



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

PAULA CRISTINA RIBEIRO DA ROCHA DE MORAIS CUNHA

***Novas Cartas Portuguesas: o gênero epistolar e a
releitura do cânone literário português***

João Pessoa - PB

2015

PAULA CRISTINA RIBEIRO DA ROCHA DE MORAIS CUNHA

***Novas Cartas Portuguesas: o gênero epistolar e a
releitura do cânone literário português***

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Letras.

Área de concentração: Literatura e Cultura
Orientadora: Prof. Dra. Nadilza Martins de Barros Moreira

João Pessoa - PB

2015

C972n

Cunha, Paula Cristina Ribeiro da Rocha de Morais.

Novas Cartas Portuguesas: o gênero epistolar e a releitura do cânone literário português / Paula Cristina Ribeiro da Rocha de Morais Cunha.- João Pessoa, 2015.

220f.

Orientadora: Nadilza Martins de Barros Moreira

Tese (Doutorado) - UFPB/CCHL

1. Literatura portuguesa - crítica e interpretação.
2. Literatura e cultura. 3. Novas Cartas Portuguesas. 4. Crítica feminista. 5. Gênero epistolar.

UFPB/BC

CDU: 869.0(043)

PAULA CRISTINA RIBEIRO DA ROCHA DE MORAIS CUNHA

***Novas Cartas Portuguesas: o gênero epistolar e a
releitura do cânone literário português***

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras
da Universidade Federal da Paraíba como requisito parcial
para obtenção do título de Doutora em Letras.

Aprovada em: _____

COMISSÃO EXAMINADORA

Profª Drª Nadilza Martins De Barros Moreira - Orientadora
Universidade Federal da Paraíba - UFPB

Profª Drª Ermelinda Araújo Ferreira - Examinadora
Universidade Federal de Pernambuco – UFPE

Profª Drª Geralda Medeiros Nóbrega – Examinadora
Universidade Estadual da Paraíba – UEPB

Prof. Dr. Geraldo Nogueira Amorim – Examinador
Universidade Federal da Paraíba - UFPB

Profª Drª Beliza Áurea de Arruda Melo – Examinadora
Universidade Federal da Paraíba - UFPB

Prof. Dr. Antônio de Pádua Dias da Silva - Examinador (Suplente)
Universidade Estadual da Paraíba - UEPB

Profª Drª Ana Cristina Marinho Lúcio – Examinadora (Suplente)
Universidade Federal da Paraíba - UFPB

Dedico este trabalho à Maria Luísa e ao Lucas,
por todo o amor, pela vida, por fazerem tudo
valer a pena.
Ao Marcos, companheiro de tantas travessias.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer, em primeiro lugar, à Prof^a Dr^a. Nadilza Martins de Barros Moreira, orientadora deste trabalho, presença amiga, voz crítica e dialogante, pela integridade e comprometimento acadêmico e humano.

À Prof^a Dr^a Beliza Áurea, pelas leituras poéticas de cumplicidade e exuberância feminina. Pelos contributos críticos na seleção do projeto e no exame de qualificação.

À Prof^a Dr^a Ermelinda Ferreira, pelo atavismo português, pela amizade e pelas leituras problematizadoras.

À Prof^a. Dr^a. Luciana Calado, que compôs a banca de avaliação do projeto inicial, pelas sugestões oportunas, pela disponibilidade.

Aos meus pais, Miguel Rocha e Vitalina Ribeiro, presenças constantes no meu coração.

À minha tia Serafina Ribeiro, pelo apoio incondicional, por estar presente em todos os momentos.

À Dra. Albertina Ribeiro, minha madrinha, por me ter iniciado no mundo da literatura.

Às colegas de curso, que dividiram comigo tempo e amizade, que me acolheram de braços e portas abertos – Malu, Nahete, Ana Ângela, Eliane –, até sempre.

A minha gratidão estende-se, de igual modo, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba, nas pessoas dos professores das disciplinas cursadas, com quem pude aprofundar conhecimentos de teoria e de crítica literária; aos técnicos e funcionários do PPGL, sempre solícitos na resolução de demandas administrativas e amáveis e receptivos às minhas solicitações.

À Faculdade de Letras da Universidade do Porto, na pessoa da Prof.^a Dr^a Ana Luísa Amaral, que tive oportunidade de acompanhar em um seminário integralmente dedicado a *Novas Cartas Portuguesas*, momento marcante na pesquisa e que contribuiu para perceber como a obra resiste a fixações de sentido.

Gostaria, de maneira especial, de prestar o meu reconhecimento à minha família, cujo apoio, compreensão e paciência tornaram possível a concretização deste trabalho.

À Capes, por oportunizar as condições materiais necessárias à prossecução da pesquisa.

A todos, meus sinceros agradecimentos!

Eis-nos de luta expostas
sem vencer os dias

as verilhas certas
no passo retomado

o rever das casas e das causas
o revolver das coisas
que dormiam

Diária é a escolha
o movimento insano
o sossego manso e mais pesado
daquilo que desperta e não quebramos

daquilo que rasgamos
e dobramos
carta por carta em seu perfil exacto
[...]

(Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta,
Maria Velho da Costa).

RESUMO

Esta pesquisa questiona a marginalidade canônica de *Novas Cartas Portuguesas* (1972) e a inserção da autoria feminina na narrativa literária portuguesa, a partir da observação de que a emergência da escrita de mulheres em Portugal não foi objeto de leituras críticas que permitissem apreender os procedimentos literários propostos pelo agenciamento feminino. As releituras do cânone literário português que se orientam por metodologias ginocríticas de resgate de obras de autoria feminina colocam *Novas Cartas* como um marco literário para as escritoras que começam a escrever depois de 1972, abrindo caminho para projetos revisionistas do cânone centradas na categoria de gênero. Tomando como ponto de partida as cartas seiscentistas de Mariana Alcoforado, as três Marias utilizam um gênero do domínio autobiográfico associado à expressão feminina para promoverem um diálogo com a sociedade da época. Repartindo a autoria da obra, abdicam de assinar individualmente os textos. Através desses procedimentos formais, *Novas Cartas Portuguesas* implode as categorias de autoria e de autoridade dos textos.

Palavras-chave: *Novas Cartas Portuguesas*; cânone; autoria feminina; crítica feminista; gênero epistolar.

ABSTRACT

This research questions the canonical marginality of *New Portuguese Letters* (1972) and the inclusion of female authors in the Portuguese literary narrative, from the observation that the emergence of women authorship in Portugal was not the subject of critical readings that allowed grasping the literary procedures proposed by women's agency. The readings of the Portuguese literary canon that are guided by gynocritical methodologies of female works retrieval put *New Portuguese letters* as a literary milestone for the writers who start writing after 1972, paving the way for canon revisionist projects focused on gender category. Taking as its starting point the seventeenth-century letters of Mariana Alcoforado, the three Marias use a genre of autobiographical domain associated with the feminine expression to promote a dialogue with the society of the time. Sharing the credits for this collaborative work, they deliberately do not sign each text. Through these formal procedures, *New Portuguese Letters* implode categories of authorship and authority of the texts.

Keywords: *New Portuguese Letters*; canon; female authorship; feminist critique; epistolary genre.

RÉSUMÉ

Cette recherche met en question la marginalité canonique de *Nouvelles Lettres portugaises* (1972) et l'inclusion des femmes-auteurs dans le récit littéraire portugais, à partir de la constatation que l'émergence de l'écriture des femmes au Portugal n'a pas été soumise à une lecture critique qui aurait permis de saisir les procédures littéraires proposées par l'écriture des femmes. Les lectures du canon littéraire portugais qui se sont guidées par des méthodologies gynocritiques de récupération des textes écrits par les femmes ont fait *Nouvelles lettres portugaises* le jalon littéraire pour les femmes écrivains qui ont commencé à écrire après 1972, ouvrant la voie à des projets révisionnistes du canon qui portent sur la catégorie de genre. À partir des *Lettres* du XVII^e siècle de Mariana Alcoforado, les trois Marias utilisent un genre du domaine autobiographique associé à l'expression féminine pour promouvoir un dialogue avec la société de l'époque. Partageant les crédits de l'œuvre, elles se passent de signer individuellement leurs textes. Grâce à ces procédures formelles, *Nouvelles Lettres portugaises* infirment les catégories de la paternité et de l'autorité des textes.

Mots-clés: *Nouvelles Lettres Portugaises*; canon; écriture féminine; critique féministe; genre épistolaire.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1. A INSERÇÃO DA AUTORIA FEMININA NA HISTÓRIA LITERÁRIA PORTUGUESA	22
1.1.Primeiras décadas do século XX: a recepção crítica das autoras e a exclusão canônica	29
1.2. Uma história por contar: emergência da autoria feminina	37
1.3. Uma república de mulheres: ativismo político e surgimento do pensamento feminista	57
2. O GÊNERO EPISTOLAR NO LIMIAR DE UMA NOVA ESTÉTICA	78
2.1. Estabelecendo os pergaminhos do gênero epistolar	84
2.2. Tradição epistolar portuguesa: da epistolografia ao romance epistolar	88
3. PUBLICAÇÃO DE <i>NOVAS CARTAS PORTUGUESAS</i>: UM MARCO NA LITERATURA DE AUTORIA FEMININA	102
3.1. “Porquê meu amor o silêncio a que me votas?”: censura e autocensura	113
4. <i>NOVAS CARTAS PORTUGUESAS</i>: LITERATURA COMO CARTA; CARTA COMO LITERATURA	129
4.1. As cartas das autoras-missivistas: uma estratégia de autoria	137
4.1.1 Entre-autoria: o coro e a repartição de vozes	149
4.1.2. “Os dizeres que nem assinados vão”: a questão da assinatura	163

4.2. Uma carta para os “letores”: o interlocutor possível	168
4.3. Tradição Epistolar do Discurso Amoroso: de <i>Heroides</i> a <i>Novas Cartas Portuguesas</i>	185
CONSIDERAÇÕES FINAIS	198
REFERÊNCIAS	212

INTRODUÇÃO

Minhas irmãs:
 Mas o que pode a literatura? Ou antes: o que podem as palavras?
 [...]

 Que tempo? O nosso tempo. E que arma, que arma utilizamos ou
 desprezamos nós? Em que refúgio nos abrigamos ou que luta é a
 nossa enquanto apenas no domínio das palavras?
 (BARRENO, HORTA, COSTA, 2010, p. 220)

Às vésperas do acontecimento político que faria a pequena nação portuguesa entrar no espaço europeu como uma nação moderna, decidida a dividir o sonho de um destino comum dos países da Europa ocidental, a publicação de *Novas Cartas Portuguesas* significa, entre outras coisas, o gesto inconformista e irreverente de quem compreende que a literatura não pode divorciar-se do real e que com “a Literatura não se faz rodinhas” (BARRENO, HORTA, COSTA, 2010, p. 6), isto é, que escrever é uma coisa séria e para ser levada a sério. Será que as autoras foram levadas a sério? E que dizer do livro que escreveram e assinaram a seis mãos? Em que mãos queriam essas cartas ser entregues?

Em 1972, Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa, as três Marias¹, como ficariam internacionalmente conhecidas, fizeram publicar um livro polêmico, *Novas Cartas Portuguesas*, servindo-se da figura icônica de Mariana Alcoforado, não para exaltar o amor arrebatado da freira de Beja, mas para afirmar uma subjetividade autônoma de mulher que lhes permitiu questionar os valores patriarcais e sexistas do regime salazarista;

¹ Fora de Portugal, as autoras são conhecidas como as três Marias, que é o primeiro nome de cada uma, e um nome muito comum em Portugal por sua matriz católica. A composição do nome Mariana (Maria e Ana) reveste-se de grande simbolismo por ser a combinação de dois nomes bíblicos: Ana, mãe de Nossa Senhora, e Maria, mãe de Jesus, mãe e filha. Suas recombinações em *Novas Cartas* dão origem a uma galeria de personagens, numa obra que propõe também uma reflexão em torno de genealogias literárias femininas. Em França, algumas notícias da época sobre o julgamento das autoras apontam para uma espécie de martirologia envolvendo as três Marias e a perseguição do estado português, o que aponta para um aproveitamento simbólico do acontecimento, sendo certo que existe uma imagem cultural de Portugal como país atrasado e de uma dependência simbólica em relação a França que, não por acaso, as circunstâncias de publicação e de autoria das *Cartas portuguesas* envolvem. “O portuguesíssimo nome de Marias” é o título de uma crônica de Maria Velho que faz parte da coletânea *Cravo* (1976).

valendo-se da imagem da clausura para falar da condição feminina, mas também da situação de isolamento e atraso em que a ingerência política e administrativa do governo português mantinha o país. Ainda assim, confiando no poder da palavra e da literatura, as autoras sustentaram que o aproveitamento político que seria feito de *Novas Cartas*², designadamente por movimentos feministas internacionais, fugia ao propósito de elaboração da obra, que concebiam, acima de tudo, como objeto literário.

O livro foi alvo de censura e confiscado apenas três dias depois de seu lançamento, alegadamente por atentado à moral pública e pornografia. Na origem do veto ao livro estavam razões de cariz ideológico, já que a obra representava também um manifesto contra a situação sociopolítica que se vivia no país sob a ditadura. O livro só chegaria ao grande público depois de 25 de abril de 1974 e as autoras foram alvo de um processo judicial que lhes foi movido pelo próprio estado português, tendo sido absolvidas somente depois da revolução democrática.

Novas em relação a *Cartas portuguesas*, as cinco cartas atribuídas a Sórora Mariana Alcoforado, publicadas em França em 1669, das quais partiram para re-figurarem e re-ficcionarem a freira de Beja e sua paixão pelo cavaleiro francês, marquês de Chamilly, criando outras personagens – Anas Marias, Marias Anas, Marias – que representam a mulher vítima da sociedade patriarcal e sexista, que era ainda a de inícios dos anos 70 em Portugal.

As autoras eram bastante conhecidas na cena editorial portuguesa quando veio a lume *Novas cartas portuguesas*, tendo Maria Velho da Costa já publicado *Maina Mendes* (1969), uma obra que é, ainda hoje, referência na ficção portuguesa, possivelmente ao mesmo nível de *A sibila*, de Agustina Bessa-Luís; Maria Teresa Horta, *Minha senhora de mim* (1971), fazendo parte, juntamente com Luiza Neto-Jorge, Gastão Cruz, Casimiro de Brito e Fíamã Hasse Pais Brandão, do grupo Poesia 61; e Maria Isabel Barreno, *Os outros legítimos superiores* (1971),

² No texto, mencionaremos o título da obra na íntegra, *Novas Cartas Portuguesas*, ou, de forma abreviada, *Novas Cartas*.

“folhetim de ficção filosófica”, com figuras femininas lúcidas e conscientes da opressão social que pesava sobre as mulheres – todas obras convocadas no subtítulo de *Novas Cartas Portuguesas*, de forma jocosa e transgressora, justamente dando o tom da obra, que desafia a ordem estabelecida: “De como Maina Mendes pôs ambas as mãos sobre o corpo e deu um pontapé no cu dos outros legítimos superiores”. (p. 1)

Mais de quarenta anos transcorridos sobre a primeira edição de *Novas cartas portuguesas*, e apesar da ampla difusão internacional que a obra conheceu, constando como uma das mais traduzidas da literatura portuguesa, urge perguntar como se deu a sua inserção no cânone literário português ou se continua sendo apreciada como manifesto feminista, a despeito de seu indiscutível valor estético e das importantes questões que levanta no campo da teorização literária, nomeadamente no que concerne à autoria e aos gêneros literários, esbatendo fronteiras entre tipologias textuais, ao fazer convergir na escrita ficcional fragmentos do diário íntimo, poemas, cartas, confissões, excertos do Código Penal, relatos jornalísticos, promovendo uma renovação estilística que interessa pesquisar mais detalhadamente.

O presente trabalho parte do questionamento da posição periférica de *Novas Cartas Portuguesas* (1972) no cânone literário português e procura equacionar como a recepção internacional e o aproveitamento político da obra para a causa feminista podem ter contribuído para essa marginalização. Impõe-se, por isso, refletir acerca da inexpressividade de uma recepção crítica que dê conta de procedimentos literários como a “entre-autoria” ou a “repartição das vozes” (SEIXO, 1998); mas também perceber diferentes momentos nessa recepção que, sobretudo na contemporaneidade, autoriza releituras de *Novas Cartas* com base em postulados teóricos e críticos que permitiriam apreender a originalidade da obra.

Formulamos a hipótese de que a recepção de *Novas Cartas Portuguesas* como “ato de performativo do discurso” (SEIXO, 1998, s. p.) e como manifesto feminista continua

bloqueando a inserção da obra no cânone literário português enquanto produto literário e objeto de trabalho específico sobre a linguagem, apesar de a obra constituir um legado crítico e metodológico para as escritoras que começaram a publicar depois de 1972.

Se a heterogeneidade formal de *Novas Cartas Portuguesas* parece concorrer para uma dispersão do sentido da obra – atribuindo-lhe a crítica, não raras vezes, um caráter desigual quanto à qualidade dos textos³ –, o projeto que as autoras se propuseram de compor um vasto painel da situação histórica das mulheres em Portugal, em quadros ou “azulejos” cuja estrutura compósita e fragmentária é manifestação das “insularidades” (ibid., s. p.) das mulheres, constitui-se num apelo, esforço de comunicação lançado ao leitor enquanto sujeito de liberdade. A compreensão da literatura como “uma longa carta” – “Pois que toda a literatura é uma longa carta a um interlocutor invisível, presente, possível ou futura paixão que liquidamos, alimentamos e procuramos.” (p. 3) – permite-nos perceber que o formato epistolar orienta a construção narrativa da obra. Partindo de um gênero literário frequentemente associado à escrita feminina e tido como “menor” na hierarquia dos gêneros, mas também anexando gêneros literários que se tornam subsidiários do epistolar, as autoras promoveram uma renovação das técnicas narrativas na ficção portuguesa.

Desde a década de 70, a crítica feminista tem vindo a demonstrar que a constituição dos cânones literários releva de práticas de exclusão e que a recepção crítica das obras de autoria feminina estava dependente de políticas de gênero que impediam uma articulação coerente com os valores que propunham. As instâncias de legitimação canônica, designadamente as histórias da literatura, os dicionários e as antologias, tendem a não inserir as escritoras nas correntes, movimentos e escolas literárias, reservando à autoria feminina um tratamento de exceção.

³ Na obra de referência para o estudo de literatura portuguesa, *História da literatura portuguesa*, de António José Saraiva e Óscar Lopes, no VIII capítulo, intitulado “Segunda metade do século na novelística”, surge a menção à produção de autoria feminina como “uma das feições mais notáveis do pós-guerra [...] fenómeno aliás universal, mas entre nós de extraordinário relevo histórico-social e qualitativo.” (SARAIVA; LOPES, 1987, p. 1100)

Em Portugal, considera-se a emergência da autoria feminina nas primeiras décadas do século XX. No entanto, as principais narrativas históricas literárias não dão destaque a essa produção, chegando mesmo a suprimir obras críticas contemporâneas que antologiam as obras de escritoras das primeiras décadas do século XX em Portugal. O mesmo acontece com as escritoras dos anos 30 e 40. Estas autoras, que têm seus nomes inscritos nas obras críticas canônicas, recebem um tratamento de exceção e suas obras não são integradas em correntes ou movimentos estéticos.

Nos anos 50, uma obra como *A sibila*, de Agustina Bessa-Luís, marcou o surgimento de uma plêiade de escritoras que renovaram a literatura portuguesa. Entretanto, desde os anos vinte, quando Florbela Espanca dialogava com alguns dos autores do mais alto panteão das letras em Portugal, como Camões ou Antero de Quental, afirmando uma subjetividade feminina plenamente constituída, ou, nos anos 30, Irene Lisboa denunciava o menoscabo da crítica em relação às obras de autoria feminina, percebe-se que estas autoras se colocam em relação aos escritores canônicos e que a genderização da escrita é um fator estruturante de suas obras.

Estudiosas como Hilary Owen, Cláudia Pazos Alonso, Ana Paula Ferreira, Graça Abranches, Anna Klobucka, Chatarina Edfeldt, Ellen Sapega, Linda Kauffman, entre outras, que atuam nos estudos hispânicos ou luso-brasileiros, em universidades inglesas ou norte-americanas onde os estudos de gênero estão amplamente difundidos, têm demonstrado sistematicamente como em Portugal ainda se verifica a necessidade de políticas de resgate que concedam visibilidade à produção literária de autoria feminina e que, estrategicamente, mostrem como a categoria de gênero na análise literária se faz necessária numa tradição em que a autoria masculina se tem mostrado versátil, a ponto de representar a autoria feminina, desde as cantigas de amigo, passando pelo modernismo até a atualidade.

Do ponto de vista teórico-literário, interessa indagar em que medida os gêneros textuais se mesclam numa obra proteiforme, estruturalmente heterogênea, e, definitivamente, pós-moderna quando consideramos a paródia genológica, a instabilidade ou fluidez do sujeito de enunciação, patente na polifonia enunciativa das diferentes narrativas, assim como a autoria textual, tendo em conta que os cento e vinte textos que compõem *Novas Cartas* não são assumidos individualmente pelas autoras, antes assinados conjuntamente pelas três. A percepção da novidade e o desafio às convenções da autoria que a composição de uma obra escrita a três mãos que assinam todos os textos, descentralizando noções de autoria e de autoridade dos textos, enunciada no próprio texto como uma irmandade, ou como “sororidade”, antecipa o polemismo em torno da obra, que reflete, enquanto texto que definitivamente se inscreve numa estética pós-modernista, sobre as práticas de escrita e de composição da obra:

E nós, e nós, de quem, a quem o rumo, os dizeres que nem assinados vão, o trio de mãos que mais de três não seja e anónimo o coro? Oh quanta problemática prevejo, manas, existiremos três numa só causa e nem bem lhe sabemos disto a causa de nada e por isso as mãos nos damos e lhes damos, nos damos o redondo da mão o som agudo – a escrita, roda de saias-folhas, viração de quê? (BARRENO, HORTA, COSTA, 2010, p. 7)

As hipóteses de Linda Hutcheon, no célebre estudo *Poética do pós-modernismo*, oferecem profícuas possibilidades de leitura para uma obra como *Novas cartas portuguesas*, na medida em que a tensão entre auto-reflexividade e historicismo parece colocá-la numa posição de marginalidade na história da literatura portuguesa.

As abordagens críticas de que têm sido alvo *Novas Cartas Portuguesas* nem sempre valorizam a importância da obra como marco de uma literatura produzida por mulheres em Portugal que, de maneira privilegiada, possibilita a releitura do cânone literário português. Por certo, as ferramentas teóricas dos Estudos de Gênero permitem operacionalizar o agenciamento literário feminino praticado em *Novas Cartas Portuguesas*, à semelhança do que aconteceu na Inglaterra com *Um teto todo seu* (1929), de Virginia Woolf, no início do

século XX, ou com *O segundo sexo* (1949), de Simone de Beauvoir, na metade do século, na França.

Se Novas Cartas Portuguesas tornou-se uma obra de referência, com várias edições (nove), sendo a última de 2010, por que razão os contributos ocasionados pelos Estudos de Gênero, que permitem problematizar as relações entre poder simbólico e cânone literário e perceber como as políticas de gênero em circulação impendem sobre a avaliação das obras, não têm penetração em Portugal⁴? Se existe uma importante plêiade de escritoras no país, não será pertinente reconhecer essa tradição e estabelecer-lhe uma genealogia?

Remontando a Mariana Alcoforado, autora da correspondência amorosa que ingressou na história da literatura barroca em Portugal como um ícone, passando por Marquesa de Alorna, introdutora do Romantismo em terras lusitanas; na época contemporânea, por Florbela Espanca – que abriu um solitário caminho feminino para o Modernismo português, apartada como esteve dos representantes mais ilustres de *Orpheu* –, Sophia de Mello Breyner, Natália Correia, Agustina Bessa-Luís, Judite de Carvalho, Maria Teresa Horta, Maria Isabel Barreno, Maria Velho da Costa, Lídia Jorge, Teolinda Gersão, Luiza Neto-Jorge, Ana Luísa Amaral, Adília Lopes, Inês Pedrosa e outras, a literatura portuguesa protagonizada por mulheres configura uma genealogia assinalável.

Esta pesquisa tem como horizonte teórico os Estudos Feministas. Nascidos do Pós-Estruturalismo e do Desconstrucionismo franceses dos anos 60 do século XX, os Estudos Feministas problematizam a construção das identidades, “as representações literárias da diferença sexual” (MACEDO; AMARAL, 2005, p. 26) e os mecanismos subjacentes ao controle social e ideológico no fazer crítico-teórico da literatura contemporânea, permitindo questionar a constituição dos cânones literários e promover leituras orientadas pelo

⁴ Anna Klobucka reconhece, no entanto, “avanços muito substanciais que se têm verificados nesta área [Estudos sobre as Mulheres e/ou Estudos Feministas e/ou Estudos de Gênero], sobretudo nos últimos quinze anos, e que incluem tais índices de visibilidade pública e, mais concretamente, académica como fundação de programas de ensino, publicação de revistas e de estudos científicos, e estabelecimento de associações especializadas, entre outros.” (KLOBUCKA, 2009, p. 19)

reconhecimento da importância da categoria de gênero na análise de processos culturais e históricos, particularmente operante em realidades não hegemônicas pós-modernas, como a portuguesa, em que emergem no discurso vozes e identidades conflitantes, identidades de fronteira, presas a velhas práticas mas incisivas num mundo com novas dinâmicas políticas e sociais. Tendo no centro do debate teórico a questão da diferença sexual, a crítica feminista constituiu-se um modelo de questionamento da cultura dominante, mas também uma prática de leitura dos cânones literários e de resgate da produção de autoria feminina. O cânone literário português demanda análises que privilegiem as formas de agenciamento literário e as políticas de gênero que mantêm até muito tarde no século XX a literatura portuguesa como “largamente sinônima com a literatura masculina” (KLOBUCKA, 2008, p. 19), tendo mantido na sombra obras de mulheres que vinham, desde pelo menos as primeiras décadas do século XX, lutando pela inscrição simbólica. *Novas Cartas Portuguesas* surge como uma obra que enfrenta a inexistência de problematização acerca da ideologia do *falso neutro*, de confronto de políticas de gênero que, reconhecendo a autoria feminina, acabando por inserir as escritoras em rubricas à parte nas instâncias de consagração literária, mas não dedicam a suas obras uma reflexão teórica, que passa necessariamente pela consideração das representações identitárias do sexo feminino e pelas formas de negociação de gênero incisivas nos textos, eximindo-se de historicizar os mecanismos utilizados pelas escritoras para conseguirem inserir-se nos interstícios de uma cultura masculina. A partir da compreensão de que “os gêneros literários relev[a]m construções históricas de gênero” (FERREIRA, 2002, p. 40), vislumbramos a exploração inovadora que as três Marias realizaram de um gênero do domínio autobiográfico frequentemente associado à expressão feminina, antecipando procedimentos típicos de uma estética pós-modernista, como a morte do autor ou a autoria e autoridade dos textos.

No primeiro capítulo, questionamos a narrativa historiográfica da literatura portuguesa, para tentar perceber como a inserção da autoria feminina está dependente de políticas de gênero que avaliam as obras das autoras e o próprio fenómeno da autoria feminina como exceção em relação à literatura canónica. Realizamos um enquadramento histórico da autoria feminina em Portugal, de forma a explicitar como se deu a inserção das escritoras e que fatores estão na origem da invisibilidade de sua produção, sobretudo na primeira metade do século XX. É possível perceber que as políticas de gênero condicionam a representação das autoras e prejudicam a avaliação das obras, assim como sua inserção em correntes ou movimentos literários. Invariavelmente, as obras das escritoras são consideradas em termos depreciativos e as escritoras inseridas à parte nas histórias da literatura.

No segundo capítulo, refletimos acerca das circunstâncias de publicação de *Novas Cartas Portuguesas* e do impacto que a obra teve em Portugal e no estrangeiro, num contexto de ditadura e de censura. Debruçamo-nos, ainda, sobre a constituição do cânone literário e sobre a marginalidade de *Novas Cartas* no campo das letras portuguesas.

No terceiro capítulo, ensejamos uma caracterização do epistolar a partir de uma moldura comunicacional, para evidenciar como se autonomiza como gênero, constituindo mesmo uma tendência em romances portugueses contemporâneos. Os cento e vinte textos de diferentes tipologias que compõem *Novas Cartas Portuguesas* estão agrupados sob o nome genérico “cartas”, o que nos leva a concluir que a estratégia epistolar é fundamental na concepção da obra. A exploração das possibilidades que a carta, enquanto registro da intimidade, apresenta é ainda mais significativa por se tratar de um gênero, preferencialmente, cultivado por mulheres, numa obra que marca um momento importante na história da autoria feminina em Portugal.

No quarto capítulo, refletimos sobre o que designamos por estratégia epistolar na composição da obra. Em *Novas Cartas Portuguesas*, a criação literária é concebida como

carta, o que coloca questões muito pertinentes quanto ao estatuto híbrido de um gênero que mistifica seus procedimentos ficcionais. Ao transformarem Mariana Alcoforado numa escritora, as três Marias não só reinserem a freira nas letras portuguesas, mas também inauguram “poéticas de leitura”, a partir de uma perspectiva feminina, retirando a freira da galeria das vítimas de amor, para transformá-la numa personagem capaz de agenciamento através da escrita. Damos especial destaque às cartas que as autoras-missivistas trocaram entre si, num registro polifônico tensionado pela reflexão acerca de questões que atravessam a organização social e política na década de 70 em Portugal, mas também de reflexão acerca da situação social da mulher, do que podia significar a literatura naquele momento no país e da necessidade de uma nova língua, de uma nova poética, para dar conta da “cláusula proposta”. Neste diálogo que a obra desenvolve, de maneira tão original que o livro vai-se construindo no momento da leitura, qual carta entregue “a quem [as] quiser ler”, a obra amplia-se numa rede intertextual que dialoga não só com a literatura portuguesa mas também com a literatura universal. Não podíamos deixar de reservar espaço para apresentar a genealogia literária nobre de *Novas Cartas Portuguesas* que remonta a *Heroides* de Ovídio. Linda Kauffman mostra como o discurso amoroso ou o discurso do desejo constitui uma transgressão de gênero, na dupla acepção de categoria sexual e categoria literária, enquanto catalisador de um tipo de escrita anti-canônica.

Esta pesquisa pretende constituir-se como um contributo para a invisibilidade da produção literária de autoria feminina em Portugal. A falta de sistematicidade na releitura do cânone português resulta em lacunas na própria historicização da literatura, pelo que este trabalho inscreve-se, necessariamente, numa linha de abordagem crítica revisionista do cânone literário mais recente em Portugal.

Como essas articulações estéticas e estruturais são postas em funcionamento por uma escrita de mulheres é o alvo para onde pretendemos fazer convergir este estudo, investigando

as transformações do discurso feminista na escrita ficcional, particularmente no cenário português, mostrando os diversos caminhos pelos quais a literatura vem servindo às mulheres para fazerem a inscrição simbólica do feminino no edifício literário.

Por fim, esperamos que a nossa pesquisa contribua para a compreensão da literatura como um fenômeno dinâmico em articulação com a sociedade de onde as obras emergem como objetos privilegiados de reflexão sobre o mundo, questionando o seu tempo e instigando os leitores a leituras atuantes das obras. Algumas dessas questões, sintomaticamente formuladas em forma de carta, são intemporais: para que serve a literatura?; e, muito importante, nas entrelinhas de cada carta/texto não assinado: o que é a autoria?

1. A INSERÇÃO DA AUTORIA FEMININA NA HISTÓRIA LITERÁRIA PORTUGUESA

Mulheres! Nos tempos que correm, de vós as mais lidas e as mais ouvidas, a uma tarefa vos devíeis dar: a de derrubar o preconceito de que há uma *arte feminina*, arte de mulheres, diferente da dos homens.
(LISBOA, 1992, p. 136)

Há um lugar de horror que é ainda o lugar do grande levantamento da escrita, que não é a partilhar e essa é a coisa ganha disto – a certeza disso e que esse é também o lugar com que se morre e ama. Vive-se e aguenta-se vida em matrizes, mas só se rebenta, jorra, deveras só.
(BARRENO, HORTA, COSTA, 2010, p. 263)

A tentativa de determinar um marco para a emergência da autoria feminina em Portugal esbarra com dificuldades de ordem metodológica, devido ao tratamento insuficiente e negligente (EDFELDT, 2006) outorgado pela crítica especializada às obras escritas por mulheres antes de 1950 e, conseqüentemente, à inexistência de uma tradição literária feminina que estabeleça precursoras e permita inserir as escritoras em genealogias próprias.

Considerando-se o panorama da autoria feminina portuguesa, faz-se necessário confrontar as narrativas históricas literárias, designadamente as histórias da literatura e as antologias, para perceber quais os mecanismos que impedem uma articulação histórica de obras de autoria feminina no contexto geral da recepção das obras literárias em Portugal, nomeadamente ao longo do século XX, quando, sobretudo a partir da década de 70 e, de forma consistente, depois da revolução de abril de 1974, às escritoras e suas obras é não só reconhecido mérito literário, mas também profunda originalidade, sendo mesmo inviável falar de uma literatura portuguesa contemporânea sem mencionar nomes como Sophia de Mello Breyner Andresen (1919-2004), Maria Judite de Carvalho (1921-1998), Agustina Bessa-Luís (1922), Natália Correia (1923-1993), Fernanda Botelho (1926-2007), Luísa Dacosta (1927),

Ana Hatherly (1929), Olga Gonçalves (1929-2004), Gabriela Llansol (1931-2008), Maria Ondina Braga (1932-2003), Maria Helena Marques (1935), Maria Teresa Horta (1937), Teresa Rita Lopes (1937), Maria Velho da Costa (1938), Fíama Hasse Pais Brandão (1938-2007), Maria Isabel Barreno (1939), Luíza Neto-Jorge (1939-1989), Yvette K. Centeno (1940), Teolinda Gersão (1940), Fátima Maldonado (1941), Inês Lourenço (1942), Alice Vieira (1943), Joana Ruas (1945), Lídia Jorge (1946), Eduarda Dionísio (1946), Teresa Salema (1947), Wanda Ramos (1948-1998), Hélia Correia (1949), Luísa Costa Gomes (1954), Ana Luísa Amaral (1956), Mafalda Ivo Cruz (1956), Julieta Monginho (1958), Adília Lopes (1960), Inês Pedrosa (1962), entre outras; para não falar de nomes incontornáveis nas artes plásticas de expressão internacional, campo tradicional de assentamento masculino, como Paula Rego (1935), Vieira da Silva (1908-1992) ou Graça Morais (1948).

Virginia Woolf, em *Um teto todo seu* (1928), considerava que os constrangimentos impostos à mulher que desejava dedicar-se ao ofício das letras inviabilizam o surgimento de uma irmã de Shakespeare e que era necessário que as mulheres escrevessem para que pudesse nascer uma tradição grandiosa de mulheres escritoras.

Faz-se imperativo, por conseguinte, um olhar “back into the future” (KLOBUCKA, 2006, p. 159), para percebermos as condições que tornaram possível o surgimento das escritoras da década de 70, que autoras lhes abriram caminho, quem foram as precursoras, que enfrentaram preconceitos contra a mulher escritora, num meio particularmente desfavorável à emancipação feminina, como era o português na primeira metade do século XX, com gerações literárias e críticas que escamoteavam as veleidades artísticas das escritoras e brandiam o bordão de “literatura feminina” contra elas, como sinónimo de uma literatura “feminil”, adocicada, sentimental, inferior. É neste contexto que temos de interpretar o alerta de Irene Lisboa, escrevendo sob o pseudónimo masculino de João Falco, em *Solidão: notas do punho de uma mulher* (1939): “Mulheres! Nos tempos que correm, de vós as mais lidas e as

mais ouvidas, a uma tarefa vos devíeis dar: a de derrubar o preconceito de que há uma *arte feminina*, arte de mulheres, diferente da dos homens.” (LISBOA, 1992, p. 136) Para compreendermos a emergência de um número tão significativo de escritoras na década de 70 em Portugal, é necessário procurar os meios de possibilidade do fenômeno de autoria feminina que, em países como Inglaterra, França e os Estados Unidos, surge nos alvores do século XIX.

Estudos recentes, realizados por pesquisadoras estrangeiras (KAMUF, 1982; ALTMAN, 1983; KAUFFMAN, 1986, 1992; ALONSO, 1994, 1996, 2011; OWEN, 1995, 2011; EDFELDT, 2006; KLOBUCKA, 2006, 2008, 2009, 2010; SABINE, 2010) e portuguesas (MAGALHÃES, 1987, 1995; ABRANCHES, 1998; BESSE, 2001; FERREIRA, 2002; AMARAL, 2001, 2004, 2010; MACEDO, 2005; MARTINS, 2012) familiarizadas com o quadro conceptual dos estudos feministas, têm revelado a operacionalidade de análises centradas na categoria de gênero para abordar a autoria feminina e os processos de canonização artística. Através das releituras e da elaboração de um aparelho crítico que contextualiza a autoria feminina, mostram como as políticas de gênero em vigor têm mantido as escritoras numa posição de marginalidade em relação à literatura canônica.

A reavaliação de obras e o resgate de autoras que a memória literária não preservou faz parte do projeto revisionista que, nos anos 70, Elaine Showalter cunhou de ginocrítica, em seu estudo fundador *A literature of their own: british women novelists from Brontë to Lessing* (1977). Percebendo que a canonização de obras e de escritores revela práticas de exclusão assentes em metodologias críticas que não explicitam os critérios de leitura das obras, as literaturas nacionais começaram a ser objeto de um trabalho de desconstrução dos cânones literários, emergindo, assim, a íntima relação entre ideologia e arte.

No contexto português, onde o universo acadêmico ainda se mostra pouco permeável a leituras de obras literárias centradas na categoria de gênero, mantendo-se uma percepção do

cânone literário como essencialmente masculino, só na década de 90 do século XX a Universidade Aberta teve um curso de Estudos de Mulheres⁵. Quer dizer, numa altura em que o projeto dirigido ao resgate de autoras e obras e consolidação de genealogias de autoria feminina torna-se obsoleto, anacrônico, tendo em vista que, como lembram Ana Paula Ferreira⁶ e Anna Klobucka, o próprio conceito essencialista de mulher de que partem as teorias feministas da década de 70 começou a ser problematizado, a partir dos anos 90, por estudiosas como Luce Irigaray, Teresa de Lauretis e Judith Butler, e em que estão estabelecidas as formas insidiosas como a sociedade patriarcal limitou às mulheres o acesso à educação e à cultura, e sobretudo como na pós-modernidade a constituição do sujeito não pode alhear-se de categorias de gênero, sexo e raça, causa estranhamento que o gênero como categoria de avaliação das obras continue a provocar resistência por parte de alguma crítica e que as escritoras figurem como se suas obras fizessem parte desse neutro universal que o guarda-chuva “literatura” parece abrigar, a despeito de a temática das relações entre homens e mulheres ser intensamente tematizada em suas obras e de ser possível perceber como a autoria feminina, o preenchimento dessa voz, dessa “sombra textual” (KLOBUCKA, 2009), em torno da criação de ficções femininas orquestradas por autores masculinos, enriqueceu o patrimônio literário nacional; e que uma obra como *Novas cartas portuguesas* permite, de maneira particular, promover, enquanto escrita que repensa princípios de teoria literária, como a

⁵ Graça Abranches, membro do Centro de Estudos Sociais de Coimbra (CES), é uma pesquisadora portuguesa e autora de importantes estudos que têm na categoria de gênero um viés crítico importante. Numa comunicação na Universidade de Manchester, em 28 de abril de 1998, intitulada “On what terms shall we join the procession of educated men?: Teaching feminist studies at the University of Coimbra”, por ocasião de um seminário promovido pelo Departamento de Estudos Portugueses e Espanhóis, a convite de Hilary Owen, a pesquisadora portuguesa expunha a posição da academia em Portugal a projetos que alinhassem pelos Estudos de Gênero e como essa postura reacionária foi evoluindo à medida em que serviam à política institucional da Universidade.

⁶ Ana Paula Ferreira é uma acadêmica portuguesa que atua no Departamento de Estudos Portugueses e Espanhóis da University of Minnesota – Twin Cities. Na introdução a uma antologia que organizou em 2002, *A urgência de contar: contos de mulheres dos anos 40*, Ferreira antecipa eventuais críticas à fundamentação ginocrítica da antologia: “Num momento em que uma das categorias fundamentais de identidade, ser homem ou mulher, está sujeito a problematizações teóricas que colocam sob suspeita o seu valor referencial, não é fácil reerguer o bastão realista de antigos projetos feministas alarmados com a exclusão das mulheres de cânones literários estabelecidos. Sem com isso rejeitar a necessidade de questionar cada uma das certezas relativas ao gênero sexual, não se pode contudo deixar de interrogar a ausência das mulheres da literatura portuguesa nos anos 40.” (FERREIRA, 2002, p. 13-14)

autoria e a autoridade textual, a mimese e a função da literatura e, sobretudo, promove um dialogismo inédito nos textos de autoria feminina. Anna Klobucka defende, de maneira enfática, que

[...] enquanto não se verificar o reconhecimento da diferença sexual como uma categoria inelidível da análise epistemológica nas ciências humanas [...] será imperativo favorecer projetos de investigação académica e intervenção cultural que privilegiarem de forma enfática e exclusiva a análise ginocrítica [...]. (KLOBUCKA, 2009, p. 16)

Quer isto dizer que não se pode simplesmente escamotear uma tradição literária feminina, apresentando-a como nula ou inexistente até um período tão avançado da história literária portuguesa, sem pesquisar e estabelecer aquilo que, para dizer numa linguagem orteguiana, precedeu à fase das conquistas e que Klobucka define como a fase “heroica” da autoria feminina em Portugal.

Na área dos Estudos Sociais, importantes pesquisas têm vindo a revelar a transformação das relações entre homens e mulheres nas últimas décadas do século XX em Portugal e, o que mais nos interessa, mostram a atuação de grupos feministas, sua presença na imprensa e dinamismo social. Se os movimentos ativistas da década de 60 não impactaram a sociedade portuguesa – e é importante pensarmos que a censura à imprensa impedia o acesso à informação, para além das altas taxas de analfabetismo da população portuguesa que atingia, sobretudo, as mulheres –, é possível perceber, na década de 70, um interesse crescente por questões que concernem à condição feminina. O longo período de duração do regime salazarista terá impedido que Portugal acompanhasse as mudanças sociais que, desde os anos 60, se faziam sentir em outros países da Europa e nos Estados Unidos, no entanto, ao longo dos quase 50 anos da ditadura instituída pelo Estado Novo⁷, foi havendo uma lenta abertura a

⁷Estado Novo, também designado por II República ou Salazarismo, designa o regime político autoritário, liderado por António Oliveira Salazar na função de Presidente do Conselho de Ministros, que vigorou em Portugal durante 41 anos, desde a aprovação da Constituição de 1933 até à sua desintegração com a Revolução militar de 25 de Abril de 1974, que instauraria o regime democrático no país. De 1968 a 1974, Marcello Caetano chefiou o governo do Estado, período que ficaria conhecido como Marcelismo ou Primavera Marcelista, marcado por uma moderada liberalização política e modernização económica.

novos valores. Na década de 70, muitas mulheres já atuavam profissionalmente e a população estudantil feminina era, em muitos cursos, superior à masculina.

Os dados que vimos compulsando dão sustentação à tese de que a recepção desfavorável e conservadora por parte da crítica em relação à literatura de autoria feminina em Portugal anterior aos anos 50 deu origem à falsa apreensão de que não existiram escritoras nesse período e que o fenômeno teve sua aparição inquestionável somente nos anos 70. Como veremos, as instâncias de legitimação canônica, designadamente as histórias da literatura e as antologias literárias, não registram a existência da vasta publicação de obras de autoria feminina nas primeiras décadas do século XX em Portugal. Os trabalhos críticos que deram visibilidade à emergência da autoria feminina não foram considerados em narrativas históricas posteriores, fato que tem vindo a impedir uma articulação crítica coerente e capaz de representar a produção literária nas suas várias manifestações e formas de agenciamento.

A História da Literatura, como disciplina autônoma, surgiu no século XIX, tendo-se estabelecido a partir da percepção que românticos e positivistas tinham da literatura. Herdeira do modelo positivista, que plasmou a interdependência dos fenômenos estéticos e dos sociais, a historiografia literária procedia a uma arrumação da literatura em períodos, correntes, movimentos e gerações. As chamadas histórias da literatura constituíam instâncias de consagração e legitimação literária, estabelecendo genealogias de autores e obras modelares para a constituição de cânones. Pautando-se nos valores e normas em vigência, as narrativas históricas da literatura revelavam, por conseguinte, proximidade com a ideologia dominante. Com origem no Romantismo, a formação das literaturas nacionais deve ser vista como uma narrativa de êxito de afirmação e consolidação das identidades nacionais, enxertada numa narrativa maior e dependente do discurso hegemônico. O historiador literário, por conseguinte, acreditando na objetividade do seu olhar e na existência de uma história única e verdadeira, encarava o seu discurso como capaz de organizar o conhecimento. Pensar a

história literária significa, por conseguinte, pensar a “historicidade da literatura” (GUSMÃO, 2001). David Perkins, reconhecido historiador norte-americano e autor de um importante estudo sobre história literária – *História da literatura e narração* (1992), particularmente o capítulo “É possível a história literária?” –, mostrou que as histórias das literaturas, por serem narrativas, são construídas pelo olhar do historiador, dependendo, consequentemente, de seus pontos de vista e de suas categorias mentais. Assim, como parte de um tempo histórico de consolidação das nacionalidades, as narrativas historiográficas emergiram como textos legitimadores dotados de uma estrutura e racionalidade explicativa capaz de inscrever o fenômeno literário como parte de um todo social coerente e coeso. O que nem sempre é explicitado nessas narrativas é que a escolha dos autores e das obras que constituem os cânones está dependente do gosto e do juízo crítico de leitores especialistas, que avaliam as obras, fazem recensões críticas e escrevem as histórias das literaturas.

O Formalismo Russo nos anos 20, a Nova Crítica Americana na década seguinte, o Estruturalismo dos anos 60, a Estética da Recepção dos anos 70 e o Desconstrucionismo, assim como a Nova História, nomeadamente a Escola dos *Annales*, revelaram que não era possível apresentar uma versão unívoca da história, já que a realidade se apresenta múltipla e que as disciplinas tradicionais têm de responder aos desafios novos, munidas de um olhar multidisciplinar e das ferramentas de outras áreas do saber, laborando embora na manutenção dos limites do seu campo de atuação. O texto fundador *A história da literatura como provocação à teoria literária* (1967), de Hans Robert Jauss, sinaliza o momento de crise da história da literatura, mas também as perspectivas que se abrem neste campo a problematizações que esclareçam o lugar do historiador e da própria disciplina enquanto discurso científico. No estudo citado, David Perkins discute a aplicabilidade das técnicas narrativas modernistas e pós-modernistas ao discurso da história e os desafios de uma disciplina que não pode deixar de ser explicativa e coesa, antes tem de limitar a imaginação

do leitor, ao contrário das narrativas ficcionais contemporâneas. Estas reflexões colaboram na interrogação de uma história literária que mantém sua validade na conformação do edifício cultural de um país – já pela ordenação cronológica dos fatos, como sejam as obras publicadas, os órgãos de atuação dos membros de determinada escola ou movimento, já pela organização da matéria de forma que faça sentido e possa ser decodificada pelo leitor, diferindo do enredo ficcional por seu compromisso com a realidade histórica comprovável –, mas que elimina personagens fundamentais que atuaram nesse espaço temporal e que contribuíram para a renovação do campo literário. Reteremos as reflexões de Virginia Woolf quando advertia que, se tivesse de reescrever a história literária inglesa, elegeria como fato primordial a entrada da mulher burguesa no mundo das letras:

[...] para os finais do século XVIII, ocorreu uma mudança que, se eu estivesse escrevendo história, deveria descrever mais cabalmente e pensar em termos de importância maior do que as Cruzadas ou a Guerra das Rosas. A mulher de classe média começou a escrever. (WOOLF, 2004, p. 75)⁸

1.1. Primeiras décadas do século XX: a recepção crítica das autoras e a exclusão canônica

Em Portugal, está por escrever uma história da literatura que conceda espaço à emergência da autoria feminina e apresente uma reflexão epistemológica que acolha a legitimação canônica das autoras. Até há pouco tempo, a inexistência de problematização em torno da categoria de gênero e do agenciamento literário feminino excluía uma parte da história da literatura que teve suas personagens, seus espaços de atuação, permanecendo responsável pela manutenção de um cânone redutor e predominantemente masculino. Não obstante, algumas publicações de cunho crítico, sobretudo ensaios e trabalhos acadêmicos,

⁸ No original: “[...] towards the end of the eighteenth century, a change came about which, if I were writing history I should describe more fully and think of the greater importance than the Crusades or the Wars of the Roses. The middle-class woman began to write.” (WOOLF, 2004, p. 75)

têm vindo a confrontar as narrativas oficiais da história da literatura portuguesa, apontando sua inabilidade em lidar com o fenômeno da autoria feminina.

Num estudo pioneiro que dedicou à autoria feminina em Portugal, *Uma história na História: representações da autoria feminina na história da literatura portuguesa do século XX* (2006), Catharina Edfeldt analisou as principais histórias da literatura portuguesa, para perceber “o motivo pelo qual as escritoras e respectiva expressão literária têm tido tantas dificuldades em conseguir reconhecimento e consagração nas obras da História da Literatura Portuguesa”. (EDFELDT, 2006, p. 19) Edfeldt concluiu que a forma de inserção narrativa, por se subordinar a uma lógica de progressão temporal, tende a excluir as autoras. Pelo contrário, os dicionários literários, com um formato de apresentação por entradas, representariam melhor a autoria feminina, incluindo nomes que, frequentemente, ou estão ausentes do registro historiográfico ou os introduzem em rubricas que não avaliam suas obras em relação ao movimento estético vigente, antes lhes reservam um tratamento à parte, ficando por explicar em relação a que padrões estéticos avaliar essas obras. Os qualificativos usados na avaliação das obras de autoria feminina revelam juízos que denotam a falta de familiaridade dos críticos com sensibilidades, temáticas e mitologias diferentes e a dificuldade em valorizarem discursos que não se coloquem em relação ao dominante.

Por outro lado, pesquisas recentes (EDFELDT, 2006; COUTO, s.d.) mostram que existe uma caudalosa publicação de autoria feminina a partir de finais do século XIX em Portugal, tendo os periódicos constituído importantes espaços de socialização das escritoras. A consulta de catálogos de bibliotecas e da imprensa escrita dá notícia de extensa publicação pelas mulheres, frequentemente com vendagens superiores às dos escritores homens. Ganha, por isso, peso o argumento de que a valoração das obras com base no sexo do autor continua a ser critério excludente para a inserção da autoria feminina nas histórias da literatura, se se

tiver em conta que o número de publicações das escritoras justificaria que suas obras fossem avaliadas em igualdade de circunstâncias com as de seus pares escritores.

Analisando as principais histórias da literatura portuguesa, Chatarina Edfeldt percebeu que, mesmo as mais recentes, informadas pelos contributos do novo historicismo, que concebe a história como um processo de “fixações parciais” e as narrativas historiográficas como versões do processo mais amplo do sistema de significação, inserem a autoria feminina como exceção e marginalidade relativamente à hegemônica:

No gênero história literária narrativa pode constatar-se que as escritoras quase sem exceção se encontram tratadas num lugar à parte (próprio) no discurso. Em geral, esta tendência revela-se mais marcadamente nas obras elaboradas na primeira metade do século XX, mas o padrão mantém-se surpreendentemente intacto até nas mais recentes. (EDFELDT, 2006, p. 74)

De acordo com a mesma estudiosa, as histórias literárias portuguesas situam as escritoras na segunda metade do século XX, manifestando um tratamento insuficiente no que respeita à primeira metade do século, sobretudo em relação às escritoras da década de 20. Na primeira metade do século XX, as histórias das literaturas portuguesa escritas por Aubrey Bell (1922), Mendes dos Remédios (1930) [1908], Albino Forjaz de Sampaio (1942) e Joaquim Ferreira (1964) [1939] manifestam um padrão de negligência. (EDFELDT, 2006, p. 75) A *História Literária de Portugal* (séculos XII-XX), de Fidelino Figueiredo (1960) [1944], reserva um subcapítulo intitulado “Colaboração feminina” que, apesar de não conceder espaço significativo à literatura de autoria feminina, se revela “progressista” (ibid., p. 75), quando comparado com outras narrativas históricas da época e mesmo posteriores. Nessa seção, são mencionadas cinco escritoras – Dona Branca de Gonta Colaço, Ana de Castro Osório, Florbela Espanca, Virgínia Vitorino e Maria Lamas – que atuaram até os anos 40. Edfeldt caracteriza de “amalgamento” a representação das escritoras até à primeira metade do século XX. Entretanto, como nota a estudiosa sueca, apesar de Fidelino de Figueiredo assinalar a existência de uma “vasta produção feminina” (ibid., p. 76) à época, essa mesma

menção revela “uma negligência surpreendente perante dados literários num contexto historiográfico” (ibid., p.77). Caracterizar como “colaboração feminina” a produção das escritoras no âmbito de uma obra de conteúdo historiográfico é um dado a interpretar no contexto mais alargado da produção literária até aos anos 40 em Portugal, para se discernirem as configurações ideológicas e as práticas discursivas em vigor na época. Antes de mais, a produção literária de autoria feminina recebe um tratamento à parte, sendo avaliada como exceção em relação ao paradigma masculino. Edfeldt distingue a seção intitulada “Literatura de autoria feminina” de Luísa Dacosta, de 1954, volume 9, capítulo XXXI da *História ilustrada das grandes literaturas*, como “o melhor exemplo de representação literária de autoria feminina das primeiras décadas do século XX” (ibid., 2006, p. 79), apesar das escassas oito páginas consagradas à autoria feminina, num total de 500 páginas que o volume contempla. A seção da responsabilidade de Luísa Dacosta tem o mérito de descrever os temas, analisar o imaginário e mencionar os gêneros literários cultivados pelas autoras. Edfeldt considera que este modelo deveria ter sido aproveitado nas narrativas historiográficas posteriores, o que não aconteceu. A *História da literatura portuguesa* (1955) de José António Saraiva e Óscar Lopes, elaborada no ano seguinte, não inclui o capítulo de Luísa Dacosta, o que representa uma oportunidade desperdiçada de contemplar a produção literária desse período em sua expressão plena, essa que é uma das funções de obras de natureza histórica. A supressão do capítulo de Luísa Dacosta subtrai dados já firmados, comprovados com publicações, e que constavam de uma obra do mesmo teor. Não reconhecer a literatura de autoria feminina ou reservar-lhe um tratamento à parte deve, antes de mais, fazer-nos suspeitar sobre os critérios da crítica, atendendo a que as autoras tiveram acesso aos mesmos meios editoriais dos comparsas masculinos: a imprensa ou a publicação em livro. A ideia de uma literatura de expressão universal, sinônima de expressão masculina, dá mesmo origem a

uma recepção crítica ambígua da produção literária produzida em determinado período histórico.

A mesma preocupação com a indiferença em relação a esse padrão de supressão da autoria feminina antes de 1974 e o tratamento de excepcionalidade reservado às escritoras que conseguiram publicar antes dessa data é assinalada por Cláudia Pazos Alonso e Hilary Owen, no estudo *Antigone's daughters?: gender, genealogy, and the politics of authorship in 20th-century portuguese women's writing*:

[...] a posição formal das escritoras em relação à memória cultural nacional que está inscrita nas histórias literárias, cânones e práticas críticas institucionais manteve-se em grande medida a de uma minoria isolada. Poucas iniciativas importantes têm sido tomadas para se reconectar a obra literária das mulheres no presente com as gerações perdidas ou suprimidas de mulheres escritoras nas primeiras décadas ou antes. Isto inevitavelmente levanta questões significativas em relação a uma política de gênero da perda de memória cultural, modificando a escrita feminina, a subjetividade e a recepção como mulheres escritoras em Portugal. A preocupação do presente volume é explorar estas questões, à medida que procuramos descobrir o que a genderização do gênio português e a masculinização do cânone literário significaram para determinadas escritoras do século XX. (OWEN; ALONSO, 2011, p. 13-14)⁹

A segunda metade do século XX assinala, no cenário cultural português, a emergência da produção literária feminina de forma significativa, como se, depois de séculos de apagamento e cerceamento da voz e expressão femininas, as escritoras tomassem de assalto a cena editorial. Pelo menos, esta situação torna-se manifesta, quando confrontada com a invisibilidade da produção anterior ou, sobretudo, com a falta de representação das autoras nos registros oficiais, a saber, as histórias da literatura e antologias literárias.

⁹ No original: “[...] the formal position of women writers in relation to the national cultural memory that is inscribed in literary histories, canons, and institutional critical practices has remained largely that of an isolated minority. Few major initiatives have been undertaken to reconnect women’s literary work of the present with the lost or suppressed generations of women writers in the early decades of the twentieth century or before. This inevitably raises significant questions regarding a gendered politics of cultural memory loss, inflecting women’s writing, subjectivity, and reception as women writers in Portugal. The concern of the current volume is to explore these issues, as we seek to uncover what gendering of Portuguese genius and the masculinization of the literary canon have meant for specific portuguese women writers of the twentieth century.” (OWEN; ALONSO, 2011, p. 13-14) Tradução nossa.

Num ensaio intitulado “Sobre a hipótese de uma herstory da literatura portuguesa” (2008), Anna Klobucka não deixa de assinalar a incoerência de se escreverem histórias da tradição literária protagonizada por mulheres, tendo em conta que o modelo fundacional das histórias das literaturas entrou em crise. Klobucka reconhece, no entanto, a necessidade e a utilidade estratégica do modelo teleológico da narrativa histórica tradicional para inserir a autoria feminina, em razão de sua eficiência comprovada como instrumento de legitimação canônica, mas vê igualmente possibilidades alternativas de inserção dessa autoria que não comprometem o estudo prospectivo de autoras e obras, como a *New history of french literature*, organizada por Denis Hollier, “colagem fragmentária de pequenos ensaios, dispostos cronologicamente, mas sem qualquer pretensão periodológica, genológica ou evolutiva”, e *Comparative history of eastern european cultures*, que apresenta “uma grelha ‘nodal’ de pontos de convergência entre várias culturas étnicas, e mesmo a “dimensão metodológica” (KLOBUCKA, 2008, p. 19) das *Novas Cartas Portuguesas*, “com o seu apagamento programático das fronteiras entre a escrita literária e a crítica” (ibid., p. 23).

Percebendo a fragmentação da autoria feminina na história da literatura portuguesa ao longo dos séculos, Klobucka (2008) não deixa de notar que o sujeito discursivo feminino está representado desde sua gênese: nas cantigas de amigo, em que o poeta se traveste num sujeito feminino; em *Menina e moça*, de Bernardim Ribeiro, novela na qual a protagonista, em registro confessional, conta as desventuras de seus amores; nas célebres cinco cartas de Sórora Mariana Alcoforado, cuja autoria, hoje, é quase consensualmente atribuída a um autor, Guilleragues; e com Violante de Cysneiros, heterônimo de Armando Côrtes Rodrigues, figura feminina criada pelo misógino grupo de Orpheu para as duas revistas modernistas, *Orpheu* 1 e 2.

Como se viu, articular as narrativas historiográficas e seu compromisso com as literaturas nacionais oferece um instrumental precioso para a desconstrução dos cânones, favorecendo leituras revisionistas dos paradigmas literários. O questionamento das histórias

das literaturas tradicionais, que foram narrativas de êxito baseadas no modelo progressista da história e da consolidação das identidades nacionais, instaurou uma crise no seio dos estudos literários – o *linguistic turn*, decisivo debate sobre a relação entre filosofia e linguagem, cujos protagonistas são, nos anos 70, Michel Foucault, Jacques Derrida, Roland Barthes, Paul Ricoeur, Michel de Certeau, Hayden White, sem esquecer a importância da teoria da arbitrariedade do signo linguístico de Saussure; e, nos anos 50, os Estudos Culturais, com Jacob Burckhardt, Wilhelm Dilthey, Clifford Geertz e Peter Burke –, tendo a crítica feminista constituído um enclave fundamental para essa discussão, ao demonstrar, sistematicamente, que a canonização das obras literárias é um mecanismo de exclusão que deixou de fora, e continua deixando, outros agentes do sistema de produção cultural, designadamente as mulheres.

A constituição de uma história literária feminista (*herstory*) e de seu projeto de reescrita cultural parte do questionamento do acesso limitado da mulher à linguagem, expondo os mecanismos de sua exclusão na construção da história. Esta concepção antifundacionalista da disciplina, que coloca sob suspeita o discurso oficial da história, demanda um aparelho conceptual que tem no gênero sexual um filtro teórico imprescindível para a apreensão de uma tradição cultural que é, na verdade, uma contracultura. O programa histórico feminista ou *herstory* visa a revisão das histórias canónicas da literatura, mas também estabelecer genealogias no feminino, isto é, verificar a existência de precursoras, de uma continuidade em termos de enunciação discursiva feminina.

