



UNIVERSIDADE D
COIMBRA

Raquel Maria Correia Cardoso

QUANDO A ESCRITA QUEBRA O SILÊNCIO
A MORTE DA MÃE, DE MARIA ISABEL BARRENO

Tese no âmbito do doutoramento em Estudos Feministas orientada pela
Professora Doutora Adriana Bebiano Nascimento e apresentada à Faculdade
de Letras da Universidade de Coimbra.

Dezembro de 2019

*E se acaso a mulher percebe a sua servidão, e a rejeita, como, a quem, identificar-se?
Onde reaprender a ser, onde reinventar o modelo, o papel, a imagem, o gesto e a palavra
quotidianos, a aceitação e o amor dos outros, e os sinais de aceitação e amor?*

Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa,
Novas Cartas Portuguesas

Agradecimentos

*Assim é o passado, sempre:
um continente de afectos do qual só se vislumbram os fragmentos.*

Maria Isabel Barreno, *Vozes do Vento*

No belíssimo prefácio à segunda edição de *A Morte da Mãe*, em 1989, Maria Isabel Barreno, numa declaração tão poética quanto filosófica, escreve: “Relendo este livro, verifiquei que nuns dias o amava, noutros me aborrecia. Não são partes dele que amo ou aborreço. A alteração de sentimentos provém de mim” (MM: 12). Infelizmente não consegui pedir a Maria Isabel Barreno que me emprestasse as palavras com que falou do tempo e da dor da escrita e da criação deste romance:

Oito anos. Não foram oito anos de escrita seguida: recolhi dados, elaborei, escrevi, parei, re-escrevi. Foi um processo trabalhoso, e penoso (MM: 10).

Neste momento, dez anos depois de me ter candidatado ao doutoramento em Estudos Feministas da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, recordo estas palavras de Barreno. *Este foi um processo trabalhoso, e penoso.* Foi longo, difícil e solitário. Demasiado longo, demasiado só.

Nestes longos anos, há pessoas a quem devo este momento presente.

Em primeiro lugar à minha orientadora, Doutora Adriana Bebiano, que me resgatou para o recomeço e escrita desta tese. Agradeço-lhe a paciência, o tempo que esperou por mim e a forma como reavivou o prazer da literatura, de ler um texto, “está lá, lê”, disse-me tantas vezes.

A Beatriz e a Matilde nasceram de mim. “– Falta muito mamã?” Talvez lhes tenha dito cedo demais (para as tranquilizar) que faltava pouco. Sempre juntas nestes anos

tão longos. A Bea, a Mati e a nossa Lady Milka estão em todas as páginas desta história.

Quero também escrever do enorme carinho pela minha primeira orientadora, Doutora Elfriede Engelmayer, que me deu a conhecer Maria Isabel Barreno e o romance *A Morte da Mãe* (1979). Muito obrigada Doutora Elfi.

Porque fazem parte da narrativa da minha vida: a Guida que é eu também, em corpo e palavras, e a Daniela que, em escrita e linhaça, nos trouxe o riso desmedido. Sem sabermos, fomos também “três Marias” na partilha da escrita, das palavras e dos morangos.

Nesta história estão também a Susana, com quem voo, e a Manuela que me chama à terra.

Muito obrigada ao Sr Manuel Coelho da Pousada do Convento de São Francisco em Beja que, numa manhã quente de agosto, para além de decorar a mesa do meu pequeno almoço com o livro *Cartas Portuguesas* (1998), ainda me ofereceu estas cinco cartas de amor escritas em francês, numa belíssima tradução de Eugénio de Andrade.

Aos professores e professoras que conheci nesta minha casa que é a Academia de Coimbra, agradeço o gosto pela literatura, pela escrita e pelo acreditar que podemos ir mais além. Pela ordem em que o/as conheci: Professor João Paulo Moreira, Professor Stephen Wilson, Professora Jacinta Matos, Professora Maria Irene Ramalho, Professor Abílio Hernandez Cardoso, Professora Clara Keating, Professora Isabel Pedro e Professora Isabel Caldeira. Muito obrigada pelo tanto que aprendi convosco.

Algumas palavras também para todas as minhas colegas e todos os meus colegas de doutoramento e mestrado: esta tese é de toda/s nós.

À Cristiana Pena, que em 2016 teve o privilégio de conversar com Maria Isabel Barreno, agradeço a prontidão e disponibilidade em me conceder o registo desse encontro.

Esta tese dedico-a à minha família a quem devo as minhas memórias. Desse passado distante construí, no presente, as minhas escolhas: o meu pai António de Jesus Cardoso, a minha mãe Elvira Ferreira Correia Cardoso, as minhas irmãs Cristina e Leonor e o meu irmão António.

Mas esta tese é para as duas mulheres que vivem em mim desde criança. Para a minha avó paterna – Delminda de Jesus Cardoso (1906-1999) – que cantava a “Barca-Barqueirinha” e me contou as histórias da minha infância: a lenda “O Rei, as Filhas e o Sal”, a fábula “A Raposa e os Filhotes Feios” e as estórias “A gaveta dos rebuçados Bola de Neve” e “A Avó que fazia pttaa enquanto mexia a panela da sopa”. E a tua casa avó, há sempre uma casa nos meus sonhos. E para a minha tia Jusita – Maria de Jesus Cardoso (1931- 2019) – de quem tenho uma narrativa de vida. Quando aos fins de semana a ajudava a fazer a cama e contemplava o momento mágico em que levantava a boneca de cabelo áspero cor-de-palha e o seu vestido azul, que entretanto se desdobrara em três folhos rodados, fazia um círculo (*perfeito*) quando a sentava no centro da cama. Do som do vai-e-vem da máquina de tricotar, recordo tardes grandes e quentes em tons laranja, recordo o sol que se escondia no cimo daquela terra estreita e encovada a meio, recordo o sabor e o cheiro dos figos pingo-de-mel. Esta tese é do meu coração para vós.

Resumo

A revisitação de obras de autoria feminina é uma estratégia crucial na investigação acadêmica atual na área dos estudos literários feministas.

É no contexto da literatura portuguesa contemporânea, e da escassa presença de uma tradição literária de autoria feminina no cânone literário português, que pretendo ancorar este estudo sobre *A Morte da Mãe* de Maria Isabel Barreno (1939-2016). Publicado em 1979, cinco anos depois da Revolução de Abril de 1974, este livro, um romance-ensaio, é uma interrogação sobre as origens e o poder das narrativas patriarcais dominantes na configuração das mulheres e do feminino.

(Re)conhecida também como uma das “três Marias”, nome dado ao processo judicial instaurado às escritoras de *Novas Cartas Portuguesas* (1972), Barreno, tal como *Alice no País das Maravilhas*, convida-nos, neste romance, a olhar o mundo de outra forma, de pernas para o ar, do avesso (“o avesso das coisas”, *MM*: 323), oferecendo-nos hipóteses de leitura ou formas de interpretação diversas dos discursos hegemónicos. É neste ato criativo, ou de viagem pela imaginação, que Barreno revisita narrativas dominantes e questiona as representações patriarcais de “feminilidade” que configuram as mulheres e representam o corpo feminino ao longo da nossa História. Ao colocar no mesmo plano a Grande Narrativa do Cristianismo e contos de fada e mitologias da cultura ocidental, *MM* desnaturaliza narrativas dominantes e reconfigura conceitos como o belo e o feio.

Reclamar um lugar no cânone para Barreno é questionar também o próprio cânone literário português, predominantemente masculino. Para além disso, esta tese pretende ser um contributo para a revisitação e resgate de uma tradição de escrita literária de autoria feminina, dando voz às escritoras que transgrediram os limites discursivos impostos à escrita em geral e à escrita das mulheres em particular. Ao oferecer outras possibilidades de leitura, e de existência, *MM* é um romance feminista emancipatório que, defendendo, irá enriquecer uma História que se quer plural e inclusiva.

PALAVRAS-CHAVE: autoria feminina, literatura portuguesa contemporânea, cânone, mulheres, linguagem, corpo.

Abstract

Revisiting works of female authorship is a crucial strategy in contemporary academic research in the field of feminist literary studies.

*It is in the context of contemporary Portuguese literature and the scarce presence of a literary tradition of female authorship in the Portuguese literary canon that I anchor this study on *A Morte da Mãe*, by Maria Isabel Barreno (1939-2016). Published in 1979, five years after the April Revolution, this book, which may be classified as a novel-essay, is a radical query about the origins and the power of dominant patriarchal narratives in the configuration of women and the feminine.*

*Also known as one of the “three Marias” – the name given to the court process by the three female writers of *Novas Cartas Portuguesas* in 1972 –, Barreno, like *Alice in Wonderland*, invites us to look at the world in a different way, upside down, inside out, offering other hypotheses of reading or ways of interpretation. It is in this process of creation or journey of the imagination that Barreno revisits dominant narratives and questions the patriarchal representations of “femininity” that shape women and represent the female body throughout History. By bringing together the Great Narrative of Christianity and fairy tale and mythologies of Western culture, *MM* denaturalizes dominant narratives and rewrites concepts such as the beautiful and the ugly.*

*To claim a place in the canon for Barreno is also to question the predominantly masculine Portuguese literary canon itself. In addition, this dissertation is my contribution to the collective work of revisiting and rescuing a tradition of female-authored literary writing, giving voice to writers who have transgressed the discursive limits imposed on women’s writing. By offering other possibilities of reading, and of existence, *MM* is a feminist and emancipatory novel that, I argue, will enrich a History that should be both plural and inclusive.*

KEYWORDS: *women authorship, contemporary Portuguese literature, canon, women, language, body.*

0001.003.004.007

26

IDM

CDAFEG
UMAR

O JORNAL 21/9/79

Artes/Letras/Espectáculos

Literatura

Maria Isabel Barreno e "A morte da mãe"

Chegar ao fim dum andamento

«Cheguei ao fim dum andamento e estou a começar outro» — disse a O Jornal a romancista Maria Isabel Barreno num breve depoimento sobre o seu último livro, *A morte da mãe* (1). Estreada em 1968 com o romance *De noite as árvores são negras*, ela foi então logo apontada como um dos nossos melhores jovens ficcionistas, qualidade que confirmaria dois anos depois com *Os outros legítimos superiores*. Em 1972, apareceram as *Novas cartas portuguesas*, intervenção conjunta de Maria Isabel Barreno, Maria Velho da Costa e Maria Teresa Horta: apreendido, o livro deu origem a um processo em tribunal, julgado já na vigência do 25 de Abril e que terminou pela plena absolvição das três autoras, quando várias traduções corriam no estrangeiro e a Imprensa «à sensation» cozinhou a expressão «Três Marias» para enfatizar o caso.

Dai para cá Maria Isabel Barreno, cuja actividade ensaística — sob o nome de Maria Isabel Barreno Faria Martins — é também conhecida, publicou um estudo intitulado *A imagem da mulher na Imprensa*, ed. da Comissão da Condição Feminina. Agora, sete anos volvidos sobre as *Cartas*, surge *A morte da mãe*, que a escritora considera, senão a última face dum políptico, pelo menos o marco intermédio dum percurso criador onde há «corredores e pontes».

O Jornal endereçou-lhe duas perguntas também breves. As respostas são, por si só, a confirmação de

um discurso situado e como tal assumido sem concessões.

Temas e variações

P. — Se abstrairmos da condicionante formal, «A morte da mãe» vem muito claramente na linha da sua obra anterior. Você aceita esta leitura?

R. — Já houve quem dissesse que um escritor escreve sempre o mesmo livro, pela sua vida fora, e eu concordo. Aliás, não só os escritores: todos nós temos um número restrito de temas — acho que é isso a que se chama «maneira de ser», «carácter», etc. — e passamos a vida a tecer variações sobre esses temas.

Por isso, sem grande originalidade, penso que este livro é um desenvolvimento de vários embriões já aparecidos nas minhas obras anteriores, nomeadamente nas *Novas cartas portuguesas*. Ou talvez seja até a mesma história que em *De noite as árvores são negras*, ou em *Os outros legítimos superiores*, mas vista de outra janela — mais desenvolvida, cortados alguns capítulos para outros serem acrescentados. Mas com outra forma. Isto parece-me um ponto essencial, e que repõe a importância das variações, embora sobre semelhantes ou mesmos temas. Julgo que o fundamental da comunicação pela escrita é a empatia; a criação de local (lugar), de atitude (senso) comum, onde experiências possam ser partilhadas,

apesar da unicidade do destino individual. E a forma deste livro está ligada a uma experiência de vida, a um troço de caminho percorrido desde o princípio da escrita das *Novas cartas portuguesas* até cerca de 1975. O que explica, em parte, o



Maria Isabel Barreno
Há certas coisas, como Feminismo, que não podemos chamar por nomes pequenos

tempo que pus no trabalho de *A morte da mãe*: tive que esperar que a forma se definisse, provinda de minha vivência. Dai nasceram mesmo algumas das minhas acompanhantes neste transe só muito relativamente matricida.

A mulher no mundo

P. — Para si o que é concretamente *A morte da mãe*?

R. — Por ora, este livro representa para mim um desenvolvimento final, com vários acordes e junções. A liquidação de uma estranheza que eu descobri há muitos anos e que comecei a tratar como ferida pequena, e que se revelou como possível corte não só do meu eu feito pela cultura envolvente, mas como corte das minhas raízes mais emocionais.

Claro que falo da minha posição como mulher, como pessoa, no mundo, mas há certas coisas que não podemos chamar por nomes pequenos — o «feminismo», por exemplo — sem acrescentar vários floreios imagéticos, porque esses nomes pequenos só nos põem em comunicação com a minoria das pessoas já iniciadas: a maioria, que ainda não viajou por dentro de novas palavras, de sua posição alheia tira a conclusão de que se trata apenas de mais uma mascarada.

Mas o lugar deste livro só poderá ser definido com o meu seguimento, obviamente. Julgo que, de qualquer forma, essa qualidade de final não lhe será retirada, embora os corredores e pontes que agora percorro — no novo livro que estou a escrever — sejam ainda ramificações dos meus espaços anteriores. Cheguei ao fim de um andamento e estou a começar outro.

(1) *A morte da mãe*, col. Círculo de Prosa, Moraes Editores, 400 páginas, 360\$00.

Figura 1 — “Maria Isabel Barreno e ‘A morte da mãe’: Chegar ao fim dum andamento”, *O Jornal*, 21 de setembro de 1979, CasaComum.org.

Índice

Agradecimentos	5
Resumo	9
Abstract	11
INTRODUÇÃO	17
CAPÍTULO I	
PARA UMA HISTÓRIA (DAS ORIGENS) DA LINGUAGEM E CULTURA ESCRITA DAS MULHERES	33
1. O silêncio e os silêncios da História	33
2. As mulheres e o ato criativo: narrativas de origens alternativas.....	39
3. A escrita enquanto território: a hierarquia dos discursos	45
4. A figuração específica do feminino.....	51
5. A ginocrítica e a reconfiguração do feminino	60
6. O ato criativo como projeto emancipatório.....	70
CAPÍTULO II	
ESCRITA DE AUTORIA FEMININA: GENEALOGIA E ACESSO AO CÂNONE	77
1. Genealogia e heranças literárias (no feminino)	77
2. Tal como a literatura, a linguagem: o falso neutro de Maria Isabel Barreno	82
3. Hegemonia masculina e reconfiguração do cânone.....	90
4. Resgatando as mulheres para o cânone: trabalho arqueológico.....	96
5. O cânone e as escritoras portuguesas contemporâneas	107
6. A rutura introduzida por Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa: e (sempre) a censura	112
CAPÍTULO III	
ENTRE DUAS MARGENS: SOBRE <i>NOVAS CARTAS PORTUGUESAS</i> (1972)	125
1. O processo NCP: de Estudos Cor à Direção Geral de Informação (DGI).....	126
2. Receção e repercussão nacional e internacional	134
3. Dos efeitos perversos: de texto literário, a símbolo político	137
4. De <i>Cartas Portuguesas</i> (1669) e Mariana Alcoforado, a freira de Beja	144
5. Dimensão/ experimentação estética	148
6. Da “alegria (...) de se haver desaconchegado um mito, desflorado uma lei”	157
6.1. O patriarcado e a trilogia da família	157
6.2. Desconstrução do conceito de masculinidade: o corpo-macho	166
6.3. O resgate do corpo-fêmea: mulheres-sujeitos do prazer	168

CAPÍTULO IV

A MORTE DA MÃE: O AVESSO DO ROMANCE	177
1. O (não) lugar de Maria Isabel Barreno na crítica literária	177
2. Da escrita feminista à ficção filosófica	183
3. O gênero literário em <i>MM</i> : do ensaio (filosófico) ao romance (tese)	186
3.1. Introdução ao livro: para uma história das origens	192
3.2. Das epístolas de Barreno aos leitores e às leitoras	199
3.3. Era uma vez a Mãe Natureza	212

CAPÍTULO V

DOS CONTOS DE FADA DOS JARDINS DA INFÂNCIA	217
1. Mitos e lendas revisitadas em <i>MM</i>	217
2. A reprodução como poder e outros mitos	235
3. Era uma vez Deus e a Igreja Católica	243
4. Era uma vez a Grande Deusa	255
5. Conclusão: “A mulher vazia saía de todos os filmes e livros” (<i>MM</i> : 364)	264
CONCLUSÃO	269
BIBLIOGRAFIA	279

Introdução

A ideologia estende-se na linguagem de todos os dias.

Maria Isabel Barreno

Os Estudos Feministas ou uma outra consciência do humano

Em “Introdução. Estudos Feministas, uma Interdisciplina para o Futuro” (2009), Adriana Bebiano traça a génese dos programas de pós-graduação – mestrado e doutoramento – em Estudos Feministas da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Em resposta às questões “Porquê a criação destes programas de Estudos Pós-graduados? (...) Porquê Estudos Feministas? O Feminismo ainda é preciso? Não é ‘isso’ uma coisa do passado? Por que não ‘Estudos sobre Mulheres’?”, Bebiano, diretora e professora dos programas, refere o trabalho que, juntamente com Maria Irene Ramalho, levou a cabo no ano que antecedeu a criação destes dois ciclos de estudos avançados: “um longo ano de trabalho burocrático, mas também pedagógico e político” (Bebiano, 2009: 7). Sobre a necessidade dos Estudos Feministas na academia e na sociedade portuguesas, a autora observa que, apesar de as circunstâncias políticas, jurídicas e sociais em Portugal depois da Revolução de 25 de Abril de 1974 terem trazido às mulheres portuguesas uma situação de paridade, pelo menos na lei, a sociedade portuguesa não deixou de ser “profundamente patriarcal nas suas representações, que naturalizam e legitimam práticas que (ainda) subalternizam as mulheres” (*idem*). Dez anos depois, estas questões continuam atuais.

Já em 1997, em “Os Estudos Sobre as Mulheres e o Saber”, Maria Irene Ramalho defendia a importância de trabalhos de investigação em Estudos Feministas, Estudos sobre as Mulheres ou de Género – uma “consciencialização de uma problemática irrecusável” – uma vez que, observava Ramalho então, “uma

perspectiva crítica feminista” começava a estender-se “às mais variadas disciplinas e exercendo inegável influência na produção científica nacional” (Ramalho, 1997: 108).

Em “A Política da Teoria: Gerações e Geografias na Teoria Feminista e na História das Histórias de Arte” (2002),¹ Griselda Pollock descreve a sua experiência profissional e académica como professora e diretora do programa de pós-graduação em “Feminismo e Artes Visuais” na Universidade de Leeds – Mestrado em Estudos Históricos, Teóricos e Críticos Feministas nas Artes Visuais – designação que, salienta, exige o confronto direto de uma “tradição de reflexão teórica e de ativismo social de mulheres – o feminismo e a teoria, história e práticas da cultura visual” (Pollock, 2002: 191). A necessidade de consolidar os Estudos Feministas como área científica em que a articulação entre prática – ativismo social – e teoria – conhecimento² – fez com que Pollock, no âmbito do programa que ela própria delineou em 1991, sentisse a necessidade de criação de um espaço próprio no contexto da academia, um espaço onde crítica e prática feministas pudessem ser conceptualizadas. Para além disso, como observa Bebiano, chamando a atenção para a importância de uma abordagem interdisciplinar, a academia é também o lugar em que um “trabalho de colaboração entre pessoas vindas de diversas áreas permite uma visão panorâmica e comparativa, necessariamente mais rica”, possibilitando, desta forma, “uma compreensão mais global dos problemas que se colocam não só às ‘mulheres’ mas ao ‘humano’” (Bebiano, 2009: 9-10).³ Como enfatiza Pollock, “A tradição feminista é hoje em dia um objeto de estudo, bem como um conjunto de teorias e metodologias para o estudo de outros objectos – por exemplo, as artes visuais ou o filme” (Pollock, 2002: 193). Pollock escreveu este ensaio em relação ao estado da arte na academia inglesa em 1992. Comparando com a academia portuguesa, há efetivamente uma *décalage* de alguns anos. Em Portugal, a existência de seminários nos planos curriculares das licenciaturas, mestrados e doutoramentos, bem como a

¹ Este ensaio, publicado em *Género, Identidade e Desejo: Antologia Crítica do Feminismo Contemporâneo* (2002), traduzido por Ana Gabriela Macedo e Maria Amélia Carvalho, é o capítulo I. Na década de 1990, no contexto da história de arte, Pollock observa o domínio de uma perspectiva crítica patriarcal o que, defende, fazia com que a crítica feminista nesta área se demonstrasse “teoricamente subdesenvolvida e frequentemente assoberbada, quer pela predominância de um paradigma materialista, cujo eixo principal de poder é a classe, quer pela indiferença do historiador social de arte em questões de género e de sexualidade” (Pollock, 2002: 192).

³ Sobre a interdisciplinaridade dos Estudos Feministas, veja-se também Mía Liinason, em “Why Interdisciplinarity? Interdisciplinarity and Women’s/ Gender Studies in Europe” (2009).

realização de *workshops* que articulam os Estudos Feministas com outras áreas do conhecimento – literatura, história, sociologia, filosofia, antropologia, cinema, teatro, medicina, direito, entre outras – surgem na segunda metade da década de 1990.⁴

Relativamente ao contexto português,⁵ falar da existência de uma tradição feminista, ou de uma tradição de teoria crítica feminista, é reivindicar, no contexto da academia, a pertinência dos Estudos Feministas como área de conhecimento transversal, plural e inclusiva centrada na reconceptualização do humano. Já em 2010, em “Estudos Feministas e Cidadania Plena”, juntamente com Maria Irene Ramalho, Adriana Bebiano enfatiza a importância em redefinir o termo “cidadania” que, defendem, “não se esgota no direito ao voto (...) nem sequer na igualdade perante a lei” (Bebiano e Ramalho 2010). Para Bebiano e Ramalho, os “constrangimentos ao exercício pleno da cidadania das mulheres assumem muitas formas, que, de tão naturalizadas nas culturas (ainda) patriarcais, se tornaram invisíveis. É esta invisibilidade que é imperativo desocultar” (*idem*). Sobre o conceito de “cidadania plena”, esclarecem:

Habitar autonomamente a cidade, ser, de pleno direito, parte da cidade e a ela juntar uma voz própria – é isso a cidadania plena. O que de modo algum implica a eliminação de todas as diferenças, e muito menos a eliminação da diferença sexual (*idem*).

Se, por um lado, o debate em torno do tema as mulheres e da cidadania parece ultrapassado, fora de moda até, por outro, a discriminação de que as mulheres continuam a ser vítimas, “sobretudo em situações de extrema dependência e mesmo em contextos revolucionários” (*idem*) mostra o quanto ainda há para fazer em termos da “participação activa das mulheres nos processos emancipatórios, mesmo em condições de subalternidade”, porque, como defendem as autoras, “todas as vozes são imprescindíveis na polifonia da interrogação e da resposta pelo humano” (Bebiano e

⁴ Veja-se Graça Abranches, “On What Terms Shall We Join the Procession of Educated Men? Teaching Feminist Studies at the University of Coimbra” (1998).

⁵ No contexto da academia portuguesa, e a nível institucional, existem três designações para esta área de estudos: “Estudos sobre as Mulheres” é o nome escolhido pela Universidade Aberta de Lisboa, a primeira universidade portuguesa a implementar esta área de estudos em 1995, com mestrado; “Estudos Feministas” é a designação do mestrado (com início no ano letivo de 2007-2008) e do doutoramento (2009-2019) na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra e “Estudos de Género” é a designação adotada pela Universidade de Lisboa em curso criado em 2017.

Ramalho 2010). A importância que a voz das mulheres se ouça na esfera pública e no espaço da cidade é crucial para a sua afirmação enquanto cidadãs.

Retomo o ensaio de Pollock para introduzir na minha discussão outro argumento que considero essencial na abordagem dos Estudos Feministas no contexto da sociedade portuguesa: refiro-me à eventual conotação negativa das palavras “feminista(s)” e “feminismos”. Pollock conta-nos como na primeira aula do seu seminário – no ano letivo de 1991-1992 –, ao questionar as razões da escolha daquela pós-graduação, ficou surpreendida com a diversidade das respostas. Se para as alunas mais novas a discriminação que sentiam enquanto mulheres no seu dia-a-dia ou a política patriarcal dominante não era a razão, já para as alunas mais velhas, a experiência de vida que detinham, quer na esfera privada, como mães, quer na esfera pública, nos respetivos empregos, era efetivamente a razão pela qual tinham escolhido frequentar aquele seminário específico. Nas palavras de Pollock, foi o confronto com os “efeitos concretos das contradições que moldam as vidas das mulheres nas estruturas marcadas pelos determinismos de classe, raça e género da sociedade ocidental” (Pollock, 2002: 194) que fez com que algumas mulheres tivessem decidido recorrer à academia para aprofundar o seu conhecimento.

Pollock salienta duas respostas que merecem reflexão: uma aluna respondeu que, apesar do interesse em frequentar o seminário como ouvinte, não se tinha inscrito pelo estigma (ainda) associado aos Estudos Feministas; já outra respondeu não ser feminista, apesar de reconhecer que as teorias feministas eram relevantes para aquilo que pretendia (naquele caso específico, uma perspetiva social em História de Arte). Neste contexto, e relativamente à academia inglesa, a autora observa que os Estudos Feministas continuam “a ter um estatuto marginal dentro da academia”, mantêm um “estatuto de ‘outridade’” por “nunca se integrar[em] nas disciplinas” (*ibidem*, 217),⁶ dificultando o reconhecimento e a aceitação não apenas dentro da comunidade científica, como também fora dela. Pollock deixa claro que não pretende “romancear a

⁶ Sobre a academia britânica, Pollock observa: “se bem que tenhamos visto os departamentos de estudos de comunicações, estudos culturais e de cinema desenvolver-se tanto nas universidades como nos politécnicos britânicos, o feminismo permanece, contudo, marginal. Obviamente que existem programas de Masters em Estudos de Mulheres, mas não existem departamentos ou programas à escala daqueles que podemos encontrar nas universidades americanas e noutros países” (Pollock, 2002: 216-217).

situação ou sugerir que não existem (...) historiadoras de arte feministas em posições proeminentes devido a um certo reconhecimento institucional da legitimidade ou da necessidade de uma presença intelectual feminista”; pelo contrário, assegura que “isto acontece apesar de o seu envolvimento político e intelectual e devido a uma avaliação indiferente de valores, tais como a produtividade, a capacidade de atrair alunos e o seu emblematismo”, tornando possível, acrescenta, aos Estudos Feministas “atingir posições que permitam que o seu projecto seja consolidado enquanto material académico disponível para futuras gerações de mulheres estudantes” (Pollock, 2002: 217). Para além disso, esclarece, a consolidação dos Estudos Feministas no contexto da academia permitirá que as mulheres “possam participar no estudo e na produção da arte, não enquanto ‘outros’ aberrantes ou travestidos, mas ‘enquanto mulheres’, falando na sua especificidade de voz, raça, classe ou preferência sexual”, porque afinal, defende, “[o] *status* e o reconhecimento profissional das feministas e do seu discurso não têm origem num autêntico reconhecimento das mulheres; bem pelo contrário, eles indicam a ‘precária’ tolerância dos estados liberais burgueses cada vez mais orientados para as leis do mercado” (*idem*).

O desconhecimento e a ignorância em relação ao significado das palavras feminista(s) e feminismos, a conotação negativa e depreciativa, bem como o estigma, são fatores que contribuem para suspeitas sobre a credibilidade científica dos Estudos Feministas como área de conhecimento ou científica. Anna Klobucka, em *O Formato Mulher* (2009), há dez anos, defendia igualmente que os termos “feminismo” e “feminista” tinham “efeitos particularmente nocivos quanto à constituição deste campo de estudos na academia portuguesa” (Klobucka, 2009: 24). Em 2010, Maria do Mar Pereira, na sua tese de doutoramento, *Pushing the Boundaries of Knowledge: an Ethnography of Negotiations of the Epistemic Status of Women’s, Gender, Feminist Studies in Portugal*, observava também que em Portugal existem preconceitos em relação ao trabalho e à compreensão do que são e do que tratam efetivamente os Estudos Feministas, Estudos sobre as Mulheres ou Estudos de Género – EMFG –, mesmo no meio académico. Recentemente, esta investigadora portuguesa ganhou o Prémio Philip Leverhulme por dois estudos pioneiros sobre sexismo em escolas e universidades portuguesas. Já em 2001, Ana da Silva e Teresa Cláudia Tavares, em “Estudos Culturais, Estudos sobre as Mulheres e Estudos Culturais sobre as Mulheres”, referiam também que “[t]anto os Estudos Culturais como os Estudos sobre

as Mulheres são frequentemente escolhidos como exemplo de áreas de pesquisa um pouco ‘esotéricas’, caracterizadas pela interdisciplinaridade ao serviço de um projeto” (*apud* Silva, 2014: 181).

E fora da academia? As palavras feminismos e/ou feminista têm (ainda) um rótulo negativo na sociedade portuguesa. Enquanto mulher, feminista, investigadora e professora testemunho com alguma frequência este estigma, quer por parte de homens, quer de mulheres. Como escrevia Adrienne Rich, há quarenta anos, no contexto da sociedade americana: “each contemporary feminist theorist [is] attacked or dismissed *ad feminam*, as if her politics were simply an outburst of personal bitterness or rage” (Rich, 1979: 12). Combater este estigma social parece-me uma questão de educação também, assim como se revelam afinal (todas as) questões relacionadas com preconceitos e imagens estereotipadas, e não apenas em relação aos movimentos feministas. É também ausência de conhecimento e de uma leitura atenta da História. Já em 1971, em “When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision”, Rich falava da necessidade em reler e reescrever a História adotando uma perspetiva crítica, de questionamento. Nas palavras da poeta, mais do que um capítulo na história cultural, social, política da humanidade, esta revisitação é um projeto de sobrevivência para as mulheres:

Re-vision – the act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction – is for women more than a chapter in cultural history: it is an act of survival (...) And this drive to self-knowledge, for women, is more than a search for identity: it is part of our refusal of the self-destructiveness of male-dominated society (Rich, 1971: 35).

Em 2019, tal como em 2009 e em 1979, estudar nesta área é, ainda, uma questão de sobrevivência.

Era uma vez uma casa

Na esteira de Rich, olho para trás e revisito algumas memórias de infância. Recordo histórias que me faziam pensar no porquê das coisas, e, acima de tudo, faziam-me fazer perguntas. Cedo percebi que certos comportamentos e modos de vida, formas de estar ou de viver das mulheres, “tinham que ser” daquela forma e não

de outra. Quase sempre no contexto da família, recordo-me de perguntar por que razão as mulheres que eu conhecia (com exceção da minha professora primária), não trabalhavam fora de casa. Por que razão tinham que ser as mulheres a desempenhar as tarefas domésticas? Era desta forma que observava não apenas o quotidiano da minha mãe, como das outras mulheres que habitavam o bairro da cidade onde nasci e cresci.

Numa aldeia, a cerca de vinte quilómetros da minha cidade, viviam as duas outras mulheres da minha infância: a minha avó paterna, viúva desde os quarenta anos e que, apesar de não ter um marido, nem trabalhar fora de casa, trabalhara toda a vida, criara três filhos e conseguira construir uma casa; e a sua filha mais velha que, tendo escolhido não casar, trabalhava nas terras, vendia nos mercados, fazia tricot e todos os verões fazia férias nas termas de Monte Real. Recordo-me de quando decidiu comprar uma casa, apesar de viver com a minha avó. A minha tia era uma mulher dona de si. Esta casa, que agora digo minha, era a casa da minha avó Delminda e da minha tia Jusita.

As respostas às minhas perguntas eram poucas. Muitas vezes, eram silêncios ou sorrisos. Hoje sinto que, sem que na altura lhes conseguisse *dar um nome*,⁷ os feminismos sempre fizeram parte da minha vida, profissional também. Relembro a dificuldade em contrariar algumas perceções ou comportamentos enraizados (que agora sei e entendo como naturalizados pela cultura), em particular a instituição da família. A necessidade em aprofundar teoricamente esta área científica foi uma das razões para a realização deste doutoramento em Estudos Feministas. Se na minha dissertação de mestrado – *Masculino e Feminino: Ulysses e/ou a Desconstrução da Dualidade* (1997)⁸ – assumi uma posição claramente feminista, fi-lo a partir das representações de mulheres em obras de autoria masculina. Vinte anos depois, optei por uma perspetiva diferente: quais as representações das mulheres em livros de autoria feminina? E por que não ler obras de mulheres escritoras portuguesas? Por que não dar voz às mulheres que continuam, com algumas exceções, a ser marginalizadas pela História e pelo cânone da literatura portuguesa contemporânea?

⁷ Itálico meu por querer sublinhar uma questão que irá percorrer todo este trabalho, ou seja, a importância das palavras, da linguagem em nomear ou atribuir um nome às coisas.

⁸ *Masculino e Feminino: Ulysses e/ou a Desconstrução da Dualidade* (1997), Mestrado em Estudos Anglo-Americanos sob a orientação do Professor Abílio Hernandez Cardoso, na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

Autoria feminina

Até meados do século XX, a escrita de autoria feminina tem uma presença muito limitada no cânone literário português. No entanto, e no âmbito dos trabalhos de investigação académica que se fazem atualmente em Portugal, verifica-se um número crescente de teses de doutoramento, dissertações de mestrado e outras atividades académicas desenvolvidas e publicadas na maior parte dos casos vinculadas à área dos Estudos Feministas, Estudos de Género e Estudos sobre as Mulheres [EMFG].

No contexto dos estudos literários feministas contemporâneos, Maria Irene Ramalho, Adriana Bebian, Ana Luísa Amaral, Anna Klobucka, Hilary Owen, Cláudia Pazos Alonso, Vanda Anastácio e Elfriede Engelmayer são alguns dos nomes que apresentam uma perspetiva nova de uma tradição de escrita de autoria feminina que legitima o lugar das mulheres na história da literatura.

Em *Antigone's Daughters? Gender, Genealogy, and The Politics of Authorship in 20th-Century Portuguese Women's Writers* (2011), Hilary Owen e Cláudia Pazos Alonso defendem que nas primeiras décadas do século XX as iniciativas para resgatar escritoras portuguesas foram poucas.⁹ Este trabalho, salientam, é fundamental não só para a reivindicação de uma memória e herança cultural e literária no feminino, como também para a reavaliação do cânone da literatura portuguesa. Num contexto político-social e cultural conservador e discriminatório, como foram as décadas de 1960 e 1970, como é que as escritoras portuguesas “have gone about disclosing the figure of ‘woman’, as reader, as writer, and as a critic, working simultaneously both inside and outside the conditioning of sexuality, as well as inside and outside, of their national literary tradition?” (Owen e Alonso, 2011: 35),¹⁰ perguntam as autoras.

⁹ Owen e Alonso analisam de que forma a autoria feminina é abordada nas obras de seis autoras portuguesas: Florbela Espanca e Irene Lisboa; Agustina Bessa-Luís e Natália Correia; Hélia Correia e Lídia Jorge.

¹⁰ A questão da existência de uma tradição ou um cânone teórico-filosófico feminista, não só na academia portuguesa, onde foi, efetivamente, mais tardio, como também na academia francesa e anglo-americana, em particular no contexto dos estudos literários contemporâneos, será abordada no capítulo I deste estudo.

Como escreveu Maria Isabel Barreno no livro *A Morte da Mãe* (1979) em relação às quatro décadas de ditadura da nossa História, num contexto de “colonialismo ideológico” (MM: 246), como se posicionaram as escritoras portuguesas? A configuração do feminino na sociedade patriarcal do Estado Novo (1933-1974), legitimada pelo discurso da Igreja Católica, repressivo também em relação à sexualidade feminina, perpetua os estereótipos da mulher submissa, fada do lar e esposa obediente, moldados pelo culto da Virgem Maria e da Imaculada Conceição, símbolos da virgindade, pureza e castidade femininas. A Revolução de Abril de 1974 vai permitir condições favoráveis à reconfiguração da feminilidade, processo ainda em curso. É neste contexto que pretendo colocar algumas questões: primeiro, numa conjuntura social e politicamente opressora e discriminatória em relação às mulheres, de que forma resistiram as escritoras portuguesas ao catecismo “*Dos Outros Legítimos Superiores*”?¹¹ Segundo, perante a quase ausência de uma tradição de escrita de autoria feminina no contexto literário português, como ocuparam ou tentaram reclamar um lugar nesse espaço? Recorro novamente a Bebiano e Ramalho:

Uma das grandes preocupações da “terceira vaga do feminismo” é, nas palavras de Drucilla Cornell, invocando Marie Cardinal, *les mots pour le dire*. Só rejeitando o discurso patriarcal hegemónico que há séculos as vem dizendo, só dizendo-se elas mesmas sujeitos da cultura, conquistarão as mulheres finalmente o seu lugar próprio e pleno na cidade dos humanos e de todos os seres (Bebiano e Ramalho, 2010).

Perante a ausência de uma memória cultural literária no feminino, terão as escritoras portuguesas encontrado “as palavras certas”? Como é que a escrita permitiu às mulheres questionar narrativas patriarcais e a forma como durante séculos representaram as mulheres? Pode o ato criativo ser uma forma de resistência?

Em *A Room of One's Own* (1928), Virginia Woolf defende que “freedom and fullness of expression are of the essence of the art” (Woolf, 1991: 77) e lança um apelo às mulheres para que escrevam “seeking out a form of representation which is more ‘comfortable’ for them” (...) The book has somehow to be adapted to the body (...) For interruptions there will always be” (*ibidem*, 78). Há quase um século, Woolf colocava já questões que permanecem centrais na discussão e investigação académicas atuais no âmbito dos estudos literários e, por esta razão, regressarei várias

¹¹ *Os Outros Legítimos Superiores* é um romance de Maria Isabel Barreno publicado em 1970.

vezes a este livro ao longo deste trabalho. Na esteira de Woolf, sendo a escrita uma forma de emancipação, de que forma é que as escritoras portuguesas, na década de 1970, “adaptaram” a escrita ao corpo e às suas vidas (de mulheres)?

É no contexto da produção literária ou da escrita de autoria feminina na literatura portuguesa contemporânea que proponho, nesta tese de doutoramento, resgatar o nome de Maria Isabel Barreno e o livro *A Morte da Mãe* (1979) para o cânone da literatura portuguesa contemporânea. Para além de ser uma forma de reivindicar uma tradição de escrita ou herança cultural no feminino, este trabalho de resgate deverá conduzir-nos também a uma reavaliação do cânone literário português, refletindo não apenas sobre a sua configuração, como também sobre os mecanismos que contribuem para a sua construção.

No capítulo I refletirei sobre a representação das mulheres pelas narrativas patriarcais dominantes, em particular as referências ao ato criativo e à linguagem. No seguimento dos feminismos anglo-americanos – *grosso modo* feminismos da igualdade – e do feminismo francês – *grosso modo* feminismos da diferença – abordarei igualmente de que forma a construção de imagens estereotipadas, assentes em dualidades, contribuíram para a representação, em termos de subalternização e discriminação, das mulheres ao longo dos séculos.¹² No contexto dos feminismos da diferença, o conceito de “*écriture féminine*” surge como resposta para a resistência através da escrita, permitindo não apenas questionar as representações dominantes, como também propor alternativas. Para além de Luce Irigaray, Hélène Cixous defende igualmente a importância em recuperar “the lost female subject” através da escrita, ou seja, conseguir, através da escrita, visitar “the work of un-forgetting, of un-silencing, of unearthing, of un-binding oneself, and of un-deafening oneself” (Cixous, 1979: 78).

¹² Em “This Sex Which is Not One” (1979), a filósofa belga Luce Irigaray defende a necessidade em encontrar uma linguagem nova que desconstrua estas dicotomias e privilegie a relação das mulheres com o próprio corpo. Já em *Speculum de l’autre femme* (1974), Irigaray havia chamado a atenção para o poder dos discursos da filosofia e da psicanálise na construção e legitimação de estereótipos que colocam as mulheres em posição subalterna.

No capítulo II proponho uma reflexão sobre o cânone da literatura portuguesa contemporânea, salientando a escassa presença de obras de autoria feminina. Em *Revisão e Nação: os Limites Literários do Cânone Literário* (2006), Osvaldo Manuel Silvestre define cânone como “uma convenção pragmática de leitura, formulada na literatura e na escola oitocentista e desde então transmitida às gerações escolares aquando da aprendizagem das primeiras letras (Silvestre, 2006: 203).

O processo de reflexão sobre o cânone deve conduzir-nos também a uma reflexão sobre o sistema educativo português e a uma análise crítica aos muitos manuais e programas escolares das disciplinas de Português e de Literatura Portuguesa, desde o ensino preparatório e secundário, até ao ensino superior. Universidades e seus professores e professoras têm o poder, a liberdade e, acima de tudo, a responsabilidade de elaborar programas, escolhendo não apenas as obras literárias, bem como autores e autoras. A autonomia deste espaço de poder na transmissão de conhecimentos é um privilégio que nós, professoras e professores, não podemos esquecer. O problema não é exclusivamente português, mas transnacional.

Os mecanismos de construção do cânone têm sido questionados por diversas vozes críticas, tanto em termos da geopolítica, como da etnia, e, naturalmente, do sexo. Para Geraldine Heng, por exemplo, em “Pleasure, Resistance, and a Feminist Aesthetics of Reading” (2006), o cânone é constituído pelas grandes obras de “dead white male traditions established in elite academies in Europe, England, and The United States a century or more or less ago” (Heng, 2006: 54). Heng questiona o estatuto destas obras de autoria masculina, na sua maioria textos misóginos, e salienta o valor das leituras feministas enquanto estratégias de resistência: “Feminists, sensitive to gendered models in all practices (...) sought instead a *political aesthetics*, and found pleasure and beauty in resistance, judgement, and critique of whatever the great works were thought to deliver” (*idem*).

Neste segundo capítulo procurarei abordar igualmente os mecanismos que contribuem para a formação e consolidação do cânone e “justifiquem” a escassez de autoras mulheres no cânone da literatura portuguesa contemporânea. Como defende Anna Klobucka em “Sobre a Hipótese de uma *Herstory* da Literatura Portuguesa”, a “masculinidade normativa do sujeito da escrita” é “legitimada e reforçada pela (...) escassez marcada de mulheres escritoras, portadoras potenciais de contra-discursos enraizados numa postura diferencial em relação ao discurso masculino dominante (Klobucka, 2008: 17). Porém, nas últimas décadas, em particular a partir da década de

1970, a “inclusão de abordagens feministas” (*idem*) na literatura portuguesa demonstrou a necessidade em revisitar o cânone, questionando a sua hegemonia e identificando casos de mulheres artistas e escritoras. Sobre este processo, a ocorrer também nas artes, Ana Vicente e Filipa Lowndes Vicente, em “Fora dos Cânones: Mulheres Artistas e Escritoras no Portugal de Princípios do Século XX” (2015), sublinham o papel crucial da crítica feminista, sobretudo desde a década de 1970 – “quando os cânones instituídos, masculinos, começaram a ser criticados e as mulheres foram ‘descobertas’ enquanto agentes de criatividade e conhecimento” –, em questionar e identificar nomes de mulheres artistas. Porém, acrescentam: “Identificar não chega. É preciso questionar os porquês destas ausências, invisibilidades ou a forma como a identidade sexual marcou o percurso e percepção de mulheres artistas e escritoras, quer no momento histórico em que viveram, quer nos períodos posteriores, em que foi feita a reflexão sobre o passado” (Vicente e Vicente, 2015: 48-49).

No capítulo III refletirei sobre o contexto de repressão e censura em que Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa publicaram, em 1972, *Novas Cartas Portuguesas*, abordando temas proibidos e censurados, como o adultério, a violação, o aborto, o incesto, a sexualidade, o corpo e o prazer no feminino, a guerra colonial, entre outros. Sobre a repercussão nacional e internacional de *NCP*, Darlene Sadlier, em “Form in *Novas Cartas Portuguesas*”, salienta a rapidez com que o livro foi traduzido em várias línguas: “within a year was translated into nearly every modern European language. In January 1975, upon publication of Helen R. Lane's English version, the book received notices in major literary reviews throughout the United States” (Sadlier, 1986: 246). Sadlier observa a originalidade do livro enquanto objeto estético – “after several readings, one can perceive more intriguing aspects of the form, so that the very structure of the book takes on political implications” – e literário: “the book has a specifically literary interest. It is not only a challenge to orthodox ideas, but a different kind of representation, an attempt to reshape the culture's ‘way of seeing’” (*ibidem*, 251).

Qual o lugar de *Novas Cartas Portuguesas* no panorama da literatura portuguesa contemporânea? De que forma utilizaram as escritoras a escrita/o ato criativo enquanto forma de emancipação? Quais as palavras – “les mots pour le dire” – “encontradas” pelas “três Marias” para resistir que chocaram tanto a sociedade portuguesa? Terá sido a maior ousadia serem mulheres a escreverem-se como

sujeitos, a afirmar o desejo e prazer no feminino? Ainda neste terceiro capítulo, discutirei os possíveis efeitos negativos da mediatização política na receção deste livro enquanto objeto estético e literário.

É igualmente neste contexto de repressão política que Maria Isabel Barreno escreve *A Morte da Mãe*. Escrito ao longo da década de 1970, será publicado em 1979 pela editora Moraes e reeditado, em 1989, pela Caminho. A simultaneidade da escrita das duas obras traduz-se em semelhanças estéticas e temáticas entre os dois livros, tal como pretendo demonstrar no capítulo III. Desta forma, pergunto: qual a singularidade de *A Morte da Mãe*? Espero responder a esta perguntas nos capítulos IV e V deste estudo.

No capítulo IV analisarei o livro de Barreno enquanto interrogação sobre as origens e mais particularmente do poder das narrativas patriarcais dominantes na configuração das mulheres. A revisitação do mito da criação conduz Barreno a uma reflexão filosófica sobre as práticas sociais e culturais de representação das mulheres ao longo da História. Numa entrevista concedida em 2010 a Maria João Seixas, no contexto das comemorações do centenário da República Portuguesa, Barreno declara: “Comecei a sentir essa necessidade de falar da sociedade (...) por interrogar as relações e os estereótipos sociais, por perceber melhor como é que as relações de poder se tinham construído de uma maneira, e não de outra (...) A ideia de termos sido tiradas de uma costela do homem e de, por essa razão, servirmos fundamentalmente para companheiras, parecia-me tão absurda” (Seixas, 2010: 176).

A Morte da Mãe é também um exercício de releitura dos mitos que condicionam as mulheres na cultura ocidental. A revisitação e reescrita de mitologias tem sido uma estratégia feminista nas últimas décadas.¹³ Ao contar a história da “Morte da Mãe”, Maria Isabel Barreno recria cenários e memórias que fazem parte do nosso imaginário e que contribuem para a construção da subjetividade das mulheres. Analiso a desmontagem que Barreno faz dos mitos culturais que estruturam a nossa cultura e a reflexão que provoca sobre hierarquias de poder que subalternizam as mulheres. Estas são algumas das reflexões que proponho no capítulo V deste estudo.

¹³ Veja-se, por exemplo, Angela Carter, Atwood, Winterson, entre outras (ver Bebiano, 2013 e Fernandes, 2015).

Na Conclusão, tentarei identificar o que ficou por dizer.

Maria Isabel Barreno (1939-2016)

Relativamente à escolha da escritora portuguesa Maria Isabel Barreno (1939-2016), e desta sua obra em particular, gostaria de referir o momento em que li este livro pela primeira vez. Foi no seminário “Representações do corpo da mulher na escrita de autoras portuguesas contemporâneas”, lecionado por Elfriede Engelmayer na parte curricular do doutoramento em Estudos Feministas da FLUC,¹⁴ tendo então produzido um forte impacto que motivou esta minha investigação.

A Introdução deste estudo ficaria incompleta sem uma breve biografia e referência à obra de Maria Isabel Barreno. Maria Isabel Barreno de Faria Martins nasceu em Lisboa no dia 10 de julho de 1939. Licenciou-se em Ciências Histórico-Filosóficas na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Em paralelo com a sua atividade como romancista, desempenhou outras atividades, entre as quais investigação na área da sociologia. No âmbito do seu trabalho no Instituto Nacional de Investigação Industrial, bem como no Instituto de Estudos para o Desenvolvimento, publicou vários trabalhos de investigação, dos quais se destacam *Adaptação do Trabalhador de Origem Rural ao Meio Industrial Urbano*, em 1966, e, em 1968, participa num projeto coletivo sobre as condições e representações sociais das mulheres que resultou na publicação do livro *A Condição da Mulher Portuguesa*, dirigido por Urbano Tavares Rodrigues. Enquanto investigadora, publicou ainda *A Imagem da Mulher na Imprensa*, em 1976. Como observa José Esteves, em “*O Círculo Virtuoso de Maria Isabel Barreno: o Acto de Contar como Processo em Devir*”, “O nome de Maria Isabel Barreno está também associado à sua dupla actividade de escritora e ensaísta, na área da sociologia, com vários estudos sobre a

¹⁴ Neste seminário foram analisadas obras de autoras consagradas, mas também de escritoras que caíram no esquecimento. Entre outras, destacam-se Maria de Graça Varela Cid, Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta, Maria Velho da Costa, Ana Hatherly, Luíza Neto Jorge, Isabel de Sá, Helga Moreira e Adília Lopes. No caso de pintoras-escritoras, como Ana Hatherly e Isabel de Sá (ou no caso do trabalho conjunto que realizaram Maria Velho da Costa e Júlio Pomar em *Corpo Verde*, de 1979), a análise da representação do corpo na escrita abrangeu também o diálogo que esta estabelece com as representações pictóricas.

juventude, os trabalhadores de origem rural, a condição e a imagem da mulher na imprensa, entre outros” (Esteves, 2008: 34). Esteves salienta a resistência da sua voz: “É uma voz que sempre se levantou contra o regime salazarista, a censura, desenvolvendo uma fina ironia e revelando, pelo poder de sugestão e insinuação, aquilo que não podia ser dito” (*idem*). Foi também jornalista e Conselheira Cultural para os Assuntos do Ensino na embaixada portuguesa em Paris.

De Noite as Árvores são Negras é o seu primeiro romance, publicado em 1968. Dois anos depois, publica *Os Outros Legítimos Superiores. Folhetim de Ficção Filosófica*. A década de 1970, mais concretamente entre 1969 e 1977, como viria a escrever no Prefácio à segunda edição, em 1989, é o período – “processo trabalhoso, e penoso” (*MM*: 10) – de escrita de *A Morte da Mãe*, publicado em 1979. Na década de 1980, a escritora publica quase um livro por ano: *O Inventário de Ana* (1982), *A Dama Verde* (1983), *Sinos do Universo*, *A Evolução antes da Vida* (1984), *Célia e Celina* (1985) e *O Mundo Sobre o Outro Desbotado* (1986). A década de 1990 inicia-se com a publicação de *Crónica do Tempo* (1990), seguida dos dois romances que, juntamente com *Vozes do Vento*, publicado dez anos depois, em 2009, a crítica identifica como trilogia: *O Chão Salgado* (1992) e *O Senhor das Ilhas* (1994).

Maria Isabel Barreno recebeu o Prémio Fernando Namora, pelo romance *Crónica do Tempo* (1991), e o Grande Prémio de Conto Camilo Castelo Branco, juntamente com o Prémio de Ficção do P.E.N. Clube, pelo livro de contos *Os Sentos Incomuns* (1993). A escritora participou também em diversas antologias de contos.

Para além da escrita, o ato criativo em Barreno passou também por outras formas de criação, tais como a pintura e a tapeçaria. Recordo, (novamente) no âmbito do seminário “Representações do corpo da mulher na escrita de autoras portuguesas contemporâneas”, de Elfriede Engelmayer nos ter mostrado um quadro de Maria Isabel Barreno com anagramas bordados – “amor” e “roma”. Neste quadro, a escrita tem um elemento decorativo. Para além da sua materialidade sonora, as palavras têm cores, texturas e têm ainda o poder de lembrar e materializar o tempo (e o lugar das mulheres, valorizando o trabalho manual). A associação entre sons e cores, a articulação da escrita com outras formas artísticas permite-nos falar de uma dimensão ekfrástica no conjunto da obra de Barreno, dimensão essa que permitiu à escritora criar o seu sistema ou filosofia pessoal, uma forma singular de olhar o mundo. As

ramificações que Barreno cria num todo são as formas singulares de perceção de cada um de nós. Em Barreno, a escrita é (também) a materialização do tempo.

Maria Isabel Barreno faleceu no dia 4 de setembro de 2016, em Lisboa.