Segundo Anna Klobucka (2008), esta prática metodológico-literária tem sido concretizada pelas próprias escritoras que, através do recurso intertextual, recuperam para as próprias obras textos e vozes das precursoras, e põem em movimento uma rede dialógica que permite estabelecer genealogias e textualidades femininas. *Novas cartas portuguesas*, de maneira particular, concretiza este diálogo que perpassa a história da literatura portuguesa:

desde as cantigas de amigo, que as autoras revisitam e reelaboram, dando corpo a essa voz textual que os ventríloquos trovadores compunham; passando pelas alusões reiteradas à novela de Bernardim Ribeiro *Menina e moça* e ao célebre *incipit* “Menina e moça me levaram de casa de minha mãe”; chegando a Mariana Alcoforado, cuja voz resgatam enquanto autora de *Cartas portuguesas*, construindo-lhe mesmo uma linhagem feminina composta de mãe, tia e irmãs, mais ainda, uma biografia.

Apesar do anacronismo de projetos ginocríticos na atualidade, quando seria de esperar que estivessem estabelecidos os mecanismos que impediram o acesso das mulheres ao universo das letras, ainda se verifica, no âmbito da literatura portuguesa, a necessidade de estudos que articulem a autoria feminina e a forma como as escritoras negociaram o seu reconhecimento simbólico. As políticas que têm permitido a manutenção do cânone masculino inibiram o estabelecimento de genealogias matrilineares, através dos mecanismos evidenciados nas duas partes anteriores, de acordo com Chatarina Edfeldt: a colocação das autoras que conseguiram reconhecimento literário como excepcionais, o que corrobora o mérito dos escritores homens como privilegiados pelo génio; a falta de contextualização das autoras e de suas obras em movimentos, correntes, gerações e escolas, categorias que estruturam as narrativas históricas; a avaliação das obras das escritoras em relação à tradição masculina; a desconsideração de genealogias próprias das escritoras; “adiamento” em relação ao estabelecimento do fenómeno da autoria feminina.

As escritoras da primeira República, o ativismo político das mulheres, que pode muito bem colocá-las como mães da República, as escritoras dos anos 30 e 40; escavando mais ainda, o rico manancial de literatura que a liberdade concedida às mulheres no espaço conventual no século XVII ocasionou: estes são dados firmados que não são articulados em narrativas da memória cultural, os quais preferem ignorar a existência de uma contracultura agenciada pelas escritoras, capaz de revelar as fraturas no todo coerente que as histórias

literárias fundacionalistas pretendem estabelecer, a luta que outros agentes de cultura travaram pelo reconhecimento artístico, a existência inelidível de uma literatura que teve seus antecedentes e que o discurso oficial rechaça em favor de uma naturalização da autoria feminina tardia depois da revolução de 74.

Como surge, então, uma obra como *Novas Cartas Portuguesas*? Como situá-la em relação à literatura produzida na década de 70 em Portugal? O que ela pode significar para as escritoras que surgem depois? Que linhagens literárias o “rebento extemporâneo” de uma linhagem que remonta a Mariana Alcoforado recupera ou combate?

1.2. Uma história por contar: emergência da autoria feminina

Temos que cobrar à história todo o nosso tempo perdido.
(HORTA, 1998¹⁰)

Partindo de Mariana, a primeira, sou a sétima
geração, rebento extemporâneo e filosófico
desta linhagem feminina, que começa com os
feitos profanos duma freira e que a partir daí se
constitui e toma consciência de si, de sua
necessidade, linhagem assim oposta ao
esquecimento e à diluição, à absorção rápida
de um escândalo na paz das famílias e das
sociedades.
(BARRENO, HORTA, COSTA, 2010, p.139)

Como temos vindo a demonstrar, a história da autoria feminina em Portugal registra uma evolução descontínua e fragmentária, com lacunas que resultam, em grande medida, da marginalização que as escritoras sofreram nos registros oficiais de consagração literária. Por se verificar que a literatura em Portugal foi, durante muito tempo, sinônima da autoria masculina, cuja expressão universal supriria a presença feminina no nível simbólico, ao ponto de alguns dos textos paradigmáticos da literatura nacional assinalarem justamente essa

¹⁰Afirmção de Maria Teresa Horta em 1998, num seminário organizado pela UMAR (União das Mulheres Alternativa e Resposta).

ausência, plasmando vozes e discursos femininos sem um correspondente de mulher historicamente possível, o cânone literário português ainda se presta a projetos revisionistas de resgate de autoras que a memória cultural apagou.

Na primeira metade do século XIX, as raras mulheres que escreviam em Portugal pertenciam à aristocracia, como a Condessa de Oeynhausen, futura Marquesa de Alorna, ou Maria Browne. O primeiro soneto assinado pelo punho de uma mulher surgiu no periódico *O correio das damas*, por Antónia Gertrudes Pusich, em 1843. Maria Browne, casada com um inglês, animava um salão literário no Porto, frequentado por Camilo Castelo Branco, mas suas composições circulavam em manuscrito porque as normas de conduta social não autorizavam que uma mulher se fizesse notável pelo saber. Vanda Anastácio (2002) dá-nos conta de que as normas de sociabilidade em Portugal se modificaram depois do terremoto de 1755, em decorrência da maior afluência de estrangeiros, o que se refletiu num convívio mais complacente entre os sexos e, acima de tudo, numa liberdade maior para as mulheres das classes mais altas. Esta conjuntura favoreceu o surgimento das “assembleias” ou “funções”, geralmente promovidas por mulheres casadas, que recebiam em suas casas pensadores, artistas e personalidades influentes que trocavam ideias e mostravam suas obras, impressas ou manuscritas. As mulheres que escreviam tinham oportunidade de ler, declamar e fazer circular, pelo menos em manuscritos, suas obras. D. Teresa de Mello Breyner (1739), Condessa do Vimieiro, Leonor de Almeida, Condessa de Alorna, a Viscondessa de Balsemão, Joana Isabel de Lencastre Forjaz, Francisca Possolo da Costa são algumas dessas mulheres notáveis cujas obras permanecem desconhecidas, mas que tiveram reconhecimento e exerceram influência em sua época.

Na segunda metade do século XIX, algumas mulheres começam a escrever na imprensa. Em 1849, surgia a primeira revista feminista, *Assembleia literária*, com o subtítulo *Jornal de instrução*, sob direção de uma mulher, Antónia Gertrudes Pusich, a mesma mulher

que publicara um soneto em 1843. Em 1868, aparecia a revista *A voz feminina*, inicialmente só com colaboração feminina. Mas a figura mais representativa das escritoras oitocentistas em Portugal é Guiomar Torresão. Guiomar Delfina de Noronha Torresão (1844-1898) teria sido a primeira mulher a ter atividade remunerada ligada à escrita, enquanto jornalista e autora de obras literárias versando diferentes gêneros¹¹. Seu primeiro romance, *Uma alma de mulher*, data de 1869. Também Maria Amália Vaz de Carvalho, que foi a primeira mulher admitida na Academia das Ciências de Lisboa, provocou a fúria de outro membro da Geração 70, Oliveira Martins, com a publicação de *Cartas a Luísa* (1886), decalcadas no modelo de Rousseau, em que a autora advoga a superação da mulher através da educação.

Tal como Vaz de Carvalho, Guiomar Torresão¹² colaborou em diversos jornais, entre os quais *Ilustração portuguesa*, em que assinou, sob o pseudônimo Gabriel Cláudio, vários folhetins. As duas escritoras destacaram-se ainda porque, segundo Pazos Alonso (1994, p. 8), envolveram-se em polêmicas nos jornais e expressaram suas opiniões acerca de questões da atualidade política e social da sua época.

Angelina Vidal (1847-1917), Maria da Cunha (1873-1917), Laura da Fonseca Chaves (1888-1966), Branca Eva de Gonta Syder Ribeiro Colaço (1880-1945), Maria de Carvalho

¹¹ Em 1874, publica *A família Albergaria*, romance histórico ambientado na década de 1824-34; em 1875, lança *Meteoros*, conjunto de crônicas, contos dispersos por jornais, resenhas críticas, apontamentos de viagens; em 1877, há notícia da segunda edição da novela *Rosas pálidas*; em 1881, do texto dramático *No teatro e na sala*, que recebe carta-prefácio de Camilo Castelo Branco, e que teria sido, inicialmente, uma resposta da autora à farsa de Ramalho Ortigão “A educação das mulheres – meninas examinadas no liceu – suas mestras” criticando o *Almanaque das mulheres*, fundado em 1871 por Guiomar de Torresão, como exemplo de edição que promovia uma “educação literária desaliada da educação doméstica”. Ortigão é um dos críticos da época que reage contra a educação das mulheres e ridiculariza sua produção literária. Em resposta, Guiomar Torresão defendeu as poetisas, imputando as deficiências de sua literatura à insuficiência da educação que recebiam.

¹² A autora publicou, sobretudo, na imprensa periódica, um suporte efêmero, mas o ofício das letras foi para ela uma atividade a tempo integral, ao qual se dedicou com afinco para sobreviver. Podemos pensar, apesar de as diferenças no que se refere a uma avaliação estética das respectivas obras, em Camilo Castelo Branco, escritor português que viveu exclusivamente da pena e que dependia dos folhetins e do veículo da imprensa para publicar suas obras. Embora Luísa Dacosta mencione a “estrutura ingênua” das obras de Guiomar de Torresão, a autora recebeu resenhas elogiosas de críticos influentes na época, como Júlio César Machado, Tomás Ribeiro e Camilo Castelo Branco. Torresão mostra-se uma escritora de recorte romântico, com enredos que põem em cena personagens que morrem por amor, filhas abnegadas e mães sacrificadas, amores impossíveis, repudiando o realismo à Balzac. Muito embora defenda, em suas crônicas, a educação da mulher e critique a tacaçaria que em Portugal ainda faz ver o ofício da escrita como indesejável e contrário à natureza da mulher, Torresão não defende a emancipação nem a conquista do sufrágio feminino.

(1889-?), Virgínia Vila Nova de Sousa Vitorino (1898-1969)¹³, cujas obras tiveram várias reedições, Olívia Guerra (1898-?), Marta Mesquita Machado¹⁴ (1895), equiparada por Gaspar Simões a Florbela Espanca, são algumas das escritoras primonovecentistas que dividiram o campo literário com os escritores.

Visivelmente, as narrativas literárias contemporâneas não registram a autoria feminina antes dos anos 50 em Portugal. No entanto, sabe-se que, sobretudo nas primeiras décadas do século XX, muitas escritoras publicaram e tiveram o aplauso do público e a benevolência da crítica. Se as histórias da literatura contemporâneas não registram a memória dessas autoras, as antologias de Nuno Catarino Cardoso, *Poetisas portuguesas* (1917); de António Salvado, *Antologia das mulheres poetisas portuguesas* (1961); e de Albino Forjaz de Sampaio, *Poetisas de*

¹³ As catorze edições de *Namorados*¹³ (1918), de Virgínia Vila Nova de Sousa Vitorino (1898 – 1969), fazem da obra um grande sucesso editorial. Também os livros de poesia *Apaixonadamente* e *Renúncia* conhecem reedições, cinco o primeiro e três, o segundo. Professora do Conservatório, a dramaturgia também trouxe publicidade à autora, que privava da amizade de Amélia Rey Colaço, cuja Companhia representou as seis peças da autora no Teatro Nacional D. Maria II. São igualmente de sua responsabilidade traduções e adaptações de autores estrangeiros. Dirigia radioteatro na Emissora Nacional, sob o pseudónimo Maria João do Vale, tendo granjeado grande prestígio e contribuído para a divulgação de escritores portugueses e estrangeiros. Júlio Dantas – médico, escritor, diplomata, Ministro da Instrução Pública e Ministro dos Negócios Estrangeiros (1921-1922 e 1923) –, um dos intelectuais mais proeminentes da época, de cujo nome lembramos hoje, sobretudo, pelo manifesto Anti-Dantas de Almada Negreiros – “Morra Dantas, morra, pim” –, foi um amigo e admirador da escritora. Almada Negreiros desenhou algumas das capas dos livros de Virgínia Vitorino. Recebeu do governo português o grau de *Oficial da Ordem de Cristo*, em 1929, e a *Comenda da Ordem de Santiago*, em 1932. Em 1930, recebeu do governo espanhol a *Cruz de D. Afonso XII*. Numa entrevista ao jornal *Pátria*, declarou que não era favorável ao voto feminino: “Sou feminina demais para entender que a mulher se deve imiscuir em assuntos que mais dizem respeito ao homem.” (MARINHO; ORDORICA, 1998, p. 26) O sucesso editorial de Virgínia Vitorino justificaria que a autora figurasse nas páginas das narrativas de literatura portuguesa com lugar próprio, apesar de sua poesia tender para o sentimentalismo amoroso, e sua obra dramática se destinar a um público burguês, apelando a valores como a família, a pátria e o amor. Sua poesia é considerada de bom recorte, embora lhe falte, segundo Dacosta, “o egocentrismo feroz, o narcisismo, o ardor sensual, a insatisfação e a originalidade da grande poetisa” (DACOSTA, 2001, p. 64), Florbela Espanca. Seus poemas são devedores de uma estética romântica que também enfraquece as intrigas de suas obras dramáticas.

¹⁴ Dacosta considera que, entre Marta Mesquita Machado e Florbela Espanca, “as separam diferenças muito nítidas”, designadamente “um erotismo pudico e velado [...] que nada tem a ver com a sensibilidade exaltada da poetisa alentejana” (DACOSTA, 2001, p. 64), aproximando a poética da primeira antes à de Augusto Gil. O seu livro de estreia intitula-se *Triste* (1924), com a reedição *Tristes: poesias* (1934) contendo poesias inéditas, seguindo-se *Arco-íris* (1925), *Pó do teu caminho* (1928), *Relicário* e *Poemas*, que seriam antologiadados nas *Poesias completas* (1960). Também Jaime Cortesão e José Régio distinguiram Marta Mesquita Machado como uma das poetisas mais importantes da literatura portuguesa. A autora também se teria dedicado à literatura infantil com a obra *Conte uma história* (1940), uma coletânea de fábulas, contos e poesias destinada ao público mais jovem. Traduziu autores de literatura infantil e manteve uma secção no jornal *O primeiro de janeiro* sob o pseudónimo Tia Madalena.

hoje (1931), e as obras de natureza crítica de João Ameal, *Panorama de la littérature portugaise*; de Hernâni Cidade, *Tendências do lirismo contemporâneo*; e de João Gaspar Simões, *História da poesia portuguesa do século XX*, contrastam com as narrativas históricas contemporâneas, designadamente a consagrada *História da literatura portuguesa*, de António José Saraiva e Óscar Lopes, registrando nomes de mais de uma centena de escritoras, muitas delas com obra publicada.

Entre as fontes fundamentais para se traçar uma genealogia de escritoras em Portugal em finais do século XIX e primeiras décadas do século XX, constam as antologias: de Nuno Catarino Cardoso (1887-1969), *Poetisas portuguesas* (1917), que apresenta as autoras que se dedicaram ao ofício da poesia num lapso temporal que vai de finais do século XIX e alcança a segunda metade do século XX; de Tereza Leitão de Barros, *Escritoras de Portugal: génio feminino revelado na Literatura Portuguesa* (1924), vasto painel organizado em dois tomos com os nomes das escritoras que exercitaram a prosa ficcional; mais perto de nós, *Escritoras brasileiras, galegas e portuguesas* (1983), por Américo Lopes Oliveira, e *Dicionário cronológico de autores portugueses* (1985-2002), de seis volumes, por Eugénio Lisboa e Ilídio Rocha. Num estudo sobre antologias em Portugal no século XX, Patricia Baubeta refere a importância destas coletâneas para a escrita das narrativas historiográficas e para o estabelecimento dos cânones, com especial destaque para o primeiro de dez volumes previstos de Nuno Catarino Cardoso, *Antologia contendo dados bibliográficos e biográficos acerca de cento e seis poetisas* (entre 1917 e 1927), a qual permitiu que os nomes destas autoras não ficassem totalmente esquecidos:

O primeiro volume desta série é o mais notável, porque é a primeira antologia publicada em Portugal de poemas escritos por mulheres poetas, 106 ao todo. A introdução lista mulheres artistas portuguesas notáveis, filósofas e escritoras, que não são normalmente mencionadas em histórias culturais. (BAUBETA, 2007, p. 67)¹⁵.

¹⁵ No original: “The first volume in the series is the most remarkable, because it is the first anthology published in Portugal of poems written by women poets, 106 in all. The introduction lists notable Portuguese women artists, philosophers and authors, who are not normally mentioned in cultural histories.” (BAUBETA, 2007, p. 67) Tradução nossa.

No prólogo, o próprio antologista justifica a edição pela inexistência de tratamento crítico sobre a autoria feminina. O que, decerto, causa perplexidade a um leitor contemporâneo é que Cardoso apresenta o seu trabalho como um balanço de uma produção firmada, com um espaço literário reconhecido e um leitorado definido:

Muitas das poetisas de que trato, por demasiadamente conhecidos seus nomes e apreciadas suas obras literárias, não careciam de apresentação, se desse modo não desejasse reunir muitos elementos dispersos, duma matéria que entre nós tem sido pouco versada, e tornar mais útil e mais interessante esta obra que, pelas notas biográficas e bibliográficas que insiro, fornece os elementos necessários para se poder proceder a um balanço do movimento intelectual feminino em Portugal, a partir de meados do século XIX, até nossos dias, desígnio que, embora não completamente, penso ter realizado. (CARDOSO, 1917)

Catarino Cardoso registra a existência de um “movimento feminino intelectual em Portugal” no campo cultural da época e do acesso que as autoras tiveram à edição, o que contraria justamente a ideia corrente de que não haveria escritoras antes de meados do século XX. Estes dados dão força à tese de Chatarina Edfeldt de que a invisibilidade da autoria feminina nas narrativas historiográficas está dependente de políticas de gênero em vigor e da percepção da escrita de mulheres como exceção ou modismo, quando dados como estes de “autoras publicadas entre 1900 e 1950 [...] recolhidas da literatura referencial” (EDFELDT, 2006, p. 209) comprovam que as mulheres deste período publicaram intensamente.

Para percebermos como a atividade judicativa é um terreno de areias movediças no complexo campo literário e cultural, vejamos como Tereza Leitão de Barros justifica a sua antologia de mulheres escritoras:

O presente trabalho não tem quaisquer pretensões a obra de crítica ou de erudição, e nem mesmo deve ser aceite como um subsídio, ainda que modestíssimo, para a História da Literatura Portuguesa, onde, no entanto, o estudo da atividade intelectual feminina sempre ocupou tão insignificante lugar. A sua primeira ambição seria até a de poder julgar-se isento do quase obrigatório cunho de pretensiosismo que, habitualmente, caracteriza as tentativas de quem experimenta seus primeiros passos num campo de tão difícil piso para a inexperiência, como são esses senhoriais domínios da investigação paciente e da análise estética.

Os recém-chegados a certas zonas do mundo intelectual, nem sempre acolhedoras e benignas, raramente podem, sem maior ridículo, abordar

problemas originais, e só têm uma probabilidade de evitar o justo epíteto de “intrometidos” que o desdém dos mestres se vê forçado a aplicar-lhes: seguir, lenta mas honestamente, na esteira de bons exemplos, e procurar primeiro o louvor da própria consciência e só depois o de quem tenha autoridade para o conceder.

Não estou bem certa, infelizmente, se no meu trabalho passará um pouco despercebida essa quase infalível pontinha de falsa erudição, caro tributo que pagam as ingênuas veleidades de tantos principiantes. (BARROS, 1924, p. 19)

Ainda que de maneira cautelosa, Tereza Leitão de Barros aponta o dedo à crítica e seus “senhoriais domínios”, aludindo ao poder legitimador dos “mestres” no meio cultural, ao papel regulador e censório dos críticos que atinge as autoras e suas obras, mas também inibe veleidades críticas que se orientem para “problemas originais”. Comportando-se como guardiões do cânone, os parâmetros que utilizam na avaliação das obras das autoras não permitem reconhecer a originalidade dessa produção, rotulando-a, pejorativamente, de “literatura feminina”. A antologiadora introduz uma argumentação dupla que, só num nível superficial, pode ser recebida como modéstia *tout court*, estabelecendo duas grelhas paralelas e perfeitamente opostas em relação ao trabalho da crítica: de um lado, “quem experimenta seus primeiros passos”, os “recém-chegados”, “intrometidos”, os “principiantes”; do outro, “os mestres”, “os senhoriais domínios da investigação paciente e da análise estética”, “quem tenha autoridade para o [louvor] conceder”. Havia, portanto, uma literatura masculina, tida como universal, e uma feminina, vista como exceção.

Mais perto de nós, José Carlos Seabra referia-se ao fenômeno editorial das poetisas nos anos 20 em termos que traduzem bem o desacerto entre a pujança dessa produção e o tratamento historiográfico que sofreu nas instâncias de consagração literária: “[...] em termos de sociologia de literatura, os êxitos editoriais dessa policêntrica e torrencial literatura ultrapassam mesmo a ressonância do escândalo efêmero e localizado de Orpheu”. (SEABRA, 1986, p. 12)

Começa então a fazer sentido que uma figura literária da dimensão de Florbela Espanca não surja como uma exceção, mas recortando-se num fundo de intensa atividade poética feminina, mesmo se sua obra se destaca da produção geral dessas escritoras. Podemos mencionar como autoras mais representativas deste período de intensa atividade poética Maria de Carvalho, Mafalda Mousinho de Albuquerque (Ruben de Lara), Branca de Gota, Domitila de Carvalho, Virgínia Vitorino, Beatriz Delgado, Olinda Gonçalves, entre muitas outras que dividiram o campo literário com Florbela Espanca e prepararam o terreno para a recepção crítica daquela que foi a figura mais representativa deste período. Nas primeiras décadas do século XX, é sobretudo o gênero poético que atrai as autoras. Se, no panteão das letras, é o gênero mais valorizado, pelo grau de abstração e transfiguração estética a que está associado, e apesar de as escritoras se escusarem frequentemente de fazer literatura – “são lá versos o que faço” –, esta forma literária permitir-lhes-á a expressão de um “eu” que se torna urgente plasmar na escrita, assim como a constituição de identidades e subjetividades projetadas literariamente. Por outro lado, de acordo com Ana Paula Ferreira, trata-se de uma poesia em que predomina a nota amorosa, a expressão lírica de tônica sentimental, com que as escritoras dos anos 30 e 40 irão romper nos contos, introduzindo temáticas que focam a mulher e a família:

Tentar compreender o significado desta apropriação, que implica uma reação estético-ideológica contra a corrente de poesia amorosa típica dos ‘feminismos’ anos vinte, compele, primeiro que tudo, o confronto da política de gênero sexual veiculada por uma categoria descritiva que está longe de ser trans-histórica, transparente ou inofensiva. (FERREIRA, 2002, p. 31-32)

Cláudia Pazos Alonso dedicou um estudo pioneiro à obra de Florbela Espanca, *Images of the self: a study of Florbela Espanca* (1994), no qual mostra que uma figura de vulto como Florbela Espanca faz parte de uma geração de poetisas que lhe abriram caminho¹⁶:

¹⁶ No capítulo II do estudo que consagrou à emergência da autoria feminina na poesia portuguesa (2009), “A poetisa: Florbela Espanca”, Anna Klobucka relaciona o emprego do qualificativo “poetisa” para Florbela como sinónimo de uma poesia “feminil”, e de “poeta” para outras escritoras, como Sophia de Mello Breyner Andresen, Luiza Neto Jorge e Fíama Hasse Pais Brandão, significando a ausência, em suas obras, de aspetos

“[...] [o impacto de caráter geral que as poetisas tiveram sobre ela]: pelo mero facto da sua existência, sem dúvida facilitaram a concretização da carreira de Florbela como poetisa”. (ALONSO, 1996, p. 45) Virginia Woolf já chamava a atenção para o fato de não existirem gerações espontâneas na literatura, o que explica a dialética tradição/modernidade no campo cultural:

Sem essas precursoras, Jane Austen e as irmãs Brontës e George Eliot não poderiam ter escrito mais do que Shakespeare teria escrito sem Marlowe, ou Marlowe sem Chaucer, ou Chaucer sem os poetas esquecidos que prepararam os caminhos e domesticaram a selvageria natural da língua. Porque as obras-primas não são nascimentos solitários e únicos; são o resultado de muitos anos de pensamento em comum, de pensar através do corpo das pessoas, de tal forma que a experiência da massa está por detrás de cada voz particular. (WOOLF, 2004, p. 76)¹⁷

A “Literatura de autoria feminina”¹⁸, de Luísa Dacosta, “é incomparavelmente o melhor exemplo de representação literária de autoria feminina das primeiras décadas do século XX” (EDFELDT, 2006, p. 70), tendo inaugurado um modelo de descrição do fenômeno da autoria feminina que deveria ter sido seguido nas narrativas historiográficas da literatura portuguesa. Dacosta dá destaque ao surgimento desta literatura de autoria de mulheres no século XX, não deixando de mencionar o descompasso em relação à Europa mais evoluída. Neste sentido, este capítulo constitui-se numa fonte fundamental para a narrativa historiográfica das escritoras portuguesas até aos anos 30 em Portugal.

autobiográficos ou do viés confessional tido como característico do discurso feminino. A ensaísta articula os dois termos com a ambivalência de critérios na apreciação da obra das escritoras e com o sistema de valores associado a duas concepções de poesia: uma de expressão do eu, que a crítica associou à prática feminina; outra, de fingimento, da multiplicação de sujeitos, característica do modernismo. Estas eram as tendências nos anos 20: entre Florbela Espanca, mas também António Nobre, Fernando Pessoa e os poetas de Orpheu.

¹⁷ No original: “Without those forerunners, Jane Austen and the Brontës and George Eliot could no more have written than Shakespeare could have written without Marlowe, or Marlowe without Chaucer, or Chaucer without those forgotten poets who paved the ways and tamed the natural savagery of the tongue. For masterpieces are not single and solitary births; they are the outcome of many years of thinking in common, of thinking by the body of the people, so that the experience of the mass is behind the single voice.” (WOOLF, 2004, p. 76)

¹⁸ O capítulo “Literatura de autoria feminina”, da autoria de Luísa Dacosta, foi, primeiramente, publicado em Lisboa, pela Estúdios Cor, e integrava o volume *História ilustrada das grandes literaturas*. A edição que seguimos é organizada por Maria Antónia Fiadeiro e inclui este capítulo.

Luísa Dacosta encerra sua plêiade de escritoras que, nas primeiras décadas do século XX, versaram preferencialmente a poesia com Florbela Espanca (1894 – 1930), que destaca das outras escritoras por ser uma voz original, distinguindo-se sua poesia por um acento de marcado erotismo e sensibilidade exaltada. Embora contemporânea destas mulheres escritoras da Primeira República que participam ativamente com suas opiniões na imprensa periódica e pelo direito da mulher à educação, a Florbela não interessam questões políticas. Seu eu lírico exacerbado e narcísico consome-se na paixão amorosa isolada do mundo, na voracidade e exclusividade da paixão: “O mundo, Amor!... As nossas bocas juntas!... [...] / Tudo o que é chama a arder, tudo o que sente, / Tudo o que é vida e vibra eternamente / É tu seres meu, Amor, é eu ser tua!”

Para além do caráter de exceccionalidade que a narrativa literária reserva à autoria feminina, reforçando dessa maneira o feudo legitimador da autoria masculina, a crítica associa frequentemente a escrita de mulheres à prática de determinados gêneros, designadamente a literatura infantil, os contos, as crônicas e outros gêneros arrolados como literatura menor ou para-literatura. Também neste sentido Florbela é extremamente inovadora para a época, na medida em que cria subjetividades poéticas que justamente questionam a pretensa naturalização de gênero literário e gênero sexual, de tal forma que Cláudia Pazos Alonso chega a afirmar que “a máscara da feminilidade torna-se o seu disfarce”. (ALONSO, 2012, p. 20) Florbela não só escreve poesia, considerado o gênero maior, como escreve sonetos, forma literária com uma tradição que remonta ao Classicismo e que tem em Sá de Miranda e, sobretudo, em Camões, modelos fundadores no âmbito da literatura de língua portuguesa. As pesquisas mais recentes que se debruçam sobre a obra florbeliana vêm concedendo destaque ao diálogo que Florbela Espanca trava com os escritores canônicos, como em sua obra essa “angústia da influência” constitui uma chave de leitura fundamental para se discernirem os travejamentos mais originais de uma poesia em que a presença dos elementos autobiográficos

definia uma cotação mais baixa na bolsa de valores literários. A *guetização* das escritoras e de suas obras, sintetizada no rótulo “literatura feminina”, contribui para produzir em Florbela um sentimento de inadequação e de distanciamento em relação à produção de suas companheiras. Em *Perspectivas do feminino na literatura neo-romântica* (1986), José Carlos Seabra Pereira coloca que os estertores de uma estética neo-romântica na literatura portuguesa, que se prolongaria até o primeiro quartel do século XX, favoreceram certo destaque das escritoras: “[...] quer esta falsa *rentrée* do Naturalismo, quer a orientação nuclear do Neo-Romantismo favorecem um relevo maior das personagens femininas e, sobretudo, um *boom* novo, inédito, da autoria feminina.” (SEABRA, 1986, p. 6)

Os anos 20 sinalizam um dos momentos fortes da literatura portuguesa, marcado pela publicação dos dois números da revista *Orpheu*, órgão do Modernismo de Pessoa, Sá-Carneiro e Almada Negreiros. Mas é também o período de intensa publicação de textos assinados por mulheres, que receberam recensões favoráveis, apesar de a história literária não registrar o fenômeno da autoria feminina neste período, resultando a impressão de que não teria havido escritoras nesta época, o que contrasta de maneira flagrante com a visibilidade das escritoras a partir da década de 70. Florbela Espanca e Judith Teixeira são os exemplos mais evidentes de escritoras atuando nos anos 20 e 30 que não tiveram o aplauso de seus contemporâneos, possivelmente por ousarem escrever sobre assuntos que não cabiam às mulheres, como o desejo feminino e o erotismo. Só nos anos 50 críticos como José Régio, com o estudo *Florbela (Ensaio de interpretação crítica)*, e Jorge de Sena, com *Florbela Espanca ou a expressão do feminino na poesia portuguesa*, puderam perceber na obra de Florbela Espanca sua profunda originalidade. Óscar Lopes e António José Saraiva colocam-na como uma voz isolada, uma precursora, para o “muito recente movimento de emancipação literária da mulher” que os autores da História da Literatura Portuguesa situam nos anos 50. (SARAIVA; LOPES, 1987, p. 1058) Mesmo hoje, quando falamos na autoria feminina, temos

difficuldade em pensar nestas escritoras inseridas num período literário em particular, soando até estranho que Fernando Pessoa e os escandalosos poetas de Orpheu tenham sido contemporâneos das solitárias e não menos escandalosas Florbela Espanca e Judith Teixeira (1880-1959).

Mas se Florbela Espanca foi injustiçada e marginalizada¹⁹, e a incompreensão de seus contemporâneos em relação à originalidade de sua obra feria a profunda consciência de seu talento literário, valendo-lhe um amargurado sentimento de inadequação, Judith Teixeira foi literalmente proscrita das letras portuguesas. Na vida pessoal, deu mostras de ter sido uma mulher liberta das convenções sociais de seu tempo. O primeiro casamento foi dissolvido, em virtude de a autora ter sido acusada de adultério. Mas, acima de tudo, a tonalidade homoafetiva de seus poemas valeu-lhe forte censura e recriminação. Juntamente com António Botto e Raul Leal, escritores assumidamente homossexuais, a poetisa participou na polémica “Literatura de Sodoma”, a campanha promovida pela Liga de Ação dos Estudantes de Lisboa contra “os artistas decadentes, os poetas de Sodoma, os editores, autores e vendedores de livros imorais”. Fernando Pessoa manifestou-se em defesa de António Botto²⁰ e de Raul Leal,

¹⁹ O registro confessional de sua poesia torna-se mais pungente por sabermos como foi atribulada e sofrida sua vida pessoal. Florbela Espanca passou por dois divórcios, três casamentos e a morte do irmão que amava, experiências que se plasmam nos livros de poesia. Assim, *Livro de mágoas* (1919), *Livro de Sôror Saudade* (1923), *Charneca em flor* (1930) e *As máscaras do destino* (1931) marcam um crescendo de sensualidade que desabrocha numa paisagem de êxtase pagão, em que o sujeito lírico se transforma na “charneca rude a abrir em flor”. A autora de *Trocando olhares* iniciou-se como jornalista no suplemento do jornal *O Século de Lisboa*, colaborou na revista *Modas & bordados*, em *Notícias de Évora* e em *A voz pública*. Completou o 11º ano do curso complementar de Letras e matriculou-se na faculdade de Direito da Universidade de Lisboa, tendo sido uma das catorze mulheres entre trezentos e quarenta e sete alunos inscritos. Os espaços femininos eram muito limitados na época, o que, entre outros fatores, teria contribuído para o sentimento de profunda inadaptação que a escritora sentia. Admiradora de António Nobre, o poeta de *Só*, “o livro mais triste de Portugal”, em Florbela Espanca essa influência faz-se sentir, sobretudo, em *Livro de mágoas* (1919), com uma linguagem noturna, em que a tristeza e a saudade predominam, conferindo ao livro um tom decadentista finissecular. Já o *Livro de Sôror Saudade* traz aquela que é a marca registrada da autora: o erotismo, a sensualidade.

²⁰ É sabido que Fernando Pessoa tinha uma admiração profunda pela Antiguidade Clássica e que escreveu, em inglês, os poemas “Antinous” e “Le mignon”. De uma maneira geral, Pessoa atribuía as discussões sobre homoerotismo a Álvaro de Campos. Curiosamente, a primeira defesa de António Botto é um debate em forma de carta entre Pessoa e Álvaro de Campos na revista *Contemporânea*, em que subscreve a “sensibilidade” e o desejo erótico como princípios artísticos de produção de beleza: “Quantas obras de Arte não se teriam de banir se nela se exigisse a mais burguesa moralidade!” Acaba de ser publicado (Novembro de 2014), pela Livraria Letra Livre, o livro *Notícia do maior escândalo erótico-social o século XX em Portugal*, uma antologia organizada por Zetho Gonçalves que inclui as obras dos autores citados apreendidas pelo Governo Civil de Lisboa que faz anteceder dos manifestos de Pessoa em defesa da homossexualidade assumida de Botto.

mas do grupo censurado Judith Teixeira foi a única que não teve advogados. Publicaria em junho do mesmo ano *Castelo de sombras*. Em 1926, publicou *Nua. Poemas de Bizâncio* e, uma vez mais, não obteve crítica favorável, tendo a obra sido condenada por imoralidade.²¹

Mesmo no capítulo da autoria feminina, causa estranhamento que Judith Teixeira não seja mencionada como parceira geracional de Florbela Espanca, com quem dividiu o campo literário, e que foi, possivelmente, a escritora de geração com quem manteve mais afinidades, pela tonalidade erótica de sua expressão e por se afastarem ambas de uma poética de exaltação sentimental à Virgínia Vitorino. Mas talvez a prova mais cabal do ônus que pesa sobre Judith Teixeira seja o fato de não constar das antologias ou narrativas literárias da época, sendo a única exceção a antologia poética *As melhores páginas da literatura feminina*, de Albino Forjaz de Sampaio (1931, 105-7).²² Num esclarecedor e bem informado artigo acerca de Judith Teixeira, “Muito prazer, Judith Teixeira!” (2012), Suilei Monteiro Giavara (2012) aproxima a poética da escritora com a de Mário de Sá-Carneiro e a de Florbela, mostrando como afinava pelo mesmo diapasão de outras vozes e discursos vanguardistas de sua época, o que torna ainda mais surpreendente sua supressão das antologias literárias. Aquilino Ribeiro considerou-a uma “poetisa de valor”; José Régio afirmaria que “todos os livros de Judith Teixeira não valem uma canção escolhida de António Botto”; João Gaspar

²¹ A autora faria publicar o texto “De mim. Conferência. Em que se explicam as minhas razões sobre a vida, sobre a estética, sobre a moral” (agosto de 1926). Vale a pena apresentar um trecho dessa defesa, para percebermos como, para a autora, a força libidinal está indissociada do processo de criação e como se demarca de uma poesia desencarnada e idealista: “— A luxúria é uma fonte dolorosa e sagrada de cujo seio violento corre, cantando e sofrendo, o ritmo harmonioso das nossas sensações! Mas, na verdade, a luxúria é uma força. Vive em todos nós, comanda todos os nossos gestos! Inconsciente e por isso torpe nos inconscientes, sagrada, ordenadora e diretiva nos responsáveis, nos iluminados! [...] Não sei cantar amores débeis. Adoro o Sol, amo a Cor, quero à Chama, bendigo a Força, exalta-me o Sangue, embriaga-me a Violência, deliro com a Luta, sonho com os gritos rebeldes do Mar! Não me interessam as cores pálidas, não me comove a cor imaculada dos lírios brancos e flébeis. Eles não sofrem, eles não vibram, eles não chamam nenhuma estrofe de martírio ou de volúpia! (TEIXEIRA, 1996, p. 207.)

²² Foi René P. Garay, crítico cubano, professor de Literatura Luso-Brasileira e Hispânica no City College-Graduate School-The City University of New York (Cuny), quem relançou Judith Teixeira, com o estudo *Modernismo Sáfico Português*. Martim Gouveia de Sousa é responsável por uma dissertação de mestrado sobre a obra da autora, assim como pelo *blog Europa*, com o mesmo nome da revista dirigida por Judith Teixeira. Cláudia Pazos Alonso também dedicou uma secção de sua tese de doutorado sobre Florbela Espanca – *Images of the self: a study of Florbela Espanca – a Judith Teixeira*. A primeira publicação de Florbela Espanca aconteceu justamente na revista *Europa*, fundada por Judith Teixeira.

Simões elogiaria a "audácia" da poetisa, considerando-a embora "sem talento"; já António Manuel Couto Viana considerava-a "a única poetisa modernista" portuguesa, afirmando sobre suas poesias: "separando muito trigo de muito joio, penso-as merecedoras de melhor sorte do que o silêncio, a ignorância, a que têm estado votadas." No 1º volume do *Dicionário de literatura*, Jacinto do Prado Coelho alude à tonalidade homoerótica de sua poesia, em vez de enfocar seus elementos estéticos. Considerada a Safo portuguesa, é mais do que provável que essa seja a principal razão da marginalidade da obra de Judith Teixeira.

Os anos 40 do século XX sinalizam um período fecundo para a autoria feminina em Portugal e distinguem-se das primeiras décadas fundamentalmente pelo gênero literário cultivado pelas escritoras. Se nos anos vinte, o exercício do verso deixou uma “legião de poetisas”, na década de 40, a narrativa ficcional oferece-lhes outras possibilidades de expressão. Segundo Ana Paula Ferreira, que organizou uma antologia de contos de autoria feminina dos anos 40 - *A urgência de contar* -, assiste-se neste período a um *boom* de escritoras que cultivaram, preferencialmente, o gênero conto, criando situações que punham em cena personagens femininas e as relações que entretêm em situações quotidianas:

Escrever a partir da plataforma da diferença feminina não terá, por conseguinte, nada de ingénuo, muito menos, de vitimizante ou “natural”: trata-se efetivamente de utilizar um dispositivo discursivo em aparência inócuo (“literatura feminina”) para confrontar a exclusão das mulheres do espaço da cidadania, do fórum público. (FERREIRA, 2002, p. 38)

Em termos de periodização literária, a estética neorrealista e o Presencismo²³ eram as correntes dominantes nesta época, mas as escritoras não constam das antologias ou das

²³ A escola que se constitui em torno da revista coimbrã *Presença* teve como arautos João Gaspar Simões, José Régio, Branquinho da Fonseca, Edmundo de Bettencourt, Fausto José e António Navarro, a que se juntaram mais tarde Adolfo Casais Monteiro e Miguel Torga, na direção da revista, órgão do Segundo Modernismo. Se os neorrealistas propunham um engajamento social, detendo-se nas ações das personagens e na descrição dos espaços físicos e sociais, em que se movem tipos provenientes dos estratos sociais mais baixos, explorados por um capitalismo crescente que afetava profundamente o equilíbrio das relações entre trabalhadores e patrões, quer representem o meio operário industrial, os agricultores dos latifúndios ou os pequenos artífices, costureiras, trabalhadores assalariados que se submetem a jornadas pesadas e mal remuneradas, o Presencismo defendia que o gênero romanesco necessitava de uma profunda renovação. Inspirando-se no modernismo francês de Proust, nos conflitos existenciais de Dostoiévski, no intuicionismo de Bergson, na psicanálise de Freud, os Presencistas reclamavam uma expressão humana e introspetiva na arte que explorasse as regiões

narrativas literárias como dinamizadoras do campo cultural dos anos 30 e 40, ao lado de nomes como João Gaspar Simões, José Régio, Branquinho da Fonseca, Edmundo de Bettencourt, Fausto José, António Navarro, Adolfo Casais Monteiro ou Miguel Torga. Fica claro que as escritoras enfrentaram dificuldades na recepção crítica de suas obras, mesmo quando conseguiram publicar e tiveram o aplauso do público. Um bosquejo da história da literatura de autoria feminina em Portugal não pode colocar entre parêntesis um período que, como refere Ana Paula Ferreira, só terá paralelo com a década de 70. Conforme coloca a mesma crítica, da geração escritoras que têm suas zonas de nascimento entre os anos 10 e 20 do século passado e que começam a publicar pelos anos 40, “só Agustina Bessa-Luís e Natália Correia se tornariam escritoras consagradas, deixando, todavia, os seus primeiros romances por reeditar” (FERREIRA, 2002, p. 23-24), acrescentando-se Sophia de Mello Breyner, que começa a publicar mais tarde.

Em 1954, é publicado um livro que marcaria uma nova estética no panorama da literatura portuguesa: *A sibila*. Entre os críticos, é unânime a referência ao livro de Agustina Bessa-Luís como a obra charneira, o divisor de águas, quando se considera a autoria feminina portuguesa. A segunda metade do século XX em Portugal conhece uma profícua produção ficcional de mulheres escritoras que trazem para as narrativas temporalidades e sensibilidades novas. A menção, no cenário literário português, à autoria feminina como fato sociológico deve-se, antes de mais, conforme esclarece Isabel Allegro de Magalhães em *O sexo dos textos* (1995), à inexistência ou falta de representação na narrativa historiográfica de nomes que em países como Inglaterra e França registram a emergência da autoria feminina muito antes, em finais do século XVIII e inícios do século XIX. Com efeito, as obras de escritoras como Mme. de Stäel, Mme. Lafayette, George Sand, George Eliot, Jane Austen ou as irmãs Brönte

insuspeitadas do ser humano, o inconsciente. O artigo de fevereiro de 1928, “Literatura livresca e literatura viva”, assinado por José Régio, é uma espécie de manifesto do grupo.

são hoje clássicos da literatura. Isabel Allegro de Magalhães defende a existência nos textos de traços caracterizadores de sensibilidades, lógicas e pontos de vista distintos que traduzem “uma maneira de estar no mundo própria dos homens e outra própria das mulheres”, a partir da ideia de que “a linguagem expressa essa dualidade sexuada” (1995, p. 10). Magalhães distingue, assim, “duas modalidades de escrita: uma mais próxima do que é a vida, historicamente determinada das mulheres, e outra mais de acordo com a maneira dominante de estar no mundo, a dos homens. (ibid., p. 11) Em *O tempo das mulheres: a dimensão temporal na escrita feminina contemporânea* (1987), Magalhães distingue ficções do tempo e ficções do espaço, fazendo corresponder à primeira a figura da metáfora e à segunda a da metonímia, como sugestão de processos de construção narrativa distintos, consoante sejam os autores mulheres ou homens. Elabora a hipótese de que o modo metonímico, operando no eixo sintagmático, estabelece relações linguísticas de espacialidade, correspondendo ao modo narrativo das ficções masculinas; e que a metáfora, operando no eixo paradigmático, estabelece relações semânticas que obrigam à “descontinuidade de um salto mental” (MAGALHÃES, 1987, p. 95), pois efetuam cortes temporais, não permitindo substituição de umas referências da mesma vizinhança por outras, como acontece na operação metonímica. A metáfora estabelece relações entre dois referentes cujas semelhanças não são perceptíveis, criando um terceiro elemento que representa “a aproximação do que está ausente.” (ibid., p. 97) A ficção do tempo seria, para Isabel Allegro de Magalhães, caracteristicamente feminina, e estaria mais próxima de uma vivência do tempo “parado”, “mais virado para a memória, para a reconstituição do que foi ou poderia ter sido ou ainda do que poderá vir a ser” (ibid., p. 8-9), interessando a uma visão narrativa masculina do mundo, pelo contrário, a “viagem, pela deslocação no espaço” (ibid., p. 9), caracterizando-se esta vivência do tempo como “fluente”.

Se uma tal conceituação da produção autoral é discutível, por se apresentar como redutor o enfoque na produção simbólica com base em postulados biossociais que manifestam

uma visão essencialista do processo criativo, quer das categorias homem e mulher quer da relação direta que se estabelece entre autoria e processo de criação, Magalhães é definitivamente responsável pela introdução na academia portuguesa da problematização de gênero na avaliação das obras literárias e no questionamento do neutro universal. Sem defender a existência, em abstrato, de uma “escrita de mulheres”, na linha das pesquisas da crítica feminista francesa, Isabel Allegro de Magalhães procura, não obstante, identificar “elementos, clara ou veladamente, sexuados que os textos possam conter” (1995, p. 11), cotejando ficções narrativas de autoria feminina e masculina.

A revolução democrática de 25 de abril de 1974 constitui outro marco histórico fundamental quando se considera a ficção feminina em Portugal. Ainda em *O sexo dos textos*, a crítica portuguesa elege um *corpus* de 50 narrativas de ficção e de 15 autoras, chamando a atenção para o fato de autores e autoras escreverem sobre temas convergentes, como a guerra colonial, o 25 de abril e a forma como a revolução afetou a vida dos portugueses, mas também os fatos históricos e temas sociais, desde a vida urbana e suburbana de Lisboa, a emigração para países europeus e a promessa de uma vida melhor. Assim, para além de Agustina Bessa-Luís, Luísa Costa Gomes, Isabel Barreno, Olga Gonçalves, Lúcia Jorge, Hélia Correia, Maria Velho da Costa, Fernanda Botelho, Wanda Ramos, Joana Ruas, Yvette Centeno, Maria Gabriela Llansol, Eduarda Dionísio, Teolinda Gersão, Teresa Salema, são autoras cujas obras ombreiam em quantidade e qualidade com as dos pares masculinos e que compõem o cânone literário português.

Ao dar destaque a estas mulheres-autoras, que trazem para o universo ficcional português “uma outra forma de percepção do mundo” (MAGALHÃES, 1995, p. 203), Isabel Allegro de Magalhães percebe que uma crescente “feminização do universo ficcional tem vindo a acontecer entre nós, visível sobretudo em narrativas de autoria feminina mas também em algumas facetas das de autoria masculina” (ibid., p. 203). Quer isto dizer que, se desde a gênese da literatura portuguesa, com as cantigas de amigo, o lugar da enunciação feminina

está previsto no discurso, as escritoras portuguesas recuperam esses lugares de fala, criando personagens e universos ficcionais com grande densidade e profundidade – basta pensarmos em Quina, a sibila de Agustina, ou em qualquer personagem feminina da autora, em *Maina Mendes* de Maria Velho da Costa. Aliás, Isabel Allegro de Magalhães distingue mesmo as escritoras portuguesas das de outras nacionalidades, salientando que o universo ficcional criado pelas primeiras reflete uma autêntica sintonia com os problemas sociais que enfrentam em seu mundo vigente, o que pode explicar-se pelo impacto que o 25 de abril teve em Portugal e pelas expectativas que foram criadas, inclusive na projeção de uma identidade coletiva dissociada da ideia de império:

[...] o facto de estas escritoras se terem debruçado tão consistentemente sobre temas que nada têm a ver com a sociedade, com a vida para além de si mesmas e dos seus problemas privados, fenómeno pouco frequente na literatura de mulheres de outros países. Eventualmente, isto explica-se, em grande parte, pelo impacto que teve na sociedade portuguesa o acontecimento do 25 de Abril. Por outro lado, e, simultânea a este dado, a presença indesmentível de elementos que tocam o cerne das questões de identidade feminina, observáveis na literatura de mulheres noutros países. Pretendo com isto chamar a atenção para a originalidade que representa esta ligação entre o domínio público da vida e o domínio privado da experiência das mulheres. (MAGALHÃES, 1995, p. 48- 49)

Num ensaio publicado na Revista *Colóquio Letras*, em 1984, intitulado “Ficção”, Maria Alzira Seixo faz o balanço de dez anos de produção ficcional em Portugal, tomando como marco a data da revolução democrática. Destaca a irradiação textualizante nas obras produzidas neste período, a importância da componente teórico-crítica na consciência do processo de escrita, a assimilação de discursos do domínio da subjetividade na ficção, elementos que insuflam uma dinâmica insofismável à produção literária contemporânea:

O vagar com que avançamos nesta consideração do romance actual, a necessidade de constantemente nos determos em cada texto dizem bem da importância que começa a ter para nós uma história do romance moderno português e/ou um bosquejo da ficção contemporânea – cuja riqueza, cuja variedade (e, não obstante, cuja ordenação em torno de constantes) me parecem evidências primeiras. Acreditamos sinceramente que poucas literaturas europeias se possam orgulhar, neste mesmo período, de uma tal efusão e de uma tal qualidade. (SEIXO, 1984, p. 40)

Maria Alzira Seixo não deixa de assinalar a importância das escritoras no gizar de novas modulações literárias neste período: “A nossa época já observou o papel da produção feminina na sua novelística: revelações rapidamente afirmadas e confirmadas [...]. (SEIXO, 1984, p. 40) Jacinto do Prado Coelho atribui mesmo a algumas escritoras a inscrição do erotismo como força motriz de sua criação poética, só possível na época moderna, exorcizando um puritanismo que condenava à circulação clandestina escritos de Bocage, António Botto e José Régio, por exemplo: “E só os progressos da sociedade permissiva consentiram à mulher a franca expressão do amor carnal (Natália Correia, Maria Teresa Horta, as *Novas Cartas Portuguesas*).” (PRADO COELHO, 1992, p. 43) Expressão que já vinha, devemos acrescentar, pelo menos de Florbela Espanca, de Judith de Teixeira e, recuando mais ainda, da própria Mariana Alcoforado (a aceitar-se a autoria portuguesa das cartas).

Se as narrativas oficiais da história literária portuguesa não registraram a emergência da autoria feminina, não lhe reconhecendo legitimidade canônica, a seiva que vem alimentando a expressão das escritoras foi-se impondo de uma maneira tão surpreendente e original que obriga ao reconhecimento de uma ancestralidade no feminino que é necessário recuperar. Anna Klobucka percebeu, como vimos, que essa arqueologia da memória da escrita feminina tem sido resgatada pelas próprias escritoras, cujas obras mantêm um diálogo que recupera e absorve a expressão das precursoras. *Novas Cartas Portuguesas* representa um momento fundamental nessa revisitação, possivelmente por se assumir como um discurso gendrado que dá as costas à lei do pai, num momento da história do país em que a escrita feminina tem a força de simbolizar um ato de transgressão. Parece-nos, por isso, inegável que o livro das três Marias tem um espaço próprio que só será plenamente estabelecido, no âmbito dos estudos de literatura e da historiografia literária, se se reconhecer a existência de uma página da história da literatura portuguesa que impõe, inevitavelmente, a reflexão em torno do gênero como a possibilidade de um discurso outro que inscreve o desejo feminino como a

marca insofismável de uma linguagem nova. O rótulo de feminista que o livro carrega só pode impedir um tratamento teórico-crítico de seus procedimentos literários se se ignorar a importância dos estudos feministas para o desenvolvimento de metodologias novas que lançaram os fundamentos teóricos para a crítica da razão patriarcal e abriram caminho para o estabelecimento de genealogias literárias femininas. *Novas Cartas Portuguesas* representa, porventura, a impressão digital mais rastreável dessa história que os pesquisadores começam a perseguir, trazendo à luz do dia textos de mulheres sepultados em arquivos, mas também produzindo leituras muito profícuas dos autores canônicos e da escrita institucionalizada da literatura portuguesa. Neste sentido vão os estudos mais recentes sobre Florbela Espanca, por exemplo, em que o enfoque crítico no gênero tem ocasionado a percepção de uma geração literária de que a autora fazia parte, assim como a importância da autora para as gerações literárias subsequentes. Basta pensarmos em Adília Lopes, que se define como “freira poetisa barroca”, numa clara alusão a Mariana Alcoforado, mas também a Florbela Espanca, que se projetava como “Soror Saudade”. A escritora que se estreou com “Um jogo bastante perigoso” (1985) reconhece que “o fato de na sua língua materna existir uma linhagem de textos escritos por mulheres foi determinante para a sua própria produção literária.” (LOPES apud ENGELMEYER, 1998, p. 470)

Hilary Owen e Pazos Alonso sinalizam como as *Novas Cartas* se tornaram um “texto fundador” (a “founding text”) para as escritoras que vieram depois, isto é, um legado crítico e literário para uma geração feminina que escreve a literatura portuguesa contemporânea.

Concluimos com uma reflexão de Ana Paula Ferreira que, referindo-se especificamente ao estudo prospectivo de recuperação de obras dos anos 40, traduz com muita acuidade o risco de um discurso crítico que não leva em consideração os contextos históricos em que são produzidas as obras, que não se orienta por um questionamento das formas

literárias, fixando uma narrativa histórica informada por uma visão trans-histórica da literatura:

Rejeitando a pretensa naturalidade de metodologias críticas que fetichizam a realidade estética, as pautas de leitura histórica e teórica aqui propostas visam a introdução de um fenômeno cultural que se não pode isolar do período em que se produz nem da ideologia que informa e enforma a instituição. (FERREIRA, 2002, p. 53)

1.3. Uma república de mulheres: ativismo político e surgimento do pensamento feminista

E nesta volta de amor à história e à política veio a visita de fundo ao nosso intercâmbio; porque desentulhamos o que de assustador temos para nós [...] – lembremo-nos, sim, que um negro extremista é já respeitável, mas que uma feminista é vituperada, assustadora do ainda indiscursível, incômoda, ridícula, mesmo para os cavaleiros bem pensantes de toda a libertação – talvez seja o primeiro caminho para desmontarmos nossas circunstâncias históricas e políticas. (BARRENO, HORTA, COSTA, 2010, p. 83)

Entretanto, é necessário ter em conta um conjunto de dados históricos e sociais que ajudam a perceber a evolução na sociedade portuguesa, sobretudo na segunda metade do século XIX, e que preparam o terreno para o surgimento de escritoras de pleno direito.

Em 1790, foram criadas as primeiras escolas primárias em Lisboa para o sexo feminino. Não obstante, só depois da revolução liberal de 1820 os liberais se interessaram pela educação das mulheres. Em Portugal, apenas na segunda metade do século XIX se registram mudanças significativas conducentes à promoção cultural e social da mulher. Em 1888, foi promulgada a primeira lei que permitia ao Estado criar escolas secundárias para as mulheres (os chamados liceus). Até então, só tinham oficialmente acesso a três ou quatro anos de instrução primária, sabendo-se que uma boa parte não chegava sequer a frequentar a escola, constando as mulheres, por esse motivo, como as principais responsáveis pelas altas

taxas de analfabetismo em Portugal. Na verdade, só em 1906, em Lisboa, a escola Maria Pia, que era o único estabelecimento de educação geral e profissional para o sexo feminino, se tornou uma escola secundária. Até então, as jovens que queriam prosseguir estudos tinham de frequentar os liceus masculinos, como foi o caso de Florbela Espanca.

Algumas figuras ligadas ao republicanismo empenhavam-se, neste período, ativamente pela causa das mulheres, designadamente pela educação e pelo sufrágio feminino, embora neste ponto não haja consenso entre as “feministas” da primeira vaga em Portugal, na medida em que, se uma das causas dos republicanos parece ser a promoção da mulher e a luta por direitos cívicos e sociais, prevalecia a “ideologia das esferas separadas” (PEREIRA, 2000) e muitas feministas, ditas moderadas, não se identificavam com o feminismo “radical” à Ana de Castro Osório, que era sufragista. A decepção sentida pelas feministas apoiantes dos republicanos, que viram negados os direitos políticos restritos ao grupo de mulheres diplomadas, daria origem a um episódio que traduz o espírito de combate entre as sufragistas. Em 1912, Beatriz Carolina Ângelo, médica, mãe e viúva, foi a primeira mulher a votar em Portugal, invocando sua condição de “chefe de família”, conforme previsto na lei. Na sequência deste episódio, a lei foi alterada, por forma a impedir que outras mulheres votassem.

Na virada do século XIX para o século XX, intensificaram-se as ações visando à valorização da condição da mulher portuguesa, designadamente na esfera da educação. Duas obras tornaram-se referência para essa causa: *Mulheres e crianças: notas sobre educação* (1887), da pedagoga Maria Amélia Vaz de Carvalho; e *Às mulheres portuguesas* (1905), de Ana de Castro Osório. Outras contribuições importantes que refletem acerca da condição da mulher e os constrangimentos sociais à sua emancipação são *A mulher e a vida ou a mulher considerada debaixo dos seus principais aspectos* (1872), de Joaquim Lopes Graça, professor da Universidade

de Coimbra; *A mulher*: sua infância, educação e influência social (1880), por Sanches de Frias; e a publicação póstuma *A mulher em Portugal* (1892), de D. António da Costa.

O republicano Bernardino Machado, que viria a ser Presidente da República, foi uma das vozes ativas pela promulgação da lei de 1888. A escritora Alice Pestana, que assinava suas obras com o pseudônimo Caiel, e a feminista Virgínia de Castro e Almeida foram outras vozes que se fizeram ouvir pelo direito da mulher à educação. Quer isto dizer que, se era unânime que o acesso da mulher à educação era importante, a emancipação e autonomia social e econômica das mulheres não constava da pauta republicana, mantendo-se a ideologia das esferas separadas. Dentro do ideário republicano, a educação tinha um papel considerado fundamental, acreditando-se que contribuiria para o projeto democrático: a formação cívica e moral dos indivíduos, para o qual as mulheres, na qualidade de mães e educadoras, tinham um papel relevante a desempenhar.

Em 1892, a dirigente Alice Pestana (Caiel) apresentou ao Congresso Pedagógico Hispano-Português-Americano o relatório *O que deve ser a instrução secundária da mulher*, em que exaltava os avanços que países como a Inglaterra, a Suíça, a Alemanha e os Estados Unidos registraram na instrução da mulher e lamentava a indiferença dispensada à educação feminina na Península Ibérica:

[...] por muito que custe ao nosso brio de peninsulares, temos de confessar, colocando-nos num ponto de vista imparcial, que é tão prodigioso o que outras nações têm feito nos últimos anos em benefício futuro da sociedade para elevação do nível intelectual da mulher, como é prodigiosa a indiferença ou apatia com que, Pirenéus para cá, temos acompanhado esse movimento, essa comoção. (SILVA, 1982, p. 31)

Em 1900, Caiel publicou um artigo sobre a educação feminina, *Comentários à vida*, em que identificava o principal motivo de atraso em Portugal, o analfabetismo, o qual atingia números alarmantes: “Somos de direito o país bárbaro da Europa. Em 5.049:729 habitantes, há 4.000:957 que não sabem ler. Tirado pouco mais de um quinto da sua população, Portugal é um país de analfabetos.” (CAIEL apud SILVA, 1982, p. 31)

Carolina Michaëlis de Vasconcelos, alemã de nascimento, tornou-se, em 1911, a primeira professora universitária em Portugal. Em 1902, publicou um longo artigo em seis partes, intitulado “O movimento feminista em Portugal”, no periódico *Primeiro de Janeiro*, em que atribuiu a condição de inferioridade das mulheres à falta de acesso à educação e apontava como prioridades políticas a criação de escolas, com vista ao desenvolvimento intelectual do sexo feminino e à profissionalização: “O caminho está pois nitidamente traçado: fundar escolas, libertar as futuras gerações femininas da ignorância e da superstição, de preconceitos mesquinhos e de prevenções dogmáticamente incutidas, pregar-lhes o evangelho do trabalho.” (VASCONCELOS apud SILVA, 1982, p. 30) Adepta do feminismo, era Presidente honorária do Conselho Nacional de Mulheres Portuguesas, juntamente com Maria Amália Vaz de Carvalho. Esta última, se não se assumia como feminista, defendia, no entanto, o direito da mulher à educação e sua promoção intelectual.

De salientar ainda os órgãos oficiais das organizações feministas, em que as escritoras e militantes colaboravam com artigos sobre o que significava o feminismo, e o papel destes movimentos para a conscientização das mulheres quanto à sua condição social: *A mulher e a criança*, *A madrugada*, da Liga Republicana das Mulheres Portuguesas; *A mulher portuguesa*, da Associação de Propaganda Feminista; e *A alma feminina*, do Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas.

Na passagem do século XIX para o século XX, muitas mulheres colaboraram nos jornais, principal veículo de difusão do ideário republicano. Para além de colaboradoras, fundaram e dirigiram jornais, revistas ou suplementos. Se a vocação civilizadora do Republicanismo possibilitou a estas ativistas, que faziam parte de uma elite burguesa, uma maior participação na vida pública, cedo perceberiam que a retórica republicana não correspondia a uma prática de promoção social e melhoria de vida da população. Ainda assim,

um ponto unânime na agenda dos movimentos neste momento de virada do século era a reivindicação da educação para as mulheres.