CAPÍTULO I

Para uma história (das origens) da linguagem e cultura escrita das mulheres

*Ao princípio era o Verbo, disse o S. João;
e todos concordaram que essa era a melhor maneira de definir o mundo humano:
reinado da palavra inteligente.
Mas a lei escrita é a perda do corpo.*

Maria Isabel Barreno

1. O silêncio e os silêncios da História

Procurar a presença das mulheres ao longo da História exige um trabalho de investigação duplamente consciente: se, por um lado, esta presença é muitas vezes ocultada, por outro lado, quando se encontram registos escritos desta presença percebe-se que estas vozes femininas (re)produzem muitas vezes discursos que desvalorizam as suas experiências de vida. Em *As Mulheres ou os Silêncios da História* (1998), Michelle Perrot designa esta ausência por “silêncios da História”, zonas mudas legitimadas “por uma História oficial que mutila pela ausência uma parte do passado, mas também é o reflexo de uma cultura que impõe às mulheres o silêncio como ordem simbólica” (Perrot, 1998: 2). Fazer a história deste(s) silêncio(s) é crucial no processo de revisitação de uma História que se pretende inclusiva e justa; é uma exigência ética e prática. Para isso, é fulcral desocultar as experiências de vida e as múltiplas formas de discriminação, desigualdade ou marginalização das mulheres e também dos seres humanos num sentido mais lato; refiro-me a grupos sociais continua e historicamente excluídos ou marginalizados, seja pelo seu género, raça ou etnia, classe social, religião ou orientação sexual. Desde que se narra o mundo ocidental patriarcal branco como a norma que a(s) história(s) destas minorias ou grupos periféricos são silenciadas ou invisibilizadas. Como argumenta Salomé Coelho

em “Homoerotismo feminino no séc. XVIII” (2009), a propósito de histórias de vida e experiências de mulheres:

As mulheres são, não raras vezes, invisíveis na historiografia. A história foi feita (...) também por mulheres, mas a elas poucas vezes coube escrever essa história. Não é pois de estranhar que nas informações que temos acerca das mulheres dominem dados que são, na verdade, de homens, sobre o que esperam das mulheres, sobre o que esperam que as mulheres esperem deles (Coelho, 2009: 29).

É pois fundamental sublinhar, parafraseando Maria Antónia Lopes em “Sebastiana da Luz, Mercadora Coimbrã Setecentista (Elementos para a História de As Mulheres e o Trabalho)” (2005), que as mulheres na História são construídas pelos discursos normativos dos textos canónicos, ou seja, são produtos de uma História narrada e legitimada pela ideologia patriarcal dominante. Lopes salienta a importância em articular e contrapor os discursos normativos sobre as mulheres e arquétipos veiculados pela Teologia, Direito, Medicina e Literatura erudita e popular (Lopes, 2005)¹⁵ às experiências de vida (concretas) das mulheres. Analisar as convergências e divergências entre as narrativas dominantes e as experiências das mulheres, bem como refletir sobre o próprio discurso dos silêncios e dos silenciamentos, é um trabalho de investigação histórica fulcral para devolver as mulheres a uma História em que a sua presença foi, como defende Karen Offen em “Erupções e Fluxos: Reflexões Sobre a Escrita de Uma História Comparada dos Feminismos Europeus, 1700-1950”, “negligenciada ou esquecida – ou o que é pior, reprimida” (Offen, 2008: 29).

Para além da historiadora portuguesa Maria Antónia Lopes, Anne Cova, Karen Offen, Michelle Perrot, Joan Scott ou Melanie Tebbutt são algumas das historiadoras feministas que procuram vestígios que permitam reconstituir existências e acontecimentos vividos no feminino e dar corpo à “urgência de uma historiografia DAS mulheres” (Coelho, 2009: 49). Desocultar e incluir as vozes de grupos sociais oprimidos, marginalizados e silenciados irá não apenas preencher esse vazio historiográfico, como irá principalmente contribuir para uma visão mais equilibrada e justa do passado. Como defende Tebbutt em *Women’s Talk? A Social History of “Gossip” in Working-Class Neighbourhoods, 1880-1960*, “even the unseen and ignored have a voice, if only we know how to listen” (Tebbutt, 1995: 184). A historiadora acrescenta que, quando se encontram registos históricos da presença das

¹⁵ Nas palavras de Lopes, o discurso dos teólogos, médicos, juristas e ficcionistas populares e eruditos dos séculos XVII, XVIII e XIX caracterizava as mulheres como seres condicionados pela *imbecillitas* da sua natureza e por isso inferiores biológica, intelectual e moralmente.

mulheres, estas vozes (femininas) “tend to be patronized as a second class version of ‘real’ language” (Tebbut, 1995: 1).¹⁶

Apesar de afastadas do registo escrito,¹⁷ tradicionalmente mais valorizado enquanto fonte de “verdade”, a representação das mulheres e o “feminino” foram (sendo) escritos, construídos e legitimados pela linguagem da ordem simbólica masculina. Estruturas de poder patriarcais dominantes, como a igreja e o estado, exerceram e detiveram o poder de hierarquizar e impor ideologias, normas e comportamentos sociais, políticos e culturais que muitas vezes conduziram as mulheres ao papel de silenciadoras da sua própria história. Assim, questões relacionadas com a presença ou ausência – vozes ou silêncios – das mulheres na História colocam-se tanto do ponto de vista oficial de quem guarda, seleciona e hierarquiza factos e vestígios, como das próprias mulheres que, em alguns casos, ao escrever, desvalorizam as próprias vivências (Perrot, 1998). No entanto, Perrot, Tebbut e Scott defendem que o silêncio das mulheres ao longo da História nem sempre foi interiorizado de forma passiva. Ou seja, enquanto formas de resistência, há silêncio e silêncios. Como lembra Offen, a subalternização ou inferioridade, ou ainda o desprezo por uma linguagem ou um discurso de autoria feminina, não resulta apenas da perspectiva “misógina das mulheres contida nas obras canónicas de pensadores europeus masculinos” (Offen, 2008: 33). Como acrescenta Perrot, este silêncio “foi muitas vezes transformado pelas mulheres numa arma” (Perrot, 1998: ii), numa estratégia – as “armas dos fracos” (*idem*) – que, como reflete Scott, no âmbito dos seus vários trabalhos de investigação sobre formas de resistência, passa muitas vezes precisamente por reverter em seu benefício uma situação que para todo/as parece desfavorável.¹⁸ Importa portanto, como defendem Adriana Bebiano e Maria Irene Ramalho, em “Estudos feministas e cidadania plena” (2010), “desnaturalizar a ideia de que a dominação masculina foi sempre pacificamente aceite” (Bebiano e

¹⁶ Tebbut enfatiza a ausência das mulheres nas narrativas da História, referindo-se às “suas vozes” como ecos, murmúrios, uma linguagem distante: “The voices we hear are, on the whole, only faint echoes of reality” (Tebbut, 1995: 184).

¹⁷ De acordo com Perrot, a presença das mulheres nas fontes oficiais encontra-se apenas quando os seus comportamentos não se enquadram nas normas, ou seja, quando as mulheres transgridem o consensual ou normativo, como se pode constatar em registos policiais e na imprensa (Perrot, 1998: 14). Sobre esta temática, veja-se também Adriana Bebiano, “Da Vida das Mulheres Infames. A História Segundo Emma Donoghue” (2009).

¹⁸ Veja-se Joan Scott, “Gender: A Useful Category of Historical Analysis” (1986) e “The Evidence of Experience Author(s)” (1991). No contexto da ficção portuguesa de autoria feminina, refira-se o romance *Maina Mendes* (1969), de Maria Velho da Costa, no qual a personagem principal opta pelo silêncio como forma de resistência em relação à sociedade patriarcal dominante.

Ramalho, 2010). Por isso, salientam as autoras, é crucial “procurar os ruídos à aceitação universal da dominação masculina” e transformá-los “em voz”, escutar “a fala da tribuna” (Bebiano e Ramalho, 2010).¹⁹

Refletir sobre a História implica ainda questionar a ideologia dos discursos dominantes normativos e a forma como representam os conceitos de masculinidade e feminilidade enquanto categorias distintas e opostas. A figuração do feminino idealizado, que se traduz em comportamentos e regras impostas às mulheres pela sociedade patriarcal, corresponde a um ideal de mulher definido por homens, associado a estereótipos de feminilidade essencialistas. O mito do feminino ou, utilizando as palavras de Ana Paula Ferreira, em “Maria Isabel Barreno e a Subversão do Senso Comum do Género”, a “fantasia do feminino (...) preferida à realidade de qualquer mulher de carne e osso (de Beauvoir 1989: 257)” (Ferreira, 2012: 204), já discutido por Simone de Beauvoir em 1949 no seu texto seminal *Le Deuxième Sexe*, é um assunto crucial nos Estudos Feministas contemporâneos e, também por essa razão, permeia o meu estudo. Reconstruir e reescrever a História passa (também) por desconstruir estas representações e questionar estes arquétipos ou “fantasmas da substituição de mulheres reais e concretas por imagens da feminilidade perfeita, imagens anónimas e em série” (*ibidem*, 205).

Porque a História, feita e construída por homens e mulheres mas escrita e narrada maioritariamente por palavras de homens, é a história da supremacia masculina e da subordinação feminina, nem sempre aceites de forma pacífica, é crucial conhecê-la questionando o seu discurso. Como defende Maria Isabel Barreno, em “Os Territórios Imaginários da Escrita” (2001), são as palavras que legitimam a História ou a forma como a História é e foi contada: “A compreensão da importância da narração como forma de criação do mundo exprime-se na frase ‘no princípio era o verbo’” (Barreno, 2001: 275). Já em *A Morte da Mãe* (1979), numa clara alusão aos textos bíblicos fundadores da religião cristã, Barreno havia refletido sobre a linguagem e o poder das palavras na definição e organização do mundo. Resgato aqui

¹⁹ Sobre a existência de formas de resistências já na Grécia antiga, veja-se Fernanda Henriques, “Concepções Filosóficas e Representações do Feminino: Subsídios para uma Hermenêutica Crítica da Tradição Filosófica” (2010). Como defende a autora, é necessário “desconstruir a ideia comum de que o domínio masculino foi sempre pacífica e universalmente aceite”, como por exemplo “na Grécia, uma origem conceptual da nossa tradição, paralelamente ao pensamento canónico, dominante, houve ruídos significativos que manifestam outros modos de pensar e representar o feminino, mostrando a necessidade de re-significar a nossa recepção da tradição clássica” (Henriques, 2012:11).

a epígrafe deste capítulo em que “o Verbo”, sinónimo da palavra, do discurso patriarcal dominante – “a lei escrita” – significa, para as mulheres, “a perda do corpo”; porém, “todos concordaram que essa era a melhor maneira de definir o mundo humano” (*MM*: 241). A presença dos homens nas narrativas de origens contrasta com a ausência das mulheres no processo de criação: o mundo humano, a lei escrita é o “reinado da palavra inteligente” que simboliza também “a perda do corpo” (*idem*).²⁰

A organização e hierarquização do mundo a partir dos textos bíblicos fundadores da religião cristã – também na sua versão católica – ainda hoje exerce grande influência em muitas culturas do mundo ocidental, inclusivamente em Portugal.²¹ Cartografar estes discursos sacralizados pela História, profundamente discriminatórios em relação às mulheres, é crucial para questionar o pensamento e também muitos dos discursos patriarcais da contemporaneidade. Como defende Salomé Coelho, no seu já citado ensaio, conhecer o discurso anterior é “sublinhar que o discurso actual é situado e estrangido, levando à sua des-essencialização e questionamento” (Coelho, 2009: 30). Sobre o discurso canónico da religião cristã, Bebiano e Ramalho observam: “as palavras do cânone religioso foram e são utilizadas para subalternizar as mulheres e sobre elas legitimar a violência patriarcal” (Bebiano e Ramalho, 2010: 4).²² É S. Paulo, no Novo Testamento – *Epístolas de S. Paulo* – quem produz um dos discursos mais sexistas em relação às mulheres. Na primeira Epístola de S. Paulo a Timóteo pode ler-se:

A mulher receba a instrução em silêncio, com toda a submissão. Não permito à mulher que ensine, nem que exerça domínio sobre o homem, mas que se mantenha em silêncio. Porque primeiro foi formado Adão, depois Eva (*1ª Epístola de S. Paulo a Timóteo*, I: 2).

²⁰ A reflexão sobre *A Morte da Mãe* enquanto proposta de uma nova história das origens, alternativa à Grande Narrativa do Cristianismo, será feita nos capítulos IV e V deste estudo.

²¹ Recordo, por exemplo, um caso polémico que, em 2017, teve lugar no tribunal do Porto em que um juiz, num crime de violência doméstica, não apenas ilibou os dois homens acusados pela vítima, como condenou a própria mulher pelo seu comportamento imoral e adúltero. Da sentença final, fazem parte textos daquela que é a Grande Narrativa do Cristianismo – a *Bíblia* –, uma narrativa profundamente discriminatória e misógina em relação às mulheres. Infelizmente, este não é caso único na Justiça Portuguesa; a razão que me levou a referi-lo prende-se com a sua mediatização.

²² Veja-se o ensaio de Teresa Toldy, “A Violência e o Poder da(s) Palavra(s): a Religião Cristã e as Mulheres” (2010), apresentado por Adriana Bebiano e Maria Irene Ramalho da seguinte forma: “O ensaio aqui incluído (...) mostra bem como as palavras do cânone religioso foram e são utilizadas para subalternizar as mulheres e sobre elas legitimar a violência patriarcal. Socorrendo-se, no entanto, da teóloga feminista Elisabeth Schüssler Fiorenza, Toldy conclui, apontando caminhos, que também ela apelida de “ruidosos”, para a subversão dos discursos hegemónicos de poder” (Ramalho e Bebiano, 2010: 4).

As Epístolas de S. Paulo, que haviam de ser incluídas na matriz do Cristianismo, legitimando os estereótipos de subordinação, opressão e passividade das mulheres, contribuíram, desta forma, para a construção de uma hierarquia de poder em que o topo, ocupado pelos homens, coloca as mulheres numa posição subalterna, reforçada pelos deveres de obediência e silêncio “porque primeiro foi formado Adão, e só depois Eva”. O silêncio na submissão imposto a Eva – e às mulheres em geral – está, assim, inscrito nos textos sagrados, tal como na primeira Epístola de S. Paulo aos Coríntios em que o lugar de inferioridade e subordinação das mulheres volta a ser enfatizado: “Cristo é a cabeça de todo o varão, e o varão a cabeça da mulher e Deus a cabeça de Cristo (*1ª Epístola de S. Paulo aos Coríntios*, 11: 3).²³

A superioridade dos varões é igualmente confirmada pela posse das faculdades do pensamento e da razão, simbolizada através da palavra “cabeça”, símbolo da mente, inteligência e lógica “masculinas”. A sequência Deus-Cristo-homens exclui as mulheres, afasta-as (do centro) para as margens; a ausência, o silêncio e um não lugar.²⁴ Como defende Dale Spender em *Man-Made Language*: “Males, as the dominant group, have produced language, thought, and reality. Historically it has been the structures, the categories, and the meanings which have been invented by males (...) In this process women have played little or no part” (*apud* Kirkby, 2016: 56). Enquanto grupo dominante e ao atribuírem nomes às coisas, os homens tornaram-se “proprietários” também do pensamento e do real. E pergunto-me, como questionar séculos de hegemonia masculina nas representações do humano, ou utilizando as palavras de Maria Isabel Barreno, como questionar (também) esta “contaminação da ideia dominante do masculino”?²⁵

O poder da palavra escrita, a autoridade da linguagem na construção, organização e legitimação da História e na forma como o mundo e as relações entre os seres humanos se definiram e estruturaram, é uma temática que tem seduzido vários escritores e escritoras (e não apenas na literatura). É o caso de Ursula K. Le Guin que,

²³ Veja-se Maria Irene Ramalho, “Difference and Hierarchy Revisited by Feminism” (2013).

²⁴ Na já referida e citada entrevista a Maria João Seixas, Maria Isabel Barreno reflete: “Pensa na religião: por que é que Deus é Pai? Para quem crê, Deus tem de estar para além da dualidade, não é Pai nem Mãe, ou então é Pai e Mãe e muito mais coisas. Havia em tudo uma tal contaminação da ideia dominante do masculino, inclusive na ortodoxia marxista, na psicanálise e em algumas novas teorias evolucionistas, que senti a necessidade de ir ao fundo dessas questões” (Seixas, 2010: 178).

²⁵ Esta temática, indissociável da questão da linguagem, é refletida por Barreno no seu livro *O Falso Neutro* (1985): “E de que outra forma se podem mudar os caminhos das mulheres? A única outra forma possível seria a da construção de um discurso, claro, de mudança” (Barreno, 1985: 40). No capítulo II deste estudo analisarei esta obra de Barreno, uma referência obrigatória no contexto da crítica feminista contemporânea.

em “She Unnames Them” (1985), reescreve a narrativa das origens, ou, por outras palavras, constrói uma outra história para o momento da criação do mundo e das coisas, contudo, desta vez, são as mulheres quem detêm o poder de nomear e atribuir nomes às coisas. É crucial interrogar: esta reescrita de autoria feminina do texto bíblico da criação traduz-se em transformações, mudanças em termos da ideologia transmitida/veiculada? Ao propor uma narrativa primeva alternativa a *Genésis*, o conto de Le Guin constrói um discurso igualmente sexista e discriminatório, desta vez em relação aos homens? É a linguagem, e conseqüentemente a apropriação do poder (tradicionalmente patriarcal) de nomear, uma simples inversão – subversão? – da narrativa convencional?

Recordo aqui as palavras de Luce Irigaray que, em “Poder do Discurso, Subordinação do Feminino” (2003), defende a necessidade de “perturbar, alterar, a partir de um ‘exterior’ subtraído, em parte, à sua lei” (Irigaray, 2003: 45). Ao visitar e subverter a narrativa das origens numa proposta alternativa à Grande Narrativa do Cristianismo, aqui na voz de uma mulher e ao contestar a o discurso patriarcal dominante do cristianismo, não estará este texto – “She Unnames Them” – a propor uma narrativa igualmente sexista? No seu ensaio, Irigaray defende que não se trata de inverter porque tal conduziria, afinal, ao mesmo. Trata-se antes de questionar e subverter as narrativas de poder sagradas, trata-se de “perturbar, alterar” as representações culturais universais dominantes, questionamento este fundamental no mundo contemporâneo para a construção de uma História que se pretende plural, inclusiva e emancipatória. No livro *A Morte da Mãe*, Barreno revisita igualmente o momento da criação propondo uma outra hipótese de leitura para as origens do mundo, como analisarei no capítulo V deste trabalho.

Após esta reflexão sobre o silêncio e os silêncios da História em relação às mulheres, retomo o tema que dá título a este capítulo: as origens da linguagem e cultura escrita das mulheres, sublinhando a relação entre mulheres, linguagem e o ato criativo.

2. As mulheres e o ato criativo: narrativas de origens alternativas

Nas representações do processo de criação artística na cultura ocidental, os homens têm, historicamente, ocupado o lugar de sujeitos e as mulheres o de musas, objetos e produtos da criação.²⁶ Nas narrativas em que a linguagem é associada às mulheres, o ato de “apropriação” (porque pertencia aos homens) da linguagem é (quase) sempre feito através dos homens. O silêncio, a solidão e a morte surgem nestas narrativas patriarcais dominantes quase sempre como castigos, punindo as tentativas, por parte das mulheres, de transgressão das regras impostas pelos homens.

Em *Mitologias Revisitadas no Feminino: Helena e Penélope em Helen in Egypt e Ulysses*,²⁷ Maria Leonor Tavares Dias reflete sobre a tradição da cultura ocidental de representação do processo de criação artística. Como defende a autora, as mulheres têm sido representadas em termos estereotipados: “celebrar a mulher como símbolo, mesmo quando positivo, mais não tem feito do que reduzi-la a objecto de criação artística, musa de poeta, incapaz de produzir o seu próprio discurso” (Dias, 1997: 5). A representação das mulheres como musas ou objetos para a inspiração masculina é uma característica da tradição cultural ocidental.²⁸ Descritas como (sendo) incapazes de criação ou produção artística, as mulheres são, nas narrativas e metáforas sobre as origens da fala, não apenas afastadas simbolicamente do centro do processo criativo, como literalmente desterradas para zonas ermas, despovoadas. Este afastamento das mulheres faz com que Bonnie Kime Scott, no ensaio “Joyce and Michelet: Why Watch Molly Menstruate?” (1992), relembre as palavras de Marguerite Duras:

Yes, he said that in the high Middle Ages, women were *alone* on their farms, in the forest, while the lord was away at war (...) and so they were *extremely bored, alone* on their farms, and they were *hungry*, with the man away on the Crusades or in the lord’s war, and that’s how women began to talk, *alone*, to the foxes and squirrels, to the birds, to the trees. And when the husband came back, they continued to do so. I have to add that otherwise no one would have noticed anything; but it was the men who found them speaking *alone* in the forest (...) and then they burned them. To stop it, block up the madness, block up feminine speech (*apud* Scott, 1992: 128).²⁹

De acordo com a narrativa de Duras, é a ausência dos homens, e conseqüente solidão, tédio, até a fome, que origina a linguagem das mulheres, como se tivessem nascido

²⁶ Veja-se Ana Luísa Amaral e Rosa Maria Martelo, “Aranhas e Musas: Representações de Poeta, Subjetividades e Identidades na Poesia” (2014).

²⁷ Dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra em 1997.

²⁸ Veja-se Rachel Blau DuPlessis, “Family, Sexes, Psyche: An Essay on H.D. and the Muse of the Woman Writer” (1986).

²⁹ Itálicos meus.

mudas, portanto. Não menos importante é que são os homens, ao regressar das cruzadas ou “Guerras do Senhor” – voltam sempre do espaço exterior, público como os campos de batalha – que ouvem, reconhecem e destroem estes sons ou esta linguagem “feminina” causada pela solidão. Quando retornam, os homens encontram as mulheres sozinhas e a “falar” ou a produzir sons semelhantes à natureza – “to the foxes and squirrels, to the birds, to the trees” – e, talvez porque parecem loucas – “the madness” – veem-se obrigados a destruir a fala das mulheres – “block up feminine speech”.

(Mesmo) Nas narrativas sobre as origens da linguagem das mulheres, o poder do discurso masculino e a superioridade do seu raciocínio são enfatizados pela presença dos homens. Para além disso, as analogias com a morte, terror e punição são frequentes. A proibição ou punição da fala das mulheres pode também ser vista como uma forma de assegurar a superioridade do discurso masculino, uma estratégia das narrativas patriarcais dominantes para legitimar a supremacia e acima de tudo a ordem simbólica masculina. Questionar e analisar de forma crítica estes discursos dominantes enraizados demonstra-se pois crucial.

No ensaio “One of The Things at Stake in Women’s Struggles” (1978), Jean-François Lyotard escreve sobre mulheres, feminismo e escrita. Na secção intitulada “How Intelligence Supposedly Came to Woman”, Lyotard refere uma narrativa chinesa do século VI de SSeu-Ma Ts’ien – “The Life of Sun-Tse” –, segundo a qual o general chinês Sun-Tse é encarregado de “transformar” um grupo de mulheres em soldados. Em vez de obedecerem às ordens do general, as mulheres riem. A ordem, a obediência e o silêncio apenas são restabelecidos quando o general ordena a execução de duas mulheres. Lyotard defende que as mulheres têm que conhecer e ultrapassar o medo da morte para que possam ser civilizadas ou “virilizadas” pelo homem: “If a woman is to become a man, let her confront death, or castration, the law of the signifier. Otherwise she will always lack the sense of lack. She thinks herself eternal for this reason” (Lyotard, 1978: 11). A virilidade, a ordem e a razão, características simbolicamente “masculinas”, contrastam com a desordem e o alvoroço, estereótipos construídos como sendo tipicamente “femininos”: “Virility and order are masculine, ‘aimless humor’ and disorder are feminine; ‘reason *makes use of* death’ as it shows the way to language, to order, to the consideration of lack, to meaning, to culture” (Lyotard, 1978: 10). Por sua vez, em “Exploring ‘Lyotard’s Women: The Unpresentable, Ambivalence, and Feminist Possibilities” (2006), Lynda Stone

questiona o discurso sexista de Lyotard e argumenta que as mulheres, só pelo facto de contestarem as ordens do general Sun-Tse, demonstram que, afinal, não são completamente passivas ou subalternas:

women are not so easily mastered, and imperialistic men struggled ceaselessly with control, even as women are excluded to the border, to exteriority. But this struggle implies something more, the activity rather than passivity of women: Is there not a secret reversal of roles? (Stone, 2006: 335).

Apesar de excluídas ou subalternizadas pela ordem simbólica masculina, as mulheres riem “descontroladamente”. Para além de não obedecerem às ordens do general, as mulheres riem de forma disparatada, despropositada, tonta – “aimless humor”. Será este o riso da Medusa³⁰ que Hélène Cixous evoca em “The Laugh of The Medusa” (1975), texto seminal em que a filósofa francesa recria igualmente um lugar – das origens? – ao qual os homens regressam? Como escreve Cixous, apesar dos perigos que a floresta pode representar, é neste território, negro e assombrado, que os homens vão encontrar, novamente, as mulheres e as escutam enquanto falam sozinhas:

As soon as they begin to speak, at the same time as they’re taught their name, they can be taught that their territory is black (...) Dark is dangerous. You can’t see anything in the dark, you’re afraid. Don’t move, you might fall. Most of all, don’t go into the forest. And so we have internalized this horror of the dark (Cixous, 1997: 349).

Tal como no ato de nomear em *Génesis*, o(s) medo(s) – da escuridão, das trevas, do desconhecido – são igualmente ensinados às mulheres pelos homens: preto, negro, escuro são adjetivos definidos em termos negativos, símbolos dos perigos que as mulheres não conseguirão enfrentar e ultrapassar sem a presença dos homens. Também no livro *A Morte da Mãe*, como abordarei no capítulo IV deste estudo, Maria Isabel Barreno recria espaços que remetem para o contexto das origens e da criação, normalmente lugares enclausurados e sem luz, como, por exemplo, este corredor estreito e sombrio:

Entre as mulheres nos encontrávamos no escuro e bafiento corredor que atravessávamos. Limpávamos teias de aranha, e procurávamos encontrar janelas, portas, para arejar tão apertado espaço: as tradicionais tarefas femininas (...) E vimos então que passo a passo, abandonámos o pequeno quarto onde nos situáramos. Estávamos sendo empurradas para um estreito corredor. Como, de onde e porquê, a força dos homens? (*MM*: 137-164).

³⁰ Na literatura clássica, Medusa simboliza a fealdade das mulheres. Medusa, que terá sido violada por Póseidon, vive só, isolada numa ilha, castigada por Atenas. Veja-se Isabel Ventura, *Medusa no Palácio da Justiça ou uma História da Violação Sexual* (2018).

Corredores escuros e sufocados, quartos sem portas ou janelas, espaços fechados são os lugares onde as mulheres permanecem, para onde foram “empurradas”. Para além disso, as mulheres, símbolos da desordem e do caos, têm que permanecer em silêncio para garantir a estabilidade da ordem simbólica masculina. Caso não cumpram, serão excluídas, simbolicamente mortas, como escreve Barreno: “Algures, a mãe – o princípio feminino – foi morta” (*MM*: 11).

De um quarto já pequeno, as mulheres foram sendo empurradas para um outro lugar cheio de teias de aranha de um sistema patriarcal com séculos de História, o mesmo que definiu as tarefas domésticas como sendo tradicionalmente “femininas”. A naturalização da domesticidade como uma obrigação das mulheres é assim exposta e questionada. Será pelo medo ou receio da força dos homens? Medo da morte? A morte é a punição para as mulheres que resistem, para as mulheres que riem e não obedecem às ordens do sistema dominante, necessárias para que os homens preservem a sua autoridade. Apesar disso, e quebrando o silêncio e a ordem desta sociedade historicamente patriarcal, a narradora-personagem de *A Morte da Mãe*, logo na primeira página do livro, interroga:

Um dia, perguntei: - ONDE ESTÃO AS MULHERES?
Explicaram-me primeiro que as mulheres têm ficado quase sempre em casa, fazendo filhos e tricot (...) A História dos homens está nos livros; mas a história das mulheres só é decifrável ao longo de cada vida (*MM*: 17).

Já em 1928, em *A Room of One's Own*, Virginia Woolf escrevia sobre “esta casa”, matriz do espaço doméstico, o espaço dos filhos, das filhas e do tricot, representado e naturalizado tradicionalmente como espaço feminino. É a este lugar que os homens regressam, vindos do espaço público, exterior e masculino – “the lord’s war” – para manter a ordem simbólica e assegurar o (seu) poder. Texto clássico para a história dos feminismos, apesar de se centrar na questão das mulheres e da escrita, as suas ideias alargam-se a grandes questões sobre a História das mulheres. A tese de Woolf está no próprio título, ou seja, ao defender a necessidade de um “quarto”, um espaço físico e privado (para o processo criativo), Woolf revisita a tradição da escrita de autoria feminina no cânone da literatura: “a woman must have money and a room of her own if she is to write fiction” (Woolf, 1991: 6).³¹ Ao apontar as circunstâncias materiais

³¹ A situação de privilégio, pela classe social, económica e cultural a que pertencia (uma elite intelectual Londrina do início do século XX), tem sido frequentemente referida, no contexto dos Estudos Feministas, em particular no âmbito dos estudos literários, como um argumento que pode

que sempre condicionaram a vida das mulheres, Woolf contesta a ideia-feita de que o seu estatuto social e económico menor é o resultado natural de uma inferioridade biológica. Consciente do poder dos discursos dominantes na representação do estereótipo da inferioridade intelectual das mulheres – “there was an enormous body of masculine opinion to the effect that nothing could be expected of women intellectually” (Woolf, 1991: 55) – Woolf defende que as relações sociais e económicas entre homens e mulheres são fatores determinantes no processo de criação artística, em particular o ato literário.³²

thinking of the safety and prosperity of the one sex and the poverty and insecurity of the other and of the effect of tradition and the lack of tradition upon the mind of a writer (...) What conditions are necessary for the creation of works of art? (*ibidem*, 26-27).

Segura de que as mulheres utilizarão as estratégias certas que lhes permitirão sair do espaço privado da família e entrar na esfera pública, para aí ocuparem um lugar que seja legitimamente seu – “cidadania plena” (Bebiano e Ramalho, 2010) – Woolf acredita num futuro diferente em que as mulheres deixarão de ser vistas como “o segundo sexo” ou o “sexo protegido”.³³ Esta é igualmente a mensagem do texto “Professions for Women” (1931)³⁴ em que Woolf reitera que a sujeição ao “modelo de repressão original” – a domesticidade – compromete a independência financeira e a natureza criativa:

And while I was writing this review, I discovered that (...) I should need to do battle with a certain phantom. And the phantom was a woman (...) The Angel in the House (...) It was she who used to come between me and my paper when I was writing reviews. It was she who bothered me and wasted

descredibilizar a voz de Woolf neste seu ensaio em particular. Sobre este assunto veja-se Haysom, 2016, Edfeldt, 2006 e Rich, 1984 (“The Politics of Location”).

³² Woolf argumenta: “in the first place, to earn money was impossible for them, and in the second, had it been possible, the law denied them the right to possess what money they earned” (Woolf, 1991: 24). Enquanto passeia pelos corredores da British Library, um espaço masculino por excelência: “the best woman was intellectually the inferior of the worst man (...) there was an enormous body of masculine opinion to the effect that nothing could be expected of women intellectually (...) even in the nineteenth century a woman was not encouraged to be an artist. On the contrary, she was snubbed, slapped, lectured, and exhorted” (*ibidem*, 55-56).

³³ Nas palavras de Woolf: “Moreover, in a hundred years (...) women will have ceased to be the protected sex. Logically they will take part in all the activities and exertions that were once denied them (...) Anything may happen when womanhood has ceased to be a protected occupation, I though *opening the door*” (Woolf, 1991: 41-42). O ato de “abrir a porta” (itálico meu) traduz a crença na emancipação das mulheres e num futuro mais igualitário entre homens e mulheres.

³⁴ “Professions for Women” é um texto que Virginia Woolf escreveu para discursar na *National Society for Women’s Service*, em 1931, em Londres. Neste ensaio, a escritora fala dos obstáculos e limitações que têm impedido as mulheres de trabalhar, estudar, escrever e realizar outras tarefas até então reservadas aos homens. Símbolo dos estereótipos associados ao “feminino”, em particular à domesticidade, “the angel in the house” apresenta-se como um obstáculo ao ato criativo.

my time and so tormented me that at last I killed her (...) She sacrificed herself daily (...) she never had a mind or a wish of her own (Woolf, 1931).

“Killing the angel in the house” é a metáfora sugerida por Woolf para que a domesticidade não seja um obstáculo à criatividade das mulheres. É uma proposta para que as mulheres consigam ter tempo e liberdade para o ato criativo, para que consigam re-negociar os “formidable obstacles” (*idem*), como são, por exemplo, as tarefas domésticas. A mudança de comportamentos é, como defende Woolf, uma prioridade para a emancipação das mulheres: “Those aims cannot be taken for granted; they must be perpetually questioned and examined” (*idem*).³⁵

3. A escrita enquanto território: a hierarquia dos discursos

Ao meditar sobre as diferenças entre homens e mulheres em termos das suas capacidades intelectuais e criativas, Woolf reflete sobre a entrada das mulheres no território da escrita literária, definido historicamente como um panorama cultural masculino. Como observa Ellen Rooney, na introdução a *Feminist Literary Theory* (2006), no século XVIII o aparecimento e o sucesso do romance enquanto género literário na literatura inglesa coincidiu com uma série de reações preconceituosas e sexistas em relação à presença crescente das mulheres no panorama cultural da sociedade inglesa. Nas palavras de Rooney,

the rise of the English novel, in the eighteenth century, was accompanied by a steam of diatribes opposed to women’s reading: on the social hazards of allowing women to read; on the importance of monitoring and censoring women’s reading; on the threat that women’s pleasure in reading represented fo female virtue and domestic order. (...) Such censorious concerns were aroused by fears of the impact that novels might have on their female readers: on their chastity, their docility, their submission to (often patriarchal) authority (Rooney, 2006: 4-5).

Quer como leitoras, quer como escritoras, esta presença perturbou o conforto de uma sociedade da qual as mulheres eram tradicionalmente excluídas ou apenas faziam

³⁵ Sobre a relação entre domesticidade e processo criativo, leia-se também Carolyn Heilbrun, “Introduction to May Sarton”: “We remind ourselves that of the great women writers, most have been unmarried, and those who have written in the state of wedlock have done so in peaceful kingdoms guarded by devoted husbands. Few have had children” (Heilbrun, 1974: xvi).

parte enquanto objetos representados, musas para a inspiração masculina ou paradigmas de sensualidade e beleza, passivamente retratadas. Já em 1986, em “Tradition and The Female Talent”, Sandra Gilbert e Susan Gubar refletiam sobre a entrada das mulheres no mundo das letras e sobre a forma como esta presença crescente se traduziu numa “guerra dos sexos” em relação ao território da literatura, uma batalha que, defendem as autoras, os homens-escritores modernistas sentiam estar a perder.³⁶

Besides being driven to such ferocious misogyny and racism by feelings of anxiety and competitiveness, however, a number of modernist male writers became as enraged by their economic dependence on women as they were troubled by women’s usurpation of the marketplace (Gilbert and Gubar, 1986: 198).

Esta atitude de desconsideração, arrogância até, em relação à produção literária de autoria feminina volta a ser abordada por Gilbert no ensaio “What do Feminist Critics Want? A Postcard from the Volcano”, publicado em 1989, em que a autora reitera a percepção sexista de que a capacidade criativa e o ato de escrita são exclusividade dos homens: “the men had the power of speech, the women (...) the graceful obligation of silence” (Gilbert, 1989: 34). Alargando a discussão para o contexto da crítica literária feminista, Gilbert defende que, também aí, as mulheres têm sido historicamente alienadas do centro do poder: “For women’s alienation from the sources of power is profound, and I want to argue here that it is not just a personal or political alienation (...) it has also been a philosophical alienation, an aesthetic alienation, a literary alienation” (*ibidem*, 31). Para além de político, o afastamento das mulheres das estruturas de poder foi igualmente estético e literário. Ou seja, a tradição literária da cultura ocidental contemporânea (até às décadas de 1980 e 1990) é fruto de um sistema de herança exclusivamente patrilinear, no qual as mulheres, enfatiza Gilbert, “like characters in a Jane Austen novel, were relegated to modest dower houses on the on the edge of the estate” (*ibidem*, 33). Este “desterrar das mulheres para casas modestas situadas nas fronteiras dos estados” resultou na alienação das mulheres ao longo da História e na (consequente) ausência de uma tradição de escrita de autoria feminina que, para Gilbert, é necessário revisitar – “a revisionary

³⁶ Nas palavras das autoras: “the existence of a tradition of ‘habitual, professional’ women authors led to a battle of the sexes over the province and provenance of literature, a battle which men, rightly or wrongly, felt they were losing” (Gilbert and Gubar, 1986: 185-186). Woolf utiliza igualmente esta imagética da guerra: “Towards the end of the eighteenth century, a change came about which, if I were re-writing history, I should describe more fully and think of greater importance than the Crusades or the War of the Roses. The middle-class woman began to write” (Woolf, 1991: 66).

imperative”: “When I say we must redo our history, therefore, I mean we must review, reimagine, rethink, rewrite, revise, and reinterpret the events and documents that constitute it” (Gilbert, 1989: 32).³⁷

As preocupações relacionadas com esta intromissão ou, nas palavras de Gilbert, “women’s usurpation of the marketplace” (*supra*), resultaram não apenas na recriminação e censura, como tiveram também o efeito de, e retomo aqui o argumento com que iniciei este capítulo em relação ao(s) silêncio(s) da História, serem muitas vezes as próprias mulheres que auto-negligenciam a sua escrita, assumindo uma posição de subordinação em relação ao processo de criação artístico. Como defende Anna Klobucka, em *O Formato Mulher* (2009), esta posição de inferioridade e impropriedade, assumida pelas próprias mulheres, resulta de um recalçamento das aspirações das mulheres num cânone institucionalmente patriarcal. Ao refletir sobre o estatuto da escrita de autoria feminina no contexto da literatura portuguesa, uma tradição cultural “extremamente escassa em precededoras marcantes” (Klobucka, 2009: 54), Klobucka cita Thereza Leitão de Barros, autora de *Escritoras de Portugal*, publicado em 1924:

Em nossos dias, nenhuma vida de mulher deve sujeitar-se a caber no ritmo dolente de um verso e a fugir ao seu dever, que lhe marca um lugar necessário dentro do ritmo febril da Vida. Hoje, nenhuma mulher, cônica das suas responsabilidades e deveres, hesitaria entre ser Madonna Laura ou apenas um simples detalhe, mínimo mas prestável, da complexa engrenagem social (*apud* Klobucka, 2009: 55).

Como argumenta Klobucka, numa época em que “a atividade literária feminina constituía uma evidência histórica impossível de negar” (*ibidem*, 55-56), Barros não só distingue as capacidades poéticas e literárias entre homens e mulheres, como afirma também que não pretende questionar e “desafiar a continuidade e integridade canônica” da literatura portuguesa, “domínio inquestionável do sexo masculino”. Para Barros, a presença feminina é importante “e até imprescindível” mas limita-se a uma

³⁷ No contexto dos estudos literários feministas, Gilbert chama atenção para um aumento recente na utilização de palavras iniciadas pelo prefixo “re-”: “I should note here (...) that words beginning with the prefix *re-* have lately become prominent in the language of feminist humanists (...) Virginia Woolf speaks of ‘rewriting history’; Adrienne Rich notes that women’s writing must begin with a ‘re-vision of the past’; Carolyn Heilbrun observes that we ‘reinvent’ womanhood; and Joan Kelly declares that we must ‘restore women to history and...restore our history to women’. All, I would argue, are articulating the revisionary imperative that has involved feminist critics in a massive attempt to reform ‘a thousand years of Western culture’ (Gilbert, 1989: 32).

“inversão da metáfora biológica, a fertilizar o génio masculino” (Klobucka, 2009: 56).³⁸

Em “*Presumptuous thing!*”: *As Mulheres e a Autobiografia na Literatura Inglesa* (1998),³⁹ Isabel Pedro dos Santos resgata um texto autobiográfico do século XVII intitulado *A True Relation of My Birth, Breeding and Life*, em que a autora, Margaret Cavendish, compara a sua escrita à do marido, o duque de Newcastle, da seguinte forma: “he recreates himself with his pen, writing what his wit dictates to him, but I pass my time rather with scribbling than writing, with words than wit” (*apud* Santos, 1998: 124). Tal como Thereza Leitão de Barros em 1924, já em 1656 Cavendish refletia sobre o ato criativo e a escrita de autoria masculina e feminina. Ainda nos finais do século XVII, John Locke, no seu *Ensaio Sobre o Entendimento Humano* (1696), faz a distinção entre a lógica, compreendida como masculina, sinónimo da verdade e do conhecimento, e a retórica, entendida como feminina e por isso ilógica, falaciosa e ornamental. Neste clássico da história da filosofia, Locke distingue também a esfera pública – do domínio dos homens – da esfera privada, o espaço da casa e das tarefas domésticas das mulheres, hierarquicamente menor.⁴⁰

Apesar dos obstáculos sociais, políticos e culturais da sociedade patriarcal da cultura ocidental ao longo da História, houve mulheres que resistiram e não desistiram de lutar por um lugar de igualdade na esfera pública. No contexto da Revolução Francesa (1789), Olympe de Gouges foi uma dessas mulheres que, reivindicando o seu lugar no espaço público da cidade, dirige a sua voz ao coletivo mulheres e homens, reclamando igualdade no acesso aos direitos de “Liberdade, Igualdade e Fraternidade”, proclamados pela Revolução e fundadores de uma cidadania que excluía as mulheres. Nunca será de mais recordar a sua célebre declaração de que “se uma mulher pode subir ao cadafalso, também pode subir à tribuna”.

³⁸ A analogia entre a reprodução-procriação e a escrita literária é uma temática recorrente na história da literatura mundial e igualmente importante no contexto dos estudos literários e feministas, tal como abordarei mais à frente neste capítulo.

³⁹ Para um estudo aprofundado sobre a escrita de autoria feminina, veja-se Isabel Maria Correia Pedro dos Santos (1998), “*Presumptuous thing!*”: *As Mulheres e a Autobiografia na Literatura Inglesa*. Tese de doutoramento. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Parte das reflexões que aqui partilho são abordadas neste estudo seminal.

⁴⁰ Ao refletir sobre a presença das mulheres no território da escrita, sentida pelos homens-escritores como uma ameaça, Gilbert e Gubar questionam o contraditório “sentimento de culpa” de algumas mulheres: “For, as is so frequently the case in the history of sex relations, men perceive the smallest female steps toward autonomy as threatening strides that will strip them of all authority, while women respond to such anxious reaction-formation with a nervous sense of guilt and a paradoxical sense of marginalization” (Gilbert and Gubar, 1986: 204).

Em 1797, a publicação de *A Vindication of the Rights of Women*, de Mary Wollstonecraft, constituiu outro momento crucial na história dos feminismos.⁴¹ Ao reivindicar um lugar no espaço público da *polis*, a autora critica a subordinação das mulheres pelo patriarcado ao longo da História, quer pela falta de escolarização, quer pela dependência (cultural e emocional) em relação aos homens, na figura de maridos ou de pais. Neste texto, Wollstonecraft incita as mulheres a não sujeitarem os seus corpos nem às vontades e desejos dos homens, nem aos ideais e padrões de beleza instituídos pela sociedade patriarcal dominante. A autora enfatiza também a importância de, enquanto cidadãs, as mulheres reivindicarem os seus direitos, reclamando igualdade no acesso à educação e ao espaço público. Como defende Adrienne Rich, em “Foreword: On History, Illiteracy, Passivity, Violence, and Women’s Culture”, texto introdutório à coletânea *On Lies, Secrets, and Silence* (1979):

The entire history of women’s struggle for self-determination has been muffed in silence over and over (...) One serious cultural obstacle encountered by any feminist writer is that each feminist work has tended to be received as if it emerged from nowhere (...) we do have a long feminist tradition, both oral and written (Rich, 1979: 11).⁴²

Salientando também o poder do discurso e das narrativas dominantes no silenciamento das mulheres ao longo da História, Isabel Pedro dos Santos resgata as palavras de Nathaniel Hawthorne que, escrevendo em 1855, se referia às mulheres escritoras suas contemporâneas como sendo unicamente capazes de “escrevinhar” e “rabiscar” (“scribbling”), e nunca “escrever” (como os homens) (Santos, 1998). Referindo-se não apenas à caligrafia feminina, como também às capacidades intelectuais, o escritor inglês considera as mulheres mental e culturalmente inferiores, reconhecendo-lhes apenas a capacidade de produzir “a domestic fiction”. No entanto, apesar de considerar os textos escritos por mulheres como uma escrita menor, Hawthorne demonstra-se receoso com a eventualidade de essas mesmas mulheres

⁴¹ Na história dos feminismos e das lutas das mulheres pela igualdade de direitos os nomes de Virginia Woolf, Simone de Beauvoir, Olympe de Gouges e Mary Wollstonecraft, entre muitas outras mulheres, como procurarei salientar neste trabalho, são referências históricas obrigatórias.

⁴² Como defende Ana Gabriela Macedo em *Re-presentações do Corpo*, a “normalização do feminino e da feminilidade é ainda um fator determinante na constituição da identidade social da mulher bem como da sua avaliação (e muitas vezes auto-avaliação), em larga medida como consequência do crescente poder da imagem numa sociedade cada vez mais regulada pelos ‘media’. Instala-se assim nas próprias mulheres uma auto-vigilância compulsiva, um auto-policiamento, identificado por Foucault como ‘um estado de permanente e consciente visibilidade, que assegura o funcionamento automático do poder’” (Macedo, 2003: 18).

poderem ameaçar o seu estatuto de escritor: “I should have no chance of success while the public is occupied with their trash” (*apud* Santos, 1998).⁴³

Escritores homens houve, porém, que defenderam a liberdade e igualdade como direitos fundamentais dos seres humanos, homens e mulheres. Destaco John Stuart Mill, filósofo liberal britânico, que, em 1869, publica *A Sujeição das Mulheres*. Ao defender que a subjugação de um sexo ao outro constituía “um dos principais obstáculos ao progresso humano” (Mill, 2006: 11), Mill retoma muitas das questões abordadas por Wollstonecraft, em particular a educação como sendo essencial para a emancipação feminina:

Só muito recentemente as mulheres se viram qualificadas por dotes literários, ou autorizadas pela sociedade a dizer algo ao público em geral. Para já, são ainda muito poucas as que se atrevem a dizer alguma coisa que os homens, de quem o seu sucesso literário depende, não estejam dispostos a ouvir (*ibidem*, 79).

Defensor da igualdade entre os sexos, Mill não deixa de observar que a escrita é um território que historicamente pertence aos homens e que, por essa razão, algumas mulheres-escritoras não se “atrevem” ainda (no século XIX) a escrever de forma “livre”, acabando por, na sua escrita, elogiar ou bajular os homens:

A maior parte da escrita feminina sobre mulheres visa simplesmente bajular os homens. No caso das mulheres solteiras, muito do que escrevem parece ter por único intuito aumentar as suas hipóteses de arranjar marido. Muitas delas, tanto casadas como solteiras, passam mesmo das marcas, manifestando um servilismo que ultrapassa tudo o que qualquer homem (...) possa desejar ou apreciar (*ibidem*, 80).

Para Mill, a situação de desigualdade e dependência económica, emocional e intelectual das mulheres em relação aos homens não se alterará “enquanto as instituições sociais não permitirem às mulheres o mesmo livre desenvolvimento da originalidade que é concedido aos homens” (*ibidem*, 81). Refletindo igualmente sobre a forma como a sociedade em geral, e os homens em particular, essencializam e discriminam as mulheres – “A opinião geral dos homens é, supostamente, a de que a vocação natural de uma mulher é para ser esposa e mãe” (*ibidem*, 83) – Mill atreve-se a enunciar uma “explicação para os sentimentos daqueles homens que têm uma verdadeira aversão à ideia de uma liberdade igualitária para as mulheres”: será o

⁴³ Como observam Gilbert e Gubar: “Perhaps to men from Hawthorne to Wilde and Beerbohn to Joyce, Lawrence and Eliot a literary landscape populated by women, whether they were scribblers, facilitators, or great artists, would have seemed like a No Man’s Land, a wasted and wasting country that left them with ‘an acute sense of disgrace’” (Gilbert and Gubar, 1986: 202).

medo “de que todas as mulheres inteligentes e capazes” preferiam “quase qualquer alternativa que não considerassem degradante a casar-se, se o casamento equivalesse a arranjar um dono para si mesmas e para todos os seus bens materiais” (Mill, 2006: 85)?

Consciente de que o futuro garantiria a emancipação feminina através da conquista da educação e igualdade de direitos, Mill reflete também sobre os efeitos que o fim da *sujeição das mulheres* numa sociedade patriarcal dominante poderia ter. Se a afirmação das mulheres no espaço público da *polis*, tradicionalmente masculino, em particular no território nobre da escrita, constituiu, no século XIX, uma ameaça ao monopólio da escrita e à historicamente bem definida hierarquia de discursos, o que dizer, sobre este mesmo território, quase dois séculos depois?

Em 2019, apesar de todas as conquistas das mulheres, quer no acesso ao espaço público, quer ao território da escrita literária, o lugar das mulheres no território (particular) da literatura, parece-me, continua hierarquizado. A presença das mulheres compromete os sistemas de representações e as práticas discursivas dominantes ao longo da História e esta é a reflexão que proponho nas próximas páginas: analisar o património da escrita “de” e “sobre” mulheres é fundamental para que se reflita sobre a figuração específica do feminino.

4. A figuração específica do feminino

A presença crescente das mulheres no espaço cultural e literário, tradicionalmente patriarcal e conservador, foi e continua a ser, no século XXI, uma “invasão territorial” de um campo naturalizado como masculino. Como defende Susan Gubar, em “‘The Blank Page’ and the Issues of Female Creativity” (1985), a cultura ocidental está enraizada em “myths of male primacy in theological, artistic, and scientific creativity” (Gubar, 1985: 293). A entrada das mulheres no campo da escrita literária constituiu uma ameaça para muitos escritores e várias foram as formas ou estratégias para responder a esta situação. Como defendem Gilbert e Gubar em *Tradition and the Female Talent*, “Such strategies included mythologizing women in poems to align them with dread prototypes, fictionalizing them in novel’s to dramatize their destructive nature” (Gilbert and Gubar, 1986: 200). A essencialização

das mulheres em termos simbólicos e estereotipados; a percepção de que são humanos intelectual, física e moralmente inferiores em relação aos homens e a sua representação enquanto objetos, e raramente sujeitos, do ato criativo, como argumentam Gilbert e Gubar, não apenas contribuíram para a formação de mitos em relação à supremacia masculina, como também excluem as mulheres como sujeitos-autoras do processo de criação. Como defende Dias, no texto já citado, é apenas enquanto reprodutoras que as mulheres ocupam o lugar de sujeitos-criadoras: “a mulher vê-se excluída do acto de produção cultural, reduzida ao acto de reprodução. Cabe, pelo contrário, ao homem a primazia do criativo” (Dias, 1997: 6). A necessidade em questionar este discurso patriarcal dominante, era já, em 1928, defendida por Virginia Woolf:

Have you any notion how many books are written about women in the course of one year? Have you any notion how many are written by men? Are you aware that you are, perhaps, the most discussed animal in the universe? (...) Women do not write books about men (...) Why are women (...) so much more interesting to men than men are to women? (Woolf, 1991: 28-29).⁴⁴

Enquanto passeia pelos corredores da biblioteca, Woolf observa que a palavra “mulheres”, ocupando o lugar de sujeito(s) da frase, é a que mais se repete nos milhares de títulos de obras de autoria masculina daquelas estantes, o que contrasta com o número de obras de autoria feminina. As mulheres são, comenta Woolf, o assunto predileto dos escritores – “the fiction that is written about them” (*ibidem*, 5) – e questiona se o intuito do autor, mais do que reforçar a subordinação das mulheres, não terá sido assegurar a virilidade e superioridade dos homens: “Possible when the professor insisted a little too emphatically upon the inferiority of women, he was concerned not with their inferiority, but with his own superiority” (*ibidem*, 36).

Relembrando o cânone da literatura ocidental, Woolf refere o nome de personagens femininas (d)escritas pelo imaginário masculino, muitas das quais ainda hoje protagonizam obras literárias quer de autoria masculina, quer de autoria feminina. Desde Clytemnestra, Antígona, Cleópatra, Phèdre, Cressida, Lady Macbeth, Anna Karenina, Clarissa a Emma Bovary, entre outras, Woolf evoca a figuração

⁴⁴ Para além do discurso de ditadores como Napoleão e Mussolini, Woolf identifica também o discurso da Igreja Católica como outra das raízes históricas para a subalternidade e discriminação das mulheres: “Professors, schoolmasters, sociologists, clergymen, novelists, essayists, journalists, men who had no qualification save that they were not women (...) Here is Pope: Most women have no character at all (...) Are they capable of education or incapable? Napoleon thought them incapable (...) Mussolini despises them. It was the face and the figure of Professor von X engaged in writing his monumental work entitled *The Mental, Moral, and Physical Inferiority of the Female Sex*” (Woolf, 1991: 30-32).

específica do feminino construída pelo imaginário patriarcal em que dominam os estereótipos binários “heroic and mean; splendid and sordid, infinitely beautiful and hideous in the extreme” (Woolf, 1991: 45). Apesar de estarem sempre presentes na vida de reis e conquistadores, as personagens femininas, nas narrativas ficcionais de autoria masculina, desempenham quase sempre um papel submisso, enquanto criadas ou como dependentes da vontade dos pais, como se fossem escravas “of any boy whose parents forced a ring upon her finger” (*idem*). Tal como em *To The Lighthouse*, quando Mr Ramsay contempla a sua mulher (imóvel) junto à janela e a descreve como “an illustration, a confirmation of something on the printed page to which one returns, fortified and satisfied” (Woolf, 1992: 53), as personagens femininas tanto se revestem, em termos conceptuais e imaginários (“Imaginatively”) “of the highest importance”, como em termos práticos são “completely insignificant” (*ibidem*, 45). De facto, *To The Lighthouse* é frequentemente referido, no contexto da crítica feminista anti-Woolfiana (Gubar), como um exemplo de que Virginia Woolf, à semelhança de muitos escritores modernistas, contribuiu para a objetificação e essencialização das mulheres. Esta leitura mostra, parece-me, que a representação das mulheres em livros de autoria feminina (e estamos a falar de Literatura no período modernista) também reproduz estereótipos de feminilidade.

Regresso a Bebiano e Ramalho e ao já referido texto quando defendem que apesar de as mulheres estarem “abundantemente” representadas nos discursos dominantes da História, raramente lhes coube a função de “terem representado e mais raramente ainda se terem representado a elas próprias” (Ramalho e Bebiano, 2010: 2). A figuração do feminino ou a identificação das mulheres como o “Outro” do humano, o “segundo sexo”, sinónimo de inferioridade na relação ao masculino, que se apresenta como a norma humana, era já o argumento de Simone de Beauvoir em *O Segundo Sexo*, publicado em França em 1949. Uma referência incontornável para os feminismos contemporâneos, este livro “contrasta a essência fixa da feminilidade mítica com a diversidade da vida contemporânea, expondo a ficcionalidade do pensamento patriarcal” (Macedo e Amaral, 2005: 173). No seu célebre aforismo, “Não se nasce mulher; torna-se mulher”, Beauvoir define “feminino” como uma construção social e cultural. Para Beauvoir, não é o sexo biológico dos seres humanos que determina a sua identidade, mas sim o contexto histórico-social que historicamente definiu e controlou as suas vidas, distinguindo entre uma “essência feminina” e uma “essência masculina”. Desconstruir a lógica da ideologia patriarcal

de que o “feminino” se define como o “Outro” em relação ao “masculino”, decretado como a norma, é crucial para superar uma perspectiva essencialista das mulheres “as a ‘class’ fundamentally distinct from men” (Rooney, 2006: 75).

Vinte anos depois, em *Sexual Politics* (1969), Kate Millett critica também as práticas discursivas dominantes (patriarcais) e a sua influência na representação da sexualidade feminina. Millett é peremptória na forma como rejeita as teorias psicanalíticas de Sigmund Freud (ao negar a sexualidade feminina) e a sua influência no discurso médico-“científico”, fortemente discriminatório em relação às mulheres:

It would seem that Freud has managed by this highly unlikely hypothesis to assume that young females negate the validity, and even, to some extent, the existence, of female sexual characteristics altogether (...) In formulating the theory of penis envy, Freud not only neglected the possibility of a social explanation for female dissatisfaction but precluded it by postulating a literal jealousy of the organ whereby the male is distinguished (Millett, 1969: 183).

A norma da cultura ocidental patriarcal em classificar as mulheres como o outro lado – “oposto”, “contrário” – dos homens é abordada nesta que é igualmente uma obra seminal para os Estudos Feministas/de Género. Millett propõe uma reflexão sobre os estudos literários e culturais e a sua articulação com os conceitos de poder e dominação, sublinhando a figuração do feminino em obras de autoria masculina, em particular a representação das mulheres como objetos do desejo em contextos de heteronormatividade: “The position of women in patriarchy is such that they are expected to be passive, to suffer, and to be sexual objects” (*ibidem*, 194).⁴⁵ Millett descreve a família como a instituição principal do patriarcado – dominada pelo *patter families* – em que a figura do Pai ocupa a posição de poder, a propriedade determina a sua classe social e a igreja assegura o seu estatuto moral. O triângulo família-sociedade-estado é, defende Millett, um “sistema feudal” onde as mulheres ocupam o lugar mais baixo da hierarquia:

The history of patriarchy presents a variety of cruelties and barbarities: the suttee execution in India, the crippling deformity of footbinding in China, the life-long ignominy of the veil in Islam (...) clitoral incision, the sale and enslavement of women (...) All these traditional beliefs still invade our consciousness and affect our thinking to an extent few of us would be willing to admit (*ibidem*, 46).

⁴⁵ Com exceção de Charlotte Brontë, *Sexual Politics* analisa exclusivamente obras de autoria masculina. Nos últimos quatro capítulos (V, VI, VII e VIII), Millett analisa as obras de D. H. Lawrence, Henry Miller, Norman Mailer e Jean Genet. Como defende Ellen Rooney, em “The literary politics of feminist theory”, “Millett’s book was intended, and was widely received, as a polemic on behalf of a feminist sexual revolution (...) with such a direct power to intervene against ‘tyranny,’ to break the power of stereotypical sexual roles” (Rooney, 2006: 77).

Abordando fatores ideológicos, biológicos e sociológicos, Millet traça a gênese do patriarcado como uma história de *barbárie*, poder e violência contra as mulheres. No capítulo intitulado “Theory of Sexual Politics”, Millett coloca aquela que considera ser a questão inevitável: “Can the relationship between the sexes be viewed in a political light at all?” (Millett, 1969: 23). E explica:

The term “politics” shall refer to power structured relationships, arrangements whereby one group of persons is controlled by another (...) races, castes, classes and sexes. For it is precisely because certain groups have no representation in a number of recognized political structures that their position tends to be so stable, their oppression so continuous (*ibidem*, 23-24).

A relação entre homens e mulheres é mais do que uma relação do foro privado, é política também. As relações entre humanos são estruturadas segundo uma lógica de poder – mais ou menos assimétrico, mais ou menos paritário – logo, as relações afetivo-sexuais não escapam a esta lógica. A família é uma estrutura política (o pessoal é político). Millett dá o exemplo de “raças” (ou etnias), castas, classes e sexos enquanto grupos sociais hierarquizados, onde as palavras opressão, “subalternidade”, “subordinação,” contêm o seu contrário (dominador/a/dominado/a; opressor/a/oprimido/a). Desta posição de subalternidade, a saída só é possível pelo acesso à voz e à representação na posição de sujeito.

Ainda na década de 1970 e na esteira de Beauvoir e Millett, Marcia Holly, no ensaio “Consciousness and Authenticity: Towards a Feminist Aesthetic” (1975), problematiza o lugar da literatura na representação da “verdade”: “The question being formulated here was a revolutionary one: are the truths presented in literature, in fact, *true*?” (Holly, 1975: 39).⁴⁶ Holly reflete sobre a figuração das mulheres na literatura, descritas como paradigmas de sensualidade e objetos de prazer. Consciente que “the prevailing literary judgements (...) do not reflect our reality” (*ibidem*, 46), Holly defende, já em 1975, que teria chegado o momento de a crítica literária feminista

⁴⁶ Neste ensaio, Marcia Holly recorda como surgiu o seu interesse em organizar uma coletânea de textos de crítica literária feminista: “When the idea for a collection of criticism first came to me, I envisioned a book called *Patterns of Strength*, to be comprised of essays analyzing some of the many female literary characters who are self-reliant, independent, strong, courageous – that is, healthy, sane, and mature. I felt that feminists had dwelled long enough on the evils of our low status, lack of prestige, exploitation, and self-abasement. It was time, I thought, to begin rectifying psychological oppression by seeking out and publicizing positive role-models, time to uncover those strong female writers and characters who have been overlooked by literary criticism (...) Hadn’t we been taught, after all, that literature is humanist, that it shows the authenticity of lives, of personal psychology, of social interaction?” (Holly, 1975: 38).

rejeitar e questionar a representação patriarcal hegemónica das mulheres na História. Neste contexto, é fundamental fazer a distinção entre duas “correntes” históricas: a crítica feminista anglo-americana – maioritariamente dos “feminismos da igualdade” – e a crítica feminista francesa – maioritariamente dos “feminismos da diferença” – traduzem-se em pressupostos teóricos e diferenças epistemológicas cruciais. É importante não esquecer, como esclarece Toril Moi que os termos “anglo-americano/a(s)” e “francês/francesa(s)” não representam “purely national demarcations”, nem se referem à nacionalidade das suas ou dos seus percussora/es, mas antes se referem à “intellectual tradition within which they work” (Moi, 1985: xiv).

Neste contexto, às vozes de Kate Millett e Marcia Holly, pilares da crítica feminista anglo-americana, corrente também conhecida por feminismos da igualdade, junta-se Adrienne Rich que, em “The Meaning of Our Love for Women Is What We Have Constantly to Expand” (1977), um dos ensaios publicados dois anos depois na coletânea *On Lies, Secrets, and Silence* (1979), defende que a figuração do feminino ao longo da História foi quase sempre uma prática de binarismos e dualidades: “Patriarchy has always split us into virtuous women and whores, mothers and dykes, madonnas and medusas” (Rich, 1979: 226). Rich, tal como Millett e Holly, rejeita a construção dos conceitos de “masculino” e “feminino” pelos discursos patriarcais dominantes e salienta a necessidade em visitar o cânone literário da cultura ocidental.

A desconstrução dos estereótipos de feminilidade é igualmente uma questão importante no contexto da crítica literária feminista francesa. Na década de 1970, a identificação do “masculino” e do “feminino” enquanto categorias, essências binárias – e antagónicas – em que as mulheres são definidas como o “Outro” em relação ao “masculino” definido como a norma – os homens –, é também abordada por Hélène Cixous em *The Newly Born Woman* (1975). Neste livro, Cixous explora o modo como o pensamento humano se tem tornado dependente de binarismos e como a definição de “feminino” se refere ao que é designado como o “Outro”:

Traditionally, the question of sexual difference is treated by coupling it with the opposition activity/passivity (...) Moreover, woman is always associated with passivity (...) Either woman is passive or she does not exist. What is left of her is unthinkable, unthought (Cixous, 1994: 38-39).⁴⁷

⁴⁷ Como se pode ler: “Where is she? - Activity/ passivity - Sun/ Moon - Culture/ Nature - Day/ Night - Father/ Mother - Head/ Heart - Intelligible/ Palpable - Logos/ Pathos - (...) - Man.- Woman. - Always

A linguagem e o acesso feminino à esfera do simbólico são pressupostos da crítica feminista da década de 1970. As oposições *atividade-passividade*, *sol-lua*, *cultura-natureza*, *dia-noite*, *pai-mãe*, *cabeça-coração*, *inteligível-palpável*, *logos-pathos*, não apenas identificam as categorias “masculino-homem” e “feminino-mulher” como sendo antagônicas, como também as representam em termos de superioridade e inferioridade. Importa pois questionar as razões pelas quais a combinação *passividade-lua-natureza-noite-mãe-coração-palpável-pathos* é inferior a *atividade-sol-cultura-dia-pai-inteligível-logos*, e vice-versa. Porque são convenções ou pactos legitimados pela linguagem da ordem simbólica masculina, criados na linguagem, têm que ser questionados também na linguagem.⁴⁸

Também Maria Isabel Barreno, em *A Morte da Mãe* (1979), reflete sobre a figuração do feminino (e também do masculino) nas “narrativas de feminilidade masculinizadas” que encontramos em livros de autoria masculina (como muitos dos grandes clássicos da literatura mundial). À semelhança de Beauvoir, Millett, Holly, Rich e Cixous, Barreno denuncia igualmente a forma como as narrativas patriarcais representam as mulheres ao longo da História:

Na pintura e escultura, as mulheres são objectos privilegiadamente copiados: não só porque são, institucionalmente, objecto dos homens. Elas representam os gestos sustidos do que está para além do explicitamente dito. A mulher que faz pão, a que deita leite em suas vasilhas; o surpreender de qualquer significado insuspeitado. Qual a surpresa num gesto masculino? Só nos das mulheres, e das crianças (...) O próprio Freud declarou que as mulheres, geralmente, apreendiam as intenções e atitudes inconscientes reveladas pelos lapsos, esquecimentos, etc. (*MM*: 260).

No processo criativo são os objetos representados, concebidos pelos homens-sujeitos, seus criadores, e na instituição do patriarcado ocupam um lugar definido em termos de uma hierarquia de poder. Deusas, musas, medusas, bruxas e feiticeiras, as mulheres têm sido arquétipos, “objetos privilegiadamente copiados” para inspiração e criação masculinas representando “os gestos sustidos do que está para além do explicitamente

the same metaphor: we follow it, it carries us, beneath all its figures, wherever discourse is organized. If we read or speak, the same thread or double braid is leading us throughout literature, philosophy, criticism, centuries of representation and reflection” (Cixous, 1994: 37). *The Newly Born Woman* (1975), Cixous e Catherine Clément, “Sorties: Out and Out: Attacks/Ways Out/Forays”.

⁴⁸ Veja-se Maria Irene Ramalho, “A Sogra de Rute ou Intersexualidades” (2001).

dito”, como se essas reproduções não tivessem “qualquer significado” ou fossem insuspeitas. Como declara a narradora-personagem no último capítulo do romance: “as grandes ‘dicotomias universais’ continuam ameaçadoras” (*MM*: 350). A reflexão histórica e filosófica de Barreno em *MM* torna este livro numa referência basilar no contexto dos estudos literários e feministas contemporâneos, e é por essa razão que o incluo no primeiro capítulo deste estudo e nesta secção – “A figuração específica do feminino” – em que se pretende fazer o trabalho arquelógico de que nos fala Michel Foucault em *A Arqueologia do Saber* (2005).

O mito do “eterno feminino” em que as mulheres são fantasias, frutos do imaginário masculino é, como Diane Long Hoeveler defende em “Introduction: Women, Androgynes, Poets, and Critics” (1990), “a male-created ideological construct that celebrated the traditional feminine values of muse-like passivity, loving creativity, and nurturing acceptance” (Hoeveler, 1990: 7).⁴⁹ Neste ensaio, Hoeveler reflete sobre a figuração do feminino na poesia inglesa do século XVII e conclui que às mulheres, tradicionalmente representadas como o “Outro”, são também atribuídas características ou essências míticas - “archetypal and mythic qualities”. Como salienta a autora, esta representação traduz-se não só na projeção das mulheres como “an idealized mother, a second self, a submerged double, an inspirational muse or mentor,

⁴⁹ Como defende Rachel Blau DuPlessis, em “Family, Sexes, Psyche: An Essay on H.D. and the Muse of the Woman Writer” (1986): “even a woman poet, in a group of male artists, will have difficulty not being colonized by the men who desire her as muse” (DuPlessis, 1986: 75). Num exercício de subversão desta tradição cultural patriarcal, Luís Fernando Veríssimo escreveu “Musas” (s./d.) (“Do Lado de Lá”, coluna semanal do escritor no *EXPRESSO* durante a década de 1990): “Do baú. Desde que Homero pediu à Musa que iniciasse a *Odisseia* por onde ela quisesse, os escritores esperam das deusas da arte não só inspiração como instruções específicas. Como e por onde iniciar, que estilo usar, que tom, que tamanho, tudo. Queremos não uma musa metafórica, apenas outro nome para o mistério da criação, mas uma musa mesmo, uma musa musa. Uma mulher, com ou sem toga, que sente ao nosso lado e dite, e depois edite, o que escrevemos. (...) – Quem é você? – Sua Musa. – Finalmente! – Não se entusiasme de mais. Eu só dou as ideias. Você terá de fazer o trabalho pesado. Nós nunca escrevemos nada. Ainda mais em computador. (...) – Por que será que as musas são mulheres, Ritinha? (...) – As escritoras mulheres têm musos? (...) – Talvez os gregos apenas representassem, nas Musas, o fascínio que as mulheres exercem sobre os homens. É para impressionar ou para escapar da mulher que o homem faz tudo o que faz. Tudo. Guerras, cidades, máquinas, civilizações inteiras. E, claro, arte. Tudo é paquera ou é terror. Conquista ou fuga. A mente do homem é um templo em que a mulher é estátua e sombra, mãe e prostituta, serve e ameaça. As Musas são as sacerdotisas desse templo, mandadas pelos deuses para pôr ordem no caos, ou transformar o caos em arte. – Eu vou embora. – Espere! Por que as musas são mulheres, se há mais artistas homens do que mulheres? (...) Mas ao criar a arte o homem está imitando a mulher que cria a vida. Aí está a lógica dos deuses ao criarem as Musas. É a inveja do útero. (...) As Musas não são inspiradoras, são reprodutoras. – Quer saber de uma coisa? Tchau. – Não vá! Eu preciso de um final. Talvez as Musas zombem de nós. Pois, por mais que nos semeiem com ideias e nos fertilizem com frases, jamais daremos à luz vidas de verdade, como as mulheres. Serão sempre ficções. Vidas falsas. Mundos postiços. Épicos hipotéticos. Heróis de mentira. Crônicas sem sentido com musas inventadas. O que você acha? Eu preciso de uma conclusão. Você me deu o começo, musa, agora me dê o fim. Um final, eu preciso de um final! Volta! Ritinha!” (Veríssimo, s./d.).

or a demonic *femme fatale*” (Hoeveler, 1990: 2), mas também na sua descrição como “symbolic extensions of the masculine psyche” (*idem*). Hoeveler reflete sobre as raízes desta representação em que as personagens femininas ou as mulheres são sempre vistas como o “Outro” e defende que este “conceito teórico” que se tornou “habitual, comum” – “Woman as ‘Other’” – tem origem na/numa tradição francesa que terá começado com Claude Lévi-Strauss e Simone de Beauvoir e se estende a Lacan e, mais recentemente, Kofman, Kristeva, e Irigaray: “For Lacan, for instance, Woman is the absolute ‘Other’, the complement to man and embodiment of the Eternal Feminine – lover, muse, and repository of the unconscious and its values” (*idem*). No contexto da crítica literária francesa e dos feminismos franceses, Hoeveler salienta que o mito do “eterno feminino” permitiu a Lacan defender a ideia de que “‘the Woman does not exist’ except as a male-created dream phantasm that allows man to psychically and linguistically complete himself” (*ibidem*, 2-3). Questionando o facto de as mulheres apenas existirem para que os homens se possam projetar ou completar a si próprios, a autora interroga: “But if Woman can be understood as an absence/lack/gap, what could possibly constitute her presence?” (*idem*). Hoeveler refere ainda, e cita, Mary Jacobus quando a autora defende que, para os homens, as mulheres são uma forma de “mediation, transaction, transition, transference” numa relação triangular que “invokes its third (female) term only in the interests of the original rivalry and works finally to get rid of the woman” (*idem*), que Jacobus define como “textual harassment” ou “specular appropriation” das mulheres em textos literários e teóricos.⁵⁰

Na introdução ao *Dicionário da Crítica Feminista*, Ana Gabriela Macedo e Ana Luísa Amaral salientam que a crítica feminista começou por concentrar-se em textos clássicos de autoria masculina “realçando quer o abuso da estereotipia do ideal da feminilidade (a “mulher-anjo” domesticada ou o seu negativo demonizado, a “mulher-fatal”), quer a sua secundarização ou redundância no texto” (Macedo e Amaral, 2005: XXIV). A necessidade de uma nova leitura sobre as personagens femininas ou sobre a forma como as mulheres são representadas na Literatura começou a ganhar espaço no contexto da crítica feminista e por isso, numa segunda

⁵⁰ Correndo o risco de teorizar mais do que queria esta discussão, ainda assim, partilho estas reflexões porque me parecem contributos importantes no contexto dos estudos literários feministas quando se aborda a figuração específica do feminino em obras literárias de autoria masculina e, principalmente, quando a naturalização da subordinação feminina, ou nas palavras de Myriam Díaz-Diocaretz e Iris Zavala o “seu mutismo cultural ou mimetismo em relação à ordem patriarcal” (*apud* Macedo e Amaral, 2005: XXIV), é uma representação dominante.

fase ou momento, o resgate de uma tradição literária de autoria feminina passou a ser fundamental. Citando novamente Macedo e Amaral,

a crítica feminista dedicou-se à *reescrita* da história literária, isto é, simultaneamente a redescobrir a escrita de mulheres e a resgatá-la do silêncio a que estava votada, de modo a construir um cânone feminino, ou, na designação de Showalter, a criar uma “ginocrítica” (Macedo e Amaral, 2005: XXIV).

A existência de uma tradição de escrita de autoria feminina silenciada pela história da literatura, e a (consequente) necessidade em revisitar e recuperar esse legado literário, continua a ser, em 2019, um objetivo central nos estudos literários feministas.⁵¹ O resgate de obras de autoria feminina permitirá não apenas “desestabilizar determinados conceitos ou “mitos literários e científicos de origem” (*idem*), como são as questões da autoria e autoridade literária, como permitirá também questionar o cânone literário e os mecanismos que contribuem para a sua formação e manutenção. É neste projeto que se insere o presente trabalho.

5. A ginocrítica e a reconfiguração do feminino

São de 1977 e 1979 as duas obras seminais no levantamento das questões da autoria e da autoridade literária das mulheres escritoras em contextos histórico-sociais e literários historicamente patriarcais: *A Literature of Their Own*, de Elaine Showalter e *The Madwoman in the Attic*, de Sandra Gilbert e Susan Gubar, respetivamente. Começo pela última e pela questão que as autoras colocam: “If the pen is a metaphorical penis, from what organ can females generate texts?” (Gilbert and Susan, 1979: 14). Sendo a autoria dos textos masculina, de que órgão humano é que as mulheres escritoras criam os (seus) textos? A metáfora da criação masculina – pena/pénis – leva Gilbert e Gubar a colocar outra questão, mais geral, sobre a autoridade textual. Articulando a produção literária de escritoras do século XIX com a metáfora da criatividade patriarcal, as autoras refletem sobre a tradição de as obras de autoria

⁵¹ Em *Feminist Studies/Critical Studies* (1986), Teresa De Lauretis salienta que não se trata “de definir uma ‘nova política sexual’, mas essencialmente de afirmar uma política da experiência e da prática quotidianas, a qual se insinua igualmente no domínio da expressão e práticas criativas, desajolando aí hierarquias estéticas e categorias genéricas” (*apud* Macedo e Amaral, 2005: XXIV).

masculina marginalizarem as mulheres no processo de criação literária. Serão então os homens simultaneamente autores e autoridade textual?

Sobre as questões de autoria e autoridade literária e/ou textual, Roland Barthes, em “The Death of the Author” (1977), “ataca a noção de autoria, substituindo a ideia de autor de um texto pela de escrita, referindo que os textos não existem anteriormente ou fora da própria escrita” (*apud* Macedo e Amaral, 2005: 8). Também em 1977, Michel Foucault publica “What is an Author?” e, uma década depois, em 1988, Jacques Derrida publica “Signature Event Context”. Esta reflexão sobre a dissolução da ideia de autoria de um texto surge num momento crítico para os feminismos, uma vez que a identificação da subjetividade e da autoridade femininas eram, neste momento, questões cruciais, tal como defende Linda Anderson em “Autobiography and The Feminist Subject” (2006):

Toward the end of the 1970s, therefore, the notion of a female selfhood which could be triumphantly liberated from its neglect or repression under patriarchy and made visible through writing was put into question by psychoanalytic and poststructuralist thinking which instead insisted that the subject did not preexist the process of its formation within language (Anderson, 2006: 119).

Ao questionar os conceitos de autoria e autoridade textual, o pós-estruturalismo de Barthes, Foucault e Derrida enfraquece a necessidade em resgatar e valorizar a escrita literária de autoria feminina. A partir da metáfora pena/pénis, a capacidade de gerar na mulher esgotar-se-á na procriação: “The pen, therefore, is not only mightier than the sword, it is also *like* the sword in its power – its need, even – to kill” (Gilbert and Gubar, 1979: 14). Susan Gubar retomará esta metáfora em “‘The Blank Page’ and the Issues of Female Creativity” (1985), já aqui referido, ao descrever o ato literário em termos sexuais, comparado com a pena/pénis que escreve sobre a página/hímen – folha em branco/virgindade feminina. A supremacia do autor-masculino em relação ao objeto/produto-feminino da sua criação literária é analisada como exemplo de uma cultura sexista e androcêntrica:

This model of the pen-penis writing on the virgin page participates in a long tradition identifying the author as a male who is primary and the female as his passive creation – a secondary object lacking autonomy (...) Clearly this tradition excludes woman from the creation of culture, even as it reifies her as an artifact within culture (Gubar, 1985: 295).

Gubar defende que este modelo de criação literária não apenas legitima a supremacia do discurso patriarcal, como reforça a subordinação da linguagem de autoria

feminina: “The hymen is always folded (...) space in which the pen writes its dissemination (Gubar, 1986: 295).⁵²

Ainda no contexto da crítica feminista norte-americana, Susan Friedman, em “Creativity and the Childbirth Metaphor” (1987), salienta que a metáfora da criação literária é utilizada quer por escritores, quer por escritoras, mas de forma diferente. A criatividade e a metáfora do nascimento/parto, defende Friedman, “illustrates how gender complicates the reading and writing of texts”; porém, enfatiza, apesar da analogia da criação e procriação ser aproveitada de igual forma por escritores-homens e escritoras-mulheres, “female and male metaphors mean differently and mean something different, indeed something opposite” (Friedman, 1987: 390). Se na escrita de autoria masculina “Male metaphors intensify difference and collision”, já na escrita de autoria feminina a mesma metáfora significa “sameness and collusion” (*idem*).

Uma década depois, em *Mappings: Feminisms and the Cultural Geographies of Encounter* (1998), Friedman enfatiza a importância da ginocrítica “enquanto estudo histórico das mulheres escritoras detentoras de uma tradição literária própria” (Friedman, 1998: 18) e salienta a importância de uma teoria feminista (que seja) plural e transversal às várias áreas do conhecimento.

Em 1977, dois anos antes da publicação de *The Madwoman in the Attic* (1979) de Sandra Gilbert e Susan Gubar, é publicado *A Literature of Their Own* em que Elaine Showalter faz a gênese da tradição de escrita de autoria feminina na literatura inglesa: “This book is an effort to describe the female literary tradition in the English novel from the generation of the Brontës to the present day, and to show how the development of this tradition is similar to the development of any literary subculture” (Showalter, 1977: 273). De forma embrionária, este livro contém os pressupostos teóricos que a autora irá consolidar em “Toward a Feminist Poetics” (1979) e “Feminist Criticism in the Wilderness” (1981). Showalter defende que o seu objetivo é demonstrar que o desenvolvimento de uma tradição literária de autoria feminina no romance inglês é semelhante ao desenvolvimento de uma subcultura: “the

⁵² Gayatri Spivak, trans., *Of Grammatology* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976), lxxv-lxxvi. A metáfora da “página em branco” baseia-se no conto de Isak Dinesen “The Blank Page” e faz parte de *Last Tales* (New York: Random House, 1975: 99-105): “Dinesen implies that woman’s use of her own body in the creation of art results in forms of expression devalued or totally invisible to eyes trained by traditional aesthetic standards. She also seems to imply that, within the life of domesticity assigned the royal princess from birth, the body is the only accessible medium for self-expression” (Gubar, 1985: 295-296).

development of this tradition is similar to the development of any literary subculture” (Showalter, 1977: 273).

It is impossible to say when women began to write fiction. From about 1750 on, English women made steady inroads into the literary marketplace, mainly as novelists. As early as 1773, the *Monthly Review* noticed that “that branch of the literary trade” seemed “almost entirely engrossed by the ladies” (*ibidem*, 275-276).

Com exceção de George Henry Lewes e Stuart Mill, “the spokesmen for women’s rights and Victorian liberalism in general”, os discursos patriarcais dominantes, aqui (citados) numa recensão crítica da *Monthly Review* em 1773, referiam-se à entrada das mulheres – e chamo atenção para a utilização de “ladies” e não “women” – no território da escrita literária com algum desprezo, colocando-as num campo ou espaço diferente – “that branch of the literary trade” –, inferiorizando ou banalizando, desta forma, a escrita de autoria feminina. E porque neste contexto do século XVIII em que “women were overshadowed by male cultural imperialism” (*ibidem*, 269),⁵³ Showalter defende que a discussão sobre a tradição de uma escrita de mulheres tem sido “inaccurate, fragmented, and partisan” (*ibidem*, 271), não só pela tendência generalista em classificar “the extraordinary range and diversity of English women novelists to a tiny band of the “great”” (*idem*),⁵⁴ como também porque, salienta, muitas vezes são as próprias mulheres-escritoras que reproduzem os estereótipos culturais de feminilidade nos seus textos. A este argumento, já referido no início deste capítulo (*supra*), Showalter acrescenta que a deslegitimação da escrita de autoria feminina é reforçada quando são as próprias mulheres-autoras-escritoras que identificam “in women’s writing an eternal opposition of biological and aesthetic creativity” (*idem*). Porém, defende, na década de 1960, são muitas as historiadoras feministas que se dedicam à reavaliação da História em busca de uma tradição de escrita produzida por mulheres – “the unearthing and reinterpretation of ‘lost’ works by women writers” (*ibidem*, 272). Desta forma, o resgate e a reinterpretação de obras literárias de autoria feminina passa a ser uma prioridade e um novo rumo para a

⁵³ Leiam-se as palavras de George Henry Lewes em “The Lady Novelists”: “The advent of female literature promises woman’s view of life, woman’s experience: in other words, a new element. Make what distinctions you please in the social world, it still remains true that men and women have different organizations, consequently different experiences (...) But hitherto (...) the literature of women has fallen short of its functions owing to a very natural and a very explicable weakness – it has been too much a literature of imitation. To write as men write is the aim and besetting sin of women; to write as women is the real task they have to perform” (Lewes, 1852: 132).

⁵⁴ Para Showalter, “the concept of greatness for women novelists often turns out to mean four or five writers – Jane Austen, the Brontës, George Elliot, and Virginia Woolf” (Showalter, 1977: 271).

crítica literária feminista. Em “Feminist Criticism in the Wilderness” (1981), Showalter identifica Patricia Meyer Spacks como a primeira acadêmica que terá reconhecido esta necessidade em mudar de um paradigma andocêntrico para um ginocêntrico: “Spacks’ wideranging study inaugurated a new period of feminist literary history and criticism which asked, again and again, how women’s writing had been different, how womanhood itself shaped women’s creative expression” (Showalter, 1981: 248).⁵⁵ Refletindo sobre a forma como mulheres-escritoras e homens-escritores representam, na sua escrita, o ato criativo, Spacks defende que “traditional female preoccupations and roles and male ones make a difference in female literature” (Spacks, 1975: 7), e acrescenta que na escrita de autoria feminina “a special female self-awareness emerges through literature in every period” (*ibidem*, 3). Também Sandra Gilbert, em “Costumes of the Mind” (1982), observa que há diferenças entre uma perspectiva masculina essencialista e uma análise feminista revisionista:

male modernist costume imagery is profoundly conservative, feminist modernist costume is radically revisionary in a political as well as a literary sense, for it implies that no one, male or female, can or should be confined to a uniform, a single form or self (Gilbert, 1982: 196).⁵⁶

Comparando obras de autoria masculina e feminina no período modernista, em termos políticos e literários, Gilbert salienta o contraste entre o imaginário conservador dos discursos dominantes (obras de homens-escritores) e o imaginário “revisionista” das obras de mulheres-autoras.

Para além de Spacks, Moers, Baym, Gilbert, Gubar e Homans, Showalter destaca igualmente Adrienne Rich como uma voz central no contexto da ginocrítica e dos feminismos. Ao abordar “scenarios of compromise, madness, and death” (Showalter, 1979: 134) na literatura inglesa e americana, Showalter reivindica e defende uma nova geração de escritoras e poetas, algumas envolvidas em movimentos da então chamada, “libertação das mulheres”, ou lutas emancipatórias como escreveríamos agora no século XXI, para quem a escrita deixara de ser um lugar de confessionário para ser um espaço de mudança. Para Showalter, esta “nova escrita”

⁵⁵ Para além de Spacks, Showalter distingue as seguintes autoras, e respetivas obras, seminais no contexto da ginocrítica: *Literary Women* (1976) de Ellen Moers; a sua *A Literature of Their Own* (1977); *Woman’s Fiction* (1978) de Nina Baym; *The Madwoman in the Attic* (1979) de Sandra Gilbert e Susan Gubar e *Women Writers and Poetic Identity* (1980) de Margaret Homans.

⁵⁶ Neste ensaio, Gilbert identifica textos de autoria feminina que questionam e subvertem a crença em essências fixas dos sexos “masculino” e “feminino”.

relaciona a dor e o sofrimento das mulheres com a própria História, tal como podemos ler neste poema de Adrienne Rich, “Song”:

If I'm lonely,
it must be the loneliness
of waking first, of breathing
dawn's first cold breath on the city
of being the one awake
in a house wrapped in sleep (Rich, 1973: 20).

Num cenário quotidiano, esta mulher que se levanta de madrugada, deixando o espaço da casa embrulhado no sono, caminha só pela cidade fria.⁵⁷ Numa referência à vida, à solidão, à opressão ou sujeição das mulheres que vivem neste poema, para Showalter esta “nova forma de escrita” é um apelo à mudança: “Rich is one of the spokeswomen for a new women's writing which explores the will to change” (Showalter, 1979: 135). Esta mudança, também epistemológica, consolida-se no ensaio “Toward a Feminist Poetics” (1979), em que Showalter introduz, pela primeira vez, o conceito de ginocrítica. Ao distinguir entre “a mulher leitora” – *feminist critique*⁵⁸ – e “a mulher escritora” – *gynocritics* –, Showalter enfatiza que a ginocrítica dá primazia às obras literárias de autoria feminina, analisando as mulheres no seu papel de sujeitos do ato criativo, enquanto produtoras de textos:⁵⁹

the program of gynocritics is to construct a female framework for the analysis of women's literature, to develop new models based on the study of female experience, rather than to adapt male models and theories. Gynocritics begins at the point when we free ourselves from the linear absolutes the male literary history, stop trying to fit women between the lines of male tradition, and focus instead on the newly visible world of female culture (Showalter, 1979: 131).

No contexto da literatura inglesa, Showalter identifica três momentos, ou fases, fundamentais: um primeiro momento é “Feminine Phase” (1840-1880), fase em

⁵⁷ Ao ler este poema de Adrienne Rich, pensei na Luísa da “Calçada de Carriche” que sai “de casa / de madrugada; / regressa a casa / é já noite fechada. / Anda, Luísa. / Luísa, sobe, / sobe que sobe, / sobe a calçada. (...) Na manhã débil, / sem alvorada, / salta da cama, / desembestada”, do poeta António Gedeão – *Poesias Completas (1956-1967)*.

⁵⁸ “Feminist critique” reconhece imagens e estereótipos do “feminino” em obras de autoria masculina. Como sublinha Showalter, “One of the problems of the feminist critique is that it is male-oriented. If we study stereotypes of women, the sexism of male critics, and the limited roles woman play in literary history, we are not learning what women have felt and experienced, but only what men have thought women should be (...) the critique also has a tendency to naturalize women's victimization by making it the inevitable and obsessive topic of discussion” (Showalter, 1979: 130).

⁵⁹ Showalter identifica as diferenças apontadas pela psicanálise freudiana na figuração do feminino. As mulheres são remetidas para um plano de abstração e caracterizadas como incapazes, castradas, históricas uma vez que são fruto de vários complexos: “Penis envy, the castration complex, and the Oedipal phase have become the Freudian coordinates defining women's relationship to language, fantasy, and culture” (Showalter, 1981: 256).

que as mulheres tentavam igualar os feitos intelectuais dos homens, interiorizando e reproduzindo crenças e suposições em relação à “natureza feminina”. É nesta fase de imitação, seguida de interiorização, que surge a pseudonímia masculina: George Eliot, Currer, Ellis, Acton Bell, entre outros.⁶⁰ Entre 1880 e 1920 Showalter identifica um segundo momento que designa como “Feminist Phase”, fase de protesto em que uma geração de mulheres reivindica (a sua) autonomia e luta pelos direitos cívicos e legais das mulheres (tais como o direito ao voto). A rejeição de uma “postura cómoda da feminilidade” e a “utilização da literatura para dramatizar a estereotipagem errada” feita em relação às mulheres são características que Showalter considera fulcrais neste período. Num terceiro momento, “Female Phase”, de 1920-1979, (“ongoing since 1920”, Showalter, 1979: 138), a procura de uma identidade própria e a valorização das experiências de vida das mulheres afirma-se. É um período de auto-descoberta e rejeição das fases de imitação e protesto em que a literatura se impõe como uma arte autónoma, também para as mulheres. Dorothy Richardson e Virginia Woolf são escritoras que Showalter identifica como “representatives of the formal Female Aesthetic” (*ibidem*, 139), escritoras que “begin to think in terms of male and female sentences, and divide their work into ‘masculine journalism’ and ‘feminine fiction’, redefining and sexualizing external and internal experience” (*idem*).

Ainda no contexto da crítica norte-americana e dos feminismos da igualdade, é importante referir o ensaio “The Difference of View” (1979), de Mary Jacobus. Ao sublinhar a construção e legitimação de um discurso “within the male discourse”, Jacobus defende que a crítica feminista teria que ir mais longe e questionar também as origens desse discurso patriarcal dominante. Não se trata, defende a autora, de o reconstruir, mas sim desconstruir: “deconstruct it: to write what cannot be written” (Jacobus, 1979).

Dois anos depois, em “Feminist Criticism in the Wilderness” (1981), Showalter volta a defender a importância em estudar a escrita literária produzida por mulheres, objeto central na ginocrítica:

I began by recalling that a few years ago feminist critics thought we were on a pilgrimage to the promised land in which gender would lose its power, in which all texts would be sexless and equal, like angels (...) We may never reach the promised land at all; for when feminist critics see our task as the

⁶⁰ Em oposição a esta máscara ou disfarce masculino (nas palavras da autora, “masculine disguise”), e durante o mesmo período, nos Estados Unidos, as escritoras americanas adotam pseudónimos extremamente “femininos”, tais como Fanny Fern, Grace Greenwood e Fanny Forester (Showalter, 1979).

study of women's writing, we realize that the land promised to us is not the serenely undifferentiated universality of texts but the tumultuous and intriguing wilderness of difference itself (Showalter, 1981: 266-267).

Se nas décadas de 1960 e 1970 o estudo de obras literárias de autoria feminina e a percepção da escrita como uma linguagem universal – “sexless and equal, like angels” – mais não foi do que uma peregrinação a uma “terra prometida”, já na década de 1980, salienta Showalter, a crítica feminista reposiciona-se e defende que afinal é a diferença – essa “tumultuous and intriguing wilderness of difference itself” – o fator determinante na escrita de autoria feminina. Desta forma, surgem duas correntes teóricas com “posições diferentes” relativamente à escrita: os feminismos da igualdade e os feminismos da diferença.⁶¹

É na década de 1970, em França, ao introduzir o conceito de “*écriture féminine*”, que a crítica feminista francesa, em particular Hélène Cixous, Luce Irigaray e Julia Kristeva – “The New French Feminists” – defende uma linguagem que reclame a diferença sustentada no corpo feminino. Para além de ilustrar o princípio da *diferença*, o conceito de “*écriture féminine*” marca também a existência de uma poliocentricidade através da qual a escrita subverte e transgride a unidade e coerência na representação do real, ou do pensamento. No seu texto seminal “The Laugh of the Medusa” (1975), Cixous defende que “linguagem e/ou textos femininos” são todos aqueles que optam pela diferença e resistem à lógica e escrita falocêntricas. Cixous defende uma escrita nova que contrarie a escrita do passado através da fluidez da linguagem e expressa pela liberdade dos corpos femininos:

I shall speak about women's writing: about what it will do. Woman must write herself: must write about women and bring women to writing, from which they have been driven away as violently as from their bodies – for the same reasons, by the same law, with the same fatal goal. Woman must put herself into the text – as into the world and into history – by her own movement (Cixous, 1997: 347).⁶²

⁶¹ Entre os principais suportes teóricos do feminismo francês ou feminismos da diferença destacam-se as teorias psicanalíticas de Jacques Lacan, a filosofia desconstrucionista de Jacques Derrida e a crítica estrutural de Roland Barthes. Em “Exploring ‘Lyotard’s Women: the Unpresentable, Ambivalence, and Feminist Possibilities’”, Lynda Stone observa: “From Freud and Lacan, the standard account is that the threat of death is tied up both to the body and to language, to libido which is masculine intelligence and to the phallus as primary signifier. Relative to these theorizings, sexual difference is established as the little boy overcomes the threat of castration and becomes virile while the little girl merely receives and does not identify with the father” (Stone, 2006: 334).

⁶² Em “The Laugh of the Medusa” (1975), Cixous defende também uma perspetiva revisionista que resgate e reescreva a História da humanidade: “The future must no longer be determined by the past. I do not deny that the effects of the past are still with us. But I refuse to strengthen them by repeating them, to confer upon them an irremovability the equivalent of destiny, to confuse the biological and the cultural. Anticipation is imperative” (Cixous, 1997: 347).

Há traços específicos que permitem identificar este tipo de escrita? Como se identificam energias e forças libidinais, cruciais no conceito de “*écriture féminine*”, num texto literário? É importante sublinhar que na corrente dos feminismos da diferença, a existência de características estereotipadas ou traços identificadores de uma “escrita feminina” indica também a dualidade de sexos (enquanto parte integrante da natureza, do cosmos, existindo como tal num sentido ontológico), sem qualquer problematização em relação ao “Outro”, aquele que não é idêntico. O que se pretende enfatizar é a diferença (não se coloca a questão de hierarquia) e por isso a desestabilização e desformatação das normas ou regras da linguagem dos discursos dominantes – patriarcais, masculinos – é uma questão fundamental no conceito de “*écriture féminine*”.

A reivindicação do “corpo” como o “lugar” da diferença e a desfragmentação do texto, do discurso e da linguagem são fundamentos igualmente defendidos por Luce Irigaray em “This Sex Which is Not One” (1977). Para Irigaray, “the law of the father” (Irigaray, 1997: 365) é a âncora histórica e ideológica para a subalternidade das mulheres:

The rejection, the exclusion of a female imaginary certainly puts woman in the position of experiencing herself only fragmentarily, in the little-structured margins of a dominant ideology, as waste, or excess, what is left of a mirror invested by the (masculine) ‘subject’ to reflect himself, to copy himself (...) For woman is traditionally a use-value for man, an Exchange value among men; in other words, a commodity (*ibidem*, 367).

A rejeição da existência de um imaginário feminino pela ordem simbólica masculina, defende Irigaray, excluiu as mulheres do discurso dominante que contou a História. A exclusão ou marginalização das mulheres do centro do poder, seja político, religioso, e do centro da linguagem também, conduz a autora, tal como Virginia Woolf já o fizera em 1928, a evocar a metáfora do espelho em que as mulheres surgem como reflexos ou produtos, excessos ou desperdícios dessa ordem simbólica – assim naturalizada e normativizada – condicionando a criação artística e uma linguagem ou escrita “femininas”. Tal como Cixous, Irigaray defende uma “escrita feminina” que celebre a não linearidade da linguagem, que subverta, desfragmente e descentralize a linguagem andocêntrica ou, utilizando um dos termos frequentes em Irigaray, falocrática. Porém, a autora sublinha que não se trata de inverter a ordem das coisas

ou de defender um discurso feminino que apague ou substitua o discurso masculino. Dessa forma, (simplesmente) repetir-se-ia a História.⁶³

A voz de Julia Kristeva junta-se a Cixous e Irigaray na valorização da natureza subversiva da linguagem feminina, mas afasta-se na definição e designação do conceito de “*écriture féminine*.”⁶⁴ Em entrevista publicada na revista *La femme* em 1974, Kristeva rejeita a definição de “mulher(es)”, e argumenta: “To believe that one ‘is a woman’ is almost as absurd and obscurantist as to believe that one ‘is a man’” (*apud* Moi, 1985: 163). Numa sociedade patriarcal, Kristeva defende que as mulheres apenas se podem afirmar pela negativa, isto é, pelo que não são: “I therefore understand by ‘woman’ that which cannot be represented, that which is not spoken, that which remains outside naming and ideologies” (*idem*). Subversiva, Kristeva rejeita o conceito de “linguagem feminina”, uma vez que, ao definir-se como tal, estaria simultaneamente a submeter-se à linguagem da ordem simbólica masculina e aos conceitos essencialistas de “feminino” e de “feminilidade”. Talvez por isso Toril Moi defenda que Kristeva, no seu estudo seminal, *Revolution in Poetic Language* (1974), não apresenta qualquer teoria de “‘femininity’, and even less of ‘femaleness’”, mas antes uma teoria de “marginalidade”, “subversão” e “dissidência”: “If ‘femininity’ has a definition at all in Kristevan terms, it is simply (...) as ‘that which is marginalized by the patriarchal symbolic order’” (*ibidem*, 166).⁶⁵ Moi observa ainda que esta “relational ‘definition’” do conceito de “feminilidade” permite igualmente a

⁶³ Como defende Irigaray: “But if their aim were simply to reverse the order of things, even supposing this to be possible, history would repeat itself in the long run, would revert to sameness: to phallogocentrism. It would leave room neither for women’s sexuality, nor for women’s language to take (their) place” (Irigaray, 1977: 369). Em *Speculum De L’Autre Femme* (1974), Irigaray indicava já os discursos filosófico e psicanalítico freudianos como discursos dominantes responsáveis pela subalternização, discriminação, misoginia e sexismo em relação às mulheres no mundo ocidental. Irigaray regressa a esta questão em muitos dos seus ensaios, em particular no já referido “Poder do Discurso, Subordinação do Feminino” (2003).

⁶⁴ No capítulo II abordarei a posição da academia portuguesa em relação ao conceito de “*écriture féminine*” a partir do ensaio “*Sobre a ‘escrita feminina’*” (1997), de Ana Luísa Amaral e Maria Irene Ramalho. Em 2014, numa entrevista concedida a Oona Patrick sobre *As Três Marias, A Book to Defy Authority*, Ana Luísa Amaral admite que, durante anos, trabalhou com estas propostas teóricas. Amaral mostra-se relutante relativamente ao conceito de “*écriture féminine*” no sentido em que este assume a existência de traços específicos que caracterizam e distinguem uma escrita masculina de uma escrita feminina, o que em si é uma posição e fundamento essencialista. Nas palavras de Amaral, “Não creio que a literatura tenha um género (...) Eu não acredito que exista uma escrita feminina. Na minha opinião, escrita é escrita (...) não penso que exista uma escrita feminina ou uma escrita masculina. Na minha opinião existe escrita. Quer seja boa ou má. É a política de recepção ao texto que torna a escrita feminina ou masculina. Ou seja, é a crítica, é a teoria literária – a gramática subjacente à teoria da literatura. Essas sim têm um género. E fortemente discriminatório” (Amaral, 2013: 8). E conclui: “Discutir sobre a existência de uma escrita de mulher, ou mesmo escrever como mulher revelar-se-ia, assim, um ofício absolutamente inútil e, ao mesmo tempo, de uma extrema relevância” (*ibidem*: 9).

⁶⁵ *Revolution in Poetic Language*, no original francês *La Révolution du Langage Poétique*, é a tese de doutoramento de Julia Kristeva, publicada em Paris, em 1974.

Kristeva argumentar que os homens-personagens-masculinas também podem ser representados “as marginal by the symbolic order, as her analyses of male avant-garde artists (Joyce, Céline, Artaud, Mallarmé, Lautréamont) have shown” (Moi, 1985: 166).

Refletindo sobre as propostas dos feminismos franceses de Cixous, Irigaray e Kristeva em relação ao conceito de “feminilidade”, Moi conclui que se para Cixous e Irigaray ele se traduz em características essencialistas – “lack, negativity, absence of meaning, irrationality, chaos, darkness – in short, as non-Being”, já para Kristeva, que enfatiza a representação das mulheres-personagens-femininas em termos de marginalidade, o conceito de “feminilidade” é percebido enquanto “repression of the feminine in terms of *positionality* rather than of essences (*idem*). Ao propor um tipo de escrita ou linguagem revolucionária que fragmente a linguagem da ordem simbólica masculina, Kristeva propõe uma revolução social que só será possível se as mulheres contestarem a posição – “posição de enunciação”⁶⁶ – ou o lugar que lhes foi atribuído na sociedade: “a potentially revolutionary force which disrupts and displaces phallogocentric discourse (...) a language beyond patriarchy” (*idem*). Este é um argumento crucial na ginocrítica e na reconfiguração do feminino.

6. O ato criativo como projeto emancipatório

Fazer a história dos silêncios, procurar as origens da cultura escrita de mulheres numa ordem prescrita pelo masculino (Irigaray, 2003), visitar e resgatar uma tradição de escrita de autoria feminina é “contrariar as ausências, as paixões, os sofrimentos e outros conceitos relativos às mulheres” (Irigaray, 2003: 46). Como referi no início deste capítulo, para além da quase invisibilidade das mulheres na História, quando se ouvem algumas vozes de mulheres, os seus discursos tendem a reproduzir o discurso patriarcal dominante, ou seja, as mulheres “acabam”, por vezes, por subestimar as suas capacidades criativas, negligenciando as próprias experiências de vida. Como questiona Irigaray, o que leva as mulheres a resubmeterem-se “ao discurso dominante do pai, à sua lei, fazendo calar as suas reivindicações?” (*idem*). O

⁶⁶ No capítulo II regressarei a esta questão e à discussão que Adrienne Rich propõe no seu texto seminal “Politics of Location” (1984).

que leva as mulheres a repetir a linguagem da ordem simbólica masculina?⁶⁷ É o direito à palavra, à escrita, ao ato criativo sentido pelas mulheres-escritoras-autoras como “ocupação” de um território proibido? Infração, afronta, provocação, ofensa, insulto? Em *Sea Changes: Essays on Culture and Feminism* (1986), Cora Kaplan argumenta que esta consciência de “invasão” de um território – poético e literário – alheio, tradicionalmente masculino, é, muitas vezes, vista pelas mulheres como uma dupla transgressão. Por outras palavras, se num primeiro momento as mulheres sentem que “apenas porque escrevem” estão a infringir a “norma do silêncio cultural”, num segundo momento, e quando se trata de poesia, a “linguagem mais enfaticamente negada às mulheres, a forma mais concentrada de linguagem simbólica” (*apud* Macedo e Amaral, 2005: 53), a sensação de infração é ainda mais sentida. Como salienta Kaplan, “uma grande proporção da poesia de mulheres é sobre o direito à palavra e à escrita” (*idem*). O ato criativo e a relação da escrita literária e a hibridiz de géneros é outra questão importante, como enfatiza a autora: “Ser mulher e poeta representa para muitas mulheres poetas uma profunda ruptura entre a sua identidade social e sexual e a sua prática artística” (*idem*). Desta forma, este torna-se o “tema insistente (...) de muita poesia feminina” (*idem*). No contexto da literatura portuguesa, Anna Klobucka, em *O Formato Mulher* (2009), dá o exemplo de Florbela Espanca como uma poeta portuguesa que na sua escrita reflete sobre esta sensação de estar a ocupar um terreno que não lhe pertence:

Li o livro e não me desagradou, embora aquela poesia seja tudo quanto há de menos artístico e literário; é como a minha, talvez, e como a de dezenas de mulheres na nossa situação. Poetas por instinto, sem mestres, sem escola, sem método, sem norte, podemos apenas cantar, sonhar e chorar, nunca fazer versos! Versos chamo eu aos de G. Junqueiro, aos do Augusto Gil, aos de António Nobre. São lá versos aquilo que nós escrevemos! (*apud* Klobucka, 2009: 97-98).

Espanca considera que a sua poesia, tal como a de tantas outras mulheres, não tem “escola”, nem “método” ou “norte” quando comparada com a de homens-poetas como Guerra Junqueiro, Augusto Gil ou António Nobre. Como salienta Ana Gabriela Macedo, em “Os Estudos Feministas Revisitados: Finalmente Visíveis?” (2001), a discussão sobre a forma como os géneros literários “têm sido moldados de acordo

⁶⁷ Em “The Politics of Writing (The) Body: Écriture Féminine” (1989), Arleen Dallery observa: “Not only has women’s voice or experience been excluded from the subject matter of western knowledge, but even when the discourse is ‘about’ women, or women are the speaking subjects, (it) they still speak(s) according to phallogocentric codes” (*apud* Kirkby, 2016: 23).

com os valores masculinos ou femininos” demonstra como a crítica feminista se tem “preocupado fundamentalmente em estabelecer o gênero e o espaço feminino como categoria fundamental nos estudos literários” (Macedo, 2001: 272). A relação entre gênero literário e escrita de autoria feminina é também abordada por Maria Isabel Barreno em *A Morte da Mãe*: “Os homens pensam que a literatura ‘feminina’ é diferente, e que as mulheres são ‘românticas e sentimentais’” (MM). Sobre esta “sentimentalidade” e “romantismo” femininos, em *O Chão Salgado*, perante a notícia de que Graça começara a escrever um livro, Vítor, o marido, “admira-se”:

A Graça já vos falou do livro que começou a escrever? Um livro, admirou-se Vítor, o marido, julgava que era um diário. Isso é mania tua, que achas que as mulheres só escrevem diários, disse Cláudia (Barreno, 1992: 28).⁶⁸

Literatura romântica e sentimental, escrita diarística, autobiografias são efetivamente subgêneros considerado “menores”, menos nobres, e por isso conotados com o conceito de “feminino” ou “feminilidade”, territórios onde as mulheres “podem” entrar. Apesar de convencionalmente associada a uma tradição de escrita menor, foi através da escrita autobiográfica que muitas mulheres começaram a escrever, assumindo o papel crucial de sujeitos, autoras-escritoras, protagonistas e narradoras. Em “Autobiography and the Feminist Subject” (2006), Linda Anderson explora as formas como a autobiografia revela um terreno fértil para a crítica e teoria feministas, sublinhando ainda a sua importância como um espaço que permitiu às mulheres a descoberta de novas formas de subjetividade: “the notion of a female selfhood which could be triumphantly liberated from its neglect repression under patriarchy” (Anderson, 2006: 119). Como argumenta a autora, a escrita autobiográfica, mais do que o gênero literário “pretendido”, foi essencialmente uma “necessidade estratégica” que permitiu a muitas mulheres escrever – assim como também publicar: “a strategic necessity at a particular time, rather than an end in itself” (*ibidem*, 120).