Feminista convicta, Ana de Castro Osório (1872-1935)²⁴ notabilizou-se por ter militado, ativamente, pela causa das mulheres. Escreveu, em 1905, *Às mulheres portuguesas*, considerado o primeiro manifesto feminista em Portugal, uma coletânea de cerca de duzentas e cinquenta páginas de artigos sobre a condição das mulheres, apelando à educação e ao trabalho e advertindo-as para que não fizessem do amor “o único ideal da existência”. Em 1907, fundou com outras mulheres o Grupo Português de Estudos Feministas, com o objetivo de divulgar o significado dos ideais feministas; em 1909, fundou a Liga Republicana das Mulheres Portuguesas, primeira organização no país que se propunha defender o estatuto da mulher; em 1911, a Associação de Propaganda Feminista; em 1916, a Comissão Feminina *Pela Pátria*, a qual daria origem à Cruzada das Mulheres Portuguesas, movimento que tinha como objetivo auxiliar os soldados mobilizados para a I Guerra. Fundou ainda a revista feminina *A sociedade futura*. Colaborou, como consultora, com Afonso Costa na elaboração da lei do divórcio e da família. Diferiu de feministas como Angelina Vidal por

²⁴ Nas letras, o nome de Ana de Castro Osório ficaria ligado à literatura infantil, gênero que introduziu no país. Traduziu os contos de Hans Christian Andersen, dos irmãos Grimm, de Charles Perrault, de Rosália Hoch, e de Ireida Schuette, e recolheu, em dez volumes, fábulas e diversas composições da cultura popular, na coleção *Para as crianças*, iniciada em 1897. Em 1898, teve sua estreia literária com a publicação de contos *Infelizes*. De sua extensa bibliografia, constam títulos que versam sobre diversos gêneros literários: o romance *Ambições*, de 1903, 2.^a edição em 1934; *Quatro novelas*, em 1908, 2.^a edição de 1935; *Dias de festa*, de 1921; o romance *Mundo novo*, em 1927; as novelas *O direito da mãe*, de 1925; a novela *A verdadeira mãe*, de 1925; os contos *A capela de rosas*, em 1931. Deixou a obra dramática *Bem prega Frei Tomás* (1905). Sobre temas de âmbito social, para além de *Às mulheres*, escreveu *Instrução e educação* (1909), *Em tempo de guerra* (1918), *A grande aliança* (1924), *A mulher no casamento e no divórcio* (1911). Para as crianças, escreveu *Alma infantil*, *Contos de Grimm (tradução do alemão)*, *Os animais* (1903), *Boas crianças*, *Histórias escolhidas* (tradução do alemão), *A comédia da Lili* (1903), *Um sermão do Sr. Cura* (1907), *Os nossos amigos* (1910, 2.^a ed. 1911), *Viagens aventureiras de Felício e Felizarda* (1923), *De como Portugal foi chamado à guerra* (1918, 2.^a ed 1919). Os manuais didáticos *Uma lição de história* (1909, 2.^a ed 1913) e *Lendo e aprendendo* (1913, 2.^a e 3.^a ed. em 1922) foram adotados no Brasil. A autora residiu no Brasil, entre 1911 e 1914, para acompanhar o marido, nomeado cônsul em São Paulo. Neste país terá atuado na vida cultural e social, tendo-se notícia de sua participação no Congresso de Instrução Pública de Belo Horizonte. Luísa Dacosta considera as obras de Ana de Castro Osório “fundamentalmente uma literatura de tese” (DACOSTA, 2001, p. 61), pondo em cena personagens femininas que enfrentam problemas como o divórcio, a emancipação da mulher, com desfechos à Júlio Dinis, autor da predileção da autora, que reservavam às heroínas o divórcio ou a morte libertadora. É bem conhecida a responsabilidade editorial de Ana de Castro Osório na publicação, em 1920, da edição original de *Clepsidra*, de Camilo Pessanha, a partir de autógrafos e de recortes em jornais, o que terá contribuído para não fosse esquecida o poeta mais representativo do simbolismo português.

reivindicar o direito de voto para a mulher. A questão do voto não era pacífica entre as feministas. Ainda no I Congresso Feminista e da Educação²⁵, em 1924, Aurora de Castro e Gouveia apresentava a tese “Reivindicações políticas da mulher portuguesa”, na qual defendia que o direito ao voto deveria ser concedido, em primeiro lugar, às mulheres com diploma (COVA, 2007, p. 40-41). A República não reconheceu à mulher o direito ao voto. De fato, as mulheres diplomadas com cursos secundários ou superiores seriam as primeiras a votar no Estado Novo, em 1931. O direito ao voto para todas as mulheres, assim como para todos os cidadãos portugueses, só seria uma realidade em Portugal em 1976, depois da revolução que instaurou a democracia no país.²⁶ Ana de Castro Osório ocupou o cargo de subinspetora feminina do trabalho e, em 1915, escreveu a tese *A mulher na agricultura, nas indústrias regionais e na administração municipal*, que apresentou ao congresso do município de Évora.

Se algumas das reivindicações das mulheres que apoiaram a República, acreditando que a mulher fazia parte do projeto de construção de um modelo social e político mais participativo, resultaram frustradas, designadamente a pretensão do sufrágio feminino, ainda assim registraram-se alguns ganhos para a causa feminina: a aprovação, em 1910, ano da Instauração da República em Portugal, da lei do divórcio e da família; em 1911, as mulheres puderam trabalhar na função pública e, no mesmo ano, a escolaridade obrigatória passou a ser

²⁵ Os trabalhos do Congresso duraram seis dias. O evento foi organizado pelo Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas, uma associação fundada em 1914 por Adelaide Cabete, que lhe presidiu durante duas décadas. Este Conselho era filiado no Conselho Internacional das Mulheres (International Council of Women), fundado em Washington em 1888, e posteriormente na Aliança Internacional para o Sufrágio das Mulheres. O objetivo dos conselhos que se criam em vários países no mundo consistia em manter a comunicação entre organizações feministas. Adelaide Cabete proferiu o discurso de abertura do Conselho nacional, que se repetiu em Portugal em 1928. O seu nome consta em outros congressos internacionais: Roma (1923; Washington (1925); Paris (1926).

²⁶ Depois da Grande Guerra, as mulheres obtiveram o direito de votar em vários países: em 1918, na Inglaterra; na Alemanha e na Holanda, em 1919; nos Estados Unidos, em 1920. Os países nórdicos anteciparam o sufrágio feminino: na Noruega, as mulheres puderam votar em 1913; na Islândia, em 1914; na Dinamarca, em 1915; na Finlândia, Áustria, Checoslováquia, Hungria, a Suécia e a União Soviética, em 1917. Alemanha, Luxemburgo, Jamaica, e Nova Zelândia, em 1919; Bélgica e Estados Unidos, em 1920; Holanda e Cuba, em 1922; União Sul-Africana, em 1930; Espanha, em 1931; Brasil e Tailândia, em 1932; Ceilão, Turquia e Uruguai, em 1934; Burma e Roménia, em 1935; Filipinas, em 1937. De uma maneira geral, o período entre guerras significou um retrocesso nas reivindicações feministas, por se considerar que havia situações mais prementes do que os direitos sociais e cívicos da mulher. Assim, em França, o sufrágio feminino aconteceu em 1944; na Bélgica, em 1948; na Itália, em 1945; na Grécia, em 1952; e na Suíça, em 1971.

para ambos os sexos, entre os 7 e os 11 anos. Para a causa feminista, há ainda a registrar, neste primeiro período de ativismo político em que as mulheres que fazem parte destes grupos se filiam no Republicanismo e na Maçonaria, a fundação do Grupo Português de Estudos Feministas, em 1907; a Liga Republicana das Mulheres Portuguesas, em 1909; e a Associação de Propaganda Feminista, em 1911, pela iniciativa de Ana de Castro Osório. A fundação do Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas (CNMP), em 1914, dá provas da capacidade das mulheres independentes ou provenientes de grupos diversos se organizarem.

Ana Vicente, no Seminário evocativo do I Congresso Feminista e da Educação, que decorreu de 4 a 6 de maio de 2004, em Lisboa, apresentou a comunicação “O pensamento feminista na primeira metade do século XX e os obstáculos à sua afirmação”²⁷, no qual mostrava como, apesar de a retórica republicana manifestar empenho pela promoção da mulher, na prática as políticas implementadas pelos republicanos revelavam desinteresse pela educação feminina e promoviam mesmo a subalternização dos liceus femininos em relação aos masculinos: “De facto, os sucessivos governos republicanos descuraram gravemente a educação em geral e a educação das raparigas em particular, apesar de a retórica oficial enunciar profundo interesse pela educação” (VICENTE, 2007, p. 64) A pesquisadora faz ainda um levantamento de livros ou artigos publicados por homens nas primeiras décadas do século XX, mostrando que o feminismo era visto como uma ameaça à ordem social e que, mesmo os que defendiam o acesso da mulher à educação, não punham em causa a ordem patriarcal. Ana Vicente chama ainda a atenção para o fato de as mulheres e os representantes da Igreja serem grandemente responsáveis, quer na República quer depois no Estado Novo, pela manutenção do *status quo*, tendo em conta as opiniões que veiculavam na imprensa e que

²⁷ As atas e comunicações foram publicadas em 2007 pela Editora Dom Quixote, com o título genérico *O longo caminho das mulheres: feminismos 80 anos depois*. As coordenadoras da edição são pesquisadoras que atuam na área de Estudos de Gênero: Lúcia Amâncio, Manuela Tavares, Teresa Joaquim e Teresa Sousa de Almeida.

testemunham a promoção do ideal da domesticidade e como a menção a feminismo ameaçava a ordem familiar. É muito divulgada a imagem de que as feministas eram mulheres *virago*.²⁸

Podemos concluir que, neste período, apesar dos avanços da República para a causa das mulheres, os constrangimentos sociais à sua emancipação, numa sociedade de forte enraizamento patriarcal e católico, só tornam possível a existência de um feminismo moderado. As feministas moderadas publicaram, nos órgãos oficiais das organizações a que estão filiadas, artigos em que se esclarecem o que é ser feminista, distinguindo o verdadeiro feminismo do falso:

Quanto às feministas, é absurda e acintosa a guerra que os misoginistas lhe movem. Eu bem sei que o feminismo se tem desorientado um tanto, mercê de certas feministas, que de tal só têm o nome, porque toda a sua aspiração consiste em imitar os homens, os seus hábitos, copiar os seus ademânes e até adotar os seus vícios. Mas estas mulheres não são feministas. São outra coisa: são ... masculinistas. (SILVA, 1982, p. 11)

²⁸ Não resistimos a citar alguns depoimentos que atestam o intenso debate que existiu acerca do papel da mulher e que nos dá uma justa medida do retrocesso que o Estado Novo veio trazer aos feminismos em Portugal. Os exemplos mencionados são *Manual político do cidadão português* (1908), de Trindade Coelho; *A arte na educação da mulher* (1916), de Antero de Figueiredo; *Cartas a mulheres* (1916), de Eurico Seabra; *As inimigas do homem* (1928), de Júlio Dantas; *Feminismo e feministas* (1932), de Fernando de Castro Pires de Lima; o discurso oficial de Oliveira Salazar; encíclicas e discursos dos Papa Pio XI e Pio XII que alertam a mulher para não se deixar tentar pelo trabalho fora de casa, com o argumento de que a máxima realização feminina seria a maternidade e o zelo do lar; mas também muita produção antifeminista pelas próprias mulheres que não se solidarizaram pela promoção e autonomia da “classe”: *Problema feminista* (1906), de Olga Moraes Sarmento; *Conselhos a uma noiva* (1927), da Condessa de Vinhó e Almedina; *Mulher* (1935), de Lucinda Rosa de Jesus Quintas; *Para vós minha Senhoras: conselhos de ordem moral e social* (1938), de Estela Brandão; *A educação da mulher e a alegria no lar* (1935), de Manuela de Castro; *O problema da pureza e a ação da mulher* (1943), de Maria Carlota de Magalhães Lobato Guerra; *A mulher portuguesa no altar da pátria* (1945), de Ofélia Sena Martins. Só os títulos das publicações atestam o intenso debate que existiu em Portugal em torno da questão feminista que armava os melhores espíritos de razões moralistas e ditos jocosos quando estavam em causa assuntos como a educação, o trabalho e o sufrágio feminino. Dos referidos títulos, vejamos alguns trechos que dão o tom do debate²⁸: “Já ouvi dizer que havia sufragistas e feministas bonitas. Tu acreditas? Eu, por mim, não acredito. Deve ser *boutade* dos jornais. O sufragismo e o feminismo, como doenças da alma, atacam e pervertem as feições. A sufragista e a feminista, à força de se masculinizarem, ficam machos. (apud VICENTE, 2007, p. 65); “[...] defendemos que o trabalho da mulher casada e geralmente até o da mulher solteira, integrada na família e sem a responsabilidade da mesma, não deve ser fomentado: nunca houve nenhuma dona de casa que não tivesse imenso que fazer.” (apud VICENTE, 2007, p. 66); “Mas é uma iniquidade abusar da idade infantil ou da fraqueza feminina. As mães de família devem trabalhar em casa ou na sua vizinhança, dando-se aos cuidados domésticos. É um péssimo abuso, que deve a todo o custo cessar, o de as obrigar, por causa da mesquinhez do salário paterno, a ganhar a vida fora das paredes domésticas, descuidando os cuidados e deveres próprios e sobretudo a educação dos filhos.” (apud VICENTE, 2007, p. 67); “Vou simplesmente fazer um estudo dos muitíssimos deveres da mulher moderna, para vos provar que, feminista ou não, vós praticais todas, mais ou menos, o verdadeiro feminismo. O verdadeiro, sim, porque esse feminismo é o de todos os dias, o que se nos depara a cada passo; é de todas as horas, pois consiste em preencher condignamente os vossos deveres de mulher, de mãe, de esposa, de filha ou de irmã.” (apud VICENTE, 2007, p. 69-70)

Quando se ignora a existência de movimentos feministas em Portugal e, nos anos 70, surge uma obra como *Novas cartas portuguesas*, é como se essa pedrada no charco fosse algo de alienígena. Na verdade, mesmo não tendo havido em Portugal movimentos da expressão dos ingleses ou americanos, com imagens mediáticas da queima de sutiãs e marchas de protesto²⁹, desde pelo menos a segunda década do século XIX, o discurso feminista vai, lenta mas progressivamente, abrindo brechas no edifício conservador e as mulheres organizam-se em associações e movimentos, liderados por algumas mulheres ilustres ao longo de anos de ativismo: Carolina Michaëlis (1851-1925), Alice Pestana (1860-1929), Adelaide Cabete (1867-1935), Maria Veleda (1871-1955), Ana de Castro Osório (1872-1935), Carolina Beatriz Ângelo (1877-1911), Virgínia Quaresma (1882-1973); Maria Lamas (1893-1983), Elina Guimarães (1904-1991), só para dar alguns exemplos de mulheres notáveis que se empenharam ativamente pela conquista de igualdade de direitos para as mulheres³⁰.

Assim como a história literária ignorou a literatura de autoria feminina de finais do século XIX, e sobretudo das primeiras décadas do século XX, fazendo crer que as exceções não faziam parte de uma conjuntura histórica que lhe daria possibilidades de existência, também a história dos feminismos em Portugal, que acompanha e ajuda a produzir um

²⁹ No dia 13 de janeiro de 1975, Ano Internacional da Mulher, o recentemente fundado MLM (Movimento de Libertação da Mulher), fundado por Maria Teresa Horta e Maria Isabel Barreno, organizou uma manifestação no Parque Eduardo VII em Lisboa, com o objetivo de chamar a atenção para o estatuto de inferioridade da mulher portuguesa. A iniciativa previa que se queimassem objetos símbolo da repressão da mulher, designadamente revistas pornográficas, instrumentos da lida doméstica, obras de autores machistas, entre outros. A divulgação do evento na comunicação social anunciava “queima de soutiens e um *strip-tease*”, a exemplo do semanário *Expresso* de 11 de janeiro com a notícia intitulada “Strip-tease de contestação organizado pelo MLM”, ou “Auto de fé feminista” (Diário de Lisboa, 13 de janeiro), o que deu origem a episódios de violência, tendo milhares de homens boicotado a manifestação e agredido as manifestantes. O jornal francês *Libération* noticiou o acontecido – “Des évènements dégradants” (4 de fevereiro). (TAVARES, 2008, p. 267)

³⁰ Anne Cova, na comunicação “O primeiro Congresso Feminista e da Educação em Portugal numa perspectiva comparada” no Seminário evocativo do I Congresso Feminista e da Educação, em maio de 2004, refere que as feministas da primeira vaga não pretendiam romper com pilares da sociedade da época: “As feministas da primeira vaga não se propuseram inverter os papéis como ficou claro no I congresso de 1924.” E cita Adelaide Cabete, a líder do Conselho Nacional de Mulheres Portuguesas: “Os antifeministas que temos encontrado são na verdade elementos que têm receio que a mulher os suplante. [...] Temos a aspiração de nos tornarmos úteis para o bem da humanidade e não temos o desejo de usurpar os direitos dos homens, como falsamente afirmam os que deturpam o verdadeiro significado da palavra feminismo.” (COVA, 2007, p. 33)

discurso alternativo, abrindo espaço para a visibilidade do feminino, sofre do mesmo tratamento negligente.

Na década de 20, o ativismo feminista centra-se, sobretudo, em torno do Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas (CNMP), liderado por Adelaide Cabete e Elina Guimarães. A entrada em cena do Estado Novo representava um revés nas conquistas das mulheres desde a Declaração da República em 1910. O Estado Novo promulgou a Constituição da República de 1933, cujo artigo 5 consignava na lei a discriminação da mulher:

A igualdade perante a lei envolve o direito de ser provido nos cargos públicos, conforme a capacidade ou serviços prestados, e a negação de qualquer privilégio de nascimento, nobreza, título nobiliárquico, sexo ou condição social, salvas, quanto à mulher, as diferenças resultantes de sua natureza e do bem da família, e, quanto aos encargos ou vantagens dos cidadãos, as impostas pela diversidade das circunstâncias ou pela natureza das cousas. (CONSTITUIÇÃO PORTUGUESA de 1933, artigo 5º)

Em 1927, a coeducação foi abolida. Algumas medidas do novo regime davam o sinal de que o pensamento feminista era inaceitável: a Obra das Mães pela Educação Nacional (1936) e a Mocidade Portuguesa Feminina (1937). Em 1940, o Estado Português e o Vaticano assinaram uma Concordata para impedir casais que tinham casado na Igreja de conseguirem o divórcio civil. Em 1947, o Conselho Nacional de Mulheres Portuguesas foi compulsoriamente encerrado. De acordo com Manuela Tavares, “[c]om o encerramento desta associação, inicia-se uma longa travessia no deserto em relação à afirmação dos feminismos em Portugal que nem mesmo o período revolucionário do 25 de Abril permitiu desbloquear na sua plenitude.” (TAVARES, 2008, p. 7) Uma afirmação destas, num trabalho académico que se caracteriza como um estudo abrangente dos feminismos em Portugal, tomando como marcos as datas do encerramento da dita associação no período do Estado Novo, em 1947, e a data de aprovação do aborto, em 2007, dá conta das dificuldades que o pensamento feminista e o desenvolvimento de uma teorização com base no gênero encontra no país que teve a mais

longa ditadura da Europa. Consequentemente, os movimentos de associação de mulheres careceram, quase sempre, de uma base teórica que lhes desse substrato para uma prática articulada com as mudanças sociais que se propunham empreender. Para além disso, significou a supressão de uma memória cultural e cívica dinamizada pelas mulheres da Primeira República, o que representou um corte decisivo para a constituição, nos anos 70, de um diálogo entre essas mulheres e as novas gerações femininas empenhadas na promoção da mulher e na denúncia de ideologias sexistas. Maria Teresa Horta pondera acerca da inviabilidade de um projeto feminista num período obscurantista como a ditadura e da estigmatização de que era objeto a mulher que se assumisse como feminista:

O fascismo deteriorava tudo: a nossa auto-estima, a ambição, a dignidade e, sobretudo, as mulheres. Havia mulheres que lutavam contra o regime mas que não se assumiam como feministas, porque se começou a entender o feminismo como algo de perigoso. A maior ruptura está numa mulher feminista, porque ela pode causar rupturas no sistema. As sociedades defendem-se porque querem manter a tradição, mas são as mulheres que podem dar a volta. As feministas foram sempre ridicularizadas, mesmo no tempo das sufragistas. Muitas eram consideradas loucas. Eu, quando me comecei a assumir como feminista, fui vista como maluca. Diziam-me: “Estás a estragar a tua carreira”. E estraguei.” (HORTA In: TAVARES, 2008, p. 192)

Em finais dos anos 50 e nos anos 60, fez-se sentir um inconformismo crescente entre as camadas intelectuais, mas também entre as populares, em grande medida por causa da manutenção das colónias em África e das condições de miséria em que a população vivia, com uma agricultura rudimentar e a falta de investimento em tecnologia.

No seminário de comemoração dos *80 anos do I Congresso Feminista e da Educação (1924- 2004)*, Teresa Joaquim faz referência a três momentos nos Estudos de Mulheres em Portugal: antes do 25 de Abril, com a publicação das *Novas Cartas Portuguesas*, em 1972; a criação da Comissão da Condição Feminina após 1974 ("feminismo institucional"); na década de 90, a constituição de associações, o surgimento de revistas, de mestrados e de cursos na área dos estudos sobre as mulheres.

Percebe-se que existe uma espécie de elite intelectual feminina a atuar nos anos 70 em Portugal que contribuiu para o despertar de uma consciência dos direitos cívicos, políticos e sociais da mulher sob o regime patriarcal e fascista. Para além das três Marias e da obra que escreveram conjuntamente, tendo o processo editorial que envolveu a publicação da obra contribuído para sua enorme propaganda, sobretudo fora do país, três jornalistas, chamadas também de as três Antônias, laboravam diariamente na imprensa pela promoção social das mulheres: Antónia de Sousa³¹, Antónia Palla³² e Antónia Fiadeiro³³.

³¹ Antónia de Sousa começou aos 18 anos colaborando com artigos para o *Jornal Feminino*, no Porto, entre 1960-61, assinando com o pseudónimo Irmã de Lencastre. Em Lisboa, nos anos de 1963-64, colaborou no *Diário Popular*, dirigido por Maria Elisa de Carvalho. Assinou importantes trabalhos, com destaque para “As mulheres na vida de homens célebres”. Entre 1965 e 1971, trabalhou no Diário de Lisboa, onde escreveu muito sobre a mulher no trabalho, tendo inclusive lançado um inquérito sobre o tema em 1965. Em 1971, lançou o primeiro livro sobre o trabalho feminino pela editora Arcádia: *O mercado de trabalho e a mulher*. Já no jornal *República*, em 1972, coordenou o suplemento *Presença da Mulher* até 1973. Passou a fazer grandes entrevistas a personalidades da vida cultural e política portuguesa: Vieira da Silva, Maria de Lourdes Pintasilgo, Fernando Namora, entre outras. Depois do encerramento do *República*, passou para o *Luta*, em 1974; e, em 1979, para o *Diário de Notícias*, onde coordenou o suplemento da mulher.

³² Antónia Palla começou com trinta e três anos na redação do *Diário Popular*. Foi depois para o *Século*, onde permaneceu até ao encerramento do jornal, tendo-se empenhado, na qualidade de vice-presidente do Sindicato de Jornalistas, por recolocar todos os jornalistas desempregados, assim como pelo não encerramento definitivo do semanário. No *Século Ilustrado*, que não tinha uma seção feminina, Antónia Palla firmou um espaço próprio, assinando diversos artigos e reportagens respeitantes à condição das mulheres e das crianças, publicados em parte no livro *Só acontece aos outros*. Nos anos 90 trabalhou na redação da revista *Máxima*.

³³ Antónia Fiadeiro regressou a Portugal em 1972, depois de um período de exílio político no Brasil, onde iniciou sua carreira jornalística colaborando na *Gazeta de São Paulo*. Foi recebida pela PIDE no aeroporto da Portela e presa. Trabalhou nas Edições Europa-América como diretora literária. Conheceu Antónia Palla na apresentação do livro de Manuel Pig, *Boquitas pintadas*. Havia uma vaga na revista *Modas e bordados*, suplemento do *Século Ilustrado*, e Antónia Fiadeiro venceu o concurso com um texto sobre Albertina Sarrazim. Em 1975, já como chefe de redação do suplemento que tinha como diretora Antónia de Sousa, Antónia Fiadeiro propõe a alteração do título da revista para *Mulher: modas e bordados* e convidou Maria Lamas, fundadora do suplemento, para diretora honorária da revista. Antónia Fiadeiro teve dois mandatos na direção da Associação para o Planeamento da Família (APF) e integrou a equipe de redação do primeiro boletim de planeamento familiar. Juntamente com Antónia Palla e Antónia de Sousa, empenhou-se na luta pela despenalização do aborto. É de sua autoria o livro *Aborto, o crime está na lei*. Os caminhos das três Antônias cruzaram-se por várias circunstâncias: em torno da revista *Modas e bordados* e da figura de Maria Lamas, diretora do suplemento do jornal *O Século* até 1950, ativista feminina e autora da reportagem “Mulheres do meu país após o 25 de abril”, projeto a que tentaram dar sequência mas que não foi aceite, enquanto membros do Sindicato de Jornalistas e no movimento de despenalização do aborto. Em entrevista a Manuela Tavares, Antónia Fiadeiro assume o empenho feminista no trabalho das três Antônias como jornalistas profissionais: “Temos em comum, numa época em que ainda havia poucas mulheres jornalistas, sermos jornalistas profissionais, sermos jornalistas autoras (assinávamos textos, publicávamos opinião) e termos intervenção cívica no âmbito dos direitos das mulheres. Além da imprensa genérica, todas trabalhámos em revistas femininas ou páginas e suplementos femininos, em várias fases da nossa carreira, num impulso óbvio de militância feminista. “As três Antônias” reflecte um reconhecimento “nacional”. “As três Marias”, um reconhecimento “internacional”. Ambos, reflexos de conjunturas políticas.” (FIADEIRO In: TAVARES, 2008, p. 213)

Também *Novas cartas*, enquanto texto que se sintoniza com o tempo da escrita da obra, o início dos anos 70 do século XX em Portugal, faz eco das discussões em curso sobre a emancipação feminina e da necessidade de conscientização da mulher e da sociedade em geral, incluindo textos que poderiam ser artigos de imprensa, como este:

Em que mudou a situação da mulher? Agora, LIVRE DOS PROBLEMAS DA LAVAGEM COM A MÁQUINA DE LAVAR. E organizam-se concursos de beleza feminina, com as belezas em fato de banho – e o já quase biquiní – virando-se de frente, de rabo, de lado e do outro lado. Entre os críticos de televisão, alguns tão progressistas, nem um protesto. [...]
A mulher compra máquinas de lavar e pode ir a concursos de beleza mostrar o rabo e as pernas. Em que mudou a situação da mulher? De objeto produtor, de filhos e de trabalho doméstico, passou também a objeto consumidor e de consumo; era dantes como uma propriedade rural, para ser fecunda, e agora está comercializada, para ser distribuída. (BARRENO, HORTA, COSTA, 2010, p. 204)

Os “Extractos do diário de Ana Maria, descendente directa da sobrinha de D. Maria Ana, e nascida em 1940” questionam a inserção da mulher no mercado de trabalho, denunciando a lógica capitalista, a cooptação de sua força produtiva. A divulgação de uma ideologia libertária anula o potencial de contra-poder que o feminismo sempre representou, indo na contramão do projeto de desalienar as mulheres e de promover debates sérios sobre os desafios colocados às sociedades modernas. À entrada do novo milênio, Maria Alzira Seixo faz o diagnóstico das políticas de igualdade em Portugal e de seu impacto na alteração de mentalidades, justificando assim a atualidade de *Novas Cartas Portuguesas*:

O que interessa, além do mais, é verificar como a situação para a qual o livro apelava (a situação social da mulher) não foi passível de qualquer alteração significativa, e o mesmo estado de coisas, que se revela idêntico, manifestar agora pelo seu apelativo literário um quase total desinteresse. Os chamados “progressos” efectivados (tentativas de estabelecimento de salário igual; participação feminina em organismos de direção, gestão, política; promoção genérica de aspectos tradicionalmente ligados ao sector feminino – tarefas domésticas, hibridismo caseiro e educacional, moda, profissões, etc.) enfermam de uma característica de simulação (a lei igualitária é invocada para perversamente se manterem as desigualdades de facto), de oportunidade consumista (a rentabilidade das ocasiões de igualitarismo é desenfreadamente explorada pelo neo-liberalismo) ou de necessidade compensatória em termos de tempo ou de dinheiro, que, mudando efectivamente as coisas, torna o equilíbrio social postiço, artificial e, na base, identicamente injusto. (SEIXO, 1998, s. p.)

O marxismo concebe a história como um processo dialético (tese-antítese-síntese) em que dinâmica social se baseia na relação dos meios econômicos e das condições de produção. A sociedade capitalista e técnica que nasceu da revolução industrial demanda uma mão de obra cada vez maior e indiferenciada, com vistas à produção de bens de consumo em grandes quantidades. A diferença entre o valor econômico do produto e o salário do trabalhador gera a mais-valia que o empregador transforma em lucro. A exploração das classes operárias resulta da exploração da mão-de-obra, pois o trabalhador, que não tem o capital, tem de vender a sua força de trabalho, enquanto o empregador, detentor do capital e dos meios de produção, gera cada vez mais-valia e, conseqüentemente, mais lucro. A propriedade privada está no centro das críticas contra o capitalismo que nasce com a revolução industrial e com o liberalismo econômico. A teorização de Karl Marx e de seu colaborador Friedrich Engels, desenvolvida na obra *O capital*, constitui-se numa crítica ao capitalismo e à sociedade moderna e tecnológica que aliena as pessoas, fazendo-as agir como autômatos que não participam de todo o processo de produção de bens de consumo, que não controlam os processos. Outra crítica é o fetichismo produzido pela sociedade de consumo, ao atribuir mais valor ao produto do que às pessoas envolvidas no processo de fabrico. O ideal marxista é o comunismo, que defende a socialização dos meios de produção e a emancipação da classe operária. O colaborador de Karl Marx, Friedrich Engels, escreveu *A origem da família, da propriedade privada e do Estado*, obra em que explica que a opressão começa na própria família e na distribuição desigual do trabalho com base no sexo, com a submissão das mulheres e crianças aos homens, concluindo que a propriedade privada nasce com a subordinação da mulher ao homem em que assenta a lógica patriarcal. A crítica marxista ao pensamento tradicional vê na própria família um estágio para o desenvolvimento de uma sociedade sem classes, como será patente no Manifesto Comunista de 1848. *Novas Cartas Portuguesas* revelam sintonia com o

pensamento feminista informado pelo marxismo, ao cruzarem a questão de sexo com a de classe:

Bem sei que a revolta da mulher é a que leva à convulsão em 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 a assentar toda a história do género humano, criando os modelos e os mitos das outras repressões, é a do homem contra a mulher. (BARRENO, HORTA, COSTA, 2010, p. 198)

A identificação da sociedade de classes como origem da opressão abriu caminho para a hipótese de uma opressão específica pelas feministas marxistas, a exemplo de Juliet Mitchell, autora do livro *Women's estate* (1966), que defende que as mulheres não são uma classe social como as outras e que a variável da sexualidade, ausente da teoria marxista, tem de ser levada em conta para se explicar como metade da humanidade tem seus papéis sociais determinados pela pertença ao sexo feminino. Sugere que a produção econômica e a reprodução da espécie estão interligadas neste sistema, que apresenta como naturais papéis que são, na verdade, convenções sociais. A psicanálise é outra ferramenta fundamental para as feministas dos anos 70 e 80, na medida em que permite problematizar a subjetividade da mulher, colocar a questão do que é, afinal, ser mulher.

Diversos textos em *Novas Cartas Portuguesas* encerram uma vertente ensaística acerca da questão da mulher. Num estudo sobre feminismos em Portugal, Manuela Tavares realiza um levantamento dos temas tratados nos suplementos femininos ou mesmo nos principais periódicos da época de 70, mostrando que algumas jornalistas, mas também juristas, médicas, professoras, criavam um espaço de discussão na imprensa, organizavam encontros e promoviam palestras de esclarecimento sobre assuntos como a contracepção, o aborto, o divórcio, direitos trabalhistas e outros.

A forma privilegiada de discursos da intimidade, como diário e cartas, para tratar temas sobre a condição social da mulher, em *Novas Cartas*, sugere que é um assunto que não pode ser discutido publicamente. Apesar disso, alguns dos “[e]xtractos do diário de D.

Mariana Ana, descendente directa de D. Mariana sobrinha de D. Mariana Alcoforado, e nascida por volta de 1800” (XI) assemelham-se flagrantemente a textos informativos, jornalísticos, isto é, poderiam ser uma notícia ou artigo de jornal. Esta hibridez formal em *Novas Cartas*, a inadequação entre as situações de enunciação e os gêneros textuais – alguns do domínio da intimidade, como as cartas ou os diários –, que fazem os textos permutarem de uma prática discursiva para outra, atesta uma renovação de procedimentos narrativos.

O jargão marxista na denúncia da opressão social da mulher portuguesa faz-se, igualmente, patente numa obra de Maria Velho da Costa posterior à Revolução dos Cravos, que se intitula *Cravo* (1976), livro constituído por 23 crônicas sobre a revolução portuguesa, mais especificamente no texto “Revolução e mulheres”, composto por 7 partes: 1. Reconstituição da força de trabalho; 2. Reprodução da força de trabalho; 3. Produção; 4. Serviços; 5. Transmissão de ideologia; 6. Produção de desejo; 7. Revolução.

Vale a pena cotejarmos algumas passagens reveladoras das estratégias utilizadas pelas escritoras comprometidas na mudança de mentalidades, mesmo se Maria Velho da Costa é a que mais a contrapelo entra na causa feminista³⁴:

1. RECONSTITUIÇÃO DA FORÇA DE TRABALHO

Elas são quatro milhões, o dia nasce, elas acendem o lume. Elas cortam o pão e aquecem o café. Elas picam cebolas e descascam batatas. Elas migam sêmes e restos de comida azeda. Elas chamam ainda escuro os homens e os animais e as crianças. [...]

2. REPRODUÇÃO DA FORÇA DE TRABALHO

Elas vão à parteira que lhes diz que já vai adiantado. Elas alargam o cós das saias. Elas choram a vomitar na pia. Elas limpam a pia. Elas talham cueiros.

³⁴ Maria Alzira Seixo prefere falar em “questão feminina” em vez de feminismo, por entender que deve ser articulada com a “questão masculina” e que o discurso do ressentimento não tem eficácia quando se trata de reeducação identitária, alteração do corpo social dos discursos e mudança de mentalidades. A ensaísta chama a atenção para o posicionamento de Maria Velho da Costa em relação à forma como o próprio “sistema sócio-político” lida com a questão feminina: “O sistema sócio-político compreende isto, atribuindo alguns “prêmios de consolação” aos ressentidos, tais como entrevistas na televisão, comportamento mediático selecionado de alguns leis de “vacina”, como diria Roland Barthes. O tribalismo é uma das suas componentes (oficialização da ‘condição feminina’ – a própria Maria Velho da Costa gracejava há alguns anos ao protestar perante a inexistência de uma idêntica “proteção” à ‘condição masculina’”. (SEIXO, 1998) Insere, para além de mais, a questão no contexto mais amplo do pós-colonialismo que penalizou antigos países colonizadores, como Portugal, remetidos na atualidade à condição de países periféricos “enquanto culturas globalizantemente irrelevantes (não obstante as pretensões e pequenas satisfações “europeístas”) [...]” (SEIXO, 1998)

Elas passam fitilhos de seda no melhor babeiro. Elas andam descalças que os pés já não cabem no calçado. [...]

3. PRODUÇÃO

Elas sobem para cima de um caixote, que ainda são pequenas para chegar à bancada de descarnar o peixe. Elas mondam, os dedos tolhidos de frieira e urtiga. Elas fazem descer a lâmina de cortar o coiro. [...]

4. SERVIÇOS

Elas carregam no botão da caixa e fazem quinhentos trocos miúdos. Elas metem a cavilha, dizem outro número e passam a vigésima chamada. Elas mexem panelões que lhes chegam à cinta. Elas descem doze caixotes de lixo já noite fechada. Elas fazem todas as camas e despejos de uma família alheia. [...]

5. TRANSMISSÃO DE IDEOLOGIA

Coisas que elas dizem:

- Se mexes aí, corto-ta.
- Isso não são coisas de menina.
- O meu homem não quer.
- Estuda, que se tiveres um empregozinho sempre é uma ajuda.
- A mulher quer-se é em casa. [...]

6. PRODUÇÃO DE DESEJO

Elas olham para o espelho muito tempo. Elas choram. Elas suspiram por um rapaz aloirado, por duas travessas para o cabelo cravejadas de pedrinhas, um anel com pérola. Elas limpam com algodão húmido as dobras da vagina da menina pensando, coitadinha. Elas escondem os panos sujos de sangue carregadas de uma grande tristeza sem razão. [...]

7. REVOLUÇÃO

Elas fizeram greves de braços caídos. Elas brigaram em casa para ir ao sindicato e à junta. Elas gritaram à vizinha que era fascista. Elas souberam dizer salário igual e creches e cantinas. Elas vieram para a rua de encarnado. Eles foram pedir para ali uma estrada de alcatrão e canos de água. Elas gritaram muito. Elas encheram as ruas de cravos.

(COSTA, 1976)

A montagem das situações quotidianas das mulheres é, simultaneamente, uma desmontagem de ideias feitas. Os títulos das sete partes que constituem “Revolução e mulheres”, se remetem à filosofia marxista e à denúncia da lógica capitalista, deslocados para uma espécie de linha de montagem em que só as mulheres laboram, numa rotina repetitiva e marcada pelo determinismo, atingem a ideologia marxista no seu cerne, pois as mulheres são metade da humanidade. A sociedade de classes denunciada por Marx parece longe de explicar todas as opressões e sistemas de dominação, designadamente o patriarcado, como sublinharão as feministas marxistas. Todas as frases (à exceção da sexta, colagem de frases ditas pelas

próprias mulheres, que também oprimem umas às outras) começam pelo pronome pessoal “elas”, marcando a repetição dos gestos quotidianos das mulheres, mas também o sarcasmo, a acumulação de uma opressão que sufoca e que termina na revolução sem que nada mude: a revolução não mudou os hábitos nem as mentalidades, não veio para elas, que continuam a acender o lume, a cortar o pão e a aquecer o café esfriado, a acordar pela manhã as bestas, os homens e as crianças. Muito antes de Marx e Engels escreverem as famosas teses, mas também antecipando em dois séculos Simone de Beauvoir, Flora Tristan (1803-1844) analisou a situação da mulher: “A mulher é um pária desde o nascimento, tem a condição da serva e a infelicidade por dever”; ou ainda: “O homem mais oprimido pode (ainda) oprimir um ser, que é a sua mulher. Ela é a proletária do proletário.” A assertiva poderia muito bem figurar como epígrafe inspiradora da narrativa “Cárcere” (p. 169-171), retrato pungente da opressão da mulher pelo marido, que a espanca até seu “corpo [ficar] todo feito numa massa mole, desconhecida, ligada a si pela dor”. (p. 170)

Em termos de estratégia narrativa, é muito significativo que, em vez da organização dos fatos em sequências temporais, a acumulação de situações que representam todas as mulheres, e que, portanto, apresenta um ponto de vista particular, não hegemônico, sobre um grupo – as mulheres portuguesas de estratos sociais baixos que participaram ativamente na revolução, quais padeiras de Aljubarrota – privilegie uma focalização externa. Esta montagem dos acontecimentos em quadros sem uma articulação discursiva, sem comentários do narrador, ajusta-se mal à representação passiva de um grupo que não é considerado um agente social, que não consta como agente ativo na revolução dos cravos, a qual tem como ícones militares fardados, portanto, uma “revolução” protagonizada por homens. Neste sentido, as ações rotineiras das mulheres portuguesas voltam-se em atos políticos de resistência. Se analisarmos o título da “crônica” (e não é inócuo o fato de se tratar de um texto publicado num meio de ampla divulgação, neste caso, o jornal em que Maria Velho da Costa

colaborava), percebemos que a conjunção copulativa une dois universos que tradicionalmente mantêm uma relação disjuntiva. Quer isto dizer que, para além de uma estratégia narrativa que desmonta o discurso revolucionário e sua linguagem ideologicamente saturada, os atos narrados têm uma natureza eminentemente discursiva.

Em *A palavra do romance*, Maria Alzira Seixo assinala o caráter de empenhamento social das crônicas que compõem *Cravo* aliado ao compromisso literário:

Cravo, de 1976, é um conjunto de textos onde essa variedade de registros se exerce em peças de fervorosa adequação social que nunca oblitera a dinâmica essencial do texto – e nesta obra encontramos algumas das mais belas composições que desde sempre se consagraram à revolução portuguesa (SEIXO, 1986, p. 58).

A estratégia de montagem também é recorrente em *Novas Cartas*: sequência de episódios que funcionam como quadros de situações-limite, como o da mulher que é espancada pelo marido frustrado no trabalho que se vinga nela, ou o pai que estupra a filha, justificando que ela o seduzia, que a própria mãe coloca porta fora; dos nomes das personagens que são versões dos mesmos nomes: Mariana, Ana Maria, Maria Ana, sugerindo-se uma opressão contínua que, vinda do tempo da freira de Beja, permanece. O caráter fragmentário de muitas narrativas corresponde, pois, à fragmentação da história das próprias mulheres.

A sobreposição de discursos – filosófico, sociológico ou de deliberada invenção literária – está na base do processo de composição da obra das três Marias, num jogo de composição inesperado que recusa a linearidade. No mesmo sentido vão muitos textos que reescrevem textos canônicos, numa clara intenção de provocar fricção de sentido, estranhamento, operando temporalidades distintas e não simultâneas, como o constante vaivém entre o século XVII e a contemporaneidade das missivistas.

Os textos de caráter ensaístico de *Novas Cartas Portuguesas* reatam esta tradição de ativismo feminista e expõem, de forma contundente, como a questão feminina era temerária. O escândalo provocado pelo coro de vozes de três escritoras teria mais força do que o

ativismo das mulheres da Primeira República. Para além disso, como lembram Hilary Owen e Pazos Alonso (2011), o ato simbólico de encerramento do Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas (CNMP), em 1947, no período do Estado Novo, revela o empenho colocado pelas instâncias de poder na supressão da memória cultural das mulheres, significativamente, um momento histórico em que se insistiu na importância da maternidade e nos valores da família, mas também nos direciona na compreensão das dificuldades encontradas pelas mulheres no estabelecimento de genealogias matrilineares. Owen e Alonso perceberam que um livro como *Novas Cartas Portuguesas*, que se propõe falar sobre a situação da mulher, “remontar o curso da dominação até às origens, desmontar suas circunstâncias históricas, para destruir suas raízes” (p. 80), passa em silêncio o período de ativismo das sufragistas durante a República, assim como das escritoras dos anos 20, 30 e 40, preterindo figuras como Florbela Espanca (“a Florbela numa grande fotografia que se pode pôr no corredor; tudo relíquias”) (p. 294) ou Agustina Bessa-Luís (“Eu acho que estamos só fazendo a mãe do rio (ó Agustina só e só) que não nos tolha a mão e o corpo *roto* – que quem quer amar agora o que fazemos não seja dividido a dividir-nos.”) (p. 43), que poderiam legitimamente figurar como “mães”, numa lógica matrilinear da literatura feminina, em favor de uma antepassada cuja identidade como autora é questionável (Mariana Alcoforado), e que, impedida pela ordem patriarcal de descendência legítima, é colocada como “tia” de uma genealogia inventada de sobrinhas, procedendo a uma série de deslocamentos que se desviam de uma ordem estritamente matrilinear:

Partindo de Mariana, a primeira, sou eu a sétima geração, rebento extemporâneo e filosófico desta linhagem feminina, que começa com os feitos profanos de uma freira e que a partir daí se constitui e toma consciência de si, de sua necessidade, linhagem assim oposta ao silêncio e à diluição, à absorção rápida de um escândalo na paz das famílias e das sociedades. (BARRENO, HORTA, COSTA, 2010, p. 139)

Não é despidendo que uma das missivistas mencione a narrativa de Agustina Bessa-Luís, *A mãe de um rio*, em que a personagem-título é uma espécie de figura arquetípica que se assemelha à Grande Mãe dos mitos pagãos, numa clara remissão a eras matriciais em que a lei

patriarcal católica não tinha ainda domesticado as manifestações sagradas do eterno feminino. A recusa em seguir linhagens no feminino significa uma recusa dos papéis que são consignados à mulher na ordem patriarcal, em que a mulher era um espelho que servia para refletir o dobro do tamanho do homem, segundo Virginia Woolf, legando às filhas a marca de nascimento que as destina a ser “sexo de segunda ordem” (p. 81). É neste sentido que podemos ler a belíssima narrativa “Mónica” (p. 206-208), em que a personagem homónima, filha de Mónica M., encontra a mãe morta: “a mãe tem os cabelos caídos e a corda que a suspende do gancho preso ao tecto parece igualmente feita dos seus cabelos”. (p. 208) Esta morte da mãe³⁵, que na narrativa é um suicídio, encontra também, dentro da obra, a significação de um assassinato simbólico: “Quem já então matamos e destruimos?” (p. 68), “não temos mãe desde o leite e as fraldas” (p. 82), “passando da acusação a nossas mães a nós ali presentes e suportando isso, eis que nos fizemos de todas mãe e filha e irmãs decididas a dizer-nos exatamente porque órfão e doridas e carentes” (p. 96), “Mas de onde nossa mãe dormia não nos vem sequer a fímbria desse susto; outras roupas costuramos para nossa alegria e abandono.” (p. 21)

Neste sentido, o livro que funda o discurso feminista em Portugal adota estratégias antifundacionalistas, conseguindo evitar uma lógica estritamente linear de um legado que passa de mãe para filha, também elas subjugadas pelo patriarcado, propondo como alternativa uma genealogia de tias e sobrinhas:

Mas também vale a pena perguntar [...] até onde a dissidência política das mulheres na escrita, particularmente nas décadas de 1960 e 1970, veio a assumir a forma de contramemória cultural enfatizando o antifundacionalismo e trabalhando contra modelos genealógicos, precisamente opondo-se a formas essencialistas de feminilidade maternal legadas tanto por republicanos como pelo patriotismo do Estado Novo. (OWEN; ALONSO, 2010, p. 24)³⁶

³⁵ Maria Isabel Barreno é autora de um livro justamente intitulado *A morte da mãe* (1972).

³⁶ No original: “But is also worth asking [...] how far women’s political dissidence in writing, particularly in the 1960s and 1970s, came to assume the form of cultural countermemory emphasizing antifoundationalism and working against genealogical models, by way precisely of opposing the essentialist forms of maternal womanhood handed down by both Republican and New State patriotism.” (OWEN; ALONSO, 2011, p. 24) Tradução nossa.

2. O GÊNERO EPISTOLAR NO LIMIAR DE UMA NOVA ESTÉTICA

Se cartas não fossem cartas, muitas vezes escreveria
a V.M., como desejo, mas porque o são o não ousa de
fazer, pois as não leva o vento, como palavras e prumas,
antes se guardam tão bem, que a todo tempo se pode pedir
razão de como se escreveram e porque as escreveram.
(GARCIA DE RESENDE)

Carta ou epístola? Instrumento de comunicação? Gênero literário autônomo? Em latim, *charta*, em grego, “khartes”, folha de papel – inicialmente, folha de papiro –, trata-se de mensagem escrita, destinada a ser enviada por correio, para comunicar com alguém que se encontra ausente. De caráter privado ou para tratar de assuntos práticos, a carta é escrita por um emissor que envia uma mensagem a um receptor, envolvendo-se num meio de suprir a ausência entres os dois polos do esquema da comunicação. Correspondência caracteriza, então, a comunicação por cartas.

Epístola, como sinônimo de carta, designa composições escritas dos apóstolos a um grupo social específico: epístolas de São Paulo aos Coríntios, aos Romanos, aos Efésios ou aos Filipenses; de São Lucas ou de São Pedro, entre outras que estão incluídas no Novo Testamento da Bíblia. Destinavam-se a ser proclamadas em público, sendo veículo de ensinamento dos preceitos cristãos. Apesar da estrutura rigorosa, da linguagem suntuosa e das imagens sugestivas, o orador não devia procurar a ostentação retórica, pois sua missão era a de humilde mensageiro do Espírito Santo, intermediário da Palavra de Deus que vinha mostrar o caminho da salvação.

Entre os Romanos, a epístola era uma composição em verso, endereçada a um amigo ou a um mecenas, que podia versar sobre vários assuntos: políticos, sentimentais, literários, filosóficos ou de estética. As primeiras conhecidas são as epístolas de Mummius e Luculo, do século II a.c.. Horácio concede os pergaminhos ao gênero na famosa *Epístola aos Pisões*, ou *Arte poética*, que encerra preceitos sobre a arte literária. Inspirando-se no modelo de Horácio,

Ovídio escreveu *Tristia* e *Ex ponto*, elegias escritas no período do exílio em que o poeta lamentava a infidelidade dos amigos e a solidão do degredo. Nas *Heroides*, Ovídio insuflou um fôlego novo ao gênero, compondo as cartas das heroínas dos mitos que foram abandonadas pelos amantes e imprimindo uma forte subjetividade às composições.

O gênero epistolar é um dos mais antigos e canônicos da história das letras: desde as “cartas abertas” dos filósofos gregos Epicuro, Isócrates e Platão, que as utilizavam para veicular ensinamentos a seus discípulos ou endereçavam a indivíduos de posição social de destaque, caso em que expunham assuntos de interesse para a comunidade; passando pelas de caráter privado, que nos informam acerca das posições filosóficas e políticas na Antiguidade e que constituem preciso manancial para a história das ideias; até às cartas literárias que são assimiladas ao romance e se constituem num gênero autônomo. (MIRANDA, 2000, p. 42)

Contam-se entre os primeiros teóricos do gênero o orador ateniense Demétrio de Falero, em *De elocutione*, o sofista Filostrato, em *Typi epistolares*, e o neoplatônico Proclo, em *De forma epistolari*. Num dos primeiros manuais sobre a arte de escrever cartas, Demétrio aconselha a clareza, a sinceridade e a coerência como normas a serem observadas para harmonizar o conjunto.

A epistolografia tem origem numa tradição culta (CALAS, 2007, p. 11) que atingiu uma perfeição modelar na Antiguidade Romana, legando à posteridade as *Cartas a Lucilius* de Sêneca, as cartas de Cícero ou *As Heroides* de Ovídio.

Na Idade Média, a arte das cartas obedece, a partir do século XI, a fins utilitários, em virtude do desenvolvimento econômico na Europa Ocidental.

O Renascimento impulsionou a prática de escrita de cartas como veículo de difusão de ideias, numa época de florescimento artístico e de codificação de normas de civilidade. Petrarca, príncipe dos poetas, prodigalizava conselhos sobre administração da coisa pública, ensinamentos filosóficos, políticos e morais. Com o advento da Idade Moderna, a carta, por

sua versatilidade, tornou-se um veículo importante do projeto humanista. Ariosto, Garcilaso, Saint-Gelais, Jean Marot, Clément Marot, Antônio Ferreira e Sá de Miranda contam-se entre os principais cultivadores do gênero. Um dos grandes teóricos da arte epistolar foi o ilustre humanista europeu Erasmo de Roterdão, que publicou, em 1522, *Opus de scribendis epistolis*, famoso tratado que conheceu reedições até pelo menos o século XVIII³⁷, no qual repudia a grandiloquência do estilo oratório e recomenda um registro mais próximo da conversa, percebendo na carta uma técnica apta a tratar de qualquer tema.

A imprensa também tornou possível a propagação de manuais contendo princípios e regras de redação de cartas, para além do acesso a manuscritos antigos. A crescente importância acordada à sociedade de corte no século XVII estimulou a divulgação de manuais de civilidade como forma de controlar a sociabilidade dos cortesãos entre si e na relação com o rei.

A arte da conversação é fundamental no século do Iluminismo e dos salões literários, por onde passaram alguns dos espíritos mais brilhantes da época, tendo a carta alcançado um prestígio e um lugar próprio como forma de expressão do eu que se abre à comunicação com o outro e que epitomizou o espírito de uma época:

A conversão do real vivido em assunto epistolar representa no romance por cartas o pacto fundador deste gênero, que conheceu do fim do século clássico ao fim do século das Luzes um desenvolvimento sem precedentes, como se a sua existência só pudesse ser contemporânea desta sociedade apaixonada pela conversação, pela troca de pontos de vista, pela descoberta de eu e do íntimo. Neste período em que prevaleciam o ideal homem cortês e da sociabilidade, o epistolar encontrava seu lugar de pleno direito. (CALAS, 2007, p. 12)³⁸

³⁷ Na edição norte-americana *Letter-writing manuals and instructions from antiquity to the present: historical and bibliographic studies* (2007), de Carol Post e Linda C. Mitchell, Judith Rice Henderson, no artigo *Humanism and the humanities: Erasmus's Opus de scribendis epistolis in sixteenth century schools*, enumera as várias reedições daquele que foi um dos mais influentes tratados epistolares na época moderna e que forneceu um manual de escrita de cartas para professores e alunos.

³⁸ No original: “La conversion du réel vécu en objet épistolaire représente dans le roman par lettres le pacte fondateur de ce genre, qui connut de la fin du siècle classique à la fin du siècle des Lumières un essor sans précédent, comme si son existence ne pouvait être que contemporaine de cette société amoureuse de la conversation, de l'échange des points de vue, passionnée par la découverte du moi et de l'intime. Dans cette période où prévalaient l'idéal de l'honnête homme et de la sociabilité, l'épistolaire avait pleinement sa place.” (CALAS, 2007, p. 12) Tradução nossa.

Prosperavam as compilações de textos de autores antigos e contemporâneos – os famosos Secretários³⁹ – que serviam de modelo a nobres e burgueses para a escrita de cartas, prática cada vez mais comum num período em que a circulação das ideias novas, o desenvolvimento das práticas comerciais e a consequente necessidade de codificar comportamentos era uma forma de asseverar o convívio social. Possuí-los era sinónimo de distinção social, mesmo que nem sempre seus titulares fossem capazes de exercitar as elaboradas normas de redação e estilo prescritas. Um dos mais conhecidos é *Le secrétaire à la mode* (1640), de Jean Puget de la Serre. Por integrarem correspondência privada e modelos de cartas, os Secretários são de fundamental importância para se compreender o surgimento do romance por cartas e a maneira como reelabora alguns procedimentos romanescos:

Através dos Secretários, [...], as cartas passaram do domínio público ao domínio literário. A circulação de cartas privadas e de cartas modelo preside à constituição e ao surgimento do romance epistolar. Por deslizamento, por empréstimo, por enxerto, algumas secções dos Secretários da Corte darão origem a apêndices autônomos em torno da carta amorosa e galante. (CALAS, 2007, p. 11)⁴⁰

Depois da moda das cartas eloquentes, a correspondência privada fixou novos moldes para a escrita de cartas. Circulavam, em forma de manuscritos mas também impressas, coleções de cartas de personalidades importantes, como ministros e letrados, que forneciam modelos de redação epistolar. Os salões literários eram espaços onde as cartas circulavam e eram lidas em voz alta para um público culto que julgava o estilo e copiava os modelos que agradavam. Gizava-se, conforme esclarece Matilde Demétrio dos Santos, uma intimidade

³⁹ A importância acordada à matéria epistolar no século XV, depois de descobertos manuscritos das cartas de Cícero a Atticus, Quintus e Brutus, em 1345, por Petrarca, e em 1392, as *Ad familiares*, por Coluccio Salutati, atesta o desuso em que caíram, em pleno humanismo, as *ars dictaminis* medievais. Na Itália e na Alemanha, surgem novos tratados que reveem a retórica das cartas. Erasmo de Rotterdam escreveu três teorizações sobre a escrita das cartas: *Breuiissima maximeque compendiaria conficiendarum epistolarum formula*, em 1520; *Libellus de conscribendis epistolis*, em 1521; e *Opus de conscribendis epistolis*, em 1522, que é, na verdade, a versão autorizada, não censurada, das versões anteriores. Justo Lúpsio publicou, em 1592, *A arte de escrever cartas*.

⁴⁰ No original: “Par le biais des Secrétaires, [...] les lettres sont passées du domaine publique au domaine littéraire. La circulation de lettres privées et de lettres modèles préside à la constitution et à la naissance du roman par lettres. Par glissement, para emprunt, par greffe, certaines sections de Secrétaires de la Cour vont donner naissance à des appendices autonomes autour de la lettre amoureuse et galante.” (CALAS, 2007, p. 11) Tradução nossa.

nova “entre o epistológrafo e o público em geral” (SANTOS, 1998, p. 36) No ambiente de corte ou dos salões, as composições de amor e galanteio escritas em fórmulas codificadas constituíam a oportunidade para os poetas exibirem suas virtudes de “honnête homme”, ideal cortês que preconizava um comportamento galante sem ser presunçoso. As *Cartas portuguesas* surgem neste ambiente dos salões mundanos. É oportuno lembrar aqui que o segundo conjunto de cartas de *Novas Cartas* faz menção a este tipo de sociedade e à prática de fazer passar as cartas de mão em mão, por meio de uma carta fictícia do cavaleiro de Chamilly a Mariana Alcoforado:

Mariana alma amarga mãe / minha irmã, as tuas cartas que lancei ao mundo [...] encontram-se agora em cima da mesa de cabeceira daquelas e daqueles que fazem do prazer de amor a sua razão de ser. A Rainha regozija-se às escondidas, embelezam-te, Mariana, o teu objetivo foi atingido, eis-te em páginas de livro e sagrada mulher do espírito do mundo, mulher no mundo. (BARRENO, HORTA, COSTA, 2010, p. 340)

O sucesso das cartas de Mariana Alcoforado justifica-se plenamente num contexto de forte convencionalismo amoroso, por vazarem a expressão de sentimentos autênticos de uma alma feminina que se entregou, sem reservas, ao amor de um homem originário de um meio em que o artifício regulava as relações entre os sexos.

Por outro lado, o desenvolvimento dos serviços postais agregou à carta a função de crônica social, uma espécie de jornal diário que mantinha os indivíduos informados do que se passava ao seu redor, permitindo-lhes, ainda, a manutenção de uma comunicação privada com pessoas próximas, fator de importância fundamental para o surgimento da expressão da subjetividade em gêneros, como o romanescos, que assimilaram a forma epistolar.