Perante a ausência de uma tradição literária de escrita de autoria feminina, perante a autoridade cultural e intelectual do discurso patriarcal dominante, também na forma como representa o “feminino” – considerando as mulheres incapazes de criação artística, como podem as mulheres reivindicar o direito ao ato criativo, em particular à escrita? Como ser simultaneamente mulher e escritora? Resgato

⁶⁸ Sobre a escrita diarística e autobiográfica e a escrita de autoria feminina, veja-se Isabel Maria Correia Pedro dos Santos: “*Presumptuous thing!*”: *As Mulheres e a Autobiografia na Literatura Inglesa* (1998).

novamente *A Room of One's Own* quando Woolf, ao defender a existência de uma tradição de escrita de autoria masculina dominada por “all the older forms of literature hardened and set by the time she became a writer” (Woolf, 1991: 77), argumenta que as mulheres teriam que encontrar um gênero de escrita flexível – “pliable” – que se adaptasse às suas circunstâncias, às suas rotinas, ou seja, uma linguagem que se moldasse ao próprio corpo:

The book has somehow to be adapted to the body, and at a venture one would say that women's books should be shorter, more concentrated, than those of men, and framed so that they do not need long hours of steady and uninterrupted work. For interruptions there will always be (*ibidem*, 78).

Apesar de as mulheres serem “mais aceites” ou bem recebidas na poesia, gênero literário que mais facilmente se conjugaria ou que melhor se adaptaria ao seu cotidiano e à sua rotina doméstica, Woolf reflete sobre os eventuais obstáculos com que as mulheres escritoras teriam que se confrontar:

No doubt we shall find her knocking that into shape for herself when she has the free use of her limbs; and providing some new vehicle, not necessarily in verse, for the poetry in her (...) And I went on to ponder how a woman nowadays would write a poetic tragedy in five acts. Would she use verse? – would she not use prose rather? (*ibidem*, 77-78)

A procura de um novo tipo de escrita, “some new vehicle”, adaptada ao corpo, como sugerem as palavras “shape” e “limbs”, é um desafio que Woolf propõe às mulheres.⁶⁹ “this most pliable of all forms is rightly shaped for her use? (*idem*).

A objetificação e essencialização das mulheres na ordem simbólica masculina resulta não apenas na subordinação das mulheres, como assegura também o domínio dos homens. Em “A Política da Teoria: Gerações e Geografias na Teoria feminista e na História das Histórias de Arte”, Griselda Pollock defende que “A construção estereotipada da feminilidade (...) é necessária à produção discursiva e à perpetuação da hierarquia que dá pelo nome de diferença sexual (Pollock, 2002: 213). Confrontar a história das mulheres com a história do canône literário “não com o objectivo de substituir a crónica do sujeito masculino pela do sujeito feminino, mas antes a fim de repor o conflito, a ambiguidade e a tragédia” (*idem*). Também Rachel DuPlessis, em “Family, Sexes; Psyche: An Essay on H.D. and the Muse of the Woman Writer”,

⁶⁹ Em “Tradition and The Female Talent” (1986), Gilbert e Gubar observam: “For inevitably, the ‘ideal order’ of patriarchal literary history was radically ‘modified by the introduction of the new (the really new) work of art’ – and, as Woolf remarked, that ‘really new work’ was women’s work” (Gilbert and Gubar, 1986: 205).

(1986), defende que esta é a primeira batalha que as mulheres escritoras têm que travar:

This is the central struggle of the woman writer. For every word, each cadence, each posture, the tone, the range of voices, the nature of the plot, the rhythm of structures, the things that happen, events excluded, the reasons for writing, the ways she's impeded, the noises around her, vocabularies of feeling, scripts of behavior, choices of wisdom, voices inside her, body divided, image of wonder. All must be re-made (DuPlessis, 1986: 74).

Cada palavra, ritmo, modo ou forma, vozes, até a própria natureza do enredo de uma história, têm que ser reconstruídos, reescritos, como argumenta DuPlessis, também na esteira de Woolf.

A análise crítica à normatividade das narrativas patriarcais dominantes e o questionamento da forma como representaram as mulheres ao longo da História é pois fundamental para a (re)configuração do feminino. Resistir, desafiando o silêncio, conquistar o território da literatura, assumindo o lugar de sujeito, a posição de autoria, são passos importantes para a reescrita de uma História inclusiva e paritária. Em relação à literatura inglesa, Showalter, no já referido livro, elogia as décadas de 1960 e 1970 pela forma como a literatura de autoria feminina se afirmou num território tradicionalmente masculino:

They have insisted upon the right to use vocabularies previously reserved for male writers and to describe formerly taboo areas of female experience. For the first time anger and sexuality are accepted not only as attributes of realistic characters but also (...) as sources of female creative power (Showalter, 1977: 285).⁷⁰

A reivindicação da linguagem como ato criativo, artístico e essencialmente humano, livre também no seu poder de nomear, utilizar palavras-tabu, (consideradas) proibidas essencialmente porque “pertenciam” ao imaginário masculino, é um ato de emancipação das muitas mulheres-escritoras da literatura inglesa que Showalter identifica. De Iris Murdoch, Muriel Spark, Doris Lessing a Margaret Drabble, A. S. Byatt e Beryl Bainbridge, a autora reafirma: “we are beginning to see a renaissance in women's writing that responds to the demands of Lewes and Mill for an authentically female literature, providing ‘woman's view of life, woman's experience’” (Showalter, 1977: 285). Showalter chama ainda a atenção para a articulação entre literatura e esfera pública, entre criatividade ou expressão artística e a consciência social,

⁷⁰ Veja-se capítulo II deste trabalho onde irei refletir sobre esta questão no contexto da literatura portuguesa.

histórica e política e elogia uma nova geração de mulheres-escritoras comprometida com o social e com o político:

Like the feminist novelists, contemporary writers are aware of their place in a political system and their connectedness to other women (...) see themselves as trying to unify the fragments of female experience through artistic vision, and they are concerned with the definition of autonomy for the woman writer (Showalter, 1977: 285).

Como defende Showalter, a escrita de autoria feminina teve que lidar e (aprender a) sobreviver num contexto histórico-social que sempre colocou as mulheres em segundo plano: “Feminine, feminist, or female, the woman’s novel has always had to struggle against the cultural and historical forces that relegated women’s experience to the second rank” (*idem*). Por isso, ressalta, esta geração de escritoras é um marco fundamental na literatura inglesa de autoria feminina: “the female novel entered a new and dynamic phase, which has been strongly influenced in the past ten years by the energy of the international women’s movement” (*idem*). Salientando a influência positiva dos movimentos sociais internacionais da década de 1960, Showalter acrescenta ainda as influências quer do realismo típico do romance do século XIX, quer de análises freudianas e marxistas do século XX: “The contemporary women’s novels observes the traditional forms of nineteenth-century realism, but it also operates in the contexts of twentieth-century Freudian and Marxist analysis” (*idem*).

Quase a terminar este capítulo, torna-se importante refletir sobre o caso português e sobre a literatura portuguesa contemporânea nas décadas de 1960 e 1970, período igualmente determinante para a escrita de autoria feminina. Num momento histórico particular em que o país vivia uma ditadura política e em que a sociedade, moral e socialmente conservadora, era bastante discriminatória e sexista em relação ao sexo feminino, houve mulheres – e homens também – para quem a arte, e a literatura em particular, foi uma estratégia de denúncia (e libertação). À semelhança do que aconteceu em Inglaterra, a escrita foi um compromisso político e social, uma forma de contestação e resistência, uma forma de quebrar o silêncio, respondendo ao apelo que Hélène Cixous fazia em “The Laugh of the Medusa”:

Write, let no one hold you back, let nothing stop you:
not man; not the imbecilic capitalist machinery (...)
Smug-faced readers, managing editors, and big bosses
don’t like the true texts of women – female-sexed-texts.

That kind scares them.⁷¹

Neste repto, a escrita é não apenas um ato político e uma forma de resistência, mas também um ato de liberdade. O apelo para que as mulheres escrevam é também um gesto de emancipação em relação ao patriarcado, aqui metaforizado nos rostos de “managing editors, and big bosses” que não gostam, escreve Cixous, de “female-sexed-texts”. Por isso a necessidade de uma escrita que quebre o silêncio e que traga também a materialidade do corpo feminino para o texto:

Woman must write herself: must write about woman and bring women to writing, from which they have been driven away as violently as from their bodies – for the same reasons, by the same law. Woman must put herself into the text – as into the world and into history – by her own movement (Cixous, 1997: 347).

A presença da voz e do corpo das mulheres na escrita é também uma forma de resistir e contestar a ordem simbólica masculina, instalando o caos, confrontando e desafiando a ideologia patriarcal, a tal “desorganização total do texto” de que fala Maria Isabel Barreno no final de *A Morte da Mãe*, reivindicando para as mulheres o lugar de sujeitos do ato criativo.

⁷¹ A tradução que utilizo do texto de Hélène Cixous “Le Rire de La Meduse” (1975), é de Keith and Paula Cohen, “The Laugh of The Meduse” (1976).

CAPÍTULO II

Escrita de autoria feminina: genealogia e acesso ao cânone

The act of looking back becomes an act of survival.

Adrienne Rich

1. Genealogia e heranças literárias (no feminino)

Já há um século, ao escrever *A Room of One's Own* (1928), o primeiro manifesto feminista na história da literatura, Virginia Woolf antecipava as principais propostas epistemológicas para os Estudos Feministas contemporâneos. A invisibilidade das mulheres ao longo da História, e na história da literatura em particular; a admissão tardia das mulheres à cultura letrada; a existência de uma linha matrilinear invisível e a reivindicação desse legado literário de autoria feminina na reescrita do cânone, são temas centrais desta obra publicada em 1928. Um século depois, estes são pressupostos fundamentais na investigação acadêmica contemporânea na área da literatura. Nesta tese de doutoramento, em que se procura também refletir sobre o trabalho de reconstrução e recuperação de uma tradição de escrita de autoria feminina na história da literatura portuguesa, esta obra da escritora inglesa é uma referência obrigatória.

A Room of One's Own tem sido igualmente um suporte teórico para várias reflexões acadêmicas feministas ao longo das últimas décadas do século XX. Se para a ginocrítica,⁷² a voz de Woolf é crucial para a leitura, análise e interpretação de textos de autoria feminina, para o feminismo francês da década de 1970,⁷³ ao defender o conceito de “*écriture féminine*”, na sua redefinição e valorização da diferença, Woolf foi igualmente uma referência incontornável. Ao pronunciar-se sobre a escrita

⁷² Veja-se capítulo I.

⁷³ Veja-se, igualmente, capítulo I.

poética de autoria feminina, Woolf idealiza Judith Shakespeare, uma irmã imaginada do canónico escritor inglês, poeta dotada de coragem e liberdade de escrita e de imortalidade assegurada nas mulheres que escrevem, ou que poderiam escrever, mas estão impossibilitadas, prisioneiras das tarefas domésticas:

She lives in you and in me, and in many other woman who are not here tonight, for they are washing up the dishes and putting the children to bed. But she lives; for great poets do not die; they are continuing presences; they need only the opportunity to walk among us in the flesh (...) if we have the habit of freedom and the courage to write exactly what we think (Woolf, 1991: 111-112).

Uma vez que o acesso à educação foi, durante séculos, interdito à maioria das mulheres, são comparativamente escassos os nomes de autoras notáveis na história da literatura. Também a dependência económica contribuiu para esta ausência, remetendo as mulheres à domesticidade e, conseqüentemente, afastando-as do mundo das artes, da literatura e da escrita em particular. Para além da ausência de um espaço (“a room”, na designação de Woolf) para que as mulheres possam dedicar-se à escrita, Woolf discorre também sobre a interdependência entre liberdade intelectual, independência económica e poesia:

Intellectual freedom depends upon material things. Poetry depends upon intellectual freedom. And women have always been poor, not for two hundred years merely, but from the beginning of time (...) Women, then have not had a dog’s chance of writing poetry. That is why I have laid so much stress on money and a room of one’s own (*ibidem*, 106).

Afastadas durante séculos do mundo das artes e do processo de criação, as mulheres, nas palavras de Woolf, que no século XVI tivessem nascido dotadas e talentosas, não só não teriam tido oportunidade ou forma para exprimir as suas capacidades artísticas, como teriam também sido apontadas pelas instituições sociais, políticas e religiosas da época como (sendo) loucas, feiticeiras, mulheres-demónio, umas vezes temidas, outras ridicularizadas:⁷⁴

any woman born with a great gift in the sixteenth century would certainly have gone crazed, shot herself, or ended her days in some lonely cottage outside the village, half witch, half wizard, feared and mocked at (*ibidem*, 51).

⁷⁴ Em “The Laugh of the Medusa” (1975), Hélène Cixous compara “o regresso” das mulheres com o culminar de uma viagem que teve início nas origens, num passado distante, numa infância agora longínqua: “Now woman return from afar, from always: from ‘without’, from the heath where witches are kept alive; from below, from beyond ‘culture’; from their childhood which men have been trying desperately to make them forget” (Cixous, 1997: 348).

Neste contexto, Woolf imagina o que teria acontecido a Judith Shakespeare, a hipotética irmã de William Shakespeare: “what would have happened had Shakespeare had a wonderfully gifted sister, called Judith, let us say” (Woolf, 1991: 48). Teria Judith Shakespeare, igualmente inteligente e dotada, sido reconhecida como um gênio da literatura? A suposta “irmã de Shakespeare” não teria tido “A Room of Her Own” e, como todas as mulheres do seu tempo, teria sido confinada à domesticidade aproveitando, talvez, as pausas das suas tarefas domésticas, como a costura e as refeições, para ler algumas páginas de um livro qualquer do irmão. Teria sido condenada à marginalização, ao estigma social, e mesmo à eventual discriminação. Talvez pudesse “escravinhar” um pouco, imagina a narradora: “Perhaps she scribbled some pages up in an apple loft on the sly, but was careful to hide them or set fire to them” (*ibidem*, 49).

Para além das obrigações domésticas impostas às mulheres, o discurso masculino da igreja é igualmente identificado como sendo responsável pela remissão das mulheres para um plano de inferioridade intelectual, supostamente determinada pelo sexo biológico: “but was a bishop, I think, who declared that it was impossible for any woman, past, present, or to come, to have the genius of Shakespeare” (*ibidem*, 48).⁷⁵ A impossibilidade ou improbabilidade de às mulheres ser reconhecido qualquer mérito ou gênio literário quando comparadas aos homens, faria com que as mulheres interiorizassem esse estereótipo de inferioridade imposto pela ordem simbólica: “all the great women of fiction were, until Jane Austen’s day, not only seen by the other sex, but seen only in relation to the other sex” (*ibidem*, 82).⁷⁶

Enquanto passeia pelos corredores da British Library, Woolf recorda as escritoras inglesas que se lançaram na escrita do romance, algumas recorrendo ao anonimato (“Anonymity runs in their blood”, *ibidem*, 52) ou a um pseudónimo

⁷⁵ Para além da Igreja Católica, Woolf aponta também o discurso político patriarcal da História como uma das causas para a representação das mulheres em termos de inferioridade: “what is so unfortunate is that wise men never think the same thing about women. Here is Pope: Most women have no character at all” (Woolf, 1991: 31); “Are they capable of education or incapable? Napoleon thought them incapable” (*idem*).

⁷⁶ Durante a sua visita à biblioteca, Woolf observa: “the best woman was intellectually the inferior of the worst man (...) there was an enormous body of masculine opinion to the effect that nothing could be expected of women intellectually (...) even in the nineteenth century a woman was not encouraged to be an artist. On the contrary, she was snubbed, slapped, lectured, and exhorted (...) For here again we come within range of that very interesting and obscure masculine complex which has had so much influence upon the woman’s movement; that deep-seated desire, not so much that *she* shall be inferior as that *he* shall be superior” (*ibidem*, 55-56).

masculino, como Currer Bell, George Eliot e George Sand,⁷⁷ “all the victims of inner strife as their writings prove, sought ineffectively to veil themselves by using the name of a man” (Woolf, 1991: 52). Pensando nos condicionalismos materiais decorrentes da diferença sexual, a autora reflete: “But how would all this be affected by the sex of the novelist, I wondered, looking at *Jane Eyre* and the others” (*ibidem*, 73). As “outras” (a que Woolf se refere) são Jane Austen e as irmãs Brontë – Emily, Charlotte e Anne – escritoras inglesas do século XIX que, numa tradição literária masculina, conquistaram um lugar na história da literatura: “What genius, what integrity it must have required in face of all that criticism, in the midst of that purely patriarchal society (...) They wrote as women write, not as men write” (*ibidem*, 75-76).⁷⁸

Enquadrada no século XIX como uma estratégia adotada por mulheres escritoras para conseguir publicar as suas obras, a pseudonímia masculina não é contudo um assunto do passado. Num artigo publicado em *The London Review of Books* (2017), Anne Enright reporta o recém episódio da escritora Catherine Nichols que, em 2015, perante a ausência de respostas por parte das cinquenta editoras a quem enviara as primeiras páginas do seu romance, resolve alterar o seu nome para George e reenviar (exatamente) o mesmo texto às mesmas editoras:

The difference amazed her. “A third of the agents who saw his query wanted to see more, where my numbers never did shift from one in 25.” The words, as written by George, had an appeal that Catherine could only envy. She also, perhaps, felt a little robbed. “He is eight and a half times better than me at writing the same book” (...) This was hardly a scientific study, but it is tempting to join her in concluding that men and women are read differently, even when they write the same thing (Enright, 2017).

Já há alguns anos interessada na “dimensão sexuada do cânone” (Bebiano, 2017: 11), Enright decide, no contexto de publicações e recensões críticas (literárias) em revistas e jornais irlandeses, analisar a presença ou ausência de (recensões em relação a) obras

⁷⁷ Os verdadeiros nomes das autoras são: Charlotte Brontë (1816-1855) – Currer Bell; Mary Ann Evans (1819-) – George Eliot e Amantine Lucile Aurore Dupin (1804) – George Sand. Emily Brontë (1818-1848) e Anne Brontë (1820-1849) adotaram também, nas suas primeiras publicações, nomes masculinos: Ellis Bell e Acton Bell, respetivamente.

⁷⁸ Nas palavras de Woolf: “Of all the thousand women who wrote novels then, they alone entirely ignored the perpetual admonitions of the eternal pedagogue – write this, think that. They alone were deaf to that persistent voice, now grumbling, now patronizing, now domineering, now grieved, now shocked, now angry, now avuncular, that voice which cannot let women alone, but must be at them, like some conscientious governess, adjuring them” (*ibidem*, 75). Como defende Isabel Allegro de Magalhães, sobre a pseudonímia masculina: “o autor sempre projeta de algum modo na obra o que a sociedade dele fez. E não é por acaso que as mulheres dos tempos passados que queriam ir contra os seus tempos escreviam com nomes de homens” (Magalhães, 1995: 68).

de autoria feminina: “In the first week of 2013 I started to count (...) the number of books by women reviewed in the weekly arts pages of the *Irish Times* and found none. They were all by men” (Enright, 2017). Na semana seguinte, e em quatro páginas de resenhas críticas, o resultado é idêntico: “The following week I couldn’t find, in four pages of book reviews, any discussion of a book by a woman” (*idem*). Na terceira semana de janeiro, a escritora irlandesa encontra finalmente “a substantial piece on a book not only by but also about a woman – Grace Coddington, who works in the fashion industry – as well as two paperback reviews published online in praise of Irish women writers” (*idem*). Como observa a escritora, a marginalização da escrita de autoria feminina e a masculinidade/hegemonia masculina do cânone literário resiste em pleno século XXI: “the old authoritarian style which liked to keep men and women separate” (*idem*) não deixou de existir.⁷⁹

Ao refletir sobre a gênese da escrita de autoria feminina, consciente de que também “our mothers (...) had no tradition behind them” (Woolf, 1991: 76), Woolf, ao defender uma perspectiva revisionista na reescrita da História – “they should rewrite history” – antecipa uma das estratégias fulcrais da investigação científica na área dos estudos literários feministas contemporâneos: a inclusão da escrita de autoria feminina no cânone. Tal como escreve Ana Luísa Amaral, no ensaio “Literatura e Mundo em *Novas Cartas Portuguesas*: O Azulejo dos Tempos” (2013), resgatar e reescrever o passado da história da literatura permite “escapar ao dilema de herdar convenções e definições que negam a autoridade às mulheres” (Amaral, 2013: 8). Permite também, reitera Amaral,

a criação de redes no presente, mas também aceder, no presente, ao seu/nosso passado, de forma a poder pensar o futuro. Significaria falar de gerações. Adicionalmente, falar em genealogias é falar na presença de uma linha de descendência que pressupõe precursores e herdeiro/as, é falar de tradição (*idem*).

A maternidade simbólica surge no discurso da escritora inglesa como um regresso às

⁷⁹ Curiosamente, Maria Isabel Barreno levou a cabo uma experiência idêntica. Em 1998, quando publicou *A Ponte*, adotou o pseudónimo de Ricardo Caeiro. Nessa altura deu uma entrevista ao *JL - Jornal de Letras* em que explicava que quis fazer um jogo, tal como Doris Lessing em Inglaterra: “A ideia era saber se, com um nome desconhecido na capa, as pessoas conseguiam adivinhar de quem era o texto”, disse Barreno à jornalista Maria Leonor Nunes. Com exceção de Maria Alzira Seixo, que escreveu um texto sobre ele, o livro não teve grande repercussão. Na altura, conta a escritora nessa entrevista, só uma pessoa tinha adivinhado de quem era o livro: “Inês Pedrosa, que nem conheço muito bem. Há pessoas que conheço melhor, que tinham obrigação de conhecer a minha escrita, e não adivinharam. De resto, as pessoas colaram-se à personagem-autora e tentaram imaginar um escritor, homem” (Nunes, 1998).

origens e ao ato criativo: “we think back through our mothers if we are women” (Woolf, 1991: 76). Falar em genealogias, heranças e tradições é também, como escreve Adrienne Rich na epígrafe que escolhi para este capítulo, a afirmação de um presente contínuo, é um ato de sobrevivência – “The act of looking back becomes an act of survival”.⁸⁰

2. Tal como a literatura, a linguagem: o falso neutro de Maria Isabel Barreno

Falar de genealogia e heranças literárias significa reconhecer, no presente, a existência de uma tradição de escrita de autoria feminina no passado (Amaral, 2013). A invisibilidade, ou o número reduzido de mulheres escritoras no cânone da literatura portuguesa, bem como a secundarização de obras de autoria feminina nos manuais e programas escolares das disciplinas de Português e de Literatura Portuguesa, num período de escolarização obrigatória que inclui o terceiro ciclo e o ensino secundário, demonstra, como observa Fábio Silva, em *A Autoria Feminina na Literatura Portuguesa Contemporânea: Reflexões sobre as Teorias do Cânone* (2014), “um desprestígio constante da produção literária de autoria feminina que parece continuamente deixar as mulheres escritoras à margem da literatura oficial” (Silva, 2014: 13). Antes de referir algumas das conclusões desta investigação de Fábio Silva, no contexto de algumas universidades portuguesas e brasileiras, quero fazer um excuro por *O Falso Neutro* (1985), um estudo sobre a discriminação das mulheres ao nível do ensino secundário efetuado por Maria Isabel Barreno há três décadas.

Como se pode ler na “Nota de Apresentação” deste livro, *O Falso Neutro* consiste numa investigação realizada em 1985 no Instituto de Estudos para o Desenvolvimento (I.E.D.) com o apoio da *UNESCO* com o objetivo de “aprofundar o conhecimento das resistências existentes no sistema educativo à eliminação de discriminações reais entre sexos” (Barreno, 1985: 7). A autora esclarece (também) que este estudo foi realizado “a partir da observação da vida escolar ao nível de

⁸⁰ Na evocação de um legado maternal de escrita literária de autoria feminina, Woolf relembra (o nome de) algumas escritoras: “Moreover, if you consider any great figure of the past, like Sappho, like the Lady Murasaki, like Emily Brontë, you will find that she is an inheritor, as well as an originator, and has come into existence because women have come to have the habit of writing naturally (*ibidem*, 107).

algumas escolas secundárias e da análise de orientações pedagógicas e curriculares emanadas dos órgãos politicamente responsáveis pela educação” (Barreno, 1985: 7) entre 1980 e 1984, sendo por isso um trabalho importante para uma reflexão aprofundada “sobre as práticas e as atitudes mentais que obstam à consideração da diferença na igualdade entre sexos” (*idem*).

A marginalização da escrita produzida por mulheres, que se manifesta na quase ausência de obras literárias de escritoras portuguesas nos *curricula* das disciplinas de Português, é uma conclusão comum aos estudos de Silva e de Barreno, separados por três décadas – 2014 e 1985 respetivamente. Através da análise dos programas escolares dos diferentes cursos do ensino secundário e dos manuais utilizados em algumas disciplinas, bem como através da realização de entrevistas a professoras de escolas diferentes de Lisboa, em 1985 Barreno conclui:

Para uma alteração da situação das mulheres (...) será necessária uma fundamental mudança no discurso do saber, que constitua este num universo realmente humano, em substituição do actual universo falsamente neutro (*ibidem*, 92).

A partir da análise do discurso e das imagens dos manuais escolares das disciplinas de Português e de História do 7º ao 12º anos e Filosofia,⁸¹ do 10º ao 12º ano,⁸² a autora procura identificar características e estereótipos que reproduzam a ideologia do “masculino” e do “feminino” enquanto categorias ou essências opostas. Que valores de cidadania – civil, social e política – são veiculados pelo discurso ideológico dos manuais escolares das escolas portuguesas na primeira metade da década de 1980? É possível identificar, nestes programas e manuais escolares, alguma vontade política de promover a igualdade e a não discriminação entre os sexos?

Uma das observações de Barreno é sobre a utilização e o predomínio de substantivos masculinos: “A primeira coisa a salientar destes textos é o uso de

⁸¹ Barreno justifica a razão que a levou a escolher estas e não outras disciplinas que fazem parte dos *curricula* destes anos escolares pela sua importância, no caso de Português e História, e Filosofia por ser “uma disciplina obrigatória para todos os alunos das várias áreas do curso complementar” (Barreno, 1985: 22).

⁸² Os anos letivos analisados não constam no título e/ou seções deste estudo, nem em qualquer das 100 páginas do texto. É na lista da “Documentação Consultada”, em anexo, que Barreno indica os “*Planos e programas do Ensino Secundário: Cursos Complementares do Ensino Secundário nocturno, 1980-81, CIREP; Cursos Complementares do Ensino Secundário, 10.º e 11.º anos, 1980-81, CIREP; 12.º ano de escolaridade, 1981-82, CIREP; Diário da República, de 21.10.83, 1.ª Série 243 (Despacho Normativo, n.º 194-A/83 que cria cursos Técnico-profissionais), folheto de divulgação, CIREP; Plano de Estudos do Ensino Secundário, 1983-84, Direcção-Geral do Ensino Secundário; Programas para o Ensino Secundário, Direcção-Geral do Ensino Secundário, Divisão de programas e métodos (em vigor no ano lectivo de 83-84)”, *ibidem*, 101). A autora refere ainda, na página 20, a Portaria n.º 684/81 (que se refere aos cursos do 12.º ano de escolaridade, via profissionalizante). Ou seja: 1980-1984.*

‘Homem’, ‘homem’ e ‘Homens’ como sinónimos, equivalentes entre si, de ‘ser humano’” (Barreno, 1985: 22).⁸³ Este já referido masculino neutro, frisa a autora, é uma característica comum a praticamente todos os textos analisados. Como já havia escrito em *A Morte da Mãe* (1979), no capítulo VIII, na secção “Os seres humanos”:

As palavras, embora subordinadas à racional construção da frase, muito continuam a significar e a prometer. A nova ejaculação racional é a invenção do “neutro”: texto que trata do “Homem”, como dimensão de ser humano, e que na verdade apenas se refere aos homens (*MM*: 258).

Sublinhando a definição de língua como uma ferramenta “longe de ser ‘neutra’”, Barreno relembra a dimensão política do discurso: “As características gramaticais de uma língua revelam, entre outras coisas, as estruturas de poder existentes na sociedade em que essa língua é falada” (Barreno, 1985: 23). Em *O Falso Neutro*, a linguagem é analisada como forma de legitimação da supremacia masculina.⁸⁴

“Homem” quer dizer ser humano e ser humano do sexo masculino. Mulher apenas quer dizer ser humano do sexo feminino. A própria assimetria – uma palavra com dois significados, outra só com um – mostra que não se trata de um conceito igualitário. As palavras não são escolhidas arbitrariamente. (...) mulher (...) na sombra do doméstico, da família: reduzida a “companheira”, a procriadora sem direitos. Toda essa ocultação da mulher – física ou nominal – juntamente com a ausência de direitos das mulheres em relação aos filhos, formam a base da sociedade patriarcal: na qual o homem se institui como único progenitor, e portanto único proprietário, dos filhos, a mulher ficando reduzida à condição de simples receptáculo das sementes do seu senhor (*ibidem*, 84).

A educação como mecanismo de poder, política e ideologicamente situada, manifesta-se igualmente na análise dos autores e das autoras das obras literárias escolhidas para leitura integral neste ciclo de estudos. Em termos numéricos, observa Barreno, os autores estão em clara vantagem, o que contrasta com a “escassez de autoras” (*ibidem*, 24). Relativamente ao 10º ano, a maioria das obras sugeridas são de escritores contemporâneos, com exceção de Fernão Lopes, Camões e Gil Vicente

⁸³ Em 2010, à conversa com Maria João Seixas, Maria Isabel Barreno recorda: “Eu continuava a tentar escavar a consciência de que todo o pensamento humano sagrava o homem como sujeito único e universal, cabendo à mulher a subalternidade de um mero apêndice. Pensa no campo linguístico: por que é que os plurais se fazem sempre no masculino, mesmo que se trate de um conjunto de mil mulheres e de um só homem?” (Seixas, 2010: 178).

⁸⁴ Em “Demythologizing Sociolinguistics” (1997), Deborah Cameron escreve que a linguagem não é “an organism or a passive reflection, but a social institution, deeply implicated in culture, in society, in political relations at every level (Cameron, 1997: 66), sendo por isso essencial uma abordagem da língua no seu contexto social, político e cultural. Cameron destaca os esforços que têm sido feitos por parte dos movimentos feministas para uma reforma linguística, sublinhando a pertinência destas mudanças no comportamento linguístico.

(autores que já estavam incluídos no programa do 9º ano). No 11º ano repetem-se os autores estudados no 9º ano, aos quais se juntam Nicolau Tolentino e Bocage. Em relação aos autores modernos, são estudados Eça de Queirós, Cesário Verde e Fernando Pessoa. Para a área D, estudos humanísticos, o 10º ano é (igualmente) quase uma repetição do programa do 9º ano: Fernão Lopes, Gil Vicente e Padre António Vieira, todos homens, como observa Barreno. No 11º ano os autores são Almeida Garrett, Alexandre Herculano, Júlio Dinis, Camilo Castelo Branco, Eça de Queirós, Cesário Verde e Fernando Pessoa, sendo “Camilo e Eça também já seus conhecidos do 9º ano” (Barreno, 1985: 24).

Por outro lado, em relação à imagem das mulheres nos manuais escolares analisados, Barreno verifica a representação e figuração do feminino em termos tradicionais e essencialistas: “Além de poucas, a maioria das mulheres que aparecem nos textos são uma presença passiva, paisagística e simbólica” (*ibidem*, 43). A estereotipação do feminino mantém-se na descrição e identificação das mulheres como “donas de casa”, mães e esposas, ou seja, “não surgiram novas imagens femininas em substituição desses protótipos que se esfumam” (*idem*). A subordinação e discriminação das mulheres, restringidas à esfera privada e à domesticidade, revela-se igualmente na ausência de figuras ou ilustrações que digam respeito a contextos de trabalho no espaço público. Quando se trata de assuntos como direitos humanos, lutas políticas e formas de resistência, “os heróis” são sempre homens, tal como se verifica nos manuais de História em que a “imagem ideológica, indiscutida” (*ibidem*, 58) dos homens nos papéis de sujeitos ativos (como caçadores, navegadores, conquistadores, etc), em oposição à “improficuidade dos esforços femininos” (*ibidem*, 69), é incontestável. A autora sublinha que a presença das mulheres nos manuais escolares analisados é reduzida a uma representação simbólica, essencialista e redutora do “feminino”, como são por exemplo as “gravuras dos livros que reproduzem quadros célebres, figuras alegóricas de Pátrias e Liberdades e Repúblicas, mulheres elegantes da burguesia, nos seus salões elegantes” (Barreno, 1985: 69). As mulheres têm apenas uma presença simbólica. Também em *A Morte da Mãe*, a narradora-personagem observa:

O saber da burguesia é sexual e “cultural”: controlador.
As senhoras ficam sem sexo, já mencionámos: idealizadas, numa inutilidade mantida.
(...)

As estátuas femininas preenchem todos os novos espaços republicanos, ou apenas de contestação: a Religião é uma “senhora”, assim como a República, e a Pátria, e a Razão, e a Justiça.

Normalmente, senhoras com capacetes guerreiros, e vendadas, ou ostentando símbolos mágicos que lhes foram retirados, tais como serpentes e taças (*MM*: 256).

A representação da identidade nacional, do corpo político da nação através do corpo feminino (re)institui, reconfigura e (re)conforta o corpo (e o poder) político nacional. Como conclui a autora, “afirma-se o patriarcado, o que dá tranquilidade ideológica” (Barreno, 1985: 60).

Em *O Falso Neutro*, as entrevistas ao corpo docente, na sua maioria composto por professoras, foi igualmente objeto de análise. Identificando o espaço escolar como “um prolongamento do espaço materno” (*ibidem*, 31), e registando simultaneamente a sua feminização crescente, Barreno descreve a atitude passiva das professoras quando questionadas diretamente sobre o tema “mulheres”. A maioria admitiu que “não discutia o tema ‘mulheres’, nem com à-vontade, nem voluntariamente” (*ibidem*, 34), o que, salienta a autora, deve conduzir a uma reflexão sobre o lugar fundamental que as mulheres ocupam no espaço escolar, quer como funcionárias da escola (como professoras ou desempenhando outras tarefas, sejam elas administrativas ou de limpeza), quer como mães e/ou encarregadas de educação:

A mãe continua a ser a figura adulta mais presente no espaço familiar (...) muitos alunos sentem-se mais compreendidos pelas professoras (...) Conjugando tudo isto, compreende-se que a figura (feminina) da professora adquira uma importância crescente (...) O professorado é uma profissão muito satisfatoriamente coadunável com a função de mãe de família (*ibidem*, 32-33).

Para Barreno, o não questionamento e a ausência de uma perspetiva crítica sobre o espaço escolar, das práticas discursivas e das formas de representação das mulheres, faz com que as professoras reproduzam o discurso ideológico patriarcal sexista veiculado pelos manuais escolares e que lhe é anterior: enquanto sujeitos centrais no processo de ensino-aprendizagem, as professoras representam e repetem os códigos socioculturais e ideológicos herdados. Reconhecendo o conformismo nesta tomada de decisão e metodologia de ensino, Barreno constata que “as mulheres portuguesas não se (...) sentem, em geral, muito discriminadas” (*ibidem*, 40). Como defendem Adriana Bebianio e Maria Irene Ramalho, no já citado ensaio “Estudos feministas e cidadania plena”, publicado vinte e cinco anos depois do estudo de Barreno, “O espaço público

é ainda um espaço masculino e ao masculino pertence o poder simbólico; o tempo da ‘dominação masculina’ não é passado, mas presente” (Bebiano e Ramalho, 2010). Ao não questionarem nem reivindicarem a sua presença neste espaço público que é o seu contexto de trabalho (conquistado à custa de lutas pela igualdade de direitos e oportunidades entre homens e mulheres por feministas do passado), estas mulheres professoras reproduzem e legitimam a cultura patriarcal dominante. Recorro novamente a Bebiano e Ramalho e àquilo que as autoras designam por “cidadania plena” que, como salientam, exige desde logo uma redefinição do conceito “cidadania”: “Habitar autonomamente a cidade, ser, de pleno direito, parte da cidade e a ela juntar uma voz própria – é isso a cidadania plena” (Bebiano e Ramalho, 2010). A “cidadania plena” constrói-se na reivindicação de um lugar próprio no espaço público da sociedade, reclamando, através de um “necessário ruído subversivo” (*idem*), direitos cruciais para a emancipação das mulheres numa sociedade que se pretende paritária.

O poder da ideologia patriarcal, demonstrado não apenas pelo domínio de textos de autoria masculina, como também pelas imagens estereotipadas que formatam e reduzem o “masculino” e o “feminino” a categorias antagónicas e essencialistas, revela-se particularmente dominante quando Barreno descreve, de forma crítica e irónica, a forma como uma das poucas escritoras presentes nos *curricula*/programas escolares é apresentada: “Na bibliografia indicada para o 12.º, vem uma obra de título curioso: ‘*Agustina Bessa-Luís, a obra e o homem*’” (Barreno, 1985: 23). A “mentalidade instaurada” (*ibidem*, 82) da supremacia masculina reflete-se na linguagem através da ideologia do falso neutro que prevalece e ameaça a supressão da categoria gramatical do género feminino. Quais os efeitos deste discurso falsamente neutro e discriminatório mesmo em espaços maioritariamente compostos por mulheres e onde a sua presença é legitimada pela sua atividade profissional? Como observa a narradora-personagem de *A Morte da Mãe*, na secção “O espaço do silêncio: A história, ou as palavras”, no capítulo I:

explicaram-me (...) que, quando se dizia homem, as palavras deviam ser vistas com maiúsculas, Homem, e se pretendia com isso significar “ser humano”, e todas as importantes coisas com ele relacionadas.
- Mas porque ficaram as mulheres em casa? E porque desapareceram elas nessa sombra linguística? – perguntei várias vezes, sem que me dessem resposta (*MM*: 17-18).

Em “Os novos mitos, meu espaço de zangas e andanças”, no capítulo VIII, num diálogo com a figura imaginada de Karl Marx sobre a “invenção da economia” (MM: 268), força de trabalho e de produção, a narradora-personagem interpela:

Marx continuou:

– Assim, primeiramente, está o Homem face à Natureza...

Eu implorei:

– Não digas Homem, diz ser humano.

Mas ele não me ouviu: estava longe, no século dezanove.

(...)

As mulheres tratam dos homens e os homens fazem ciência (MM: 270-271).

O masculino supostamente neutro, a convicção instalada de neutralidade da linguagem, traduz a discriminação das mulheres numa cultura patriarcal dominante: “Aprendestes essas histórias nos livros dos homens, e nós somos mais uma vez ludibriadas com textos fingidamente neutros, viciadamente sexuais” (MM: 123). De facto, a linguagem é um instrumento de poder crucial na reivindicação e legitimação da igualdade de direitos entre homens e mulheres numa sociedade plenamente humana. Resgato (aqui) as palavras de Ana Luísa Amaral em “*Excesses: The Poetry of Florbela Espanca and Irene Lisboa*” (2001):

what the body produces in its artistic dimension is necessarily informed by culture and society. From this perspective, the language called “neutral” is, in fact, like Luce Irigaray notices, “gendered” (Irigaray, 1985). Especially if we start from the notion that there is no neutral ground in the unequal system we live in (...) “gender” is not only a question of sexual difference, but also a question of power (Amaral, 2001: 10).

Género não diz respeito unicamente à *diferença* sexual, é também uma questão de poder, sobretudo de assimetria de poder. Neste ensaio Amaral situa-se na esteira da filósofa feminista belga Luce Irigaray, *Parler N’Est Jamais Neutre* (Paris: Minuit, 1985) e defende que na ordem simbólica masculina “sexual difference is not accidental” (*idem*). A relação entre uma língua e o processo de criação artística, o ato criativo, a literatura, fica, desta forma, comprometida.

Questionar e resistir à linguagem patriarcal discriminatória é o argumento principal do ensaio de Irigaray “Poder do Discurso, Subordinação do Feminino” (1977). Que trabalho de linguagem permite contestar a convicção de neutralidade do discurso (em relação ao conhecimento), tornar a linguagem inclusiva e não discriminatória? Irigaray defende a importância de uma releitura interpretativa que situe a utilização da linguagem no seu contexto social e político e que questione o funcionamento da gramática. Porém, como observa a autora, não se trata de uma

“reprodução invertida” (Irigaray, 2003: 51), não se pretende colocar o feminino no lugar do masculino, nem elaborar uma (nova) teoria em que a mulher seria/assumiria o lugar de sujeito e o homem seria o objeto. Nas palavras de Irigaray, o que se pretende é:

travar a própria maquinaria teórica, suspender a sua pretensão à produção de uma verdade e de um sentido demasiado unívocos... *desancorar o falocentrismo, o falocratismo*, para restituir o masculino à sua linguagem, deixando a possibilidade duma outra linguagem. O que quer dizer que o masculino deixaria de ser ‘o todo’. Já não poderia, por si só, definir, circundar, circunscrever a, as propriedades do todo, de tudo. Ou, ainda, que o direito de definir qualquer valor – incluindo o privilégio abusivo da apropriação – deixaria de lhe pertencer (*ibidem*, 52).

Como defendem as autoras que tenho vindo a citar nas últimas páginas – Barreno, Amaral e Irigaray – a linguagem traduz as estruturas de poder existentes na sociedade em que uma língua é falada. Incluir o sexo feminino no discurso e numa língua que está longe de ser neutra constitui um ato de reivindicação feminista, um ato de cidadania civil, social e política fundamental para a presença, integração e participação das mulheres na *polis*, no espaço público da comunidade e no exercício do poder político. Porém, como enfatiza Irigaray, “introduzirmo-nos numa sistematicidade tão coerente” (*ibidem*, 49), não é uma tarefa fácil. A responsabilidade em desarticular e desfazer este “funcionamento discursivo” (*idem*), questionando o lugar do feminino no discurso, mesmo sendo sinónimo de ausência, é “reivindicar falar como ‘sujeito’ (...) É re-submeter-se (...) às ideias, nomeadamente sobre si mesma” (*ibidem*, 50).⁸⁵ Reivindicar o lugar de sujeito através da revisitação da linguagem é resistir a uma tradição cultural patriarcal que (quase) sempre privilegiou a supremacia masculina e representou a subordinação feminina. Como defende Barreno: “Trata-se sempre da cultura do homem, ou dos homens, da ciência do homem, dos valores eternos do homem” (Barreno, 1985: 82). Este “domínio do homem”, conclui a autora, prende-se também com a falta de investigação e conhecimento histórico em relação às mulheres. As representações simbólicas e estereotipadas que foram sendo construídas pelo discurso patriarcal dominante construíram ou legitimaram a ausência de um percurso histórico ou de uma História

⁸⁵ Como observa Griselda Pollock, em “A Política da Teoria: Gerações e Geografias na Teoria feminista e na História das Histórias de Arte” (2002): “O feminismo pode ser concebido novamente como um espaço significante, o espaço no qual (...) nós ao mesmo tempo negamos as ordens de significado falocêntrico existentes e, em luta com a representação, geramos significados críticos e até novos significados” (Pollock, 2002: 205).

inclusiva e plural: “A mulher é vista, vê-se, apenas como um presente funcional, pouco mutável, não gravável em qualquer discurso cultural – qualquer discurso reflexivo” (Barreno, 1985: 40). Daí que Barreno reivindique uma História que inclua as mulheres. A escritora considera ainda o aparecimento em alguns países e em algumas universidades dos “estudos femininos” (*ibidem*, 93)⁸⁶ outro sinal da discriminação real em relação ao sexo feminino: “a entrada das mulheres, como objecto de estudo, como categoria à parte, e apenas a nível universitário, de especialização, é mais um sintoma da discriminação existente” (*idem*). Cética em relação a uma epistemologia que reduza e circunscreva as mulheres a objeto de estudo, Barreno defende que as mulheres devem assumir também a posição de sujeitos do conhecimento:

O interessante, e não discriminatório, será quando as mulheres forem integradas no corpo do ensino normal, corrente – não só como agentes que transmitem a informação, mas como objectos sobre os quais discursa a informação e a reflexão (*idem*).

Como abordei no capítulo I deste estudo, o poder da linguagem, a força das palavras na perceção, questionamento e representação do mundo são cruciais. E a literatura, como arte, tem esse poder e liberdade para refletir, contestar e reconfigurar (as representações) do real. Como defende Helena Carvalhão Buescu, em “Literatura, Cânone e Ensino” (2011), o ensino de literatura tem que ser “exercício de uma cidadania crítica, baseada no conhecimento e não na ignorância” (Buescu, 2011: 64).

3. Hegemonia masculina e reconfiguração do cânone

⁸⁶ É importante salientar que à data da publicação de *O Falso Neutro* – 1985 – em Portugal não se falava ainda de Estudos Feministas, Estudos de Género ou Estudos Sobre Mulheres, ou seja, a utilização da expressão “estudos femininos” poderá ter sido uma tradução de Barreno para “Women’s studies”, “Gender Studies” (já em voga nas academias inglesa, francesa e americana/ europeias e americanas). De qualquer forma, parece-me que a posição ou crítica de Barreno é em relação à própria designação, nome ou rótulo de “estudos femininos”, isto é, até que ponto esta designação não contribuirá ainda mais para uma visão “gueto-izada” dos Estudos Feministas, para a discriminação e marginalidade de estudos, projetos e investigações que pretendam escrever ou fazer uma história de mulheres. A propósito da conotação negativa da palavra “feminino” em Portugal, e da necessidade de encontrar uma alternativa para esse sentido “negativo”, Ana Gabriela Macedo e Ana Luísa Amaral, no *Dicionário da Crítica Feminista* (2005), referem o exemplo da mudança de designação, em 1990, do organismo governamental “Comissão para a Condição Feminina” para “Comissão para a Igualdade e para os Direitos das Mulheres” (Macedo e Amaral, 2005: 68).

Como se viu, Barreno identifica no sistema educativo português da primeira metade da década de 1980 resistências à mudança e à “eliminação de discriminações reais entre os sexos” (Barreno, 1985: 7). A autora conclui que para uma transformação efetiva da situação das mulheres é necessária uma perspetiva crítica não discriminatória, bem como uma mudança e renovação do discurso do saber, o que, afirma, não exige qualquer esforço “financeiro ou outro, exceptuando o de sair do conforto e da segurança ideológicas” (*ibidem*, 93).⁸⁷ Três décadas depois, o que evoluiu ou como tem evoluído o sistema educativo português? De que forma têm os trabalhos e estudos realizados sobre manuais e programas escolares, a implementação de medidas de alteração das legislações europeias e universais, promovendo e reforçando a cidadania e a igualdade de género e de direitos entre homens e mulheres, e (ainda) a presença crescente das mulheres nos espaços escolares (feminização dos espaços escolares) contribuído para a reconfiguração do feminino e consequente desconstrução e eliminação dos preconceitos e estereótipos de género?⁸⁸ Relativamente ao cânone escolar, houve ou registaram-se mudanças no sentido de inclusão de obras literárias de autoria feminina? Qual a situação do cânone da literatura portuguesa contemporânea relativamente à presença de obras de escritoras portuguesas?

⁸⁷ Na sequência deste estudo, Barreno apresenta algumas sugestões, que, tal como tenho vindo a defender nesta tese, coincidem e apostam na educação e formação cívica e cultural nas escolas portuguesas. A autora propõe a edição de manuais escolares efetivamente neutros e enfatiza a pertinência de uma perspetiva crítica na elaboração dos conteúdos programáticos. Para isso, salienta Barreno, é necessário “encorajar a pesquisa, histórica ou outra, relativa às mulheres, nomeadamente propondo temas concretos relativos a mulheres dentro dos programas (...); publicar (...) manuais, de nível médio, de História (...), Biologia, Estudos Sociais, etc., onde houvesse essa preocupação crítica em relação à ideologia vigente das categorias de masculino e feminino (...); incentivar (...) as reuniões de pessoas, nos Ministérios de Educação e escolas, interessadas nestas questões, e que pudessem imprimir esta perspetiva crítica aos programas, escolha de manuais, etc.” (Barreno, 1985: 93).

⁸⁸ Neste contexto, é fundamental referir e valorizar o trabalho que a CIG – Comissão para a Cidadania e a Igualdade de Género – tem realizado. A elaboração de documentos de orientação pedagógica, como são os Guiões de Educação, Género e Cidadania são cruciais para a mudança e renovação do saber (de que fala Barreno). Sobre os Guiões de Educação, Género e Cidadania produzidos pela CIG, veja-se <http://www.dge.mec.pt/guioes-de-educacao-genero-e-cidadania>. Neste âmbito, é (igualmente) importante mencionar o estudo de Graça Abranches, *Guia para uma Linguagem Promotora da Igualdade entre Mulheres e Homens na Administração Pública* (2009), também uma iniciativa da CIG. Como observa a autora, no preâmbulo ao guia, “o sistema de género, inscrito na língua, atribui ao género masculino a função de ‘género geral’ por oposição ao ‘género específico’ que seria o género feminino. O homem passa a ser a medida do humano, a norma ou o ponto de referência e as mulheres ‘subsumidas na referência linguística aos homens’ (...) tornam-se praticamente invisíveis na linguagem e, quando visíveis, continuam marcadas por uma assimetria que as encerra numa especificidade, uma ‘diferença’ natural (o sexo), numa ‘humanidade’ de um outro tipo” (Abranches, 2009: 12).

Não sendo a evolução do sistema educativo português desde a Revolução de 25 de Abril de 1974 o propósito deste trabalho de investigação, gostaria no entanto de acrescentar a esta discussão a minha experiência pessoal enquanto aluna/estudante, mãe e educadora. Tendo frequentado o ensino secundário na segunda metade da década de 1980, concretamente entre 1985 e 1988, na área de Estudos Humanísticos, recorro, em relação aos programas da disciplina de Português, o estudo de obras literárias de autoria masculina, com a única exceção de *A Sibila* (1954) de Agustina Bessa-Luís, obra literária que integrava o programa do 12º ano do ensino secundário (situação idêntica à que é descrita no estudo de Barreno). No primeiro ciclo do Ensino Superior, que frequentei entre 1988 – 1992, na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, fui aluna da licenciatura em Línguas e Literaturas Modernas (com a variante de Estudos Portugueses e Ingleses), tendo tido as disciplinas de Literatura Portuguesa I, II e III. Mais uma vez, em nenhuma destas disciplinas foi dada qualquer relevância à literatura produzida por mulheres.

Como mãe e educadora, tenho acompanhado os planos curriculares das disciplinas de Português nos últimos anos (2001-2017). Apesar do empenhamento da agenda política nas áreas de cidadania e igualdade de género; apesar da reivindicação de uma linguagem inclusiva e não discriminatória no discurso contemporâneo; apesar da implementação de quotas de igualdade em organismos de poder, o que mudou efetivamente nos *curricula* (escolares portugueses), (que são) um poderoso instrumento na construção do cânone? Em relação à inclusão de obras literárias de autoria feminina nos programas escolares do sistema educativo português, as mudanças têm sido pouco significativas. A presença de escritoras portuguesas nos *curricula* escolares portugueses continua limitada a alguns e pontuais nomes mas, sobretudo, continua a ser negligenciada. Esta é a razão pela qual considero ser fundamental retomar a discussão sobre o cânone literário, o que implica uma reflexão sobre (alguns dos) pressupostos e posicionamentos teóricos que sustentam a invisibilidade das mulheres escritoras em Portugal.

Já há dez anos, em “Cânone, Cânone em Reflexões Dialogadas” (2008), Onésimo Teotónio Almeida e Leonor Simas-Almeida observavam que na academia portuguesa (em comparação com a academia americana) não se tinha desencadeado “um debate nacional como [o ocorrido] nos Estados Unidos da América, sociedade de enormes e profundos conflitos sociais e poderosas minorias que lutam pela sua

representatividade no cânone” (Almeida e Simas-Almeida, 2008: 166). Para o autor e a autora, no cânone literário português “perdura ainda um elevado grau de consenso” (*idem*):⁸⁹

os cânones viraram peças de museu (...) obras do passado – tanto mais que, na sua maioria, foram escritas por homens brancos já bem mortos – uma elaboração colectiva de séculos (...) fruto dos gostos de quem os elabora. Não se pode impô-los a toda a gente por mais conveniências que abundem (*ibidem*).⁹⁰

Em *Revisão e Nação: os Limites Literários do Cânone Literário* (2006), Osvaldo Silvestre reflete igualmente sobre as diferenças na discussão do cânone literário entre as academias americanas e europeias. Nas palavras do autor, na academia europeia “há muito que não se discute a questão do cânone por se acreditar que esta se encontra esgotada enquanto programa” (Silvestre, 2006: 52).⁹¹ Sobre a academia portuguesa, Silvestre observa que “a nossa é uma situação tipicamente tardia, também por isso, condenada a uma permanente revisão dos seus fundamentos, afinal sempre instáveis, debatidos e em revisão” (*ibidem*, 31).⁹²

⁸⁹ Para Almeida e Simas-Almeida, “a sociedade portuguesa, apesar das imigrações recentes, ainda é altamente homogénea e os seus imigrantes ainda estão longe de adquirir peso nos currículos universitários, mesmo tendo em conta a presença das literaturas brasileira e africanas de língua portuguesa (...) Tenho pessoalmente uma querela particular com o cânone nacional, ou cânones nacionais, por sistematicamente ignorarem escritores ilhéus (...) Na mesma ordem de ideias, Portugal ignora sistematicamente a sua diáspora e a literatura por ela produzida” (Almeida e Simas-Almeida, 2008: 167-168).