As mais conhecidas são as de Madame de Sévigné: cartas autênticas, publicadas em 1726, dão conta do cotidiano na corte de Luís XIV, mas também assimilam uma dimensão intimista e autobiográfica a um gênero que conhecerá uma autonomização artística nos séculos XVII e XVIII. Estão reunidas as condições para o surgimento do gênero com foros de autonomia. Aliás, num meio de forte artifício e convencionalismo, afastadas dos palcos do

mundo, as mulheres, a exemplo de Ninon de Lenclos, Madame de Staël, Julie de Lespinasse, souberam encontrar nesta forma de expressão o tom certo, usando-as como meio de confiarem confidências e inconfidências a pessoas de sua intimidade. (SANTOS, 1998, p. 39)

Consideram-se as *Cartas de Sórora Mariana Alcoforado* o primeiro romance epistolar na tradição literária ocidental, na medida em que a carta se constitui no único *medium* da narrativa. As cinco cartas de freira portuguesa figuram, de pleno direito, como criação literária e não como modelo de imitação, na linha dos monólogos de paixão de cartas das heroínas de Ovídio. De 1669 até finais do século XVIII, o gênero epistolar alcançou o seu apogeu, com clássicos como *Cartas Persas* (Montesquieu), *Pamela e Clarissa* (Richardson), *A nova Heloísa* (Rousseau), *Humphrey Clinker* (Smollett), *Werther* (Goethe) e *Ligações perigosas* (Laclos).⁴¹

⁴¹ Frédéric Calas, em *Le roman épistolaire*, enumera uma lista cronológica de romances epistolares, e respectivas reedições, de 1669 até ao fim do século XVIII, que deixamos em nota-de-rodapé para que se possa abalizar do desenvolvimento do gênero neste período: *Lettres portugaises* (Guilleragues, 1669); *Responses aux lettres portugaises* (anonyme, 1669); *Responses aux lettres portugaises traduites en français* (anonyme, 1669); *Lettres galantes de Monsieur le Chevalier d'Her**** (Fontenelle, 1683); *Lettres persanes* (Montesquieu, 1721); *Lettres d'une turque à Paris* (Saint-Foix, 1730); *La vie de Marianne ou les aventures de Madame la Comtesse de**** (Marivaux, 1731); *Lettres de la Marquise de M*** au Comte de R**** (Crébillon, 1732); *Lettres juives, ou Correspondance philosophique, historique et critique entre un juif voyageur en différents états de l'Europe et ses correspondants en divers endroits* (Boyer d'Argens, 1736); *Lettres moscovites* (Locatelli, 1736); *Lettres cabalistiques ou Correspondance philosophique, historique et critique entre deux cabalistes, divers esprits élémentaires et le seigneur Astaroth* (Boyer d'Argens, 1737); *Lettres d'un sauvage dépaycé à son correspondant en Amérique contenant une critique des mœurs du siècle et des réflexions sur des matières de religion et de politique* (Joubert de la Rue, 1738); *Pamela ou la vertu récompensée* (Richardson, 1740); *L'Espion turc à Francfort pendant la diète et le couronnement de l'empereur en 1741* (Vitt, 1741); *Suite de l'avie de Marianne de M. de marivaux* (XII^e) (Riccoboni, 1745); *L'espion de Thamas Kouli-Kan dans les cours d'Europe, ou Lettres et mémoires de Pagi-Nassir-Bek* (Rochebrune, 1746); *Lettres d'une péruvienne* (Grafigny, 1747); *Lettres d'Aza ou d'un Péruvien. Conclusion des lettres péruviennes* (Lamarche Courmont, 1749); *Lettres de la Grenouillère entre M. Jérôme Dubois, Pêcheur du Gros-Caillou et Melle Nanette Dubut, blanchisseuse de linge fin* (Vade, Caylus et alii, 1749); *Lettres siamoises, ou les Siamois en Europe* (Landon, 1751); *Lettres anglaises ou histoire de Miss Clarissa Harlowe* (Richardson, 1751); *Lettres iroquoises* (Maubert de Gouvest, 1752); *Lettres d'Osman* (Arcq, 1753); *Les heureux orphelins, histoire imitée de l'anglois* (Crébillon, 1754); *Lettres de Mistriss Fanni Butlerd à Milord Charles Alfred de Caitombridge, comte de Plisinte, duc de Raflinght* (Riccoboni, 1757); *Lettres de Milady Juliette Catesby à Lilady Henriette Campley son amie* (Riccoboni, 1759); *Julie ou la nouvelle Heloïse, lettres de deux amans, habitants d'une petite ville au pied des Alpes, recueillies et publiées par J.J.-Rousseau* (Rousseau, 1761); *Lettres d'Adélaïde de Dammartin, Comtesse de Sancerre, à M. le Comte de Nacé, son ami* (Riccoboni, 1766); *Lettres de la Duchesse de*** au Duc de**** (Crébillon, 1768); *Lettres D'Amabed, traduites par l'abbé Tamponet, In: Romans et contes* (Voltaire, 1769); *Lettres athéniennes extraites du porte-feuille d'Alcibiade* (Crébillon, 1771); *Les sacrifices de l'amour ou lettres de la vicomtesse de Senanges de Versenai* (Dorat, 1771); *Les malheurs de l'inconstance ou lettres de la Marquise et du Comte de Mirbelle* (Dorat, 1772); *Lettres d'Elizabeth-Sophie de Vallière à Louise-Hortense de Canteleau, son amie* (Riccoboni, 1772); *Les souffrances du jeune Werther* (Goethe, 1774); *Le paysan perversi, ou les dangers de la ville. Histoire récente mise au jour d'après les véritables lettres des personnages* (Restif de la Bretonne, 1775); *La paysanne perversie, ou les dangers de la ville. Histoire d'Ursule R***, soeur d'Edmond le paysan, mise au jour d'après les véritables lettres des personnages* (Restif de la Bretonne, 1775); *Les liaisons dangereuses* (Chardelos de Laclos, 1782);

No século XIX, são famosos romances epistolares como *Memórias de duas jovens esposas* (1841), de Honoré de Balzac, e *Dracula* (1897), de Bram Stoker, em que as cartas se alternam com anotações de diários e recortes de jornal. Já no século XX, podemos dar como exemplos canônicos *Herzog* (1964), de Saul Bellow, *A Cor Púrpura* (1982), de Alice Walker, *A Caixa Preta* (1987), de Amos Oz.

2.1. Estabelecendo os pergaminhos do gênero epistolar

O romance epistolar é um gênero híbrido que combina uma forma de expressão, a carta, e um gênero literário, o romance. Se a moldura comunicacional da carta impõe uma estrutura particular à narrativa, contribuindo para criar suspense e a sensação de que os acontecimentos se desenrolam diante do leitor à medida que a carta é escrita e de que entra na consciência das personagens, o romance como que domestica essa estrutura, moldando-a à necessidade de verossimilhança e de aprofundamento psicológico (CALAS, 2007, p. 13).

Considerar a carta como gênero implica percebê-la como uma forma de escrita que nasce de condições específicas de comunicação e se transforma em procedimento literário. A leitura do epistolar pressupõe, assim, articular uma “prática de escrita” e uma poética:

Ler o epistolar é tentar compreender a articulação entre uma prática de escrita, cujo objetivo é tentar comunicar uma informação, e uma poética, isto é, uma recriação desta prática com uma finalidade estética e literária. Ler o epistolar é também mostrar as questões pragmáticas da situação da escrita, quer se trate de um simples epistológrafo ou de um grande escritor.⁴² (GRASSI, 2005, IX)

Lettres neuchâteloises (Isabelle de Charrière, 1784); *Lettres écrites de Lausanne* (Isabelle de Charrière, 1784); *Le danger des circonstances, ou lettres de Chevalier et de Mlle d'Arans* (Nougaret, 1789); *Les nouvelles liaisons dangereuses, ou lettres du Chevalier de Joinville et de Melle d'Arans, ainsi que de divers personnages intéressants* (Anonyme, 1792); *Aline et Valcour, ou le roman philosophique* (Sade, 1793); *Trois femmes* (Isabelle de Charrière, 1795); *Aldomen, ou le bonheur dans l'obscurité* (Senancour, 1795); *La religieuse* (Diderot, 1796). Calas menciona, ainda, algumas romances epistolares posteriores: *Delphine* (Stael, 1802); *Valérie, ou lettres de Gustave de Linar à Ernest de G**** (Krudener, 1804); *Oberman* (Senancour, 1894); *Palmyre et Flaminie, ou le secret* (Genlis, 1821); *Le roman par lettres* (Musset, 1833); *Mémoires de deux jeunes mariées* (Balzac, 1842); *Alexis ou le traité du vain combat* (Yourcenar, 1929).

⁴². No original: “Lire l'épistolaire, c'est tenter de comprendre l'articulation entre une pratique d'écriture, dont l'objectif est de tenter communiquer une information, et une poétique, c'est-à-dire une recreation de cette pratique à finalité esthétique et littéraire. Lire l'épistolaire, c'est aussi mettre au jour les enjeux pragmatiques de la situation d'écrivant, que le scripteur soit un simple épistolier ou un grand écrivain”. (GRASSI, 2005, IX) Tradução nossa.

Se as características formais da carta sofrem uma operação estética no romance, as particularidades desta forma de discurso afetam profundamente a estrutura do romance e a significação da obra, antes de mais porque a carta emigra de uma prática concreta de comunicação para um contexto de ficção, constituindo-se o romance por cartas em gênero literário híbrido que utiliza as especificidades da carta para elaborar uma forma própria.

Frédéric Calas, Janet Altman, Marie-Claire Grassi, Sabine Gruffat, Laurent Versini e outros pesquisadores assinalam que o gênero epistolar impôs-se em consequência das críticas à natureza ficcional do romance no século XVIII. A carta surgiu como um expediente suscetível de conferir um efeito de real ao romance, apresentando as vantagens de prescindir da mediação narrativa. A técnica epistolar volve-se, então, num mecanismo de verossimilhança que lança mão de estratégias visando a adesão do leitor para convencê-lo de que assiste a uma correspondência autêntica. Escrita de intimidade, o caráter confidencial da mensagem da carta, o segredo, é o móbil narrativo do romance epistolar. Vale lembrar que as cartas eram seladas com lacre ou obreia e que, na atualidade, seguem dentro de envelope fechado, confirmando-se o caráter sigiloso deste modo de comunicar. Espectador de uma comunicação que parece não lhe ser destinada, em primeira instância, o leitor torna-se o principal destinatário de uma narrativa que labora na dupla enunciação, técnica que guarda afinidades com a representação teatral. (CALAS, 2007, p. 15) Neste esquema, o leitor torna-se o objetivo principal da manipulação narrativa, pretendendo-se, acima de tudo, eliminar o ficcional. É fundamental termos presente que a carta é utilizada pelas virtualidades de comunicação que apresenta, mas dentro de uma moldura ficcional – o romance.

Eis o paradoxo do epistolar (CALAS, 2007, p. 20): enquanto procedimento narrativo para conferir veracidade à narrativa – requisito que desde Aristóteles serve para estabelecer uma hierarquia dos gêneros –, parte da situação de comunicação das personagens, criando a ilusão de verdade, mas inserindo-se num espaço ficcional, o literário.

A tensão entre a natureza pragmática da carta e suas possibilidades como gênero literário autônomo ilumina as virtualidades de uma prática que permanece atual e que, na pós-modernidade, mostra-se versátil para problematizar questões teóricas como a mimese ou mesmo a anunciada morte do autor, em discursos cuja dupla enunciação revela mais do que esconde a orquestração da instância autoral por detrás da encenação epistolar.

Janet Gurkin Altman é uma pesquisadora norte-americana que dedicou um estudo pioneiro de grande envergadura às cartas como gênero literário, estabelecendo, a partir de *corpora* textuais da literatura canônica epistolar, os temas recorrentes, a organização da matéria narrativa, as personagens – *Epistolarity* (1983). Tendo percebido, na época contemporânea, um renovado interesse pelas cartas como recurso narrativo em autores tão diferentes como Michel Butor (*Half-dead letters*, 1973), as três Marias em Portugal (*Novas Cartas Portuguesas*, 1972) e Bob Randall (com o romance de suspense em forma de cartas *The fan*, 1977), procurou perceber como o romance epistolar se constitui num gênero literário autônomo a partir de suas configurações discursivas e não exclusivamente como técnica narrativa usada pelos romancistas para criar suspense, conferir credibilidade à história contada, variar pontos de vista. Janet Altman propõe o conceito de “epistolaridade como parâmetro para ler a literatura epistolar” (ALTMAN, 1983, p. 4), isto é, como “moldura de leitura” para ler textos construídos a partir das características semântico-pragmáticas da forma carta. O termo é decalcado no de “literariedade” de Jakobson – “um conjunto de procedimentos que fazem com que uma determinada obra seja literária” (MELLO, 1998, p. 31) – e torna-se operacional para circunscrever “o uso das propriedades formais das cartas para criar significado” (ALTMAN, 1983, p. 4), designadamente para perceber como é que as narrativas epistolares utilizam a forma epistolar para criar sentido e de que maneiras. Quer se trate de um romance epistolar em sentido estrito, isto é, a sucessão de cartas escritas por um emissor a um destinatário e as cartas-resposta do destinatário que se volve emissor, de

narrativas que integram cartas ou que desenvolvem um argumento cuja estrutura profunda assenta na forma da carta, a forma epistolar influencia diretamente a significação da obra, a maneira como é lida e produz sentido. O enfoque de Janet Altman no significado como função da forma abre caminho para analisar os mecanismos que habilitam a estrutura das cartas à narratividade e autonomizam o romance epistolar como gênero. Os formalistas russos foram os primeiros a mostrar que as formas produzem significado, que o meio escolhido por um artista determina a maneira como a obra é recebida, como a interpretação é uma função da forma. A recusa da crítica impressionista ou biografista das obras levou os formalistas a insistirem nas formas como parte indissociável do signo linguístico, isto é, na materialidade dos signos. Bakhtin reage, no entanto, contra a reificação da linguagem promovida pelos formalistas, por deixar de lado o conteúdo e a relação da linguagem com o mundo no processo de criação, propondo a noção de “construção” como “ponto de encontro e de interação entre material, forma e conteúdo”, no centro da qual está a escolha do autor “entre os elementos impessoais e genéricos da linguagem” (TODOROV In: BAKHTIN, 1997, p. 5).

Enquanto construção narrativa, o romance epistolar é uma narrativa de primeira pessoa, caracterizando-se pela ocultação do narrador em benefício das personagens, o que o aproxima do gênero dramático. Prescindido de um mediador da narração, o tempo da narrativa epistolar assume uma dimensão essencialmente dramática, pois tende a desaparecer a tensão passado / presente articulada pelo narrador do romance tradicional. Ancorados no presente, os missivistas fundem os planos da narração e o dos acontecimentos, isto é, os tempos da narrativa e da narração são simultâneos. Um dos efeitos deste tipo de construção narrativa é a supressão das distâncias entre personagens e leitor. De maneira semelhante ao que se passa no teatro, o leitor transforma-se num espectador.

Outra característica de romances epistolares é a diversidade de vozes, a multiplicação dos pontos de vista, o que os caracteriza como narrativas polifônicas. Atendendo a que a

história se constrói, carta após carta, sem mediação de narrador, os sentidos no romance epistolar não se fixam, podendo uma personagem contraditar outra.

2.2. Tradição epistolar portuguesa: da epistolografia ao romance epistolar

Em Portugal, existe uma abundante tradição epistolar, embora escasseie uma reflexão teórica sobre o gênero. Em finais do século XX, Andrée Crabée Rocha organizou um volume com os principais epistológrafos das letras portuguesas, em cuja introdução enuncia as principais características do gênero, percorrendo cinco séculos de tradição epistolar na pátria da amorosa Mariana Alcoforado – *A epistolografia em Portugal*. A coletânea abre com D. Pedro e suspende-se em Florbela Espanca. Está organizada cronologicamente, apresentando a súmula biográfica e a transcrição de uma ou duas cartas de cada autor.

É com o intuito manifesto de colmatar uma lacuna em relação ao conhecimento da “atividade epistolar dos escritores portugueses” (ROCHA, 1985, p. 9) que Andrée Rocha recupera cartas, algumas inéditas, em bibliotecas públicas e arquivos particulares, provando a abundância dessa produção, contrariamente à opinião corrente da pobreza do epistolário português. A pesquisadora acredita que a leitura da correspondência das figuras das letras permite uma “visão de dentro” acerca dos escritores: “Confrange ver desconhecido um manancial tão rico e original, e que tanto poderia contribuir para uma compreensão profunda duma literatura e dum povo, infelizmente periféricos em relação à Europa. (ROCHA, 1985, p. 9)

André Rocha dá notícia de “referências avulsas” a aspetos formais da carta que surgem já no *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*, na *Miscelânea* de Miguel de Leitão, pela pena do próprio Garrett, em recomendações à filha sobre o bom uso das fórmulas epistolares, e em outros autores, de forma assistemática, mas que é Francisco Rodrigues Lobo o primeiro a elaborar uma discussão acerca do gênero nos diálogos iniciais dos dezesseis de *Corte na aldeia e noites de inverno* (1619). Nesta obra, o autor dá sequência ao trabalho iniciado anos

antes, em 1612, com a antologia *Cartas dos grandes do mundo*, em que incluía a correspondência de autores que, maioritariamente, escreveram em latim, da qual constam, por exemplo, 29 das *Epistolae* de Cataldo Siculo.

Dom Francisco Manuel de Melo, conhecido autor da *Carta de guia de casados*, consta também como um importante epistológrafo que faz incursões teóricas pelo gênero, designadamente em *Cartas Familiares* e *Escritório avarento*, através da personagem do Português. Os autores mais ilustres do século XVII que versaram o gênero epistolar em Portugal foram, sem dúvida, Dom Francisco Manuel de Melo, Padre Antônio Vieira e Mariana Alcoforado, a aceitar-se a autoria portuguesa das cartas.

No século XVIII, Cândido Lusitano (Francisco José Freire) publicou o *Secretário português compendiosamente instruído na arte de escrever cartas* – influenciado pela leitura de *Il Segretario principiante ed istruito: Lettere moderne* (1738), da autoria do italiano Isidoro Nardi –, “a primeira que deste gênero se lerá em Portugal (LUSITANO apud ROCHA, 1985, p. 32), em que recomendava a divulgação dos epistolários de autores nacionais. O iluminista Luís Antônio de Verney, para quem “os grandes mestres continuam a ser Séneca e, sobretudo, Cícero” (ROCHA, 1985, p. 33), teceu duras críticas ao árcade Francisco José Freire. Já em o *Verdadeiro método de estudar* (1746), Verney, o Barbadinho, diagnosticando a necessidade de reforma dos estudos em língua portuguesa, que seria implementada durante o reinado de D. José, aconselhava o estudo da gramática, da oratória e da retórica e recomendava o aturado estudo das regras da língua e a prática escrita a partir do modelo das cartas de Padre Antônio Vieira.

Já no século XV, os breves epistolários de Frei João Álvares, Frei João Claro, do Infante Dom Pedro e de Dom Lopo de Almeida figuram como exemplares de interesse, tendo este último legado, nas cartas que escreveu por ocasião do casamento do Imperador Francisco

e de Dona Leonor, sua irmã, “pelo seu inextinguível pitoresco, páginas autenticamente literárias”. (ROCHA, 1985 p. 47)

O século das Grandes Descobertas deixou-nos cartas de grande valor humanístico e literário que testemunham a circulação de ideias e a acomodação a cosmovisões de mundo modernas. A carta mais notável deste período é a célebre “Carta do achamento”, redigida pelo escrivão Pêro Vaz de Caminha ao rei Dom Manuel, na qual registra, repórter perplexo perante um mundo desconhecido e edênico aos olhos de um europeu, as sensações colhidas de uma experiência inaugural. A carta que documenta a chegada dos portugueses às Américas constitui, segundo Andréa Rocha, “a mais notável contribuição lusitana para o humanismo renascentista”. (ibid., p. 56)

Escritas num estilo vigoroso que condiz com o espírito ideal de cavaleiro da gesta portuguesa, as *Cartas para El-Rei D. Manuel I* (1513), de Afonso de Albuquerque, vice-rei da Índia, figuram como “insubstituível fonte de informação” (ROCHA, 1985, p. 61). As cartas caracterizam-se ainda pelo léxico castiço vazado numa narrativa ágil e viva.

De Gil Vicente, ficou a conhecida carta a D. João III a respeito do terremoto de Santarém. Indignado com o aproveitamento que alguns frades franciscanos faziam da catástrofe e do terror que suscitavam contra os cristãos-novos, que acusavam de atraírem a ira divina, Gil Vicente escreveu ao rei expondo as razões que o levaram a convocar a congregação franciscana e citando os termos de sua prédica. Este ato de humanismo é particularmente significativo porque o rei diligenciava instituir a Inquisição no país; também pela falta de elementos sobre a biografia do dramaturgo português, que era de idade já avançada e se dirige ao monarca de uma forma bastante direta, sem preâmbulo, o que atesta sua indignação e coragem em defender os judeus. Importante é ainda a carta-dedicatória de *Compilaçam*, na qual Gil Vicente, espírito modesto e “pastor rústico”, lança a pergunta: “Livro meu, que esperas tu?” (ROCHA, 1985, p. 68) Instado pelo próprio rei, D. João III, a

imprimir suas obras, as quais o dramaturgo português havia decidido deixar por imprimir por não achar nelas merecimento, reúne seus livros nessa obra antológica que dedica ao monarca.

De Garcia de Resende, compilador das composições de poesia palaciana que fazem parte do *Cancioneiro Geral* (1516), são conhecidas duas cartas, de 1535, um ano antes de sua morte: uma à Câmara de Évora, a outra a Dom Francisco de Castelo-Branco, camareiro-mor de Dom João III que, desiludido das intrigas e decadência da vida na corte, o inveterado defensor do rei e da vida na corte desenvolve uma argumentação vigorosa para dissuadir o seu interlocutor a deixar Lisboa, empenhando-se em mostrar-lhe as vantagens da vida na capital.

João de Barros, autor das *Décadas* e de *Crônica do Imperador Clarimundo*, teve dois interlocutores ilustres: Dom João III e Dom João de Castro, vice-rei da Índia. Essas cartas, no entanto, não acrescentam valor às letras portuguesas, não obstante ser o autor considerado um dos primeiros prosadores portugueses. Já a carta endereçada a Duarte de Resende, que servirá de Dedicatória na edição *princeps* de sua obra *Ropicapnefma*⁴³ (título helenizado que significa “mercadoria espiritual”), atende, modestamente, à solicitação do parente para publicar essa obra da juventude. O tom familiar e confidente da carta revela, no entanto, um homem avisado que, de seu retiro em Litém, adverte que a obra que entrega a seu mecenas para publicação “é fruta montesina, [...] e que, por esta causa, há-de travar a muitos; porque, se fora lavrada e regada com letras e créditos de muitos anos, mais saborosa fora a gostos portugueses, que são muito delicados e não gostam pomos que travam, mas doces em sabor.” (BARROS apud ROCHA, 1985, p. 79)

Do período expansionista, Andréa Rocha registrou os epistolários dos humanistas D. João de Castro, que na Carta para a Câmara de Goa escrita em Diu enviou as barbas como

⁴³António José Saraiva e Óscar Lopes consideram *Ropicapnefma* “uma das mais significativas do [...] Renascimento” (1996, p. 276) português. Escrito em forma de colóquio, à maneira dos colóquios de Erasmo, Castiglione, Luis Vives e outros, tem por interlocutores alegorias como o Tempo, o Entendimento, a Vontade. Percorre a obra um tom crítico (ao clero, às ordens religiosas, à nobreza, aos juristas, entre outros) que a aproxima da obra de Gil Vicente, de acordo com os autores de *História da literatura portuguesa*. É de salientar que esta obra de João de Barros seria arrolada no *Index Inquisitorum* em 1581 e só no século XIX seria novamente publicada.

prova de palavra, assim como nas Cartas a D. João III, ao Infante D. Luís, nas que endereçou ao seu filho mais velho e que deixam para a posteridade a imagem de probidade de um homem que descreve, numa prosa chã mas enérgica, os vícios e a ambição desmedida dos que não prestam serviço à nação e só pensam em prosperar; de André de Resende, a maior parte das quais escritas em latim e endereçadas a eminentes figuras europeias, ficou-nos uma única, escrita em português a Dom João de Castro, que revela o homem empenhado nas coisas do espírito: a impressão do breviário, sob ordens do Cardeal Dom Afonso e do Infante Cardeal; de Damião de Góis, o autor de *Crónica de Dom Manuel* e “o mais cosmopolita dos renascentistas portugueses” (ROCHA, 1985, p. 90), que manteve correspondência com os intelectuais mais representativos do seu tempo, as cartas escritas em latim interessam sobretudo como memorando do intenso debate de ideias na época. Escritas em português, restam menos de dez cartas que revelam o ilustre homem do Renascimento perseguido pelo Santo Ofício; de Jerónimo Osório, dotado de um espírito quixotesco e conselheiro, é de registrar o tom desassombrado com que o Bispo de Silves se carteia com Isabel de Inglaterra, Dom Sebastião, D. Catarina, o Rei-Cardeal Dom Henrique; do autor de *Peregrinação*, restam duas cartas surpreendentes, endereçadas de Malaca aos jesuítas em Portugal, que revelam que o aventureiro fascinado por São Francisco Xavier chegara a ingressar na ordem e se fizera missionário; de António Ribeiro Chiado, cartas que confirmam a reputação boêmia do poeta e de seu espírito brejeiro e polemizador; do epistolário de Camões, que regra apenas meia-dúzia de cartas, são de destacar as “qualidades literárias intrínsecas” (ROCHA, 1985, p. 111) e a presença de elementos biográficos que confirmam sua atribulada existência, mas também o artista original que registra, em imagens surpreendentes, paisagens e aventuras, o poeta que, na carta a Dom Francisco Manuel de Melo, confessa: “Fui tão afeiçoado à minha Pátria que não somente me contentei de morrer nela, mas morrer com ela” (CAMÕES apud ROCHA, 1985, p. 111); de António Ferreira, considerado o Horácio português, são conhecidas as

epístolas em versos nas quais versou brilhantemente sobre política, literatura e invocou o surgimento do poema épico português que deixasse em memória os altos feitos dos lusitanos. Crabée Rocha recolheu a única missiva particular do autor da *Tragédia de Inês de Castro* – Carta a António de Castilho – em que se colhe a expectativa provocada pela morte repentina de Dom João III, que daria origem a uma crise de sucessão e deixaria ao país a solução republicana do conselho governativo; de Diogo Bernardes, única carta a António de Castilho, na qual agradece as emendas feitas às suas *Rimas*; de Diogo do Couto, a Carta ao desembargador João Freire de Andrade devolve-nos o zeloso historiador responsável por continuar as *Décadas* os desabafos e amarguras de quem dedica seu tempo a imortalizar por escrito as realizações lusas e vê, na contemporaneidade, o desgoverno das coisas do reino; Frei Bernardo de Brito deixa considerações muito significativas acerca da vida literária em finais de Quinhentos, lamenta o pouco apreço em que são tidos os literatos em Portugal e a proliferação de arrivistas à arte literária.

Já no século XVII, de Francisco Rodrigues Lobo, teorizador de *Corte na Aldeia* e tradutor das *Cartas dos Grandes*, as cartas particulares, escritas em tom díspar, devolvem-nos o homem em suas grandezas e parcialidades; D. Francisco de Portugal, autor dos postumamente publicados *Divinos e humanos versos*, deixa 114 cartas endereçadas ao Bispo do Porto, Dom Rodrigo da Cunha, entre 1616 e 1631, para além das que constam de sua obra principal, espécie de conta-corrente de sua vida de poeta, numa prosa espontânea e desenvolta; Dom Vicente Nogueira, Dom Francisco Manuel de Melo, Padre António Vieira, Frei António das Chagas, José da Cunha Brochado, Frei Luís de Santa Catarina, as famosas *Cartas portuguesas*, atribuídas a Mariana Alcoforado. O século XVIII lega-nos uma epistolografia rica, com figuras que viveram fora de Portugal, exilados, diplomatas, estudiosos, ou que, vivendo em Portugal, se cartearam com personalidades importantes de outros países europeus: Alexandre de Gusmão, António Ribeiro Sanches, Cavaleiro de

Oliveira, Matias Aires, Luís António Verney, Abade António da Costa, Pedro António Correia Garção, Leonor de Almeida (Marquesa de Alorna), J. A. de Macedo.

No século XIX, o cortejo dos escritores e epistológrafos começa com Almeida Garrett, autor do *Tratado de Educação*, composto por 12 cartas endereçadas a Dona Leonor da Câmara, mas também das célebres cartas de amor à Viscondessa da Luz. Na leitura de Andréa Rocha, Garrett, o homem dos palcos, recua, nas cartas particulares, aos bastidores da literatura utilizando um estilo que obscurece as qualidades do escritor. A. F. de Castilho, Alexandre Herculano, Camilo Castelo Branco – exímio epistológrafo que teve muitas de suas cartas publicadas –, João de Deus, Ramalho Ortigão, Júlio Dinis, Antero de Quental, Teófilo Braga, Oliveira Martins, Eça de Queirós, Gonçalves Crespo, Gomes Leal, Guerra Junqueiro, Venceslau de Moraes, Cesário Verde, Fialho de Almeida, António Feijó, Trindade Coelho, António Nobre, Manuel Laranjeira, Teixeira de Pascoaes, Fernando Pessoa, Mário Sá-Carneiro e Florbela Espanca são alguns dos epistológrafos mais recentes que comparecem na antologia organizada por Andréa Rocha.

Os compêndios de regras de civilidade tornaram-se muito comuns em França. No século XIX, foram publicados diversos tratados epistolares em Portugal. *O Secretário português*, de Francisco José Freire, é de 1815; o *Secretário universal português*, de autoria desconhecida, foi publicado em 1851.

É de destacar a publicação de *Código do bom-tom ou regras de civilidade e de bem viver no século XIXº*, do cônego J. I. Roquete, cuja primeira edição é de 1845⁴⁴. Neste exemplar português, as normas de bom-tom são ficcionalmente enunciadas pelo pai de Eugênia e Teófilo que, tendo enviuvado, muda-se para a capital francesa para prover os filhos de uma educação apurada e se lhes dirige para explicar os motivos da saída de Portugal e expor as normas de civilidade. No capítulo 13, faz menção à escrita das cartas, normas e tipos

⁴⁴ O livro foi parcialmente reeditado no Brasil, em 1997, por Lilia Moritz Schwarcz.

de composição, apresentando como epistológrafos-modelo Cícero, Madame de Sévigné e Padre Antônio Vieira. J-I Roquette publica *O novo secretário português ou código epistolar* em 1860. Outro exemplo de compêndio epistolar é *O secretário dos amantes ou arte de namorar e ser afortunado em amar*, sem autor nem data conhecidos, e trata exclusivamente das normas das cartas amorosas.

É de mérito inegável o esforço de compilação da catedrática de Coimbra, que mostra que a epistolografia privada dos escritores portugueses não é tão pobre como durante tanto tempo se supôs, antes se encontrava dispersa por arquivos públicos e particulares, entregue ao zelo ou falta de cuidado das pessoas com quem se cartearam os autores. Não obstante, quando pensamos na volumosa correspondência mantida pelos enciclopedistas Voltaire e Rousseau⁴⁵, este mostruário que percorre cinco séculos figura como uma pálida resenha da comunicação epistolar nacional. Ressoam mais claramente ainda os lamentos dos escritores portugueses, que se queixam do estado da cultura no país, da indiferença e da penúria em que vivem. No universo português, só Camilo Castelo Branco foi alvo de tão apaixonada devassa da vida privada por biógrafos, escritores e diretores de cinema⁴⁶, tendo a primeira de suas biografias sido publicada quando o autor tinha apenas 36 anos. Embora em menor grau, também Camões e Eça de Queirós foram alvo da curiosidade dos críticos: o primeiro, por conta do muito que ressuma de vida em sua literatura, o aventureiro humanista, síntese estranha para nossa percepção moderna de escritor, hoje uma espécie de Dom Quixote céptico que aprendeu a

⁴⁵ A correspondência de Voltaire ocupa 18 volumes de suas *Obras completas*, na edição de 1830; a de Rousseau, 6 volumes da edição de 1825.

⁴⁶ Só o livro *Amor de perdição*, inspirado em fatos reais da vida do tio do autor, preso da Cadeia da Relação do Porto, teve várias adaptações ao cinema: *Amor de Perdição* (1921) (versão muda); *Amor de Perdição* (1943), de António Lopes Ribeiro; *Amor de Perdição* (1979), de Manoel de Oliveira; *Um Amor de Perdição* (2008), de Mário Barroso. Manoel de Oliveira filma também *Francisca*, inspirado em *Fanny Owen*, romance de Agustina que parte de fatos reais envolvendo um trio amoroso de que são protagonistas o próprio Camilo em sua juventude, Pinto de Magalhães e Fanny Owen. Agustina Bessa-Luís presta tributo a Camilo Castelo Branco numa edição que reúne artigos, conferências, ensaios e dois textos dramáticos sobre o autor – *Camilo: génio e figura*. A ambientação de seus romances na região do Douro e Minho de Portugal, os enredos envolvendo famílias de uma sociedade de matriz rural duriense, colocam a autora de *A sibila* na linhagem “neo-romântica”, conforme designação de Eduardo Lourenço. Contam entre os biógrafos de Camilo Castelo Branco Aquilino Ribeiro, com *Romance de Camilo*, e Teixeira de Pascoaes, com *O penitente*.

lição de que a literatura, afinal, lida com signos e não com existentes reais; o segundo, espírito crítico inveterado, escalpelou suas personagens para devolvê-las em sua humanidade, quase sempre mesquinhas ou com vícios, vítimas do meio tacanho; intenso epistológrafo, sua verve expõe, no fim de contas, um ser humano ávido por comunicar. Em Portugal, não existe uma tradição de estudo das biografias dos autores, a exemplo do que se verifica no mundo anglófilo e no francês, e este fator também revela até que ponto os autores continuam distantes do público, como já verificava Jacinto do Prado Coelho: “A falta de comunicação do português com o público é fenómeno que vem de longe.” (PRADO COELHO, 1992, p. 53)

Nesta, afinal, modesta plêiade de escritores epistológrafos portugueses, somente duas mulheres são contempladas – Leonor de Almeida, a Marquesa de Alorna, e Florbela Espanca, comparecendo o nome de Mariana Alcoforado como referência lendária, definitivamente descartada por Crabée Rocha como autora das cartas, as quais constam com o título francês: *Lettres portugaises* (p. 180) –, o que se justifica em face dos períodos literários apreciados, os quais se suspendem na primeira metade do século XX, justamente com Florbela Espanca, que a consorte de Miguel Torga compara a Katherine Mansfield, pese embora a modesta envergadura do epistolário da poetisa alentejana, cuja “prosa chã” não compete com as imagens conseguidas na poesia própria, mas em que se surpreende o mesmo sentido do trágico, de uma existência angustiada. A correspondência de Florbela está publicada. Correspondeu-se com o irmão amado, com amigas confidentes e, a partir de 18 de junho de 1930, com o poeta italiano Guido Battelli, professor visitante na Universidade de Coimbra responsável pela publicação póstuma de *Charneca em flor* (1931). Florbela mantém, desde 1930, um diário: significativamente, *Diário do último ano*, publicado em 1981.

Uma componente não menos interessante quando nos acercamos da epistolografia dos escritores para aí descortinarmos o ser humano que pulsa por detrás das personagens, entre elas a do próprio escritor – entidade fictícia que o leitor procura surpreender nos livros, traços

de biografia pelo menos –, são os pseudônimos que os escritores usam para assinarem textos que aparentemente não cunhariam com o nome oficial. Um dos casos mais interessantes é o de Júlio Dinis⁴⁷, ele próprio pseudônimo de Joaquim Guilherme Gomes Coelho. O escritor da família, o homem de saúde frágil e de vida sem excessos, criou uma persona literária que assinou cartas publicadas no *Jornal do Porto* e no semanário *Mocidade*, entre 1863-64, sob o nome de Diana de Aveleda e através das quais “empreendeu uma verdadeira cruzada contra a perversão do gosto literário do seu tempo” (NAVARRO, 1999, p. 92). O travestimento feminino parece inspirar no escritor – a respeito de quem Eça dirá que “viveu de leve, escreveu de leve e morreu de leve” – a fleuma polêmica contra o tratamento das personagens femininas pelas penas dos escritores realistas-naturalistas. Para o criador de Jenny, a mulher é o anjo do lar, a figura responsável pelo idílio familiar. Diana de Aveleda endereça a Ramalho de Ortigão, em 25 de fevereiro de 1863, uma carta intitulada “Coisas verdadeiras”, em resposta a um artigo que este havia publicado no *Jornal do Porto*, em 21 de janeiro do mesmo ano, intitulado “Coisas Inocentes, a Filosofia e a Mulher – sistemas empregados para descobrir a verdade”. Através desta persona feminina, Júlio Dinis expõe sua concepção teórica do gênero romanesco:

A mulher digna de o ser é aquela em cuja ortografia os eruditos tenham que lamentar a ignorância absoluta das letras gregas e latinas, a que dos jornais políticos só lê o folhetim, a que dum livro passa em claro os prólogos, que põe de parte as condições filosóficas dos romancistas para seguir o entrecho do romance; que perde de vista a ideia metafísica do autor, para não ver nos acontecimentos narrados senão acontecimentos; a que não tem o ridículo descoco de repetir após a leitura o *qu'est ce que cela prouve* de filosófica e insuportável memória. É a que folga com os casamentos no final da novela, chora sinceramente a morte da heroína, sonha com a beleza do herói e odeia do coração o pai, o tio, tutor ou conselho de família que se opõe à realização dos castos desejos dos amantes. (AVELEDA, 1863 apud NAVARRO, 1993, p.179)⁴⁸

⁴⁷ Ana Rita Padilha descobriu, em pesquisa de doutorado, este pseudônimo do autor e procurou responder à pergunta que essa descoberta lhe provocou: “O que terá levado o escritor a adotar um pseudônimo feminino para expor suas ideias literárias?” Sob o pseudônimo feminino Diana de Aveleda, assinou pequenas narrativas como *Os Novelos da Tia Filomena* e o *Espólio do Senhor Cipriano*, publicados em 1862 e 1863, respectivamente, para além de artigos e cartas publicadas em periódicos. De referir ainda que foi com este pseudônimo que se estreou na literatura, assinando, inclusive, crônicas no *Diário do Porto*.

⁴⁸ Segundo Ana Rita Navarro, o corpo teórico e estético composto pelas cartas de Diana Aveleda e os apontamentos do autor sobre teoria do romance - “Ideias que me ocorrem” - constitui um elemento inovador na cena literária contemporânea, apontando mesmo para um projeto mais vasto de elaboração de uma doutrina

Também Fernando Pessoa criou uma personagem fictícia, a corcunda Maria José, que escreveu uma carta de amor, lamento pungente e patético, ao serralheiro. Em sua ciclópica criação de heterônimos, muitos de duração meteórica, o poeta modernista deu vida à única figura feminina de sua partogênese criadora. A vida anódina do autor que viveu por intercurso de suas *personas* e projetou na literatura um olhar à distância sobre o mundo encontra nos semi-heterônimos Bernardo Soares e na própria Maria José uma espécie de alter-egos das semi-existências, dos que observam a vida da mansarda. A *Carta da corcunda para o serralheiro* é decalcada nos modelos canônicos da tradição epistolar amorosa a que vimos fazendo referência, mantendo intactas as características das cartas femininas de amor, distinguindo-se por ser uma carta que é escrita para não ser enviada, o que a aproxima dos monólogos passionais das heroínas de Ovídio: “Senhor António: O senhor nunca há-de ver esta carta. Nem eu a hei-de ver segunda vez porque estou tuberculosa, mas eu quero escrever-lhe ainda que o senhor o não saiba, porque se não escrevo abafo.” (Pessoa, 1990)

A *Carta da corcunda para o serralheiro* surge, pela primeira vez, no volume II da edição preparada por Teresa Rita Lopes – *Pessoa por conhecer* –, que a apresenta como a exceção na longa galeria de *personas* caracterizada pela ausência de figuras femininas – Pessoa que é evocado por Sophia de Mello Breyner como o “viúvo de [s]i mesmo” (do poema *Cíclades*, in *O nome das coisas*):

Maria José é a voz feminina que, como tal, mais longamente se faz ouvir no universo pessoano. É a metáfora de uma alma “à janela”, como a do monólogo em situação incluído no *Livro do desassossego* mas que é muito mais que a página de um diário.

[...]

A voz feminina da *Carta da corcunda para o serralheiro*, assim mesmo intitulada, atinge o ponto máximo nessa escala da despersonalização que Pessoa percorria em todos os sentidos, estacionando em todos os degraus. Incarna esse “ninguém” que, na sua própria pessoa, Pessoa sofria sentir-se

estético-literária. Se o autor, Júlio Dinis, o nome que assina as obras *A morgadinha dos canaviais*, *Uma família inglesa*, *Serões da província*, *Os fidalgos da casa mourisca*, não se envolveu diretamente nas contendas literárias entre escritores das escolas romântica e realista, a chamada “Questão coimbrã”, já Diana Avelada desferiu suas críticas em relação à forma como rebaixavam a instituição da família. A carta aparece transcrita num artigo de Ana Rita Navarro publicado em **Discursos**: NAVARRO, Ana Rita. Bagatelas literárias ou questões da criação dinisina? **Discursos**, n. 5, p. 179, 1993.

ser e que mima em Marcos Alves, Vicente Guedes (o da vida nula), Bernardo Soares (que todos os dias se proclama “ninguém”), Frederick Wyatt (o “coitadinho”), Barão de Teive (cuja vida é uma “batalha perdida no mapa”) e em todos esses outros que são estilhaços do espelho partido que se tornou. (LOPES, 1990)

Se pensarmos que Pessoa é tido como o poeta que pratica uma poesia intelectualizada, incorpórea e desencarnada, possivelmente Maria José é a personagem que mais contribui para se recolocar a centralidade do corpo ou de sua negação na poética pessoana. Anna Klobucka e Mark Sabine defendem, na antologia crítica *O corpo em Pessoa: corporalidade, gênero, sexualidade por elas organizada*, que os “corpos heterónimos” são a tentativa de “multiplicação e exploração diversificadas de uma experiência de subjetividade corporizada, tornada possível pelos heterónimos” (KLOBUCKA; SABINE, 2010, p. 14). As estudiosas chamam a atenção para “as implicações corpóreas da personalização heteronímica” (ibid., p. 15) de uma maneira que lança uma nova luz à fundamentação epistemológica pessoana – o sensacionismo –, não como um mero esvaziamento da subjetividade do autor, mas como materializações possíveis de pensamentos e sensações em outras *personae*. Na célebre carta a Adolfo Casais Monteiro sobre a origem dos heterônimos, Pessoa refere-se a seu “temperamento feminino” e “inteligência masculina” e à heteronímia como um processo histórico de sua personalidade, reconhecendo a relação entre despersonalização e corporalização como histeria, embora não admitindo a fisicalidade, argumentando que a histeria nos homens se manifesta de maneira interna e intelectualizada e canalizando esse processo para os heterônimos. (KLOBUCKA; SABINE, 2010, p. 32)

É conhecida, também, a correspondência de Pessoa com a noiva Ophelia Queiroz, cartas escritas num estilo patético que ecoam no poema de Álvaro de Campos: “Todas as cartas de amor são ridículas.”⁴⁹ As *Cartas de amor de Fernando Pessoa* foram reunidas por

⁴⁹ A correspondência entre Pessoa e Ofélia dá conta da intromissão de Álvaro de Campos que manifesta antipatia por Ofélia, assim como Ofélia pelo engenheiro. O conhecido poema “Todas as cartas de amor são ridículas” é o último assinado pelo heterônimo pessoano, em 21 de outubro de 1935, cerca de um mês antes da morte de Fernando Pessoa, em 30 de novembro de 1935.

David Mourão-Ferreira e publicadas pelas Edições Ática em 1978; em 1966, a Assírio & Alvim publicou as *Cartas de Amor de Ophelia a Fernando Pessoa*, correspondência mantida e reunida pela sobrinha-neta do poeta, Manuela Nogueira, e por Maria da Conceição Azevedo. Anna Klobucka, num ensaio intitulado “Finalmente juntos: leitura das cartas de amor de Ofélia Queiroz”, título ambíguo contendo uma alusão à união *post mortem* entre os namorados e que traz ressonâncias da Ofélia shakespeariana, já que o relacionamento entre Pessoa e Ophélia não se consumou no casamento; mas sobretudo resume a perplexidade em relação ao silêncio da crítica diante da possibilidade de confronto dos discursos dos amantes. A unilateralidade hermenêutica das cartas de Pessoa lidou com o corpo estranho epistolar único de Pessoa com uma mulher (ainda para mais, real) como uma extensão ficcional heteronímica, como se o autor não se correspondesse com uma pessoa real, mas esse intercurso fosse parte da ficção do “drama em gente”⁵⁰. Anna Klobucka recupera a cena discursiva da correspondência epistolar, colocando lado a lado as cartas de Pessoa e de Ofélia, mostrando que no centro do confronto está “a proposta esperada e perpetuamente adiada de casamento” (KLOBUCKA; SABINE, 2010, p. 291).

Os estudiosos que, nos últimos anos, têm consagrado suas pesquisas a narrativas epistolares justificam a pertinência teórico-crítica de seus trabalhos em virtude da reedição de romances por cartas dos séculos XVII e XVIII, período de apogeu do gênero, ou então pela constatação de que se assiste a um renovado interesse pelo gênero, sobretudo em ficções pós-modernas.

Em sua pesquisa de doutorado consagrada ao romance epistolar na literatura portuguesa na segunda metade do século XX – O romance epistolar na literatura portuguesa

⁵⁰ Em 17 de dezembro de 1928, Pessoa faz publicar na revista *Presença* uma “tábua bibliográfica” de seus principais heterônimos em que surge, pela primeira vez, a expressão que resumiria a mistificação heteronímica: “As obras destes três poetas formam [...] um conjunto dramático; e está devidamente estudada a entreação intelectual das personalidades, assim como as suas próprias relações pessoais. Tudo isso constará de biografias a fazer, acompanhadas, quando se publicarem, de horóscopos e, talvez, de fotografias. É um drama em gente, em vez de atos.”

da segunda metade do século XX (2006) –, Cláudia Atanásio Valentim sustenta que *Novas Cartas Portuguesas* é responsável pela renovação das técnicas narrativas no romance português, designadamente o romance por cartas, em autores contemporâneos como Almeida Faria, Luísa Costa Gomes, Inês Pedrosa, Artur Portela, ou já consagrados, como Vergílio Ferreira. Tendo constatado um renovado interesse pelo formato epistolar na literatura narrativa contemporânea em Portugal, Valentim Atanásio tenta perceber por que razão, a partir dos anos 70, os escritores portugueses exploraram a carta como recurso ficcional.

Lançando um olhar retrospectivo à literatura portuguesa, torna-se evidente a existência de uma vasta epistolografia, mas só a partir do século XX a carta se converte num meio ficcional alternativo às formas tradicionais e um desafio a essa diatribe da morte do autor romance. As formas de ficção autobiográficas recuperam a subjetividade, o indivíduo com sua visão parcial da realidade, uma apreensão fragmentária do mundo compatível com o sentimento de descrença no mundo do pós-guerra, que as narrativas captam através de procedimentos narrativos que submetem a exame as verdades e a cronologia dos acontecimentos no romance tradicional.

3. PUBLICAÇÃO DE *NOVAS CARTAS PORTUGUESAS*: UM MARCO NA LITERATURA DE AUTORIA FEMININA



Maria Teresa Horta, Maria Isabel Barreno, Maria Velho da Costa⁵¹

Considerai, irmãs minhas, cá hoje e ensoalhada
a febra por este sol brando se repartindo e bem
rendido, turista o dar e o brotar para esta novidade
literária que há-de vender-se, eu vos asseguro, ó
seis patinhas sonsas de nós três caminheiras,
considerai cá hoje e abri-vos – nós para nós e
para eles.
(BARRENO, HORTA, COSTA, 2010, p. 6)

“As *Novas Cartas Portuguesas* surgiram como reação à apreensão do meu livro *Minha Senhora de mim*.”⁵² (HORTA. In: TAVARES, 2008, p. 190) Estas são palavras de Maria Teresa Horta, trinta e três anos depois da censura a *Minha senhora de mim* (1971), um livro que estabelece relações de intertextualidade com as cantigas de amor, nas quais a persona poética do trovador medieval se dirige à “mia senhor”, interlocutor ausente que não tem voz, na linguagem codificada do amor cortês, convenção que tem por detrás os dramas de uma sociedade que excluía os filhos segundos dos direitos aos bens de família, restando-lhes a

⁵¹ Imagem disponível em: <http://www.novascartasnovas.com/multimedia.html>. Acesso em 17/07/2015.

⁵² Entrevista concedida por Maria Teresa Horta a Manuela Tavares, realizada em 27 de abril de 2004, autora da importante obra *Feminismos em Portugal (1947-2007)*, tese de doutorado que reúne dados sobre o ativismo de movimentos feministas em Portugal desde os anos 20 até aos dias atuais. A obra integra um capítulo consagrado a *Novas Cartas Portuguesas* como marco para os movimentos feministas em Portugal.

possibilidade de um casamento para ascenderem socialmente. As cantigas de amor são a face visível deste complexo arranjo social, num período em que as relações entre os sexos eram vistas como um comércio de famílias. As cantigas de amigo correspondem a ficções da voz feminina, mistificação poética da sensibilidade e do ponto de vista da mulher mimetizada pelos trovadores. O livro “perigoso” de Maria Teresa Horta recupera a tradição da lírica galaico-portuguesa, reterritorializando-a na época contemporânea, para se apropriar dessa voz, tomar posse desse lugar de fala que não era animado por nenhum sopro vital de mulher existente. A composição que nomeia o livro exhibe um sujeito feminino que se declina narcísica e obsessivamente nas formas oblíquas dos pronomes pessoais e se presentifica não só como voz, mas também como corpo:

Comigo me desavim
minha senhora
de mim

sem ser dor ou ser cansaço
nem o corpo que disfarço

Comigo me desavim
minha senhora
de mim

nunca dizendo comigo
o amigo nos meus braços

Comigo me desavim
minha senhora
de mim

recusando o que é desfeito
no interior do meu peito
(HORTA, 2009)

Em *Novas Cartas Portuguesas*, comparecem alguns textos poéticos que recuperam esta tradição oral da poesia trovadoresca, em registro paródico, como releitura das cantigas de amor do cancioneiro medieval português, num gesto claramente ginocrítico. “Senhora” imita estrutural e tematicamente as cantigas dos trovadores, mas acrescenta a voz da mulher, da

“minha senhora”, a qual rebate com a fala da “suspeita”, subvertendo o enunciado do sujeito poético masculino num remate poético que é simultaneamente um *volte face* nas convenções sociais:

[...]
 – Senhora, o que te jaz tão famosa
 Tão ausente
 Tão pungente?
 – Quem escolhe, parte e rejeita.
 Quem parte, vai e não colhe.
 Quem faz, fala e não sente.
 São teus olhos os sujeitos
 São de granito os meus peitos.
 Quem fia, borda e ajeita,
 Quem espera, fia e não escolhe,
 Quem cala quieta na cama,
 Sou eu, deitada a sentir
 Tua roda de fugir
 Tua cabeça em meu ventre.
 (BARRENO, HORTA, COSTA, 2010, p. 19)

Outras composições, como “Mensagem de invenção de Mariana” (p. 40) ou “Cantiga de Mariana Alcoforado a sua mãe” (p. 46-47), glosam, em tom paródico, as convenções do amor cortês, mas inauguram uma tradição própria: a da literatura de autoria feminina, via Maria Teresa Horta, citando seus próprios termos, modificando para acrescentar: “Senhora de mim vos sou” (p. 40). Em entrevista a Ana Filipa Oliveira (2000), a escritora revela que não foi a única que escreveu os textos poéticos de *Novas Cartas*, o que nos permite perceber que as autoras imitam o estilo umas das outras, num jogo de alteridades que torna a sondagem estilística para identificar a autoria parcial dos textos um exercício gratuito⁵³. Podemos mesmo aproximar alguns exercícios poéticos das três Marias a caleidoscópios, em que os

⁵³ Existe um estudo realizado por Madalena Malva – Quem é quê?: Um desafio à Estatística. Problemas de autoria em "Novas Cartas Portuguesas", Dissertação de Mestrado, Universidade de Lisboa, Fevereiro de 1999. – que procurou estabelecer a autoria parcial dos textos de *Novas Cartas Portuguesas* a partir da ocorrência de estilemas presentes em obras anteriores das autoras. As autoras confirmaram que ninguém conseguiu identificar que textos cada uma delas escreveu, o que nos dá a justa medida do grau de cumplicidade e de inventividade do pacto que selaram na escrita da obra. A própria obra dá ao leitor pistas do mimetismo que a autoras promovem na obra: “Tudo isto encadeado, entremeado e ensaiando cada uma formas das outras, como a provar que, e provando, que tomando posse e engravidando cada uma de cada uma de cada uma. Quem não analisava fê-lo bem, quem não fazia poemas foi-os fazendo, quem não se fazia valer de pintar olhos, também.” (BARRENO, HORTA, COSTA, 2010, p. 96)

textos refletem outros, compondo padrões simétricos e múltiplos, mas compósitos, diferindo por serem a sobreposição ou combinação entre o original e sua releitura. E é assim que *Novas Cartas Portuguesas* inauguram também uma poética de leitura bastante criativa, no sentido em que citam, pedem emprestados discursos próprios e alheios, da literatura nacional e universal, frequentemente sem as aspas, num permanente e disruptivo processo de fazer e desfazer as malhas da tradição literária. Este procedimento de tessitura conjunta da colcha textual de *Novas Cartas* torna-se um desafio para o leitor, habituado a percorrer linhas de leituras bem traçadas. As malhas caídas e descontinuadas da trama provocam um efeito de desorientação, de se tergiversar na condução do sentido do texto. Mas estas *cartas* propõem vários sentidos, não vias únicas ou unívocas. Vejamos como, revestido pela forma da tradição poética, em que reconhecemos facilmente o ritmo e métrica dos cancioneiros, as três Marias renovam tematicamente, emendando com a dicção de Maria Teresa Horta em *Minha senhora de mim*:

Senhora de mim vos sou
corpo por vós bem talhado
que recompensa vos dou
trocando nudez por fato

figura de meu lamento
choro de muito aparato

cartas escritas porque entendo
que me perco e me desprendo
se não vos culpo ou vos mato
sofrimento que dedico à justa mágoa de mim

Pois a razão desconheço

Senhor que de vós não lembro
Já o fim
Nem o começo

O “coro de vozes” prossegue na contemporaneidade, “rebento extemporâneo” de uma linhagem que remonta à freira de Beja, com a publicação do primeiro livro de poesia de Ana Luísa Amaral, *Minha senhora de quê* (1990). Revisitando o cânone estético da tradição

portuguesa via Maria Teresa Horta, Amaral consolida uma continuidade poética no feminino, em tom questionador:

dona de quê
se na paisagem onde se projectam
pequenas asas deslumbrantes folhas
nem eu me projectei

se os versos apressados
me nascem sempre urgentes:
trabalhos de permeio refeições

doendo a consciência inusitada
dona de mim nem sou
se sintaxes trocadas
iao mais das vezes nem minha intenção
se sentidos diversos ocultados
nem do oculto nascem

(poética do Hades quem mdera!)

Dona de nada senhora nem
de mim: imitações de medo
os meus infernos

Se a homenagem à poética hortiana é evidente, são outros os tempos em que escreve Ana Luísa Amaral: na década de 70 em Portugal (que é também a segunda vaga dos feminismos), o obscurantismo atingia a sociedade como um todo, e a mulher de uma forma mais expressiva, se pensarmos que o Código Penal Português (p. 252) consignava, como bem lembram as três Marias, a subalternidade da mulher, sua dependência do marido – pensemos também que só depois da revolução de abril de 1974 as mulheres puderam votar; nos anos 90 – lembrando, com Maria Alzira Seixo, que algumas das questões denunciadas em *Novas Cartas* não foram passíveis de modificações significativas no que à condição da mulher diz respeito –, são outros os desafios que se colocam aos feminismos, designadamente o que seria uma identidade de mulher. Judith Butler, uma das principais pensadoras dos estudos *queer* e autora de um importante estudo que enfrenta a questão da historicização do corpo e do sexo – *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade* (2010) –, conseguiu demonstrar que a construção social de gênero postulada pelas teorias feministas dos anos 70, por se apoiar

na naturalização biológica dos sexos, conduz à constituição de identidade fixas, tornando-se, por isso, num dispositivo ao serviço da heteronormatividade. Com base no postulado de que sexo é também uma construção e não uma estrutura dada, a teoria *queer* sustenta que a ordem compulsória mantém-se graças à repetição de atos e comportamentos que reforçam a construção dos corpos masculinos e femininos correspondendo à lógica binária de dois sexos fixos e opostos. O que esta teoria pós-identitária traz de profundamente desafiador para os feminismos, por permitir ultrapassar alguns impasses em torno da “natureza biológica” de homem e mulher, é o entendimento da noção de identidade descentrada, não fixa, fluida (AMARAL, 2001). Entre a euforia dos anos de ativismo feminista, e da consequente reivindicação de uma identidade feminina íntegra, e o confronto dos limites teóricos colocados a um modelo de crítica às políticas relacionadas aos gêneros que não questionava a correspondência biológica e a construção social de papéis sexuais, é possível enquadrarmos o diálogo entre as autoras como um procedimento inquestionavelmente ginocrítico. Ao preenchimento da voz lírica feminina medieval por um sujeito feminino real que reclama sua contingência, opõe o poema de Ana Luísa Amaral um lugar ocupado por signos, um eu que descoincide de seu centro: “Dona de mim nem sou”.

O nono livro de Maria Teresa Horta havia sido lançado em 1971 pela Dom Quixote, propriedade de Snu Abecassis, na coleção “Cadernos de Poesia”. Em junho, a editora foi alvo de um auto de busca e apreensão pela PIDE/DGS e ameaçada de encerramento pelo subsecretário de Estado da Presidência do Conselho, César Moreira Baptista, se fizesse publicar obras da escritora. Klobucka acredita que o que verdadeiramente motivou a indignação que o livro provoca não é tanto a linguagem franca e o erotismo, que será característico de obras posteriores da escritora, como *Educação sentimental* (1975) ou *Rosa sangrenta* (1987), mas o “uso que se fazia nele de formas e motivos próprios de uma tradição lírica consagrada como nacional.” (KLOBUCKA, 2009, p. 233) Numa cultura fortemente

centrada no agenciamento cultural masculino, com seus ícones e emblemas relacionados à força do expansionismo ou ao engenho dos poetas (“Portugal é um país de poetas”, conforme Jacinto do Prado Coelho), o surgimento de vozes, para mais femininas, que glosem de forma paródica a expressão representativa do génio nacional é necessariamente subversivo.

Inconformada com a censura de seu livro, Maria Teresa Horta juntou-se com Maria Isabel Barreno e Maria Velho da Costa, prevendo que se uma voz feminina incomodou, um coro de três vozes moveria mais ainda as águas estagnadas da cultura portuguesa. Na qualidade de jornalista cultural do jornal *A Capital*, a autora havia entrevistado Maria Isabel Barreno e Maria Velho da Costa, por ocasião da publicação de suas obras *Os outros legítimos superiores* e *Maina Mendes*, respectivamente. Datam desta altura os encontros semanais que conduziram à escrita da polémica obra de autoria coletiva: “Elas trabalhavam no INI e eu na *Capital* e começámos a encontrar-nos, as três, para almoçar, uma vez por semana, num restaurante a que chamávamos o Treze.” (HORTA. In: TAVARES, 2008, p. 191) Em *Novas Cartas Portuguesas*, uma das missivistas menciona esses encontros: “Quem me obriga a perder a seriedade do riso com que disse sim ao passeio convosco, passar-vos, aos almoços no Treze, à deambulação indesejada – pré-destinada – de passos, mas exata de trajeto da “Capital” ao Treze e contra, tráfego e camionagem, ameaças?” (BARRENO, HORTA, COSTA, 2010, p. 26)

Se confrontarmos a entrevista concedida por Teresa Horta e as cartas trocadas entre as autoras, podemos verificar que o pacto das autoras corresponde, efetivamente, a um jogo que parte de situações reais, concretas, e se transforma em matéria literária e procedimento narrativo no interior da obra. Quer isto dizer que as autoras missivistas realizam um vaivém constante entre a vida e a literatura, entre o particular e o público, utilizando um modelo de comunicação escrita, a carta, que estrutura a obra, funcionando mesmo como o fio condutor da narrativa compósita, mas não deixa de ter um estatuto documental, se atendermos ao

conjunto de cartas que as autoras missivistas trocaram entre si. Ainda que materialmente as cartas se concretizem para o leitor dentro de um enquadramento ficcional, as cartas das autoras-missivistas permanecem identificáveis no conjunto da obra e cumprem uma função de intervenção política e social, por laborarem simultaneamente em dois domínios: ao nível da comunicação intra-narrativa, “intra-muros”, clandestinamente, como escreverão as autoras, mas também publicamente, como carta entregue aos leitores que as quiserem ler. A circunstância de escreverem em conjunto uma obra, num período em que era proibido o associativismo, já nos fornece indícios do caráter político e empenhado da obra.

Acordaram que escreveriam um livro que teria como personagem agregadora uma mulher portuguesa. A ideia de Mariana Alcoforado não foi inicialmente acatada, por estar associada à mulher alienada pelo amor, à dominação masculina: primeiro, pela parte do pai, que a teria destinado ao convento; depois, por representar a mulher abandonada pelo amante. A freira de Beja não preenchia os requisitos da “nova mulher”, a mulher emancipada e moderna que pretendiam exaltar, e por isso não chegaram a acordo. No encontro seguinte, Maria Isabel Barreno, que discordara num primeiro momento dessa escolha, trazia a primeira carta. Estabeleceram, a partir daí, que, inicialmente, cada uma escreveria cinco cartas (o número cinco ficava definido programaticamente a partir do modelo das cartas de Mariana Alcoforado) e, depois, o que quisessem, em total liberdade. E fizeram o pacto de nunca revelar a autoria individual de cada um dos textos: “Nunca vamos dizer de quem é cada um dos textos e assim fizemos até hoje.” (HORTA. In: TAVARES, 2008, p. 192) Os encontros tornaram-se mais frequentes: duas vezes por semana, Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa liam, em voz alta, os seus textos e faziam cópias umas para as outras. Esta foi uma experiência fundadora, pois é comum os escritores juntarem-se para escrever, mas assinam individualmente seus textos. Para Maria Teresa Horta, esta aventura de assinarem conjuntamente todos os textos não seria possível com escritores do sexo masculino:

“Os homens não prescindem da marca da sua criatividade e da sua glória pessoal. Ainda hoje tratamos as mulheres pelo nome pessoal e os homens pelo sobrenome.” (HORTA. In: TAVARES, 2008, p. 192)

A obra demorou nove meses a ser escrita, simbolicamente o período de uma gestação. Quando chegou o momento de publicar o livro a que chamaram *Novas Cartas Portuguesas*, numa alusão clara a *Cartas portuguesas* de Mariana Alcoforado, figura que recuperam para esta versão novecentista enquanto autora, as Três Marias depararam-se com a dificuldade de encontrar um editor, depois da experiência anterior de Maria Teresa Horta, e também porque as autoras tinham já granjeado a fama de escreverem obras que teciam críticas ao patriarcado. A primeira edição é de abril de 1972, pelos Estúdios Cor, sob direção literária de Natália Correia, que perseverou em publicar a obra integralmente. A obra seria retirada de circulação pela censura apenas três dias depois de sua publicação, dando ocasião a um processo judicial instaurado pelo Estado português às autoras. Seria reeditada depois da revolução democrática em 15 de abril de 1974 e, em 1975, traduzida em diversas línguas. A versão inglesa de Helen R. Lane daria origem a uma divulgação maciça da obra em revistas norte-americanas.