⁹⁰ A publicação de antologias e coletâneas como um instrumento poderoso na construção do cânone literário é igualmente referida por Almeida e Simas-Almeida: “As antologias são rígidas na medida em que fica clara a linha divisória entre quem é seleccionado ou não, enquanto nas universidades a autonomia de cada instituição, bem como a autonomia dos professores na elaboração dos seus programas, tornam tudo imensamente fluido” (*ibidem*, 169).

⁹¹ Para uma reflexão e discussão sobre o cânone literário (e a sua relação com os feminismos) resgato a definição do *Dicionário da Crítica Feminista* (2005): “Palavra de origem religiosa, depois adoptada pelos Estudos Literários para designar as obras-primas da literatura. Tem sido crucial a importância das instituições académicas para a constituição do cânone. Saliente-se o papel de críticos como (...) Harold Bloom (1997 [1994]), decorrente do trabalho de revisão do cânone, proposto pelas feministas que, juntamente com ‘afrocentristas, marxistas, novos-historicistas de inspiração foucauldiana, ou desconstrucionistas’ constituem o que ele designa por ‘Escola do Ressentimento’ (1997 [1994]: 31). A posição extrema de Bloom ecoa uma preocupação comum a outros críticos literários, a de que, na pior das hipóteses, a tradição literária possa estar em risco de se perder ou, na melhor das hipóteses, de se adular, pela inclusão do que, até há pouco mais de meio século, era considerado ‘menor’ ou marginal. Esse medo da dessacralização do cânone pelo hibridismo, pela contaminação de ‘impurezas’, é expresso também por Frank Kermode – ‘o melhor crítico literário inglês’, na opinião de Bloom (1997 [1994]: 15) – que fala das ‘conspirações de activistas rebeldes’ que atacavam os seus adversários com a referência ao ‘politicamente correcto’ (Kermode, 1993: 14)” (Macedo e Amaral, 2005: 13).

⁹² A chamada “guerra dos cânones” iniciou-se na academia americana na década de 1960 e foi marcada essencialmente pelo aparecimento dos movimentos feministas e de defesa dos direitos humanos e civis. Para Silvestre, “A escola ocidental, desde o humanismo de quatrocentos, revela a que ponto o humanismo é um performativo: educacional, cultural, social e político. Obviamente, é neste quadro que o cânone literário deve ser conceptualizado e não como versão mais ou menos idiossincrática do museu imaginário que cada um de nós possui” (Silvestre, 2006: 13).

Por sua vez, em “Literatura, Cânone e Ensino” (2011), Helena Buescu defende que em Portugal a problemática do cânone provém “não de um esgotamento por possível excesso de discussão mas, pelo contrário, de um déficit de pensamento que a meu ver é ainda sinal de um profundo déficit democrático, que atavicamente caracteriza a sociedade portuguesa e se encontra presente quer em tentações de deriva autoritária quer numa potencial paralisia democrática” (Buescu, 2011: 80). Efetivamente, já em 2004 Jerónimo da Fonseca Gil observava, em *O Cânone Literário em Tempos de Mudança – Antes e Após Abril de 1974* (2004), que o grande problema do sistema educativo português é estar “entre as novas exigências de uma sociedade em acelerada mutação social e a tradição histórica de um país culturalmente atrasado e fechado à inovação, ‘a olhar narcisisticamente para dentro do seu próprio, estranho e ilusório passado imperial’” (apud Silva, 2014: 98). Sobre a importância do cânone literário no contexto escolar (e a necessidade de o reformular),⁹³ Buescu enfatiza (também) o papel do Ensino Superior, em particular das universidades, como “o lugar de interrogação reflexiva de ponta ao nível dos conteúdos, como ao nível dos métodos” (Buescu, 2011: 69).⁹⁴ Para Buescu, a ausência de um debate académico sobre o cânone literário é também “um problema de cidadania” (*ibidem*, 80) porque, salienta, tal discussão “implica que se tomem decisões” (*idem*):

integrar o sistema educativo significa “empenhar-nos num processo crítico de tomada de decisões cuja principal característica é a de ser objeto de reflexão e de ponderação informada e responsável”; recusar significa. “não cumprir aquilo que de nós devemos exigir, enquanto pessoas criticamente empenhadas no sistema educativo (*ibidem*, 81).

Tal como Buescu, Gil, Silvestre, Almeida e Simas-Almeida, também Fábio Silva enfatiza a autoridade e responsabilidade da academia na constituição e perpetuação do cânone literário. Identificando a academia como o principal mecanismo de formação e legitimação do cânone, segundo Silva, as professoras e os professores de literatura portuguesa têm a responsabilidade (acrescida) de questionar e analisar de forma crítica o cânone, aquele que “refuta, combate, destaca, aceita ou

⁹³ Para um estudo mais aprofundado sobre o cânone literário (nacional) e o ensino, veja-se Carlos Cunha (2005), “O Nacionalismo do Cânone Literário Português em Contexto Escolar: Entre o Ético e o Estético”, *Ave Azul. Revista de Arte e Crítica de Viseu* (série verão, 2002/2005), 25-53 e Susana Elaine Fernandes de Araújo (2016), “O Cânone Literário e o Ensino: Reflexão a partir da Proposta Curricular Brasileira”, *Revista de Estudos Literários*. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa, (6), 465-497.

⁹⁴ Neste ensaio sobre o cânone e o ensino em Portugal, Buescu defende que a academia, o contexto universitário, ao contrário do Ensino Básico e Secundário (EBS), é o lugar onde esta discussão deve ser feita.

não, o objeto literário como um *clássico* – aquilo que se estuda na classe” (Silva, 2014: 180).⁹⁵ Na análise aos resultados dos inquéritos realizados neste estudo, o autor observa:⁹⁶

Se dermos por adquiridos os conceitos sobre a problemática da teoria do cânone literário – eurocêntrico e excluindo obras de mulheres, na sua grande maioria – e de feminino – enquanto género historicamente *atribuído* às mulheres – notamos o quanto os críticos, e mesmo algumas escritoras, ajudam a fundamentar, introjetando, muitas vezes, um valor diminuto à produção literária feminina (*ibidem*, 178-179).⁹⁷

Esta ideia de “desprestígio” (*idem*) associada às obras de autoria feminina é muitas vezes (re)produzida e legitimada pela crítica literária e mesmo por algumas escritoras mulheres, como já argumentei no capítulo I. Desautorizar esta “cumplicidade coletiva”, contestar este julgamento negativo e depreciativo em relação à escrita produzida por mulheres exige desconstruir a perceção dos estereótipos culturais do “feminino” e “masculino” como conceitos binários, opostos e essencialistas (o “feminino” é tradicionalmente definido como o “Outro” em relação ao “masculino”, definido como o padrão, o modelo, a norma).⁹⁸ Como argumentou Adriana Bebiano, no seminário “Jezebel e outros demónios: para uma linhagem feminina fora-da-lei”⁹⁹, os “arquétipos literários multiplicam-se e naturalizam-se nos discursos disciplinares e quotidianos” (Bebiano, 2013). As raízes deste pensamento encontram-se também no cânone da literatura (bem como noutros discursos, como a filosofia, a medicina ou outros) e por isso, defende, fazer a história desta “resilência” é crucial para “pensar o plenamente humano enquanto categoria única e emancipatória” (*idem*). Ou, como

⁹⁵ Nas palavras de Silva, “*cânone académico* é o principal formador de manutenção, opinião, difusão e estruturação do *corpus* canónico da literatura portuguesa: as universidades têm o poder de manter e estabelecer o cânone não só *crítico*, mas também o *escolar*” (Silva, 2014: 180).

⁹⁶ O autor salienta: “O próprio inquérito aplicado aos professores de literatura portuguesa demonstra que existe, para esses profissionais, uma escrita no feminino como ideia (...) associada a um comportamento estereotipado das mulheres, e mesmo aqueles que não diferenciam o texto em função do sexo, numa aparente neutralidade face aos géneros, podemos observar na lista de autores citados no inquérito que essa não-diferenciação se reproduz, ainda assim, na citação de um elevado número de obras de autores, enquanto as autoras são pouco (ou quase nunca) citadas – o que é demonstrativo de que para esses professores a literatura produzida por mulheres será de menor valor ou que literalmente desconhecem tais autoras” (Silva, 2014: 180).

⁹⁷ Tal como observou em relação à autoria feminina, Fábio Silva sublinha também a existência de algumas “atitudes e perceções pré-formatadas em relação à autoria literária masculina” (*idem*).

⁹⁸ Como defende Susan Bordo, “Numa cultura que é de facto construída pela dualidade sexual, não se pode ser simplesmente ‘humano’ (...) A nossa linguagem, história intelectual e formas sociais são sexuais. Não podemos fugir ao facto nem às consequências que ele tem nas nossas vidas (...) quer nos agrade ou não, na cultura presente as nossas actividades são codificadas como ‘masculinas’ ou ‘femininas’ e funcionarão como tal no sistema prevalecente das relações de poder entre os sexos” (Bordo, 1990: 152 *apud* Amaral e Macedo, 2005: 88).

⁹⁹ Seminário realizado no Centro de Estudos Sociais (CES) da Universidade de Coimbra no dia 28 de novembro de 2013.

argumenta Fábio Silva na conclusão do seu estudo, questionar o cânone, desafiar a instituição é “a única maneira de permanecer neste sistema (...) porque só assim pode-se produzir uma insurreição nela” (Silva, 2014: 177).

4. Resgatando as mulheres para o cânone: trabalho arqueológico

Retomo *A Autoria Feminina na Literatura Portuguesa Contemporânea: Reflexões sobre as Teorias do Cânone* (2014), já aqui referido, em que Fábio Silva faz uma abordagem do cânone e da sua relação com a literatura de autoria feminina, apresentando “exemplos de escritoras portuguesas que foram (e/ou continuam a ser) marginalizadas” (*ibidem*, 13).¹⁰⁰ A partir do século XX, afirma (o autor), verifica-se no contexto académico dos estudos literários portugueses, um aumento significativo do número de estudos e investigações científicas sobre a escrita literária das mulheres portuguesas:

Consideradas, aparentemente, como produtoras de uma literatura *menor* ou invisível à vista da crítica e da academia, tais autoras e suas obras vêm sendo retomadas pelos discursos universitários atuais, num resgate e valorização de textos (*ibidem*, 14-15).

Por considerar que os trabalhos académicos atualmente se têm concentrado mais em autoras nascidas no século XX, “como se a literatura de autoria feminina portuguesa não existisse antes desse século” (*idem*), Silva opta por escolher para o *corpus* da sua investigação escritoras nascidas até o século XIX, inclusive.¹⁰¹ Sobre o processo de seleção das escritoras portuguesas estudadas, salientando que os estudos e investigações sobre o cânone no âmbito da academia (tal como esta tese de

¹⁰⁰ No primeiro capítulo, “Cânone e sub(o)missão”, Fábio Silva propõe uma leitura crítica da teoria do cânone literário a partir da reflexão de vários críticos tais como Harold Bloom, John Guillory, Itamar Even-Zohar, Jan Gorak, Ferreira Duarte e Osvaldo Manuel Silvestre, entre outros. Com o argumento de que “o discurso aplicado às obras das mulheres escritoras quase sempre parece convocar certos preconceitos que geram estereótipos sobre o seu trabalho” (Silva, 2014: 14), Silva apresenta, no segundo capítulo, “o resultado de um inquérito aplicado a professores universitários europeus (de Portugal e de outros sete países) e brasileiros que trabalham com alunos ao nível da licenciatura” (*idem*). No terceiro e último capítulo, “O cânone, a escritora e a construção da literatura portuguesa”, o autor propõe uma análise das obras literárias de escritoras portuguesas nascidas até ao século XIX, inclusive.

¹⁰¹ Como explica o autor: “procedemos a uma seleção acurada através de um levantamento feito no *Dicionário de Escritoras Portuguesas* (2009) de Constância Duarte, Conceição Flores e Zenóbia Moreira, e na *Bibliotheca Lusitana* (1752) de Diogo Barbosa Machado” (Santos, 2014: 15).

doutoramento) são também mecanismos que contribuem para a formação desse mesmo cânone, quer porque incluem ou excluem determinado/as autores e autoras, o autor esclarece que o objetivo do seu trabalho não é redefinir um cânone literário, mas sim contribuir para a valorização da escrita literária de autoria feminina, tendo para isso decidido evidenciar autoras que, de certa forma, romperam (...) os limites impostos às mulheres em Portugal ao seu tempo” (Silva, 2014: 15). Fábio Silva defende ainda que “os critérios adotados para a escolha das ‘obras-primas’ da literatura portuguesa se têm fundamentado, muitas vezes, em posicionamentos incongruentes, reveladores até de uma certa misoginia” (*ibidem*, 17).¹⁰²

Chatarina Edfeldt tem igualmente desenvolvido estudos sobre o cânone literário e a autoria feminina portuguesa no século XX. Em *Uma história na História. Representações da Autoria Feminina na História da Literatura Portuguesa do Século XX* (2006), Edfeldt reflete sobre a quase ausência de escritoras portuguesas no cânone da literatura portuguesa e defende que a negligência relativa à produção literária feminina acontece por razões de (identidade de) género: “A identidade do género da escritora está marcada no discurso historiográfico com tal intensidade que é responsável pela marginalização da sua escrita no mesmo discurso” (Edfeldt, 2006: 29). A autora traça a história das representações da autoria feminina em várias das histórias da literatura portuguesa no início do século XX, e fornece dados concretos sobre o espaço dado às escritoras portuguesas nesse discurso canónico e institucionalizado: na *História da Literatura Portuguesa* (2000), de Óscar Lopes e António José Saraiva, é de 8%; no *Dicionário da Literatura Portuguesa* (1996), de Álvaro Manuel Machado, é de 7%; no *Dicionário Cronológico de Autores Portugueses* (1986), organizado pelo Instituto Português do Livro e da Leitura, varia entre 8% e 21%, consoante os volumes, e no *Dicionário de Literatura* (1978), de Jacinto Prado Coelho, este espaço é nulo (Edfeldt, 2006). A reflexão sobre estes dados permite à autora afirmar a existência de uma tradição literária em Portugal que marginaliza o trabalho das escritoras, um “padrão de negligência que continua a

¹⁰² Os resultados dos inquéritos realizados por Silva (“Análises estatísticas: o cânone e a disciplina de Literatura Portuguesa”, *ibidem*, 55-96) demonstram que esta “assimetria simbólica da relação intersexos, na percepção de alguns professores de Literatura Portuguesa, sobre as mulheres autoras – tanto os professores de sexo masculino, como os de sexo feminino, contribuem, muitas vezes de maneira acentuada, para a diferenciação negativa dos conceitos referentes ao trabalho literário de mulheres. O modo como, aparentemente, assumem com naturalidade tais modelos de pensamento, leva-nos a pensar que estes foram socialmente/academicamente impostos, dentro de uma construção histórica de papéis de género e suas características comportamentais” (*ibidem*, 181).

acompanhar a autoria feminina da primeira metade do século XX até hoje” (Edfeldt, 2006: 75). Isto é, até 2006, data da publicação deste trabalho, a exclusão de escritoras portuguesas na história e no cânone nacional, continuava a ser uma prática frequente. Como defende Edfeldt, historicamente a autoria literária tem sido “definida em termos ‘masculinos’” (*ibidem*, 27) e, por essa razão, sobretudo no final do século XIX, “era uma área à qual as mulheres escritoras dificilmente tinham acesso” (*idem*). A pseudonímia masculina tornou-se, ao longo dos séculos, uma estratégia, também para as escritoras portuguesas, como observa a autora: “ainda na primeira metade do século XX era comum as escritoras portuguesas usarem um pseudónimo para vencerem a barreira que lhes era imposta devido à sua identidade de género” (*idem*). Durante o século XX, defende Edfeldt, a par “dos movimentos de defesa e divulgação dos direitos da mulher, a actividade literária foi-se habituando a aceitar a autoria feminina”, apesar de “a tradição que confere à autoria masculina a produção literária representativa de uma experiência universal, enquanto na autoria feminina, a produção literária é considerada como experiência particular” (*idem*) ainda existir.

No contexto da invisibilidade ou marginalização de uma tradição ou genealogia da escrita de autoria feminina na história da literatura portuguesa contemporânea, já em 1987 Isabel Allegro de Magalhães, na sua obra pioneira *O Tempo das Mulheres*, fazia notar a disparidade entre o contexto literário português e o de outros países europeus. Magalhães recua ao período medieval para sublinhar que, ao contrário do que aconteceu noutros países, a Idade Média portuguesa não legou “a obra literária de nenhuma daquelas mulheres poetisas e rainhas que ilustram a literatura medieval doutros países” (Magalhães, 1987: 103). Se no século XVI “surgem, embora em número muito reduzido, alguns escritos de mulheres” (*ibidem*, 131), no século XVII verifica-se, novamente, “uma aparente ausência das mulheres na vida cultural do país” (*ibidem*, 145). Ao contrário do que se passava noutros países, tais como França ou Inglaterra, também a época das Luzes portuguesa é marcada pelo silêncio em relação à produção literária feminina. Como observa Magalhães, nem o século XIX parece “ter tido em Portugal mulheres como as que outros lugares na Europa viram crescer” (*ibidem*, 171).¹⁰³

¹⁰³ Como enfatiza Klobucka, “Se tal imagem negativa pode derivar, em certa medida, de uma negligência secular por parte do discurso canónico da história literária, não deixa de ser verdade que ela contribui para o estabelecimento de um padrão difícil de ignorar, tanto no plano histórico como no

Em “Sobre a Hipótese de uma *Herstory* da Literatura Portuguesa” (2008) e *O Formato Mulher* (2009), Anna Klobucka reflete igualmente sobre esta “negligência secular por parte do discurso canónico da história literária” (Klobucka, 2008: 18). A autora indica os nomes de algumas exceções, tais como as freiras poetas do Barroco que, nas comunidades monásticas, se dedicavam à poesia. Entre elas destacam-se Violante do Céu, a Marquesa de Alorna (“Epístola a Alceste”) e D. Joana da Gama que, em 1555, escreveu *Ditos da Freyra*.¹⁰⁴ Como salienta Klobucka, apenas no século XX, em 1924, surge a primeira história de autoria literária feminina em Portugal: *Escritoras de Portugal. Génio Feminino Revelado na Literatura Portuguesa*, organizada em dois volumes, de Thereza Leitão de Barros. Tal como Virginia Woolf, também a escritora portuguesa (Thereza Leitão de Barros) refere a necessidade em conhecer um passado de escrita de autoria feminina:

começar a desenrolar o fio do engenho feminino que atravessa toda a história da nossa Literatura e que, quando não tivesse razões para ser um motivo de orgulho, seria pelo menos um grito de vida, a atestar que o génio feminino português, que acaso ainda virá a entrar na sua era de esplendor, começou a existir em era já remota e possui tradições de relativa superioridade (*apud* Vicente e Lowndes Vicente, 2015: 45).

Sobre as escritoras Thereza Leitão de Barros (1898-1983)¹⁰⁵ e Maria Lamas (1893-1983),¹⁰⁶ Ana Vicente e Ana Filipa Lowndes Vicente, no ensaio “Fora dos Cânones:

simbólico” (Klobucka, 2009: 48). É neste contexto que Ana Luísa Amaral, ao recordar Judith Shakespeare, na esteira de Woolf, transforma a irmã do canónico escritor inglês num coletivo de vozes de autoria feminina ausentes na literatura portuguesa. Comparando-as com as “irmãs de Camões”, Amaral escreve: “The ‘Shakespearian sisters’ (...) are practically as absent as are the ‘Camões’ sisters’ from Portuguese literature” (Amaral, 2001: 10-14).

¹⁰⁴ Sobre a escrita de autoria feminina no Barroco português, veja-se Anabela Galhardo Couto (2003), “Literatura de autoria feminina: um património da palavra a reinventar”, in Zília Osório de Castro (dir.), António Ferreira de Sousa e Marília Favinha (orgs), *Falar de Mulheres: Da Igualdade à Paridade*. Lisboa: Livros Horizonte, 43-52.

¹⁰⁵ Thereza Emília Marques Leitão de Barros nasceu em 1898, em Lisboa. Em 1924 formou-se em Filologia Românica pela Universidade de Lisboa. Defensora da educação como forma de emancipação das mulheres, escreveu ensaios, contos, peças de teatro, histórias infantis e livros didáticos. Foi igualmente tradutora e jornalista, tendo colaborado nos jornais *Notícias Ilustrado* e *Diário de Notícias*. Da sua obra destacam-se: *Escritoras de Portugal* (1924), *Vidas que Foram Versos* (1930), *Cadernos de Gramática Portuguesa para a 1ª Classe e 2ª Classe dos Liceus* (1934), *Heróis da Tomada de Lisboa* (1949), *As Heroínas Diu* (1951) e *Varinha de Condão* (1973).

¹⁰⁶ Maria da Conceição Vassalo e Silva da Cunha Lamas nasceu em 1893, em Torres Novas. Para além de escritora e tradutora (traduziu *Memórias de Adriano*, de Marguerite Yourcenar, que conheceu em Paris), foi também jornalista (integrou as redações de *Agência Americana de Notícias*, *A Capital*, *Civilização* e *O Século*). A sua colaboração no “Correio da Joazinha” passou a ser um diálogo instrutivo com as leitoras; era preciso falar às mulheres trabalhadoras pouco esclarecidas dos seus direitos. Ligou-se ao MUD (Movimento de Unidade Democrática) e depois ao Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas, onde desenvolveu intensa atividade política e cultural. Participou nos Congressos Mundiais da Paz, presidiu ao Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas e fez parte da direção do Movimento de Unidade Democrática. Entre 1949 e 1962, foi presa pela PIDE três vezes,

Mulheres Artistas e Escritoras no Portugal de Princípios do Século XX”, publicado em 2015 na revista *Faces de Eva*, ao defender o resgate destas escritoras, enfatizam: “não são apenas mulheres escritoras, mas mulheres que escrevem sobre mulheres” (Vicente e Lowndes Vicente, 2015: 45).¹⁰⁷ Tal como as escritoras portuguesas – Thereza Barros e Maria Lamas –, também as autoras deste ensaio escrevem sobre mulheres portuguesas, refletindo sobre a discriminação e resistência em relação à escrita de autoria feminina na história da literatura. Identificando no espaço público português da primeira metade do século XX uma forte oposição em relação à afirmação e emancipação das mulheres, as autoras analisam a forma como a sociedade portuguesa em geral, e as mulheres, artistas e escritoras em particular, se posicionavam face a esses debates.¹⁰⁸ É neste contexto que as autoras recordam *Cartas a Mulheres*, uma obra publicada em 1915, em que o autor, Eurico de Seabra, “uma caricatura de um antifeminismo latente” (*ibidem*, 38), dedica um dos capítulos ao feminismo e ao sufrágismo. Em tom epistolar, o autor apresenta-se como “conselheiro e confidente”, respondendo “a uma mulher que se ‘assustara’ ao saber da existência do movimento sufragista” (*idem*). Com certeza “assustado” face à emancipação feminina no contexto europeu, sobretudo em Inglaterra e França, o autor incita as mulheres portuguesas – “uma entidade una, homogénea, paradigmática de um ideal que não podia ser contaminado pela ‘mulher britânica’” (*ibidem*, 39) – a escreverem contra o feminismo e reafirmarem a sua defesa da “mulher clássica” (*idem*). As autoras questionam:

acabando por se exilar em Paris até 1969. Da sua atividade como escritora destacam-se contos infantis, estudos nas áreas das mitologias e o seu livro de referência, fruto de dois anos a percorrer Portugal, *As Mulheres do Meu País* (1950), a que se seguiram *A Mulher no Mundo* (1952) e *O Mundo dos Deuses e dos Heróis* (1961).

¹⁰⁷ Nascidas durante o período da Monarquia, as escritoras Thereza Leitão de Barros e Maria Lamas viveram a Primeira República, resistiram ao Estado Novo e morreram depois da Revolução de Abril. No resumo as autoras observam: “Que possibilidade tinham as mulheres portuguesas, em princípios do século XX, de se dedicarem profissionalmente à pintura e à escrita? Pintar e escrever eram práticas femininas aceites e até encorajadas entre as elites, mas existiam fronteiras entre fazê-lo no espaço privado da domesticidade ou no espaço público, expondo ou publicando. Quando o sufrágismo e o feminismo eram ideias e práticas que circulavam transnacionalmente, como é que as portuguesas que tinham acesso à escrita, ou à pintura, se posicionavam face a esses debates? Como veremos, nem sempre o acesso à publicação e à exposição se traduzia numa consciência feminista” (Vicente e Lowndes Vicente, 2015: 37).

¹⁰⁸ Nas palavras das autoras: “A primeira vaga de feminismo, que ocorreu entre a segunda metade do século XIX e a primeira do século XX, caracterizou-se pela procura do acesso à educação, à profissionalização artística e literária, à propriedade e portanto, à independência económica, bem como do acesso à esfera pública e, mais tarde, ao direito de votar e de ser eleita. As crescentes manifestações de um feminismo ativista e notório fizeram também aumentar o antifeminismo exposto em jornais, livros ou na força de um senso comum que persistiu historicamente de múltiplas formas” (*ibidem*, 38).

Porque é que tantas mulheres com acesso ao espaço público se manifestaram contra o feminismo ou, pelo menos, se mostraram hesitantes em relação aos seus desafios? Por que é que o feminismo que surgiu em Portugal como uma ideologia “estrangeira”, não foi apropriado pela elite intelectual tal como o foram ideias de progresso e modernidade? (Vicente e Lowndes Vicente, 2015: 38).¹⁰⁹

Quais as razões que justificam o questionamento (por mulheres também) e rejeição de iniciativas políticas cujo objetivo é a defesa do estatuto intelectual, jurídico, político e social das mulheres? Por que “persistem em ser percebidas como ameaçadoras, transgressoras, e mesmo perigosas?” (*idem*). Para as autoras, a ambivalência das posições assumidas pelas mulheres portuguesas dificulta não apenas a localização dessas mulheres “na esfera do feminismo ou na do antifeminismo (*idem*), como permite também reconhecer/identificar “a multiplicidade de lugares onde se situavam as mulheres – mesmo as que escreviam – face a esta coexistência de modelos femininos” (*idem*).¹¹⁰ (Logo) Desde o I Congresso Feminista e de Educação, em 1924, que o baixo nível de escolaridade das mulheres portuguesas foi um tema prioritário para as feministas portuguesas da Primeira República. Quando, em 1888 surge a proposta de criação de escolas femininas do ensino secundário – os liceus femininos – a ideia generalizada de que a “instrução poderia masculinizar as mulheres, tornando-as incapazes de desempenharem a sua função primordial de esposas e mães” (*ibidem*, 39-40), rapidamente se instalou. Nas palavras da escritora, académica e feminista da Primeira República, Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1851-1925),¹¹¹ “com tal êxito agitaram o *espantinho da mulher sabichona, ridículo e antipático*, que o

¹⁰⁹ Sobre o feminismo como um “estrangeirismo”, veja-se Graça Abranches (2002), “Homens, Mulheres e Mestras Inglesas”, in António Sousa Ribeiro e Maria Irene Ramalho (orgs.), *Entre Ser e Estar: Raízes, Percursos e Discursos da Identidade*. Porto: Afrontamento, 255-305.

¹¹⁰ “É necessário ter em conta que existiam mulheres a escrever ou a pintar, com acesso à publicação e à exposição e por vezes com vidas caracterizadas pela independência e emancipação, que não só recusavam uma identificação com o feminismo, como o condenavam activa e publicamente” (Vicente e Lowndes Vicente, 2015: 39). Sobre antifeminismos, veja-se também Ana Vicente (2009), “Antifeminismos” in António Marujo e José Eduardo Franco (orgs.), *Danças dos Demónios. Intolerância em Portugal*. Lisboa: Círculo de Leitores, 429-483.

¹¹¹ Carolina Wilhelma Michaëlis de Vasconcelos, nascida em Berlim em 1851, foi a primeira mulher docente numa universidade portuguesa, na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, em 1911. (Juntamente) com Maria Amália Vaz de Carvalho, foram as duas primeiras mulheres a ser admitidas na Academia de Ciências de Lisboa, em 1912. Após o casamento, em 1876, com o arqueólogo e historiador de arte Joaquim de Vasconcelos, radicou-se em Portugal. Da obra publicada destacam-se *Poesia de Francisco Sá de Miranda* (1885), *História da Literatura Portuguesa* (1897), *A Infanta D. Maria de Portugal e as Damas da sua Corte – 1521-1577* (1902), uma edição do *Cancioneiro da Ajuda* (1904), *Lições de Filologia Portuguesa* (1912) e *Notas Vicentinas* (1912-1922). Dirigiu também a *Revista Lusitana*. Foi distinguida como sócia honorária do Instituto de Línguas Vivas de Berlim (1877), com o título de doutora pelas Universidades de Friburgo (1893), Coimbra (1916) e Hamburgo (1923) e ainda, com o oficialato da Ordem de Santiago (1905).

projecto caiu antes de definitivamente convertido em lei” (*apud* Vicente e Lowndes Vicente, 2015: 40).

Vicente e Lowndes Vicente chamam atenção também para o contexto político e legislativo da Primeira República que, de acordo o Código Civil português de 1867, consagrava o estatuto subalterno do sexo feminino, sobretudo o das mulheres casadas. Havendo mulheres que se dedicavam às letras, o mesmo Código determinava que “A mulher auctora não pode publicar os seus escriptos sem o consentimento do marido, mas pode recorrer à autoridade judicial em caso de injusta d’elle” (Vicente e Lowndes Vicente, 2015: 40). Razões políticas, e não estético-literárias, para a negligência em relação à escrita de autoria feminina são também aduzidas por Edfeldt a propósito das escritoras portuguesas da Primeira República. A autora defende que é o sexo a causa principal para a exclusão das mulheres da narrativa principal das histórias: “caso sejam incluídas, são constituídas como um grupo à parte, por serem ‘mulheres’” (Edfeldt, 2006: 118).

Empenhada em recuperar o legado das antecessoras das escritoras portuguesas, Vanda Anastácio organiza, e publica em 2013, a coletânea *Uma Antologia Improvável – A Escrita das Mulheres (Séculos XVI a XVIII)*. Resultado de um trabalho de investigação sobre a produção literária de autoria feminina em Portugal anterior ao século XX, esta coletânea, para além de textos que testemunham a presença das mulheres na literatura,¹¹² contém também textos de autoria masculina sobre a relação entre as mulheres e a cultura escrita, textos polémicos sobre a “natureza feminina”, sobre as mulheres como consumidoras ou produtoras da cultura letrada e sobre as relações sociais entre os sexos. Anastácio chama atenção para dois aspetos cruciais deste estudo: a quantidade de textos encontrados superou largamente as expectativas iniciais da investigação e, acima de tudo, não traduz a perceção

¹¹² Como observa Fábio Silva: “o desprestígio conferido às mulheres escritoras não surge necessariamente nesse século, o XIX, mas já vinha sendo construído ao longo de muitos séculos, incorporando os conceitos culturais de mulher e de feminino enquanto elemento diminuto, e escondendo o verdadeiro papel das mulheres intelectuais em Portugal. Por isso, Vanda Anastácio revela que houve mulheres (...) que não quiseram expor-se para além de círculos bem definidos e que desempenharam um papel importante de sociabilidade por intermédio da literatura” (Silva, 2014: 179-180). Efetivamente, nas palavras de Vanda Anastácio: “O facto de estas mulheres terem publicado muito pouco, ou de o terem feito de modo anónimo ou parcial, escondeu durante muito tempo o verdadeiro papel de produtoras e de mediadoras intelectuais que desempenharam no sistema literário do seu tempo (...) Tal como a generalidade das mulheres de letras europeias do mesmo período, as intelectuais portuguesas tinham consciência dos limites que lhes eram impostos pela sociedade e pelos costumes do seu tempo. Mesmo quando conseguiram conquistar um lugar no mundo das letras, o seu campo de manobra continuou a ser restrito” (Anastácio, 2013: 43).

comummente adotada e até defendida pelo discurso literário masculino hegemónico de que, antes do século XX e XIX, as mulheres portuguesas não escreviam:

Sabendo que a generalidade das mulheres não tinha acesso à educação, parece aceitável que, as que tinham, estivessem de tal modo limitadas que se conformassem com os seus papéis de esposas e mães. Mas a verdade é que, ao estudar a literatura produzida entre a segunda metade do século XVIII e os anos 30 do século XIX, tropeçamos continuamente em factos que parecem desmentir esta ideia (Anastácio, 2013: 3).

De entre os múltiplos fatores que contribuem para a (quase) ausência ou invisibilidade das mulheres no cânone literário, alguns residem na marginalização ou secundarização das mulheres na organização social e, principalmente, no acesso à educação. Como argumentam Anastácio (2013), Silva (2014) e Vicente e Lowndes Vicente (2015), o nível baixo de escolarização das mulheres portuguesas, e o acesso tardio à mesma, sobretudo na primeira metade do século XX, são fatores determinantes para a sua emancipação tardia (face ao contexto europeu).

O resgate de textos de autoria feminina silenciados pelo discurso patriarcal demonstra-se crucial para a reescrita de uma história da literatura portuguesa contemporânea que não seja apenas masculina. Significa também (no presente) o reconhecimento de uma tradição, um legado de escrita e a consequente reivindicação de um lugar para as mulheres no cânone literário português. Apesar das iniciativas levadas a cabo pela academia portuguesa, Klobucka ainda identificava em 2009, em *O Formato Mulher*, um desfasamento ou um “fosso epistemológico” (Klobucka, 2009: 25) entre a área da crítica literária feminista e a área dos estudos literários. Nas palavras da autora, no contexto académico português, existe a perceção de que “a crítica feminista é algo que se faz com Virginia Woolf, mas não com Lídia Jorge; com Emily Dickinson, mas não com Sophia de Mello Breyner Andresen” (*idem*). Em 2009, Klobucka defendia a reterritorialização da ginocrítica na área dos Estudos Portugueses por considerar que ainda apresentava alguma fragilidade em termos da “definição e implantação dos Estudos sobre as Mulheres e/ou Estudos Feministas e/ou Estudos de Género em Portugal, tanto no sentido da sua articulação conceptual e ideológica como a nível institucional” (*ibidem*, 19).¹¹³ Porém, como salientava a

¹¹³ A dificuldade em reunir na área dos Estudos Feministas em Portugal um espaço ocupado por projetos científicos que se situassem exclusivamente no âmbito dos estudos literários, era já referida por Graça Abranches em 1998, no artigo “‘On What Terms Shall We Join the Procession of Educated Men?’ Teaching Feminist Studies at the University of Coimbra”, onde a autora alerta para a escassez

autora, as décadas anteriores tinham sido profícuas em iniciativas – não apenas na área dos estudos literários, como também nos Estudos Feministas, sobre as Mulheres e de Género (incluindo a sociologia, a filosofia, entre outras) – tais como a “fundação de programas de ensino, publicação de revistas e de estudos científicos, e estabelecimento de associações especializadas” (Klobucka, 2009: 19).¹¹⁴ Neste contexto, gostaria de destacar os trabalhos seminais de Maria Irene Ramalho, Adriana Bebiano, Ana Luísa Amaral, Ana Gabriela Macedo, Anna Klobucka, Catharina Edfeldt, Hilary Owen, Cláudia Pazos Alonso, Vanda Anastácio, Chararina Edfeldt e Elfriede Engelmayer, nomes incontornáveis no contexto científico-académico português na área dos estudos literários feministas e literatura portuguesa. Ainda neste contexto, Klobucka enfatiza que “quem escreve sobre o campo literário português adoptando uma perspectiva feminista são sobretudo estudiosa/os estrangeira/os ou portuguesa/es radicada/os no estrangeiro” (*ibidem*, 25-26). Klobucka, uma das “estudiosas radicadas no estrangeiro”,¹¹⁵ e estrangeira polaca, refere a obra de Owen e Alonso *Antigone’s Daughters? Genealogy, and The Politics of Authorship in 20th-Century Portuguese Women’s Writers*, já aqui referida, não só como exemplo de uma obra sobre literatura portuguesa contemporânea escrita por uma “estudiosa estrangeira” (Hilary Owen) e uma “portuguesa radicada no estrangeiro” (Cláudia Pazos Alonso), mas também como o “estudo mais abrangente (...) da literatura de autoria feminina em Portugal no século vinte” (*idem*).

Na sua definição daquilo que considera ser a “política situacional” da crítica literária e cultural feminista no contexto português, Klobucka identifica as duas obras pioneiras de Isabel Allegro de Magalhães como possíveis candidatas ao “tal lugar de matriz fundacional” na área dos estudos literários em Portugal.¹¹⁶ Apresentadas por

“in number and availability, of locally produced materials, be they theoretical, documental or historical” (Abranches, 1998: 18).

¹¹⁴ Klobucka enumera, por ordem cronológica, uma série de artigos científicos que “documentam e analisam a construção do campo académico de Estudos sobre as Mulheres em Portugal, alguns dos quais se debruçam também sobre a questão da delimitação terminológica e disciplinar entre Estudos sobre as Mulheres, Estudos Feministas e Estudos de Género” (Klobucka, 2009: 19); Maria Irene Ramalho, “Women’s Studies in Portugal” (1995); Graça Abranches, ““On What Terms Shall We Join the Procession of Educated Men?” Teaching Feminist Studies at the University of Coimbra” (1998); Maria Regina Tavares da Silva, “Estudos Sobre as Mulheres em Portugal: um Olhar Sobre o Passado” (1999); Virgínia Ferreira, “Estudos Sobre as Mulheres em Portugal: A Construção de um Novo Campo Científico” (2001); Maria José Magalhães, “Dez Anos da APEM: Percorrer as Vozes, Significar os Percursos” (2001); João Esteves, “Falar de Mulheres: Silêncios e Memórias” (2003) e Teresa Joaquim, “Os Estudos Sobre as Mulheres em Filosofia” (2006).

¹¹⁵ Aspas minhas.

¹¹⁶ É importante sublinhar que nesta tentativa de encontrar, no contexto português, na área dos estudos literários e culturais, um “cânone fundacional de perspectivas epistemológicas e coordenadas teóricas”

Maria Irene Ramalho e Ana Luísa Amaral, em “Sobre a ‘Escrita Feminina’” (1997), como uma “referência incontornável”, *O Tempo das Mulheres. A Dimensão Temporal na Escrita Feminina Contemporânea – Ficção Portuguesa* (1987), “estudo monográfico da dimensão temporal na ficção portuguesa contemporânea de autoria feminina” (Klobucka, 2009: 26), e *O Sexo dos Textos: Traços da Ficção Narrativa de Autoria Feminina* (1995),¹¹⁷ de Magalhães, colocam esta questão sob o olhar da academia portuguesa.

Para Owen e Alonso estes dois livros de Magalhães são “the first really pioneering move of feminism criticism post-1974” (Owen e Alonso, 2011: 16) e marcam a receção do conceito de “*écriture féminine*” no contexto literário feminista português, consolidado, defendem as autoras, com o ensaio de Ramalho e Amaral *Sobre a “Escrita Feminina”* (1997). Ao acrescentar aspas no termo “*écriture féminine*”, Owen e Alonso defendem que Maria Irene Ramalho e Ana Luísa Amaral enfatizam a subjetividade e a fluidez do sujeito da escrita, assinalando desta forma a sua posição relativamente à complexidade (ou impossibilidade) em definir um texto como sendo “feminino” ou “masculino”. O distanciamento e o questionamento da crítica literária feminista portuguesa em relação ao conceito de “*écriture féminine*” são igualmente referidos por Lorna Kirkby na sua dissertação de mestrado *Sexualities: The Female Body and Sexuality in Contemporary Portuguese Women’s Writing* (2016). Se por um lado, defende a autora, é possível encontrar no contexto

(Klobucka, 2009: 20), Klobucka sublinha que, “no campo global de Estudos sobre as Mulheres em Portugal” existe “um claro predomínio de estudos empíricos nas áreas de Ciências Sociais e de História”. Como exemplo Klobucka refere o volume *Novos Olhares. Passado e Presente nos Estudos sobre as Mulheres em Portugal* (2003), organizado por Teresa Joaquim e Anabela Galhardo, “constituído pela apresentação da maior parte das dissertações de mestrado que foram defendidas até Outubro de 2000 (...) no âmbito do mestrado em Estudos sobre as Mulheres da Universidade Aberta, iniciado em 1995 (...) Mesmo levando em conta o carácter programaticamente transdisciplinar desta área académica, o qual se reflecte claramente nos projectos apresentados no volume, entre os onze estudos incluídos quatro podem ser classificados como predominantemente históricos, cinco como sociológicos (...), um situa-se na área de Psicologia, e um apenas visa como o seu objecto a escrita literária; trata-se, no entanto, de literatura infanto-juvenil, considerada a partir de uma perspectiva sociolinguística e com recurso à metodologia de investigação sociológica” (*ibidem*, 21). Entretanto, muito mudou desde a publicação deste livro de Klobucka.

¹¹⁷ No prefácio de *O Tempo das Mulheres*, Magalhães define o *corpus* do seu trabalho como sendo constituído “por narrativas femininas, no sentido mais rigoroso da expressão: nove romances, escritos por cinco mulheres, em português, e publicados entre 1954 e 1983” (Magalhães, 1987: 9). A autora sublinha que “categorias como as de ‘homem’ e ‘mulher’, ‘masculino’ e ‘feminino’ aplicadas a indivíduos históricos (...) não passam de generalizações às vezes banais, quando não ‘chauvinistas’ e ‘discriminatórias’” (*idem*). A publicação de *O Sexo dos Textos: Traços da Ficção Narrativa de Autoria Feminina* (1995) traz para o debate científico dos Estudos Feministas a questão da existência ou não de uma “escrita feminina”. Os textos têm sexo? Magalhães reconhece a existência de características “predominantemente femininas”, ou seja, “em sintonia com dominantes da vida das mulheres” (Magalhães, 1995: 23).

literário português uma certa influência do feminismo francês (bem como de outros modelos de feminismos estrangeiros), por outro, verifica-se igualmente uma perspectiva crítica e desconstrutiva em relação a essas influências não nacionais. Nas palavras de Kirkby,

As has been shown by Pintasilgo and by Amaral and Sousa Santos' *rephrasing* and *recalibration* of "*écriture féminine*", this questioning often concerns and demonstrates a will for a specific language and voice for Portuguese women where simply accepting foreign slogans and theoretical terms is not enough, but they must instead be altered to better represent the voice and the outlook of Portuguese women and of Portuguese women writers (Kirkby, 2016: 9).

Para a autora, Maria de Lourdes Pintasilgo, Maria Irene Ramalho e Ana Luísa Amaral, ao incluírem aspas no termo francês "*écriture féminine*", distanciam-se de uma posição ou análise essencialista, reivindicando ainda a importância de uma linguagem própria adaptada ao contexto específico português.¹¹⁸

Ainda no seguimento da investigação científica que é feita em Portugal no âmbito dos estudos literários feministas, importa mencionar publicações científicas como as revistas *ex aequo*, publicada pela Associação Portuguesa de Estudos sobre as Mulheres (APEM) e *Faces de Eva*, do Centro de Estudos sobre a Mulher da Universidade Nova de Lisboa e alguns artigos da *Revista Crítica de Ciências Sociais*, do Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra.¹¹⁹ Gostaria de destacar o *Dicionário da Crítica Feminista* (2005), organizado por Ana Gabriela Macedo e Ana Luísa Amaral, como um apoio/auxiliar obrigatório, uma ferramenta de trabalho imprescindível para quem pretenda investigar, aprofundar, ou iniciar-se na área dos estudos feministas portugueses. Na "Introdução" à obra, as organizadoras sublinham que este projeto não se limitou ao registo, organização e tradução de conceitos da crítica e da teoria feministas, mas consistiu essencialmente em analisar e problematizar esses mesmos conceitos. Tendo surgido primeiramente no decurso de

¹¹⁸ Kirkby destaca Pintasilgo, Ramalho e Amaral como referências incontornáveis no contexto dos estudos teóricos feministas literários em Portugal, sublinhando que as suas análises não são "a blind following of dominant cultures, but rather a questioning and testing of these external feminist theories so as not to endanger the creation of a unique identity for Portuguese women" (Kirkby, 2016: 9). Como se pode ler em "Sobre a 'Escrita Feminina'": "as aspas do nosso título exprimem uma perplexidade genuína. Não nos parece ser hoje possível conceber o fenómeno estético-literário sem uma reflexão séria sobre a questão da diferença sexual. Porém, falar de uma 'escrita feminina' e, conseqüentemente, falar de uma 'escrita masculina' (...) poderá não ser a perspectiva mais produtiva" (Ramalho e Amaral: 1997: 5).

¹¹⁹ Veja-se Bebiano e Ramalho (2018), "*A Revista Crítica de Ciências Sociais e o Feminismo*" (1978-2017).

trabalhos de investigação no âmbito da teoria e crítica feministas, uma vez que a bibliografia crítica era “essencialmente anglo-americana e francesa” (Macedo e Amaral, 2005: xvii), Macedo e Amaral referem a necessidade em formular em português conceitos que utilizavam em inglês ou francês e que não existiam em língua portuguesa.¹²⁰ Owen e Alonso, por sua vez, defendem a centralidade deste livro na introdução e disseminação quer da teoria feminista anglo-americana, quer da teoria feminista pós-estruturalista francesa no contexto da teoria-crítica (literária) feminista portuguesa.¹²¹

Na esteira de Ramalho, Amaral, Macedo, Klobucka, Magalhães, Anastácio, Edfeldt, Owen e Alonso e Silva é crucial que um trabalho arqueológico de recuperação de textos escritos por mulheres tenha continuidade (e apoio). Uma perspetiva revisionista empenhada no resgate e consolidação de uma tradição de escrita de autoria feminina constitui um projeto emancipatório e comprometido com a inclusão de escritoras portuguesas no cânone da literatura contemporânea.

5. O cânone e as escritoras portuguesas contemporâneas

Já em 1990, no ensaio *Nós e a Europa, ou As Duas Razões*, Eduardo Lourenço notava que nas últimas décadas se tinha assistido a uma transformação fulcral na vida literária portuguesa. Ao apontar o que considera ser a diferença fundamental entre a literatura francesa e a literatura portuguesa, reconhecendo na primeira a presença histórica de um “duplo olhar masculino e feminino” (Lourenço, 1990: 125),

¹²⁰ Macedo e Amaral referem que no início dos anos 90, altura em que surgiu este projeto, mais concretamente em 1993, na sequência de trabalhos de investigação e no decurso do “debate suscitado pela crítica feminista a nível internacional” (Macedo e Amaral, 2005: xvii), era visível um “crescente interesse pelos estudos feministas em Portugal em áreas que não se limitavam à Literatura (*idem*), tais como a Sociologia, a Linguística, a Psicologia, a Antropologia, a Filosofia, a História, as Artes Visuais e ainda as Ciências Naturais. As organizadoras observam também a “crescente abertura para a discussão pública e académica de questões nesta área” (*ibidem*, xix), que se pode verificar tanto a nível de publicações científicas específicas, como também a nível da realização de seminários, colóquios, conferências e workshops.

¹²¹ Owen e Alonso mencionam igualmente a coletânea de ensaios feministas (traduzidos para língua portuguesa), *Género, Identidade e Desejo: Antologia Crítica do Feminismo Contemporâneo* (2002), organizada por Ana Gabriela Macedo, como uma obra crucial para o enquadramento e entendimento dos feminismos anglo-americanos e franceses.

inexistente no contexto literário-cultural português,¹²² Lourenço destaca o nome de cinco escritoras na literatura portuguesa contemporânea cujo “duplo olhar que nos era tão inacessível tornou-se o nosso bem visível e partilhado: chama-se Agustina, Maria Judite de Carvalho, Maria Velho da Costa, Lídia Jorge ou Luísa Neto Jorge” (Lourenço, 1990: 125).

No já citado *Antigone's Daughters? Gender, Genealogy, and The Politics of Authorship in 20th-Century Portuguese Women's Writers* (2011), Owen e Alonso defendem que existem em Portugal duas formas através das quais as mulheres se inserem *aparentemente* no cânone, apenas para simbolizar a memória sistémica dessa comunidade masculina e representar “an essentially, static image of women (...) who are admitted to the canon on the basis of one or two per generation” (Owen e Alonso, 2011: 21). Em 2015, numa nota de leitura/divulgação própria, Klobucka identifica Irene Lisboa (1892-1958) e Florbela Espanca (1894-1930) como as duas escritoras portuguesas “canonizáveis até certo ponto” (Klobucka, 2015) na primeira metade do século XX. Porém, defende a autora, uma vez que a sua canonização não é consensual, estas escritoras não têm “hipótese de inclusão inequivocamente consensual no Panteão histórico, literário português” (Klobucka, 2015). Já em relação à segunda metade do século XX, Sophia de Mello Breyner Andresen (1919-2004) e Agustina Bessa-Luís (1922-2019) são as escritoras portuguesas que, para Klobucka, assinalam uma viragem na receção da escrita de autoria feminina em Portugal.

Em “O Discurso-em-Crise na Literatura Feminina Portuguesa” (1999), Nelly Novaes Coelho observa igualmente que o romance *A Sibila*, publicado em 1954, vencedor do Prémio Delfim Guimarães e do Prémio Eça de Queiroz,¹²³ é um marco decisivo na história da literatura portuguesa. Ao introduzir a perspetiva ginocrítica no romance português, através da construção do discurso e da personagem de Quina, Bessa-Luís “privilegia a presença feminina dominadora e, ao mesmo tempo, vai destruindo o mito da superioridade masculina, – autoridade máxima na sociedade patriarcal, herdada pelo nosso século” (Coelho, 1999: 124). Também Ana Saldanha, em “Narrativa Portuguesa Pós-Revolução: Os Autores Mulheres e as Novas

¹²² Eduardo Lourenço destaca alguns dos nomes de escritoras mulheres cujo papel em França, ao contrário do que se verificava em Portugal, “foi o mais poderoso, desde o tempo da muito shakespeariana Léonor d’Aquitaine até aos de Simone de Beauvoir e de Marguerite Duras, passando por todas as Christine de Pisan, Louise Labbé, Marquesas de Lafayette e George Sand” (Lourenço, 1990: 44).

¹²³ Gostaria de acrescentar ao meu argumento que também a atribuição de prémios literários, distinções, galardões é uma estratégia importante para a constituição do cânone literário.

Representações Sociais” (2014), reitera esta análise da obra de Bessa-Luís: “A narrativa privilegia a voz feminina, que, progressivamente, se impõe relativamente à masculina, dando origem a um discurso literário consciente do *ser* Mulher nos anos cinquenta do século XX” (Saldanha, 2014: 148).

Tal como Klobucka, Lourenço, Coelho e Saldanha, também Owen e Alonso referem Sophia de Mello Breyner Andresen e Agustina Bessa-Luís como as duas escritoras portuguesas exceccionalmente “admitidas” ao cânone nacional masculino da literatura portuguesa contemporânea. Porém, defendem as autoras, os critérios para a canonização exceccional destas escritoras não são literários, ou seja, não estão relacionados com a estética e/ou a temática das obras, mas sim com a receção por parte do público, da comunidade de leitores e leitoras. Para Owen, Alonso e Klobucka é sobretudo o êxito do romance de Bessa-Luís *A Sibila* e as publicações consecutivas de Andresen que concedem a estas escritoras o acesso privilegiado ao cânone literário português:

Tanto Sophia como Agustina estreiam-se na literatura ainda na segunda metade dos anos quarenta, mas parece claro que é sobretudo o êxito de *A Sibila* (1954), no caso desta, e o impacto de sucessivos livros de poesia, no caso daquela, que se traduz no seu reconhecimento como escritoras de valor incontestavelmente cimeiro (Klobucka, 2015).

Apesar deste reconhecimento, Debbie Ávila, em “Conflicting Images of Womanhood in the Novels of Alice Ogando” (2014),¹²⁴ sublinha a negligência em relação à escrita de autoria feminina e defende que a sua exclusão do cânone se deve ao facto de que nem Andresen nem Bessa-Luís “belonged to a recognized and organized literary movement” (Ávila, 2014: 245). A não filiação em escolas, movimentos ou correntes literárias é, para Ávila, uma das razões que justifica a exclusão de grande parte das escritoras portuguesas do cânone. Em 2002, na introdução à antologia sobre o esquecimento e a invisibilidade das escritoras portuguesas das décadas de 1930 e 1940, *A Urgência de Contar: Contos de Mulheres dos Anos 40*, Ana Ferreira havia já observado que, quando obras literárias não estão associadas ou não integram determinadas escolas ou correntes estéticas, o seu valor dificilmente será reconhecido pela crítica. Acrescentar a esta “independência”, “autonomia” literária e ideológica o factor “identidade de género” permite, defendem

¹²⁴ Para além de Irene Lisboa (1892-1958), Agustina Bessa-Luís (1922-2019) e Sophia de Mello Breyner Andresen (1919-2004), Ávila inclui também Natália Correia (1923-1993) como uma das escritoras portuguesas admitidas ao cânone na primeira metade do século XX.

Ferreira e Ávila, afirmar a existência de discriminação em relação à escrita produzida por mulheres, isto é, quando as obras não se inserem numa convenção estética-literária reconhecível, num discurso dominante normalizado e naturalizado e quando, cumulativamente, a autoria é feminina, a exclusão da história da literatura parece ser um dado adquirido. Por outro lado, Ávila defende ainda que outra das razões para a não inclusão diz respeito à não conformidade temática das suas narrativas:

since these writers focused primarily on women’s issues and struggles, their works may have seemed inconsequential to critics who felt that they lacked universal value – a supposed flaw often attributed to women’s writing (Ávila, 2014: 245).

A não conformidade e a rutura com o discurso patriarcal dominante da sociedade portuguesa, legitimado também pelo cânone, conduz a crítica (literária) a minorizar e desautorizar obras de autoria feminina, narrativas que, porque (d)escrevem, dizem respeito a causas, lutas e “assuntos de mulheres” – “women’s issues and struggles” – são lidas como obras com pouco “valor universal” (o que quer que isso seja). Enfatizar a admissão no cânone literário português contemporâneo – tradicionalmente masculino – de algumas escritoras, como Andresen e Bessa-Luís, durante o período do Estado Novo é importante. Porém, (e) na esteira de Owen e Alonso, é crucial sublinhar que se trata de uma inclusão estratégica, cirúrgica, ou seja, não será esta (a “admissão” de algumas, em concreto duas escritoras) uma forma de contornar a questão da autoridade literária e do cânone dominante?

Recuando à primeira metade do século XX, por exemplo, em que Owen, Alonso e Klobucka nomeiam Florbela Espanca, Judith Teixeira e Irene Lisboa como as escritoras portuguesas admitidas ao cânone, é interessante fazer a história das histórias que as próprias escritoras fizeram, das narrativas escreveram.¹²⁵ Reconhecendo a natureza insubmissa e subversiva destas escritoras, Sara Barbosa, na tese de mestrado *¿Ainda Tenho Uma Hora Minha? O Sujeito e o Tempo na Poesia de Irene Lisboa* (2016)¹²⁶ – sublinhe-se a data deste estudo, prova irrefutável da

¹²⁵ No *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português* (2008), pode ler-se: “Os três grandes vultos femininos do modernismo português são sem sombra de dúvida Florbela Espanca, Judith Teixeira e, mais tardiamente, Irene Lisboa” (2008: 244, verbete escrito por Cláudia Pazos Alonso). No contexto atual dos estudos literários feministas, é importante salientar os estudos desenvolvidos por Cláudia Pazos Alonso com o objetivo de revisitar e resgatar a obra literária de Judith Teixeira para o cânone da literatura portuguesa. Entre as várias publicações, destaco: “Modernist Differences: Judith Teixeira and Florbela Espanca” (2011), in Jerónimo Pizarro e Steffen Dix (eds.), *Portuguese Modernism: Multiple Perspectives in Literature and The Visual Arts* e a organização, com Fábio Mário da Silva, de *Poesia e Prosa – Judith Teixeira* (2015).

¹²⁶ Barbosa classifica a obra da escritora portuguesa Irene Lisboa como “demolidora em relação ao

atualidade deste processo (em curso) – defende que (das três) apenas Espanca não questiona “nem a identidade de género nem as relações afectivo-sexuais normativas entre homem e mulher” (Barbosa, 2016: 49). Como salienta a autora, já o mesmo não aconteceu com a “decadentista e vanguardista Judith Teixeira que exhibe de forma ainda mais ousada a sexualidade feminina e o imaginário lésbico em vários dos seus poemas, desafiando, explicitamente, as normas sexuais da época” (*idem*).¹²⁷

A censura à escrita de autoria feminina acontece (sempre) que as mulheres utilizam a escrita como forma de afirmação do seu corpo e da sexualidade, seja hetero ou lésbica. A ousadia de escritoras portuguesas como Judith Teixeira e Florbela Espanca foi escrever sobre sexo, desejo e prazer no feminino, desautorizando e desafiando barreiras de uma sociedade e de uma academia sexista e conservadora. É graças aos esforços de um conjunto de investigadoras e investigadores com posicionamento epistemológico feminista que muitas obras de autoria feminina, e nomes de escritoras portuguesas contemporâneas, têm sido recuperadas, revisitadas e valorizadas. Como argumenta Fábio Silva, as escritoras que afrontaram as normas sociais e literárias foram censuradas, não pelo imaginário a que se reportam, mas porque são mulheres que se assumem sujeitos do corpo e das próprias narrativas:

Aquelas que conseguiram, de alguma forma, escapar ao discurso dominante (muitas vezes estritamente religioso) e entrar num campo de reflexão literária (...), bem como entrar no discurso da erotização – Judith Teixeira e Florbela Espanca – sofreram retaliações na receção e fortuna crítica da sua obra, simplesmente, por serem mulheres (já que Camões quinhentos anos antes escrevera versos eróticos e nem por isso fora condenado) (Silva, 2014: 182-183).

É neste contexto de vigilância e censura à escrita de autoria feminina, e porque escrevo sobre mulheres, escritoras insubmissas, ou nas palavras de Bebian, mulheres

poder simbólico masculino” (Barbosa, 2016: 49). A autora salienta ainda a dificuldade em definir ou enquadrar a obra de Lisboa num género literário convencional, específico: uma escrita que “dificilmente se conforma a rótulos ou categorias (...) parecia cultivar deliberadamente a fluidez e o esbatimento das fronteiras genológicas” (*ibidem*, 16). Barbosa defende que Lisboa “parece ter encontrado, convicta da sua diferença, a tal voz que, segundo ela própria afirmará em 1943, fazia falta nas letras portuguesas: uma nova forma de fazer literatura ‘Nova, nova, nova, nova!’ de *Outono Havia De Vir* (1937), o eu lírico manifesta uma fortíssima vontade de construir universos novos: “Querida ter uma alma nova/ Decidida, capaz de tudo ousar” (Lisboa, 1991: 296) (*ibidem*, 27).

¹²⁷A censura à obra *Decadência* (1923) demonstra a discriminação e o sexismo da sociedade portuguesa em relação às mulheres. António Botto, com *Canções* (1921) e Raul Leal, com *Sodoma Divinizada* (1923), são igualmente exemplos de escritores homossexuais da primeira metade do século XX cuja obra foi censurada. Porém, ao contrário de Judith Teixeira, tiveram o apoio de alguns escritores, entre os quais Fernando Pessoa que, publicamente, defendeu Raul Leal e António Botto (notas/apontamentos pessoais no âmbito do seminário “O Caso Insólito de Judith Teixeira: ‘A Voluptuosidade é uma Arte’”, Cláudia Pazos Alonso, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 9 de abril de 2015).

“fora-da-lei” (Bebiano, 2013), que urge falar da rutura introduzida pelas escritoras portuguesas Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa.

6. A rutura introduzida por Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa: e (sempre) a censura

No já citado ensaio “Narrativa Portuguesa Pós-revolução: os Autores Mulheres e as Novas Representações Sociais” (2014), Ana Saldanha defende que o estudo da literatura portuguesa escrita no feminino após a Revolução de 25 de Abril de 1974 não pode dissociar-se da luta das mulheres durante os quarenta e oito anos¹²⁸ que precederam a revolução portuguesa. O discurso normativo, repressivo e sexista do Estado Novo, bem como o discurso dominante da Igreja Católica, assinalará a escrita de autoria feminina neste período. Nas palavras da autora,

A resistência levada a cabo pelas mulheres, as quais, assumindo-se como uma força coletiva de transformação, recusam um imaginário social masculino e viril, assim como uma posição socio-jurídica dependente e inferior. É esta inversão simbólica que marcará a escrita no feminino após a Revolução portuguesa de Abril de 1974 (Saldanha, 2014: 140).

A literatura foi uma das armas escolhidas por (algumas) escritoras para exprimir, contestar e partilhar a situação de subalternidade a que eram subordinadas as mulheres portuguesas. A escrita afirmou-se como uma forma de resistência e libertação em relação às estruturas de poder dominantes. Recorro novamente a Maria Isabel Barreno, em *A Morte da Mãe*: “Toda a escrita é tentativa de inscrição no real: do já dito, do sussurrado, do silenciado” (*MM*: 98). Também as escritoras portuguesas das décadas de 1960 e 1970 quiseram quebrar o silêncio escrevendo sobre mulheres e tornando-se sujeitos da escrita, narradoras-personagens do seu discurso e ato criativo. Adriana Bebiano, em “Meninas, Senhoras e Galdérias: Representações das Mulheres em Língua Portuguesa” (2017), traça uma história sobre “o percurso de transgressão do recato na literatura portuguesa de autoria feminina” (Bebiano, 2017: 11), (precisamente) desde o período pré-revolução (e durante também), até à década de

¹²⁸ Os quarenta e oito anos do Regime do Estado Novo referem-se ao período compreendido entre 1926 – ano do golpe militar que iria marcar (os) sete anos de Ditadura Militar – e 1974 – ano da Revolução de 25 de Abril. A Ditadura do Estado Novo inicia-se em 1932 quando António de Oliveira Salazar se torna Primeiro Ministro (por motivo de doença, viria a ser substituído em 1968 por Marcelo Caetano).

2010. Como defende a autora, nas (quase cinco) décadas do regime do Estado Novo, e ainda no período pós-revolução, “às mulheres portuguesas era exigido o recato no comportamento, exigência essa que abrangia a escrita literária” (Bebiano, 2017: 11). Identificando a Revolução de 25 de Abril de 1974 como “o momento de rutura radical entre dois regimes políticos e dois regimes de moral e costumes” (*ibidem*, 14), Bebiano identifica “os casos de ‘escândalo’ que nos permitem aferir a evolução na representação das mulheres na fase final do Estado Novo” (*ibidem*, 17).¹²⁹ Recorro também à “inversão simbólica [da] escrita no feminino” de que fala Saldanha. Qual foi a reação da sociedade portuguesa – conservadora, patriarcal e sexista – perante as vozes das mulheres escritoras que decidiram quebrar o silêncio através da escrita? Qual o impacto social dos livros de autoria feminina que, de forma transgressora, quebraram tabus e preconceitos relativos às mulheres? Num contexto de conservadorismo moral e vigilância política sobretudo em relação às mulheres, como reagiu a sociedade portuguesa à utilização da literatura como forma de denúncia (da subalternidade das mulheres na sociedade portuguesa) e de reivindicação (dos direitos das mulheres)?

Em março de 1970, Natália Correia é condenada, com pena suspensa, a três anos de prisão pela organização e publicação, em 1966, de *Antologia da Poesia Portuguesa Erótica e Satírica*. O livro é apreendido e a escritora, juntamente com Mário Cesariny, Luís Pacheco, Ary dos Santos e Fernando Ribeiro de Mello – na altura diretor da editora Afrodite – são acusados de “presumível delinquência” (Ventura, 2007: 40) pela publicação, classificada como um “abuso de liberdade de imprensa” (*idem*) e ofensiva “do pudor geral, da decência e da moralidade pública e dos bons costumes” (Bebiano, 2017: 17). Como sublinha Bebiano, esta antologia “reúne poemas desde o século XIII até à época da publicação, com graus muitos diversos de despudor” (*idem*), e, não menos importante, (o facto de que) entre os noventa e cinco autores, apenas quatro são mulheres: Leonor de Almeida, Ana Hatherly, Maria Teresa Horta e a própria Natália Correia. Como defende Bebiano, “tanto o poema de Natália Correia como o de Ana Hatherly, que são sexualmente explícitos, são publicados aqui pela primeira vez, no que é uma novidade

¹²⁹ Como salienta Bebiano, é igualmente importante refletir sobre a evolução dos “conceitos de ‘recato’ e de ‘escândalo’ enquanto “categorias para classificar as mulheres portuguesas e as situar dentro – ou para lá – da fronteira do moralmente aceitável” (Bebiano, 2017: 13).

transgressora na lírica portuguesa (Bebiano, 2017: 17).¹³⁰ A proibição e censura desta antologia poética, como ficou claro, não se prendeu com a questão da autoria ser feminina, mas sim com o assunto: o sexo, sempre o sexo.¹³¹

A censura à escrita poética repetir-se-ia pouco tempo depois, em 1971, com a publicação de *Minha Senhora de Mim*, de Maria Teresa Horta, “uma reescrita da poesia trovadoresca galaico-portuguesa” (*ibidem*, 18) num conjunto de cinquenta e nove poemas em que uma voz poética – agora sim, a autoria feminina – se afirma como mulher-sujeito do desejo e do prazer, reivindicando para si o direito de falar do (próprio) corpo.¹³² O conteúdo erótico, a utilização ou “apropriação indevida” da linguagem e/ou de certas palavras tabu proibidas às mulheres (e não apenas a mulheres-escritoras) – (consideradas) exclusivas do discurso (patriarcal) dominante – foi, “do ponto de vista da moral sexual”, um “escândalo” (*idem*). O impacto social foi violento. O livro foi apreendido pela PIDE – Polícia de Informação e Defesa do Estado – por ser “indecente”, e a escritora portuguesa foi alvo de represálias, incluindo um episódio de perseguição e agressão física por desconhecidos:

A poeta tornou-se “figura pública” e foi vítima de perseguição e violência, como conta em várias entrevistas: recebia cartas e telefonemas obscenos, era objeto de abordagens obscenas em espaços públicos; se escrevia aquelas coisas, era “puta”, logo, disponível. Chegou mesmo a ser agredida à porta de casa por três homens desconhecidos, que enquanto lhe batiam e pontapeavam, gritavam: “Isto é para aprenderes a não escrever dessa maneira” e “Uma mulher de respeito não escrevia aquelas coisas” (*ibidem*, 20).¹³³

¹³⁰ Como se pode ler em Bebiano: “O poema de Natália é escandaloso logo no título, ‘Cosmocópula’: I – Membro a pino/ dia é macho/ submarino/ é entre coxas/ teu mergulho/ vício de ostras. II – O corpo é praia a boca é a nascente/ e é na vulva que a areia é mais sedenta/ poro a poro vou sendo o curso de água/ da tua língua demasiada e lenta/dentes e unhas rebentam como pinhas/ de carnívoras plantas te é meu ventre/ abro-te as coxas e deixo-te crescer/ Duro e cheiroso como o aloendro. (422)” (Bebiano, 2017: 17-18).

¹³¹ Em *A Emergência das Mulheres Repórteres nas Décadas de 60 e 70*, Isabel Ventura enfatiza isto mesmo, ou seja, ao contrário das “três Marias”, este julgamento não teve o mesmo impacto social (nem teve qualquer repercussão “no estrangeiro, apesar de o motivo da acusação ser semelhante”, Ventura, 2007: 40).

¹³² De *Minha Senhora de Mim*, Adriana Bebiano cita o poema que lhe “parece mais explícito” (*ibidem*, 17): “É corpo para/ ofertar/ no lençol sem abrigo/ a seu amigo/ É corpo-alva/ de amar/ no lençol sem abrigo/ a seu amigo/ é corpo justo/ ao desejo/ no lençol sem abrigo/ a seu amigo (41)” (*idem*).

¹³³ Em *A Revolução das Feministas Portuguesas: 1972-1975. Do “Processo das Três Marias” à formação do MLM – Movimento de Libertação das Mulheres*, Cristiana Pena observa: “Maria Teresa Horta era um alvo constante de críticas e censura porque muitos/as classificavam a sua poesia de ‘pornográfica’. A censura do livro *Minha Senhora de Mim* (1971), foi o culminar dessa perseguição: a obra foi classificada de erótica e retirada do Mercado” (Pena, 2008: 51). Em “Marcadas para sempre”, *A Censura de Salazar e Marcelo Caetano*, a propósito deste livro, a (própria) escritora sublinha: “Também ele foi proibido por ‘imoralidade’ e ‘pornografia’, o que provocou muito burburinho, a ponto de me fazerem inúmeros telefonemas anónimos ameaçando-me (...) para além de cartas e outras ameaças” (Horta, 1999: 141). Também Isabel Ventura observa: “Os atacantes ditam-lhe a acusação: ‘isto é para aprenderes a não escreveres como escreves. É para aprenderes a não desinquietares as nossas mulheres’” (Ventura, 2007: 40). A responsabilidade destes acontecimentos nunca foi apurada e,

Reapropriando e transformando as palavras de Bebiano numa interrogativa, qual o “grau de aceitabilidade de uma voz feminina despudorada” (Bebiano, 2017: 23)?¹³⁴ Num contexto de conservadorismo e vigilância política e moral – sobretudo das mulheres – Horta cometeu uma dupla transgressão: primeiro, como observa Anna Klobucka em *O Formato Mulher*,¹³⁵ pelo “erotismo desinibido” (Klobucka, 2009: 233) e pela “franqueza vocabular” (*idem*); segundo porque se assumiu como sujeito, mulher poeta, mulher autora/escritora, transgredindo os códigos sociais, morais e sexuais do regime dominante/ da hegemonia patriarcal e sexista do Estado Novo. A transgressão de Horta foi apresentar-se como “Senhora de Si”, escrever-se, publicar-se – “escrita, publicada, difundida” (Bebiano, 2017: 20). Como questioneei no capítulo I, é o acesso ao ato criativo – ao ato de escrita – visto como intrusão, invasão de um território proibido por ser tradicional e exclusivamente patriarcal? Se tivessem sido palavras de homens, teria o impacto social – o “escândalo” – sido idêntico? Teria o livro sido igualmente proibido e censurado?¹³⁶ A transgressão maior foi, parece-me, a autoria (ser) feminina. Repito Bebiano: “O caso é exemplar do poder dos discursos, tanto enquanto instrumentos de regulação como de resistência e combate” (*idem*).

Na mesma altura, Maria Isabel Barreno e Maria Velho da Costa tinham também (já) feito a sua estreia no contexto da publicação literária. Em 1969, *Maina Mendes* de Maria Velho da Costa, narra a história de uma personagem feminina, Maina, que opta pela mudez como forma de resistência à sociedade patriarcal e à subalternidade das mulheres ao longo da História. O mutismo da protagonista não é (pois) sinónimo de incapacidade verbal, mas sim metáfora de luta e contestação (em relação) à ordem simbólica do patriarcado, um dos silêncios das mulheres, tal como abordei no capítulo I.

segundo Ventura, “Horta ainda hoje desconhece a autoria do ataque que a levou para o hospital: “*podia ser o homem comum, a PIDE, podia ser qualquer um*”. Para Maria Teresa Horta, a punição pelo uso do poder da palavra teve consequências físicas e um processo em tribunal” (*idem*).

¹³⁴ Sobre a censura à escrita de autoria feminina veja-se Mónica Sant’Anna (2009), “A Censura à Escrita Feminina em Portugal à Maneira de Ilustração: Judith Teixeira, Natália Correia e Maria Teresa Horta”, *Labirintos, Revista electrónica de Estudos Portugueses* (6, 2), 1-23 e também/da mesma autora (Mónica Sant’Anna) (2016), “Da Margem ao Centro: A Poesia em Vermelho”, in Teresa Bermúdez Montes e Mónica Heloane Carvalho de Sant’Anna (eds.), *Letras Escarlatas: Estudos Sobre a Representación de Menstruación*. Berlin: Frank & Timme, 199-216.

¹³⁵ Para Klobucka, “o efeito literária e ideologicamente mais radical” do livro consiste na intertextualidade e na reapropriação do cânone masculino, isto é, “no uso que se fazia nele de formas e motivos próprios de uma tradição lírica consagrada como nacional. A voz feminina das cantigas de amigo medievais regressava em *Minha Senhora de Mim*, fazendo-se sujeito de uma reivindicação insistente do cânone da poesia portuguesa” (Klobucka, 2009: 233).

¹³⁶ No capítulo III retomarei esta questão em relação a *Novas Cartas Portuguesas*.

Por sua vez, em 1970, Maria Isabel Barreno publica *Os Outros Legítimos Superiores*, com o subtítulo *irónico de Folhetim de Ficção Filosófica*.¹³⁷ No prefácio à segunda edição, Barreno declara que nesta obra se discute “a legitimação do poder pelo próprio poder” (Barreno, 1993: 8), afirmando que “Dentro de nós há também lutas de poder, entre tirano e vítima, entre adulto e criança” (*ibidem*, 11). Este livro, à semelhança de *Maina Mendes*, é igualmente uma denúncia do silêncio imposto às mulheres, todas elas, nesta narrativa, com o nome de Maria. O lugar de inferioridade das mulheres numa hierarquia legitimada pelo discurso do catecismo é visível na forma com a escritora constrói as personagens femininas, “facetas duma mesma ‘coisa’, a ‘natureza feminina’ única a que as mulheres eram reduzidas” (*ibidem*, 10). Sobre estas obras das escritoras portuguesas – Barreno, Horta e Costa –, Amaral escreve:

se em *Maina Mendes* (...) a protagonista, Maina, perde a fala, reinventando uma outra, nova, em *Os Outros Legítimos Superiores* (...) é denunciado o silêncio simbólico das mulheres, até pela atribuição do nome genérico “Maria” a todas as personagens femininas, em *Minha Senhora de Mim* (...) a voz poética, claramente identificada como feminina, reivindica para si o direito de falar do corpo, do desejo e da sexualidade da mulher (Amaral, 2010: XV).¹³⁸

Na já mencionada entrevista a Maria João Seixas, Barreno confessa que *Os Outros Legítimos Superiores* é uma reflexão sobre a situação das mulheres na sociedade portuguesa: “O título em si já era uma contestação ao que o catecismo nos ensinava como um dos mandamentos: honrai pai e mãe e todos os outros legítimos superiores!” (Seixas, 2010: 177). Como recorda Barreno:

Esse livro foi mais polémico, teve um menos bom acolhimento por parte da crítica e começaram logo a associar-me ao feminismo, o que nem à esquerda ortodoxa do tempo agradava (...) Comecei a ser atacada e rotulada pejorativamente como feminista, sem se darem sequer ao trabalho de conhecer o que era a verdadeira natureza do feminismo. Ficavam-se pela ideia genérica de um bando de loucas, que queimavam soutiens na praça pública e queriam impor a ditadura das mulheres (*idem*).

Em relação às décadas de 1960 e 1970, Barreno salienta a conotação

¹³⁷ Anos mais tarde, em 1993, no prefácio à segunda edição, Maria Isabel Barreno justifica esta “ironia”: “Por isso subtítuloi o livro de ‘Folhetim de Ficção Filosófica’, com ironia, que em tudo a julgo indispensável, e a alusão à ‘ficção científica’. E reivindico que a relação da minha prosa com a filosofia é a mesma que a da ‘ficção científica’ com a ciência: em ambos os relatos, deslumbramento e esperança” (Barreno, 1993: 11).

¹³⁸ Em diálogo com *Minha Senhora de Mim*, Ana Luísa Amaral publica, em 1990, *Minha Senhora de Quê*, com prefácio e posfácio de Maria Irene Ramalho.

depreciativa associada aos movimentos feministas, o preconceito e o estigma da “associação ao feminismo” pela sociedade e cultura portuguesas. Como recorda a escritora, e também Maria Teresa Horta, em entrevista a São José Almeida, no artigo “As Feministas de Um País Oficialmente Sem Feminismo” (*PÚBLICO*, 2006), a sociedade portuguesa vigiava e censurava todas as associações a causas e movimentos relacionados com a emancipação das mulheres (no fundo, tudo o que dissesse respeito e envolvesse “assuntos de mulheres”), à semelhança, infelizmente, do que acontece quase meio século depois, em 2019, no século XXI. Poucos anos depois, em 1974, e depois da Revolução de 25 de Abril de 1974, um grupo de mulheres, entre as quais Horta, Barreno e Madalena Barbosa, funda o MLM – “Movimento de Libertação das Mulheres” –, “o único movimento assumidamente feminista em Portugal” (Almeida, 2006: 14), nas palavras de Horta.¹³⁹ Apesar de ter “escandalizado” o conservadorismo da sociedade portuguesa pelo pioneirismo das suas propostas, o movimento, como esclarece Barreno, foi decisivo para a conquista da igualdade de direitos entre homens e mulheres.¹⁴⁰ Horta sublinha igualmente o impacto político do movimento pelas causas em que se empenhou e defendeu, tais como “a despenalização do aborto, os direitos laborais das mulheres, o combate à violência doméstica” (*idem*). Infelizmente, observa Almeida, ao invés de ter ficado conhecido pela sua atividade e agenda política, “o MLM conquistou a atenção dos jornais pelas piores razões” (*idem*). Para assinalar o início do Ano Internacional da Mulher, a associação convoca uma manifestação para a tarde de 13 janeiro de 1975, uma segunda-feira, no Alto do Parque Eduardo VII. Nesse comunicado, as organizadoras propõem queimar objetos simbólicos da opressão das mulheres (desde exemplares dos códigos Penal e Civil,

¹³⁹ Veja-se entrevista a Maria Teresa Horta: “O MLM nasceu em Maio de 1974, na noite do dia em que terminou o julgamento das “Três Marias” (...) Conta Maria Teresa Horta: ‘Já tínhamos as duas, eu e a Isabel [Barreno] falado várias vezes da necessidade de fundar um movimento feminista. Naquele dia, ao ver todas aquelas mulheres no tribunal a apoiarem-nos, as feministas estrangeiras que vieram e as portuguesas, a Isabel virou-se para mim, depois da leitura da sentença, e disse: ‘Teresa, está na altura.’ Marcámos uma reunião para a casa dela nessa noite, com muitas das mulheres que estavam ali na Boa-Hora” (Almeida, 2006). A influência do MLM primeiro e depois de outros grupos, foi determinante no reconhecimento na lei portuguesa do papel e dos direitos das mulheres. Sobre este assunto, remeto para Cristiana Pena (2008) que faz uma análise detalhada e documentada do nascimento quer do MLM, quer de outros grupos feministas portugueses.

¹⁴⁰ Como esclarece Barreno, “O MLM teve impacto no facto de, na Constituição, terem aparecido consagrados direitos das mulheres, bem como na revisão da Concordata (...) porém, em relação à revisão da Concordata, embora Salgado Zenha, então ministro da Justiça, que liderou as negociações com o Vaticano, tenha ouvido sempre o MLM sobre o assunto, a consagração do divórcio se deveu ao facto de ser uma exigência social da classe média (...) Havia muitas separações de pessoas da classe média, com dramas de filhos de outras uniões e com a conseqüente confusão legal de filhos de mães incógnita, havia um grande mal estar social” (Almeida, 2006).

revistas pornográficas, tachos, vassouras e panos do pó, entre outros). No sábado anterior, no *Expresso*, uma notícia (não assinada) em tom jocoso anunciava um *strip-tease* de uma noiva, de uma dona de casa e de uma *vamp*: “Strip-tease de contestação organizado pelo MLM”, título que, como afirma Horta, teve “um resultado perverso” (Almeida, 2006: 14). No dia da manifestação, antes da hora marcada, contam-se cerca de dois mil homens. Horta recorda: “Não eram cem homens, eram milhares de homens”, uma “demonstração de força machista que ainda hoje impressiona (...) olhada como normal e não questionada pela comunicação social” (*idem*). Em “Memória de uma tarde à portuguesa antiga” (2006), Adelino Gomes recorda:

Fui encarregado de fazer a reportagem para os noticiários do Rádio Clube Portugal, então chamado “A Emissora da Liberdade”, por ter sido através das suas antenas que o Movimento dos Capitães emitiu os primeiros comunicados do golpe de Estado no dia 25 de Abril de 1974 (...) No local previsto, avistei a noiva, a dona de casa, a *vamp*. Meio desamparadas, já, entre as filas de homens que as rodeavam, empurrando-se, pisando-se uns aos outros (...) E frases no ar. Cada vez mais claras. Cada vez mais ordinárias. Cada vez mais alto (Gomes, 2006: 15).

Horta salienta que apenas um jornalista se “demarcou da violência exercida sobre as ativistas”: “Só Adelino Gomes na rádio fez uma crónica em que disse: ‘Hoje tive vergonha de ser homem’”.¹⁴¹ Sobre esta “(A) manifestação que não o foi” (Almeida, 2006:14), pode ler-se, num artigo publicado em *O Século* do jornalista Mário Contumélias, que as mulheres portuguesas sofriam de duas ditaduras: “a do fascismo e a dos homens” (Pena, 2008). Barreno responsabiliza igualmente a comunicação social portuguesa pela imagem e representação negativas que ainda hoje (2006, à data desta entrevista) existem – e persistem em 2018, acrescento eu – sobre os movimentos feministas,¹⁴² bem como pelas consequências e efeitos perversos dessa imagem e representação. A ignorância e o desconhecimento conduzem comumente ao receio

¹⁴¹ São José Almeida questiona Maria Teresa Horta sobre as razões que teriam levado Helena Vaz da Silva a escrever a notícia/o título daquela forma (na primeira página do *Expresso*): “Ela, depois, pediu-me desculpa e disse-me que a notícia era dela e que fez aquele título por achar graça, mas nunca pensou que pudesse resultar no que resultou” (Almeida, 2006: 14).

¹⁴² Maria Isabel Barreno observa: “É curioso que ainda hoje a imagem que passa do MLM é que éramos um grupo de tontinhas, assim como as mulheres feministas do princípio do século XX são vistas como históricas malucas quando são fundamentais (...) Acusavam o MLM de ser um movimento burguês, era uma crítica idiota, porque todos os movimentos modernos de luta política começam na burguesia (...) Hoje as causas do MLM são consideradas normais e respeitáveis e defendidas por todas as organizações políticas, mas as mulheres que o fizeram, nos mitos do imaginário das pessoas, são sempre algo que não aceitam” (Almeida, 2006). Horta partilha o preconceito em relação aos movimentos feministas/ feminismo: “Considerando que ainda hoje em Portugal uma mulher afirmar-se feminista é de uma “grande dificuldade” – “a ideia de que a feminista é alguém que se pode insultar e tratar abaixo de cão é actual, está aí, existe hoje” (*idem*).

de muitas pessoas, mulheres e homens, de se assumirem (como) feministas. Como sublinha a escritora, “há mulheres que têm medo de se dizerem feministas porque temem a marginalização” (Almeida, 2006: 14):

Sobre feminismo muita gente fala e pouca gente sabe o que é. Como é coisas de mulheres é tratado com discriminação. Não é visto como algo que tem que ser conhecido. Dizem-se coisas tontas (...) Há que ler os textos feministas e sobre o feminismo e não falarmos no domínio da ‘achologia’. Em Portugal as pessoas não estudam, não lêem, não se informam, mas dão opiniões com base no “eu acho que...” (*idem*).¹⁴³

Já em 1979, em *On Lies, Secrets, and Silence*, Adrienne Rich observava (em relação à sociedade Americana) que “the feminist movement is simply whatever the mass media say it is, whether on the television screen or in the pages of *The New York Times*” (Rich, 1979: 14). Infelizmente, no mundo ocidental contemporâneo, a banalização ou distorsão de uma causa ou um acontecimento, instituiu-se como um mecanismo de deslegitimação, uma estratégia generalizada (e não apenas nos meios de comunicação) para deslegitimar o “Outro”, (que são, regra geral) os grupos sociais menores, marginais, as chamadas minorias. A construção de uma imagem negativa dos feminismos pela imprensa (e não só) tem como objetivo desautorizar as políticas feministas. A descredibilização e a desautorização do “Outro” fazem-me pensar, mais uma vez, no aforismo de Michel Foucault: “Where there is power, there is resistance”. Recordam-me também o ensaio de Griselda Pollock “A Política da Teoria: Gerações e Geografias na Teoria Feminista e na História das Histórias de Arte” (2002) em que a autora afirma que as “intervenções feministas têm de abalar o cânone e a tradição” (Pollock, 2002: 212). Nos finais de década de 1960 e inícios da década de 1970, as escritoras que tenho vindo a abordar nas últimas páginas – Natália Correia, Maria Teresa Horta, Maria Isabel Barreno e Maria Velho da Costa – questionavam e “abalavam” (já) hábitos e costumes (patriarcais e sexistas) da mentalidade social portuguesa. Como defende Amaral, em “Literatura e Mundo em *Novas Cartas*

¹⁴³ Sobre os feminismos e a situação atual (reportando-se a 2006) das mulheres, Barreno salienta que “muito do que era necessário legislar já o foi, resta o aborto” (Almeida, 2006: 14): “O que falta mudar é o mais complicado, que é o que há a fazer enquanto luta colectiva. Só quando a discriminação é uma opressão gritante se pode intervir, como por exemplo a exploração laboral. Já o problema das tarefas domésticas e da dupla jornada de trabalho é uma questão de mentalidade e é objectivamente difícil mudar hábitos antigos, os jovens são educados dentro de uma divisão de tarefas e, depois, é óbvio que é melhor a pessoa chegar a casa e ficar de papo para o ar a ir fazer o jantar. Por outro lado, há a mentalidade social de que a mulher é mãe e as mulheres não discutem isso, as mulheres apenas discutem e querem mudar horários, ou seja, à partida aceitam que têm uma sobrecarga, nem sequer discutem este princípio. Um homem que pede uma licença de maternidade não é bem visto, são séculos de determinados costumes. Historicamente, a mulher sempre trabalhou e sempre acumulou tarefas. A tradição é isso” (*idem*).

Portuguesas: O Azulejo dos Tempos” (2013), tal como o neutro universal, a herança cultural da literatura portuguesa contemporânea é masculina:

Partir do princípio de que a tradição literária está para além do sexo, ou que ela é, para quem a escreve, a lê, ou a legitima, neutra – é cair numa falácia relativamente à cultura patriarcal que é inevitavelmente, como denúncia Isabel Barreno, “sexuada à partida” (Amaral, 2013: 8).

Deste facto as escritoras portuguesas pareciam não ter dúvidas. As suas publicações eram incómodas. Como defende Bebiano, “são as representações e os discursos que se produzem sobre as mulheres que funcionam como o mais poderoso instrumento de regulação” (Bebiano, 2017: 13).¹⁴⁴ E é, prossegue a autora, “no espaço público que melhor podemos aferir as mudanças ocorridas nos discursos e nas representações das mulheres” (*ibidem*, 24). Por tudo isto, salienta, “Não deve surpreender, portanto, que o acontecimento feminista de maior impacto nacional e internacional do século XX português tenha sido justamente a publicação de um livro” (*ibidem*, 20-21), e eu acrescento, um livro escrito por (três) mulheres. O poder da arte, e da literatura em particular, “[abalou] o cânone e a tradição” (Pollock, 2002) da conservadora sociedade portuguesa.

Efetivamente, em 1972 é publicado aquele que viria a ser um marco na literatura de autoria feminina portuguesa, *Novas Cartas Portuguesas* de Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa. *Maina Mendes, Os Outros Legítimos Superiores* e *Minha Senhora de Mim* – os livros publicados pelas escritoras pouco tempo antes – são os títulos das obras que a epígrafe, e subtítulo de *Novas Cartas Portuguesas*, irá apropriar e reescrever:

NOVAS CARTAS PORTUGUESAS
(ou de como Maina Mendes pôs ambas as mãos sobre o
corpo e deu um pontapé no cu dos outros legítimos superiores)
(Barreno/ Horta/ Costa: 2010: 1).

Do impacto nacional e internacional deste livro, e daquele que foi o maior acontecimento feminista português do século XX, irei falar no próximo capítulo. Ao criticar e questionar igualmente o cânone literário ou a tradição literária masculina, as autoras enfrentaram e afrontaram o patriarcado, assumiram-se como protagonistas

¹⁴⁴ Como esclarece Adriana Bebiano, durante o Estado Novo “a regulação do corpo das mulheres (...) era rigorosa” (Bebiano, 2017: 13). O acesso a contraceptivos, a legislação antiaborto e as leis relativas ao casamento e ao divórcio eram formas de, através da lei, controlar a sexualidade e a reprodução (Bebiano, 2017). Sobre “revistas femininas” da época, igualmente instrumentos de controlo dos comportamentos das mulheres – vigiados pela igreja e sobretudo pela família –, leia-se o ensaio de Ana Vicente, “Antifeminismos” (2009).

(quer) da própria narrativa, (quer) do próprio corpo e reivindicaram para si o papel de mulheres-sujeito do ato criativo e do desejo também, emancipando-se, desta forma, “de uma tutela masculina na representação da fêmea” (Bebiano, 2017: 21).¹⁴⁵

Retomo o ensaio de Bebiano também para concluir a (sua) tese sobre a “evolução do recato” na história da literatura portuguesa/na poesia de autoria feminina. Situando-se na década de 2010, a autora defende que a “poesia erótica e mesmo pornográfica em voz feminina já não causa escândalo, pelo menos no círculo restrito de quem lê poesia” (*idem*, 23):

Se as práticas sociais portuguesas traduzem ainda uma grande assimetria de poder, real e simbólico, entre homens e mulheres (...) pelo menos, ao nível dos discursos, ao feminino já não se exige o recato. Este ato de consagração de uma poeta e mulher “escandalosa” pressupõe a superação das categorias “meninas”, “senhoras” e “galdérias” para pensar e julgar as mulheres: é um passo gigante no sentido da emancipação de uma identidade sexual fundada no corpo da fêmea, sexuado, idealizado ou hiper-sexualizado, e rigorosamente vigiado (*ibidem*, 24).

A valorização da literatura portuguesa passa pelo reconhecimento das suas escritoras (e dos seus escritores) nos *curricula* escolares e académicos. Se a História (feita por mulheres também, mas escrita pelos homens) não inscreveu textos de autoria feminina, se o sistema educativo português não introduziu ainda (no século XXI, em 2019) (mais) obras de autoria feminina nos programas escolares das disciplinas de Português ou Literatura Portuguesa, isso demonstra a importância em retomar a discussão académica sobre o cânone, dando especial ênfase a uma perspectiva revisionista, ao resgate de textos escritos por mulheres. Para que isto aconteça, é essencial questionar e analisar criticamente o cânone literário (masculino)

¹⁴⁵ Para Bebiano, o impacto social de Natália Correia, “nossa senhora lenta mãe do escândalo” – Verso de José Carlos Ary dos Santos, “Retrato de Natália” (Pascoal, 75) – verificou-se posteriormente, nas décadas de 1970 e 1980. Como exemplo, a autora descreve o célebre episódio ocorrido na Assembleia da República em 1982, protagonizado pela escritora: “A história é conhecida: em 1982, durante o primeiro debate parlamentar sobre a interrupção voluntária da gravidez, decorria sessão plenária quando João Morgado, deputado do CDS, afirmou que ‘o acto sexual é para fazer filhos’. Natália, que lutava pela despenalização do aborto, escreveu ali mesmo um poema, inspirado nas palavras do deputado, e pediu a palavra de imediato. O ‘Truca-truca’ provocou gargalhadas em todas as bancadas parlamentares e a sessão teve de ser interrompida (...) Podemos daqui concluir que, em 1982, o grau de aceitabilidade de uma voz feminina ‘despudorada’ era já notável” (Bebiano, 2017: 21-22). Cito o poema de Natália Correia, “Truca-Truca”: “Já que o coito – diz Morgado – / tem como fim cristalino, / preciso e imaculado / fazer menina ou menino; / e cada vez que o varão / sexual petisco manduca, / temos na procriação / prova de que houve truca-truca. / Sendo pai só de um rebento, / lógica é a conclusão / de que o viril instrumento / só usou – parca razão! / uma vez. E se a função / faz o órgão – diz o ditado – / consumada essa excepção, / ficou capado o Morgado”.

uma vez que, como salienta Chararina Edfeldt no seu estudo sobre as representações da autoria feminina no discurso da história da literatura portuguesa “a sua aceitação pacífica contribui para inviabilizar o prospectivo valor académico de projectos” (*apud* Klobucka: 2009: 48). Instituições como a crítica literária e a academia, bem como professores e professoras de literatura portuguesa têm um papel crucial no questionamento das ideias pré-concebidas e conceitos sobre literatura, sobre estruturas convencionais do romance e sobre a tradição no cânone. A inclusão de escritoras portuguesas irá repecurtir-se na valorização de uma tradição de escrita de autoria feminina e, conseqüentemente, irá enriquecer aquilo que poderá ser uma futura história da literatura portuguesa (uma história que, para além da escrita de autoria masculina, inclua também a escrita de autoria feminina). Empenhadas na (re)construção de genealogias femininas, várias escritoras portuguesas têm assumido este compromisso, quer ao escrever sobre outras mulheres, estabelecendo diálogos com outras escritoras, quer ao escrever sobre a história das mulheres. Como defende Elfriede Engelmayer, no posfácio ao livro *Adília Lopes, Obra* (2000), a intertextualidade é (também) um mecanismo de resgate, revisitação e solidificação de uma herança literária e cultural no feminino:

com as duas epígrafes que antecedem esta edição das suas obras completas, citações de Sophia de Mello Breyner Andresen e Agustina Bessa-Luís, Adília Lopes assume a tradição da literatura de mulheres em Portugal (...) o facto de na sua língua materna existir uma linhagem de textos escritos por mulheres foi determinante para a sua própria produção literária (Engelmayer, 2000: 470).

E porque a referência à poeta Adília Lopes¹⁴⁶ se repetiu em tão poucas linhas deste trabalho, gostaria de referir outro exemplo do trabalho científico e académico recente e que, no seguimento da minha reflexão e dos argumentos que tenho vindo a defender, reforça que a aposta no resgate de uma tradição de escrita de autoria feminina na história da literatura contemporânea é um processo em curso. Refiro-me a *Des-*

¹⁴⁶ Curiosamente (ou não), Bebiano, no já referido ensaio sobre o percurso da transgressão do recato na literatura portuguesa de autoria feminina, considera Adília Lopes “a poeta portuguesa que levou mais longe o uso de uma linguagem sexualmente explícita. Um caso notável de reapropriação do cânone masculino que tem caracterizado muita da escrita das autoras portuguesas nas últimas décadas (...), o desassombro moral dos seus poemas tem pelo menos tanto impacto quanto a sua sofisticação formal e os jogos intertextuais com o cânone (...) na reconfiguração radical da mulher enquanto fêmea e ‘senhora de si’, Adília ultrapassa uma última fronteira: fere a figura sacralizada e idealizada da mãe” (Bebiano, 2017: 23).

Dobra: Re-visão e Tradução. A Construção da Poetisa em Adília Lopes (2015).¹⁴⁷
Além de Adília Lopes, Sónia Rita Cardoso Melo destaca Inês Pedrosa, Dulce Maria Cardoso, Katherine Vaz e Cristina Silva como “as novas” escritoras portuguesas.¹⁴⁸

E porque a literatura de autoria feminina é o terreno em que me movo (e me localizo), e também porque neste trabalho de investigação procuro refletir sobre a escrita como forma de desocultamento, de quebrar o silêncio e como atitude emancipatória na construção identitária (das e para as mulheres) irei, no próximo capítulo, analisar *Novas Cartas Portuguesas* e as semelhanças com *A Morte da Mãe* (1979), de Maria Isabel Barreno. A perspetiva ginocrítica revela-se pois uma estratégia de investigação profícua no âmbito dos estudos literários feministas.

¹⁴⁷ Como escreve a autora: “É nosso propósito, neste trabalho doutoral, ler a obra da poetisa portuguesa contemporânea Adília Lopes (Lisboa, 1960), a partir de uma perspetiva ginocrítica, suportada pelos Estudos de Género, e mais particularmente Feministas, refletindo, simultânea e conseqüentemente, sobre as questões levantadas pela escrita de mulheres (...) Neste âmbito, cremos ser imprescindível a adoção de um olhar revisionista, garante de uma leitura crítica específica, regida por protocolos que permitem uma nova orientação hermenêutica de forma a recuperar a voz feminina abafada há demasiado tempo por uma cosmovisão masculina tida como neutra, única e exemplar” (Melo, 2015: 8).

¹⁴⁸ Com o “intuito de estabelecer uma genealogia lusa de autoras”, Melo reflete sobre a recuperação contemporânea de Mariana Alcoforado: “Desde *Novas Cartas Portuguesas* até Adília Lopes, passando pelo romance *Mariana*, da luso descendente Katherine Vaz, ou ainda o romance de estreia de Cristina Silva, *Mariana, Todas as Cartas*, há uma reutilização, por parte destas escritoras, da figura de Mariana à qual dão vida na sua função discursiva e talvez mãe simbólica de uma escrita de autoria feminina portuguesa” (Melo, 2015: 194). Sobre escritoras portuguesas “que escrevem sobre mulheres e dialogam com outras autoras a quem acabam por dar um lugar na linhagem feminina que estabelecem” (*idem*), Melo destaca Inês Pedrosa e o livro *Dentro de ti ver o mar* (2012), no qual “Rosa, a protagonista, Farimah, uma engenheira iraniana e Luísa, filha bastarda de um aristocrata, buscam identidade e tecem uma sororidade solidária” (*idem*) e também Dulce Maria Cardoso com o romance *O Retorno* (2012), “o primeiro caso sério de reflexão literária sobre os 500 mil retornados que aterraram em Portugal em 1975, no qual é de relevar o tratamento dado à figura da mãe” (*idem*).

CAPÍTULO III

Entre duas margens: sobre *Novas Cartas Portuguesas* (1972)

A transgressão: é esse o meu limite.

Yvette K. Centeno

Chegou o momento em que nossa semente gerou, nossa espiral de entrepalavras se alargou (...) e eu venho trazer-vos o que venho escrevendo em outros sítios, talvez tudo de mim, se for capaz, e será melhor que o não seja porque muito campo é de revolver e revolucionar não pela palavra escrita; talvez quase tudo de mim em minha circunstância de agora, e se me repetir aqui do que escrevo em outro lado será só efeito de pequenez de palavra e da fixidez da escrita.

Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa

A existência deste capítulo sobre *Novas Cartas Portuguesas* (1972) reflete a importância em localizar, num tempo e num espaço histórico, político, social e literário, a voz de Maria Isabel Barreno em *A Morte da Mãe* (1979).¹⁴⁹ Tendo já, no primeiro e segundo capítulos, contextualizado esta investigação em termos de teoria e crítica literária feministas – destacando o seu contributo na valorização de uma tradição de escrita de autoria feminina na literatura portuguesa contemporânea e na reivindicação da sua presença no cânone literário – torna-se agora fundamental, antes dos próximos capítulos (sobre *A Morte da Mãe*), a localização do momento de criação literária, não apenas porque os processos de escrita coincidem no tempo, mas também porque as (duas) narrativas partilham uma mesma voz autoral. Ou seja, o contexto histórico e social do Estado Novo comum justifica muitas das semelhanças e afinidades (em termos da reflexão política e ideológica). A utilização de determinados recursos estéticos é igualmente uma característica que aproxima estas obras literárias. Desta forma, este capítulo assume-se como uma ponte, uma passagem (necessária) cujo intuito é proporcionar uma leitura mais enriquecedora do romance de Barreno,

¹⁴⁹ Uma vez que neste capítulo a referência aos livros *Novas Cartas Portuguesas* e *A Morte da Mãe* irá ser frequente, e a fim de evitar a repetição no texto, irei utilizar, daqui em diante, os acrónimos/ convenções *NCP* e *MM*, respetivamente.

até porque, como salientou a própria escritora a propósito de toda a polémica que envolveu a publicação de *NCP*, desde o processo judicial ao êxito internacional, “todos esses acontecimentos poderiam (...) fazer parte de *A Morte da Mãe*. Não os incluí no escrito, mas a sua presença no vivido torna-os, sem dúvida, parte da substância do livro” (*MM*: 10). É também no prefácio à segunda edição de *MM* que Barreno sublinha a relação de cumplicidade ou, recorrendo ao adjetivo utilizado pela autora, “embrionária” entre as duas obras relativamente a temas e assuntos abordados:

De certa forma, foi a escrita de *A Morte da Mãe* que me levou às *Cartas*, com a Maria Teresa Horta e a Maria Velho da Costa. Vários dos temas sobre os quais eu reflectia aparecem nas *Novas Cartas*, de forma mais ou menos embrionária. Todos os acontecimentos que vieram posteriormente a afectar-nos às três – a proibição das *Novas Cartas Portuguesas*, o processo, a publicidade e o êxito em muitos países – vieram a afectar este livro (*idem*).¹⁵⁰

Os encontros e discussões semanais com Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa durante o período de escrita de *NCP*, a partilha de temas e reflexões, assim como os acontecimentos posteriores à publicação do livro foram, observa Barreno, na já citada entrevista a Maria João Seixas, “um contraponto muito agradável ao trabalho solitário da escrita do romance [*MM*]” (Seixas, 2010: 178).

1. O processo *NCP*: de Estúdios Cor à Direção Geral de Informação (DGI)

Em abril de 1972, após ter sido recusado por várias editoras, *NCP* é publicado pela editora Estúdios Cor onde Natália Correia é, na altura, diretora literária.¹⁵¹ Três

¹⁵⁰ Como voltaria a afirmar, vinte anos depois, em 2009, recorda-nos Isabel Coutinho, em “Morreu Maria Isabel Barreno, que ‘foi mais do que uma das ‘Três Marias’” (2016): “Quando escrevemos as *Novas Cartas Portuguesas*, sabíamos que a obra em si já era uma ousadia, independentemente do vocabulário que viéssemos a usar – mas era o que nos interessava escrever naquela altura e por isso fomos para diante” (Coutinho, 2016). Nas palavras de Barreno, a ideia de o livro acabar em tribunal não lhe passara pela cabeça: “Nunca pensei que o regime – até porque estávamos em pleno marcelismo e havia a ideia de que a abertura era outra – caísse na asneira de nos levar a tribunal. O destino mais comum dos livros era serem apreendidos, e até havia livrarias especializadas em livros proibidos, ninguém imaginava que o regime voltasse a cometer o erro que tinha cometido anos antes com a Natália Correia [condenada a três anos de prisão, com pena suspensa, pela publicação da *Antologia de Poesia Portuguesa Erótica e Satírica*, em 1966]” (Coutinho, 2016).

¹⁵¹ Como observa Ana Luísa Amaral, na “Breve Introdução” à edição anotada (de *NCP*) em 2010, apesar da pressão exercida sobre Natália Correia para que determinadas partes fossem cortadas, a diretora literária resolveu publicá-lo na íntegra e, “em Abril de 1972, o livro seria publicado, com a chancela dos Estúdios Cor, então com direcção literária de Natália Correia, que, mesmo tendo sido instada a cortar partes da obra, insistiu em a publicar na íntegra” (Amaral, 2010: XVIII).

dias depois da sua publicação, o livro é apreendido e retirado de circulação pelos censores do regime de Marcelo Caetano. A 25 de maio de 1972, o Gabinete de Estudos da Direcção Geral de Informação (DGI) emite um parecer sobre *NCP* propondo não apenas a proibição da circulação do livro, como também o envio do mesmo à Polícia Judiciária para efeitos de instrução de um processo-crime. Neste parecer pode ler-se:

- 1) Este livro é constituído por uma série de textos em prosa e versos ligados à história Mariana, mas em que se preconiza sempre a emancipação da mulher em todos os seus aspectos, através de histórias e reflexões;
- 2) Algumas das passagens são francamente chocantes por imorais (v.g. pags. 48, 88, 98, 102, 122, 140, 164, 188, 214, 216, 246, 284, 316 e 318), constituindo uma ofensa aos costumes e à moral vigente no País.

CONCLUINDO: Sou do parecer que se proíba a circulação no País do livro em referência, enviando-se o mesmo à Polícia Judiciária para efeitos de instrução do processo-crime.

Acusadas de terem escrito “em colaboração, mediante prévia combinação” (Vidal, 1974: 24) um livro com “conteúdo insanavelmente pornográfico e atentatório da moral pública” (*idem*), as escritoras portuguesas respondem em tribunal a um processo-crime com a possibilidade de uma pena de prisão até dois anos.¹⁵² Como se pode ler em *O Processo das Três Marias — Defesa de Maria Isabel Barreno* (1974), livro em que Duarte Vidal, advogado de defesa contratado por Barreno, reúne toda a documentação relacionada com o processo, seria no dia 7 de maio de 1974, dois anos depois, e duas semanas após a Revolução de 25 de Abril de 1974,¹⁵³ que o juiz Acácio Artur Lopes Cardoso concluiria a leitura da sentença do processo das “três Marias”, nome pelo qual ficariam conhecidas as escritoras portuguesas, nacional e internacionalmente. Foi no tribunal da Boa-Hora que se ouviu:

O livro “*Novas Cartas Portuguesas*” não é pornográfico nem é imoral. Pelo contrário: é obra de arte, de elevado nível, na sequência de outras obras que as autoras já produziram. (...) Nestes termos, julgo a acusação improcedente e

¹⁵² A editora Estúdios Cor, de Romeu de Melo, foi igualmente condenada pelo “abuso da liberdade de imprensa” (Vidal, 1974: 24). A 12 de dezembro de 1972 a acusação é concluída com ordem de julgamento em processo correcional e mandado de prisão das rés, remível por pagamento de caução: “Contra eles, deduzo, pois, a presente queixa e requeiro que recebida ela se sigam os ulteriores termos do processo correcional. Promovo que se passem e se me entreguem os competentes mandados de captura. O crime admite caução. Assim os arguidos poderão aguardar em liberdade mediante caução que promovo não seja inferior: para as três arguidas a 20000\$00 e para o arguido a 30000\$00” (*ibidem*, 24-25).