Conforme Manuela Tavares, *Novas cartas portuguesas* foi, e continua sendo, uma obra “mal amada”, apesar de ser um sucesso editorial, de contar com várias edições e de ser uma das obras mais traduzidas da literatura portuguesa. Apenas três dias depois de ter sido publicada, a obra foi retirada de circulação e as autoras acusadas de escreverem um livro de conteúdo “insanavelmente pornográfico”. As três Marias foram indiciadas judicialmente pelo próprio estado português e interrogadas individualmente, para revelarem quem tinha sido a autora das passagens mais ofensivas do livro, juntamente com Romeu de Melo, dono da Editora Estúdios Cor. Até hoje, as autoras mantêm o pacto de não revelarem a autoria individual dos textos.

Maria Teresa Horta teve sua estreia em 1963, com o livro de poesia *Verão coincidente*. Fez parte do grupo Poesia 61, uma experiência sem precedentes na literatura portuguesa, protagonizada por cinco jovens que se juntaram para publicar, em Faro, a revista efêmera *Poesia 61*, para a qual contribuíram cada um com uma *plaquette*: Casimiro de Brito, com "Canto Adolescente"; Luiza Neto Jorge, com "Quarta Dimensão"; Gastão Cruz, com "A Morte Percutiva"; Fiamma Hasse Pais Brandão, com "Morfismos"; e Maria Teresa Horta, com "Tatuagem". Nos anos cinquenta e sessenta, multiplicaram-se as publicações efêmeras como estratégia editorial para iludir a censura, entre elas: *Távola redonda* (1950-54); *Cadernos de poesia* (1951-53); *Serpente* (1951); *Árvore* (1951-53); *Eros* (1951-58); *Contraponto* (1952); *Sísifo* (1952-53); *Cassiopéia* (1955); *Búzio* (1956); *Graal* (1956); *Notícias do bloqueio* (1957); *Cadernos do meio-dia* (1958-60); *Poesia 61* (1961). Trata-se de uma poesia formalista, antidiscursiva, que surge como reação ao fluxo discursivo neorrealista. Outro movimento a destacar na primeira metade dos anos sessenta é o Experimentalismo, liderado por E. M. de Melo e Castro, que se refere à renovação poética deste período como a “ruptura de 60”, a qual se caracteriza por uma *substantivação* da poesia, por uma atenção voltada para a materialidade da linguagem, para a intransitividade do signo linguístico. Nesse mesmo período, são publicadas obras de autores não vinculados àquelas revistas, mas que seguem a mesma tendência formalista e experimental, como *Circulação* (1960), de João Rui de Souza, *Aquele grande rio Eufrates* (1961), de Rui Belo, e *Entre o som e o sul* (1960) e *Queda livre* (1961), de E. M. de Melo e Castro; e ainda, de António Ramos Rosa, colaborador dos *Cadernos do meio-dia*, *Viagem através de uma nebulosa* (1960), *Sobre o rosto da terra* e *Voz inicial*, ambos de 1961. Oportunamente, Klobucka assinala que, muito embora a presença das autoras se faça sentir “em pé de igualdade com a masculina” (2009, p. 204) a partir dos anos 50, podendo mesmo destacar-se a configuração majoritária de mulheres no grupo de Poesia

61, este período é marcado no discurso histórico pela renovação formal da poesia protagonizada pelos grupos citados e não pela emergência do fenômeno da autoria feminina.

Maria Teresa Horta é seguramente uma das escritoras portuguesas que assume e reclama um pensamento de inspiração feminista e contribui, de maneira decisiva, para a invenção de uma genealogia literária feminina, ao promover um diálogo com a tradição literária portuguesa e a inscrição de um eu inequivocamente marcado no feminino. Na poesia, na obra ficcional e em sua atuação jornalística, como diretora e chefe de redação da revista *Mulheres*, ou como ativista de movimentos feministas, tendo fundado o Movimento de Libertação das Mulheres (MLM) com Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta elege universos de referências em torno das mulheres, do desejo e da “mística feminina”, assumindo que prefere os livros de escritoras, entre as quais Virginia Woolf, Simone de Beauvoir, Emily Dickinson.

Se Maria Teresa Horta reclama um sujeito feminino que reata a tradição poética portuguesa, a obra de Maria Velho da Costa revela um inconformismo com os cânones narrativos tradicionais herdados da estética neorrealista, sendo sua estética devedora da experimentação formal que a partir dos anos 50 afetou profundamente a maneira como o romance seria teorizado: o *nouveau roman*, pensado e concretizado por autores como Nathalie Sarraute, Alain Robbe-Grillet, Jean Ricardou ou Michel Butor.

O que nela se evidencia é a capacidade para subverter os mecanismos formais da língua literária e da narrativa, em articulação com uma visão crítica de normas e de estatutos sociometais relacionados com a condição da mulher, cujo estatuto “desqualificado” se plasma em metáforas como a da mudez contraposta à fala; (REIS, 2004, p. 40)

Maria Velho da Costa estreou-se em 1966 com a coletânea de contos *O lugar comum*, mas foi com *Maina Mendes* (1969) que granjeou reconhecimento literário. A obra foi publicada no mesmo dia de outro livro que marcaria uma renovação formal na ficção portuguesa: *A noite e o riso*, de Nuno Bragança. Com *Maina Mendes*, percorremos três

gerações de mulheres, até chegarmos em Maina, mulher enigmática que emudeceu mas inventou uma fala nova, “nem masculina nem feminina, apenas autónoma e soberana, de que os homens usufruem sem riscos e desde sempre, por direito divino”. (LOURENÇO, 1977) Também Maria Isabel Barreno declina o tema do silenciamento feminino em *Os outros legítimos superiores* (1970). Para além da obra ficcional, esta última assinou vários ensaios que assumem abertamente um ponto de vista feminino e feminista, denunciando a subalternidade da mulher na sociedade patriarcal.

3.1. “Porquê meu amor o silêncio a que me votas?”: censura e autocensura⁵⁴

Proíbem-me e eu incandesço.
(MARIA TERESA HORTA)

A ascensão de Salazar ao poder, em 1928, trouxe a censura e o exame prévio, com a instituição da Direção Geral de Censura à Imprensa. Em *Breve história da censura em Portugal*, Graça Almeida Rodrigues realiza um estudo em que assinala que um dos traços distintivos da literatura portuguesa⁵⁵ é justamente a censura:

Salvo períodos que poderíamos classificar de excepção, a censura como instituição tem acompanhado ao longo da história a vida cultural portuguesa, condicionando e dirigindo as suas linhas de desenvolvimento. Basta assinalar que a censura interveio na produção intelectual portuguesa durante cerca de quatro dos seus cinco séculos de imprensa. (RODRIGUES, 1980, p. 11)

De acordo com a estudiosa portuguesa, a censura oficial em Portugal tem dois modelos: a Censura Inquisitorial, em prática nos séculos XVI, XVII e primeira metade do século XVIII; e a Real Mesa Censória, instituída, em 1768, pelo Marquês de Pombal para substituir aquela. A exprobração de livros e de ideias com potencial de reforma surgem neste

⁵⁴ Um dos capítulos do estudo de Jacinto do Prado Coelho sobre literatura portuguesa – *Originalidade da literatura portuguesa* (1977) – é justamente intitulado “Censura e autocensura”.

⁵⁵ Em *Originalidade da literatura portuguesa*, Jacinto do Prado Coelho aponta como característicos da literatura em Portugal o pendor lírico, o fatalismo, o sebastianismo e a escassez de produção dramática, a sátira, o formalismo e a oratória.

país de matriz católica como arma de luta contra a heresia. A primeira forma de limitação à liberdade de expressão surgiu ainda no reinado de Dom Fernando (1345-1383), com a instituição da Censura Episcopal. As suspeitas de heresia restringiram, nos reinados de Dom Afonso V e de Dom Manuel, a divulgação de livros de autores estrangeiros e das ideias luteranas. A instituição do Tribunal do santo Ofício em Portugal ocorre com a concessão da bula do papa Paulo III, *Cum ad nihil magis*, de 23 de Maio de 1536, proibindo o ensino da religião judaica entre os cristãos-novos e o uso das Sagradas Escrituras em língua vulgar. Passaram a existir três entidades censoras: a censura do Santo Ofício (censura papal), a censura do Ordinário da Diocese (censura episcopal), e a censura régia (ou do Desembargo do Paço), a partir de 1576. Com a nomeação do Cardeal D. Henrique como inquisidor-mor, a partir de 1540, a censura inquisitorial apresenta uma estruturação estável. A impressão de livros passa a ser autorizada somente mediante exame prévio pelo Prior da Ordem de São Domingos, que tem igualmente a autoridade para verificar os livros vendidos em livrarias públicas ou privadas. Em 1547, a bula sobre a Inquisição, *Meditatis cordis*, introduz orientações de censura menos rigorosas, mas surge, por outro lado, o primeiro índice (index) de livros proibidos em Portugal – "A Proibição dos livros defesos" –, na sequência do Quinto Concílio de Latrão (1515). Em 1551, é impresso o primeiro índice que será divulgado por todo o território nacional, em que constam os livros que deviam ser entregues (entre eles, sete autos de Gil Vicente) e orienta a denúncia de quem possuísse exemplares dos livros defesos. Com a introdução dos índices, a censura torna-se mais austera. Era tão rigorosa a censura em Portugal que inspirou o 1º Index Romano, criado pelo papa Paulo IV, em 1559. O último índice português conhecido data de 1624. Com a extinção da censura inquisitorial, transfere-se para o Estado o exercício da censura, sob a responsabilidade da Real Mesa Censória, que tem como incumbência a substituição do último índice e a elaboração de um novo Índice Expurgatório, em 1770, que daria origem ao Edital de 24 de setembro de 1770

contendo 122 obras que o Iluminismo tinha produzido, entre as quais as de Locke e de Voltaire. As medidas implementadas pelo Marquês de Pombal como consolidação da soberania real dão-se em três frentes: a reforma do ensino, a Real Mesa Censória e o estabelecimento da Imprensa Régia. A censura prévia das obras dramáticas impediu mesmo, segundo Graça Rodrigues, o desenvolvimento de um teatro nacional. Sob D. Maria I e como reação à política pombalina (conhecida como a Viradeira), institui-se a Real Mesa da Comissão Geral para exame dos livros, em 1781, a qual seria abolida depois da Revolução Francesa, regressando-se à tripartição censória anterior (régia, diocesana e papal), em 1795. A liberdade de expressão só voltaria a ser reconhecida pela Constituição de 1822, sob o regime liberal, com a aprovação da lei de imprensa em 1821, considerando-se que a censura feria os direitos de livre comunicação do ser humano. Perante a pressão dos miguelistas e da instabilidade política provocada pelas tentativas de restauração do absolutismo, a Constituição de 1822 foi revogada e abolida a lei de imprensa de 1821. Em 1823, reintroduz-se a censura através de um decreto que restitui aos Ordinários e à Mesa do Desembargo do Paço a autoridade para controlar livros e a imprensa. Depois da derrota dos absolutistas, reconhecida na convenção de Évora Monte, a Carta Constitucional de 1834 voltava a garantir a liberdade de imprensa. As leis de 19 de Outubro de 1840 e de 3 de Agosto de 1850, de Costa Cabral, o decreto de 29 de Março de 1890 e o decreto de 20 de Junho de 1907, de João Franco, espelham as sucessivas medidas para limitar a liberdade de imprensa, no período entre os últimos anos da monarquia até à implantação da República. O período da Restauração, após a queda de Costa Cabral em 1851, assiste à revitalização da imprensa. Mas, em 1871, o encerramento das célebres Conferências Democráticas do Casino, organizadas por intelectuais como Antero de Quental, Eça de Queirós, Jaime Batalha Reis, Salomão Saragga, Adolfo Coelho, entre outros, marca um importante momento nos atropelos à livre circulação de ideias, seguida da repressão geral da imprensa e do encerramento de vários jornais como

forma de combater as críticas à Monarquia. A República voltava a garantir a liberdade de imprensa, mas o estado de guerra na Europa impunha medidas temporárias de censura prévia que eram, no entanto, assinaladas nos jornais com espaços em branco indicando os cortes efetuados. O Estado Novo trouxe novamente a censura prévia, em 1926, apesar de só ter sido estabelecida por decreto em 1933, no mesmo dia da Constituição, prevendo a censura prévia como compatível com os princípios constitutivos. O Decreto-Lei 26 589, de 14 de Maio de 1936, e o Regulamento dos Serviços de Censura do mesmo ano regulavam a abertura de jornais, previam a solicitação de provas de página de última hora, causando prejuízos que frequentemente os levavam à falência. E, em 1944, a Direção Geral dos Serviços de Censura integrava-se no Secretariado Nacional de Informação (SNI), que dependia diretamente do Presidente do Conselho. As agências de notícias eram obrigadas a enviar ao SNI as folhas de informação antes de as remeterem aos jornais; e às tipografias, um exemplar dos livros a serem impressos antes de postos a circular. O controlo às bibliotecas era exercido pela Inspeção Superior das Bibliotecas e Arquivos e a leitura de alguns livros, condicionada ou mesmo proibida, designadamente os documentos respeitantes às províncias ultramarinas. Com a nomeação de Marcelo Caetano como Presidente do Conselho em 1968, criou-se a expectativa de uma maior abertura em relação à imprensa. Na verdade, nada mudaria. A circular n.º 323, de 23 de Outubro de 1970, continha instruções para cortar informação ou impedir a divulgação de notícias sobre as ações do governo. A circular só seria publicada no Diário de Governo em maio de 1972. A censura prévia havia sido substituída pelo exame prévio. Os documentos que têm vindo a ser divulgados sobre o curto período que durou esta lei de imprensa revelam extensas listas de livros que foram impedidos de publicação ou de circulação. Muitos autores portugueses tiveram seus livros apreendidos: Aquilino Ribeiro, Soeiro Pereira Gomes, José Régio, Alves Redol, Almada Negreiros, Rodrigues Miguéis, Miguel Torga, Adolfo Casais Monteiro, só para mencionar alguns. Em 1965, a extinção da

Sociedade Portuguesa de Escritores marca um momento significativo na história da censura em Portugal e da atuação simbólica dos intelectuais, em decorrência da atribuição do prêmio de novela ao livro *Luuanda*, de Luandino Vieira, que cumpria uma sentença de quatorze anos na prisão do Tarrafal, por ter defendido e combatido ao lado dos que reivindicavam a independência de Angola.

O estudo *Breve História da Censura Literária em Portugal*, de Graça Almeida Rodrigues, que vimos seguindo, menciona algumas obras e escritores canônicos que receberam o veto ao longo de cinco séculos de história literária, desde o estabelecimento da censura inquisitorial até ao Estado Novo: a parte IV da *Crónica de D. Manuel*, da autoria de Damião de Góis (1567); de João de Barros, *Gramática da língua portuguesa com os mandamentos da santa madre igreja e Fides, religio, moresque Aethiopum*; de Gil Vicente, “Das 49 obras mais importantes de Gil Vicente, 15 foram inteiramente suprimidas; 13 sofreram profundos cortes [...]” (SARAIVA apud RODRIGUES, 1980, p. 81); a segunda edição de *Os Lusíadas*, de 1584, surge muito “emendada e mutilada”; as *Comédias famosas* (1622) de Sá de Miranda e de António Ferreira, publicadas com muitos cortes; o *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*, com cortes em 70 de seus 227 folios; os *Sermões* de Padre Antônio Vieira; para além de muitas outras que permaneceram inéditas durante muitos anos: as *Crônicas de Damião de Góis* e a *História dos Descobrimentos e Conquista da Índia pelos Portugueses*, de Fernão Lopes de Castanheda, “que foram retiradas do mercado e sujeitas a alterações devido a reclamações de nobres”, as *Lendas da Índia*, de Gaspar Correia; *O Diálogo do Soldado Prático*, de Diogo do Couto; *A Peregrinação*, de Fernão Mendes Pinto, que esteve inédita durante trinta e quatro anos; o *Esmeraldo de Situ Orbis*, de Duarte Pacheco Pereira; os *Roteiros de D. João de Castro*, e a *Carta a el-rei dom Manuel sobre o achamento do Brasil*, de Pero Vaz de Caminha; o *Verdadeiro Método de Estudar*, de Luís António Verney, entre outras. Os processos mais dramáticos envolvendo escritores referem a

perseguição ao dramaturgo António José da Silva, o judeu, preso e torturado em 1726, tendo sido novamente preso em 1737, e queimado, juntamente com a mãe e a esposa, num auto-de-fé público. Francisco Xavier de Oliveira, condenado pelo Tribunal do santo Ofício em 1761, conseguiu fugir, tendo-se exilado na Holanda. Em Portugal, queimaram sua efígie juntamente com suas obras.

A edição *Desescrita* (1973), de Maria Velho da Costa, reúne cinco poemas e vinte uma crônicas publicadas na imprensa. Em “Ova Ortegrafia”, crônica que integra a coletânea, a autora parodia a censura, apontando para a prática do corte censório, numa espécie de rasura escrita que remete também para a autocensura que os autores praticavam, temendo que suas obras fossem apreendidas:

Ecedi escrever ortado; poupo assim o rabalho a quem me orta. [...] Eu acho que enho andado esavinda omigo e com a grei, com tanta iberdade de estilos e emas e xperimentalismos e rocadilhos que, pelo im pelo ão, ortam. A iteratura eve ser uma oisa éria e sponsável. Esta é a minha enúncia ública. (COSTA, 1973, p. 55)

Já em 1945, Ferreira de Castro, em entrevista ao Diário de Lisboa, desabafava:

Escrever assim é uma verdadeira tortura. Porque o mal não está apenas no que a censura proíbe mas também no receio do que ela pode proibir. Cada um de nós coloca, ao escrever, um censor imaginário sobre a mesa de trabalho – e essa invisível, incorpórea presença tira-nos toda a espontaneidade, corta-nos todo o élan, obriga-nos a mascarar o nosso pensamento, quando não a abandoná-lo, sempre com aquela obsessão: “Eles deixarão passar isto?” (CASTRO apud RODRIGUES, 1980, p. 76)

Dos medos que ensombraram os escritores portugueses ao longo dos séculos, e que lançam sobre a literatura e a cultura portuguesas um lastro de exprobração de obras que permaneceram inéditas ou que foram sucessivamente emendadas, dão-nos conta dois textos poéticos cuja releitura paródica, no século XX, lembra a atualização que as três Marias fazem das cartas de Mariana Alcoforado:

A medo vivo, a medo escrevo e falo
Hei medo do que falo só comigo;
mas inda a medo cuido, a medo calo.

Encontro a cada passo com um inimigo
De todo bom espírito: este me faz
Temer-me de mi mesmo, e do amigo.

Tais novidades este tempo traz,
Que é necessário fingir pouco siso,
Se queres vida ter, se queres paz.

(António Ferreira, excerto Carta XII)

É a medo que escrevo. A medo penso,
A medo soffro e empreendo e calo.
A medo peso os termos quando falo.
A medo me renego, me convenço.

A medo amo. A medo me pertenco.
A medo repouso no intervalo
De outros medos. A medo é que resvalo
O corpo escrutador, inquieto, tenso.

A medo durmo. A medo acordo. A medo
Invento. A medo passo, a medo fico.
A medo meço o pobre, meço o rico.

A medo guardo confissão, segredo,
Dúvida, fé. A medo. A medo tudo.
Que já me querem cego, surdo, mudo.

(José Cutileiro, *Versos da mão esquerda*,
1961⁵⁶)

O primeiro texto é, na verdade, um excerto da Carta XII de António Ferreira (1528-1569) a Diogo Bernardes; o segundo, homenagem paródica ao poeta renascentista português, impõe, de imediato, a crítica a um regime que, sendo impopular em suas práticas de coação à liberdade de expressão, se mostra anacrônico e atrasado, mantendo práticas de censura do século XVI. A repetição do tropo “A medo” produz um efeito obsedante que traduz bem o clima de opressão que se fazia sentir em Portugal sob o Estado Novo.

Novas Cartas Portuguesas ecoa as dissensões internas da sociedade portuguesa. A prática censória em Portugal mantém-se como uma herança difícil de ignorar, se atendermos a que, muito para além da vertente cautelar, preventiva, haveria uma outra, introjetada, a autocensura, que deixou marcas na cultura e na maneira de ser português. A Inquisição portuguesa entre os séculos XV e XVIII foi a mais severa da Europa. Para Jacinto do Prado Coelho, “a razão histórica de os Portugueses se terem habituado à discrição prudente, ao conformismo, à receosa autocensura, e também à crítica intransigente, mesquinha, não raro

⁵⁶ O poema de José Cutileiro, que evoca a censura em Portugal durante o Estado Novo, foi musicado por António Lopes Graça, outra grande figura da intelectualidade portuguesa da época.

furiosa, de tudo quanto sai da rotina ameaçando preconceitos e interesses estabelecidos” (COELHO, 1977, p. 56) explicar-se-ia pela presença destes mecanismos de opressão.

Embora por razões distintas, defendemos que um filão a desenvolver na escrita da história da literatura de autoria feminina é justamente a censura editorial, epitomizada, qual martirologia, no episódio das três Marias. Para além do silenciamento imposto às escritoras e a suas obras, a censura constituiu um mecanismo institucional de rasura das vozes de artistas como Judith Teixeira, Natália Correia, Maria Teresa Horta, Maria Isabel Barreno e Maria Velho da Costa, que compõem em Portugal um grupo de escritoras com obras censuradas.

Novas cartas portuguesas foi publicada pela Estúdios Cor, editora dirigida por Natália Correia, que também foi processada por responsabilidade editorial. A autora de *A madona* possui uma obra de tonalidade erótica. Em 1965, Natália Correia organizou a *Antologia de poesia portuguesa erótica e satírica: dos cancioneiros medievais à atualidade*, o que lhe valeu uma condenação de três anos com pena suspensa por ofensa aos bons costumes. Dona de uma personalidade artística irreverente, Natália Correia cultivou diversos gêneros literários, advogou pela causa das mulheres, para além de ter sido deputada à Assembleia da República entre 1980-1991. Também *Poemas a rebate* é uma obra composta por poemas censurados de livros anteriores publicada em 1975, depois da revolução democrática.

Jacinto do Prado Coelho, na seção “Amor à portuguesa”, assinala a assepsia da literatura amorosa, a sublimação e anatemização do erotismo na poesia moderna que fizeram com que António Botto e José Régio escandalizassem. Imagine-se, então, uma mulher, ainda nos anos 20, escrevendo poesia erótica como Judith Teixeira, mais ainda, poesia homoerótica. Conforme o crítico português, “só os progressos da sociedade permissiva consentiram à mulher a franca expressão do amor carnal (Natália Correia, Maria Teresa Horta, as *Novas Cartas Portuguesas*).” (COELHO, 1992, p. 43)

Anos mais tarde, de algum modo repetindo a receita de *Novas Cartas* – “Porquê a receita das Três Marias em dueto? Narcisismo a dois?” (CARVALHO; COSTA, 2006, p. 15) –, Maria Velho da Costa e Armando Silva Carvalho, em *O livro do meio*, escolhem outro modelo epistolar, *Ligações perigosas* de Laclos, para escandalizarem, falando do “meio” literário, de escritores, prêmios literários, cinema, televisão, enquanto remontam o curso de suas vidas. A prosa “desabusada” e a maledicência só poderiam provocar reações num país pouco afeito à narrativa memorialística⁵⁷, pelo menos nos termos das narrativas de memórias anglo-saxônicas, à James Boswell, Lewis Carroll, Virginia Woolf ou Gore Vidal.

Pela Editorial Estúdios Cor, é também publicada, em 1973, uma cuidada antologia poética intitulada *A mulher*, acompanhada de 22 ilustrações a cores de Martins Correia, coordenada e prefaciada por Natália Correia, no ano em que a diretora literária deixa a editora. Esta edição reúne poemas consagrados à mulher, provenientes de diversos períodos históricos e autores que percorrem a tradição literária portuguesa: desde D. Dinis a Camões, passando por Bocage, Cesário Verde, António Nobre, Florbela Espanca, António Ramos Rosa, Herberto Helder, entre outros. A atestar o empenho pela causa das mulheres – sublinhando-se o fato de que em Portugal não existe, em sentido estrito, movimento feminista nem teorização que leve em conta o crivo de gênero –, é possível referenciar ainda *Breve história da mulher e outros escritos*, uma antologia de textos de imprensa, com reimpressão em 2003, prefaciada por Maria Teresa Horta. Neste sentido, Natália Correia e Maria de

⁵⁷ Em *Originalidade da literatura portuguesa*, Jacinto do Prado Coelho distingue, pelo contrário, o memorialismo como um dos traços caracterizadores da literatura portuguesa: “O que talvez possa apontar-se, ainda hoje como traço característico é ser o memorialismo uma das vias de acesso mais favoráveis ao romance português (Vitorino Nemésio, Rodrigues Miguéis, Namora, etc.) – ficando assim o romance preso a um dos géneros mais cultivados entre nós – o livro de memórias -, bem como à prosa reflexiva e poética.” (COELHO, 1992, p. 51) Possivelmente, Eduardo Pitta lamenta a inexpressividade de uma vertente anglo-saxônica biografista dos autores e Jacinto do Prado Coelho a falta de desenvoltura e criatividade do romance português, pelo menos até ao Presencismo, quando críticos e autores como João Gaspar Simões e José Régio começam a lançar o debate do romance português e a denunciar o excessivo do pendor lírico. Em 2013, Eduardo Pitta lança um livro de memórias, *Um rapaz a arder*, balizado pelas experiências mundanas desde a saída de Moçambique, no pós 25 de abril, em 1975, que mudou a sua vida, e a queda das torres gémeas, em 2001, que mudou a vida de todos. Neste livro, registra memórias do “meio” artístico, e não poupa alguns dos nomes da cena literária portuguesa, apesar de nunca cair na inconfidência.

Lurdes Pintasilgo assumem protagonismo na defesa da causa da mulher, inclusive em termos partidários, tendo em conta que ambas desempenharam funções políticas: Natália Correia foi Deputada à Assembleia da República entre 1980 e 1991 e Maria de Lourdes Pintasilgo, a única mulher a desempenhar o cargo de primeiro-ministro em Portugal, tendo chefiado o V Governo Constitucional, em funções de Julho de 1979 a Janeiro de 1980.

Em 1965, *Homúnculo*, de Natália Correia, texto dramático que punha em cena Salazar, foi apreendido. A peça foi clandestinamente apresentada na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e a autora presa. Outras peças teatrais de sua autoria, como *Pécora* e *Encoberto*, permaneceriam por publicar e sem poderem ser encenadas, pelas mesmas razões: falta de decoro e ridicularização do regime. Aliás, se o gênero dramático é tradicionalmente apontado como uma debilidade nas letras em Portugal, o teatro é uma das manifestações mais visadas pela censura oficial, provavelmente por se tratar de um meio que aproxima o intelectual do público e por ser um meio de ampla divulgação.

O que mais escândalo provoca, no entanto, para um leitor de hoje é a publicação de *Dinossauro Excelentíssimo* em 1972, pela Editora Nova Arcádia, o mesmo ano da publicação de *Novas Cartas*, em que José Cardoso Pires elabora um retrato violento de Salazar, representado caricaturalmente como um dinossauro cuja forma de governar assenta na mentira. Em entrevista conduzida por Artur Portela Filho, Cardoso Pires reporta as circunstâncias da publicação de seu livro e do episódio anedótico que o envolve: para provar a existência de liberdade de imprensa, o deputado Casal Ribeiro dá como exemplo justamente a aprovação do livro *Dinossauro Excelentíssimo*, que não pôde mais ser confiscado. Também se registra a ampla circulação de romances policiais americanos e ingleses de conteúdo pornográfico, o que prova que a censura oficial destinava-se a conter os avanços de um grupo específico – as mulheres.⁵⁸

⁵⁸ Agradecemos à Professora Ermelinda Ferreira a menção a este episódio.

Tida como subversiva e transgressora, a edição das Três Marias surgiu num período de forte censura editorial. Nesta conjuntura (pré-)revolucionária, a questão feminista adquiriu relevância em Portugal, como é possível perceber na imprensa periódica, designadamente em alguns suplementos coordenados por mulheres que introduzem rubricas que tratam da “condição da mulher”. Se, a nível internacional, a causa das três Marias ocasionou uma forte mobilização de mulheres que pertenciam a organizações feministas, internamente, a censura editorial não permitia que o caso repercutisse, registrando-se apenas breve menção ao julgamento das escritoras em dois periódicos lisboetas: o jornal *República*, em 25 de Outubro de 1973, que publica a notícia “Audiência secreta no processo das *Novas Cartas Portuguesas*”, dando conta de que tinha iniciado o julgamento das três escritoras, o qual decorria a portas fechadas, tendo o juiz mandado evacuar a sala, devido à presença de jornalistas portugueses e estrangeiros e de enviados especiais mandatados por movimentos feministas internacionais; o suplemento *Presença da Mulher*, do mesmo jornal, que publica, no dia 12 de Novembro, o artigo *Três escritoras em tribunal* com uma foto das autoras; e *O Diário de Lisboa*, a 26 de Outubro de 1973, com o título *Novas Cartas Portuguesas – julgamento adiado por três meses*. Os sucessivos adiamentos do julgamento pretendiam desmobilizar o apoio internacional e, acima de tudo, dividir as escritoras, fazê-las confessar quem tinha escrito as passagens consideradas “pornográficas”. No mesmo jornal, aparecia, em 22 de fevereiro de 1974, uma notícia e uma fotografia das autoras saindo do tribunal. As três Marias enfrentavam penas entre seis meses a dois anos de prisão e só foram absolvidas porque se deu revolução de abril.

A história do julgamento das três Marias está documentada no livro *O processo das três Marias*, de Duarte Vidal, advogado de defesa de Maria Isabel Barreno, que revela que as motivações para o processo intentado contra as escritoras, a pretexto de impudor e de atentado

à moral pública, são de natureza ideológica porque a obra questiona a situação política em Portugal:

[A perseguição criminal das três autoras] [r]evestiu-se, aliás, de uma forma original, pois desta vez os serviços de repressão do regime não enveredaram por uma acusação diretamente política, através da falecida Direcção-Geral de Segurança – tal como aconteceu com Aquilino Ribeiro e tantos outros – tendo preferido a tal solução o caminho, que tem de se reconhecer muito mais hábil, da despromoção da obra literária e da degradação das suas autoras com uma acusação pelo delito comum de ofensas à moral pública. Com vista a tal objetivo utilizaram alguns passos da obra, isolando-os do seu contexto. (VIDAL, 1974, p. 11)

Quando finalmente as autoras conseguiram um editor – Natália Correia –, ainda no período das provas, foi-lhes sugerido que substituíssem alguns termos susceptíveis de ferirem a sensibilidade dos censores, prevendo-se que a obra, por seu conteúdo ousado, seria censurada. Segundo Duarte Vidal, as autoras teriam substituído um ou outro termo quando essas intervenções não prejudicavam a obra enquanto objeto literário. A obra conseguiria, no entanto, ser publicada, tendo-se mesmo revelado um sucesso editorial nos poucos dias em que esteve disponível. Por essa razão, levantou suspeitas e foi retirada de circulação três dias depois de ter sido colocada à venda. Ambas as épocas, a Inquisição no século XVII e a censura editorial no século XX, foram, por conseguinte, marcadas pela repressão ideológica e cultural. Depois da morte de Oliveira Salazar, em 1968, Marcelo Caetano dava continuidade às políticas repressivas e censórias do regime do Estado Novo, não obstante a designação de “primavera marcelista” da sua governação, supostamente mais aberta e tolerante. Este paralelismo entre as duas épocas, tão exemplarmente aproveitado em *Novas Cartas*, é assinalado por Maribel Paradinha, autora do excelente estudo *As cartas de Soror Mariana Alcoforado: manipulação e identidade nacional*, que trata da manipulação ideológica no processo de tradução de *Lettres portugaises*, ou restituição da versão portuguesa, segundo a tese alcoforadista: “Será [...] aceitável a tese de que as *Lettres portugaises* [...] tenham sofrido o filtro da censura e contribuído para um fechamento e um ensimesmamento do país, como só

voltará a acontecer por alturas do salazarismo.” (PARADINHA, 2006, p. 29) De caráter excessivo, como assinala Maria de Lourdes Pintasilgo no prefácio à 1.^a edição da obra, *Novas Cartas Portuguesas* repercutiram no meio sociopolítico português e serviram à denúncia de todo o tipo de “clausura” política e social: violência doméstica contra as mulheres, obscurantismo ideológico, pobreza, analfabetismo, aborto clandestino, desigualdades sociais, discriminação entre condições de trabalho para homens e mulheres.

As autoras contaram com o apoio de muitos intelectuais portugueses, que compareceram a tribunal para prestar apoio às escritoras e se posicionaram contra a censura de um livro que consideravam que representava um marco na literatura portuguesa do século XX: Natália Correia, Urbano Tavares Rodrigues, Maria Lamas, Augusto Abelaira, Natália Nunes, Vasco Vieira de Almeida, Carlos Jorge Correia Gago e José Tengarrinha. Vale a pena transcrever alguns trechos desses depoimentos que encarecem o mérito literário da obra e denunciam o aproveitamento político do livro por parte do governo:

Santo Deus! Que se passa? Irão também fulminar as cantigas de escárnio e mal-dizer?, os *Autos* de Gil Vicente e todas as sátiras e polémicas escritas, através dos tempos, pelas penas livres e úteis dos escritores que nunca nos faltaram para honra da língua portuguesa – a verdadeira pátria de todos nós?

[...]

Do ponto de vista exclusivamente literário, em que a liberdade dos escritores, em certos momentos históricos, não coincide, por lógica de Arte, com a social, apenas desejo lembrar-lhe o seguinte: que a *Madame Bovary* de Flaubert tão atacada na época por imoral e escandalosa continua inalteravelmente a ser a obra-prima que é.

(José Gomes Ferreira, p. 29-30)

A verdade é que, contrariamente aos objetivos que a acusação lhe atribui, o livro em causa, retomando e prolongando, no plano estilístico, uma tradição epistolar que é a da nossa literatura feminina do século XVII, propõe-se, no plano sociológico, a partir de uma análise realista da situação da mulher na sociedade portuguesa contemporânea, substituir uma moral preconceituosa e artificial, que apenas se preocupa com o respeito das aparências e a defesa da situação de privilégio, por uma moral baseada na liberdade e na razão.

[...]

O livro que a contestante e as suas co-Rés publicaram é uma obra de alto valor literário que tem suscitado grande interesse nos meios intelectuais do mundo civilizado, interesse que se manifesta em traduções em várias línguas, leituras públicas e constantes pedidos de autorizações para novas edições.

(Contestação de Maria Isabel Barreno, p. 32, 33, 34)

[...] *Novas Cartas Portuguesas* é um livro de alto valor literário de tal modo que irá ser traduzido eventualmente em mais de uma dezena de países o que constituirá a maior projecção da literatura portuguesa no estrangeiro desde há muitos anos. Que a obra pelo seu nível literário e profundidade dos seus conceitos e ensaios, só é acessível a espíritos de alto nível cultural.

(Declarações de Natália Correia em 31 de janeiro de 1974, p. 37-38)

Que considera as *Novas Cartas Portuguesas* uma obra-prima da literatura portuguesa. Que esteticamente, dos pontos de vista da pesquisa formal e da composição literária, prestigia as letras portuguesas em todo o mundo, o que se manifesta através da ampla difusão que tem tido através do mundo.

[...] Que o facto da apreensão de um livro com o nível de *Novas Cartas Portuguesas* é para si um acontecimento tão grave como foi no seu tempo o processo movido à obra de Baudelaire as *Flores do mal*. Que *Novas Cartas Portuguesas* é um livro acessível apenas a uma minoria da população portuguesa: [...] e face da investigação formal e da novidade da escrita, o livro só seria acessível a uma minoria.

(Urbano Tavares Rodrigues, 21 de fevereiro de 1974)

Quanto a *Novas Cartas Portuguesas* está-se perante um objeto especial, isto é, uma obra literária: [...] tal como se tem verificado com grandes obras literárias nacionais e estrangeiras, [...] a *Madame de Bovary*, *O primo Basílio* e algumas *Cantigas de escárnio e maldizer*, *Novas Cartas Portuguesas* contém [...] erotismo, mas esse erotismo visa fins que ultrapassam o próprio erotismo.

(Augusto Abelaira, 21 de fevereiro de 1974, p. 41)

Uma obra corajosa de alto valor literário e que só pode suscitar o profundo respeito pelas suas autoras.

(Vasco Vieira de Almeida, 1 de março de 1974)

Quanto à forma considera que as *Novas Cartas Portuguesas* incluem algumas das mais belas páginas que se têm escrito até hoje: páginas satíricas, páginas líricas, páginas de um humorismo amargo e de uma simplicidade por vezes comovente. Considera que *Novas Cartas Portuguesas* pelo seu valor literário e humano constitui um verdadeiro marco na evolução que tem estado a verificar-se no sector intelectual.

(Maria Lamas, 1 de março de 1974, p. 53-54)

Como as audiências decorreram a portas fechadas, não temos acesso direto aos depoimentos das autoras e dos escritores, só através da edição *O processo das três Marias* por Duarte Vidal, o advogado de Maria Isabel Barreno. Em todos os depoimentos, é de destacar a ênfase colocada nas qualidades estéticas de *Novas Cartas Portuguesas*, que os escritores contemporâneos de Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa colocam no mesmo plano de obras da literatura nacional ou universal que também foram

objeto de censura ou de perseguição ideológica, como as *Cantigas de escárnio e maldizer*, *O primo Basílio* ou *Madame Bovary*.

Sendo hoje unanimemente considerada um marco para a apreensão do fenômeno da autoria feminina, *Novas Cartas Portuguesas* continua, no entanto, a ser objeto de uma condenação sumária no que diz respeito ao cânone nacional. Salvar-se o empenho de departamentos de literatura portuguesa, em Portugal e no estrangeiro, para reabilitar o livro, adotando rumos de leitura que tornem perceptível o ineditismo de *Novas Cartas* e não sepultem num tempo e numa ordem social e cultural ultrapassada uma obra que permanece surpreendentemente atual e que antecipou muitas questões teóricas caras ao pós-estruturalismo.

Os escritores portugueses que escrevem no pós 25 de abril trouxeram para a ficção cenários e personagens que se moviam num Portugal em busca de identidade, reinventando a própria língua, exorcizando os fantasmas da ditadura, tematizando obsessivamente a guerra colonial, o patriarcado, o país rural e atrasado, a perda do imperialismo. Num certo sentido, a ficção, por se opor ao registro oficial, reescrevia a história desta época. Está por realizar um estudo que justamente investigue o legado que *Novas cartas portuguesas* pode representar para as escritoras que surgem depois de 72, uma obra que, mesmo que atingida por certa ambiguidade quando consideramos o seu lugar no cânone, é um marco incontornável quando observamos a história da autoria feminina em Portugal.

Existe uma tradição de autoria feminina em Portugal que é urgente recuperar e que está sendo trazida pelas autoras contemporâneas, as quais têm vindo a resgatar algumas precursoras que enfrentaram uma crítica desfavorável e preconceituosa e refletiram em suas obras as dificuldades de se afirmarem como sujeitos de escrita. *Novas Cartas Portuguesas* refere-se explicitamente a uma “linhagem feminina oposta ao esquecimento e à diluição” (BARRENO, HORTA, COSTA, 2010, p. 139), que se concebe, significativamente, como

irmandade: “Considerai, irmãs minhas, cá hoje [...]” (ibid., p. 6); “Ouvem já, entre isto e o traçado que cada uma trama em suas vidas, [...] instaurando a lei de uma nova irman(dade) – dão-se conta do risco?” (ibid., p. 29). É este gesto de recuperação de uma precursora, Mariana Alcoforado, enquanto escritora e autora das cartas seiscentistas, que as três Marias procuraram devolver às letras portuguesas, que convivem tão mal com o filtro de gênero na consideração das obras quanto aceitam que a autoria possa ser uma questão pacífica para as escritoras, num país em que até pelo menos à metade do século XX a escrita ainda era uma atividade bissexta para as mulheres. Agustina Bessa-Luís só em 1954 alcançou reconhecimento com a publicação de *A sibila*, por exemplo. E só na década de 70 seria possível três escritoras juntarem-se para escreverem uma obra a seis mãos.

4. *NOVAS CARTAS PORTUGUESAS*: LITERATURA COMO CARTA; CARTA COMO LITERATURA.

Pois que toda a literatura é uma longa carta a um interlocutor invisível, presente, possível ou futura paixão que liquidamos, alimentamos e procuramos.
(BARRENO, HORTA, COSTA, 2010, p. 3)

Em 1971, depois da censura do livro de Maria Teresa Horta, *Minha senhora de mim*, Maria Isabel Barreno, Maria Velho da Costa e Maria Teresa Horta juntaram-se para escrever um livro cuja autoria compartilharam: *Novas Cartas Portuguesas*. Ao optarem pelo formato epistolar, consciente ou inconscientemente, as autoras determinaram a maneira como o sentido da obra seria construído, explorando as possibilidades funcionais e de comunicação de um gênero que estruturalmente impõe um destinatário, isto é, que tem um narratário.

O inspirador ensaio de Ana Luísa Amaral, “Desconstruindo identidades: ler *Novas Cartas Portuguesas* à luz da teoria queer”, aponta para um dos elementos mais apontados pela crítica a respeito de *Novas Cartas*: sua dificuldade de catalogação, em razão do hibridismo formal da obra. Mas também uma espécie de virtualidade de ser todos os textos, a própria literatura.

No Pré-Prefácio à edição de 1980 de *Novas Cartas Portuguesas*, pela Moraes Editores, Maria de Lourdes Pintasilgo utiliza a figura da preterição (ou paralipse) na sua forma mais convencional, a negação, modificando o sentido das assertivas, mas simultaneamente subordinando, através das orações concessivas, o sentido das frases, mantendo a validade do que é afirmado e negado. Esta formulação consegue justamente traduzir a dificuldade de catalogação da obra, apontando para a sua complexidade formal e temática:

É tal a rotura introduzida pelas *Novas Cartas Portuguesas* que a sua primeira abordagem só pode ser feita à luz do que elas não são. Não são uma coletânea de cartas, embora se reconheça nelas o estilo tradicionalmente cultivado pelas mulheres em literatura. Não são um conjunto de poemas esparsos, embora em poesia se converta toda a realidade retratada. Não são tão-pouco um romance, embora a história vivida (ou imaginada) de Mariana Alcoforado lhes seja a trama principal.

São talvez um pouco de tudo isto. E ainda mais: uma forma nova de dizer a pessoa humana e o seu modo de estar no mundo, um ensaio que não se quer filosófico, mas que toca as raízes do ser, um contributo inédito para a antropologia social, no que (à maneira de um García Márquez ou de um Oscar Lewis) recolhe de vida, de sensações, de comportamentos singulares universalizados.

Porque rompem, extravasam. Daí que *Novas Cartas Portuguesas* se caracterizem antes de mais pelo excesso. (PINTASILGO, 2010, XXVII)

Com efeito, uma das inquirições teóricas da obra das três Marias é precisamente a de sua forma, mas também do princípio filosófico, apriorístico, de sua composição: “uma forma nova”, uma maneira inovadora de dizer, de representar, uma nova ordem de valores. A obra não cabe em grelhas de classificação, entre outros motivos, porque o assunto é pulsante, porque não existe uma forma para falar da vida e das suas manifestações variadas. E isso é “excesso”. A entrada lexicalizada do termo, no Dicionário da Academia Brasileira de Letras, apresenta três definições: 1. Aquilo que é exagerado. 2. Aquilo que sobra. 3. Atitude descontrolada; abuso; desmando. Todas as definições apontam para a desmedida, para o que está fora dos parâmetros. Pintasilgo exemplifica os domínios desse excesso na obra, convergindo quase todos para a questão da mulher, de serem mulheres a escrever sobre o interdito e contra a ordem patriarcal. No sentido que mais nos interessa, por nos permitir pensar nas renovações literárias propostas por esta nova maneira de dizer, a prefaciadora apresenta uma proposta de compreensão da obra como excesso de forma para um excesso de expressão, uma forma nova para dizer uma realidade que é de natureza diferente, uma proposta de dar forma ao que ainda está em formação, uma nova ordem. E dizer isto, num paratexto que dialoga com o leitor e que claramente apresenta uma estrutura argumentativa, a menos de uma década da 1ª edição da obra, significa muito claramente pensar em metodologias críticas para reler *Novas Cartas Portuguesas*.

Maria Alzira Seixo, também num texto prefacial a um conjunto de ensaios escritos entre 1976 e 1985 e reunidos em *A palavra do romance* (1986), explica ao leitor o enfoque de sua análise pela teoria dos gêneros, num momento em que a noção de texto e de metatexto oferecia uma compreensão mais abrangente e dessacralizada do fenômeno literário, colocando as obras numa interface com outros textos, outras ordens discursivas. A crítica portuguesa prossegue argumentando que o gênero romance é “um caso literário especial” e que “na atividade literária portuguesa, o romance tem sobrevivido e conhece até um período de inusitado fulgor” (SEIXO, 1986, p. 7). O prefácio de Maria Alzira Seixo é de 1986, no entanto, parece-nos que o diagnóstico mantém sua validade, quando atendemos às obras e autores que vinham sendo publicadas desde os anos 60, ou antes, e sobretudo a partir dos anos 70, com o surgimento de novos escritores que descobrem no romance um gênero “que encontrou na sua diversidade a respiração de texto que lhe veio prolongar uma existência com hipóteses de duração limitada”, “retomando o vigor épico de períodos antecedentes e incorporando registos anexos (lírico, dramático, ensaístico memorialístico) com invulgar vigor e coerência expressiva” que mantém viva a “ideologia do ‘romanesco’” (SEIXO, 1986, p. 8-9).

Num universo literário em que “a já proverbial inclinação lírica” (PRADO COELHO, 1992, p. 40) tinha erigido em mito o amor à portuguesa, a pátria de Dom Pedro e Inês de Castro e de Mariana Alcoforado não parecia capaz de desenvolver o espírito objetivo e crítico mais afeto ao gênero romance, como de resto também já se queixava o presencista João Gaspar Simões: “Lírico, o escritor português, para comunicar às suas criações densidade humana, profundidade emocional, tem de identificar-se com elas, fazer delas seus retratos diretos, modelando-as ao calor da evocação dos seus próprios sentimentos. (SIMÕES apud PRADO COELHO, 1992, p. 49) E o próprio Camilo Castelo Branco, um dos mestres do romance da literatura portuguesa: “Nós, os portugueses, não nos ajeitamos com o romance.

[...] As primeiras capacidades literárias desta terra, ensaiando o romance, primaram na riqueza de linguagem, mas minguiu-lhes o elemento de invenção.” (CASTELO-BRANCO apud PRADO COELHO, 1992, p. 49) E esta é, em boa medida, a avaliação que a crítica faz da sua obra: enredos rocambolescos que primam por uma expressão prolixa e de grande inventividade. Se na 1ª edição de *Originalidade da literatura portuguesa* (1977), Jacinto do Prado Coelho diagnosticava esta carência no campo ficcional português, no primeiro capítulo de seu estudo, intitulado “Portugal tem bons ficcionistas” e significativamente entrincheirado entre os capítulos “Um lirismo saudoso” e “A escassez do trágico”, o crítico não deixa de registrar a maturidade do romance português mais recente e a superação das carências de um gênero insuficientemente dominado pelos escritores portugueses antes do século XX: “Hoje, este problema das possibilidades do romance nacional passou da ordem-do-dia, certamente porque nas últimas décadas o gênero foi largamente cultivado, com evidente melhoria em quantidade e qualidade.” (COELHO, 1992, p. 50)

Concordamos com Maria Alzira Seixo quando aponta um caminho crítico e autorreflexivo na literatura portuguesa contemporânea, que encontrou no ficcional um fôlego novo e uma maneira de renovar e, possivelmente, de confrontar o sistema literário nacional com suas carências. Que esta nova consciência tenha iniciado com a geração da Presença, parece inegável. Não obstante, podemos aventar a hipótese de que as escritoras, desbravando seus próprios caminhos e na impossibilidade de uma ancestralidade literária no feminino, tenham contribuído para consolidar a tendência para o ficcional e a adoção de um gênero que rapidamente ganhou o favor de escritores e escritoras – o romance. Se a geração de 20 cultuou o gênero poético e a história literária preservou a memória de Florbela Espanca, vimos, no primeiro capítulo, que nos anos 30 e 40 as escritoras deram preferência à prosa ficcional, designadamente ao conto. As autoras que têm suas zonas de estreia pelos anos 70 abrem, definitivamente, novas vias ao domínio ficcional.

Num outro artigo intitulado “Ficção”, publicado na Revista *Colóquio Letras* em 1984, Maria Alzira Seixo faz o balanço de dez anos de produção ficcional em Portugal, tomando como marco o ano da revolução, chamando a atenção para a dimensão textual dos contos, novelas ou romances publicados durante esse período:

Interiorizada que foi nos esquemas narrativos uma influência (e certamente que a mais imediata foi também a mais epidérmica) do “novo romance francês”, ultrapassada a grande vaga existencialista para águas em que a sua diluição não deixa no entanto de a fazer manifestar, definido um determinado tipo de modernidade que os grandes nomes do neo-realismo, da problemática existencial e do romance psicologizante ajudaram a configurar, este segundo período dos anos setenta vai sobretudo proceder a uma miscigenação de modos numa proposta de abertura descondicionada e indisciplinada que conduz a uma euforia de escrita muito produtiva mas de efeitos inevitavelmente desiguais. Adquire um peso teórico-prático impressionante a noção de “escrita”, e como “textos” (encarados como urdiduras de escrita) se consideram a maior parte das obras que então vêm a lume. (SEIXO, 1984, p. 32)

Em 1998, ano de reedição de *Novas Cartas* pela Editora Dom Quixote, Maria Alzira Seixo⁵⁹ assina o ensaio “Quatro razões para reler *Novas Cartas Portuguesas*”, em que pondera acerca da necessidade de leituras atualizadas da obra a partir de coordenadas teóricas novas, por forma a apreender-se o que de mais inovador ela traz para a literatura portuguesa, sobretudo se se tiver em conta o feixe situacional de onde emerge. A primeira razão para essa releitura seria o que a ensaísta chama de “confronto dos tempos”, quer dizer, do momento de sua publicação, no início dos anos 70, em que Portugal vivia um clima de tensão social e político, tendo a obra repercutido pelo seu viés eminentemente político; e da atualidade (Maria Alzira Seixo escreve o ensaio na virada do milénio), em que a recepção da obra seria “mais acentuadamente feminista” (1998, s. p.), no sentido de chamar a atenção para os que estão à margem dos centros de decisão, sejam mulheres ou homens. Seixo defende que a problemática do feminismo ganha até em ser incluída na problemática mais ampla do pós-colonialismo, que atinge países ex-colonizadores e periféricos como o português, por forma a

⁵⁹ Catedrática portuguesa da Universidade de Lisboa, Maria Alzira Seixo assina estudos importantes na área da ficção portuguesa.

evitar-se “a ideologia do ressentimento” e os efeitos perversos do tribalismo ou as “leis de vacina”, que transformam a questão num teatro de excluídos, ao invés de um enfrentamento crítico sério da questão feminina na sua relação com a masculina (1998, s. p.) Para a crítica portuguesa, esta constitui mesmo a primeira razão para recomendar a releitura de *Novas Cartas*, obra que considera precursora na forma como aborda o feminismo, mas também o colonialismo, como algumas das questões politicamente mais prementes e desafiadoras na contemporaneidade. (SEIXO, 1998, s. p.)

O segundo ponto, ou segunda razão, para se reler *Novas Cartas* prende-se com sua vertente estética – o livro enquanto obra literária – e com os procedimentos pós-modernistas da obra, a saber: a reescrita como procedimento intertextual com *Cartas portuguesas* que reinscreve Mariana Alcoforado nas letras portuguesas; a reciclagem do epistolar em “modelos de mediação moderna” (1998, s. p.), com várias personagens que escrevem cartas; o hibridismo formal da obra, os textos de diferentes tipologias “que se misturam no texto produzindo um efeito de hibridismo des-organizado”, promovendo uma “contestação interna” (1998, s. p.) que desestabiliza o centro de gravidade narrativo tradicional; a alteridade, que se declina em modalidades diversas, como “o outro amoroso”, “o outro de si”, “o outro enquanto ‘os outros’” e, acima de tudo, o outro do “corpo social do discurso” que a estratégia de autoria partilhada, a intertextualidade e a alteridade provocam e questionam, dramatizando nas “formulações discursivas [...] metáforas da segregação, das falhas e da insularidade” (ibid., s.p.) feminina.

A terceira razão é a “repartição das vozes no texto”, quer se trate da primeira pessoa, preponderante na obra, nas cartas ou nos poemas, quer se trate das vozes autorais. Maria Alzira Seixo destaca as “vozes de autoria” – que distingue da “pluralidade de discursos” – e de sua repartição localizada em “fragmentos diferenciados”, atribuíveis a cada uma das autoras, que remetem para o isolacionismo, a falta de espaço de intervenção em Portugal no

período da ditadura. O segundo sentido para a “repartição das vozes de autoria” é a partitura, a orquestração das vozes numa dinâmica de “interpetação intra-textual recíproca”, visto que as autoras leem os textos umas das outras, mantendo um diálogo efetivo, manifestando acordo ou desacordo. Maria Alzira Seixo chama a atenção para o fato de este diálogo entre as vozes autorais individualizadas, mesmo se não identificáveis, agir como um “ato performativo do discurso” – *escrita dos dizeres* –, não sendo possível distinguir voz e escrita; também de “irradiação assimétrica no sentido da construção do texto” patente na irregularidade do “regime de autorias”, que não mantém um padrão sequencial, organizado, obedecendo a um “jogo de intensidades que o discurso vai produzindo” (SEIXO, 1998, s.p.).

A quarta razão é de ordem histórica e manifesta-se na relação intertextual de *Cartas portuguesas* e *Novas cartas*, através da “deformação regulamentada”. A leitura do texto setecentista procede em intertextualidade com *Novas cartas*, as quais se, por vezes, se mantêm fieis à matriz, noutras fundam sua própria temporalidade, identificável nas situações e marcas indiciais do contexto vivencial das próprias autoras. Não se trata de uma sobreposição de situações históricas comuns (a não ser o estado de clausura da freira mas também da Inquisição no século XVII, que se assemelha à clausura política no século XX em Portugal), mas de recriação, muito ao gosto pós-modernista, de homenagem e ironia crítica de olhar o passado com as coordenadas do presente, que autoriza, além do mais, uma incursão pelo tempo real histórico que autoras e leitores vivenciam.

Deste balanço, conclui Maria Alzira Seixo que a inserção da obra no sistema das letras portuguesas deu-se na razão inversa da valorização da obra como manifesto feminista. Se uma das virtudes de um livro que, ainda segundo Seixo, não é datado, no sentido de ultrapassado, até porque a condição da mulher portuguesa “não foi passível de qualquer alteração significativa”, mas um livro que “fez data”, isto é, que marcou uma época, isso deve-se também ao fato de que é um livro em que as autoras souberam evitar os excessos do

feminismo radical e que enfrenta a “questão feminina” “na sua relação com a questão masculina”, fazendo apelo muito mais para a necessidade de mudança de mentalidades, de reeducação social, do que para o enfrentamento de gêneros, mostrando-se como uma obra “precursora” também na percepção da situação portuguesa enquanto país colonizador no xadrez político europeu e da contradição que essa condição representa enquanto país periférico.

No mesmo sentido vai a leitura de Ana Luísa Amaral – organizadora da mais recente edição de *Novas Cartas Portuguesas* (2010), a primeira revista e anotada, com a chancela D. Quixote – que, na “Breve introdução” que apresenta o livro ao terceiro milênio, reconhece que, se a obra não tem o mesmo impacto dos anos 70 na ordem social, o rótulo de feminista que lhe está associado dificulta leituras críticas que sedimentem a componente literária e valorizem, de modo inequívoco, o mérito que a obra habilmente mantém de laborar nos limites entre a performatividade discursiva e a densidade estética: “[...] apesar da repercussão significativa nos anos setenta de *Novas cartas*, a sua devida importância está ainda por reconhecer, uma vez que o livro tem sido frequentemente trelido e tomado ora por uma visão ultrapassada ora por um manifesto feminista hoje fora de moda.” (AMARAL, 2010, XIX-XX) E ainda: “[...] o livro carece de uma visão englobante da sua génese e da total compreensão das suas respostas e desafios. As leituras políticas do livro são frequentes, mas raramente têm em conta “o contexto das teorias linguísticas e pós-estruturalistas”. (AMARAL, 2010, XXI)

Maria Teresa Horta, em entrevista a Manuela Tavares, coloca de forma contundente a dificuldade de inserir *Novas Cartas Portuguesas* no cânone literário português:

As *Novas Cartas Portuguesas* foram traduzidas em muitas línguas e tiveram uma grande projecção internacional. Todavia, o Instituto Camões publicou, em 1999, uma selecção dos 100 livros do século, onde cabem autores como Mário Soares ou António Spínola, mas onde não são referidas as *Novas Cartas Portuguesas* [...]. (HORTA apud TAVARES, 2008, p. 192)⁶⁰

⁶⁰ Em sua tese de doutorado sobre feminismos em Portugal, Manuela Tavares refere a entrevista realizada a Maria Teresa Horta e cita as suas afirmações, mas a entrevista não consta da bibliografia nem é transcrita em anexo. Consta, por isso, como uma fonte oral.

A edição de 1980 pela Moraes Editora integra um pré-prefácio e um prefácio (que só a edição de 2010 voltaria a incluir) por Maria de Lourdes Pintasilgo, no qual a líder política portuguesa e ativista dos direitos das mulheres invoca como razão para a perseguição às autoras o fato de três mulheres se revoltarem contra as instituições sociais cuja “cegueira cultural nem sequer se permitiu o debate sobre o significado da obra, sobre o contexto social e literário em que se inseria, sobre o sentido mais profundo das suas mais contundentes afirmações. (PINTASILGO, 2010, XXVII) Isto quer dizer que a obra foi proscrita antes mesmo de ter sido lida. Margarida Calafate Ribeiro chama de “novas textualidades” ou “textualidades emergentes” (RIBEIRO, 2008, p. 124-125) àqueles textos que não são classificáveis e que por isso mesmo desafiam o cânone, o qual tende à homogeneidade.

Conceber a literatura como carta é sublinhar sua função primeira de comunicar. Mas é também equacionar a relação entre ficção e realidade e a impossibilidade de manter uma delimitação precisa destas fronteiras. O gênero epistolar amoroso constitui uma reflexão sobre as fronteiras do gênero que põe a nu o artifício da linguagem, ao mesmo tempo em que a escrita é o único meio de manter aberto o circuito do desejo. Enquanto discurso que demanda uma resposta da parte do leitor, opera continuamente numa dupla enunciação, por forma a eliminar a distância entre instância autoral e leitor, como convém a discursos de sedução que utilizam estratégias retóricas que visam convencer o destinatário: “a arte da sedução sempre inclui um produtor enunciativo, bem como um receptor de enunciação, e por isso suas inter-relações constituem parte relevante do contexto enunciativo.” (HUTCHEON, 1988, p. 106)

4.1. As cartas das autoras-missivistas: uma estratégia de autoria

[...] o fato de escrever um poema, uma história, ou um romance, não é senão uma extensão do terrível poder de deslocação implicado no gesto mais simples, que consiste em escrever uma carta a um amigo.
(Hillis Miller sobre Kafka)

Tem sido assinalado pela crítica (AMARAL, KLOBUCKA, KAUFMAN, OWEN) que *Novas Cartas Portuguesas* implodem as categorias fixas de identidade, de autoria e de autoridade dos textos. E nunca é demais lembrar que o ponto de partida desta obra de co-autoria feminina, publicada no início dos anos 70 em Portugal, são as famosas cartas de uma freira portuguesa que, em cinco cartas apaixonadas, se dirigiu ao amante francês, um cavaleiro que teria servido o exército do seu país no período das Guerras da Restauração⁶¹ em Portugal, publicadas anonimamente em França, em 1669, pelo conhecido editor Claude Barbin. Em relação a *Cartas Portuguesas*, a questão da autoria, tal como é entendida atualmente, como responsabilidade intelectual dos textos associada a uma assinatura, tem sido enormemente problematizada, atendendo a que, na época em que foram publicadas, as cartas circularam anônimas e os direitos de autoria sequer haviam sido estabelecidos. É improvável que uma mulher, para mais religiosa num convento, fizesse circular, menos ainda publicar, suas cartas amorosas. Tal circunstância continua a não afastar a possibilidade de que tenham realmente existido cartas da autoria de Mariana Alcoforado, fato que por si explica que apenas um conhecedor das lides editoriais poderia fazer chegar ao público dos salões textos que, por seu conteúdo e pelo estatuto de sua autora, só poderiam circular anonimamente.

Como nos esclarece Márcia Abreu, “os [“homens de letras”] que viviam no século XVII assemelhavam-se no ofício e no desprestígio social” (ABREU, 2003, p. 12). A França lançou a moda dos salões literários e das academias e, conseqüentemente, os intelectuais – matemáticos, filósofos, astrônomos, entre outros, todos eles “homens de letras” – começaram

⁶¹ As Guerras da Restauração ocorreram entre 1640 e 1668 e envolveram os reinos de Portugal e de Espanha. Em 1580, teve início um dos episódios mais traumatizantes da história portuguesa: a perda da soberania e o governo sob o ramo espanhol da Casa de Habsburgo. A Dinastia Filipina teve início nas Cortes de Tomar com a proclamação de Filipe II como rei de Portugal. Os confrontos bélicos entre os dois países foram instaurados com o golpe de estado da Restauração da Independência em 1 de dezembro de 1640 e culminaram no Tratado de Lisboa de 1668, que reconheceu a independência do reino português, assinado pelos reis Afonso VI de Portugal e Carlos II de Espanha. Durante este período, a Casa de Habsburgo via-se a braços com as conseqüências da Guerra dos Trinta Anos (1618-1648) e com a Revolta da Catalunha, o que permitiu ao partido brigantino organizar o exército e engrossar o seu contingente, aproveitando a fragilização da coroa para enfrentar o exército espanhol. Foi neste período das Guerras da Restauração que a freira de Beja, Mariana Alcoforado, teria conhecido o Coronel de Schoemberg a serviço do exército francês em Portugal.

a ter certo reconhecimento social. Quando Richelieu fundou a Academia Francesa, em 1635, o Estado passou também a assumir um papel protecionista em relação aos intelectuais, que deixaram de depender exclusivamente de práticas como o mecenato e o clientelismo, e passaram a dispor de espaços institucionalizados de proteção à classe. A separação das esferas do conhecimento trouxe certa vantagem para os intelectuais ligados às artes da linguagem, servindo suas obras à promoção de uma língua comum – já que, contrariamente aos homens das ciências e da filosofia, escreviam também em vernáculo para atingirem um público maior – e à consolidação da ideia de nação. No século das Luzes, a Literatura é entendida como “o conhecimento das Belas-Letras” (ABREU, 2003, p. 14) e não como o conjunto de obras literárias que constituem o patrimônio cultural de uma nação.

O expediente editorial utilizado por Claude Barbin para publicar as cartas é bastante comum no século XVII como forma de conferir legitimidade e verossimilhança às obras, apresentadas ao público como documentos autênticos. As cartas da freira portuguesa são postas a circular sem assinatura: seu valor parece residir, acima de tudo, em serem oferecidas ao público leitor como documento autêntico de paixão, não como obra literária, plasmando o dito “amor à portuguesa”. A ter sido Guilleragues o autor de uma obra que reata uma tradição da literatura amorosa e que dialoga diretamente com um dos textos fundadores da literatura francesa – *Cartas de Heloísa e de Abelardo* –, fica em aberto a pergunta quanto à função social do autor em meados do século XVII, mas também do editor, que atendia às solicitações de um leitorado crescente e ávido por amenidades.

Em Portugal, as cartas da freira portuguesa de Beja⁶² seriam traduzidas somente no início do século XIX: em 1819, por Filinto Elísio e, em 1825, por José Maria de Sousa

⁶² Várias pesquisas realizadas nos últimos anos em Portugal, algumas das quais informadas pelos Estudos de Gênero e envolvidas em projetos de resgate de autoria feminina, têm vindo a demonstrar que, no século XVII, os conventos foram palco de contestação feminina e espaços privilegiados de estudo para as mulheres, que escapavam desse modo à tutela masculina. Os trabalhos de Ana Hatherly, Anabela Galhardo Couto, Dalila Milheiro, Helena Morujão, Mafalda Ferin, Margarida Vieira Mendes e Dulce Lousada, entre outros, têm vindo a trazer à luz da crítica manuscritos ou textos impressos escritos por mulheres, sobretudo no período barroco.

Botelho. Sem nos determos na polêmica questão da autoria da obra seiscentista – hoje, quase consensualmente atribuída a Guilleragues, seu suposto tradutor, de acordo com a primeira edição (1669) em Paris pelo editor Claude Barbin –, a não assinatura das cartas seiscentistas torna-se um elemento de reinvenção em *Novas Cartas Portuguesas*.

As três Marias partem desta desautorização da autoria feminina das cartas, interessando-lhes, antes de mais, a freira como mulher que engendra um discurso de sedução e que, através da escrita, conquista o direito a uma voz e o direito à liberdade. As autoras portuguesas resgatam precisamente a Mariana Alcoforado como autora das cartas: interessa-lhes, sobretudo, a paixão da escrita e a escrita da paixão, a forma como usou as cartas para construir sua subjetividade.

Novas Cartas Portuguesas mostram-se em seu processo de construção, ao fluir da pena, numa dialética construída de diálogos cruzados, réplicas e tréplicas das missivistas às cartas comuns. Neste processo, as autoras empreendem um jogo de máscaras com o leitor, incluindo-se na obra, revelando-se enquanto instâncias de produção de textos que, residindo no espaço do livro, estão associadas a uma assinatura exibida na capa do livro. Este “pacto”

De acordo com Anabela Galhardo Couto, “o Portugal barroco, intolerante e misógino, assiste, do alto da sua pompa, a um fenómeno nada negligenciável de proliferação de escritoras. Na sua esmagadora maioria estas escritoras são freiras. Mulheres que por diversas razões entraram para os conventos, ali encontrando um espaço privilegiado de criação literária, afirmando-se como sujeitos de escrita.” (EDFELDT e COUTO, s.d., p. 67) A edição *Mulheres que escrevem, mulheres que leem*: repensar a literatura pelo género resultou de um projeto de colaboração académica de estudiosas portuguesas, suecas e brasileiras com o propósito de “se analisar a literatura através da categoria de género e [...] a possibilidade sempre em aberto de se repensarem e reequacionarem as concepções dos sexos/géneros pela análise literária” (EDFELDT e COUTO, s.d., p. 9) O capítulo III (Poesia cultista e conceptista) de *História da literatura portuguesa*, da responsabilidade editorial de António José Saraiva e Óscar Lopes, também refere o barroco como um período de intensa atividade literária no feminino: “a marcha para emancipação intelectual e social das mulheres conheceu na fase final do Barroco um dos seus momentos mais dramáticos, [...] travou-se uma luta difícil entre as freiras, que procuravam por todas as formas iludir a clausura, ao menos pelo namoro versegante e confeitiro, e as autoridades morigeradoras. O símbolo desse drama do amor feminino enclausurado [...] encontra-se nas célebres *Cartas portuguesas*, publicadas em francês e em França, e atribuídas à paixão de Sórora Mariana Alcoforado por um oficial do exército de Schoemberg!” (SARAIVA; LOPES, 1987, p. 478) As monjas Sórora Maria do Céu, Sórora Clara do Santíssimo Sacramento, Sórora Violante do Céu, Sórora Madalena da Glória, Sórora Isabel do Menino Jesus, Sórora Francisca do Livramento, Sorora Maria da Assunção, Sórora Maria Michaela de S. Bernardo, Sórora Rosa Maria de Santa Catarina, Antónia Margarida de Castelo Branco ou Sórora Clara do Santíssimo Sacramento, Madre Maria Perpétua da Luz, Madre Mariana da Purificação, mas também escritoras não religiosas como Mariana de Luna, D. Luísa Coutinho, Ana de Lima, Isabel Senhorinha da Silva, Brites de Sousa e Melo, Ângela de Azevedo são alguns dos nomes recuperados do esquecimento que lançam uma nova luz ao período em que viveu Sórora Mariana Alcoforado, a freira de Beja cuja existência foi atestada, em 1888, por Luciano Cordeiro.

autoral torna-se ainda mais significativo se pensarmos nas estratégias das escritoras para socializarem suas obras, para conseguirem ser lidas. Neste sentido, a tríplice autoria também parodia o processo de inscrição da autoria feminina na literatura ao longo dos tempos, tendo em conta que as escritoras tiveram de rasurar seus nomes, de esconder sua identidade, quer através do recurso a pseudônimos masculinos, quer através do anonimato.

O conceito de estratégia no campo dos estudos literários diz respeito “à descrição do processo de comunicação literária e das entidades que nele participam” (REIS; LOPES, 1988, p.109). A estratégia define-se assim pelos efeitos que se pretende provocar no leitor, por sua orientação pragmática: “As estratégias organizam simultaneamente o material do texto e as condições em que ele deve ser comunicado. [...] Elas envolvem a estrutura imanente do texto e os atos de compreensão desse modo suscitados no leitor.” (ISER apud REIS; LOPES, 1988, p. 109)

Designamos, assim, por estratégia autoral ou de autoria a atitude das autoras de *Novas Cartas Portuguesas* de investirem na autoria conjunta da obra, o que lhe permitiu estabelecer um protocolo com um destinatário ideal, um leitor “futuro, possível”, assim como a opção pelo gênero epistolar, solicitando a competência do leitor para responder a essa estratégia, para contra-assinar as cartas que lhe endereçam. A carta caracteriza-se por ser um gênero que tem implicado em sua estrutura um narratário, que é o correspondente dialético do narrador, o qual, em gêneros que confinam com a escrita do eu, coincide com o autor. Vimos já que os textos epistolares funcionam numa dupla enunciação como maneira de tornar mais efetiva a comunicação narrativa. Poderíamos de igual modo propor o conceito de estratégia epistolar para nos referirmos à codificação do texto das três Marias numa estrutura aberta, fragmentária e polifônica que faz apelo a uma resposta do leitor: “O autor “preverá um Leitor Modelo capaz de cooperar com a atualização textual como ele, o autor, pensava, e capaz também de agir interpretativamente assim como ele se moveu gerativamente.” (ECO apud REIS; LOPES, 1988, p. 110)

Em termos estruturais, *Novas Cartas Portuguesas* apresenta-se como um texto fragmentário que frequenta diferentes gêneros literários e exerce uma autoria que é compartilhada, mas que não deixa de exibir vozes distintas e individualizadas que asseguram a polifonia enunciativa da obra. É possível perceber uma primeira parte que segue um padrão de carta-resposta entre as autoras-missivistas. À medida que intercalam textos de diferentes gêneros, as autoras parecem desinteressar-se do modelo epistolar e o jogo entra numa deriva experimentalista, ainda muito filiada a uma matriz modernista.

A dinâmica de réplicas e tréplicas nas cartas desacomoda o leitor de sua posição passiva, transformando-o em autêntico espectador de um teatro polifônico que o visa de maneira indireta, por acontecer por um processo de escrita diferida, mediatizada pelas vozes de primeira pessoa das cartas. Tratando-se de discurso escrito, o leitor tem de imaginar a dinâmica real dos encontros entre as escritoras que as cartas recuperam enquanto discurso que reporta fatos acontecidos, ação narrativa propriamente dita, situação prévia à cena da escrita.

Apesar de predominar o registro epistolar, muitos textos de *Novas cartas* têm um caráter marcadamente ensaístico, não são cartas, mas, conglomerados sob o nome genérico de cartas, alcançam um estatuto híbrido, alargam as fronteiras do gênero epistolar, inscrevendo uma reflexão sobre o gênero e, em última análise, sobre a natureza de textos que diluem as fronteiras entre o domínio do literário e do não-literário. Como gênero que absorve outros discursos, o epistolar mostra-se, afinal, adaptável e propício a transgressões que permitem questionar a literatura, mas também questões muito pós-modernas como a morte do autor.

Novas Cartas é uma obra sobre a autoria e que deixa em aberto a questão de assinar a obra e não assinar as cartas (ALTMAN, 1983, p. 214)⁶³. Se as autoras assinam a obra

⁶³ Janet Altman chama também a atenção para esse aspecto numa nota de rodapé das conclusões de seu trabalho sobre o gênero epistolar: “De óbvio interesse, aliás, neste romance e em outros trabalhos colaborativos (por exemplo, *Novas Cartas Portuguesas*, de co-autoria recente pelas “Três Marias”) é a questão da autoria conjunta e a relação entre aqueles que assinam o livro e aqueles que assinam (ou não assinam) as cartas”. No original inglês: “Of obvious interest, moreover, in this novel and other collaborative works (e.g. *New Portuguese Letters*,) recently coauthored by the “Three Marias”) is the question of joint authorship and the

conjuntamente mas não assinam as cartas que trocam entre si enquanto missivistas, já as personagens ficcionais que escrevem cartas, como a própria Mariana, sua amiga D. Joana, o marquês de Chamilly, todas assinam as cartas. Do conjunto de textos que sinalizam a obra como epistolar, só os das missivistas não são assinados. O que nos obriga a questionar o estatuto ambíguo das autoras-missivistas enquanto autoras reais que efetivamente escreveram e trocaram cartas entre si, mas que simultaneamente se convertem em personagens no interior da obra.

Em *Novas Cartas Portuguesas*, percebemos um conjunto de textos datados, produzidos entre 1 de março de 1971 a 25 de novembro de 1971, durante nove meses, simbolicamente o período de uma gestação, que se distribuem por três grupos: as cartas escritas pelas autoras, as que são atribuídas a Mariana Alcoforado e às suas relações (Cavaleiro de Chamilly, D. Joana de Vasconcelos, a sobrinha de Sórora Mariana, etc.) e as que são escritas por personagens contemporâneas das autoras e dos leitores da década de 70 em Portugal.

As cartas das autoras-missivistas estão organizadas em conjuntos de três cartas, na sequência de I a V, acrescidos de uma carta final. As cartas mantêm uma regularidade sequencial até ao conjunto II, sendo cada conjunto intercalado por textos de diferentes gêneros. Essa regularidade inicial cumpre o acordo que as autoras firmaram quando se propuseram escrever a obra e de que deram conta em entrevistas: inicialmente, escreveriam cinco cartas cada uma, isto é, o número das cartas de Mariana Alcoforado, e depois seriam livres de visitar outros gêneros. Somos autorizados a concluir que as três cartas de cada conjunto são da autoria de cada uma das autoras, estabelecendo uma interlocução regular até ao conjunto II e, a partir da carta parva, parecendo desinteressar-se da matriz narrativa articulada através das cartas. As cartas cedem lugar a outras tipologias textuais, num

relationship between those who sign the book and those who sign (or do not sign) the letters.” (ALTMAN, 1983, p. 214)

crescendo de experimentação formal e discursiva que resulta num “hibridismo desorganizado”. (SEIXO, 1998, s. d.) Esquemáticamente, representamos as cartas pelos conjuntos 1, 2 e 3⁶⁴:

1) Conjunto constituído pelas cartas escritas pelas autoras-missivistas

- Primeira carta I (p. 3)
- Segunda carta I (p.4)
- Terceira carta I (p. 6)

Entre as páginas 8 e 18, surgem seis textos poéticos com os segundos nomes das autoras nos títulos: Teresa, Isabel, Fátima⁶⁵ e ainda Senhora⁶⁶.

- Primeira carta II (p. 20)
- Segunda carta II (p. 23)
- Terceira carta II (p. 26)
(texto poético)
- Primeira carta III (p. 32)
(texto poético)
- Segunda carta III (p. 38)
(texto poético)
- Terceira carta III (p.41)
(conjunto de cartas seguido de quatro textos poéticos)

⁶⁴ A notação das páginas pretende fornecer uma orientação de leitura que seja útil numa obra fragmentária como esta e para se perceber que nem sempre há um padrão na organização dos textos, mais patente nas cartas, que surgem numeradas. A lógica de composição da obra segue a da marcação cronológica, já que todos os textos têm data, como se de um diário se tratasse, uma espécie de conta-corrente. As notações de páginas referem-se à edição de 2010, pela D. Quixote, organizada por Ana Luísa Amaral. De referir ainda que a edição de 2010 inclui um índice que as outras edições não tinham e que facilita o agrupamento dos textos em séries temáticas ou genológicas. Esta falta já era, de resto, assinalada por Maria Alzira Seixo na edição da Moraes Editora: “[...] teria sido um valioso contributo de Editor um índice que nos facultasse a tábua de todos os textos incluídos, com os títulos correspondentes, o que contribuiria para uma verificação mais acessível das regulações de alternância das partes respectivas, assim como do jogo das assimetrias verificado.” (SEIXO, 1998)

⁶⁵ O primeiro nome de cada autora é Maria, nome muito comum num país como Portugal, devoto ao culto mariano, razão por que ficaram conhecidas como as “Três Marias”; o segundo nome de cada uma dela é Teresa, de Maria Teresa Horta; Isabel, de Maria Isabel Barreno; Fátima, de Maria de Fátima Velho da Costa. Os poemas recuperam nos títulos os nomes das autoras.

⁶⁶ O epíteto “Senhora” remete para as cantigas de amor trovadorescas em que o sujeito poético se dirigia à “Senhor” para obter favores, reproduzindo as convenções das relações de vassalagem que ligavam o senhor feudal ao seu servo. O que traz de inovador e, neste sentido, transgressor, esta canção de amor é que temos a resposta da Senhora, constituindo-se a canção num diálogo entre o amador e a Senhora. O final do poema revela um sujeito feminino ativo que seduz a figura masculina. Lembremos que o livro censurado de Maria Teresa Horta, *Minha senhora de mim*, na origem do projeto de escritas *de Novas Cartas Portuguesas*, representa essa tentativa de recuperação da voz feminina das cantigas de amor dos poetas trovadores: “Comigo me desavim / minha senhora / de mim // sem ser dor ou ser cansaço / nem o corpo que disfarço // Comigo me desavim / minha senhora / de mim / nunca dizendo comigo / o amigo nos meus braços // Comigo me desavim / minha senhora / de mim // recusando o que é desfeito / no interior do meu peito”.

Até ao conjunto II, mantém-se uma sequencial regular nas cartas, seguindo-se ao conjunto I seis textos poéticos, e ao conjunto II um poema com um sujeito plural: “Eis-nos”. A partir do conjunto III, começam a surgir as “contrafações” (SEIXO, 1998, s.p.) das cartas de Mariana Alcoforado, sejam elas assinadas por personagens fictícias das suas relações⁶⁷ ou por outras personagens de equivalente estatuto ficcional, contemporâneas das autoras, que guardam parentesco com a condição de Mariana, assinalada pela atribuição do nome Mariana ou recombinações desse nome a todas as personagens, seja pela questão feminina e da menoridade jurídica das mulheres que as coloca em situação de dependência do homem a vários níveis, seja pelo obscurantismo político na época que subjuga a sociedade por inteiro, surgindo mesmo uma personagem masculina que é chamada de Mariano (cf. “De manhã Mariano; de tarde, não”, p. 214).

É possível afirmar que a ampliação da escrita de cartas a outras personagens quebra o padrão de regularidade anterior e que o jogo da escrita entra num “jogo de intensidades” (SEIXO, 1998, s. p.) mais acelerado, dando origem a uma experimentação formal cada vez mais ousada e a um hibridismo caracterizado pela miscigenação de gêneros e de enunciados.

- Primeira carta IV (p. 66)
- Segunda carta IV (p.67)
- Primeira carta V (p. 75)
- Terceira carta IV (p. 79)
- Segunda carta V (p. 96)
- Primeira carta VI (p. 100)
- Carta parva VI (p. 127)
- Primeira carta VII (p. 186)

⁶⁷ Existe a menção a uma D. Brites nas cartas originais de Mariana Alcoforado que é mantida na obra das três Marias. Neste segundo conjunto de cartas, as autoras alargam o círculo familiar e de amizades da freira portuguesa. Nesta versão, é recuperada a voz que faltava ao comércio escrito de Mariana Alcoforado com o Marquês de Chamilly. A solução ficcional de se fornecer a voz e a resposta às cartas de Mariana oferece-se aqui como alteridade plasmada como ponto de vista narrativo oposto. Opera-se uma inversão de papeis, colocando-se o cavaleiro na posição de sofredor pela indiferença de Mariana, a qual teria procurado emoções para escrever. As cartas de Mariana que o Cavaleiro faz publicar, de que dá notícia a Mariana no *incipit* da carta, mais não seriam do que motivo de vaidade para a freira: “A Rainha regozija-se às escondidas, embelezam-te, Mariana, o teu objetivo foi atingido, eis-te em páginas de livro e sagrada mulher do espírito do mundo, mulher do mundo. Já não há motivo para crias em mim o lugar da tua palavra de sofrimento, para te lamentar em mim.” (BARRENO, HORTA, COSTA, 2010, p. 84) O excerto apresentado corresponde ao primeiro parágrafo da carta e está escrito em francês. A tradução é fornecida na seção das “Notas intertextuais e outras” da presente edição, na nota 94, p. 340.

- Terceira carta V (p. 197)
 - Segunda carta VIII (p. 220)
 - Primeira carta última e provavelmente muito comprida e sem nexos (p. 263)
 - Primeira carta última e provavelmente muito comprida e sem nexos (cont.) (p. 272)
 - Carta VIII (p. 274)
 - Segunda carta última (p. 284)
 - Primeira carta última e de certeza muito comprida e sem nexos (te deum) (p. 292)
 - Terceira carta última (p. 304)
- 2) Conjunto constituído pelas cartas atribuídas a Mariana Alcoforado e às pessoas de suas relações no século XVII
- Bilhete de Mariana Alcoforado ao cavaleiro de Chamilly (p. 50)
 - Carta de Mariana Alcoforado a sua Mãe (p. 51)
 - Carta encontrada entre as páginas de um dos missais de Mariana Alcoforado (p. 54)
 - Carta do cavaleiro de Chamilly a D. Mariana Alcoforado, freira em Beja (p. 84)
 - Monólogo para mim a partir de Mariana, seguido de uma pequena carta⁶⁸ (p. 112)
 - Carta de Mariana, sobrinha de Mariana Alcoforado, deixada entre as folhas do seu diário, para publicação após a sua morte, à guisa de resposta a M. Antoine de Chamilly (p. 120)
 - Carta de D. Joana de Vasconcelos para Mariana Alcoforado freira no Convento de Nossa Senhora da Conceição em Beja (134)
 - Resposta de Mariana Alcoforado, freira em Beja, a D. Joana de Vasconcelos (p. 144)
 - Carta de D. Joana de Vasconcelos para o cavaleiro de Chamilly, na véspera da partida deste para França (p. 150)
 - Carta de D. Joana de Vasconcelos para Mariana Alcoforado (p. 153)
 - Carta de Soror Mariana Alcoforado, freira em Beja, a seu primo menos D. José Maria Pereira Alcoforado (p. 155)
 - Bilhete em envelope lacrado com o sinete dos Alcoforados e dirigido a sua prima Mariana por D. José Maria Pereira Alcoforado na madrugada em que seu corpo foi achado enforcado na maior figueira da cerca da casa de seus pais (159)⁶⁹
 - Carta de Mariana Alcoforado para seu cunhado o Conde de C. (p. 172)

⁶⁸ Embora não esteja claramente identificado o sujeito que escreve nos dois registos, o contexto deixa perceber que se trata do cavaleiro de Chamilly. É recorrente na obra a hibridez formal, assim como encaixar textos noutros dentro do mesmo bloco. Para além disso, o fato de o emissor ser também o primeiro leitor das cartas que escreve aproxima os textos epistolares de monólogos. Vimos já que é característico das cartas de amor as heroínas confessarem que escrevem mais para elas do que para o objeto amado. É uma forma de manter aberto o circuito do desejo.

⁶⁹ O título descritivo é maior do que o bilhete, subgênero epistolar que aponta para a brevidade, e que é, na verdade um poema paródico que procede em intertextualidade com um dos textos fundadores da literatura portuguesa: *Os Lusíadas*. O célebre primeiro verso da Proposição do poema épico – “As armas e os barões assinalados” – surge aqui através da denegação que opera um efeito disruptivo: “nem varões a assinalar”, significando que não deixa descendência.

- Carta enviada a Mariana Alcoforado, por sua ama Maria (p. 180)
- Carta encontrada num envelope lacrado entre os papéis de D. Mariana das Dores Alcoforado (p. 183)
- Carta escrita por Mónica M. na manhã do seu suicídio, a D. Joana de Vasconcelos (p. 194)
- Bilhete que Mónica M. deixou a D. José Maria Pereira Alcoforado
- Papel encontrado entre as páginas de um livro pertencente a D. José Maria Pereira Alcoforado⁷⁰ (p. 210)
- VI e última carta de D. Mariana Alcoforado, freira em Beja, ao cavaleiro de Chamilly, escrita no dia de Natal do ano da graça de mil seiscentos e setenta e um (p. 270)

3) Conjunto constituído pelas cartas cujos signatários são personagens ficcionais que que se situam no tempo da escrita, os anos 70 em Portugal

- Carta de uma mulher de nome Maria Ana, da aldeia do Carvalhal, pertencente à freguesia de Oliveira de Fráguas, do concelho de Albergaria-a-Velha, distrito de Aveiro, a seu marido de nome António, emigrado no Canadá há doze anos, na cidade de Kitimat, na Costa Oriental, frente às Ilhas da Rainha Carlota e perto da fronteira do Alaska (p. 104)
- Carta de uma mulher chamada Mariana, nascida em Beja, para uma mulher de nome Maria, ama de sua filha Ana (p. 115)
- Carta de um homem chamado José Maria para António, seu amigo de infância (p. 177)
- Carta de uma universitária de Lisboa de nome Mariana a seu noivo (?) António em parte incerta (p. 188)
- A filha (212)
- Carta de um homem de nome António, emigrado no Canadá há doze anos, na cidade de Kitimat, na Costa Oriental, frente às Ilhas da Rainha Carlota e perto da fronteira do Alaska, a sua mulher de nome Ana Maria, da aldeia do Carvalhal, pertencente à freguesia de Oliveira de Fráguas, do concelho de Albergaria-a-Velha, distrito de Aveiro (p. 216)
- Carta de um soldado chamado António para uma rapariga chamada Maria a servir em Lisboa (p. 218)
- A luta (p. 231)
- Magnificat (p. 241)
- Carta de uma mulher de nome Maria para sua filha Maria Ana a servir em Lisboa (p. 244)
- Carta de uma mulher de nome Joana para um homem de nome Noel, francês de nascimento (p. 256)
- Carta de um escriturário em África para sua mulher de nome Mariana a viver em Lisboa (p. 258)

⁷⁰ Incluímos o texto no rol das cartas porque apresenta um destinatário – “Meu amor” – e não se distingue estruturalmente de outros identificados como cartas. O sujeito dirige-se à amada que se suicidara. A impossibilidade de comunicar permanece identificável como uma das principais características do gênero epistolar amoroso.

Contas feitas, temos uma distribuição de 56 cartas por três conjuntos perfeitamente identificáveis. Se no conjunto I - as cartas das missivistas -, todos os textos sinalizam a filiação no gênero epistolar, no conjunto II, estão incluídos textos que não são identificados como cartas, mas que apresentam marcas textuais características do gênero epistolar e que nos fornecem pistas das reorientações formais e semânticas operadas em *Novas Cartas*, antecipando procedimentos paródicos e de hibridez formal típicos do pós-modernismo.

Para enquadrarmos devidamente a extensão de textos que apresentam elementos formais de carta, é importante sinalizar que *Novas Cartas Portuguesas* é constituído por cento e vinte textos que se distribuem por outras tipologias, como textos poéticos, narrativas, monólogos, excertos do Código Civil e até um relatório médico. O “hibridismo intertextual” é como que sobrepujado pelo epistolar, uma vez que alguns textos recebem o nome de cartas ou de bilhetes, apesar de não apresentarem as marcas correspondentes, como a “Carta-parva” (p. 27), que é um poema.

Esta contaminação de gêneros permite, não obstante, identificar tipologias textuais, a exemplo de 37 textos poéticos entre todos os conjuntos. Não só as autoras-missivistas escrevem poemas, mas também as personagens dos outros conjuntos: Mariana, D. Joana, o Cavaleiro de Chamilly, D. José Maria Alcoforado, e, do mesmo modo, as personagens que se situam na contemporaneidade e que têm os mesmos nomes das anteriores ou variações do nome Mariana (Maria, Ana Maria, Maria Ana). É visível ainda que os textos poéticos figuram a seguir aos dois conjuntos (I e II) ou intercaladamente. É possível verificar, também, que os poemas são a forma mais versada a seguir às cartas, possivelmente por se tratar de um gênero de primeira pessoa que permite a sobreposição de autor textual e autor empírico. Manifesta-se, então, a tendência para gêneros de primeira pessoa e a coincidência entre as duas instâncias. Os textos poéticos “Teresa” (p. 8), “Isabel” (p. 9), “Fátima” (p. 11), “Isabel” (p.

15) e “Isabel” (p. 17) remetem para os nomes das autoras, entidades com referência concreta no mundo real.

As considerações de Bakhtin sobre autoria ajudam a pensar na estratégia autoral em *Novas Cartas Portuguesas*. Reagindo contra o formalismo dos chamados formalistas russos e contra a teoria saussuriana do signo linguístico, por deixar de fora o indivíduo que fala e a cena da enunciação, as circunstâncias históricas em que vive e que sobredeterminam seu uso da língua, em síntese, a linguagem e não somente a descrição do sistema da língua, o fato de que o indivíduo utiliza a língua para comunicar, para lançar uma ponte ao outro, Bakhtin elabora um arcaboço teórico em que o diálogo tem um lugar central:

[...] a arte da enunciação sempre inclui um produtor enunciativo, bem como um receptor de enunciação, e por isso suas inter-relações constituem parte relevante do contexto discursivo. Esse aspecto só precisa ser mencionado porque, em nome coletivo da universalidade científica (e da objetividade), do realismo no romance e de vários formalismos críticos, é essa entidade enunciativa que tem sido suprimida como sujeito humanista individual e até mesmo como o produtor pressuposto de um discurso “situado”. É este último que passou a ser recentemente o foco da atenção na teoria, desde os argumentos de Said a favor do *engagement* crítico até os conceitos dos teóricos dos atos de fala sobre a enunciação como sendo sempre produzida numa situação (dentro de um conjunto de circunstâncias contextuais). (HUTCHEON, 1988, p. 106)

4.1.1 Entre-autoria: o coro e a repartição de vozes

Creio na criação colectiva de todos nós e até nesta.
(BARRENO, HORTA, COSTA, 2010, p. 294)

Segundo Vítor Manuel Aguiar e Silva, o autor textual é uma “entidade imanente ao texto” (SILVA, 2002, p. 227) e como tal não pode confundir-se com o autor empírico, na medida em que a comunicação literária funciona dentro de um sistema de regras específicas – o sistema semiótico literário – em relação à comunicação linguística. Na comunicação literária, as regras pragmáticas e semânticas estão suspensas, pois os atos de linguagem não

funcionam no interior de um “contexto de situação empírica” determinado, antes são construídos pelo discurso ficcional, mimeticamente, sem terem uma existência concreta – são “quase-speech-acts”. (ibid., p. 199-200) A mediatização literária impede uma referencialidade imediata em relação ao mundo empírico, só podendo conceber-se o processo de comunicação literária como “funcionalmente defectivo, isto é, como um processo em que a instância “emissor” e “receptor” não se encontram compresentes fisicamente”, e “unidirecional” (ibid., p. 200), o que quer dizer que emissor e receptor não podem intercomutar posições de enunciação. Tendo presente que a comunicação literária não pode ser direta, em decorrência de não poder dar-se na presença dos receptores e que um autor pode comunicar com vários destinatários do texto, a mensagem tem centralidade neste esquema, pois está em causa garantir o sucesso de sua decodificação na ausência de emissor e receptor. No âmbito da comunicação literária, o autor empírico ou escritor, emissor da mensagem, é um sujeito histórico, responsável material do texto, cujo manuscrito ou impresso exhibe o nome que juridicamente o responsabiliza perante a sociedade. As obras podem também circular anônimas, em decorrência de situações de censura, por exemplo; sob pseudônimo, em situações em que o responsável empírico pela obra pretende salvaguardar-se de incursões biografistas; mas também como recurso heteronímico. Já o autor ou emissor textual é uma entidade ficcional cujas relações com o autor empírico não são de identidade nem de exclusão mútua, mas de implicação. (SILVA, 2002, p. 223)

Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, em *Dicionário de teoria da narrativa* (1988), empregam os conceitos de autor e narrador para distinguirem a natureza ontológica do primeiro e ficcional do segundo. Concordam com Gérard Genette que “uma narrativa de ficção é ficticiamente produzida pelo seu narrador, e efetivamente pelo seu autor (real); entre eles ninguém labora e qualquer espécie de performance textual só pode ser atribuída a um ou a outro, segundo o plano adotado”. (GENETTE apud REIS; LOPES, 1988, p. 19) No interior

da narrativa, “o autor corresponde a uma entidade real e empírica, o narrador será entendido fundamentalmente como autor textual, entidade fictícia a quem, no cenário da ficção, cabe a tarefa de enunciar o discurso, como protagonista da comunicação narrativa”. (ibid., 1988, p. 61) Contrariamente a Aguiar e Silva, admitem duas instâncias e não três, incumbindo ao narrador a função de responsável textual e não a um autor textual, categoria que traz ressonâncias do autor implícito de Wayne Booth, e que carece, segundo Reis e Lopes, de fundamentação por não apresentar marcas no discurso.

O responsável textual pela enunciação, quando atua explicitamente no texto, assumindo a função de “eu” – função-autor –, em narrativas de primeira pessoa, investe deliberadamente na confusão entre instância autoral e narrador, introduzindo biografemas que, por si só, não configuram uma narrativa autobiográfica, mas que promovem um “espaço autobiográfico”, um “pacto fantasmático”. (LEJEUNE, 2008)

Identificamos, ainda, narrativas curtas – “A paz” (p. 36), “Alba” (p. 89), “Intimidade” (p. 108), “O PAI” (p. 129), “O cárcere” (p. 169), “O corpo” (p. 175), “Texto sobre a solidão” (p. 191), “Mônica” (p. 206), “De manhã Mariano; de tarde, não” (p. 214) – que propõem situações de forte tensão emocional e poder de sugestão, condensando situações de vincado caráter social. Não seria despropositado dizer que parte da publicidade sobre o acento erótico e até pornográfico⁷¹ da obra, ou para dizer no mínimo, ousado, se deve a textos como “A paz”, “Alba”, “Texto sobre a solidão”, “O corpo” e “O pai”, em que se investe num vocabulário sobre o corpo, na evocação do ato sexual, na sugestão da masturbação feminina⁷²

⁷¹ A expressão não é de todo inadequada, atendendo a que é com base nessa acusação que a obra foi apreendida e as autoras perseguidas.

⁷² O assunto constituía um tabu tão grande na época que Maria Velho da Costa refere em entrevista a Cecília Barreira que havia uma autocensura, um silêncio tácito em relação a palavras como “orgasmo”: “Durante o trabalho de nós três, das três Marias, não falávamos do orgasmo. Acho que ainda por tabu e desconhecimento. Coisas que hoje toda a gente sabe não eram faladas. Nós éramos capazes de discutir violência sexual até, mas não essas coisas. Era um tabu inconsciente. Nem mesmo a Teresa, muito audaciosa, falava disso. § O tabu era tão profundo que nem ocorria. O orgasmo não fazia parte da nossa linguagem. Essa palavra não existia no nosso discurso.” (COSTA apud BESSE, 2001, p. 58) Se é compreensível que, na época, houvesse um interdito moral sobre a sexualidade e o prazer feminino, não deixa de surpreender que as escritoras tenham mantido o vocabulário mais explícito aquando das provas, mesmo quando foram instadas pelos editores, já no prelo, a

e do interdito maior – o incesto. Se estes textos perturbaram os códigos de moralidade da época, a palavra, em sua função desalienadora e desautomatizadora, é colocada ao serviço da desconstrução do discurso social sobre o feminino. Reivindicar o direito da mulher à palavra é reivindicar o direito a falar do corpo, do desejo. A apologia do corpo da mulher como “lugar de política cultural feminista” (WOLFF In: MACEDO; RAYNER, 2011, p. 101) tem vindo a ser desconstruída como potencialmente perigosa, em função dos “significados pré-existentes, como objeto sexual, [que] podem prevalecer e reapropriar-se do corpo, apesar das intenções da própria mulher.” (ibid., p. 103) Se a apropriação do discurso do corpo pelas mulheres e o estilhaçamento da iconologia do corpo feminino são fundamentais para uma “política crítica do corpo” (ibid., 103), as “práticas discursivas que geram “feminilidade” encontram-se na cultura e dentro das mulheres” (ibid. p. 106), tornando-se fácil uma assimilação essencialista do corpo feminino associado à instável categoria de “mulher”. A narrativa “O corpo” (p. 175, 176) oferece uma leitura desconstrucionista e autorreflexiva do corpo, masculino e feminino, como construção social e discursiva, apresentando ao leitor a demorada descrição, sem marcação gramatical de gênero, de um corpo “adormecido” – “Ali estava o seu corpo adormecido, aninhado no seu próprio descanso, tão quieto, tão presente [...]” –, explorando uma hábil estratégia narrativa que transforma o leitor num *voyeur*. A descrição desse corpo, afinal masculino, revelada no último andamento da narrativa – “os dois pequenos pomos cuja firmeza se desenha na pele branda e a corola recolhida de seu pénis adormecido” (p. 176) – corresponde a uma codificação do corpo feminino, propondo o esvaziamento do signo “corpo” e sua resignificação, questionando a construção binária de sexo. Em última análise, o que se questiona é a forma como se olha, como o gênero corresponde a uma construção

substituírem alguns termos. Na comunicação linguística oral, que se caracteriza como comunicação *in praesentia* entre emissor e receptor, não lhes era possível transgredirem. A comunicação *in absentia* já lhes permite a articulação dos interditos, precisamente porque se realiza fora de um contexto de comunicação particular e dentro de um enquadramento ficcional. Nesse livro, *Confidências de mulheres: anos 50-60*, Maria Barreira entrevistou outras escritoras e mulheres que se destacaram durante a ditadura, como M^a Belo, Agustina Bessa-Luís, Fernanda Botelho, Maluda, Eunice Munoz, Ana Salazar, Alice Vieira, entre outras.

sociocultural, mais ainda, aos efeitos do discurso sobre o corpo, na esteira dos estudos de Foucault. Haveria estratégia mais eficiente do que o esvaziamento, a substituição de um signo por outro, de um sinal por outro, refazendo-se a ligação entre signo e objeto?

Partindo das reflexões de Ana Paula Ferreira acerca do conto como “estratégia de apropriação” nas obras das autoras dos anos 30 e 40, as narrativas curtas ou contos em *Novas Cartas Portuguesas* permitem às nossas autoras montarem os frescos dos conflitos sociais nos anos 70 em Portugal, que atingem mulheres e homens. Assim, o conto revela-se um “gênero particularmente dúctil [...] à rearticulação de ideologias [...], aufer[indo] às mulheres escritoras o espaço ideal para a exposição de uma variedade de frisos que dramatizam a opressão de que são vítimas [...] as mulheres portuguesas dos anos quarenta. (FERREIRA, 2002, p. 39)

Apesar de muitos dos textos indicarem no título o gênero literário a que pertencem, alguns funcionam como “signos desorientadores” (PIGNATARI, 1979), o que nos remete à funcionalidade dos gêneros literários na contemporaneidade, e que o conceito de texto amplia em favor de uma compreensão mais alargada do fenômeno literário. Esta indecisão genológica imprime uma dinâmica particular à obra, na medida em que obriga o leitor a reformular seus protocolos de leitura, isto é, a ajustar suas “expectativas de leitor dentro dos parâmetros do texto” (Protocolos de leitura In: E-Dicionário de Termos Literários), numa obra que convida quem as quiser ler, “mesmo com raiva”, a aderirem à proposta de alteração do *status quo*, isto é, a contra-assinarem as cartas que as autoras, deliberadamente, não assinam.

A primeira Carta I inicia com uma declaração de princípios: “Pois que toda a literatura é uma longa carta a um interlocutor invisível, presente, possível ou futura paixão que liquidamos, alimentamos ou procuramos.” (p. 3) Em outros momentos da obra, as vozes autorais insistirão nesta correspondência entre literatura e carta, em legitimar o gênero epistolar como procedimento literário.

Causa estranhamento que a obra inicie com uma conjunção conclusiva, sugerindo-se que haveria um enunciado anterior. A literatura articula-se na e pela escrita. De fato, o gênero epistolar caracteriza-se por ser escrito. Trata-se, idealmente, de um diálogo que não se pode efetivar por estarem ausentes os interlocutores. Então, as autoras não só esclarecem, desde o início, que estão fazendo literatura como se inserem no edifício literário e na longa cadeia intertextual que a literatura representa enquanto esforço de comunicação com o leitor. Revelam, do mesmo modo, estas considerações iniciais a consciência que as escritoras têm de que “os livros sempre falam sobre outros livros” (ECO apud HUTCHEON, 1991, p. 167), a aguda consciência pós-moderna de que é através da textualidade, isto é, por intermédio de outros textos, que conhecemos o mundo, irremediavelmente textualizado para nós, leitores. (HUTCHEON, 1991, p. 168) Partindo da concepção da comunicação verbal de Bakhtin como processo de relações dialógicas que se manifestam na enunciação, Julia Kristeva desenvolveu uma teoria da “produtividade textual” que destrona, de uma assentada, a ideia de autor como “sujeito fundamentador” do texto, mas também a ideia de texto como realidade imanente, autotélica, na medida em que o conceito de intertextualidade remete ao amplo campo de produção cultural e a significação artística pressupõe um processo consciente de leitura que depende do gesto interpretativo do leitor. Intertextualidade é, assim, na célebre definição de Julia Kristeva, a interação de um texto com outro: “[...] todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. No lugar da noção de intersubjetividade instala-se a de intertextualidade, e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla”. (KRISTEVA, 2005, p. 68) Colocar os textos dentro de uma rede intertextual interminável, em que a dinâmica literária promove o cruzamento, a contestação ou corroboração de textos e vozes noutros textos (SILVA, 2002, p. 625), significa questionar a autoridade autoral, na medida em que um autor não é um centro irradiador de significados e que escrever significa já citar: “[...] escrever, pois, é sempre rescrever, não difere de citar. A

citação, graças à confusão metonímica a que preside, é leitura e escrita, une o ato de leitura ao de escrita. Ler ou escrever é realizar um ato de citação.” (COMPAGNON, 1996, p. 31) A significação tem de entender-se, por conseguinte, como processo interdiscursivo capaz de aferir a legibilidade dos textos. Nenhuma obra pode conceber-se como original, pois só faz sentido dentro de uma cadeia de discursos que a antecede e lhe dão significado.

Partindo de *Cartas portuguesas*, as autoras-missivistas situam-se não só em relação ao texto setecentista, mas também a uma recepção crítica da obra. Desde o título – *Novas Cartas Portuguesas* – ao subtítulo (auto)paródico – (ou de como Maina Mendes pôs ambas as mãos sobre o corpo e deu um pontapé no cu dos outros legítimos superiores) –, as autoras posicionam os seus leitores num universo de referências textuais específico, mostrando que a “intertextualidade [é] a própria condição da textualidade” (HUTCHEON, 1988, p. 167). O subtítulo paródico é uma montagem com os títulos de três obras da autoria de cada uma delas – *Maina Mendes* (1969), da autoria de Maria Velho da Costa; *Ambas as mãos sobre o corpo* (1970), de Maria Teresa Horta; e *Outros legítimos superiores* (1970), de Maria Isabel Barreno – que anuncia procedimentos da obra como intertexto paródico que mistura, assimila e reescreve textos da tradição literária portuguesa e estrangeira. As autoras não abrem mão de um discurso situado e a estratégia de escrita da obra assenta na enunciação coletiva autoral, em que as “co-autoras ou co-narradoras” (SEIXO, 1998, s.p.) concretizam uma interlocução efetiva, interpelando o espaço vivencial em que se inserem à luz de fatos históricos que podem explicá-los: “[...] que esta nossa dialética retorcida se desenrole entre nós e os outros, e não só intra-eus ou intra-nós.” (p. 289) É dessa maneira que constroem uma ponte entre o século XVII e o século XX – “Três séculos de intervalo não é nada, aí estão eles, as palavras juntam-nos, são os mesmos.” (p. 287) – para surpreenderem aspetos que sociológica ou culturalmente possam elucidar a inferioridade jurídica e social da mulher, mas também a

censura, sugerindo a permanência de algumas situações que não foram passíveis de mudanças significativas.

Não há dúvidas de que o *incipit* de *Novas Cartas Portuguesas* causa estranhamento, surpreende o leitor: em primeiro lugar, porque a indicação do gênero textual – Primeira carta I – não vem acompanhada de fórmula de saudação, como seria de esperar de um texto epistolar; depois, porque a conjunção é uma palavra invariável que liga proposições ou expressões e aqui parece articular um enunciado prévio que não está explicitado na carta. Essa suspeita é confirmada na frase seguinte, que esclarece o leitor em relação à existência de um discurso anterior, prolongamento de um diálogo prévio entre as interlocutoras: “E já foi dito que [...]; e eu acrescento que [...]” (p. 3).

Outra questão fundamental que este *incipit* coloca prende-se com a liberdade que a carta oferece enquanto técnica narrativa na construção dos romances. Henry Fielding escrevia no prefácio ao romance epistolar de sua irmã, *Familiar letters* (1747): “Não percebo diferença alguma entre esta maneira de escrever romances e outra qualquer, exceto somente que, utilizando cartas, o escritor não tem de escrever verdadeiros inícios e verdadeiras conclusões para as suas histórias, libertando-se também de outras formalidades [...]”⁷³ (FIELDING apud COUTURIER, 1995, p. 78) Também Andrée Rocha se refere à plasticidade da forma epistolar como “cómoda” e apta a acolher toda a espécie de assuntos, de tal forma que existem cartas dos mais diversos tipos conforme o conteúdo de que tratem: cartas filosóficas, cartas políticas, cartas literárias, cartas polêmicas, etc. Por guardar parentesco com outros gêneros, “os limites da carta” são praticamente “ilimitados”:

⁷³ A citação é retirada de *La figure de l'auteur*, de Maurice Couturier, que por sua vez já é retirada, segundo nota do autor, de *Novelists on the novel* (1959), sendo a tradução do inglês da responsabilidade de Couturier. Transcrevemos aqui a citação em francês que traduzimos no corpo do texto para português: “Je ne perçois aucune différence entre cette façon d'écrire des romans et n'importe quelle autre, sauf seulement qu'en utilisant des lettres, l'écrivain n'a pas à écrire de vrais débuts et de vraies conclusions à ses histoires, et se libère aussi de certaines autres formalités où le lecteur de goût ne trouve pas moins de plaisir et d'agrément que l'auteur lui-même.” (FIELDING apud COUTURIER, 1995, p. 78)

Salvo raras exceções (de que Rousseau é o exemplo mais acabado), a forma epistolar implica menos inibições do que a criação propriamente dita. Desde o dileitante, que se serve dela para endereçar a um correspondente bem definido, embora possa ser imaginário, aquilo que não se atreve a dirigir ao público inominado, até ao literato que, em maré de preguiça ou para satisfazer encomendas, a aproveita para vazar nela – sem trabalho de maior – uma teoria, uma estética, um tratado de educação, um projeto de reforma, uma autobiografia ou um romance, todos se aproveitam deste quadro cómodo, que se presta às maiores distorções. (ROCHA, 1985, p. 25)

É evidente que temos de atender às diferentes utilizações das cartas pelas três Marias, mas certamente a estrutura fragmentária de *Novas cartas portuguesas*, que é, em grande medida, possibilitada pelo formato epistolar, determina a construção dos sentidos da obra como projeto inacabado. Possivelmente, no espaço da literatura portuguesa, só *O livro do desassossego*, do semi-heterônimo pessoano Bernardo Soares, apresenta um aparato formal compósito, híbrido, como as *Novas Cartas*. Não sendo composto por cartas, antes organizado como diário, *O livro* admite a leitura aleatória de seus fragmentos, a “desorganização” da estrutura, apesar da marcação de datas, num e noutro caso, mas que não lhe altera o “efeito de hibridismo des-organizado”. (SEIXO, 1998, s. p.)

A versatilidade do gênero epistolar em *Novas cartas portuguesas* alcança vários níveis de funcionalidade, mas também de ficcionalidade. No primeiro conjunto, as cartas das autoras-missivistas correspondem a um jogo, “concerto a três vozes” (SEIXO, 1998, s. p.), e encontram uma ressonância particular, por ser, potencialmente, um discurso não censurado que as autoras conduzem na clandestinidade, “intramuros”, intercartas”, pelo menos enquanto o livro não foi publicado. As cartas dos outros conjuntos, como “contrafações” (ibid., s. p.) das cartas de Mariana Alcoforado, obedecem a uma “deformação regulamentada” (ibid., s. p.) a partir da estrutura profunda das cartas seiscentistas, cujas recriações são possibilitadas pela narrativa primeira, mas dela se distanciam pela inscrição na época contemporânea que demanda das autoras um comprometimento ideológico de quem se coloca em relação ao passado com olhos postos no presente.

A perturbadora figura do autor que Michel Foucault – em 1969, com o ensaio “O que é um autor” – e Roland Barthes – em 1968, com o prenúncio da “morte do autor” –, em pleno fervor estruturalista, tinham destinado a um impasse teórico, remetendo-a a uma função (“função-autor” para Foucault) na apropriação do texto no processo de leitura como forma de impedir a proliferação dos sentidos do texto (COUTURIER, 1995, p. 8), parece ressurgir em textos contemporâneos de primeira pessoa que apostam na indefinição entre as figuras de autor, narrador e personagem. Maurice Couturier chama a atenção para o fato de que a linguagem crítica é uma consequência do processo de autonomização da literatura, vale dizer, do embaraço em atribuir aos sujeitos reais sua responsabilidade discursiva (ibid., p. 88). As teorias de narratologia mais desenvolvidas, designadamente a de Genette, dispõem de um aparato terminológico que lida com a complexidade enunciativa em romances contemporâneos, mas “o único actante a não ser tido em conta [...] é o autor, porque todas [...] consideram o texto como uma caixa preta, um sistema fechado a montante, pólo do autor, mas aberto a jusante, pólo do leitor.”⁷⁴ (ibid. 87) Termos como “actante” ou “instância” narrativa designam lugares abstratos de articulação discursiva, funções da enunciação autônomos em relação ao autor, não são sujeitos. E o gênero epistolar presta-se particularmente à expansão do eu, à expressão da subjetividade, ao estabelecimento de relações “puramente humanas”. (HABERMAS apud SANTOS, 1998, p. 42)

As ficções do “eu”, as escritas biográficas, autobiográficas, as escritas de si ou a autoficção são designações de um tipo de produção literária que, desde os anos 80, tem vindo a desenvolver-se, transformando o próprio romance, e sobretudo enriquecendo a reflexão acerca da maneira como os actantes dos textos (narrador e personagens) entram em relação com os sujeitos reais (autores) (COUTURIER, 1995, p. 9). Em *O prazer do texto*, Roland Barthes admite que o leitor necessita da figura do autor, que o deseja, mas continua a não

⁷⁴ No original: “Le seul actant à ne jamais être pris en compte, cependant, c’est l’auteur, car toutes ces théories considèrent le texte comme une boîte noire, un système fermé en amont, versant auteur, mais ouvert en aval, versant lecteur”. (COUTURIER, 1995, p. 87) Tradução nossa.

reconhecer o autor humanista, real, referindo-se ao autor como figura, o sujeito fantasmático da psicanálise, elemento secreto do texto que une o conjunto da obra (ibid., p. 16), figura obsedante sem materialidade, figura “milfolhas”:

O texto é um objeto fetiche e *esse fetiche me deseja*. [...] Como instituição, o autor está morto: sua pessoa civil, passional, biográfica, desapareceu; desapossada, já não exerce sobre sua obra a formidável paternidade que a história literária, o ensino, a opinião tinham o encargo de estabelecer e de renovar a narrativa: mas no texto, de uma certa maneira, *eu desejo* o autor: tenho necessidade de sua figura (que não é nem sua representação nem sua projeção), tal como ele tem necessidade da minha (salvo no “tagarelar”).” (BARTHES, 2013, p. 35)

Na obra *La figure de l’auteur* (1995), Maurice Couturier propõe uma crítica dos textos fundada no princípio da comunicação textual para se perceber o “jogo cruzado dos desejos” de autor e leitor reais:

À comunicação de tipo mercantil entre o editor e o cliente de livros sobrepõe-se então uma comunicação textual, às escusas do mercado e das instituições políticas em muitos casos, uma comunicação subversiva em que os dois interlocutores, autor real e leitor real, procuram eliminar a censura, sem conseguirem totalmente, é evidente, e se esforçam por estabelecer entre si uma troca, ao mesmo tempo, íntima e apaixonada em que não interviria o terceiro, o Outro. Este é, no meu entendimento, o fantasma que faz o autor escrever e o leitor ler, experimentando ambos a necessidade da “figura” do outro para continuar o seu trabalho.⁷⁵ (COUTURIER, 1995, p. 21)

Graças a um dispositivo narrativo especular, as instâncias intradieéticas, as autoras das cartas, são também as personagens de uma narrativa epistolar de pleno direito, pois, ao contrário das *Cartas portuguesas*, em que temos apenas as cartas de Sórora Mariana, faltando as respostas do oficial francês, em *Novas cartas* há uma autêntica interlocução entre as missivistas.

⁷⁵ No original: “À la communication de type mercantile entre l’éditeur et l’acheteur de livres se superpose donc une communication textuelle, dans le dos du marché et des institutions politiques dans bien des cas, une communication subversive où les deux interlocuteurs, auteur réel et lecteur réel, cherchent à éliminer la censure, sans y parvenir totalement bien sûr, et s’efforcent d’établir entre eux un échange intime et passionné à la fois où n’interviendrait pas le tiers, l’Autre. Tel est à mon sens le fantasme qui fait écrire l’auteur et lire le lecteur, tous deux ayant besoin de la “figure” de l’autre pour poursuivre leur tâche.” (COUTURIER, 1995, p. 21) Tradução nossa.

Numa época de grande sociabilidade como foi o século XVIII, a carta concretizou um meio eficaz de expandir a comunicação humana. Propunha-se aos leitores uma nova relação com o texto impresso: sentindo-se implicados nos textos, estreitava-se a relação entre autor e leitor. Os textos eram escritos para provocarem uma identificação do público e o autor projetava-se frequentemente nas personagens, sem recorrer a mediações narrativas. Basta pensarmos em *Werther* (1774), de Goethe, que já praticamente no último quartel do século XVIII provocou uma onda de suicídios. Apoiando-se em Darnton, autor de um estudo sobre Rousseau – *Rousseau em Émile* –, Matildes Demétrio dos Santos esclarece que não era tanto a necessidade pré-romântica de excitar a sensibilidade do leitor que estava em causa na época, antes a necessidade de extrair uma moralidade do escrito, uma lição de vida. O leitor era o amigo íntimo a quem se escrevia para orientar sua conduta: “o leitor não lia para ter prazer, senão para aprender a lidar com a vida. O que ele procura é o louvor à virtude, muita emoção e um certo moralismo [...]”. (SANTOS, 1998, p. 44)

Em *Novas Cartas Portuguesas*, não existe um prefácio, aparato pré-textual que comparecia nas narrativas epistolares dos séculos XVII e XVIII, geralmente da responsabilidade da instância editorial. A paratextualidade é a segunda das cinco categorias de transtextualidade tratadas por Gérard Genette em *Palimpsestos*. Em *Umbral* (1976), Genette dedica um estudo mais abrangente aos paratextos. O termo umbral aponta para a natureza liminar dos textos que rodeiam o texto principal e que dão indicações de sentido para a sua leitura.

O epitexto é um tipo de paratexto e define-se como “todo o elemento paratextual que não se encontra materialmente anexado ao texto no mesmo volume, mas circula de certo modo ao ar livre, num espaço físico e social virtualmente limitado.” (GENETTE, 1987, p. 316) Exemplos de epitextos são entrevistas concedidas pelos autores, atas, cartas privadas dos

autores, resenhas de críticos ou outro tipo de manifestações autorais ou editoriais que se situam fora do livro mas que convergem no esclarecimento de elementos textuais.

Se *Novas Cartas Portuguesas* não dispõe de prefácio (e isso mesmo as distancia das obras epistolares do século XVII e XVIII, em que o gênero não se encontrava plenamente desenvolvido e algumas interferências do autor, disfarçado de editor, devem-se à imaturidade do gênero à época), as entrevistas que as autoras deram esclarecem a gênese da obra, as motivações para a escrita em regime de co-autoria.

Manuela Tavares entrevistou Maria Teresa Horta em 27 de abril de 2004 e transcreve excertos da entrevista na parte de sua dissertação de doutorado que consagrou ao surgimento de *Novas Cartas Portuguesas* como um marco incontornável da cultura portuguesa, numa década que se assinala por mudanças fundamentais, inclusive no que diz respeito ao estabelecimento de agendas políticas sobre a mulher, se atendermos à circunstância de que, apenas alguns dias depois da absolvição das três Marias, foi criado o MLM (Movimento de Libertação das Mulheres) em Portugal. Importa recuperar algumas das afirmações de Maria Teresa Horta enquanto discurso que prolonga e esclarece a enunciação discursiva das cartas das missivistas, o discurso prévio a que nos referimos anteriormente:

As *Novas Cartas Portuguesas* surgiram como reacção à apreensão do meu livro *Minha Senhora de mim*. [...] Elas trabalhavam no INI e eu na *Capital* e começámos a encontrar-nos, as três, para almoçar, uma vez por semana, num restaurante a que chamávamos o treze. [...] Nunca vamos dizer de quem é cada um dos textos e assim fizemos até hoje. [...] (HORTA In: TAVARES, 2008, p. 190-191)

Se o epitexto colabora com o leitor no esclarecimento do contexto de surgimento da obra, vale a pena confrontarmos-lo com a Terceira Carta I, em que é possível perceber como corrobora as informações dadas por uma das escritoras sobre a gênese da obra:

Considerai, irmãs minhas, cá hoje e ensoalhada a febra por este sol se repartindo e bem rendido, turista o dar e o brotar para esta novidade literária que há-de vender-se, eu vos asseguro, ó seis patinhas sonsas de nós três caminheiras, considerai cá hoje e abri-vos – nós para nós e eles. Considerai a cláusula proposta, a desclausura. (BARRENO, HORTA, COSTA, p. 2010, p. 6)

Quer isto dizer que o próprio texto integra elementos que, normalmente, residem fora do texto, cuja função seria, como vimos, a de epitextos e que, aparentemente, não colaboram na exegese literária, mas que são inteiramente coerentes quando abordamos a obra como comunicação textual, o que permite recuperar os sujeitos da enunciação e da escrita. E não é despiciendo que os actantes⁷⁶ autor e editor se confundam numa obra em que as personagens coincidem com as próprias autoras, melhor dizendo, os actantes autoras da obra incluem, nas cartas, informações que, em exemplares do gênero, habitam espaços paratextuais. O conceito de editor como “intermediário entre o autor e o narrador” (REIS; LOPES, 1988, p. 30), pelo seu grau de intervenção no texto, em termos estritamente narratológicos, é o “responsável pela organização do relato”. (ibid., p. 31) Neste sentido, parece-nos que as missivistas cumprem a função de editar o texto, de articulação das partes da narrativa cujo fio narrativo a correspondência epistolar orienta.

Na mesma entrevista, Maria Teresa Horta explica como era o *modus operandi* da composição da obra: “Tínhamos de ler alto o que trazíamos e entregar uma fotocópia a cada uma. Num tempo em que não havia fotocópias, fazíamos cópias a papel químico.” (HORTA In: TAVARES, 2008, p. 190-191)

Uma das particularidades de *Novas Cartas Portuguesas* reside justamente na mistificação do processo de criação literária, pois o leitor é surpreendido por três autoras que se colocam nas cartas como elas próprias, sujeitos empíricos com uma existência concreta que comunicam com outros sujeitos reais habitando o mesmo espaço vivencial. Para além disso, as três Marias propõem-se escrever uma obra literária – esse é o pacto – mas elas são autoras, quer dizer, têm obra publicada indexada a uma assinatura:

A partir dessa altura, estipularam regras: liberdade absoluta, cada uma, de início, escreveria cinco cartas e depois o que lhe viesse à cabeça. Mas, tudo seria assinado pelas três. Cada uma lia às outras o seu texto, mas depois passava a ser das três. (HORTA In: TAVARES, 2008, p. 191)

⁷⁶ O conceito de actante, na acepção de Greimas, caracteriza-se pela ação que uma personagem executa ou que recai sobre ela numa narrativa, uma função no texto.

Enquanto leitores, temos a sensação de que tudo quanto é dito converge para o tempo presente, tempo de vida, do enunciado, que o que escrevem é audível, “gritado”, como refere Maria Alzira Seixo, ato performativo do discurso, um texto que interpela seu leitor, que o desacomoda. O *incipit* deste texto inclassificável, tipologia pós-moderna que caberia na designação de “textualidades emergentes” (RIBEIRO, 2008, p. 124-125), enuncia em termos esclarecedores os postulados teóricos de que partem as autoras e sua compreensão da literatura como uma relação dinâmica em articulação com o social.

4.1.2. “Os dizeres que nem assinados vão”: a questão da assinatura

E nós, e nós, de quem, a quem o rumo, os dizeres que nem
assinados vão, o trio de mãos que mais de três não seja
e anônimo o coro? Oh quanta problemática prevejo,
manas, existirmos três numa só causa e nem bem lhe
sabemos bem disto a causa de nada e por isso as
mãos nos damos e lhes damos, nos damos o redondo
da mão o som agudo – a escrita, roda de saias-folhas,
viração de quê?
(BARRENO, HORTA, COSTA, 2010, p. 7)

A problemática de gênero encontra a problemática da autoria, uma vez que o que preenche a voz autoral feminina é o inelidível traço da assinatura. Tal correspondência não é inequívoca, se pensarmos em autores que mantiveram pseudônimos femininos, como foi o caso de Júlio Dinis, que assinou seus primeiros textos com o nome de Diana Aveleda, ou de Fernando Pessoa, que entregou a Maria José a pena para escrever uma pungente carta ao serralheiro. A relação entre assinatura e sexo do autor não é, portanto, óbvia, mas continua a funcionar para delimitar o conjunto de textos produzidos por uma entidade empírica num período determinado. E o que dizer de uma obra cujos textos exibem uma autoria coletiva?