¹⁵³ A Revolução de 25 de Abril de 1974, e a conseqüente abolição da censura, acontecera duas semanas antes, colocando um ponto final à estratégia política do regime de Marcelo Caetano para a perseguição de obras literárias que denunciavam situações de injustiça e desigualdade social, tais como (eram na altura) a guerra colonial e a situação de discriminação e subordinação das mulheres portuguesas.

não provada e consequentemente a todos absolvo e mando em paz (Vidal, 1974: 24).

Durante o processo de escrita, de maio de 1971 – data do encontro em que as escritoras decidem iniciar, como sublinha Barreno, esta “grande aventura”¹⁵⁴ –, a abril de 1972 – data em que as autoras dão o livro por concluído –, Portugal vivia os últimos anos de ditadura imposta pelo governo de Marcelo Caetano.¹⁵⁵ Como salienta Amaral, apesar da promessa de abertura política, e ao contrário do que se passava nas décadas de 1960 e 1970 não só na Europa, como também nos Estados Unidos, em que movimentos de lutas pelos direitos humanos, a par com os processos de descolonização, cresciam e se fortaleciam, este governo continuava “a praticar uma idêntica governação ditatorial e repressiva” (Amaral, 2010: XVII).¹⁵⁶ Para mais, à data da publicação de *NCP – 1972* – cada uma das autoras havia já publicado livros de resistência social e política, expondo e questionando a representação das mulheres ao longo da História.¹⁵⁷ A forma como o Estado Novo (des)tratava e desrespeitava o/as intelectuais opositores e transgressores ao regime era conhecida das escritoras portuguesas, familiarizadas (já) com a censura à criatividade e liberdade de expressão das próprias obras.

Por outro lado, como observa Cristiana Pena, em *A Revolução das Feministas*

¹⁵⁴ Quando Maria João Seixas, na já mencionada entrevista a Barreno, coloca a pergunta “*Que memória guarda das Novas Cartas Portuguesas?*”, a escritora responde: “Foi uma grande aventura (...) Para nós três foi um projecto que surgiu das conversas durante os almoços semanais que tínhamos no 13 do Bairro Alto” (Seixas, 2010: 178).

¹⁵⁵ Apesar das fontes históricas (serem) profundas em relação à ditadura portuguesa, recorro novamente ao texto de Amaral (também porque a escrita literária é uma forma de narrar e fazer História): “Afastado do governo devido a um hematoma craniano que o deixaria incapacitado, António de Oliveira Salazar fora substituído, em 1968, por Marcelo Caetano. Salazar morreria em 1970 e o governo de Caetano, que anunciara uma abertura política, continuava de facto a praticar uma idêntica governação ditatorial e repressiva, alheia aos processos de descolonização e das lutas pelos direitos cívicos que haviam eclodido durante toda a década de sessenta na Europa e nos Estados Unidos da América. O governo português mantinha teimosamente as chamadas ‘províncias ultramarinas’. Em 1961, eclodira uma guerra que havia, na altura do 25 de Abril de 1974, mobilizado quase 150 000 homens, na grande maioria jovens” (Amaral, 2010: XVII).

¹⁵⁶ Como argumenta Amaral, as arbitrariedades deste regime político, bem como “os sentimentos de injustiça e revolta quanto à causa da guerra colonial aumentavam entre os militares e as suas famílias. Muitos desertavam. ‘Angola é nossa’, o mote que dominara manifestações montadas a favor do regime, não surtia já qualquer efeito” (Amaral, 2010: XVII). Para além da deserção por motivos políticos, a emigração gerava igualmente descontentamento num país que “nos últimos dez anos, havia visto quase dois milhões dos seus habitantes atravessar as fronteiras, muitos deles clandestinamente e arriscando a própria vida, e ir construir bairros de lata em países mais prósperos. ‘Que força é essa amigo / que te põe de bem com outros / e de mal contigo’, cantava Sérgio Godinho, no seu primeiro álbum *Sobreviventes*. A linha que havia de revitalizar a música portuguesa, seguida por Sérgio Godinho, havia sido iniciada por José Afonso, e a sua canção ‘Vampiros’ era bem conhecida nesse ano de 1971, o mesmo ano em que um país apático assistia ao Festival da Eurovisão com Tonicha a cantar ‘Menina do Alto da Serra’” (*idem*).

¹⁵⁷ Veja-se capítulo II.

Portuguesas: 1972-1975. Do “Processo das Três Marias” à formação do MLM – Movimento de Libertação das Mulheres (2008), as escritoras portuguesas conheciam também o descontentamento que se vivia nas colónias africanas, desde o sentimento de impotência dos soldados, às “histórias da tortura e dos presos políticos” (Pena, 2008: 52).¹⁵⁸ A crítica à guerra colonial é um dos fatores que, como defende Adriana Bebiano, no já citado ensaio “Meninas, Senhoras e Galdérias: Representações das Mulheres em Língua Portuguesa” (2017), terá conduzido à crítica e proibição do livro. Terão sido políticas as razões que, num primeiro momento, suscitaram a censura de *NCP*. Porém, salienta a autora, foi “a colocação da mulher no lugar de sujeito do desejo – e não como simples objeto do desejo, que as representações patriarcais sempre sancionaram –, que levou à sua perseguição” (Bebiano, 2017: 21).¹⁵⁹ Ou seja, apesar de não se tratar duma perseguição sexista, as justificações para a abertura de um processo criminal contra as escritoras denunciam a existência de um preconceito sexista discriminatório por parte dos acusadores. Como ressalta Pena, “durante a ditadura os aparelhos repressivos e ideológicos do Estado estavam orientados no sentido da contenção das mulheres dentro de regras muito restritas devido à sua ‘natureza feminina’ e ao seu destino divino, a maternidade” (Pena, 2008: 56).¹⁶⁰ Para

¹⁵⁸ Para um estudo aprofundado sobre o nascimento de movimentos feministas em Portugal, leia-se *A Revolução das Feministas Portuguesas: 1972-1975. Do “Processo das Três Marias” à formação do MLM – Movimento de Libertação das Mulheres* (2008), dissertação de mestrado de Cristiana Pena. Como observa a autora, “durante a década 1960, o mundo ocidental havia entrado em profunda transformação com o aparecimento dos novos movimentos sociais que exerceram uma influência determinante na definição das políticas económicas, educativas e sociais, a aplicar pela maioria dos governos democráticos: direitos para os negros/os, mulheres, crianças, estudantes, trabalhadoras/trabalhadores e para os homossexuais e lésbicas (...) Apesar da fraca intervenção civil na contestação ao regime, as movimentações académicas de 1962 a 1969 parecem ter sido as únicas acções a acompanhar uma tendência internacional, mesmo que as razões para os protestos fossem, principalmente, a demonstração de oposição ao governo por este ter proibido a comemoração do Dia do Estudante” (Pena, 2008: 52).

¹⁵⁹ Sobre a perseguição às escritoras, Pena salienta que (esta) ultrapassou o domínio legal e estendeu-se às suas vidas profissionais e pessoais: “Costa e Barreno enfrentaram, no Instituto Nacional de Investigação Industrial para o qual trabalhavam, a perseguição de um subdirector que pretendia puni-las com processos disciplinares e rescisões de contrato assim que fossem condenadas. O caso de Horta terá sido aquele em que tornou evidente a pressão e perseguição que o governo, mais concretamente o Secretário de Estado da Informação e Turismo, desencadeou contra esta escritora e jornalista, obrigando o jornal *A Capital*, para o qual ela trabalhava, a banir o seu nome da publicação, apesar desta ter continuado a desenvolver a sua actividade neste órgão de imprensa” (Pena, 2008: 55).

¹⁶⁰ Em *Adeus, Até ao Meu Regresso — Movimento Nacional Feminino na Guerra Colonial*, Sílvia Espírito Santo observa: “Várias gerações de mulheres foram produto de uma educação cívica, moral e religiosa, reprodutora de uma ideologia que lhes dava visibilidade apenas enquanto mães e garante da estabilidade moral da família” (*apud* Pena, 2008: 56). Como defendem Rui Bebiano e Alexandra Silva, em “A reidentificação do feminino e a polémica sobre a ‘Carta a uma Jovem Portuguesa’” (2004), para além de vigiar os meios de comunicação, os mecanismos de censura utilizavam-nos também “para promover e legitimar as tradicionais temáticas ‘femininas’”, tais como a família e a maternidade: “As revistas de informação geral que circulavam em Portugal no início dos anos sessenta, em particular

a autora, as “três Marias” foram condenadas, primeiro porque afrontaram o Estado Português, segundo porque o fizeram utilizando uma linguagem própria dos códigos de masculinidade estabelecidos:

A elaboração desta sentença (...) demonstra a ligação de dependência entre a Igreja, o Direito e a moral do Estado e revela os efeitos que essa relação exerce na regulação legal das relações sociais entre mulheres e homens e nas representações dominantes que se reproduzem sobre cada um dos sexos (Pena, 2008: 58).

Sobre a interdependência entre a Igreja, o Direito e o Estado, bem como os seus efeitos na normalização ou legitimação das representações dominantes entre mulheres e homens, Hilary Owen e Claudia Pazos Alonso, em *Antigone's Daughters? Gender, Genealogy, and The Politics of Authorship in 20th-Century Portuguese Women's Writers* (2011), observam também que em *NCP* se compara o imperialismo do Estado Português durante a Guerra Colonial em África à subalternidade das mulheres portuguesas na sociedade de então: “a critique of empire during the Colonial Wars in Africa and with a strong critique of with a strong assertion of women's sexual embodiment and political rights” (Owen e Alonso, 2011: 15).

Apesar dos argumentos invocados pela acusação “apenas” referirem o conteúdo pornográfico e moralmente ofensivo de *NCP*,¹⁶¹ a assertividade e ousadia de três mulheres em escrever um livro – em “escrita-cúmplice” (Pintasilgo, 2010b: XXXIII) – de resistência política, denunciando abertamente a ideologia machista e patriarcal do Estado e da justiça, chocara a sociedade portuguesa. Para além disso, apesar dos interrogatórios da Polícia de Informação e Defesa do Estado – PIDE/DGS – às autoras, feitos separadamente com o objetivo de descobrir quem havia escrito os textos mais ofensivos, citados no processo como “um atentado à moral pública” e “uma ofensa aos costumes e à moral vigente no País”, as escritoras não revelariam nunca a sua autoria. Como já haviam escrito, na “*Terceira Carta P*”: “os dizeres que

aquelas vocacionadas para um público composto essencialmente por mulheres, ainda que, em certos casos, tenham prestado alguma atenção aos novos hábitos, gostos e símbolos da ‘mulher moderna’, faziam-no sempre com uma extrema cautela e algum esforço para não transgredirem a regra de ouro que definia a subalternidade (quando não pactuando, principalmente no plano moral, com as concepções imobilistas e imobilizantes que continuavam a assomar nas publicações e no discurso do regime). Nessa altura não era ainda possível deparar aqui com uma publicação idêntica às já mencionadas revistas francesas de referência, continuando a ser olhado com prudência e alguma estranheza, como se de algo de muito distante se tratasse, o comportamento da ‘mulher independente’, assim designada de uma forma quase sempre irónica, frequentemente colocada entre aspas, como se a expressão se tratasse de *contradictio in terminis*” (Silva e Bebian, 2004).

¹⁶¹ Argumentos que, como observa Duarte Vidal, Maria Isabel Barreno contestou durante o julgamento, afirmando serem prova da “atitude retrógrada perante o fenómeno literário-artístico” (Vidal, 1974: 32).

nem assinados vão” (Barreno/ Horta/ Costa, 2010: 7).¹⁶² A cumplicidade em não assumir a voz autoral de cada um dos textos foi um ato e pacto de força e resistência, (tal) como uma rede de “teias seremos, se preciso, as três, aranhas astuciosas fiando de nós mesmas nossa arte, vantagem, nossa liberdade ou ordem” (Barreno/ Horta/ Costa, 2010: 34), reafirmam as “três Marias” na “*Primeira Carta III*”. Conscientes da subversão deste ato de escrita coletivo – “De secretas coisas acusarão o trio; nós os assustaremos na recusa de lhes sermos presa. Falcões que se pousarão, todavia, acorrentados em nossas luvas, em nossas mãos cobertas, defendidas” (“*Primeira Carta V*”, *ibidem*, 75) –, Barreno, Horta e Costa recusam obedecer: “anônimo 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” (*ibidem*, 7). Como observa Maria de Lourdes Pintasilgo (1930-2004), no “Prefácio (leitura longa e descuidada)” à edição de 1980:

quando o novo surto feminista contemporâneo se exprimiu em literatura, foram sempre vozes singulares, identificáveis, que falaram de cumplicidade. Poucos, afinal, se lhe submeteram. A irman(dade) anunciada nunca atravessou o limiar da obra criadora. Até 1971. Até às 3 Marias. Até que 3 mulheres portuguesas, escritoras, se põem a fazer um livro (...) A mulher que se diz no singular refere-se a um destino que é sempre plural. E nesse plural se vem a reconhecer cada história singular (...) Tão longe foi a brincadeira (...) tão de três foi a “compaixão” por cada vida, tão sério foi o jogo, que de nenhuma das três Marias ouvi a confissão (menos ainda, a “reivindicação”) de um fragmento-texto próprio, nem tão-pouco o alheamento distante perante qualquer parte do todo comum (Pintasilgo, 2010b: XXXI-XXXIII).

A literatura, as palavras, a escrita-cúmplice “em nossa assembleia de três” (Barreno/ Horta/ Costa, 2010: 79), são a arma escolhida. Nesta que é a “*Terceira Carta IV*”, as autoras, sabedoras do seu ato de transgressão, da transformação do “amor à história e à política, e aos mitos que calçam circunstâncias históricas e políticas”, assumem o lugar de sujeitos, e não objetos, de um contrato social e político, uma união simbólica, um “pacto com o demónio (...), anjo caído por ter ameaçado a ordem superiormente

¹⁶² Apesar da questão da autoria não ser central no meu estudo, valerá a pena citar Darlene Sadlier que, no ensaio “Form in *Novas Cartas Portuguesas*” (1986), sugere que terá sido Barreno, depois da publicação e sobretudo da repercussão da obra *Minha Senhora de Mim* (1971), de Maria Teresa Horta (veja-se capítulo II), a propor a escrita conjunta de *NCP*: “Barreno decided that if a book written by a woman ‘who wrote freely like a man’ could provoke such a reaction, then it was time three or four women got together to write about the problems women faced in Portugal” (Sadlier, 1986: 249). Na entrevista a Maria João Seixas, Barreno reitera que não revelar a autoria foi uma estratégia coletiva: “A decisão de não assinarmos os textos da autoria de cada uma foi estratégica. Estávamos muito empenhadas e divertidas com a ideia e enquanto íamos juntando os textos e falando sobre o livro que assim se ia compondo, não pensávamos nas consequências que aquela nossa ideia ia originar” (Seixas, 2010: 178).

estabelecida” (Barreno/ Horta/ Costa, 2010: 79). Cientes, questionam e ponderam: “Se outra alternativa não nos derem que a guerra aberta contra todo um sistema social que recusamos de base (...) recuaremos?” (*ibidem*, 249). Neste “*Texto de honra ou de interrogar, escrito por uma mulher de nome Joana*”, o apelo à resistência e à união entre mulheres é novamente proposto, aqui na voz de Joana, a mesma (mulher) que, numa carta anterior, num misto de mágoa e agrado, havia confessado a Mariana ser estéril. Na “*Carta de D. Joana de Vasconcelos para Mariana Alcoforado freira no Convento Nossa Senhora da Conceição em Beja*”, a personagem confessa:

Que desgraça o se nascer mulher! Frágeis, inaptas por obrigação, por casta, obedientes por lei a seus donos, senhores sôfregos até de nossos males... (...) Sabes tu o que é sermos tomadas nuas por mãos apressadas e bocas moles de cuspo? (...) Mariana, sabes tu minha irmã, o que é calarmos, dia após dia, o nojo, a aflição já sem lágrimas (...)? Dizem que sou estéril, ouve! Dizem-me que sou estéril, disso me culpando meu marido como se de pecado me acusasse, jamais pensando ele a mansa, dolorosa, mas total alegria que isso me dá. Como poderia eu conceber um filho de semelhante homem, a quem o meu corpo se recusa, mesmo quando rendido, crispado todo de ânsia e repugnância... Estéril, seca, despojada de tudo. Que indignidade, que abjeção! Que lenta morte a que nos condenam (*ibidem*, 134-135).

Na “*Resposta de Mariana Alcoforado, freira em Beja, a D. Joana de Vasconcelos*”, Mariana “abençoa” Joana pela (sua) esterilidade:

Que infelizes, minha amiga, ambas amarradas por leis tão desumanas que tornam a mulher pertença sempre de alguém, domínio, terra onde se pernoita e semeia. – Vingança é a tua esterilidade, desforra; por ela te negas a ser utilizada: mãe te tornando de homem ou mulher gerados por marido que odeias. Fêmea para dar crias: filho varão que siga a casta, em montada e nome do pai... a isso te recusas pelo útero, em tua revolta, Joana, e abençoada sejas (*ibidem*, 145).

Desgosto ou dever, frustração ou obrigação, a infertilidade surge como uma vingança para muitas mulheres, “infelizes” e “pertença sempre de alguém”. A esterilidade emerge no texto como represália ao patriarcado. A maternidade, causa maior da sujeição das mulheres ao longo da História, amarra as mulheres com “leis desumanas” às “grades e muros [daquele] convento, impedem (...) os passos, [que] a ferros [nos] puseram” (*idem*). Como observa Darlene Sadlier, “While lamenting their powerless condition as women, Mariana sees in Joana's barren state a silent victory over the forces that condemn them to a life of misery” (Sadlier, 1986: 258).

Ao dessacralizar a dádiva “sagrada” da maternidade numa sociedade onde, quer o discurso moralista da Igreja Católica, quer o discurso autoritário do Estado

Novo relativamente às funções das mulheres se haviam instituído como discursos de poder – “Se resistente é a economia e a política – depois dos capitalismo, dos colonialismos e dos socialismos, têm vindo todos os neo e os revisionismos, e enquanto não houver máquina de fazer filhos é a mulher quem os faz (Barreno/Horta/Costa, 2010: 81), escrevem na “*Terceira Carta IV*” – como não haveria o livro das “três Marias” ter chocado e provocado o escândalo na moral e sexualmente conservadora sociedade portuguesa da década de 1970?¹⁶³ Quando três mulheres – e é importante sublinhar que foram mulheres – num discurso transgressor e emancipatório, se unem em absoluta sororidade através da escrita e escolhem a literatura como arma, resistência a um sistema político, social e moral, como como não haveria o processo *NCP*, repetindo Bebiano, ter sido o “acontecimento feminista de maior impacto nacional e internacional do século XX português” (Bebiano, 2017: 20)?

Na Introdução deste estudo, questioneei se “a maior ousadia” terá sido exatamente o serem mulheres a escreverem-se como sujeitos, a afirmar o desejo e prazer no feminino. No texto “*Extractos do diário de D. Maria Ana, descendente directa de D. Mariana sobrinha de D. Mariana Alcoforado, e nascida por volta de 1800*”, pode ler-se da revolta das mulheres, dos movimentos feministas que, como salientam as escritoras, nada deixa intacto:

Quando o burguês se revolta contra o rei, ou quando o colono se revolta contra o império, é apenas um chefe ou um governo que eles atacam, tudo o resto fica intacto, os seus negócios, as suas propriedades, as suas famílias, os seus lugares entre amigos e conhecidos, os seus prazeres. Se a mulher se revolta contra o homem nada fica intacto (Barreno/ Horta/ Costa, 2010: 143).

Durante o julgamento, Urbano Tavares Rodrigues, testemunha de defesa de Maria Isabel Barreno, confrontou o tribunal com o facto de existirem “livros publicados por escritores portugueses (homens), uns com qualidade literária outros sem qualidade literária, que contêm trechos realmente escabrosos, sendo certo que não se tem verificado a apreensão de tais livros nem a sua incriminação o que revela uma

¹⁶³ Como observa Irene Flunser Pimentel, em *História das Organizações Femininas do Estado Novo* (2001): “A manutenção do lar e a educação dos filhos no espaço privado, a assistência e a educação no espaço público foram as tarefas atribuídas às mulheres pelas associações femininas filantrópicas e beneficentes, na sua maioria dependentes da Igreja. Esta instituição, à qual o Estado Novo deixou o encargo do grosso da assistência, foi, como se verá desde a consolidação do regime salazarista, cuidadosa mas firme perante as investidas estatais nos campos assistencial e educativo, e nos meios onde ela actuava tradicionalmente: no seio da família, das mulheres e dos jovens” (apud Pena, 2008: 26-27).

discriminação” (Vidal, 1974: 40). De igual modo, Ana Gabriela Macedo e Ana Luísa Amaral parecem não ter dúvidas: “se muitos foram os livros censurados pelo Fascismo, poucos ou nenhum outro o foi por estas razões: um livro escrito por três mulheres, em absoluta cumplicidade (sororidade), anónima enquanto escrita coletiva” (Macedo e Amaral, 2005: XVI).

2. Receção e repercussão nacional e internacional

O processo judicial movido pelo Ministério Público contra Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa não só chamou a atenção dos meios de comunicação internacionais, como também de grupos feministas e de intelectuais de todo o mundo. A cobertura do julgamento (feita) pelos jornais *Le Monde*, *Times*, *New York Times*, *Nouvel Observateur*, *L'Express*, *Libération* (e também por redes de televisão como a CNN), as manifestações em várias embaixadas de Portugal no estrangeiro e o aplauso e defesa pública da obra e das autoras, por nomes como Simone de Beauvoir, Marguerite Duras, Christiane Rochefort, Doris Lessing, Iris Murdoch, Monique Wittig, Gloria Steinem e Stephen Spender, foram algumas das ações de apoio internacional ao caso das “três Marias”.¹⁶⁴ As temáticas ligadas ao feminismo – como a defesa pela emancipação e igualdade de direitos para as mulheres – e aos direitos humanos, foram determinantes para a receção internacional do livro cuja força política foi legitimada, salientam Marinela Freitas e Ana Luísa Amaral (2015), pela votação de *NCP*, em Junho de 1973, numa conferência em Boston da maior associação feminista norte-americana, a NOW – National Organization for Women – como a primeira causa feminista internacional.¹⁶⁵ Cristiana Pena observa igualmente que, com exceção dos movimentos sufragistas, das lutas pelo direito ao voto e acesso das mulheres às universidades, o processo *NCP* terá

¹⁶⁴ Sobre a receção nacional e internacional de *NCP*, veja-se Amaral, 2010 e Freitas e Amaral (2015).

¹⁶⁵ Quer na Europa, quer nos Estados Unidos, foram realizadas manifestações de solidariedade para com as escritoras portuguesas (o apoio do grupo feminista francês MLF – Mouvement de Libération de la Femme – foi igualmente importante). Nas palavras de Pena, estas “demonstrações de solidariedade foram determinantes para a formação do primeiro grupo feminista nacional do pós 25 de Abril” (Pena, 2008: 64), o já mencionado MLM – Movimento de Libertação das Mulheres.

sido o único acontecimento (mundial) a envolver feministas e mulheres em todo o mundo (Pena, 2008).

Em oposição a esta mobilização internacional, a solidariedade nacional foi bastante reduzida. Com exceção de alguns e algumas intelectuais (escritores e escritoras) portugueses/as, tais como Natália Correia, Maria Lamas, Fernanda Botelho, Alexandre O'Neill, David Mourão-Ferreira e Urbano Tavares Rodrigues, entre outras testemunhas de defesa, e à semelhança do que aconteceu na Europa e nos Estados Unidos, não houve em Portugal qualquer tipo de apoio ou movimento de solidariedade nacional (feminista ou não).¹⁶⁶ Para Pena, terá sido a falta de mediatização do processo e sobretudo a censura, igualmente exercida sobre a imprensa antes da Revolução de 25 de Abril de 1974, que justificam a ausência de um movimento social de apoio às escritoras.¹⁶⁷ Para além disso, a autora chama atenção para “o peso da educação salazarista e o analfabetismo feminino” (Pena, 2008: 62) como factores determinantes que justificam a invisibilidade ou o desconhecimento quer do livro, quer do julgamento das “três Marias” na sociedade e culturas portuguesas.¹⁶⁸ O contraste entre a projecção e receção da obra no estrangeiro e “a sua difamação pelas autoridades portuguesas” (Klobucka, 2006: 146) é exposta por Vidal, durante o julgamento, da seguinte forma:

Mas então o livro vai ser traduzido em mais de uma dezena de países e só aqui, em Portugal, é que é pornográfico e ofensivo da moral pública? Mas isso pode admitir-se sem que tal atitude implique ofensa e desprestígio para o nosso próprio país (...) É um livro que honra as letras portuguesas e lhes está

¹⁶⁶ Para além dos nomes citados, Augusto Abelaira, Fernando Namora, João Gaspar Simões, José Cardoso Pires, José Tengarrinha, Natália Nunes e José Gomes Ferreira testemunharam igualmente a favor das escritoras portuguesas.

¹⁶⁷ Na alegação final do julgamento, Vidal observa como a influência da censura se repercutiu na divulgação de notícias relacionadas com o processo: “A verdade é que a Censura, ultimamente, como tem sido verificado, não deixa passar a mínima notícia acerca deste julgamento e os portugueses se querem saber o que se passa na sua terra têm que ler jornais estrangeiros e por isso felicito os representantes das agências de notícias que aí estão porque esses podem exercer a sua actividade profissional e é graças a eles que nós, portugueses, podemos saber muito do que se passa no nosso país” (Vidal, 1974: 63-64).

¹⁶⁸ Nas palavras de Madalena Barbosa, a população portuguesa, na sua maioria, desconhecia quer o livro, quer o processo: “a maior parte das pessoas nem sabia que o processo estava a decorrer. Houve um grande movimento internacional de apoio às Três Marias, isso para elas foi muito importante, inclusivamente foram convidadas para ir ao estrangeiro, a imprensa estrangeira falou muito com elas e elas sentiram muito esse apoio, mas em Portugal a grande maioria das pessoas não fazia a mais pequena ideia do que se estava a passar porque não havia notícias sobre o assunto. Por causa da censura não saiu uma palavra num órgão de imprensa, não saiu em lado nenhum; só sabiam as pessoas que estavam próximas do meio, que estavam próximas delas, portanto foi uma coisa que se passou que quase não se deu por isso. Eu por acaso tive acesso às *Novas Cartas Portuguesas* na primeira edição através duma amiga, duma amiga que tinha conseguido apanhar o livro antes deles serem retirados das lojas e, portanto li o livro antes disso mas, foi um perfeito acaso. Ninguém tinha tido acesso ao livro e muito menos ao processo, nem coisa que se sonhasse” (*apud* Pena, 2008: 61).

a dar no estrangeiro uma grande projecção que deverá orgulhar todos os portugueses (...) Nunca, até hoje, uma obra literária portuguesa suscitou tanta curiosidade em todo o mundo e tanto interesse como esta. Tal facto é público e notório e até aqui no Tribunal se verifica o afluxo de grande número de televisões e de jornalistas estrangeiros (Vidal, 1974: 72-74).

A quase imediata tradução do livro em vários países¹⁶⁹ – (logo) preconizada por Natália Correia durante o julgamento quando afirmou estar convicta que a tradução do livro em várias línguas iria ser “a maior projecção da literatura portuguesa desde há muitos anos”¹⁷⁰ – aumentou a repercussão internacional do caso. Como seria de esperar, as ações de apoio e solidariedade um pouco por todo o mundo “conferiram visibilidade ao processo fazendo aumentar as hostilidades estrangeiras às políticas do governo português e a pressão ao Ministério Público que, por diversas vezes, foi forçado a adiar a conclusão do processo” (Pena, 2008: 62). Para além de incómoda, a mediatização do julgamento “contribuiu para o descrédito do regime junto da comunidade internacional” (*ibidem*, 60) e o governo português “não se coibiu de intimidar as autoras e de pressioná-las para que se dessem como culpadas” (*ibidem*, 59-60).¹⁷¹

A receção e repercussão nacional e internacional de *NCP* deve conduzir-nos, parece-me, à questão fundamental da politização do caso das “três Marias” – refiro-me quer ao livro, quer ao julgamento. Refletir sobre as consequências da mediatização do processo no reconhecimento de *NCP* enquanto texto literário é crucial para que se considerem igualmente os efeitos negativos ou perversos na consolidação de uma tradição de escrita de autoria feminina na história da literatura portuguesa contemporânea.

¹⁶⁹ As datas das traduções oficiais de *NCP*, na íntegra, são as seguintes: 1974 em França (Editions du Seuil); 1975 em Inglaterra (editora Gollancz); 1975 em Nova Iorque (Doubleday); 1976 na Alemanha (Tranvia-Verlag Walter Frey) e 1977 em Itália (Rizzole Editore).

¹⁷⁰ Veja-se Vidal, 1974: 39. Para além de Natália Correia, Duarte Vidal refere também o apoio de Urbano Tavares Rodrigues que salientou, no seu testemunho de defesa, o prestígio da obra para as “letras portuguesas em todo o Mundo” (*idem*).

¹⁷¹ De acordo com Regina Louro, a pressão do governo às escritoras portuguesas terá culminado em maio de 1974: “Discretos mas insistentes convites para encontros, almoços e jantares chegavam, entretanto, às três mulheres. Eram feitos por intermediários de ministros e secretários de Estado que, muito amavelmente, tinham o cuidado de prevenir que era melhor aceitar. (...) Numa altura em que o caso judicial começava a tornar-se, lá fora, mais um dos escândalos ligados ao nome de Portugal, não era fácil adivinhar o que pretendia o Governo. Era muito cómodo que as acusadas confessassem as suas culpas e pedissem humildemente perdão, para que o processo terminasse depressa e fosse rapidamente esquecido” (Louro, 1992).

3. Dos efeitos perversos: de texto literário, a símbolo político

Numa entrevista concedida a Oona Patrick e publicada em *The Town Crier*, em maio de 2014, Ana Luísa Amaral defende que o objetivo das escritoras portuguesas não foi escrever um texto político ou um manifesto feminista: “they did not write it as a feminist manifesto. This was not the intention. Their intention was to write a book (...) in a way that would defy authority” (Amaral, 2014: 3-4). Porém, os rótulos de “texto político” e “manifesto feminista” rapidamente se espalharam, influenciando muitas das leituras e receções posteriores do livro, até à contemporaneidade. Em “Dramatizar *Novas Cartas Portuguesas* (Em Vez de as Ler)” (2012), Ana Margarida Martins reflete precisamente sobre esta questão, ou seja, a transformação e consolidação de *NCP* num símbolo político de solidariedade feminista na década de 1970 terá sido, defende a autora, a principal razão para a (sua) não aceitação ou legitimação internacional enquanto “obra teórica feminista de referência” (Martins, 2012: 150-1). Martins enfatiza que essa terá sido também a razão para a não inclusão de *NCP* no “cânone dos textos teóricos feministas” (*ibidem*, 151). A não-leitura integral ou a leitura fragmentária de *NCP*, salienta, contribuiu para o facto de o livro ter sido apropriado por “políticas feministas internacionais à revelia do contexto português em que o texto se alicerça, em vez de ter sido contextualizado histórica e politicamente, e absorvido pela teoria feminista” (*idem*).¹⁷² Na esteira de Monique Wittig, Martins reflete sobre a transformação ou identificação de determinados livros como “cavalos de Tróia” (*ibidem*, 153).¹⁷³ A forma direta e

¹⁷² Neste ensaio Martins analisa e compara as primeiras dramatizações de *NCP* em Londres com produções teatrais (posteriores) realizadas pelo *Women's Theatre Group*. Como sublinha a autora, após o escândalo que envolveu a publicação e apreensão da obra, os textos que foram adaptados ao teatro e dramatizados em Londres, Paris e Nova Iorque, eram fragmentos do livro que circulavam internacionalmente e já traduzidos. Uma análise atenta às datas das traduções da obra permite a Martins concluir que o apoio mundial às escritoras constitui um exemplo de “consumo de um livro que, em geral, não foi lido, pelo menos durante os anos quentes do protesto” (Martins, 2012: 150). Na melhor das hipóteses, argumenta, “as multidões que prestaram apoio às três Marias e a *Novas Cartas* eram (...) simples leitoras fragmentárias deste texto” (*idem*).

¹⁷³ A transformação e consolidação de um livro num símbolo político é discutida por Monique Wittig no ensaio “The Point of View: Universal or Particular?” (1983). Wittig, uma das tradutoras de *NCP* para francês, argumenta que, quando isto acontece, o livro (em causa) perde a pluralidade dos seus significados, aniquila as suas vozes, anula a sua polissemia: “Taken as a symbol or adopted by a political group, the text loses its polysemy, it becomes univocal. This loss of meaning and lack of grip on the textual reality prevents the text from carrying out the only political action that he could: introducing into the textual tissue of the times by way of literature that which it embodies” (*apud*

incómoda como alguns textos denunciam temas (polémicos) particulares, faz com que se transformem em “objectos de debate no contexto de esferas públicas transnacionais” (Martins, 2012: 148). Muitos destes livros, sublinha, passam também a ser lidos “oralmente, ou seja, através de rumores, passa palavra, e discussões informais sobre o seu tema controverso” (*idem*). Por outras palavras, as razões que justificam “actos de não-leitura” (*idem*), ou leituras parciais de obras com grande sucesso literário são, na maior parte das vezes, políticas.

Esta discussão foi retomada recentemente por Peter Haysom, em *Mapeando as “Margens de Areia”: Políticas de Localização em Novas Cartas Portuguesas* (2016). Citando Duarte Vidal – o já referido e citado advogado de defesa de Maria Isabel Barreno –, o autor enfatiza que o processo judicial de *NCP* teve como propósito fundamental a “despromoção da obra literária” e a “degradação da imagem das autoras” (Haysom, 2016: 11). Como esclarece Haysom, ao optar por uma “acusação pelo delito comum de ofensas à moral pública”, a “estratégia ‘hábil’” (*idem*) da acusação foi claramente desautorizar *NCP* enquanto texto literário. A acusação política elaborada pela Direção Geral de Informação pretendeu desviar a atenção da qualidade literária da obra, mas esta, ironicamente, foi a argumentação central da defesa produzida em tribunal. A estratégia das testemunhas, ressalta Haysom, serviu não apenas para defender as autoras, como também para criticar o atraso da sociedade portuguesa neste “período obscurantista e ultra-conservador da ditadura” (*ibidem*, 9).

Por outro lado, Haysom defende que, ao expor a situação de opressão em que viviam as mulheres portuguesas,¹⁷⁴ *NCP* demonstra, já em 1972, uma abordagem teórica que viria a ser crucial no contexto da crítica literária feminista – a questão das políticas de localização, surgidas na década de 1980 no contexto dos feminismos anglo-americanos. Tendo como ponto de partida o ensaio de Adrienne Rich, “Notes to a Politics of Location” (1984), e enfatizando a necessidade ou importância em

Martins, 2012: 152). Para Wittig, “a text by a minority writer is effective only if it succeeds in making the minority point of view universal” (*idem*). No pensamento de Wittig, salienta Martins, não se trata de inverter posições de poder, criando novas hegemonias a partir de uma perspectiva minoritária ou marginal. Universalizar não é transformar minorias em novas hegemonias, mas sim questionar e subverter conceitos e estruturas de poder e pensamento nunca ou raramente contestados.

¹⁷⁴ Sobre a situação das mulheres portuguesas durante o Estado Novo, Peter Haysom cita as palavras do escritor José Tengarrinha que, no seu depoimento enquanto testemunha de defesa, declarou que *NCP* continha “rigoroso e correcto equacionamento teórico da posição da mulher nos nossos dias” (Haysom, 2016: 10). O autor salienta ainda que, para além de retratar as experiências de vida das mulheres portuguesas, o livro reflete igualmente outros aspetos que marcavam a sociedade portuguesa: “Para além de combater um sistema social e político arreigadamente assente em formas de patriarcado, não deixava de conter severas referências à guerra colonial, à emigração, e a tantos outros aspectos negativos da vida nacional” (*ibidem*, 12).

contextualizar o ponto de enunciação do sujeito feminino – isto é, a posição a partir da qual cada sujeito fala – Haysom propõe uma leitura de *NCP* à luz das políticas de localização (utilizando para isso uma série de textos teóricos provenientes dos feminismos anglo-saxónicos).¹⁷⁵ Ao explorar “múltiplos pontos de vista marginais, dando voz às mulheres (que geralmente ocupam uma posição de subordinação nas sociedades patriarcais)”, o autor argumenta que as “três Marias” “articulam uma posição de *margem* que é distanciada de um *centro* hegemónico” (Haysom, 2016: 13)¹⁷⁶ que se pode ver, argumenta, na forma como denunciam situações concretas de violência sobre mulheres de “classe económica desfavorecida, enclausuradas em conventos ou em casas, na célula familiar, forçadas a aceitar casamentos de conveniência” (*ibidem*, 14). Apesar da classe social e da elite cultural a que pertenciam, parece-me importante referir que a consciência dessa situação – classe social – não foi ignorada, tal como se pode ler na “*Terceira Carta IV*”: “É bonito jogarmos com palavras e conceitos – e aí sim, aí temos nosso refúgio de mulheres burguesas – mas será duro jogarmos com a pele dos outros” (Barreno/Horta/Costa, 2010: 81).

A reflexão sobre as vantagens de uma análise interseccional que permita analisar o conjunto de opressões e fatores sociais que sustentam e legitimam a subordinação das mulheres na sociedade é igualmente feita por Manuela Tavares, em *Feminismos em Portugal: Percursos e Desafios (1947-2007)*. Ao falar de “feminismos polifónicos ou multiculturais” – assumindo a diversidade e “onde a variedade de vozes de mulheres se façam ouvir, inter-relacionando a variável género com a ‘raça’ ou etnia, a classe social, idade, orientação sexual, região ou local”

¹⁷⁵ Em *Mappings: Feminism and the Cultural Geographies of Encounter* (1998), Susan Stanford Friedman chama atenção para a mudança de paradigma no pensamento feminista contemporâneo: “In an increasingly globalized and transnational context, feminism has become ever more acutely attuned to the meanings of borders as markers of positionality and situatedness. From an earlier emphasis on silence and invisibility, feminism has moved to a concern with location – the geopolitics of identity within differing communal spaces of being and becoming” (Friedman, 1998: 3). As políticas de localização refletem uma nova preocupação espacial e analisam as experiências de mulheres de classes sociais, níveis de educação, situações de emprego e localizações geográficas diferentes.

¹⁷⁶ É possível falar de elitismo social e cultural em *NCP*? A pergunta “para quem fala ou a quem se dirige *Novas Cartas Portuguesas*?” (Haysom, 2016: 10) é abordada por Haysom: “Ou seja, será o livro apenas direcionado para um público restrito, privilegiado e de centro?” (*ibidem*, 10-11). No seu já referido e citado estudo *Uma História na História. Representações da Autoria Feminina na História da Literatura Portuguesa do Século XX* (2014), Catharina Edfeldt aborda esta questão: “embora o livro tenha sido bem recebido em todos os países, algumas vozes isoladas teceram críticas relacionadas com esta questão. É o caso do sueco Ulf Boëthius, que, lendo a obra a partir da tendência do feminismo marxista de relacionar o sexo e classe económica, critica nos anos setenta a suposta falta de consciência de classe das Três Marias, argumentando que o livro seria relevante apenas para uma pequena parte da população. Boëthius acusa as autoras de abordarem apenas questões ligadas à sua própria realidade privilegiada – a da burguesia ou da alta burguesia: ‘as Marias pertencem todas à classe alta e não dizem muito sobre as questões centrais para as mulheres da classe trabalhadora’” (*apud* Edfeldt, 2014: 380).

(Tavares, 2008: 19) – a autora salienta a necessidade em ouvir e dar voz às mulheres que a História tem silenciado. Ao expor múltiplas formas de marginalização e discriminação das mulheres – bem como do ser humano num sentido mais lato – *NCP*, como defende Maria Alzira Seixo, em “Quatro Razões para Reler *Novas Cartas Portuguesas*” (2001), é um livro feminista

(Se) por feminismo se entender (o que não é pacífico...) uma atitude intelectual que tem em conta uma situação social, política, económica e cultural que desfavorece a mulher, como desfavorece tudo aquilo a que impropriamente se chama «minorias» (porque por vezes são justamente, pelo contrário, maiorias), e que de modo mais preciso se pode designar como «entidades marginais» afastadas deliberadamente dos «centros» de consideração, de decisão, de tendência e de exercício do poder (Seixo, 2001: 180).

Feminista ou não, político ou não, em *NCP* as mulheres que ocupam o “centro” do texto não são as “maiorias” ou não correspondem às imagens ou representações dominantes. *NCP* fala das mulheres silenciadas, invisibilizadas, marginais ou periféricas, as ditas “minorias”. É a literatura que possibilita este exercício de poder.

Regresso à entrevista de Ana Luísa Amaral em *The Town Crier* (2014) e resgato as suas palavras quando afirma que Barreno, Horta e Costa não tiveram qualquer intenção em escrever um manifesto feminista, ou um texto político. Acima de tudo, sublinha, trata-se de um “livro difícil” e “difícil de ler”: “First of all, it’s not simple; it’s hard. It’s hard to read” (Amaral, 2014: 3). Distanciando-se de toda a polémica relacionada com os rótulos de “manifesto feminista” e “texto político”, *NCP* é, defendia a autora já em 2003, no ensaio “Do centro e da margem: Escrita do corpo em escritas de mulheres”, uma “grande obra literária” (Amaral 2003: 9). Contudo, observa Amaral, a conotação negativa das palavras feminismo e feminista(s) na sociedade e cultura portuguesas, tal como tenho também vindo a abordar neste trabalho, são de extrema importância nesta discussão, principalmente porque, salienta, o anátema persiste:

“It’s a feminist book”. And feminism is still connected to the burning of bras. I mean the typical response: “Those crazy women, burning bras and jumping under the horses and all of these ideas”. Especially in Portugal, the words *feminism* and *feminist* are still connected to the historical feminism of the 1970s. I believe that *New Portuguese Letters* was much ahead of its time (Amaral, 2014: 3).

Efetivamente, o preconceito relativamente aos feminismos e às (mulheres) feministas – ainda tão atual em 2019, quase cinquenta anos depois – é abordado pelas “três Marias” várias vezes ao longo da narrativa. Na “*Terceira Carta IV*” pode ler-se como “um negro extremista é já respeitável, mas (...) uma feminista é vituperada, assustadora do ainda indiscursível, incómoda, ridícula, mesmo para os cavaleiros bem pensantes de toda a libertação” (Barreno/ Horta/ Costa, 2010: 83). A discriminação social e também sexual das mulheres, e das feministas em particular, é igualmente contada em *MM*: “E as mulheres que protestam na rua, feministas ou não, são uma má imagem (...) e os homens falam da fealdade dessas mulheres de gargantas gritantes” (*MM*: 366). Porque reivindicam o seu lugar, a sua voz e os seus direitos no espaço público, estas mulheres tornam-se incómodas, ridículas e, como se não bastasse, são também, na forma como são representadas, frígidas. Sucesso profissional e prazer sexual demonstram-se, nas práticas discursivas do patriarcado, incompatíveis:

As mulheres com sucesso são ridicularizadas por todas as formas. “Mulher culta é frígida. Mulher inteligente é frígida.” Desconfia-se da feminilidade de todas as mulheres que se afirmam: porque a afirmação é a essência da “virilidade” (*MM*: 359).

Afirmção, cultura e inteligência como atributos da “virilidade”, em oposição à negação, falta de cultura ou intelectualidade, traços de “feminilidade” e da “essência feminina”. A representação estereotipada das mulheres feministas como (sendo) lésbicas é igualmente denunciada. É na “*Terceira Carta III*” que se lê: “Hão-de de susto dizer-nos até lésbicas, porque sobre este corpo (seis seios da novela também rindo) não se podem pousar mãos a oferecer ou pedir prendas” (Barreno/ Horta/ Costa, 2010: 41).

Independentemente desta reflexão sobre práticas sociais e discursivas da sociedade e cultura portuguesas (patriarcais e sexistas) – que, sublinhe-se, é importante –, a mediatização e politização do julgamento, bem como a apropriação ou transformação do livro num símbolo político de solidariedade por grupos feministas internacionais, terão sido os fatores que conduziram ao seu descrédito enquanto texto literário.¹⁷⁷ Apesar de Maria Isabel Barreno e Maria Teresa Horta se terem mais tarde

¹⁷⁷ Não sendo uma questão central no meu estudo, convém, no entanto, referir que estes foram os argumentos utilizados por Maria Velho da Costa quando, após o julgamento, se afastou da polémica que envolveu todo o processo, não sem antes ter escrito “Carta Só Minha” (1974), publicada no jornal *A Capital*. Como observa Darlene Sadlier: “It should be noted that following their arrest and trial, Velho da Costa wrote a letter to a Portuguese newspaper disassociating herself from the other two with regard to their feminist involvements and criticized the feminist movement for having transformed the

associado a movimentos – tais como o MLM – e outras causas feministas em Portugal, ambas continuaram e sempre defenderam *NCP* como “uma obra de arte e não como um panfleto político” (Vidal, 1974: 33). A esta asserção de Barreno (que consta no processo), acrescento as palavras de Horta quando sublinha (igualmente) que “não foi com este intuito que o livro foi concebido”:

É um livro de ruptura e só é considerado feminista quando as feministas lhe começam a dar o seu apoio. Elas leram e identificaram-se. Nós não pretendíamos escrever uma Bíblia Feminista. Trata-se de uma obra literária (*apud* Tavares, 2008: 178).

Manifesto ou texto político, feminista ou não, o que é certo é que estes rótulos (no contexto da sociedade e cultura portuguesas) tiveram (como ainda têm) efeitos perversos ou consequências negativas, empobrecedoras na história da literatura portuguesa. Em *100 Livros Portugueses do Século Vinte. Uma Seleção de Obras Literárias* (2002), editado por Fernando Pinto do Amaral, *NCP* é mencionado como um texto feminista do início da década de 1970, um símbolo da luta das mulheres portuguesas pela sua emancipação. Em termos literários, a única observação é a de que pertence a “um género diferente”. A dimensão política do livro foi claramente sobreposta ao seu valor estético-literário, o que, retomando a questão do cânone e dos mecanismos que contribuem para a sua formação,¹⁷⁸ reforça a importância de uma reflexão atenta sobre o poder que determinadas publicações “generalistas e essencialistas” – como são as coletâneas e antologias literárias – têm na criação e consolidação do cânone. No já referido e citado *Antigone’s Daughters* (2011), Hilary Owen e Cláudia Pazos Alonso mencionam este livro – que se apresenta aos leitores às leitoras como uma “Uma Seleção de Obras Literárias” – como um exemplo de uma das duas formas que existem em Portugal para “aparentemente” inserir as mulheres no cânone, “demonstrating how far the system has come, and providing that the integration of women is finally ‘complete’ and gender inequality superseded” (Owen e Alonso, 2011: 22). Como defendem as autoras, este é um discurso que adia a questão da autoridade da escrita de autoria feminina – e não só, adia a própria História (das mulheres) –, é um discurso que repete, reproduz e perpetua o discurso dominante (patriarcal): “Explicitly distancing itself from the canonical function of a literary

book into a banner for their cause. As mentioned earlier, her view of oppression was not limited to the problems of women alone, rather to the problems of all those who find themselves because of race, class, or gender, victims of the dominant culture” (Sadlier, 1986: 262).

¹⁷⁸ Veja-se capítulo II.

history, it aims at disseminating a selection of works based on a combination of aesthetic merit and historical impact” (Owen e Alonso, 2011: 22). Mais uma vez as mulheres, ou “tudo aquilo ou todas as questões que têm a ver com assuntos de mulheres”, ficam em segundo plano. Em entrevista a Cristiana Pena, Maria Isabel Barreno falou claramente sobre os efeitos destes gestos ou posicionamentos políticos, quer em relação ao processo *NCP*, quer em relação à própria carreira e percurso enquanto escritora:

tudo isso tem a ver com essa ideia básica de que a questão das mulheres é meramente uma questão adjacente e secundária, a mais importante, a mais universal, a de maior valor é a liberdade de expressão, é a democracia... a questão das mulheres, tudo isso é rapidamente esquecido e depois ainda por cima, como há esse incómodo com o feminismo, quer dizer, é uma maluqueira, são umas tontinhas que andam aí aos gritos. Várias pessoas diziam: “Ah eu gosto do vosso livro porque o vosso livro é político, é um manifesto de liberdade de expressão” mas a parte feminista, as pessoas tentam logo esquecer (Pena, 2008: 65).

Proibido, censurado, aplaudido, lido fragmentária ou integralmente, *NCP* pode ser, parece-me, na esteira de Monique Wittig e Ana Margarida Martins, um “cavalo de Tróia”. Barreno referiu frequentemente a forma como o livro foi recebido pela sociedade portuguesa; apesar do apoio de intelectuais, escritores e artistas, várias pessoas, entre amigos políticos da esquerda (na altura de *Novas Cartas*) tiveram, sublinha, o cuidado de dizer: “‘Ah, eu apoio porque aquilo é um livro político não é um livro feminista!’ A ideia, por um lado, de que há a política que trata de coisas universais e depois o feminismo que trata das vossas coisitas” (*ibidem*, 68).

Em 1980, apesar do empenhamento de Maria de Lourdes Pintasilgo na organização da terceira edição da obra,¹⁷⁹ o impacto, quer em termos nacionais, quer em termos internacionais, foi mínimo. Como texto literário ou projeto de revisitação, resgate e revalorização de uma tradição de escrita de autoria feminina, *NCP* ficou novamente silenciado. Em 1998, a editora Dom Quixote publica nova edição, mas seria em 2010, para assinalar os 40 anos da sua publicação, que Ana Luísa Amaral organizaria uma edição anotada (novamente da Dom Quixote) recolocando *NCP*, bem

¹⁷⁹ Depois da segunda edição, em 1974, pela Editora Futura, apenas em 1980 *NCP* seria novamente reeditado, desta vez pela Moraes Editora. Com o objetivo de resgatar o livro não só para a esfera pública, como também para os estudos literários portugueses contemporâneos, e retomar, ao mesmo tempo, o debate científico e académico sobre o cânone, Maria de Lourdes Pintasilgo coordena esta reedição onde inclui dois textos da sua autoria: “PRÉ-PREFÁCIO (leitura breve por excesso de cuidado)” e “PREFÁCIO (leitura longa e descuidada)”, Pintasilgo (2010a) e Pintasilgo (2010b), respetivamente.

como as suas autoras, no centro do debate científico contemporâneo. “*Novas Cartas Portuguesas: 40 anos Depois*”, assinala um momento crucial no resgate e testemunho da presença efetiva de um património de escrita feminina na literatura portuguesa.¹⁸⁰

4. De *Cartas Portuguesas* (1669) e Mariana Alcoforado, a freira de Beja

Quando, em maio de 1971, Barreno, Costa e Horta assumiram “a coragem de fazer assim uma aventura” (Barreno, Horta/ Costa, 2010: 42) escolheram, como texto matricial, a obra anónima *Lettres portugaises traduites en François*, publicada por Claude Barbin, em 1669, em Paris. Este texto permitiu às escritoras visitar e reescrever a história de Soror Mariana Alcoforado, a mítica freira de Beja, para uns/umas símbolo da mulher abandonada e inconformada, submissa e chorona, para outro/as símbolo da mulher emancipada, subversiva e libertária.¹⁸¹

Em *Mariana Alcoforado. Formação de um Mito Cultural* (2006),¹⁸² mais concretamente no “Prólogo: O que Realmente Aconteceu”, Anna Klobucka esclarece que *Cartas Portuguesas* se apresentava “através de um *Avis au lecteur* introdutório, como uma tradução (...) anónima de cinco cartas de amor autênticas, escritas por uma freira portuguesa chamada Marianne” (Klobucka, 2006: 11), endereçadas a Noel Bouton de Chamilly, conde de Saint-Léger. O jovem oficial francês encontrar-se-ia em Portugal nessa altura, mais concretamente em Beja, a apoiar o país contra Espanha na Guerra da Restauração (1640-1668), e, durante esse período, ter-se-á desenvolvido “um romance secreto entre os dois” (*idem*) que terá terminado com a partida do jovem

¹⁸⁰ Sobre *NCP*, Maria Alzira Seixo, no já referido ensaio “Quatro Razões para (Re)ler *NCP*” (2001) ou seja, antes da edição anotada de Ana Luísa Amaral, observava: “A inserção de [*NCP*] no sistema literário é que é curiosa. Por um lado, o livro conheceu um êxito assinalável na época, que hoje caiu, e a sua reedição não tem provocado, que eu saiba, grandes êxtase de empatia receptiva; por outro lado, a sua inserção no sistema social (...) parece ter sido nula” (Seixo, 2001a: 179).

¹⁸¹ Em relação à escolha de Mariana Alcoforado como figura matricial de *NCP*, Barreno recorda: “Não havia à partida nada de muito definido nas nossas cabeças, a Fátima (Maria Velho da Costa) ainda sugeriu que pegássemos na figura de Mariana Alcoforado, a que eu reagi mal, porque achava a freira de Beja uma mulher muito chorona e conformada, e o certo é que um dia apareceu o primeiro texto, continuámos a encontrar-nos e a ler os textos que íamos escrevendo, até que demos o trabalho como acabado” (Seixas, 2010: 178).