Andrée Crabée Rocha faz referência às “normas de estrutura” (1985, p. 14) das cartas, entre as quais a assinatura “vincula [...] a responsabilidade artística do signatário”, de tal forma que “de espontânea [a atividade epistolar] se torna intencional” (ibid., p. 19), “avizinhandose [...] da literatura propriamente dita” (ibid., p. 20). Por se tratar de um tipo de texto que tem um signatário, a ausência de assinatura na carta gera desconfiança: “Queremos que numa carta a assinatura faça fé, como a palavra dada. E isto só vem confirmar o alto valor atribuído ao eu que a subscreve.” (ibid., p. 20) Segundo Crabée Rocha, “a obra de criação, para atingir o seu fim, necessita de abranger o maior número possível de leitores”, ao passo que “a carta pretende comunicar com um leitor único, e, como tal, prescinde de publicação”. (ROCHA, 1985, p. 21)

As cartas das missivistas começam por ter destinatários precisos, as próprias autoras. Mas essas cartas não prescindem da publicação: aliás, a publicação é o fim a que se destinam e constituiu mesmo o móbil principal da escrita conjunta da obra, na sequência da censura de um livro de Maria Teresa Horta. Desde o princípio, a proposta das autoras é justamente a de atingir um leitorado alargado e a conjugação de esforços significa também uma conjugação de meios para afrontar o primeiro leitor das autoras fora da “assembleia de três”: o censor. A estratégia da assinatura conjunta dos textos do livro representa, em boa medida, uma manobra para driblar os procedimentos de responsabilização autoral, um repto aos limites de ação jurídica de um dispositivo legal, a censura prévia, e a sua capacidade de atuação.

Mas, em termos de teorização literária, temos de perceber a co-autoria como uma estratégia que visa, acima de tudo, a desmistificação da autoridade e da autoria dos textos. Assumindo-se como responsáveis de todos os textos, apesar de “a escrita plural estar cuidadosamente repartida, embora não identificada” (SEIXO, 1998, s.p.), as autoras questionam a paternidade dos textos, ensaiando fragmentações, multiplicando pontos de vista,

plasmando na própria estrutura do livro a segregação feminina em marginalidade em relação ao “corpo social do discurso” (SEIXO, 1998: s. p.)

As autoras poderiam, simplesmente, ter utilizado pseudônimos, evitando o desgaste público de suas imagens e o comprometimento de uma assinatura que já era preenchida por obras com boa recepção crítica. Poderiam também ter recuado no momento das provas do livro. Mais ainda, poderiam ter-se remetido ao silêncio depois de a obra ter sido apreendida e ter preferido sepultar *Novas Cartas* como uma tentativa gorada de abalar *o status quo*. Mas se, enquanto “ato performativo do discurso, pertence a uma série datada que registra, quando muito, um momento importante na afirmação da consciência da situação da mulher e dos feminismos em Portugal, já a insistência na literariedade funda um marco na história da autoria feminina portuguesa: “[...] com a Literatura,/ LITERATURA, não se faz/ rodinhas [...]” (p. 13)

Cabe-nos, neste ponto, enfrentar a questão da assinatura e da autoria, a saber, a do patrimônio legal e do intelectual dos textos. Com efeito, um autor pode assinar um texto que não seja de sua autoria, pode publicar anonimamente ou escrever e assinar obras em parceria com outros autores. Em *Novas Cartas Portuguesas*, o protagonismo concedido ao gênero epistolar impõe que pensemos na importância da assinatura, por ser um dos marcadores formais do gênero, mesmo quando nos reportamos ao espaço ficcional, e acima de tudo, na ausência de assinatura nas cartas das missivistas como rasura. Virtualmente, podemos admitir que as cartas são assinadas pelas autoras-missivistas, como se a assinatura constasse em marca-d’água: cada carta é da autoria de cada uma delas, embora não estejam identificadas, portanto elas são autoras mas não são signatárias das cartas. Se as autoras fizeram o pacto de assumir a autoria conjunta dos cento e vinte textos do livro, não foi porque tenham escrito todos os textos em conjunto, mas como estratégia autoral, como uma mensagem ao leitor de que dividem os créditos da autoria pelas três, apesar de a “assembleia de três” manter

divergências, como reconhece uma das autoras na “Primeira carta última e de certeza muito comprida e sem nexos (te deum)”:

Como a medonha diferença entre nós antes, depois, do frágil assomo de amor que foi este livro, esta coisa. Diferença que não sarou, que algum bálsamo recebeu, mas falso, e falso porque precário, frágil. Vejam-na agora, depois desta unidade trabalhada e nunca conseguida. [...] Mascaradas de unidas e - o que de facto é grave, estando-, mas não sempre, não bem. (BARRENO, HORTA, COSTA, 2010, p. 294)

Só este desacerto entre as vozes justifica que se fale em polifonia, em pontos de vista diversos correspondendo, de fato, a consciências e vozes individualizadas. Mas se as cartas não exibem a assinatura, não deixam de ter uma marca, de apresentar uma voz própria. Esta questão tem uma ressonância particular numa obra que trava um diálogo, pelo menos inicialmente, com um texto de autoria problemática como *Cartas portuguesas*, que circularam anonimamente como cartas autênticas de uma religiosa, tendo-se estabelecido só no século XX a autoria de Guilleragues (pelo menos, até provas em contrário), tornando precária a correspondência entre autoria e assinatura. Ao resgatarem Mariana como autora das cartas, as três Marias parecem propor que se devolvam as vozes femininas usurpadas pela criação masculina, acrescentando as suas próprias vozes ao “coro anônimo”. (ibid., p. 7).

Maria Alzira Seixo traz uma contribuição que consideramos extremamente pertinente a esta discussão: a pesquisadora prefere falar em “vozes de autoria” e em “repartição das vozes no texto”:

[...] a escritura plural é cuidadosamente repartida, embora não identificada, e daí que eu prefira falar em repartição de vozes em vez de falar em pluralidade de discursos, dado que esta transcende o domínio das autorias, e que, por outro lado, essa repartição de vozes pode ser entendida em dois sentidos: no sentido de uma localização e no sentido de uma partitura. [...] É da junção de textos diversos, das vozes re-partidas, que resultam estas novas cartas. (SEIXO, 1998, s.p.)

Já nos referimos à centralidade do conceito de dialogismo subjacente à teoria bakhtiniana, que se refere tanto ao diálogo entre interlocutores como ao diálogo entre discursos. O círculo de

Bakhtin distingue-se dos círculos de Moscovo e de Praga pela composição interdisciplinar: incluem-se no grupo pesquisadores provenientes de diversas áreas do conhecimento, inclusive artistas, que partem de um conceito de “autoria compartilhada na elaboração de um projeto científico interdisciplinar” (ARÁ, 2014) e da noção bakhtiniana de que “toda a palavra é semiprópria/semialheia” (ibid.). Sobretudo a conceituação sobre “autor como personagem” pode ajudar-nos a pensar na estratégia autoral de *Novas Cartas* e em suas implicações teóricas, pois se, politicamente, esta solução foi uma forma hábil de driblar a censura, de ensaiar pontos de fuga e de pôr a ridículo o sistema e seu aparelho ideológico, em termos de teorização literária, sermos confrontados por autoras que se colocam nas cartas como elas próprias, sem mediação narrativa, mas também sem assinarem os textos, coloca-as num nível ficcional comparável ao de Mariana Alcoforado como autora, mas também como heroína das *Cartas portuguesas*. Devemos, então, encarar as autoras-missivistas como personagens de sua própria ficção, com um estatuto de narradoras autodiegéticas: quer porque estão inscritas num espaço ficcional, quer porque, nas cartas do primeiro conjunto e nos textos poéticos, projetam retratos e até auto-retratos de si próprias e umas das outras, sobretudo nos textos iniciais:

Teresa

de rosas tu teresa e a voz de vidro / prestes e libelinha do quebrar-se e nunca / de leve astuciando os ditos gastos esgotas / e travo tenro trevo fica; um silvo (tu de silves), / plácido um sulco gravemente meneado / sobre alguma cal, um equilíbrio manso [...]. (p. 8)

Isabel

Ouve Isabel as pedras são antigas / desmerecido temos o teu trato / de basalto macio e irizado quartzo. [...] Tu tens intacta a ordem na figura da carne / e recuado gesto [...] Ouves / como as águas maninhas te corroeram porte / e nome de isabel contorna ilha coral alto / e a detém. [...] (p. 9-10)

Fátima

Fadada foste ao gesto e à / palavra / o corpo tão daninho que te habita / mulher que não domaste e te desgosta / maina te possui / plácida escondida [...] De sede fátima devoras a firmeza / e tão fecunda ou dor / tornaste a tua fala / que és teu próprio alimento e teu sustento / na solidão imensa em que / resvalas [...] Maligna pois te habita maina / ou te habitas fátima / em palavras (p. 11-12, 14)

4.2. Uma carta para os “letores”: o interlocutor possível

Quando te escrevo é como se falasse contigo e
estivesses, de algum modo, mais perto de mim.
(ALCOFORADO, 2004, p. 40)

Deste modo vamos construindo um azulejo: painel.
Carta por carta ou palavra escrita, volátil, entregue.
A nós principalmente, depois a eles; a quem nos
quiser ler mesmo com raiva.
(BARRENO, HORTA, COSTA, 2010, p. 21)

[...] a literatura é um “acto a três: o autor, a
surpreendente voz do escrito e o censor
que é aquele que vai ler.
(COSTA, 1988, p. 229)

Uma das imagens mais sugestivas de *Novas Cartas Portuguesas* é a de um painel de azulejos como uma espécie de montagem das situações em que as mulheres estão inseridas e que a estrutura fragmentária da obra em certa medida concretiza. Nesta iconografia cultural da nação portuguesa, comparece ainda a galeria de retratos, através da alusão a Florbela Espanca representada como uma “grande fotografia que se pode pôr no corredor” (p. 294). Tais imagens são extremamente eloquentes quando colocadas no horizonte de uma recepção da obra como marco de uma literatura que inaugura um momento importante na afirmação da escrita de mulheres em Portugal, na medida em que assinalam justamente a ausência da representação de figuras femininas emblemáticas na história cultural da nação. Reivindicar tais insígnias significa, por conseguinte, uma rasura, uma retificação na história das mulheres como parte importante de um coletivo e como agentes culturais, autoras cujos retratos as indexariam como precursoras.

A figura do leitor está implicada na estrutura epistolar, a qual demanda um destinatário das cartas, formalmente, um narratário. Em *Novas Cartas Portuguesas*, quase todas as personagens escrevem e recebem cartas, são, portanto, uma espécie de duplos do leitor, que se vê retratado ficcionalmente no texto. De fato, o gênero epistolar caracteriza-se por ser uma

forma que confronta o leitor com a representação em *mise en abyme* de si próprio realizando uma operação de leitura. (CALAS, 2007, p. 10) No primeiro conjunto de cartas, cada missivista volve-se leitora das cartas das outras. Mas o texto epistolar caracteriza-se também por mimetizar, por duplicar em espelho, o leitor externo, por colocar em cena a figura de leitores internos, que são uma espécie de duplos do leitor real, externo. Ao contrário de narrativas de primeira pessoa, como os romances autobiográficos ou as memórias, os romances epistolares necessitam de um narratário específico, distinguindo-se por plasmarem a dialética emissor vs destinatário no próprio texto. Ademais, a correspondência de *Novas Cartas Portuguesas* foi escrita para ser publicada: “[...] esta novidade literária que há-de vender-se, eu vos asseguro [...]”. (p. 6) A rigor, o leitor do romance epistolar lê as cartas endereçadas a um destinatário particular, é um leitor indiscreto.

Ao contrário do efeito de verossimilhança procurado nos romances de finais do século XVII e do século XVIII, em que nos prefácios, em notas editoriais, nos próprios títulos, se iludia a ficção romanesca, o leitor é surpreendido por uma troca epistolar efetiva, conduzida como situação comunicativa real: “Carta por carta ou palavra escrita, volátil, entregue. A nós, principalmente, depois a eles; a quem nos quiser ler mesmo com raiva”. (p. 21)

O segredo é um dos ingredientes da diegese nas cartas privadas. Os encontros das escritoras, num período em que a livre associação era passível de ser punida por conspiração, apresentam todos os elementos de um ato político, de um conluio tramado na clandestinidade, prática comum por parte da oposição em regimes ditatoriais: “A freio nos quererão domar e a rédea curta” (p. 21); “De Mariana, Maria é raiz, e o exercício seria a contaminação pela suspeita, trabalho quieto e de sapa, até que em todo o pão e em todas as laranjas pesasse a suspeita de estarem envenenadas. (p. 25); “[...] instaurando a lei de uma nova irman(dade) – dão-se conta do risco?” (p. 25); “Está decretada a gravidade desta empresa.” (p. 29); “Nem só de nós falamos, nem só de quem mora conosco, a quem cedemos porta ao trio; eles coniventes

embora temerosos, por isso mesmo coniventes, perante aventura que não entendem [...] (p. 34); “Foi dita a gravidade desta empresa, luta de vida, o que em nosso tempo e nosso sítio é tido por legítimo, nem por defesa.” (p. 39); “De secretas coisas acusarão o trio; nós os assustaremos na recusa de lhes sermos presa.” (p. 75). Basta pensarmos que as cartas eram lacradas, colocadas em envelopes e seladas, para impedir que outras pessoas lessem aquilo que se confia a um destinatário único, específico. O pacto das três Marias mantém, inicialmente, este caráter de sigilo, ao qual em parte se mantêm fiéis até hoje, atendendo a que não revelaram quem é a missivista de cada uma das cartas.

No primeiro conjunto de cartas, as missivistas revolvem a questão do pacto que assumiram e que se consuma na escrita: “Com palavras construiremos nosso amor, casas de resguardo e tempo de reflexão”. (p. 68) E a autoria feminina é claramente enunciada como palavra de desafio à lei escrita, à autoridade do pai: “[...] mulher que escreve ostentando-se de fêmea enquanto freira, desautorizando a lei, a ordem, os usos, o hábito que vestia.” (p. 70)

A importância do leitor foi reconhecida na teoria da literatura como uma “função relevante no processo da comunicação literária”, (AGUIAR E SILVA, 1999, p. 300) grandemente devido aos trabalhos desenvolvidos nos anos 60 em universidades alemãs que conduziram à “estética da recepção”, estabelecendo que a decodificação ou leitura de qualquer texto depende da “fusão parcial” ou interseção dos polícodigos do emissor / autor e do receptor / leitor. (ibid., p. 301) Isto significa que o texto dispõe de dispositivos que orientam a leitura e que o leitor também aborda o texto munido de conhecimentos prévios que estabelecem os limites do ato interpretativo. Gadamer chama de “compreensão” à fusão de “dois horizontes de expectativa”, o “horizonte presente do intérprete” e o “horizonte passado do texto”. (ibid., p. 111) Em aparatos proemiais ou através de elementos formais disseminados no texto, como pronomes de 2ª pessoa (“tu”, “vós”) ou o nome genérico de “leitor”, o autor frequentemente dirige-se ao seu interlocutor para fazer esclarecimentos,

confidências, promessas, etc. Assim, as cartas, os prefácios, os epílogos, títulos ou subtítulos fornecem orientações de leitura que acomodam quadros de referências, balizas, para que o texto entre no circuito de comunicação e se cumpra como texto literário. (ibid., p. 300)

À falta de um prefácio que nos dê pistas do leitor particular que as autoras-missivistas procuram, as cartas que fizeram parte de um contexto real de comunicação antes de serem fixadas na moldura do livro, que têm, portanto, o duplo estatuto de documento autêntico e ficcional, funcionam também como expediente editorial. É como se as dificuldades que previam em publicar a obra, depois de Maria Teresa Horta ter visto um de seus livros censurados e de ter sido agredida à porta de casa, marcassem a ferro e fogo um livro que funcionava por si só como emblema dos interditos sancionados pelo regime político. Quer isto dizer que o primeiro conjunto de cartas reúne características que a tradição do gênero epistolar delegava em elementos paratextuais, para contornar os constrangimentos de um gênero que confia à enunciação das personagens, que se transformam em narradores autodiegéticos, a narração dos fatos narrativos e não pode, por sua natureza eminentemente dialógica, recorrer a um narrador extradiegético que estabeleceria os nexos de inteligibilidade do texto. O que nos dizem, então, as autoras-missivistas deste leitor invisível, presente, possível?

Num bosquejo rápido pelas cartas das missivistas, encontramos alusões claras ou veladas aos leitores possíveis e imaginários do livro:

- Primeira carta I: “Pois que toda a literatura é uma longa carta a um interlocutor invisível, presente, possível ou futura paixão que liquidamos, alimentamos ou procuramos.” (p. 3)
- Segunda carta I: “A mão sobre o papel traça com precisão as ideias na carta que, mais do que para o outro, escrevemos para nosso próprio alimento: o doce alimento da ternura, da invenção do passado ou o envenenamento da acusação e da vingança [...]” (p. 3)
- Terceira carta I: “Considerai, irmãs minhas, [...] esta novidade literária que há-de vender-se, eu vos asseguro, [...] considerai cá hoje e abri-vos – nós para nós e eles”. (p. 6)

“com a literatura, / LITERATURA, não se faz / rodinhas / – porém, leitores, haveis comprado Mariana / e nós [...] (p. 6)

“a quem o rumo” (p. 7)

“Garantia porém a quem folheia – o tema é de passagem, de passionar, passar paixão e o tom é compaixão, é compartilhado com paixão.” (p. 7)

- Primeira carta II: “Assim te procuro, te uso, te escrevo; porém as palavras não são elos, nem pontes, nem laços a desatar na solidão das salas.” (p. 20)
“Deste modo vamos construindo um azulejo: painel. Carta por carta ou palavra escrita, volátil, entregue. A nós, principalmente, depois a eles; a quem nos quiser ler mesmo com raiva. (p. 21)
- Segunda carta II: “Porque o objeto da paixão é mesmo pretexto, pretexto para nele ou através dele, definirmos, e em que sentido, o nosso diálogo com o resto. / Vejam: o que nos resta é o mundo”.⁷⁷ (p. 24)
“Ouvem já, entre isto e o traçado que cada uma trama em suas vidas, quem se nos aproxima ou espia, este rego de amores que cresce entre nós [...]” (p. 29)
- Terceira carta III: “Hão-de de susto dizer-nos até lésbicas.” (p. 41)
- Segunda carta IV: “De ingratas, pois, seremos acusadas; estranhas parecendo, logo desencadeando bravas guerras por literárias tidas, porém de raiz mais funda, tecidas, crescidas e aguerridas em maneiras de más consciências e parcas vinhas.” (p. 70)
“(e pensei escrever a carta de amor ao homem que há-de vir a ser [...]” (p. 286)
“O melhor foi a meio, quando estivemos tão entretidas que esquecemos eventuais espectadores.” (p. 289)
“A menos que nos tenhamos amado e odiado mais que o dito e feito, muito mais, cada uma à espera das outras, não é, manas – Não é, manos escritores e leitores?” (p. 295)

Os primeiros destinatários das cartas são as próprias missivistas, entidades empiricamente existentes, nomeadas dentro do próprio texto, destinatários intratextuais, que são também os receptores das cartas do primeiro grupo. Quer isto dizer que, nesse primeiro conjunto de cartas, as autoras-missivistas são, simultaneamente, os destinatários e receptores dos textos, conhecedoras do contexto de escrita e com condições semelhantes de interpretação dos textos, isto é, partilham horizontes de expectativa parecidos. Mas, desde a primeira carta, estas missivistas procuram um leitor ideal, um destinatário, “elemento com relevância na estruturação do próprio texto” (REIS; LOPES, 1988, p. 51), “o leitor invisível, presente, possível ou futura paixão” (p. 3). As cartas que endereçam umas às outras serão publicadas,

⁷⁷ Sublinhados nossos.

visando um leitor ideal, que não é um leitor real, concreto, que seja um destinatário e não um receptor, o qual pode estar distante no tempo em relação ao tempo da narração: “Não é, manos escritores e ledores?” (p. 295) Não é, decerto, casual que uma das missivistas mencione a intenção de escrever uma carta de amor ao homem que “há-de de vir a ser”, ao homem que, podemos depreender, não é o tipo marialva nem o navegador, o homem ausente: “Responsabilidades temos e o sabemos de não criar marialvas ou marinheiros por conta, neste país historiado e posto: país de marinheiros, navegadores por dono” (p. 76) – “Que de homens precisamos mas não destes.” (p. 77) O leitor ideal, “paixão que [as missivistas] liquida[m], alimenta[m] ou procura[m]”, não é, portanto, o receptor dos textos, não se confunde com os leitores concretos, contemporâneos das missivistas; o leitor ideal é intrínseco ao texto, uma função do texto: “o leitor ideal é elaboração de um autor semioticamente situado e condicionado, constituindo sempre uma resposta, por mais imprevisível que seja, a uma determinada problemática histórica da semiose estética.” (AGUIAR E SILVA, 1999, p. 311)

As missivistas reconhecem, no entanto, a existência de um leitor real que não é cúmplice, mas um oponente, instância oficial que tem uma função reguladora num regime de falta de liberdade – a censura. Os censores serão, porventura, os primeiros leitores externos destas cartas que nascem como projeto editorial, motivadas pela censura ao livro *Minha senhora de mim*, de Maria Teresa Horta.

Outra camada de leitores, guardiões da moral, seriam os que se colocam abertamente contra a liberdade das mulheres: homens e mulheres que condescendem com a manutenção de relações desiguais na ordem patriarcal, em que o homem ocupa uma posição superior na hierarquia dos gêneros e a mulher está “alienada” “numa cultura onde o poder pertence aos homens”. (p. 222) Existem também os leitores cúmplices, os companheiros das missivistas: “Um dos que nos sabe (duvida) já disse que podíamos morrer disto. E outro disse “três monstros como vocês!” (p. 41)

Do mesmo modo que a obra que tomamos como objeto de nossa análise se abre sobre uma sociedade cuja liberdade está coarctada, a própria condição de escritoras as faz portadoras de uma responsabilidade ética, já que “escrever é uma certa maneira de desejar a liberdade”. (SARTRE, 2004, p. 53) A obra encarrega-se de fazer as perguntas que interessam naquele momento: para quem escrevem? E para que serve a literatura? É este horizonte ético e estético que funda alguns dos travejamentos do livro.

Em 1948, para responder às críticas que lhe tinham sido dirigidas por praticar uma “literatura engajada”, sob a acusação de, entre outras coisas, querer “assassinar a literatura”, Jean-Paul Sartre escreveu o ensaio *O que é a literatura?*, lançando mão justamente de um prefácio para introduzir um diálogo com o leitor, estabelecendo, desse modo, um protocolo de leitura, isto é, dando instruções ao leitor para que o texto possa ser competentemente lido:

[...] recomeçamos. Isso não diverte ninguém, nem a você, nem a mim. Mas é preciso ir até o fim. Já que os críticos me condenam em nome da literatura, sem nunca explicitarem o que entendem por literatura, a melhor resposta que lhes posso dar é examinar a arte de escrever, sem preconceitos. Que é escrever? Por que se escreve? Para quem se escreve? (SARTRE, 2004, p. 7)

Aproveitaremos algumas das reflexões do ensaio de Sartre, que não por acaso também era escritor, e via na literatura a possibilidade de irmanar o ser humano em comunicação essencial:

Não é verdade, pois, que o escritor escreva para si mesmo: seria o pior fracasso; projetar as próprias emoções no papel resultaria, quando muito, em dar-lhes um prolongamento enlanguescido. [...] Mas a operação de escrever implica a de ler, como seu correlativo dialético, e esses dois atos conexos necessitam de dois agentes distintos. É o esforço conjugado do autor com o leitor que fará surgir esse objeto concreto e imaginário que é a obra do espírito. Só existe arte por e para outrem. (SARTRE, 2004, p. 36 - 37)

Como explica Sartre, a obra de arte será sempre para o escritor um prolongamento de si mesmo, de sua subjetividade, não podendo nunca alcançar o estatuto de coisa, permanecendo sempre “fora de seu alcance” “o objeto por ele criado”, por isso, “ele não o cria para si” (2004, 36). Daqui depreende-se que a obra “enquanto *objeto* jamais viria à luz” se o escritor

escrevesse para si. Para que a obra possa existir como objeto, é necessário o leitor. A leitura é, por conseguinte, “o correlativo dialético” (ibid., p. 37) da escrita.

Escrever converte-se em apelo à liberdade do leitor, a sua entrega generosa para fazer emergir o objeto estético, enquanto co-criador de um objeto que não poderia existir sem o seu ato interpretativo, já que “o objeto literário, ainda que se realize *através* da linguagem, nunca é dado *na* linguagem; ao contrário, ele é, por natureza, silêncio e contestação da fala” (p. 39):

Uma vez que a criação só pode encontrar sua realização final na leitura, uma vez que o artista deve confiar a outrem a tarefa de completar aquilo que iniciou, uma vez que é só através da consciência do leitor que ele pode perceber-se como essencial à sua obra, toda obra literária é um apelo. Escrever é apelar ao leitor para que este faça passar à existência objetiva o desvendamento que empreendi por meio da linguagem. Caso se pergunte a que apela o escritor, a resposta é simples. Como nunca se encontra no livro a razão suficiente para que o objeto estético apareça, mas apenas estímulos à sua produção; como tampouco há razão suficiente no espírito do autor, e como a sua subjetividade, da qual ele não pode escapar, não consegue esclarecer a passagem para a objetividade, a aparição da obra de arte é um acontecimento novo, que não poderia explicar-se pelos dados anteriores. E como essa criação dirigida é um começo absoluto, ela é operada pela liberdade do leitor, naquilo que essa liberdade tem de mais puro. Assim, o escritor apela à liberdade do leitor para que esta colabore na produção da sua obra. (SARTRE, 2004, p. 39)

O escritor só conhece um silêncio “subjetivo e anterior à linguagem, ausência de palavras” (ibid., 38), ao passo que o silêncio do leitor cria um objeto. Em *Novas Cartas*, menciona-se este ato solitário da escrita, indefinível e incerto: “Há um lugar de horror que é ainda o lugar do grande levantamento da escrita, que não é a partilhar e essa é a coisa ganha disto – a certeza disso e que é também o lugar com que se morre e ama.” (p. 263) O leitor preenche os espaços vazios do texto, empresta sua subjetividade às palavras, que suscitam seus sentimentos, suas afeições, produz qualidades que só existem na medida em que as cria. No momento em que a missivista da Primeira Carta II escreve: “Deste modo vamos construindo um azulejo: painel. Carta por carta ou palavra escrita, volátil, entregue. A nós principalmente, depois a eles; a quem nos quiser ler mesmo com raiva” (p. 21), está lançando um apelo ao leitor, a convidá-lo a um pacto que é, em primeiro lugar, o da leitura.

Continuando com Sartre, “a leitura é criação dirigida” e as palavras, balizas que guiam a nossa leitura, “cada palavra um caminho de transcendência” (p. 38), um desafio a ir além das palavras, a construir sentidos: porque “as palavras não são elos, nem pontes, nem laços a desatar na solidão das salas”. (Primeira Carta II, p. 20) É necessário romper a clausura da escrita, libertar novos sentidos para as palavras. Talvez também por isso as autoras não possam assinar conjuntamente os textos: porque a dinâmica da obra é produto da colaboração das missivistas enquanto leitoras das cartas umas das outras, é já construção de sentidos, respostas individuais aos apelos lançados em cada carta *entregue*, mas *volátil*. E é curioso que este livro se proponha como carta a ser entregue, isto é, como urgência, como obra à procura de leitores. Como se o livro não pudesse esperar ou como se sua fragmentação mesma multiplicasse possibilidades / oportunidades de leitura, oferecesse em cada página-carta aberta ao acaso por leitor curioso que abrisse o livro para surpreender a intimidade de amantes e pudesse encontrar índices de leitura, fragmentos de sentido, amostras que o orientem na aventura da linguagem. O protocolo epistolar demanda um leitor e, neste sentido, serve de metáfora à dialética escrita vs leitura, concretiza a dinâmica de apelo / resposta das obras literárias.

Como vimos, outros elementos textuais que fornecem importantes pistas de orientação para o leitor são os títulos e subtítulos. O título *Novas cartas portuguesas* orienta, de imediato, o leitor para um quadro de referências textual específico: as *Cartas portuguesas* de Mariana Alcoforado. O leitor notará que o livro mais recente é escrito em regime de co-autoria por três escritoras portuguesas contemporâneas com obra publicada e poderá supor tratar-se de uma recriação ficcional, visto duas das autoras serem romancistas, das cartas da freira de Beja. Quererá saber se se trata de cartas, como sugere o título. Na contracapa, deparando-se com o subtítulo “ou de como Maina Mendes pôs ambas as mãos sobre o corpo e deu um pontapé no cu dos outros legítimos superiores”, perceberá o registro paródico, que

infirmar a solenidade do título. Perceberá ainda que o subtítulo composto deriva da montagem de três títulos distintos pertencentes a livros recentemente publicados pelas autoras: *Maina Mendes*, de Maria Velho da Costa; *Ambas as mãos sobre o corpo*, de Maria Teresa Horta; e *Os outros legítimos superiores*, de Maria Isabel Barreno. Se lhe cair nas mãos a primeira edição e for um leitor avisado, perceberá que a editora responsável pela edição da obra, a Estúdios Cor, tinha como responsável editorial Natália Correia, uma intelectual comprometida na causa das mulheres e opositora ao regime. Saberá também que Maria Teresa Horta, a primeira mulher em Portugal dirigente de um cineclube (ABC Cineclube), era chefe de redação de uma revista feminina e que tinha uma obra de acento erótico, tendo seu último livro sido censurado. É evidente que, se se tratar de um leitor de hoje, conhecerá pelo menos o enquadramento político da obra e o escândalo provocado pela tentativa de despromoção das autoras pelo próprio estado português. Sabendo da projeção da obra no estrangeiro, é mais do que provável que a aborde como marca registrada dos feminismos da segunda vaga. Se for persistente e quiser espreitar por detrás dos rótulos, poderá perceber como um dos livros mal amados da literatura portuguesa se mantém atual e inovador em termos literários.

Umberto Eco, em *Obra aberta* (1962), chama de textos “abertos”, por oposição a textos “fechados” ou de tese, àqueles que admitem múltiplas leituras e autorizam a liberdade do leitor. Quanto mais indeterminações tiver a obra, mais possibilidades semióticas oferece ao leitor, estando, como é evidente, a leitura da obra dependente da competência linguística e semântico-pragmática do leitor (AGUIAR E SILVA, 1999, p. 305), ou, para resumir, uma “competência comunicativa” que o capacite a perceber a “co-textualidade” e a “contextualidade” da obra, quer dizer, a articular a estrutura da língua, o código semântico-literário e a estrutura do mundo. (AGUIAR E SILVA, 1999, p. 316-317) Pensamos que *Novas Cartas Portuguesas* se encaixam no conceito de obra “aberta”, quanto mais não seja pela pluralidade de gêneros que acolhe, mas sobretudo por continuar suscitando leituras que a vêm

estabelecendo como um marco incontornável para a autoria feminina em Portugal. Sendo certo que o texto literário manifesta uma “heterogeneidade semiótica” (ibid., p. 80), admitirá leituras que possam dar conta da pluralidade de códigos (estilísticos, retóricos, ideológicos, etc.) implicados no texto. A crítica feminista, por exemplo, realizou leituras literárias de textos canônicos centradas na categoria de gênero, empreendendo, simultaneamente, uma leitura cultural das instâncias de consagração literária, evidenciando as políticas de gênero envolvidas na edificação dos cânones e das instituições literárias. Com efeito, algumas das leituras mais conseguidas e inovadoras de *Novas Cartas Portuguesas* são informadas por perspectivas negligenciadas pelos estudos literários que a leitora percebeu nos textos, centrando-se nas representações literárias da diferença sexual, na forma como os gêneros literários foram conformados por uma representação binária correspondendo a valores masculinos ou femininos e, conseqüentemente, da exclusão da voz da mulher como produtora e como intérprete/leitora de cultura. (MACEDO; AMARAL, 2005, p. 26-27) Neste sentido, as missivistas de *Novas Cartas* querem romper a assembleia de três e estender seu diálogo a tudo o resto, que é o mundo: “Porque o objeto da paixão é mesmo pretexto, pretexto para nele ou através dele, definirmos, e em que sentido, o nosso diálogo com o resto. / Vejamos: o que nos resta é o mundo [...]” (p. 24) “Pretexto”, simultaneamente como texto prévio (pré), anterior: as cartas de Mariana; mas também como o mundo, de que partem e a que querem voltar, sua historicidade. A interlocução das missivistas não deixa de ser uma forma de recuperar esse contexto específico, o início da década de 70 em Portugal, revelando que o mundo nos surge irremediavelmente textualizado e que por isso mesmo se abre à interpretação, à leitura que cruza experiência e texto, porque “as palavras juntam” (p. 287). Isso que Scholes define como a associação “do texto do livro ao texto da nossa vida”. (SCHOLES, 1991, p. 163) A obra entra no circuito de comunicação literária através da publicação, porque as missivistas querem alargar o seu diálogo a tudo o resto: “Chegou o momento em que nossa semente gerou, nossa

espiral de entrepalavras se alargou, e de cada uma de nós se vem tornando menos o que fica de fora, tudo sendo trazido e revisto em nossa assembleia de três [...]”. (p. 79)

Quando as três Marias escrevem *Novas Cartas*, não é exclusivamente o público feminino que pretendem atingir. Se assim fosse, possivelmente a obra não seria considerada perigosa a ponto de as autoras terem sido perseguidas. Aparentemente, é este público que conseguem atingir, numa primeira instância, e justamente porque enviaram o livro para feministas estrangeiras. Mas devemos perguntar: seria este o público que as escritoras tinham em mente quando escreveram a obra? Seriam elas o “interlocutor invisível, presente, possível ou futura paixão que liquidamos, alimentamos ou procuramos”? (p. 3) A própria censura postergou a recepção da obra para um horizonte futuro. Postular uma recepção feminista da obra implicaria que as autoras escreveram para as mulheres, e portuguesas em primeiro lugar. Mas seria esse discurso assim tão perigoso numa sociedade que convive razoavelmente, ainda hoje, com a assimetria de gênero? Seria talvez intolerável para as feministas norte-americanas, que encontraram uma causa para a opressão feminina no país mais atrasado da Europa ocidental nos anos 70. Parece-nos, acima de tudo, que as autoras escrevem a partir da sua condição de mulheres, sim, mas que querem atingir toda a sociedade. Tomemos a assertiva: “Se a mulher se revolta contra o homem nada fica intacto”. (p. 143) Não se trata tão-só de um discurso de defesa da mulher, mas de indignação pelo fato de homem e mulher não serem solidários na mesma causa, a da opressão humana, a da falta de liberdade do ser humano.

Mas não podemos esquecer que o feminismo é um método de leitura do mundo filiado a uma classe particular – a das mulheres discriminadas num mundo dominado por homens. Em *Protocolos de leitura* (1991), Robert Scholes afirma que “o feminismo permitiu compreender a insensatez de considerar-se a leitura em termos de processo transcendente – o leitor ideal lendo um texto que seja o mesmo para todos; não é esse o caso.” (SCHOLES,

1991, p. 106) O projeto literário da crítica feminista – “ler enquanto mulher” e “ler como mulher” – inclui uma proposta política, partindo da experiência de leitura enquanto indivíduo que pertence a uma classe determinada – a das mulheres. Existe, portanto, um compromisso entre ler e a realidade extratextual, o que conduz a uma ética: “O feminismo perfilha assim uma ética extratextual [...]” (ibid., 119)

Scholes chama de leitura “ética” à “conexão metafórica” do texto no texto da vida do leitor, que não se reduz ao gesto interpretativo hermenêutico, não visa a verdade, antes *modificar-nos*: “Quando associamos o texto do livro ao texto da nossa vida, porém, abre-se perante nós todo um mundo de alternativas e de atuações.” (ibid., p. 163)

Em *Novas Cartas Portuguesas*, o discurso epistolar converte-se, igualmente, em reflexão sobre o significado e os limites da literatura. Significativamente, a carta V é constituída por uma questão retórica, estrategicamente isolada a meio da página: “Minhas irmãs: / Mas o que pode a literatura? Ou antes: o que podem as palavras?” (p. 197) Esta pergunta só encontra eco mais de vinte páginas depois, ainda assim de forma indireta, pelas palavras de outro escritor, Reynaldo Arenas, escritor cubano homossexual, vítima de censura e de tortura, que lutou contra o comunismo de Fidel Castro: “Nesse tempo sentia-me só e refugiava-me na literatura.” (p. 220) Esta aproximação ao discurso de um escritor da resistência filia-as a um tipo de literatura engajada, exemplarmente estudado por Sartre em *Que é a literatura?*.

Não se escreve para escravos. A arte da prosa é solidária com o único regime onde a prosa conserva um sentido: a democracia. Quando uma é ameaçada, a outra também é. E não basta defendê-las com a pena. Chega um dia em que a pena é obrigada a deter-se, e então é preciso que o escritor pegue em armas. Assim, qualquer que seja o caminho que você tenha seguido para chegar a ela, quaisquer que sejam as opiniões que tenha professado, a literatura o lança na batalha; escrever é uma certa maneira de desejar a liberdade; tendo começado, de bom grado ou à força você estará engajado. (SARTRE, 2004, p. 53)

Carlos Ceia faz menção à ambiguidade do comprometimento ideológico dos autores: se, por um lado, implica um posicionamento ético, por outro, frequentemente associa-se a essa atitude um sacrifício do valor literário da obra, a qual se submeteria a valores extra-literários. (*engagement* In: E-Dicionário de Termos Literários) O crítico português menciona a postura de Alexandre Pinheiro Torres, escritor e crítico literário que decidiu a votação do prêmio da Sociedade Portuguesa de Escritores, em 1962, ao livro *Luanda* de Luandino Vieira, a que já nos referimos no primeiro capítulo, o qual defende a “preocupação do intelectual com o saneamento moral do mundo, para se arranjar um melhor e mais justo”. (*engagement* In: E-Dicionário de Termos Literários)

Esta auto-consciência na arte manifesta-se como uma maneira de driblar a má fé do escritor, que passa a ocupar um lugar de mero consumidor na sociedade burguesa. A autonomia que foi concedida ao escritor no século XVIII, o qual passou a escrever em nome da universalidade, levou-o a esquecer de sua proveniência de uma classe sem privilégios. Tendo-se aclimatado a uma classe burguesa cujos valores mercantilistas eram uma vingança em relação às classes mais altas, mas se edificavam no aviltamento das classes desprotegidas, o escritor virou as costas à sua classe e ignorou o dever ético de lutar contra todo o tipo de opressão, que culminou, no século XIX, na apologia da arte pela arte. As três Marias revelam também esta má consciência quando se referem à sua condição social de meninas bem nascidas numa classe burguesa, atrelando à categoria de classe a de gênero:

Que saia a nossa dialética de mulheres-nascidas-e-criadas-na-burguesia-citadina-desta-sociedade-cujos-valores-bem-sabemos-e-simpatizantes-com-todas-as-classes-e-grupos-explorados-com-agudo-sentimento-de-pertença-ao-grupo-explorado-“mulheres”, que esta nossa dialética retorcida se desenrole entre nós e os outros, e não só intra-eus ou intra-nós.
(Segunda carta última, p. 289)

Esta carta, surgida no último andamento do livro, já em jeito de despedida, é uma carta aglutinadora, a carta que convoca todas as temáticas, a carta que refere o processo de escrita da obra e explicita o lugar a partir do qual falam as missivistas e como montaram sua

estratégia autoral de “escrita repartida”, para darem cumprimento a uma obra cuja construção depende desta dialética retorcida “intra-eus”, “intra-nós”, sem planos prévios rígidos, antes “ramificações” (p. 286) narrativas que se desenvolvem em “espiral de entrepalavras” (p. 79) O livro-carta entregue ao leitor espera uma resposta às cartas, que a escrita não assinada signifique que qualquer um possa contra-assinar essas cartas:

Em suma, a literatura é, por essência, a subjetividade de uma sociedade em revolução permanente. Numa tal sociedade ela superaria a antinomia entre a palavra e a ação. Decerto, em caso algum ela seria assimilável a um ato: é falso que o autor *aja* sobre os leitores, ele apenas faz um apelo à liberdade deles, e para que as suas obras surtam qualquer efeito, é preciso que o público as assuma por meio de uma decisão incondicionada. Mas numa coletividade que se retoma sem cessar, que se julga e se metamorfoseia, a obra escrita pode ser condição essencial da ação, ou seja, o momento da consciência reflexiva. (SARTRE, 2004, p. 120)

Janet Altman lembra-nos que o destinatário das cartas é a figura que verdadeiramente nos permite distinguir a carta de outras formas de primeira pessoa, daí sua centralidade no esquema de comunicação epistolar, mais do que em qualquer outro gênero textual, assim como sua competência para representar a experiência da leitura, palco de encenação de escrita e leitura de textos endereçados por um interlocutor a um destinatário, os quais, por sua vez, se voltam remetentes e receptores de cartas-resposta. (1983, p. 88)

As cartas das autoras missivistas fazem referência aos encontros semanais das autoras, o que significa que não só respondem às cartas que trocaram presencialmente, qual jogo, mas também ao conteúdo das conversas tidas nesses encontros e aos textos de filiação vária que vão entremeando com a escrita epistolar. Por isso, as cartas articulam um típico discurso de narrador de terceira pessoa, de mediação narrativa, que permite ao leitor recuperar o processo de composição do livro e de ante-cena da escrita. Criando e lendo seu próprio livro, as missivistas convertem-se no super-leitor mencionado por Janet Altman (1983, p. 96), críticas e censoras, colaboradoras também, dos textos próprios e das outras: “Quem me obriga a perder a seriedade do riso com que disse *sim* ao passeio convosco, passar-vos, aos almoços do

Treze, à deambulação indesejada – pré-destinada – de passos, mas exata de trajecto da “Capital” ao Treze [...]” (p. 26)

Objetivando uma análise estrutural que dê conta da comunicação narrativa nas cartas das missivistas, podemos perceber que o nível de narrativa reporta-se aos encontros semanais das autoras. Portanto, a ação que o discurso recupera acontece num passado recente, sucedendo a narração, ou evocação desses momentos, nas cartas, que articulam os acontecimentos de maneira bastante fragmentária e alusiva: “E já foi dito que não interessa tanto o objeto, apenas pretexto, mas antes a paixão; e eu acrescento que não interessa tanto a paixão, apenas pretexto, mas antes o seu exercício.” (p. 3) O estilo elíptico que remete para os bastidores da escrita revela-nos os questionamentos da primeira missivista sobre as motivações para escrever (“nostalgia ou vingança”, “exercício de paixão”), faz o leitor deparar-se com a cena da escrita, mas também com a da leitura, atendendo a que esta forma de perguntar negando que se pergunta (paralipse), a redução dos argumentos a um denominador mínimo (“E de nós o que faremos?”), tem como objeto primeiro as cartas de Mariana Alcoforado, que acaba por confessar, na carta IV, que quer mais à sua paixão do que ao cavaleiro: “Escrevo mais para mim do que para ti; não procuro senão alívio”. (ALCOFORADO, 2004, p. 41) A escrita, para a freira de Beja, era exercício de paixão. Sobretudo, a primeira missivista revolve as razões do pacto que estabeleceram e do que pode significar esta colaboração literária: “Não será portanto necessário perguntarmo-nos se o que nos junta é paixão comum de exercícios diferentes, ou exercício comum de paixões diferentes.” (p. 3) A primeira missivista inscreve, no entanto, o exercício da escrita como ato de rebelião: “Só de vinganças, faremos um outubro, um maio, e novo mês para cobrir o calendário”. (p. 3)

Na segunda carta I, a dialética escrita / leitura, já manifesta na primeira carta pela evocação das cartas de Mariana, é colocada em evidência como processo da escrita que

decorre da leitura, concretizando a “espiral de entrepalavras” alargando-se que a terceira missivista evoca na terceira carta IV (p. 79). A carta retoma os termos da primeira, acrescentando para precisar: “Mais do que a paixão: os seus motivos; a construção dela” (p. 4). Sugestiva é aqui a imagem da “mão sobre o papel que traça com precisão as ideias na carta que, mais do que para o outro, escrevemos para nosso próprio alimento” (p. 4), sobrepondo a cena da escrita das cartas de Mariana Alcoforado e a da própria missivista, que subscreve a escrita epistolar como processo de autognose, de descoberta interior, apropriando-se de segmentos das cartas da freira para modular seu próprio registro amoroso: “Sei que te perdi e me afundo, me perco também dentro da minha total ausência de poder em que me queiras.” (p. 5) Em *Cartas Portuguesas*: “Bem sei que te amo perdidamente; no entanto, não lamento a violência dos impulsos do meu coração [...]”. (ALCOFORADO, 2004, p. 37) A segunda missivista dialoga mais diretamente com as cartas de Mariana, relendo e reescrevendo, isto é, lendo de forma ativa e re-criativa, os monólogos amorosos da freira, dirigindo-se a um tu que pode ser o oficial francês ou um amante inventado; ou projetando uma ficção de Mariana, prolongando o seu discurso. Nada é narrado nesta carta, nenhum narrador externo nos narra a representação do exercício epistolar, apenas assistimos, enquanto leitores externos, a uma cena de escrita que se lê por cima das cartas de Mariana e da primeira missivista.

A terceira carta I inicia com uma alusão paródica a *Cartas Portuguesas* e à célebre interpelação que abre o volume: “Considera, meu amor”. Em *Novas Cartas*, a sobreposição “Considerai, irmãs minhas” confirma o pacto selado pelas missivistas: sororidade, que se opõe a fraternidade, como relação ética de aliança entre mulheres proposta pelo feminismo. Aqui, significa também a substituição de uma relação amorosa desmedida, o mito do amor romântico, por uma aliança, por um pacto estratégico, a desclausura: “Considerai a cláusula proposta, a desclausura, a exposição de meninas na roda, paridas a esconsas da matriz de três.” (p. 6) E três opõe-se a dois, par romântico; três é oposição à lógica binária, “desconcerto

de vozes”, é descentrar, é margem: “Três é o fim da virgindade, o começo da justa história do par. Cada uma de nós terceiro elo” (p. 98) Esta carta manifesta a consciência da missivista do impacto que teria o livro que: “Oh quanta problemática prevejo, manas, existirmos três numa só causa [...]”. (p. 7) Mais do que em qualquer outra, faz-se patente nesta terceira carta I a dupla enunciação do gênero epistolar, pois existe a referência às narratárias (“irmãs minhas”, “manas”), mas também aos leitores: “porém, ledores, haveis comprado / Mariana e nós”, “Garantia a quem folheia”. (p. 6)

4.3. Tradição Epistolar do Discurso Amoroso: de *Heroides* a *Novas Cartas Portuguesas*

Quando te escrevo é como se falasse contigo e
estivesses, de algum modo, mais perto de mim.
(ALCOFORADO, 2004, p. 40)

Nas seções anteriores, procuramos perceber como a forma epistolar – o *medium* escolhido pelas autoras para comunicar com os leitores, numa tradição como a portuguesa, que conta com uma das obras inspiradoras da ficção epistolar universal (*Cartas portuguesas*⁷⁸) – orientou a mensagem que três escritoras, no período da ditadura em Portugal, corajosamente quiseram “enviar” e como essa realidade política e social adversa, que não deixaram de retratar na obra, se interpôs, quais intermediários que, subtraindo as cartas de amigos ou amantes, impediam que chegassem a seu destino. Mas elas chegariam,

⁷⁸ Apesar de, atualmente, se aceitar que as *Cartas portuguesas* sejam da autoria de Gabriel de Guilleragues – diplomata e jornalista francês, secretário do príncipe de Conti –, a partir das pesquisas de Green (1926: *Who was the author of the Lettres portugaises?*); de Leo Spitzer (1953: *Les Lettres portugaises. Romanische Forschungen*); de Jacques Rougeot (1961: *Un ouvrage inconnu de l'auteur des Lettres portugaises*); de Frédéric Deloffre (1962: *Le Problème des Lettres Portugaises et l'analyse stylistique*), a questão permanece em aberto, constando as cartas como patrimônio das duas literaturas, a portuguesa e a francesa. Seja como for, as *Cartas Portuguesas* deram origem a um tipo identificado por Jost em sua tipologia do romance epistolar – o “tipo português”. (cf. Janet Altman, p. 199)

ainda que por caminhos indiretos. Aliás, continuam chegando. Nesta tentativa de apreender aspetos estruturais de um gênero que, em tempos de pós-modernidade, tem conhecido renovado interesse, haja em vista o experimentalismo formal que possibilita, podendo mesmo filiar-se ao romance moderno à Proust ou Joyce (ALTMAN, 1983, p. 195), centramos nossa análise no primeiro conjunto de cartas de *Novas Cartas Portuguesas*, a saber, as cartas das missivistas. Procuramos perceber como as autoras montaram uma estratégia de autoria que esvazia o sentido de autoridade dos textos. Centramos ainda nossa reflexão na importância do leitor nos textos epistolares como instância com quem o autor mantém uma cumplicidade nem sempre dissimulada e a quem as missivistas lançam um apelo de liberdade. Embora não tenhamos privilegiado uma leitura ativa entre *Cartas Portuguesas* e *Novas Cartas Portuguesas*, não poderíamos deixar de mencionar a genealogia literária nobre das *Cartas* das três Marias que reata uma tradição que remonta a Ovídio e de que fazem parte as *Cartas* de Mariana Alcoforado.

De acordo com Linda Kauffman (1986), *Novas Cartas Portuguesas* inserem-se numa tradição de literatura amorosa de heroínas que escrevem cartas de lamento pela ausência do ser amado, mas que tecem também um discurso de subversão por escreverem sobre o amor, inscrevendo, através da escrita, o desejo e a linguagem do corpo, obrigando o leitor a confrontar representações literárias das mulheres como “sombra, sedativo, repouso de guerreiro” (BARRENO, HORTA, COSTA, 2010, p. 32):

Inevitavelmente, passamos de amor à história e à política, e aos mitos que calçam circunstâncias históricas e políticas, e tu perguntaste “é pacto com o demônio que sugeres?” E não foi por acaso, essa pergunta – de fora nos julgamos, mas são nossos os temores mais fundos o que nos liga ao que rejeitamos [...]. Passamos assim aos mitos de circunstâncias históricas e políticas, porque não nos é possível ainda falar em amor. (BARRENO, HORTA, COSTA, 2010, p. 79)

Enquanto discurso do “eu” que tematiza obsessivamente o amor, o presente da escrita permite ao sujeito apropriar-se do passado, rememorando os momentos de felicidade vividos

junto do objeto amado. Linda Kauffman refere-se ao discurso amoroso como um discurso de *pathos*. A mulher abandonada dá início a um discurso de sedução que, se pretende, por um lado, convencer o amado a regressar, por outro, representa uma forma de manter aberto o circuito do desejo, cujo desfecho é adiado de carta para carta, num crescendo que transforma a tentativa de interlocução em monólogo.

Em *Cartas portuguesas*, Mariana Alcoforado acusa o ser amado de não lhe responder às cartas, indiferença que lhe causa mal maior. O arrebatamento amoroso engendra um discurso cujo tom oscila entre a acusação e a autocensura, num crescendo que aproxima o monólogo do procedimento psicanalítico – desdobramento interior, mais do que um diálogo autêntico com o ser amado. O interlocutor a que este eu consumido nas chamadas do desejo e na angústia da rejeição se dirige torna-se dramaticamente o outro do mesmo, tendo em conta que a troca epistolar não se constitui em autêntico diálogo. Se a carta se caracteriza como um recurso de comunicação que visa estabelecer uma ponte que o signatário lança ao objeto de seu desejo, as heroínas da tradição amorosa veem-se confrontadas com a impossibilidade de comunicar, com a falência da linguagem para trazer o amado à sua presença. O discurso epistolar revela esta tensão, pois deve sua existência à ausência do interlocutor. Estivesse o amado presente, não seria necessário escrever.

Segundo Linda Kauffman, em *Discourses of desire: gender, genre, and epistolary fiction* (1986) – um estudo que traça uma genealogia epistolar de discursos do desejo que inaugura com *Heroides*, de Ovídio, continua em *Cartas de Heloísa a Abelardo*, *Cartas portuguesas*, mas também inclui romances como *Clarissa*, *Jane Eyre*, *The turn of the screw*, *Absolom*, *Absolom!* e *Novas Cartas Portuguesas* –, cada um destes discursos amorosos confirma a existência do gênero epistolar amoroso e de seu funcionamento, mesmo quando é assimilado em narrativas de primeira pessoa como os romances referidos (KAUFFMAN, 1986, p. 18). Enquanto gênero retórico, que depende de uma estrutura argumentativa e se

firma como discurso de sedução, a carta questiona a capacidade mimética da linguagem, já que não se trata no discurso amoroso de estabelecer a relação do signo com o seu objeto, o referente, mas do domínio da textualidade:

Comparar a tentativa de Ovídio de escrever como "mulher" com a afirmação das três Marias de que pretendem escrever "como homens" expõe o artifício da construção literária de gênero e demonstra sua distância de um mimetismo ingênuo, pois cada um destes autores baseia-se em um conceito de referencialidade que não vincula palavra a coisa mas texto a texto. (KAUFFMAN, 1986, p. 20)⁷⁹

Em sua análise exaustiva de textos epistolares amorosos em *Discourses of desire* e na sequência *Special delivery*, Linda Kauffman prova que, quando confrontamos imagens de gênero, estamos lidando com ficções literárias correspondentes a representações dentro de determinada tradição, a qual só existe porque os textos retomam textos anteriores, permitindo filiar os textos numa tradição do gênero amoroso. A estudiosa norte-americana refere-se a pós-representação, no sentido em que não parece ser mais possível espreitar por detrás das máscaras e descobrir o autor. Assim, o gênero epistolar presta-se a indagações acerca das tênues fronteiras entre “genre” (gênero literário) e “gender” (gênero sexual), por ser esta uma tradição em que a autoria, a paternidade dos textos e as ficções de identidade são objeto de hábeis manipulações autorais, num contínuo jogo de espelhos que desafia o leitor a tramitar na dupla enunciação dos discursos amorosos, mas também de estratégias autorais.

Os discursos do desejo manifestam um padrão de transgressão que aparece inextrincavelmente associado a gênero literário e à representação de gênero. O estabelecimento da autoria e autenticidade de textos epistolares como *Cartas portuguesas ou Cartas de Heloísa a Abelardo* dá conta de um duplo padrão de abordagem dos textos,

⁷⁹ No original: “Comparing Ovid’s attempt to write like a “woman” with the three Marias proclamation that they intend to write “like men” exposes the artifice of the literary construction of gender and demonstrates its distance from naïve mimeticism, for each of these authors relies on a concept of referentiality that links not word to thing but text to text.” (KAUFFMAN, 1986, p. 20) Tradução nossa.

consoante o crítico privilegie a espontaneidade, apanágio de uma escrita dita feminina, ou o gênio e o labor da língua, marca do masculino.

O discurso de primeira pessoa oferecia as vantagens de prescindir de intermediário entre a instância de enunciação e o leitor, simulando um discurso menos trabalhado e por isso mais autêntico, como convém ao discurso amoroso.

Linda Kauffman parte de textos que deram origem a longas polêmicas acerca da paternidade dos textos, mostrando como a enunciação de discursos do desejo no feminino, a exemplo de *Heroides*, de Ovídio, de *Cartas portuguesas*, de Guilleragues, e as ficções de identidade forjadas na escrita estão, sobretudo, dependentes de políticas de representação que postulam uma correspondência mimética de autoria, assente numa concepção de identidade com base no sexo, isto é, que confunde gênero e sexo.

Na origem de algumas leituras tergiversadas das obras está a confusão entre vida e obra, a sedução de ler a obra como biografia ou de acreditar na representação das personagens como uma maneira de fixar identidades, quando o que acontece nestes discursos é precisamente o driblar a rigidez da representação e uma visão da literatura como um imenso manancial de personagens e representações disponível para questionamento e reelaboração, sobretudo no que respeita à representação de gênero: “A partir de Ovídio, então, os discursos de desejo representam um desafio radical a conceitos tradicionais de autoridade e autoria, referencialidade e representação.”⁸⁰ (KAUFFMAN, 1986, p. 20). A questão da paternidade dos textos tem, evidentemente, uma importância fundamental na história da literatura do ocidente, pela qual é firmada a autoridade sobre um enunciado ou uma obra. No universo da produção simbólica, a máxima aspiração de um criador é o reconhecimento social da sua arte, é ser laureado, isto é, receber a sagração simbólica pela responsabilidade intelectual de um patrimônio que entrega à humanidade, mas que se origina no seu gênio, em sua capacidade

⁸⁰ No original: “From Ovid forward, then, discourses of desire pose a radical challenge to traditional concepts of authority and authorship, referentiality and representation.” (KAUFFMAN, 1986, p. 20). Tradução nossa.

criativa. E o gênio é individual, a arte é a reposta individual do espírito humano às inquietações da existência, a capacidade de transformar numa linguagem perceptível impressões que o artista colhe no mundo, mas também nos livros, de provocar reações sensíveis em outros indivíduos. Abdicar de cunhar um texto como propriedade individual é entregar-se à voragem da escrita, significa, antes de mais, questionar o procedimento da autoria que transforma uma língua comum em propriedade privada de um indivíduo, questionar o próprio edifício da literatura, que erigiu em construções individuais do espírito humano o que, antes dos livros, era saber comum.

Quando as três Marias transformam Mariana Alcoforado numa escritora e se dirigem a ela nas cartas, estão, na verdade, questionando uma tradição crítica que vê na freira de Beja a vítima de um amor alienante, em vez de privilegiarem a mulher que escreve e que, por esse meio, se subtrai a um imaginário masculino que representa a mulher como uma figura passiva. Na mitologia, Penélope é a figura arquetípica da mulher que espera, a esposa que, durante vinte anos, acreditou que Ulisses regressaria da guerra de Troia, destecendo à noite o que tecia de dia, artifício para adiar novo casamento que o pai exigia, mantendo-se assim fiel ao marido e firme na convicção de que ele voltaria. As três Marias veem-se antes como Aracne, “aranhas astuciosas fiando de [si] mesmas [sua] arte, vantagem, [sua] liberdade ou ordem” (BARRENO, HORTA, COSTA, 2010, p. 34), e propõem-se “desacondcha[r] um mito”, desflora[r] uma lei” (ibid., p. 38). Esta metáfora da arte de tecer foi aproveitada para traduzir o fazer literário, designadamente a noção de texto, que preserva a ideia de discurso que se tece com palavras. Nesta interpretação das três Marias, significa dissimulação, novo texto, outra ordem, o que é consentâneo com o que nos dizem as heroínas das cartas de amor, que tentam captar em suas teias os amantes, contrariar a lei que representam.

Nesta pesquisa, Kauffman recupera um gênero mal estudado e pouco valorizado, as cartas de amor, para conceder-lhe os pergaminhos, estabelecendo-lhe uma genealogia culta

que tem seu texto fundador em *Heroides*, de Ovídio, vinte e cinco cartas de quinze heroínas da mitologia (Ariadne, Dido, Medeia, Fedra, entre outras) que escrevem cartas aos amantes sobre o amor e o desejo, depois de terem sido abandonadas, e se apropriam da arte retórica para empreenderem um discurso de sedução, visando convencer o ser amado a voltar. A genealogia epistolar amorosa traçada por Linda Kauffman tem continuação em *Cartas de Heloísa a Abelardo*, *Cartas Portuguesas* e *Clarissa*, mantendo-se identificável como gênero, mesmo quando absorvido por narrativas de primeira pessoa como *Jane Eyre*, *The turn of the screw*, *Absolom*, *Absolom!* e *Novas Cartas Portuguesas*.

As pesquisas mais recentes que se filiam aos Estudos Feministas têm contribuído para alargar o âmbito desta área de estudos, que partia de conceitos essencialistas de homem e mulher, para se debruçarem em obras como *Novas Cartas Portuguesas*, que resistem a leituras que cunhem a obra como feminista, no sentido estrito de denúncia da situação das mulheres, quando a obra inaugura processos inéditos de descentramento da autoria e autoridade dos textos, muito antes de Roland Barthes ter anunciado a morte do autor (KAUFFMAN, 1986).

Os traços caracterizadores do gênero epistolar amoroso são a ausência do objeto amado que motiva a escrita da carta, a lamentação pela sua ausência e a consciência dilacerada de que escrever é inútil, o que implica na insuficiência da linguagem, e a consciência de que escrever torna-se um expediente inútil para suprir essa falta, que a linguagem é limite, que entre o desejo e a linguagem há uma fenda através da qual o desejo espreita:

Toda a linguagem é auto-reflexiva; contém sempre as sementes de sua própria crítica; é o local da luta. O que torna a linguagem do discurso amoroso distinta, no entanto, é que em todo o discurso de desejo está inscrito um lamento como o da freira portuguesa; cada heroína singular está empenhada no ato de escrever, mas paradoxalmente, o que ela escreve, de uma maneira ou de outra, é “As palavras falham-me”. Porque o desejo encontra-se entre as necessidades a que o corpo responde e as exigências que o discurso articula, sempre uma brecha na linguagem que não pode ser

preenchida e, conseqüentemente, todo o discurso de desejo é uma crítica da linguagem: não pode envolver, encerrar, resumir o desejo – ainda menos satisfazê-lo. (KAUFFMAN, 1986, p. 301)⁸¹

Kauffman menciona a duplicidade (“doubleness”), a dupla enunciação, como o procedimento por detrás da construção de todo o discurso amoroso. Na verdade, as cartas ficcionais, embora inscrevendo um destinatário no texto, aquele a quem o eu que escreve se dirige, colocam em cena o escritor e o leitor, mas também o escritor que é leitor, se pensarmos que cada texto epistolar responde a outro e que o dialogismo remete para as próprias convenções de um gênero que se cumpre na escrita.

Porque a palavra é subversiva, escrever sobre o amor é o interdito. Ovídio é considerado o inventor do gênero epistolar amoroso enquanto um todo coerente e articulado que tem em *Heroides* uma estrutura identificável. Kauffman assinala que o discurso das heroínas nas cartas de amor aproxima-se da linguagem dos tribunais, com a amada acusando o ser amado de ser inconstante e indigno do seu amor, mas também apresentando provas do seu amor desmedido e incomparável: as lágrimas e mesmo o sangue para dar conta do estado limite em que se encontram.

O discurso do desejo é performativo. A linguagem das cartas de amor é alusiva, não narrativa. Nada acontece nas cartas. O sujeito amoroso empreende um discurso de desespero, depois do abandono, e entrega-se à memória dos momentos passados junto do objeto amado. Se, em primeira instância, o destinatário da carta é o outro a quem se dirige e que insta a voltar, por outro lado, o eu que escreve dirige-se a si mesmo, ao outro do mesmo que todos nós somos e a escrita esse desdobramento interior.

⁸¹ No original: “All language is self-reflexive; it always contains the seeds of its own critique; it is the site of struggle. What makes the language of amorous discourse distinctive, however, is that in every discourse of desire a lament like the Portuguese nun’s is inscribed; every single heroine is engaged in the act of writing, but paradoxically, what she writes, in one guise or another, is “Words fail me.” Because desire lies between the needs to which the body responds and the demands that speech articulates, it is always a gap in language that cannot be filled, and consequently, every discourse of desire is a critique of language: it cannot encapsulate, enclose, sum up desire – much less satisfy it.” (KAUFFMAN, 1986, p. 301) Tradução nossa.

O discurso amoroso adquire então uma função terapêutica, muito próxima da experiência psicanalítica e da cura através da palavra. Carta após carta, o sujeito que ama engendra um discurso que mantém aberto o circuito do desejo, que adia o desfecho, a própria morte. Cada carta é um pretexto, exercício, para escrever sobre o amor e o desejo. O amor dá lugar à escrita. É assim que se compreende que Mariana Alcoforado, na quinta carta, acabe por confessar que quer mais ao seu amor, que ela criou, alimentou, do que ao objeto que lhe deu origem, percebendo que ama mais o amor e o que lhe permitiu experienciar do que o objeto que lhe deu origem que, afinal, não é digno desse amor. E é daqui que as missivistas de *Novas cartas* partem: da freira enquanto produtora de um discurso de paixão. Deixam para trás a mulher vitimizada e entregue ao desespero do abandono para verem nela a mulher que se salvou através da escrita.

Como tratar um discurso do desejo, que parte da intimidade e não por acaso se filia em Sapho, modelo da poeta lírica, da expressão da subjetividade, que transgride porque justamente é um discurso do desejo, afirmação do individual em oposição ao grupo? As narrativas do discurso amoroso nos séculos XVII e XVIII surgem numa época de intrigas de corte, de dissolução dos costumes e de libertinagem. Se o comércio entre os sexos teve necessidade de legitimação literária na Idade Média, através da codificação do amor cortês, que reproduzia as relações de vassalagem entre senhores e vassalos, na Idade Moderna a escrita epistolar não é estranha a intencionalidades moralizantes e de reconversão ética, sobretudo se pensarmos nas estratégias utilizadas para elidir o desejo feminino.

Em *Fictions of feminine desire* (1982), Peggy Kamuf revela as estratégias utilizadas em quatro clássicos franceses que tomaram como modelo as *Cartas de Heloísa e Abelardo* – *Cartas portuguesas*, de Mariana Alcoforado, *A princesa de Clèves*, de Madame de Sévigné, *Júlia ou a nova Heloísa*, de Rousseau, *Ligações perigosas*, de Chardel de Laclos – para dirimir o desejo erótico feminino e manter as mulheres subordinadas a papéis definidos

socialmente. Em pleno século XIX e até XX, o romance de recorte realista continua a propor a necessidade de personagens femininas modelares, exibindo um cortejo de personagens femininas punidas por se entregarem a prazeres mundanos.

O estatuto ambíguo do gênero epistolar, sem foros de autonomia, muitas vezes percebido como subsidiário de outro gênero, e até marginal, surge ainda associado a uma sensibilidade feminina, como se fosse próprio de uma escrita de mulher, surgindo a espontaneidade da escrita e a expressão direta dos sentimentos como opostas ao artifício, ao labor da arte. São estas questões que Linda Kauffman coloca a exame crítico em *Discourses of desire*, mostrando como as cartas de amor na literatura têm possibilitado a problematização da autoria e os jogos de máscaras que tornam problemática a correspondência entre o sexo de quem escreve e a representação literária. Em *Heroides*, Ovídio resgata personagens femininas da mitologia ou figuras históricas e individualiza-as, dotando-as de uma voz e de uma subjetividade que questiona a representação feminina e os papéis tradicionais atribuídos ao feminino, mas também o seu lugar na história, convertendo o discurso amoroso num discurso político, afinal. Simultaneamente, ao proceder a uma revisitação literária da história, Ovídio, enquanto escritor que está por detrás da ficção da escrita, tece um discurso duplo que tem em vista os leitores seus contemporâneos.

Nas cartas de amor, o *topos* da ausência é constitutivo do gênero. Seria, então, a ausência do amante que justificaria a escrita sob a égide da falta. Este é também um dos paradoxos da escrita epistolar, atendendo a que, se o amante estivesse presente, não seria necessário escrever. Então, a escrita, o próprio meio, a carta, representa metonimicamente o corpo do amante. A escrita preenche o lugar dessa ausência. Invariavelmente, nas cartas de amor a heroína que espera dá lugar à mulher que escreve. Outra característica de narrativas epistolares é que nada acontece no texto para além das cartas. O ato da escrita torna-se

performativo, cria a ilusão da presença. Muito para além de um dispositivo narrativo, a carta configura-se como um gênero de pleno direito.

O gênero epistolar, como produção específica que depende de um produtor de enunciados para um destinatário, caracteriza-se pelo esbatimento de fronteiras entre ficção e realidade. Tratando-se de discursos do desejo, o sujeito do discurso amoroso põe em marcha estratégias de persuasão que colocam em evidência o sujeito da escrita e, em última análise, o autor em busca do leitor.

Se a inserção de *Novas Cartas Portuguesas* numa tradição epistolar que parte do discurso do desejo é fundamental para percebermos os procedimentos literários que inserem a obra nesta série literária, Linda Kauffman considera, ainda, que uma das principais inovações da obra prende-se com a forma como as três Marias conseguem aliar poética e política, este último termo devendo ser tomado na sua acepção mais abrangente: político no sentido em que o que é pessoal é político; também porque, de maneira hábil, problematizam o que está em causa, quando se trata de identidade e das manipulações e ficções que a própria literatura põe em marcha e que ficam obliteradas quando se parte de uma concepção essencialista de identidade, questão a que as autoras respondem promovendo uma polifonia discursiva que recusa o monologismo. As próprias missivistas discordam entre si, deslocam consensos, evitam a lógica binária, propõem-se desflorar mitos. Político ainda quando nos debruçamos sobre a história do gênero epistolar e percebemos como as cartas foram servindo a fins diferentes ao longo da história e sempre se mostraram um gênero versátil que se propõe atingir múltiplos destinatários.

Se representar é tornar presente através da linguagem, o gênero epistolar evidencia a insuficiência da linguagem para tornar presente quem está ausente. Então, a linguagem é artifício e opera no nível simbólico. É a própria mimese que é questionada. De acordo com Genette, a literatura é um sistema simbólico e, como tal, os universos configurados pela

linguagem, se remetem para o real, só se podem dar a perceber enquanto “ilusão de mimese que é a única *mimesis* narrativa possível, pela razão única e suficiente de que a narração, oral ou escrita, é um facto de linguagem, e que a linguagem significa sem imitar.” (GENETTE, 1995, p. 162)

A inscrição do político em obras que aparentemente não comunicam ou não fazem apelo a uma leitura ou recepção mais alargada, como é o caso das cartas de amor ou das cartas-confissão, que tendem a ser monotemáticas e, num certo sentido, monológicas, comprova como as cartas funcionam numa dupla enunciação. A crítica aponta *Heroides* como a obra que valeu a Ovídio o exílio. O autor não comungaria da visão apologética de Vergílio em relação às políticas imperiais de Augusto, divergindo sua representação de heroínas da mitologia das consagradas na épica. O discurso amoroso surge, assim, como subversivo. Considerada a obra mais retórica de Ovídio, gênero demonstrativo e não narrativo, o discurso de persuasão é um instrumento político, na medida em que o discurso amatório e elegíaco representa uma alternativa ao épico, gênero mais propício a glorificar as conquistas romanas.

Não é por acaso que alguns dos autores da tradição epistolar amorosa são perseguidos e suas obras censuradas: Ovídio foi condenado ao exílio, as três Marias acusadas de pornografia, tendo sido absolvidas só depois do 25 de abril. Escrever sobre o desejo representa uma transgressão.

Em Portugal, a censura limitava as liberdades individuais e de expressão. Quando as três Marias se juntaram para escrever o livro e firmaram o pacto de escreverem, inicialmente, cinco cartas cada uma, esta correspondência epistolar representa uma espécie de amostra daquilo que, em Portugal, não era possível naquele momento histórico: o corporativismo, a livre associação. A escolha do gênero epistolar significa a dificuldade de comunicar em tempos de repressão ideológica, o desejo de comunicar e a ansiedade de a mensagem não chegar ao destinatário.

É irônico também que as escritoras usem a linguagem do amor, pois, segundo Linda Kauffman, apesar dos questionamentos que a estética pós-modernista impõe às narrativas legitimadoras, e apesar de promoverem por isso mesmo uma reformulação teórica e metodológica das convenções dos gêneros literários e da representação identitária com base no sexo, é ainda um discurso amoroso que as três Marias praticam, mesmo quando pretendem questionar o mito do amor romântico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Continua a ser urgente lê-lo (o livro *Novas Cartas Portuguesas*):
há 38 anos foi histórico, hoje é contemporâneo.
(ANA LUÍSA AMARAL)

Também não ignoro que a expressividade da mulher surge com
grande dificuldade de se impor neste campo e neste estádio da
História. Mesmo que lentamente se tenha avançado noutras
áreas, crê-se existirem investimentos mais prometedores, de muito
mais monta, que se tornou urgente arrancar da subalternidade. /
Aguarda-me um programa equívoco. E nele viverei o furioso
desejo de acerto comigo mesma.
(GONÇALVES, 1992, p. 26).

O espaço da literatura portuguesa é, simultaneamente, terreno profícuo e minado para prospecções orientadas pelo viés de gênero, em virtude de existir, por um lado, um terreno solidamente constituído em torno de nomes de escritoras incontornáveis, sobretudo na segunda metade do século XX e, por outro, pela inexistência de uma reflexão concomitante à consolidação do fenómeno da autoria feminina, parecendo natural que as mulheres, inesperadamente, começassem a ser publicadas e ficando mesmo a impressão de que só então se iniciavam nas lides da escrita literária. A leitura atenta desse processo deixa perceber, como se viu no primeiro capítulo, as políticas de exclusão canônica e o funcionamento do sistema de gênero na escrita da narrativa histórica portuguesa. As palavras da crítica que se orientam por um enfoque de gênero revelam uma *guetização* da produção de autoria feminina que se destaca de um fundo geral da produção literária.

A impressão que nos deixa, mesmo uma primeira leitura de *Novas Cartas Portuguesas* – para além do impacto imediato de se tratar de um texto engajado, gritado mesmo –, é que algo estava prestes a explodir debaixo do magma sociocultural português, e é significativo que tenha acontecido pela mão de escritoras, isto é, a partir de um discurso gendrado. Se, nas primeiras décadas do século XX, as escritoras portuguesas não tinham ainda conquistado um

espaço social e simbólico, nos anos 70, era perceptível uma plêiade importante de autoras cujas obras recuperavam algumas precursoras, estabelecendo uma genealogia literária no feminino. *Novas Cartas Portuguesas* sinalizam esse momento de forma notável, por ser, antes de mais, o primeiro texto que refere e reflete sobre a constituição do feminino da escrita coincidindo com o sujeito feminino que escreve, pensado através de um discurso feminista. A recepção de que foi alvo não atendeu às renovações formais da obra e, se incendiou no meio político-social, alcançando a propaganda que as escritoras buscaram e o escândalo de movimentos sociais – não internamente, pois a censura impedia mesmo a divulgação de notícias sobre o julgamento das três Marias –, não teve a projeção de movimentos, de escolas ou mesmo de notícias em torno de publicações efêmeras como a revista *Orpheu*. Naturalmente, tanto barulho desviou o foco das inquirições teóricas que a obra suscitava, contribuindo para obscurecer sua natureza de fenómeno literário. E se cumpriu seu apelo num momento imediato, tendo inclusive colaborado para derrubar o regime, pagou seu tributo à censura, parecendo uma daquelas manifestações episódicas, inclusive na vida literária das autoras, cuja trajetória – talvez com a exceção de Maria Teresa Horta – passou longe de um projeto feminista, desviados os holofotes dos movimentos feministas internacionais. Mas ficou a obra. E a sua vertente experimentalista, que reata uma tradição modernista de vanguarda estética, certo pendor iconoclasta, o gosto pela provocação, pela derrisão, permanecem uma experiência inédita protagonizada por escritoras na literatura portuguesa. Natália Correia já manifestava a aguda consciência de que as mulheres começavam a percorrer caminhos novos na literatura portuguesa e que o erotismo era uma das vias de acesso a uma nova expressão:

Em 1965 foi publicada uma obra de minha autoria na qual de um estudo desenvolvido e profusão de notas críticas e antologiava eu os tesouros da nossa poesia erótica e satírica. A impressão causada nos meios oficiais foi qualquer coisa de um abalo sísmico. Como era possível que uma mulher se atrevesse numa matéria em que nenhum homem até hoje pusera a mão? Esqueciam que muitos anos antes o fizera a extraordinária Carolina Michaelis sob cuja égide me coloquei no meu estudo-prefácio deste livro.

Encurtando razões. Movem-me um processo e sou condenada a 3 anos de pena suspensa. A estupidez desta penalidade teve resultados contrários àqueles que o puritanismo oficial quis obter. É efectivamente na sequência desta minha condenação que um novo campo se abre à literatura feminina, o erotismo. [...] São, portanto, neste aspecto as escritoras portuguesas e não os escritores a praticarem uma literatura de contemporaneidade consciente. [...] Com esta intervenção literária da mulher no domínio erótico, cai o último tabu imposto à literatura feminina em Portugal. (COSTA, 2006)

As palavras de Natália Correia manifestam, acima de tudo, que as escritoras praticam uma literatura sintonizada com o tempo em que vivem, elas que desbravaram seus próprios caminhos num terreno particularmente desfavorável à emancipação feminina. E nesta senda literária, recuperam as precursoras, sacudindo a poeira de uma literatura mofada, asséptica, como já se queixava Eduardo Lourenço.

Maurice Couturier explicita da seguinte maneira a relação entre censura e sexualidade:

Nos romances com conteúdo sexual explícito, uma relação paradoxal instaura-se assim entre todos os sujeitos envolvidos na produção, circulação e consumo do texto: o autor, o editor, o censor, o crítico e o leitor, relação que conduz, na maior parte dos casos, a uma incrível má-fé, porque todo o mundo tem de proteger o melhor que pode seu foro interior, onde residem seus desejos inconfessáveis e frequentemente contraditórios. (COUTURIER, 1996, p. 8)⁸²

E é significativo que o livro das três Marias revele a ligação inextrincável entre estas instâncias: o poder político com sua compulsão para *vigiar e punir*, a crítica (os leitores, de uma maneira geral) e os autores, com suas máscaras e estratégias de “dissimulação”. (ibid., p. 9)

A chancela feminista tem dificultado a apreensão dos elementos inovadores de uma obra que, segundo Ana Luísa Amaral, é mais comentada do que lida; e que, segundo Maria Teresa Horta, é tão mal amada em Portugal como aplaudida no estrangeiro. As *Novas Cartas*

⁸² No original: “Dans les romans ayant un contenu sexuel explicite, une relation paradoxale s’instaure donc entre tous les sujets impliqués dans la production, la circulation et la consommation du texte: l’auteur, l’éditeur, le censeur, le critique et le lecteur, relation qui débouche, dans la plupart des cas, sur une incroyable mauvaise foi, car chacun doit protéger du mieux qu’il peut son for intérieur où siègent ses désirs inavouables et souvent contradictoires.” (COUTURIER, 1996, p. 8) Tradução nossa.

Portuguesas contam com várias edições, batem recordes de tradução em várias línguas, esgotam edições e projetaram o nome de Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa fora de Portugal como protagonistas de uma história que envolveu o Estado português na perseguição de três mulheres que enfrentaram o regime fascista. Estavam reunidos os ingredientes de um enredo simplificador, que assimila o político e o estético, e reduz os travejamentos da narrativa a um sistema de opressores e oprimidos: Estado português vs cidadãos, homens vs mulheres, países desenvolvidos vs países periféricos.

O ativismo feminista liderado por algumas das nações ditas mais avançadas da década de 70 erigiu em bandeira de luta o caso das três Marias, como testemunha a notícia publicada no jornal francês *Nouvel observateur*, em 21 de outubro de 1974:

Para o movimento feminista internacional, à procura de uma identidade e de uma bandeira, a ocasião era oportuna. A acusação absurda, oferecendo-lhe a possibilidade de uma ação concertada, permitia-lhe ainda erigir a sua martirologia. A imagem das três Marias, comovente como a das irmãs Brönte, sua coragem, a estupidez dos juízes, os riscos reais que corriam, tudo isso lhes conferia de imediato a dignidade dos santos e a elevação dos símbolos, suscitando mesmo fervores estranhos. (DAVID, 1974, p. 71)⁸³

E se é verdade que esses dados aparecem na obra e lhe dão uma significação particular, se contribuem mesmo para delinear uma conjuntura favorável ao surgimento de

⁸³ O fragmento transcrito é assinado por Catherine David e foi publicado no jornal francês *Nouvel observateur*. Intitula-se *Nouvelles lettres portugaises* e traz a indicação da tradução que a jornalista seguiu, dando-nos referências inclusive de que as tradutoras eram feministas conhecidas, o que prova que o sucesso de *Novas cartas portuguesas* e sua recepção a nível internacional envolveu um aproveitamento político da causa feminista e que o processo movido às três Marias pelo próprio estado português foi motivado por razões políticas: “Traduit par Veut Alves de Nobrega, Evelyne Le Garrec et Monique Wittig. Le Seuil (coll. Combats), 320 p., 35 F.” Não é despidendo o tom irônico do artigo, que justamente coloca a ridículo o expediente jurídico que aproveitou à causa contrária, colocando (e confirmando) Portugal e o estado português numa posição de nação atrasada. Se tivermos presente a tese que atribui a autoria de *Cartas portuguesas* a um autor francês, Gabriel-Joseph de Lavergne de Guilleragues, e à suposta tradução para francês, uma estratégia editorial de Claude Barbin para conferir autenticidade às cartas, as quais supostamente traduziriam um típico “amor à portuguesa”, reacende-se a problemática nacionalista que tem nos argumentos em favor da tese marianista indícios de manobra ideológica. No original: “Pour le mouvement féministe international à la recherche d’une identité et d’un drapeau, l’occasion était belle. L’absurde inculpation, lui offrant une possibilité d’une action concertée, lui permettait en outre d’édifier sa martyrologie. La figure des trois Maria, émouvante comme celle des soeurs Brönte, leur courage, la bêtise de leurs juges, les risques réelles qu’elles couraient, tout cela leur conférait d’emblée la dignité des saintes et la hauteur des symboles, suscitant même d’étranges ferveurs.” Tradução nossa. (DAVID, 1974, p. 71) O prefácio à edição francesa das *Novas Cartas Portuguesas*, em 1974, é assinado por Evelyne Le Garrec e Monique Wittig, uma publicação Editions du Seuil.

uma obra desta natureza, não são capazes de explicar o mergulho estético de *Novas Cartas*, como surgiu a obra e que tradição recupera ou recusa, tratando-se de escritoras com provas dadas no campo literário português, profundamente conhecedoras de uma das mais seculares literaturas europeias, assim como do patrimônio literário universal, que percorrem, citando, pedindo de empréstimo, parodiando obras nacionais e estrangeiras, batendo na tecla de que o que fazem é literatura, insistindo que a *literatura é uma coisa séria*.

Em *A ficção portuguesa entre a Revolução e o fim do século* (2004), Carlos Reis faz o balanço, necessariamente provisório, daquilo que poderia significar a produção ficcional portuguesa desde 1974 até à virada do milênio:

Em termos mais específicos (e ainda assim inevitavelmente sintéticos), deve dizer-se que a Revolução de 25 de Abril de 1974 pôs termo a um tempo político e cultural algo incaracterístico. Esse tempo vem a ser a etapa final e a vários títulos agônica de um regime ditatorial, repressivo e isolacionista, com tudo o que isso significou de limitação à livre expressão do pensamento e das práticas artísticas e com os efeitos que em parte observamos em relação ao Neo-Realismo e a movimentos literários afins. Por outro lado, a abertura política trouxe consigo consequências diversas, quase sempre constituindo um potencial de tematização literária que a ficção muitas vezes acolheu: a liberdade de expressão e a descolonização permitiram rever ficcionalmente os dramas individuais e coletivos da guerra colonial; paralelamente foi tomando corpo uma cada vez mais evidente consciência pós-colonial; do mesmo modo, o redesenho das fronteiras nacionais estimulou uma reflexão identitária (incluindo-se nela a velha questão da relação com a Europa) a que a literatura, naturalmente, não ficou alheia. (REIS, 2013, p. 16)

O trecho apresentado, publicado na revista *Scripta*, corresponde, conforme a nota-de-rodapé, ”com ligeiros ajustamentos, ao capítulo 6 do volume 9 (a publicar) da *História crítica da literatura portuguesa*. E poderia, em nossa opinião, ser uma síntese adequada do que representou ou, por outra, teria significado a publicação do livro das três Marias a partir de uma perspectiva histórica. O que colocaria a obra das três Marias como a antecipação de algumas tendências literárias no último quartel do século XX e como uma espécie de obra-farol dos caminhos trilhados pela ficção portuguesa. Mais ainda, significa que o livro mal

amado das letras portuguesas sinaliza a aguda e agônica consciência, expressa na linguagem barroca do excesso e do fragmentário, de um tempo de rupturas.

“O que pode a literatura?” A pergunta das três Marias ecoa na obra do historiador e ensaísta búlgaro Tzvetan Todorov que, no livro *A literatura em perigo* (2007), designadamente no capítulo 7, justamente “O que pode a literatura”, revela inquietação no que respeita à maneira como a relação entre o público e a literatura vem sendo construída, desvinculada de uma experiência humanista. Mas também em Antoine Compagnon, na lição do Collège de France *Literatura para quê?* (2009), que defende a vocação humanista da literatura. Compagnon recorda as reações dos estudantes comunistas ao ensaio de Jean-Paul Sartre, também ele empenhado em pensar sobre a função da literatura em tempos adversos (ou não) à literatura (e é interessante pensarmos que Sartre representa a síntese entre o filósofo e o escritor):

Por ocasião do debate marcante que aconteceu na Mutualité em 1964 por iniciativa de *Clarté*, jornal da UEC (União dos Estudantes Comunistas), sob um título – “O que a literatura pode fazer?” – que respondia a seu *O que é a literatura?*, o próprio Sartre, fiel ao espírito do Século das Luzes, imputava à literatura – “mesmo que não haja livro que tenha impedido uma criança de morrer” – o poder de nos fazer escapar “das forças da alienação ou de opressão”. (COMPAGNON, 2009, p. 34)

Quando, em *O prazer do texto*, Barthes fala em “espaço de fruição”, na “possibilidade de uma dialética do desejo”, refere-se a uma manobra que envolve o autor e o leitor num jogo de sedução, num investimento quase libidinal de procura do outro. Os romancistas do século XVIII já se dirigiam diretamente ao leitor para obterem seu favor, utilizando a persuasão como técnica de convencimento. O gênero epistolar favorece o encontro entre autor e leitor, por se constituir num espaço em que as discontinuidades narrativas colocam em maior evidência um eu que é a projeção do autor.

O gênero epistolar é escrita que quer preencher a ausência, a distância que separa os interlocutores. Frequentemente, as cartas manuscritas exibem marcas físicas, como manchas

de tinta que sugerem lágrimas derramadas, a caligrafia tensa sugerindo ansiedade, sofrimento provocado pela ausência do ser amado, o perfume, as mechas de cabelos, indícios da necessidade de contato, de presença. Na impossibilidade de se fazerem presença, tendo de confiar à escrita signos que são apenas simulacros, enviam pedaços de si, elementos que envolvem as palavras de um halo de verdade.

Roland Barthes concebe a carta como energia, pura pulsão, “o intratável”, discurso “destituído de toda finalidade” (BARTHES, 1986, p. 16):

Certa manhã, devo escrever urgentemente uma carta “importante” – da qual depende o sucesso de certo empreendimento; em vez disso escrevo uma carta de amor – que não envio. Abandono alegremente tarefas desinteressantes, escrúpulos razoáveis, condutas reativas, impostas pelo mundo, em benefício de uma tarefa inútil, vinda de um Dever remarcável: o Dever amoroso. Faço discretamente coisas loucas; sou a única testemunha da minha loucura. O que o amor descobre em mim é a energia. Tudo o que tem um sentido (posso então *viver*, sem me queixar), mas esse sentido é uma finalidade inatingível: é somente o sentido da minha força. As inflexões dolentes, culpadas, tristes, todo o relativo da minha vida cotidiana é revirado. Werther elogia sua própria tensão, que ele afirma diante das mediocridades de Albert. Nascido da literatura, só podendo falar através de seus códigos gastos, estou portanto só com minha força, condenado à *minha própria filosofia*. (BARTHES, 1986, p. 17)

Nas cartas, o sujeito da enunciação exprime-se na primeira pessoa, o que coloca seu discurso como um registro mais “natural”, mais próximo de situações reais de diálogo, portanto, em posição de estabelecer uma comunicação não mediatizada com o interlocutor. Prescindindo de mediação narrativa, em termos estritamente linguísticos, a primeira pessoa corresponde a um sujeito de enunciação:

A narração em primeira pessoa, entretanto, tem a forma da enunciação, o autor da carta, diário ou memórias, por mais fingido que seja, é um sujeito-de-enunciação histórico e não uma função narrativa flutuante. Porque não é mimese. O discurso direto em seu relatório não é um recurso mimético, mas de certo modo o “empréstimo da palavra” à pessoa sobre a qual narra. Este aspecto é manifestado claramente pelo discurso direto no romance epistolar. Ele representa aqui já uma tendência à epicização, mas pela natureza da carta ainda é um elemento possível da forma assertiva natural. E isso devido ao fato de a carta relatar uma situação pouco remota, de modo que uma conversa nela ocorrida ainda possa ser evocada exatamente nos termos em que foi proferida e

sem que a barreira do enunciado da realidade seja trespassada, ou melhor, transposta para o inverossímil. Também quanto à forma linguística, é confirmada a observação de que o romance epistolar é a forma menos épica do romance em primeira pessoa. (HAMBURGER, 1986, p. 231)

Se pensarmos numa tradição teórica que concebe como mais autêntico o registro de primeira pessoa, sendo o registro de terceira pessoa mais apropriado à ficcionalidade, à mimese, então o gênero epistolar está qualificado para apresentar o universo do autor.

Para além das missivistas, várias personagens escrevem cartas em *Novas Cartas Portuguesas*. A estratégia de mudança de regimes de focalização obriga-nos a pensar num plano de enunciação manipulado por uma entidade superior, que encontraria respaldo na própria instância autoral. A multiplicação dos focos narrativos em textos epistolares aponta para uma inteligibilidade narrativa como “construção supratextual”, a “intersecção de pontos de vista”, proposta por Iuri Lotman para descrever o procedimento narrativo dos romances epistolar e policial, em que a narração dos fatos está refratada nos enunciados das personagens: “Lotman observa que ‘a sobreposição recíproca dos textos das cartas’ implica que ‘a verdade, do ponto de vista do autor, aparece como uma construção supratextual: a intersecção de todos os pontos de vista’”. (REIS, 1988, p. 252) O leitor é convocado a ler nas várias direções que a obra lhe aponta, a fazer uma leitura dialética dos enunciados, a perceber uma realidade complexa e compósita, a compor o *painel* que a obra, globalmente considerada, configura: “Deste modo vamos construindo um azulejo: painel. Carta por carta ou palavra escrita, volátil, entregue. A nós principalmente, depois a eles, a quem nos quiser ler, mesmo com raiva.” (BARRENO, HORTA, COSTA, 2010, p. 21) Maria de Lourdes Pintasilgo, autora dos dois prefácios de *Novas cartas* que a edição de 2010 volta a contemplar, refere-se à obra como um “‘fresco’ da condição das mulheres, dos seus destinos, das suas limitações, das suas ânsias”. (PINTASILGO, 2010, p. XXXIV).

Novas cartas portuguesas englobam, sob o nome genérico de “cartas”, cento e vinte textos de diferentes tipologias, inscrevendo, desse modo, uma reflexão acerca da natureza do

próprio gênero, também de suas fronteiras, que confinam com outros gêneros, sugerindo que pequenas narrativas e textos poéticos são cartas, excertos do código civil também; toda a literatura, afinal.

Acima de tudo, o texto inaugural, sintomaticamente uma carta, subordina todo o universo literário a uma estratégia narrativa epistolar: “Pois que toda a literatura é uma longa carta a um interlocutor invisível, presente, possível ou futura paixão que liquidamos, alimentamos ou procuramos.” (p. 3) Às autoras interessa descentrar e não homogeneizar, criar híbridos, “porque só o hibridismo pode dar conta de todas as transformações ocorridas na história e no seu percurso.” (FIGUEIREDO, 2013, p. 58)

Também nos referimos à importância do leitor no discurso epistolar para que se possa cumprir em sua função comunicativa:

O característico da troca epistolar é ser um apelo lançado à atividade do parceiro da comunicação. Com efeito, a carta só tem sentido e realidade quando é lida, quando chega a um destinatário – quer ele seja procurado explicitamente quer seja indiscreto. Como no teatro, há uma situação que duplica a da troca epistolar tal como o romance a coloca em cena. Por cima – ou através – da troca das personagens-epistolares, o autor dirige-se ao leitor. É esta dupla enunciação que constitui a troca epistolar em gênero literário. O leitor virtual transforma a troca em “espetáculo”, em representação, em configuração discursiva. Pela sua parte, o autor encena literalmente esta troca. (CALAS, 2007, p. 17)⁸⁴

Frédéric Calas explicita que é o fato de a comunicação epistolar funcionar num esquema de dupla enunciação que o transforma em gênero literário. O autor é comparado a um dramaturgo que coloca em cena as personagens, mas o espetáculo visa, evidentemente, o espectador.

⁸⁴ Tradução nossa. No original: “Le propre de l’échange épistolaire est d’être un appel lancé à l’activité du partenaire de la communication. En effet la lettre ne prend sens et réalité que lorsqu’elle est lue, lorsqu’elle est parvenue à un destinataire – qu’il soit voulu explicitement ou qu’il soit indiscret. Comme au théâtre, il y a une situation double de l’échange épistolaire tel que le roman la met en scène. Par-dessus – ou au travers de – l’échange des personnages-épistoliers, l’auteur s’adresse au lecteur. C’est cette double énonciation qui constitue l’échange épistolaire en genre littéraire. Le lecteur virtuel transforme l’échange en “spectacle”, en représentation, en configuration discursive. De son côté, l’auteur met littéralement en scène cet échange.” (CALAS, 2007, p. 17)

As três Marias inovam ainda por não assinarem os textos que individualmente escreveram, desestabilizando noções de autoria e de paternidade dos textos. Mas, quando a obra é censurada, ativa a noção de autoria enquanto propriedade intelectual de indivíduos, cidadãos que o próprio estado pode, legitimado pela constituição, responsabilizar legalmente:

O autor (ou o que Foucault chama de função autor) surgiu no fim do século XVIII quando se instaurou um regime de propriedade dos textos: do lado negativo da questão, o autor se torna responsável por seus livros, podendo ser punido por suas transgressões (basta pensar nas ameaças a filósofos como Voltaire, Rousseau, Diderot), do lado positivo, ele adquire certa aura (até mesmo por suas transgressões). (FIGUEIREDO, 2013, p. 13)

Uma característica típica de textos que se enquadram no pós-modernismo, de objetos que, de forma deliberada, auto-consciente, empurram os textos para zonas de fronteira, para pontos de fusão com outros gêneros, é a sua indeterminação genológica, o hibridismo formal, isto é, conterem marcas formais de vários gêneros. Carlos Ceia chama nossa atenção para o fato de romances recentes da literatura portuguesa incluírem nos títulos a referência a outros gêneros, como as obras de Saramago (*Memorial do convento*, *Manual de pintura e caligrafia*, *Ensaio sobre a cegueira*) ou de António Lobo Antunes (*Exortação aos crocodilos*, *Tratado das paixões da alma*, *Memória de elefante*), entre outras. Em virtude de sua flexibilidade, o gênero romance presta-se à paródia genológica, por ter, desde sua gênese, acolhido outros gêneros. Uma forma que acolhe outras formas e leva seus limites até pontos de fusão é uma forma que se problematiza, que é outras formas também.

O fato de as autoras se juntarem para escrever um livro cuja autoria não só dividem mas como que se dilui pelas três representa, no contexto em que é escrita, uma estratégia de luta. Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa juntaram-se para questionar as políticas de governação do país, cujas práticas não se ajustam à dinâmica social contemporânea, mantendo o país na retaguarda de movimentos e conquistas sociais a nível internacional, para denunciarem injustiças, para promoverem um espaço de reflexão. E uma revolução necessita de articulação de sujeitos independentes por uma causa comum:

E nós, e nós, de quem, a quem o rumo, os dizeres que nem assinados vão, o trio de mãos que mais de três não seja e anônimo o coro? Oh, quanta problemática prevejo, manas, existirmos três numa só causa e nem bem lhe sabemos disto a causa de nada e por isso as mãos nos damos e lhes damos, nos damos o redondo da mão o som agudo – a escrita, roda de saias-folhas, viração de quê? Garantia porém a quem folheia – o tema é de passagem, de passionar, passar paixão e o tom é compaixão, é compartilhado com paixão. (BARRENO, HORTA, COSTA, 2010, p. 7)

Enquanto gênero que autoriza todas as ficções, falsificações, mascaradas (KAUFFMAN, 1986), o gênero epistolar funciona como paradigma da literatura como aventura da linguagem, da sedução entre autor e leitor: “Quem escreve? Para quem? E para enviar, destinar, expedir o quê? Para que endereço? Sem nenhum desejo de surpreender, e com isso de captar a atenção por meio da obscuridade, devo, pelo que me resta de honestidade, dizer que finalmente não sei.” (DERRIDA, 2007, p. 11)

Segundo Linda Kauffman, as *Novas cartas portuguesas* representam o culminar de uma tradição que remonta às *Heroides* de Ovídio. A pesquisadora norte-americana mostra como o discurso amoroso ou o discurso do desejo constitui uma transgressão de gênero, na dupla acepção de gênero sexual e de gênero literário, promovendo, dessa forma, um discurso anti-canônico. *Novas cartas portuguesas* constituem uma transgressão do gênero epistolar, na medida em que as três Marias souberam tirar proveito de um gênero que é “todos os gêneros”:

Novas Cartas Portuguesas é a culminação lógica da tradição que tracei, pois as três Marias proposadamente subvertem a tradicional noção de gênero incluindo miríades de formas, estilos e modos em seu texto colaborativo. Também subvertem a ideologia da autoria não assinando as cartas, desafiando radicalmente as noções convencionais de paternidade dos textos, linhagem, genealogia e gênero. No entanto, seu texto, ao mesmo tempo que transgride fronteiras genéricas, explicita os modelos genéricos, demonstrando que quanto mais um gênero se desenvolve, mais lembra o seu passado. (KAUFFMAN, 1986, 23)⁸⁵

⁸⁵ No original: “*New portuguese letters* is the logical culmination of the tradition I trace, for the three Marias purposely subvert the traditional notion of genre by including myriad forms, styles, and modes in their collaborative text. They also subvert the ideology of authorship by not signing their letters, radically challenging conventional notions of a text’s paternity, lineage, genealogy, genre. Yet their text, while transgressing generic boundaries, comes closest to explicitly invoking its generic models, demonstrating that the higher a genre develops, the better it remembers its past.” (KAUFFMAN, 1986, p. 23) Tradução nossa.

A defesa de uma continuidade agônica do modernismo no pós-modernismo pode fornecer-nos pistas para percebermos algumas das dificuldades de inserção de *Novas Cartas Portuguesas* no cânone pós-moderno, se é possível caracterizar, no contexto português, um conjunto de obras intrinsecamente ligadas a condições históricas que remetem para uma ordem de valores que a custo se harmonizam com o esteticismo, obrigando as autoras a pagar um preço alto por seu comprometimento com o social. Afinal, os pós-estruturalistas, tão empenhados em defender uma enfática versão de que fora da linguagem não existe nada, versão pós-moderna de “fora da estética não há salvação”, perfilam-se ao lado dos modernistas e de sua apologia de arte pela arte como forma de proteção contra o burguesismo ascendente de finais do século XIX, encontrando dificuldade em propor modelos de explicação do fenómeno estético que não funcionem exclusivamente no interior da textualidade e da linguagem.

Parece-nos que a aposta das três Marias vai no sentido de dar resposta a questões como estas, de trazer para a literatura o social e o político. A superexposição e a publicidade que a obra lhes trouxe, a forma como essa propaganda foi capaz de lhes trazer divulgação pelo comprometimento de instâncias políticas, mostra como o casamento entre arte e política não é feliz, se quiserem ser levadas a sério no domínio da arte. Aparentemente, política e literatura não se harmonizam; só se este jogo mantiver suas máscaras, se se der no interior de um jogo com regras próprias que não autorizam uma apropriação do social e do político nos mesmos termos das “regras da arte”.

Outra consideração que nos suscitam as *Novas Cartas Portuguesas*, quando a ficção portuguesa já encontrara soluções narrativas para o romance de recorte neorrealista e depois das rupturas formais e técnicas do intenso experimentalismo dos anos 60, é o diálogo com a tradição universal, determinado agora positivamente pela condição periférica do país. Esta “síndrome do periferismo”, que Carlos Reis diagnosticou em “Literatura portuguesa no século

XX” (2013), caracterizada como uma “tendência para a marginalidade” na literatura portuguesa, atravessa o discurso das três Marias, mas talvez por conta da propaganda que a obra conheceu e que por certo contribuiu para fixar a imagem de um país justamente periférico, conseguiu alcançar uma universalidade inesperada, deixando de ser uma questão apenas local, mesmo quando as ativistas feministas se posicionaram contra a opressão das mulheres portuguesas, e das escritoras em particular. Não é despidendo que as escritoras se tenham tornado, na altura, porta-vozes de questões de política externa, como a manutenção das colónias ultramarinas, assunto polémico para Portugal no âmbito do espaço europeu. Pelo menos, a ambígua condição de marginalidade que atinge a obra em relação ao cânone português é de sinal contrário quanto à repercussão que conseguiu atingir para lá das sebes nacionais, o desejo de superação das margens.

Com estas considerações, queremos chamar a atenção para o fato de *Novas Cartas Portuguesas*, em sua forma inclassificável, ou por outra, que admite várias possibilidades de abordagem, suscitem discussões sobre o que é a literatura e que tipo de mediações as obras literárias estabelecem com a realidade de que, necessariamente, partem.

Por último, como desdobramentos de nossa pesquisa, gostaríamos de acrescentar nossa voz ao “coro de vozes” que reclamam um lugar de *Novas Cartas Portuguesas* no cânone literário português e não como um “corpo estranho fora do lugar”⁸⁶ (MARTINS, 2012, p. 26), por forma a relançar a obra como um marco incontornável para a emergência de uma história da autoria feminina em Portugal com um lugar próprio na história literária do país, dificultada, como procuramos evidenciar, pela falta de articulação das desencontradas recepções da obra, no estrangeiro e em Portugal. A integração da obra nos *curricula* escolares

⁸⁶ O ensaio de Ana Margarida Dias Martins, *Novas cartas Portuguesas: the making of a reputation*, publicado na revista *Journal of feminist scholarship* 2, é escrito em inglês. No original: “[...] if, until 1974, second-wave feminists fetishized the book as a symbol of unity, cutting it off from its historical, political and literary Portuguese context, afterwards it was the text as a “strange” body out of place that was objectified and distanced from theoretical developments of mainstream feminisms in Europe and US.” (MARTINS, 2012, p.26)

contribuiria em muito para o alargamento desta discussão e para a devida inserção da obra como texto problematizador (e não polêmico) cujo polemismo obscurece as questões fundamentais para as quais a obra chama a atenção e que permitiriam, de uma assentada, a justa discussão do lugar do feminino e, particularmente, da autoria feminina à luz dos estudos de gênero e de sua importância para a crítica da razão patriarcal, a “desclausura” transversal a todos os domínios da sociedade proposta pelas três Marias.

REFERÊNCIAS

- ABRANCHES, Graça. “On what terms shall we join the procession of educated men?” Teaching feminist studies at the University of Coimbra”. **Oficina do CES**, n. 125, julho de 1998.
- ABREU, Márcia. **Os caminhos dos livros**. Campinas: Editora Mercado de Letras, 2003.
- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel. **Teoria da Literatura**. 8ª ed. Coimbra: Almedina, 1999.
- ALCOFORADO, Mariana. **Cartas portuguesas**. Ed. Bilingue. Tradução de Eugénio de Andrade. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004.
- ALONSO, Cláudia Pazos. **Images of the self: a study of Florbela Espanca**. Magdalen College Oxford, 1994. 281 p.
- _____. **Women, literature and culture in the portuguese-speaking world**. Lampeter: The Edwin Mellen Press: 1996.
- _____. “Como sou vossa irmã, ó meus irmãos!...”: Florbela, irmã simbólica de Camões. In: **Obras completas de Florbela Espanca**: Livro de “Soror Saudade”. Lisboa: Editorial Estampa, 2012.
- ALTMAN, Janet Gurkin. **Epistolarity: approaches to a form**. Columbus: Ohio State University Press, 1983.
- AMARAL, Ana Luísa. Desconstruindo Identidades: ler *Novas Cartas Portuguesas* à luz da teoria queer. **Cadernos de Literatura Comparada**, n. 3/4. Porto: Granito, 2001.
- _____. ‘O meu ofício é a circunferência’: Des-sexualizar o poético?. **Ex-aequo**, n. 9, 2004.
- _____. Breve introdução. In: BARRENO, HORTA, COSTA, **Novas Cartas Portuguesas**, Lisboa, Dom Quixote, 2010.
- _____. As *Novas Cartas Portuguesas* regressam do desterro. Lisboa, **Jornal Público**, 10 nov. 2010. Entrevista a Raquel Ribeiro. Disponível em: <http://www.publico.pt/n1645148>. Acesso em 29/05/2015.
- ANASTÁCIO, Vanda. “Mulheres varonis e interesses domésticos” (Reflexões acerca do discurso produzido pela História Literária acerca das mulheres escritoras da viragem do século XVIII para o século XIX). In: **Literatura e história - Atas**. 2002, Lisboa: Universidade Aberta, 2002: pp. 427- 445.
- ARÁ, Pampa Olga. A questão do autor em Bakhtin. **Rev. Estud. Discurso**, vol.9, n. esp., São Paulo abril/julho 2014.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS – NBR 6023: informação e documentação: referências – elaboração. Rio de Janeiro, 2002.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação literária**. Trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1977.

BARRENO, Maria Isabel; HORTA, Maria Teresa; COSTA, Maria Velho da. Ana Luísa Amaral (org.). **Novas cartas portuguesas**. Alfragide: D. Quixote, 2010.

_____. **Os outros legítimos superiores**. Lisboa: Europa-América, 1970.

BARROS, Thereza Leitão. **Escritoras de Portugal: génio feminino revelado na literatura portuguesa. Vol. 1. Lisboa: s.e.:1924.**

BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Tradução Hortênsia dos Santos. 6.ed. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1986.

_____. **O prazer do texto**. Tradução J. Guinsburg. 6ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BAUBETA, Patricia Anne Odber de. **The anthology in Portugal: a new approach to the history of portuguese literature in the twentieth century. Bern: Peter Lang, 2007.**

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. Tradução Sérgio Millet. Vol. I-II. Venda Nova: Bertrand, 1987.

BESSE, Maria Graciete. **Percursos no feminino**. Lisboa, Ulmeiro, 2001.

_____. *As Novas Cartas Portuguesas* e a contestação do poder patriarcal. **Latitudes**, n. 26, p. 16-20, abril, 2006.

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução Renato Aguiar. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

CALAS, Frédéric. **Le roman épistolaire**. Paris: Armand Collin, 2007.

CARDOSO, Nuno Catarino. **Poetisas portuguesas: prefácio, antologia contendo dados de 106 poetisas**. Lisboa: Dom Quixote, 2006.

CARVALHO, Armando Silva; COSTA, Maria Velho da. **O livro do meio**. Lisboa: Editorial Caminho, 2006.

CHARTIER, Roger. **A ordem dos livros. Leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII**. Tradução Mary Del Priori. 2. Ed. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1999, 111 p. (Coleção Tempos).

COELHO, Jacinto do Prado. **Originalidade da literatura portuguesa**. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1992.

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

_____. **Literatura para quê?** Tradução de Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

COSTA, Ana Paula. **Fotobiografia**. Lisboa: D. Quixote, 2006.

COSTA, Maria Velho da. **Desescrita**. Porto: Afrontamento, 1973.

_____. **Maina Mendes**. Lisboa: Moraes, 1977.

_____. **Missa *in albis***. Lisboa: Dom Quixote, 1988.

_____. **Cravo**. Lisboa: Moraes, 1976; 2ª ed. D. Quixote, 1994.

COUTO, Anabela Galhardo; EDFELDT, Chatarina (orgs.). **Mulheres que escrevem, mulheres que leem**: repensar a literatura pelo género. Lisboa: 101 Noites, s/d.

COUTURIER, Maurice. **La figure de l'auteur**. Paris: Editions du Seuil, 1995.

_____. **Roman et censure ou la mauvaise foi d'Eros**. Seyssel: Editions Champ Vallon, 1996.

COVA, Anne. O 1º Congresso Feminista e da Educação numa perspectiva comparada. In: **O longo caminho das mulheres**. Lisboa: Dom Quixote, 2007.

DACOSTA, Luísa. Literatura de autoria feminina. In: Maria Antónia Fiadeiro (org.) **Mulheres século XX**. Lisboa: Câmara Municipal/Departamento de Cultura, 2001, pp: 59-68.

DAVI, Catherine. Editorial. Nouvelles lettres portugaises. **Le nouvel observateur**. Disponível <http://referentiel.nouvelobs.com/archives_pdf/OBS0519_19741021/OBS0519_19741021_071.pdf>. Acesso em 10/02/2011.

DERRIDA, Jacques. **O cartão-postal**: de Sócrates a Freud e além. Tradução de Simone Perelson; Ana Valéria Lessa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

EDFELDT, Catharina. **Uma história na História**: representações da autoria feminina na História da Literatura Portuguesa do século XX. Montijo: Câmara Municipal do Montijo, 2006.

ENGAGEMENT, In: **E-Dicionário de Termos Literários** (EDTL), coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, <<http://www.edtl.com.pt>>, consulta em 10-03-2013.

ENGELMEYER, Elfriede. "Postfácio". Adília Lopes, **Obra**. Lisboa: Mariposa Azul, 2000, 469-72.

FERREIRA, Ana Paula. A “literatura feminina” nos anos quarenta: uma história de exclusão. In: _____ (org.). **A urgência de contar**: contos de mulheres dos anos 40. Lisboa: Caminho, 2002.

FERREIRA, Vergílio. **Carta ao futuro**. 2.^a ed. Lisboa: Portugalíia Editora, 1966.

FIGUEIREDO, Eurídice. **Mulheres ao espelho**: autobiografia, ficção e autoficção. Rio de Janeiro: EdUFRJ, 2013.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Trad. José A. Bragança e António Fernando Cascais. Lisboa: Veja, 2012.

GÉNERO literário. In: **E-Dicionário de Termos Literários** (EDTL), coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, <<http://www.edtl.com.pt>>, consulta em 10-03-2013.

GENETTE, Gérard. **Seuils**. Paris: Éditions du Seuil, 1987.

_____. **Discurso da narrativa**. 3. ed. Lisboa: Veja, 1995. (Colecção Veja Universidade)

_____. **Paratextos editoriais**. Tradução de Álvaro Faleiros. Cotia/SP: Ateliê, 2009, 372 p.

GIAVARA, Suilei Monteiro. **Miscelânea**, Assis, v. 11, p.81-94, jan.-jun. 2012.

GONÇALVES, Olga. **Sara**. 3. Ed. Lisboa: Caminho, 1992.

GRASSI, Marie-Claire. **Lire l'épistolaire**. Paris: Armand Collin, 2005.

GRUFFAT, Sabine. **L'épistolaire**. Paris: Ellipses Editions, 2001.

GUSMÃO, Manuel. Da literatura enquanto construção histórica. In: BUESCU, Helena; DUARTE, João Ferreira; _____ (orgs). **Floresta encantada**: novos caminhos da literatura comparada. Lisboa, Publicações Dom Quixote: 2001.

HAMBURGER, Käte. **A lógica da criação literária**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986. (Estudos 14)

HARANG, Julien. **L'épistolaire**. Paris: Hatier, 2002.

HORTA, Maria Teresa. **Ambas as mãos sobre o corpo**. Braga: Edições Europa América, 1972.

_____. **Minha senhora de mim**. Lisboa: Editorial Futura, 1974.

_____. **Poesia reunida**. Lisboa: Dom Quixote, 2009.

_____. “Proíbem-me e eu incandesço.” Ana Filipa Oliveira (2000). Entrevista a Maria Teresa Horta por Ana Filipa Oliveira. **Cadernos de Jornalismo**, pp. 14-18.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria e ficção. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991. (Série Logoteca)

KAMUF, Peggy. **Fictions of feminine desire**: disclosures of Heloise. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1982.

KAUFFMAN, Linda S.. **Discourses of desire**: gender, genre, and epistolary fictions. Ithaca and London: Cornell University Press, 1986.

_____. **Special delivery**: epistolary modes in modern fiction. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.

KLOBUCKA, Anna. **Mariana Alcoforado**: formação de um mito cultural. Trad. Manuela Rocha. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006.

_____. Sobre a hipótese de uma *herstory* da literatura portuguesa. **Veredas 10**. Santiago de Compostela: 2008.

_____. **O formato mulher**: a emergência da autoria feminina na poesia portuguesa. Coimbra: Angelus Novus, 2009.

_____. Back into the future: feminism in portuguese women's poetry since the 1970s. In: **Proceedings of international conference – the value of literature in and after the seventies**: the case of Italy and Portugal – Anais. (N.d.): 157-169. Disponível em: <<http://www.italianisticaultraiectina.org/publish/articles/000027/article.pdf>> Acesso em 06/04/2013.

_____; SABINE, Mark. (eds.) **O corpo em Pessoa**: corporalidade, género, sexualidade. Tradução Humberto Brito. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. 2ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à Internet. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

LISBOA, Irene (1992), **Solidão – Notas do punho de uma mulher**, Vol. II [MORÃO, Paula, org.], Lisboa, Editorial Presença, 1992, p. 36.

LOPES, Teresa Rita. **Pessoa por conhecer**: roteiro para uma expedição. Volume 1. Estampa, 1990.

LOURENÇO, Eduardo. Prefácio. In: COSTA, Maria Velho da. **Maina Mendes**. 2.^a ed., Lisboa: Moraes, 1977.

MACEDO, Ana Gabriela; AMARAL, Ana Luísa (orgs.). **Dicionário da crítica feminista**. Porto: Edições Afrontamento, 2005.

_____; RAYNER, Francesca (orgs.). **Género, cultura e performance – antologia crítica**. V.N. Famalicão: Edições Húmus, 2011.

MACHADO, Álvaro Manuel. **A novelística portuguesa contemporânea**. Lisboa: ICPL, 1984.

MAGALHÃES, Isabel Allegro de. **O tempo das mulheres**: a dimensão temporal na escrita feminina contemporânea. Lisboa: IN-CM, 1987.

_____. **O sexo dos textos**: traços da ficção narrativa de autoria feminina. Lisboa: Editorial Caminho, 1995.

MARINHO, Maria José; ORDORICA, Júlia. **Espólio Virgínia Vitorino**. Biblioteca Nacional Portugal: 1998.

MARTINS, Ana Margarida Dias. *Novas Cartas Portuguesas*: the making of a reputation. **Journal of feminist Scholarship**, p. 24-39, n. 2, Spring 2012.

MELLO, Cristina. **O ensino da literatura e a problemática dos géneros literários**. Coimbra: Almedina, 1998.

MENDES, Ana Paula Coutinho. Katherine Vaz e a re-inscrição de Mariana Alcoforado na história literária. In: **Estudos em homenagem a Margarida Losa – Anais**. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2006, p. 293.

MIRANDA, Tiago C. P. Reis. A arte de escrever cartas: para a história da epistolografia portuguesa no século XVIII. In: GALVÃO, Walnice Nogueira; GOTLIB, Nádia Batella (Org.). **Prezado senhor, prezada senhora**: estudos sobre as cartas. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 40.

MOREIRA, Nadilza. **A condição feminina revisitada**: Júlia Lopes de Almeida e Kate Chopin. João Pessoa: Editora Universitária UFPB, 2003.

_____; Schneider, Liane (orgs.). **Mulheres no mundo**: etnia, marginalidade e diáspora. João Pessoa: Editora Universitária UFPB, 2005.

NAVARRO, Ana Rita Soveral Padeira. **Da personagem romanesca à personagem fílmica: As pupilas do Senhor Reitor**. 1999. 688 f. Tese (Doutorado em Estudos Portugueses) – Universidade Aberta, 1999.

_____. Bagatelas literárias ou questões da criação dinisina? **Discursos**, n. 5, p. 179, 1993.

OUTEIRINHO, Fátima. Guiomar Torrezão ou memória de uma mulher de letras oitocentista. Editorial. **Revista Intercâmbio**, p. 163-176, Editora FLUP. 1998.

OVÍDIO. **Cartas de amor**: as heroides. Trad. de Dunia Marinho Silva. São Paulo: Landy, 2003.

OWEN, Hilary. Um quarto que seja seu: the quest for Camões' sister. **Portuguese Studies**, n. 11, pp. 179-191. 1995.

OWEN, Hilary; ALONSO, Cláudia Pazos. **Antigone's daughters? Gender genealogy and the politics of authorship in 20th-century women's writing**. Maryland: Bucknell University Press, 2011.

PARADINHA, Maribel. **As cartas de Soror Mariana Alcoforado**: manipulação e identidade nacional. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2006.

PEREIRA, José Carlos Seabra. Perspectivas do feminino na literatura neo-romântica. Coimbra: Coimbra Editora, 1986 (separata de A mulher na sociedade portuguesa. **Atas do colóquio**, Coimbra, 20-22 de março de 1985).

PEREIRA, Margarida Esteves. Portuguese women's access to education at the turn of the century: the ideology of separate spheres. In: 4TH EUROPEAN FEMINIST RESEARCH CONFERENCE. 2000, Bolonha. **Anais**. Disponível em: <<http://4thbo.women.it/workshops/refusing8/pereira.htm>>. Acesso em 25/01/2014.

PERKINS, David. **História da literatura e narração**. Trad. Maria Ângela Aguiar. Porto Alegre: FALE/PUCRS, 1999.

PIGNATARI, Décio. **Semiótica & literatura**: icônico e verbal. 2. ed. São Paulo: Cortez & Moraes, 1979.

PINTASILGO, Maria de Lourdes. Pré-Prefácio (leitura breve por excesso de cuidado). In: **Novas cartas portuguesas**. Alfragide: Dom Quixote, 2010.

PORTUGAL. Constituição Política da República Portuguesa de 1933. In: **Constituições Portuguesas - 1822|1826|1838| 1911|1933**. Ed. Assembleia da República. Lisboa. 2009.

PROTOCOLOS de leitura. In: **E-Dicionário de Termos Literários** (EDTL), coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, <<http://www.edtl.com.pt>>, consultado em 26/02/2015.

RAMALHO, Maria Irene Ramalho; RIBEIRO, António Sousa (orgs.). **Entre ser e estar**: raízes, percursos e discursos da identidade. Porto: Edições Afrontamento, 2002.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M.. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988. (Série Fundamentos, 29)

REIS, Carlos; MARTINHO, Fernando. Literatura portuguesa no século XX. In: **Panorama da literatura universal**. Coimbra, s.d., vol 2.

_____. “A Ficção Portuguesa entre a Revolução e o Fim de Século”, **Scripta**, Belo Horizonte 2004, V. 8, nº 15, pp. 15-45 (documento digital acedido em http://www.ich.pucminas.br/cespuc/Revistas_Scripta/Scripta15/conteudo/N15_Parte01_art01.pdf, em 11 de outubro de 2013).

RIBEIRO, Lia. **A popularização da cultura republicana (1891-1910)**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2011.

RIBEIRO, Margarida Calafate. Um desafio a partir do sul. **Veredas**, n. 10, p. 117-133, Santiago de Compostela, 2008, 117-133.

ROCHA, Andrée. **A epistolografia em Portugal**. Porto: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1985.

RODRIGUES, Graça Almeida (1980). **Breve história da censura literária em Portugal**. Lisboa: Biblioteca Breve, 1980.

SANTOS, Matildes Demétrio dos Santos. **Ao sol carta é farol**: a correspondência de Mário de Andrade e outros missivistas. São Paulo: Annablume, 1998.

SARAIVA, António José; LOPES, Óscar. **História da literatura portuguesa**. 14.^a ed.. Porto: Porto Editora, 1987.

SARTRE, Jean-Paul. **Que é a literatura?** Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Editora Ática, 2004.

SEIXO, Maria Alzira. Quatro razões para reler *Novas Cartas Portuguesas*. 1998. www.ciberkiosk.pt/arquivo/ciberkiosk4/seixo.htm. Acesso em 03/03/2012.

_____. **A palavra do romance**. Lisboa: Livros Horizonte, 1986.

SCHMIDT, Simone Pereira. **Gênero e história no romance português**: novos sujeitos na cena contemporânea. Porto Alegre: Edipucrs, 2000.

SCHOLES, Robert. **Protocolos de leitura**. Tradução Lígia Guterres. Lisboa: Edições 70, 1991.

SHOWALTER, Elaine. 'A Literature of their own' revisited. In: **A forum on fiction**, Vol. 31, n.º 3. 1998. <http://www.jstor.org/stable/1346107> (acesso em 15/06/2011).

SILVA, Regina Tavares. Feminismo em Portugal na voz de escritoras do início do século XX. In: **Cadernos condição feminina**, Lisboa, Comissão da Condição Feminina, 1982.

TAVARES, Maria Manuela Paiva Fernandes. **Feminismos em Portugal (1947-2007)**. 2008. 625 p. Dissertação (Doutorado em Estudos sobre Mulheres. Especialidade em História das Mulheres e do Gênero) - Universidade Aberta.

TIN, Emerson. **Cartas e literatura**: reflexões sobre pesquisa do gênero epistolar. <http://www.unicamp.br/iel/monteirolobato/outros/Emerson02.pdf>. Acesso em 15/04/2014.

TODOROV, Tzvetan. Prefácio. In: BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação literária**. Trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. **A literatura em perigo**. Trad. Caio Meira. Rio de Janeiro: Difel, 2009.

VALENTIM, Claudia Atanazio. **O romance epistolar na literatura portuguesa da segunda metade do século XX**. 2006. 116 f. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

VICENTE, Ana. O pensamento feminista na primeira metade do século XX e os obstáculos à sua afirmação. In: AMÂNCIO, Lígia et alii (eds.). **O longo caminho das mulheres**. Lisboa: Dom Quixote, 2007.

VIDAL, Duarte. **O processo das três Marias**. Lisboa. Editorial Futura: 1974.

WOLFF, Janet. Recuperando a corporalidade. Feminismo e política do corpo. In: MACEDO, Gabriela; RAYNER, Francesca. **Género, cultura visual e performance**. Famalicão: Edições Húmus, 2011.

WOOLF, Virginia. **A room of one's own**. England: Penguin Books, 2004.