¹⁸² Para um estudo aprofundado sobre Mariana Alcoforado enquanto mito cultural, veja-se este estudo de Anna Klobucka, *Mariana Alcoforado. Formação de um Mito Cultural* (2006).

francês. As cinco cartas teriam sido, eventualmente, escritas por Mariana Alcoforado após a partida e separação dos amantes.

Depois da sua publicação em 1669, *Lettres portugaises* tornou-se um “best-seller internacional” (Klobucka, 2006: 11). Ainda nesse ano, Barbin publica a segunda edição e, em 1672, a terceira. Nas décadas seguintes surgem várias traduções e até “imitações e supostas continuações e respostas às cinco cartas originais” (*idem*), o que, defende Klobucka, contribuiu ainda mais para manter “viva a história da provinciana freira portuguesa” (*ibidem*, 12). O mistério relativamente à autoria das cartas acabaria também por ser particularmente influente na sua receção e projeção. Em Portugal, antes do século XIX, não há referências a *Lettres portugaises*; as primeiras traduções foram feitas por exilados portugueses e publicadas em Paris em 1819 e 1825. Foi nas décadas seguintes que a divulgação do livro se iniciou em Portugal, o que, observa Klobucka, “conduziu progressivamente ao desenvolvimento de um dos mitos culturais mais prezados do país” (*ibidem*, 14). Seria durante o século XIX, enfatiza, que o interesse por Mariana Alcoforado e por *Cartas Portuguesas* se manifestaria, mantendo-se ao longo do século XX. Em 1998, traduzidas por Eugénio de Andrade, as cartas são publicadas, em edição bilingue, pela editora Assírio & Alvim. Nas palavras de Andrade, dotadas pela “magnífica música de um corpo exasperado de desejo e abandono” (Andrade, 1998: 8), as cartas contam uma história de esperança, no início, seguida de incerteza e terminam com a convicção do abandono.¹⁸³

O debate sobre a autoria das cartas seria reaberto em 1926, com a publicação de “Who Was the Author of the *Lettres portugaises*?”, de F. C. Green, então professor

¹⁸³ A título ilustrativo, cito o primeiro parágrafo da carta “Primeira” e o último parágrafo da carta “Quinta”: “Considera, meu amor, a que ponto chegou tua imprevidência. Desgraçado!, foste enganado e enganaste-me com falsas esperanças. Uma paixão de que esperaste tanto prazer não é agora mais que desespero mortal, só comparável à crueldade da ausência que o causa. Há-de então este afastamento, para o qual a minha dor, por mais subtil que seja, não encontrou nome bastante lamentável, privar-me para sempre de me debruçar nuns olhos onde já vi tanto amor, que despertavam em mim emoções que me enchiam de alegria, que bastavam para meu contentamento e valiam, enfim, tudo quanto há? Ai!, os meus estão privados da única luz que os alumia, só lágrimas lhes restam, e chorar é o único uso que faço deles, desde que soube que te havias decidido a um afastamento tão insuportável que me matará em pouco tempo” (Andrade, 1998: 16); “Ao devolver-lhe as suas cartas, cuidadosamente, as duas últimas que me escreveu; hei-de lê-las ainda mais do que li as primeiras, para não voltar a cair nas minhas fraquezas. Ah, quanto me custam, e como teria sido feliz se tivesse consentido que o amasse sempre! Reconheço que me preocupo ainda muito com as minhas queixas e a sua infidelidade, mas lembre-se que a mim própria prometi um estado mais tranquilo, que espero atingir, ou então tomarei uma resolução extrema, que virá a conhecer sem grande desgosto. De si nada mais quero. Sou uma doida, passo o tempo a dizer a mesma coisa. É preciso deixá-lo e não pensar mais em si. Creio mesmo que não voltarei a escrever-lhe. Que obrigação tenho eu de lhe dar conta de todos os meus sentimentos?” (*ibidem*, 53).

de Literatura Francesa em Rochester, Nova Iorque. Gabriel-Joseph de Lavergne de Guilleragues, cortesão, diplomata e antigo embaixador francês em Constantinopla, referido na primeira edição como o tradutor das cartas, é identificado por Green como o autor. Em Portugal, no contexto dos estudos literários contemporâneos, a questão da autoria das cartas foi polémica durante algum tempo: se parte da crítica literária as atribuía à freira de Beja, outra parte não hesitava em identificar Guilleragues como o autor legítimo.

Distanciando-se das questões da autoria, veracidade e historicidade dos acontecimentos, Klobucka salienta, em 2006, a importância e necessidade em rever, reorientar ou mudar de paradigma na análise de *Cartas Portuguesas*.¹⁸⁴ Aliás, para a autora, Leo Spitzer, já em 1954, havia colocado uma questão muito mais importante: “Qual é o significado das *Lettres portugaises*?” (*apud* Klobucka, 2006: 17). Tendo como ponto de partida o texto enquanto “artefacto cultural multifacetado” (*idem*), construído através de um projecto de criação rigoroso que “envolveu metodologias tão diversas como a investigação histórica genuína, a fantasia romanceada, a argumentação política” (*ibidem*, 18-19), Klobucka reflete sobre a forma como Mariana Alcoforado, a partir de “uma sombra textual anónima, praticamente desencarnada, infinitivamente sedutora, (...) irremediavelmente longínqua”, foi conquistando força e sentido, ou, nas palavras da autora,

Foi graças aos esforços de gerações de alcoforadistas portugueses que ela foi ganhando substância, obteve uma identidade pessoal e uma genealogia, familiar e nacional, que a configurou não só como figura mítica de corpo inteiro, mas também como epítome nacionalmente representativo da feminilidade e, aos olhos dos Portugueses, da identidade nacional em geral (*idem*).

À semelhança de outras memórias e “tradições inventadas”, a história da freira de Beja é, argumenta Klobucka, “matéria fértil para o trabalho transformador da imaginação literária” (*ibidem*, 171). No contexto da produção cultural e literária (de autoria feminina) em Portugal, de que forma é que o resgate, a reapropriação e a reinterpretação da história de Mariana Alcoforado, figura imaginada, idealizada –

¹⁸⁴ No seu estudo, Klobucka reflete igualmente sobre a historicidade dos acontecimentos que envolvem e constroem a história de Mariana Alcoforado e do cavaleiro de Chamilly. Apesar da sedução e curiosidade que uma história de um amor proibido entre uma freira e um oficial francês poderia suscitar, a autora questiona: terá Noel Bouton de Chamilly (ou outro francês qualquer) conhecido “Mariana Alcoforado (ou outra freira portuguesa), em 1666 ou 1667, na cidade de Beja? Terá existido uma relação amorosa secreta no Convento da Conceição (ou noutro convento) e uma freira terá sido abandonada contra o seu desejo?” (Klobucka, 2006: 16).

ainda por cima “chorona e conformada”, nas palavras de Barreno – permitiu às “três Marias” criticar e expor a situação de discriminação e subalternidade em que viviam as mulheres portuguesas?

Na introdução à obra *Die Schwestern der Mariana Alcoforado (As Irmãs de Mariana Alcoforado)* (1993), uma antologia de ensaios críticos sobre escritoras portuguesas contemporâneas, Elfriede Engelmayer e Renate Heß referem que não deixa de ser irónica a forma como a tradição histórico-literária portuguesa privilegia a mítica freira de Beja em relação a mulheres reais que, no mesmo período, escreviam. Porém, como argumentam as editoras alemãs, estas mulheres escritoras – referindo-se às freiras escritoras do Barroco português – foram “descobertas” recentemente e, por isso, “não podem ser verdadeiramente consideradas como precursoras da escrita feminina contemporânea” (Engelmayer e Heß, 1993).¹⁸⁵

De qualquer forma, importa (re)colocar uma questão crucial no contexto dos estudos literários feministas: qual o impacto de *NCP* no panorama cultural e literário português para a presente geração de escritoras portuguesas?¹⁸⁶ Em “Um quarto que seja seu’: The Quest for Camões’ Sister” (1995), Hilary Owen salientava já que a “prática inovadora das Três Marias” (*apud* Klobucka, 2006: 154), se fez sentir no desenvolvimento posterior da escrita de autoria feminina em Portugal. Para Owen, a ficção ou a escrita produzida por mulheres “desfruta de uma relação interessante, paradigmática e, em grande medida, inexplorada com a polifonia no feminino, a fragmentação do sujeito feminino a que assistimos em *Novas Cartas*” (*idem*). Este desenvolvimento (simultâneo e posterior a *NCP*, como defende Owen) de uma tradição de escrita ou ficção de autoria feminina que privilegia características estéticas e literárias (até aqui não exploradas), como a polifonia no feminino e a fragmentação

¹⁸⁵ É interessante verificar que Engelmayer e Heß se referem às escritoras portuguesas incluídas nesta antologia como irmãs, e não netas, de Mariana Alcoforado. Klobucka considera que a “principal referência [para as editoras alemãs] não é tanto a produção epistolar da própria freira portuguesa, mas sim a sua versão moderna, mais proeminente e radical: as *Novas Cartas Portuguesas* de Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa” (Klobucka, 2006: 143). O título escolhido para a antologia – *As Irmãs de Mariana Alcoforado* –, sublinha a autora, “contém uma referência à reinterpretação de Mariana e à sua busca de identidade através da escrita” (*idem*), temas centrais em *Novas Cartas Portuguesas*. O título, acrescenta, aponta também para o significado das palavras irmandade e sororidade do livro, “agente aglutinador” que, “não obstante as suas diferenças, das escritoras portuguesas da atualidade” (*idem*), Engelmayer e Heß desejam recuperar para a literatura portuguesa contemporânea.

¹⁸⁶ Em 2006, Klobucka referia os seguintes exemplos de releituras interpretativas por escritoras e escritores portugueses/es: uma peça de teatro, *Mariana Alcoforado* (2000), de Jorge Guimarães; três textos em prosa, reunidos com o título “Três variações para cravo e Mariana” (2000), de Nuno Júdice (publicados no volume *A Árvore dos Milagres*); um conjunto de poemas, *O Regresso de Chamilly* (2000), de Adília Lopes, e o romance *Mariana, Todas as Cartas* (2012), de Cristina Silva.

do sujeito feminino, é crucial no livro de Maria Isabel Barreno *A Morte da Mãe*, escrito, como já referi, em simultaneidade, que irei analisar de forma mais cuidada nos próximos capítulos deste estudo. De qualquer forma, salientando já a dimensão estética da obra, pretendo reiterar a ideia de que para além de resistência política, *NCP* é também um livro de resistência na própria estrutura da linguagem, na própria forma ou género narrativo. Abordar esta experimentação ou inovação estético-literária é a reflexão que proponho nas próximas páginas.

5. Dimensão/ experimentação estética

No prefácio à segunda edição de *MM*, Barreno reflete sobre a dificuldade e os condicionamentos da escrita e da linguagem numa sociedade política, social e ideologicamente condicionada: “Não escapamos nunca aos condicionamentos da sociedade em que vivemos – aliás, também eles elementos da nossa sobrevivência” (*MM*: 12). Nas palavras da autora, em *MM*

há saltos de linguagem: da prosa poética ao texto de ensaio. O livro não é incluível num género literário: aí está o que, felizmente, me foi possível fazer (...) Linguagem poética e linguagem analítica, aconteceram, também de acordo com toda a minha bagagem cultural, ideológica, emocional. Voluntariamente aceitei esta variedade de tons (*MM*: 12).

Declara também que a alternância entre linguagem poética, ensaística ou analítica faz com que seja difícil incluir *MM* num género literário. Efetivamente, esta perceção sobre o trabalho de Barreno tem sido abordada pela crítica. Na já referida entrevista de Isabel Coutinho, “Morreu Maria Isabel Barreno, que ‘foi mais do que uma das ‘Três Marias’” (2016), Miguel Real destaca a natureza subversiva e desconstrutiva da escrita de Barreno, comentando que os romances da escritora “desconstroem toda a estrutura clássica do romance anterior” (Coutinho, 2016). Em relação a *MM*, Real reconhece “uma ligação contínua entre filosofia e literatura” (*idem*) o que faz com que a sua classificação do livro como um “romance-ensaio” (*idem*) seja a mais apropriada. Ana Luísa Amaral, também nesta entrevista de Coutinho, partilha esta opinião, acrescentando mesmo que a dimensão ensaística da escrita de Barreno terá, de certa

forma, influenciado a escrita de *NCP*: “terá sido muito importante para o diálogo que se foi gerando entre as três escritoras, o que não quer dizer que tenha sido ela a escrever os textos de cariz mais ensaístico no livro” (Coutinho, 2016). Também António Guerreiro, em “A Literatura como Voz do Feminino” (2016), em relação a *MM*, chama a atenção para “um ensaísmo que faz incursões na ordem social, histórica, filosófica e antropológica” (Guerreiro, 2016), o que, como argumenta, terá não só permitido à escritora aprofundar e refletir sobre a humanidade, como permite também (a quem lê Barreno) entender “o fundo feminista da obra da escritora” (*idem*).

Em “Quatro Razões para Reler *Novas Cartas Portuguesas*” (2001a), Maria Alzira Seixo destaca (as) quatro razões que (no seu entender) fazem de *NCP* “um livro que *fez data*, que marcou um tempo e chamou atenção para uma questão”: o “*confronto dos tempos*” (Seixo, 2001a: 179); o “*livro enquanto obra literária*” (*ibidem*, 181); a “*repartição das vozes no texto*” (*ibidem*, 183) e a dimensão histórica, a “*História (literária e sociocultural) que a todos alicerça*” (*ibidem*, 184). Ao expor estes argumentos, Seixo, na esteira de Pintasilgo, Sadlier, Owen, Amaral, Engelmayer e Klobucka, demonstra não ter dúvidas de que *NCP* é um texto literário com qualidades e características estéticas inovadoras no contexto da literatura portuguesa. Intertextualidade, hibridez, diversidade, polifonia e fragmentação do sujeito feminino são a “*variedade de tons*” (*MM*: 12) que, para Seixo, assinalam uma escrita transgressora, inovadora e emancipatória.

Partindo das cinco *Cartas Portuguesas* (1669), Barreno, Horta e Costa escrevem outras nove que, por sua vez, se desdobram num conjunto de cento e vinte textos que entrelaçam cartas de amor, poemas, ensaios, citações e géneros diversos, (tais) como relatórios médicos, um artigo do Código Penal Português sobre adultério, um extrato do Dicionário de Bruxaria de Plancy do século XIX – que fala sobre a condenação à morte de mulheres por bruxaria –, entre outros. A exposição e denúncia de situações de subalternidade e discriminação das mulheres portuguesas é o que une a diversidade dos vários enunciados que compõem o texto. A intertextualidade e a “*miscigenação literária inter-nacional*” (Seixo, 2001a: 181) em relação a outros discursos, como por exemplo “a epistolografia relativa à guerra colonial, ou a modelos de mediação moderna, como as cartas de descendentes de Mariana” (*ibidem*, 181-182), dão origem a “um efeito de hibridismo desorganizado” (*idem*). Terão sido, provavelmente, estas características estético-literárias inovadoras que terão levado

Darlene Sadlier, no já referido e citado ensaio – “Form in *Novas Cartas Portuguesas*” – a comentar:

The book is difficult to describe with the standard critical terminology (...) Inevitably, one's first impression of the book is of a hodgepodge-letters, essays, and poems, randomly assembled, whose only apparent unity is derived from the theme of women's liberation. But after several readings, one can perceive more intriguing aspects of the form, so that the very structure of the book takes on political implications. In this sense, the book has a specifically literary interest. It is not only a challenge to orthodox ideas, but a different kind of representation, an attempt to reshape the culture's "way of seeing" (Sadlier, 1986: 251).¹⁸⁷

A aparente falta de coesão e ligação entre os textos que compõem *NCP* pode conduzir, inevitavelmente, como defende Sadlier, à percepção errada de que o livro é composto por um amontoado de cartas, poemas e ensaios sem qualquer interligação, com exceção da harmonia ou coerência temática. No entanto, salienta a autora, uma leitura atenta permite-nos reconhecer não apenas a partilha de um tema comum central em todo o livro – a emancipação das mulheres –, como também nos faz entender que esta estrutura ou narrativa inovadora, diferente, “aparentemente desorganizada”, tem objetivos concretos, isto é, trata-se de uma forma de desafiar práticas discursivas e sociais tradicionais, dominantes. Apesar de ter objetivos literários específicos – como questionar as estruturas narrativas convencionais –, *NCP* questiona também formas de representação, organização e percepção do mundo dominantes; “a aparente estrutura desorganizada” foi, claramente, intencional, deliberada, ponderada com propósitos ou motivações políticas definidos.

Sobre a percepção tradicional e estereotipada que associa a escrita de cartas e diários a “sentimentalidade” e ao “mundo das mulheres”, tenho vindo a falar um pouco.¹⁸⁸ Efetivamente, o resgate e a escolha da narrativa epistolar enquanto tradição literária “menor” e convencionalmente associada à escrita de autoria feminina, permitiu às “três Marias” questionar e subverter práticas sociais e discursivas de representação dominantes. Ou seja, ao revisitar este modelo de escrita tradicional – “a tradition long associated with women” (*ibidem*, 252) –, as autoras (re)valorizam um

¹⁸⁷ Neste ensaio, Sadlier compara a estrutura ou forma de *NCP* com a tradicional calçada portuguesa de forma curiosa: “We might say that the literary forms inherited by the ‘Three Marias’ are a bit like those ‘irregular’ paving stones in Lisbon described by Christine Garnier. Just as the stones were designed for men's shoes and not for high heels, so the traditional architecture of European literature was not shaped for women's experience of the world. Hence, a great many of the major women writers of this century have been concerned with the problem of form” (Sadlier, 1986: 251).

¹⁸⁸ Veja-se capítulo I.

modelo de escrita “novo e desestabilizador”, numa clara transgressão das práticas discursivas hegemónicas patriarcais. Os “saltos” entre linguagem poética, ensaística e analítica, as oscilações entre “texto de ensaio” e “prosa poética” – que Barreno identificou no prefácio de *MM* – são atributos estéticos que tanto Sadlier, como Seixo e Owen, reconhecem em *NCP*. Porém, apesar destas oscilações ou flutuações (na narrativa), há uma sequência cronológica que demonstra uma narrativa organizada.¹⁸⁹ Apesar de não apresentarem um núcleo ou um enredo central e inicial a partir do qual a intriga evolui até à solução final, apesar da inexistência de uma história ou uma trama convencional pautada pelo tempo, espaço e personagens, há, quer em *NCP*, quer em *MM*, um núcleo discursivo. Esta rutura em relação aos moldes tradicionais de narrar – anulando ou relativizando os conceitos de tempo e espaço – é uma característica comum às duas obras. Como defende Miguel Real sobre a escrita de Barreno: “Os romances de Maria Isabel Barreno desconstróem toda a estrutura clássica do romance anterior” (Coutinho, 2016).¹⁹⁰ Como já referi, a escolha de um estilo de escrita fragmentado e descentrado foi uma opção consciente e deliberadamente subversiva das escritoras. Desafiar as políticas de representação na cultura e tradição ocidentais, questionar e subverter não apenas práticas sociais como também práticas discursivas foi o seu objetivo – também político. No posfácio à tradução inglesa, em 1975, as autoras declaram:

This book is not the work of an isolated writer struggling with personal phantoms and problems of expression in order to communicate with an abstract Other, nor is it the summing-up of the production of three such writers working separately on the same theme. The book is the written record of a much broader, common, lived experience of creating a sisterhood through conflict, shared fun and sorrow, complicity and competition – an interplay not only of modes of writing but of modes of being, some of them conscious and some far less so, all of them shifting in the process, and all three of us still facing, even today, the question of how (apud Sadlier, 1986:

¹⁸⁹ Como observa Sadlier, “Grouped under the headings ‘First Letter,’ ‘Second Letter,’ and ‘Third Letter,’ these non-fictional exchanges are also consecutively numbered (‘First Letter I,’ ‘Second Letter I,’ ‘Third Letter I,’ ‘First Letter II,’ etc.), indicating their chronology within their respective sets” (Sadlier, 1986: 260). E acrescenta: “The various letters, poems, and other entries do not obey the temporal logic of realist narrative; for example, a ‘new’ letter written by Mariana Alcoforado in the 17th century may be followed by a letter from a young woman to her boyfriend in the 1960s (...) The book begins with a letter dated March 1, 1971, and ends with a piece written October 25, 1971. Hence, while we read back and forth in time, we are constantly made aware of another temporal dimension, a linear development which is at once separate from and part of the individual letters and poems. For while the letters, poems, essays, etc. represent a particular historical time which is non-linear in progression, their placement in the text is determined by a chronology based on the dialogues between and communications exchanged by the “Three Marias” (*ibidem*, 256-257).

¹⁹⁰ Miguel Real identifica a geração literária de Maria Isabel Barreno com a “década de 60, a mesma de que emergiram Isabel da Nóbrega, Urbano Tavares Rodrigues, Almeida Faria ou David Mourão-Ferreira enquanto contista. E esta foi uma geração muito desconstrutivista” (Coutinho, 2016).

A crítica sociopolítica é também em relação à linguagem (da ordem simbólica masculina), ao discurso dominante do patriarcado. A exploração de formas de escrita alternativas que não as convencionalmente instituídas pelo cânone da literatura é (também) uma estratégia de deslegitimação do patriarcado, uma outra forma de questionar as estruturas e representações dominantes. Na “*Primeira carta última e provavelmente muito comprida e sem nexos (cont.)*”, as “três Marias” desarranjam a gramática da língua portuguesa:

Como são belas as coisas quando ninguém se espera hoje para dizer-nos como. Como o mundo está intacto se não nos morremos da ausência de alguém. Mas quem se ri se não se sabe único, preferido, quem se basta e nisso persevera, quantos conhecem ao menos umas horas esta glória de ninguém ter ou carecer a suster-nos pela mão e no entanto andarmos, como a escrita anda, como anda o corpo que a mão sabedora sustenta, a mão própria – quantas mulheres, quantos homens se deleitaram já do que podem fazer unicamente, somente? Quantas mulheres? (Barreno/ Horta/ Costa, 2010: 272).

Neste texto, a liberdade, identificada como âncora do mundo e dos direitos humanos, passa por um apelo necessário à emancipação das mulheres que, salientam as autoras, em “*Extractos do diário de Ana Maria, descendente directa da sobrinha de D. Maria Ana, e nascida em 1940*”, “leva[rá] à convulsão em todos os extractos sociais; nada fica[rá] de pé, nem relações de classe, nem de grupo, nem individuais” (*ibidem*, 198). A independência, insubmissão ou “revolta da mulher” (*idem*) corporiza-se (também e principalmente) na desformatação da linguagem, na desobediência às práticas discursivas dominantes. Na última frase de *MM*, no texto “Os Caminhos das Mulheres”, Barreno resgata e reescreve esta insurreição: “Uma das armas é a desorganização total do texto, do quotidiano, do dito sério” (*MM*: 367). Também neste que é o “Nosso último encontro em espaço fechado”, última secção do livro, e após identificar o “núcleo revolucionário (...) onde poderemos retirar todas as alternativas deixadas ainda por efectivar” (*idem*), a narradora-personagem invoca uma “balbuciente linguagem que não entra no racional oficial” (*idem*), uma (nova) forma de escrita (alternativa), como declararam também as “três Marias”: “Tudo terá de ser novo” (Barreno/ Horta/ Costa, 2010: 198).

A terceira razão que Maria Alziro Seixo evoca para reler *NCP* é a “*repartição das vozes no texto*”. Ao contrário do texto seiscentista – *Cartas Portuguesas* (1669) –

que contém apenas cartas de Mariana para o cavaleiro de Chamilly, o livro das “três Marias” inclui também a correspondência da freira de Beja com a família e amigas (incluindo as respostas a Mariana). Apesar do domínio da primeira pessoa em cartas e poemas, estas vozes localizam-se “a vários níveis” (Seixo, 2001a: 183), o que, enfatiza Sadlier, transforma *NCP* num “‘decentered’ text in two ways: it lacks both an individual author and a single protagonist” (Sadlier, 1986: 258), contribuindo também para a sua estrutura ou forma narrativa subversiva. A ausência de um/a autor/a individual e de um/a único/a protagonista, defende, coloca a narrativa na voz de um sujeito coletivo e transforma-a numa “history of women's voices articulating their plight as women in a male-dominated society” (*idem*).

Por outro lado, Seixo refere também as “vozes de autoria” que são “o sentido constituído pelas três escritoras que se intervertem enquanto narradoras pessoais” (Seixo, 2001a: 183). De “identificação relativa anónima ao longo do texto”,¹⁹¹ observa, as vozes das autoras demonstram, acima de tudo, uma “intenção paródica” (*ibidem*, 186), logo anunciada no início da narrativa, na “*Primeira Carta VI*: “Comuna de mulheres ou sufragistas já nos dizem, com riso gelado pela insegurança de nos verem juntas” (Barreno/ Horta/ Costa, 2010: 100), e reiterada no final, na “*Terceira carta última*”: “Ah! Irmãs, se nos rimos!” (*ibidem*, 304).

Maria de Lourdes Pintasilgo salienta igualmente a partilha de vozes no texto: “reconheci mais de vinte mulheres – não serão essas também Marianas-do-seu-destino a, por seu turno, esconderem outras? Cada uma é quem é e muitas outras” (Pintasilgo, 2010b: XXXIV). Para Pintasilgo,

Realidade ou ficção, Maria Ana, a mulher do emigrante António, a carregar o peso dos cuidados pelos filhos e a envelhecer de trabalhos e solidão? Ou

¹⁹¹ Na esteira de Darlene Sadlier, Maria Alzira Seixo aborda igualmente a questão da autoria e as temáticas que mais preocupavam ou interessavam cada uma das escritoras em particular, em termos pessoais: “Há um passado literário evocado (na célebre epígrafe do livro...) que sublinha obras de natureza diversamente subvertoras das três escritoras: Maria Velho da Costa, no plano da escrita; Maria Teresa Horta, no plano do erotismo; Maria Isabel Barreno, no plano da ideologia (...) a escrita 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 (...) É da junção dos textos diversos, das vozes re-partidas, que resultam estas novas cartas” (Seixo, 2001a: 183-184). Ainda sobre as perceções de cada uma das autoras em relação às causas históricas para a subalternidade das mulheres (não deixa de me interessar, até porque este tema está muito presente em *MM*), gostaria de recordar Sadlier quando refere que as três escritoras apresentam argumentos diferentes em relação às causas para a subalternidade das mulheres: “they were not unified in their perceptions about the cause or root of the problem of women's oppression. Barreno felt that the institution of motherhood was the prime oppressor; Horta believed that society in general victimized women, but that men in particular, especially men as husbands, lovers, fathers, and sons were women's most formidable oppressors. Velho da Costa, unlike the other two, was not a militant feminist, and she felt that some women could be as overbearing as men. She believed that men as well as women were victims” (Sadlier, 1986: 261).

Mariana, a braços com a ignorância do seu corpo e violada pelo pai? Ou Maria, a mulher a dias que se desculpa de existir? Ou Mariana, a rapariga da aldeia tornada prostituta para alimentar a filha? (Pintasilgo, 2010b: XXXIV-V).

Maria Ana, Mariana e Maria, “nomes típicos da onomástica feminina” (Lentina, 2016: 281),¹⁹² são as personagens reais ou fictícias que incorporam e dão vida às mulheres portuguesas e de todo o mundo, retratando todas as formas de violência contra as mulheres: o peso da maternidade e dos trabalhos domésticos, violência sexual e doméstica e solidão.

A multiplicação do nome Mariana em Maria, Ana, Maria Ana ou ainda Ana Maria permite também às autoras, como defende Klobucka, “a invenção (...) da linhagem histórica das descendentes femininas de Mariana Alcoforado”, um dos contributos de *NCP* para “uma tradição feminista imaginada” (*idem*), já que, sublinha, no contexto nacional português “não abundam os exemplos registados de antepassadas intelectuais verosímeis” (Klobucka, 2006: 151).¹⁹³

A “repartição de vozes” é também uma característica de *MM*. Porém, como observa Paulo Alexandre Jorge dos Santos, em “Entre Primeira e Terceira Pessoas, em quatro textos de Maria Isabel Barreno” (1997), no livro de Barreno, para além de diversas vozes femininas, existem também vozes masculinas. Identificando em *MM* aquilo a que Bakhtine chamou de romance polifónico, o autor salienta: “não se trata da construção de um único ‘eu’, mas sim da criação de diferentes sujeitos, com outros tantos pontos de vista do real” (Santos, 1997: 213). No entanto, a polifonia, a existência de várias vozes – femininas e masculinas – materializa-se, em *MM*, não através da escrita diarística e epistolar de *NCP*, mas através de uma escrita dialógica, cujos efeitos narrativos cruciais são a colocação (quase) em discurso direto de algumas vozes e discursos ideológicos dominantes ao longo da História.¹⁹⁴

¹⁹² Sobre a repetição dos nomes Maria e Ana, “nomes típicos da onomástica feminina”, Alda Maria Lentina, em “*As Novas Cartas Portuguesas* ou uma nova cartografia do feminino”, observa que se trata de uma outra forma de representação das mulheres “como símbolos de configurações femininas louvadas pelo salazarismo” (Lentina, 2016: 281).

¹⁹³ Sobre uma suposta genealogia da freira de Beja fazem parte: Mariana, sobrinha homónima de Soror Mariana, “feminist *avant la lettre* e defensora politicamente sagaz da sua tia” (Klobucka, 2006: 152); D. Maria Ana, nascida várias gerações depois, cerca de 1800, a segunda descendente directa, “rebento extemporâneo e filosófico desta linhagem feminina” que “demonstra o seu espírito independente recusando-se a casar e a ter filhos” (*idem*) e Ana Maria, a filósofa, nascida em 1940, contemporânea das autoras.

¹⁹⁴ A pluralidade de vozes e a escrita dialógica em *MM* enquanto estratégias narrativas ou recursos estéticos será objeto de análise nos próximos capítulos deste trabalho.

Retomo a questão da escrita e do ato criativo na sua relação com o quotidiano das mulheres escritoras.¹⁹⁵ Quando Virginia Woolf, em *A Room of One's Own* (1928) refere as interrupções que, supostamente, as mulheres teriam que enfrentar para se poderem dedicar (ter tempo, disponibilidade) à escrita, a que obstáculos se referia? À época, Barreno, Horta e Costa, para além de “donas de casa”, eram também mães (e com crianças ainda pequenas) e mantinham, simultaneamente, as suas atividades profissionais, trabalhando fora de casa. Conciliar a esfera familiar-privada, a esfera profissional-pública com o ato de escrita, escrevia Woolf já há um século, não seria fácil, mas também não seria impossível se, defende, as mulheres “adaptassem a escrita ao corpo”:

The book has somehow to be adapted to the body, and at a venture one would say that women's books should be shorter, and more concentrated, than those of men, and framed so that they do not need long hours of steady and uninterrupted work. For interruptions there will always be (Woolf, 1991: 78).

No seguimento desta reflexão, poder-se-á interpretar a subversão das estruturas convencionais do romance tradicional em *NCP* como (uma) resposta (das autoras) ao apelo de Woolf para a criação de uma nova forma de escrita ou, da tal linguagem que se adaptasse ao corpo? Sadlier acrescenta também que as dificuldades da escrita em conjunto terão contribuído para esse estilo fragmentado, descentrado, não unitário: “isolation, separation, despair, seemingly insurmountable obstacles, and a struggle toward unity” (Sadlier, 1986: 252).¹⁹⁶ A escolha da narrativa epistolar terá sido também, defende, uma estratégia que permitiu às escritoras não apenas criticar e desconstruir uma tradição literária convencionalmente associada à escrita de mulheres – a escrita epistolar e diarística –, como possibilitou também articular rotinas familiares e profissionais com o ato de escrita. Desta forma, Sadlier responde:

Novas Cartas Portuguesas confirms what Woolf predicted (...) the “Three Marias” wrote a book which subscribes to no particular genre, and which refuses the logic of traditional literary form (...) the unusual conditions under which they wrote determined a condensed, elliptical type of book (Sadlier, 1986: 252).¹⁹⁷

¹⁹⁵ Veja-se Introdução e capítulo I.

¹⁹⁶ Nas palavras de Sadlier: “This crude, practical reality was in fact an issue for the ‘Three Marias’ who, as working women, as well as wives and mothers, were unable to spend long hours together. As we have seen, *Novas Cartas Portuguesas* was born of twice-weekly meetings at which they exchanged ideas and correspondences; consequently they wrote in disconnected fragments, and their individual letters, poems, and essays rarely exceed three or four printed pages. In this sense, their work is shorter and more concentrated, roughly analogous to what Woolf had assumed working women would have to produce” (Sadlier, 1986: 252).

¹⁹⁷ Como defende Sadlier: “Partly as a result of their working conditions and partly as a result of this need to discover a new form, the ‘Three Marias’ have developed a polyphonic, decentered text which

A transgressão da estrutura convencional do romance tradicional, monológico e unitário; a rutura em relação aos moldes tradicionais de narrar; a não submissão a um género literário particular e convencional, optando por textos diversos – sejam cartas, poemas ou ensaios – e a repartição ou pluralidade de vozes no texto são características estéticas que questionam e desautorizam não apenas as tradições de escrita herdadas, como deslegitimam também os sistemas de perceção e representação do mundo dominantes. A união e singularidade destes traços fazem de *NCP*, como defende Maria Alzira Seixo, uma “grande narrativa emancipadora” (Seixo, 2001a: 182) ou, nas palavras de Hilary Owen e Cláudia Pazos Alonso, “a genealogical discourse of female liberation” (Owen e Alonso, 2011).

Por outro lado, a rutura em relação aos moldes tradicionais de narrar, o facto de *NCP* e *MM* não apresentarem uma única história ou trama central convencional pautada pelo tempo, espaço e personagens, não significa a ausência de núcleos discursivos. Quando Pintasilgo escreveu “fica claro que neste livro se trata da condição das mulheres” (Pintasilgo, 2010b: XXXI), é do coletivo mulheres que se trata.

Depois de contextualizar social e politicamente o processo *NCP*, salientando o (ainda) atual rótulo de texto político e feminista deste livro, e não esquecendo que o propósito deste capítulo é identificar semelhanças entre *NCP* e *MM*, proponho agora abordar a forma como as duas narrativas denunciam várias formas de violência contra as mulheres. Na esteira de Pintasilgo, Seixo, Owen e Alonso, a escrita transgressora, inovadora e emancipatória desta narrativa é um marco na tradição de escrita de autoria feminina na literatura portuguesa.

seems to generate from no single author, which has a more complex temporal order than the linear narrative of the romantic-realist tradition, and which has no definite closure. Although their book retains a narrative interest, it abandons the typical novelistic concern with a story about the growth of an individual in society; instead it devises a form that illustrates a broad range of historical developments and a variety of social determinants” (*ibidem*, 263).

6. Da “alegria (...) de se haver desaconchegado um mito, desflorado uma lei”¹⁹⁸

6.1 O patriarcado e a trilogia da família

Em *Sororophobia. Differences Among Women in Literature and Culture* (1992), Helena Michie argumenta que a família é o local “em que a opressão das mulheres pela sociedade é mais visível e mais comumente exercida” (*apud* Klobucka, 2006: 150). Como ressalta a autora, a violência e a opressão das mulheres no contexto familiar – em várias dimensões, tais como a sexualidade, a violência doméstica, o aborto, o incesto – fazem da “intimidade o local de conflito” e traduzem-se naquilo que, nos feminismos contemporâneos, salienta, se designa como recuperação ou reprodução do tema da família “de forma alterada” (*idem*).

O resgate do tema família é também abordado por Ana Saldanha que, no ensaio “Narrativa Portuguesa Pós-Revolução: os Autores Mulheres e as Novas Representações Sociais” (2014), reflete sobre o contexto sociopolítico de *NCP* e a forma como as mulheres são representadas pelos discursos patriarcais dominantes da Igreja Católica e do Estado Novo. O estereótipo das mulheres submissas e obedientes, defende, corresponde aos ideais patriarcais do fascismo:

O fascismo é, por conseguinte, a expressão de um autoritarismo que não exclui a submissão sexual, apelando ao *mito feminino* da mulher passiva, submissa e recatada. A este, junta-se o *mito da infância*, no qual a mulher é esposa obediente e mãe instintiva (Saldanha, 2014: 146).

A subordinação das mulheres num sistema autoritário patriarcal inclui, defende a autora, submissão sexual. O “*mito feminino*” da passividade e o “*mito da infância*” – com os seus ideais do casamento e da maternidade – não são mais do que estereótipos de “feminilidade” construídos pelas narrativas patriarcais dominantes, moldando-se, desta forma, às fantasias do imaginário masculino.

Se por um lado *NCP* denuncia o poder das narrativas culturais hegemónicas e das normas impostas, em particular às mulheres, através de uma “sábua educação” (Barreno/ Horta/ Costa, 2010: 198), por outro, não deixa de expor a forma como essa mesma educação e os seus “sistemas de cristalizações culturais” (*ibidem*, 80) se

¹⁹⁸ “*Segunda Carta III*” (Barreno/ Horta/ Costa, 2010: 38).

reproduzem nos discursos de muitas mulheres, pondo em evidência a força da ideologia patriarcal. Por outras palavras, “a sujeição consentida” (Pintasilgo, 2010b: XL) a que Pintasilgo alude não é mais do que a naturalização e interiorização desses estereótipos ou códigos culturais e sociais enraizados nas próprias mulheres enquanto produtos dessa cultura. Na “*Carta de uma mulher de nome Maria para a sua filha Maria Ana a servir em Lisboa*” uma mãe, em conversa com a filha, afirma: “e se não foste à escola foi por teima do teu pai que é de opinião dele as raparigas não terem precisão de saber ler (...) – pois o destino das mulheres é este, minha filha” (Barreno/Horta/ Costa, 2010: 245).¹⁹⁹ Contudo, ao mesmo tempo que reproduzem a linguagem da ordem simbólica masculina, as mulheres, em “*As tarefas*”: “*Redacção de uma rapariga de nome Maria Adélia nascida no Carvalhal e educada num asilo religioso em Beja*” (*ibidem*, 225), desconstroem e subvertem, ironicamente, a conceção essencialista do género veiculada pelos discurso dominantes:

As tarefas dividem-se em duas espécies: as tarefas do homem e as tarefas da mulher. As tarefas do homem são aquelas da coragem, da força e do mando (...) são os homens que organizam as guerras para tirarem o mundo da perdição e do pecado (por exemplo: as cruzadas), combatendo para salvar a Pátria e defender assim as mulheres, as crianças e os velhos. Depois há as tarefas das mulheres, que acima de todas está a de ter filhos, guardá-los e tratá-los nas doenças, dar-lhes a educação em casa e o carinho (...) e uma das tarefas da mulher é disfarçar, que bem vejo a minha mãe com o meu pai. Uma vez até me disse: filha, olha que a mulher tem de usar muita manha para conseguir o que quer, pois como somos mais fracas, o homem faz da gente gato-sapato e esse é o que é dado. Mas a gente tem de se defender. Outra das tarefas da mulher, então, será ter manha (*ibidem*, 225-227).

Proteger e defender a família, a nação e as mulheres apresentam-se como tarefas dos homens, enquanto às mulheres cabe tratar e educar o/as filho/as. “[D]isfarçar” e “ter manha”, sublinha a personagem-filha, recordando as palavras da mãe, são igualmente estratégias-conselhos talvez porque, como escreveram as “três Marias” na “*Terceira Carta P*”, “há sempre uma clausura pronta a quem levanta a grimpá contra os usos” (*ibidem*, 6). Desta forma, na família tradicional nuclear, o silêncio demonstra-se outra norma à qual as mulheres, sejam filhas, mães ou esposas, devem obedecer. Dirigindo-se em particular às mulheres que “gosta[m] deste seu papel subalterno e secundário

¹⁹⁹ Em *A Fluída Arte da Descosura: Filosofias de Liberdade em Cartas Portuguesas e Novas Cartas Portuguesas* (2007), Marta Simosas, na esteira de Adrienne Rich (“Politics of Location”, 1984), chama atenção para a situação concreta de algumas personagens femininas que se encontram numa posição duplamente subalterna, seja a mãe camponesa cuja filha se encontra “a servir” em Lisboa, seja Mariana que, sendo mulher e freira, sofre, por esse motivo, uma dupla sujeição (Simosas, 2007: 88).

onde se limita[m] a ser mãe e mesmo quando formada[s] escolhe[m] o casamento como profissão se profissão fora não remunerada ou remunerada através da cedência do seu próprio corpo” (Barreno/ Horta/ Costa, 2010: 248), as narradoras, em “*Texto de honra ou de interrogar, escrito por uma mulher de nome Joana*”, denunciam a maternidade como o primeiro e principal obstáculo à emancipação das mulheres, reflexão que se repetirá em *MM*: “O casamento continua a ser essa redução da mulher a meio de produção: objecto produtor de novas gerações” (*MM*: 207). Do ponto de vista económico, a maternidade é apresentada como um trabalho de produção não remunerado que a História (“dos homens”) nunca reconheceu, contribuindo para a subalternidade das mulheres e para a força do patriarcado.²⁰⁰ A não valorização do trabalho realizado pelas mulheres no espaço doméstico e privado da casa, ou seja, fora da esfera pública e económica (dos homens, por excelência), conduz ao questionamento, mais uma vez, dos discursos económicos dominantes patriarcais – da produção e da reprodução – que limitaram as mulheres ao espaço privado. No “*Texto de honrar ou de interrogar, escrito por uma mulher de nome Joana*”, podemos ler:

(Terá a mulher alguma razão para acreditar (...) ainda na sua libertação enquanto for aceitando o que se lhe tem proposto até hoje: companheira, colaboradora... ou seja: sempre o papel subalterno e doméstico no mundo à mistura com a obrigação de parir e lavar as fraldas dos filhos assim como aceitar o homem que a goza, quer na cama, quer socialmente, utilizando-a nas tarefas mais mal pagas e menos sedutoras que ele recusa fazer?) (Barreno/ Horta/ Costa, 2010: 249).

Ser dona-de-casa, parir, lavar fraldas, ser submissa sexual e socialmente parecem ser obstáculos para a emancipação das mulheres no contexto do casamento, desmistificando ou desacreditando os ideais da família e da maternidade como espaços de igualdade entre homens e mulheres. Na “*Terceira Carta IV*”, a voz das narradoras havia já questionado este conceito de dominação:

qual o sentido da liberdade, ou da sobrevivência, por que se luta, se continuar a ser sexo de segunda ordem, à sombra da cultura do Homem, com letra grande, obrigada a serviços da manutenção do homem, último receptor das frustrações do homem, para quem o próprio erotismo, sua fictícia bandeira de libertinagem, é agressão à mulher (*ibidem*, 80-1).²⁰¹

²⁰⁰ Darlene Sadlier e Maria Alzira Seixo, a propósito da questão da autoria, partilham a ideia de que a maternidade foi a “grande” causa ou argumento defendido publicamente por Barreno para a subalternidade das mulheres ao longo da História (*supra*). Na já referida e citada entrevista a Cristiana Pena, a escritora reitera: “Entendo, pois, que não basta pensar em relações de produção, sendo socialmente a mulher produtora de filhos e vendendo sua força de trabalho ao homem-patrão” (Pena, 2006).

²⁰¹ A discussão sobre pornografia enquanto banalização e legitimação da violência contra as mulheres não tem lugar neste trabalho. Apesar disso, veja-se Kate Millett que, no texto seminal *Sexual Politics*

O lugar de subordinação das mulheres mesmo em relações de intimidade, que coloca “em evidência a ideologia patriarcal que a estrutura” (Amaral, 2010: 362), é denunciado igualmente na “*Terceira Carta IV*” com a descrição do “corpo de mulher, onde é sugado e exausto sexo duro de homem, sua breve participação na feitura do filho” (Barreno/ Horta/ Costa, 2010: 81) e permeia os três textos que compõem a trilogia da família em *NCP – “A Mãe”, “O PAI” e “A Filha”*, nesta ordem –, uma denúncia de situações de violência(s) no espaço doméstico da casa-família e que ilustra, como defende Ana Luísa Amaral, as relações familiares enquanto “redes de poder e de (de)afectos” (Amaral, 2010: 346).

No primeiro texto, “*A Mãe*”, a personagem principal é filha também. A necessidade de proteger o filho, a dependência da própria mãe e o não querer, por isso, reproduzir o mesmo modelo na educação do filho, conduzem-nos, neste texto, a uma reflexão não apenas sobre a “maternidade enquanto fardo opressivo imposto à mulher”, bem como sobre “a família enquanto lugar de reprodução dos papéis sexuais” (*ibidem*, 356). Sobre a relação mãe-filha ressaltam-se a simultânea cumplicidade e rejeição. Se na primeira carta à mãe, Mariana se despede como a “Tua filha amiga” – “Querida Mãe: Amanhã ao fim da tarde estarei ao pé de ti. Peço-te que me vás esperar (...) Beijo-te muito, cheia de saudades” (Barreno/ Horta/ Costa, 2010: 118) –, já na segunda (carta), Mariana rejeita a figura materna enquanto “agente ideológico da instituição familiar, (...) a responsável pela reprodução de papéis sexuais e sociais estereotipados” (Amaral, 2010: 357). Por isso lhe diz:

Mãe:

Sabes bem que não quero voltar mais para casa. Estou cansada das tuas ajudas e da prisão em que assim me vais conseguindo ter.

Ao meu filho serei eu que hei-de criar e não tu, nem como tu a mim me criaste, assim o espero fazer sem conselhos teus (Barreno/ Horta/ Costa, 2010: 119).

(1969), defende: “Patriarchal force also relies on a form of violence particularly sexual in character and realized most completely in the act of rape. The figures of rapes reported represent only a fraction of those which occur, as the “shame” of the event is sufficient to deter women from the notion of civil prosecution under the public circumstances of a trial” (Millet, 2000: 44). Também Adrienne Rich, em “Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence” (2003), reflete sobre a normalização ou naturalização da violência no ato sexual: “The most pernicious message relayed by pornography is that women are natural sexual prey to men and love it, that sexuality and violence are congruent, and that for women sex is essentially masochistic, humiliation pleasurable, physical abuse erotic. But along with this message comes another, not always recognized: that enforced submission and the use of cruelty, if played out in heterosexual pairing, is sexually ‘normal’” (Rich, 2003: 20).

Depois recusar a ajuda da mãe, demonstrando o seu desejo em romper com um futuro “ciclo opressivo” de educação e reprodução da linguagem da ordem simbólica masculina, ficamos a saber que a cena em que Mariana, “agarrando o filho pelos ombros, bate-lhe com a testa, violentamente, num dos enormes vidros: duas, três vezes, até que horrorizada vê um fio de sangue descer ao longo da cara dele” (Barreno/ Horta/ Costa, 2010: 118), foi afinal um pesadelo. Contudo, a violência e agressividade desta “cena onírica”, como defende Amaral, “não deve ser dissociada do quadro emocional (...) onde os sentimentos de clausura, dor, medo, angústia, horror, cólera e loucura parecem estar intimamente ligados à ideia de maternidade fora do contexto da célula familiar e, portanto, reprovada ou estigmatizada socialmente” (Amaral, 2010: 356).

A crítica à família enquanto instituição social continua em “O PAI”, único título da trilogia escrito em maiúsculas, (talvez) numa sátira à figura sagrada do pai-homem-patriarca-chefe da família ou, e também, numa referência à própria palavra “Homem” escrita com letra maiúscula pelos discursos patriarcais dominantes ao longo da História. Neste texto, e “num caso de violência intrafamiliar”, uma filha é violada pelo próprio pai. A “associação tradicional do voyeurismo à masculinidade e do exibicionismo à feminilidade” (*ibidem*, 362) é clara: “[e]ra perversa: dormia toda nua, os peitos soltos e brandos muito brancos e expostos tal como os seus mamilos largos, róseos, distendidos” (Barreno, Horta/ Costa, 2010: 129). Durante o dia, este corpo nu e sem pudor “andava em casa com as blusas desabotoadas e sentava-se de qualquer maneira com os fatos a subirem-lhe sempre a meio das coxas, deixando antever entre as pernas uma escuridão macia, amolentada na sua meia penumbra” (*idem*). A forma como se deitava “nos sofás, ao comprido, os braços atirados para trás e ficava assim, toda lisa, ao seu alcance, sem mal, a passar a língua aguda pelos lábios já húmidos” (*idem*) acentua a materialidade deste corpo macio de “ventre brando” e “hálito morno, sedoso”. Sobre este texto, Alda Lentina, em “As *Novas Cartas Portuguesas* ou Uma Nova Cartografia do Feminino” (2016), defende que “a visão da corporalidade adolescente [é] expressa através do ponto de vista masculino” (Lentina, 2016: 283). A autora enfatiza que este corpo feminino – “desmembrado e fragmentado” – é descrito como “um ‘corpo dócil’ (Foucault 1975) à disposição do homem” (*idem*). É também “sedento”, com “um odor enlouquecido a entreabrir-se aos poucos, como um fruto, obsessivo: obsessivamente, obsessivamente” (Barreno/ Horta/ Costa, 2010: 130). O

pai insiste: “Foste a culpada de tudo, bem sabes que foste a culpada de tudo, eu sou homem; sou homem e tu és provocante, perversa. És perversa. Uma mulher sem vergonha, sem pudor (...) Eu sou homem minha puta” (Barreno/ Horta/ Costa, 2010: 130). Ao discurso patriarcal misógino que (muitas vezes) responsabiliza as mulheres pelo ato de violação, soma-se o estereótipo cultural do homem-macho, dotado de instintos másculos e que, perante um corpo feminino desnudado, mais não sabe do que agir de forma violenta. “Um homem não é de ferro”, dizem os ditados populares. Este conceito de “masculinidade” surge na voz do próprio pai que repete “eu sou homem”, “eu sou homem minha puta” (*idem*). Trata-se, como defende Amaral, de uma crítica à “construção ideológica dos papéis sexuais que pressupõe a cumplicidade da mulher relativamente à violação do seu corpo, reduzindo-a à sua sexualidade” (Amaral, 2010: 362). A construção dos conceitos de feminilidade e de masculinidade pelos discursos patriarcais dominantes surge em “O PAI” quer através da “objetificação do corpo da filha”, quer na justificação e desculpabilização da violação pelo próprio pai na esfera da família, “lugar primeiro de opressão das mulheres e de exercício e controlo patriarcais” (*idem*).

A culpabilização das mulheres pela pelo ato-crime de violação do corpo surge também na voz da própria mãe quando expulsa a filha de casa: “Grande cabra – chamou-lhe a mãe quando ela se dirigia para a porta da rua (...) Grande cabra” (Barreno/ Horta/ Costa, 2010: 130). A recriminação e cumplicidade da mãe, bem como a “impotência e conformidade da filha”, como defende Amaral, reiteram “o sexismo que estrutura a política sexual patriarcal”, isto é “a violência exercida sobre as mulheres é legitimada pelo lugar subordinado que ocupam a hierarquia social, em particular, na hierarquização sexual” (Amaral, 2010: 362). Para além da culpabilização pelo ato de violação, a humilhação e o silenciamento das mulheres-vítimas é outra forma de violência denunciada. Como defende Lorna Kirkby, em *Sexualities: The Female Body and Sexuality in Contemporary Portuguese Women’s Writing*: “the shame instilled upon the victim acts as a silencing mechanism” (Kirkby, 2016: 98). Neste que foi um dos textos censurados do processo NCP, denunciado como texto pornográfico, as acusações de “cabra”, pela figura da mãe, e de “perversa” e “puta”, pela figura do pai, fazem com que a vítima reproduza e repita os próprios nomes: “Claro que sou uma puta, podes estar tranquilo” (Barreno/ Horta/ Costa, 2010: 130).

Para Lentina, “O PAI” é “provavelmente a crítica mais virulenta do livro contra a imagem, tantas vezes hipócrita, do ‘Patriarca’, do chefe de família” (Lentina, 2016: 283). Neste texto, a crítica ao patriarcado é feita através da desconstrução da figura sacralizada do pai-homem-patriarca, à qual acresce a violência exercida contra as mulheres (violação e incesto). Recordo aqui a voz da narradora-personagem em *MM* quando, no capítulo V, no texto “O espaço das andanças e descobertas”, declara: “O pai é perigoso, é necessário que ele nos ame, caso contrário matar-nos-á” (*MM*: 168). Nesta tríade de textos sobre a família, o patriarcado é a raiz de todas as formas de violência física exercida contra as mulheres. Será também a raiz, a causa para A Morte da Mãe?

O tema da violência doméstica surge de novo em “*Texto sobre a solidão*” em que se narra outro episódio de violação, desta vez no contexto do casamento. A repetição da frase “Mónica pensou: eu enlouqueço” (Barreno/ Horta/ Costa 2010: 192), demonstra, defende Lentina, “o alheamento pessoal e o desdobramento físico e psíquico da mulher, sintomáticos de uma crise identitária” (Lentina: 2016: 283). Depois de ouvir Mónica gritar, o marido “[p]erdido naquele grito (...) excitou-se, fincou-se na mulher, obrigou-a a virar-se de costas e de joelhos firmes, os dedos cravados nos seios pendentes, forçou-lhe o ânus onde entrou rasgando-a, em gozo, vindo-se logo” (Barreno/ Horta/ Costa, 2010: 193). Depois de violentada pelo marido na cama de casal, espaço “fundador da sua sujeição” (Ferreira, 2012: 205), e numa alusão também à temática da violência causada pela própria violência, Mónica

esperou que ele adormecesse. Escutou-lhe o respirar, atenta, depois, lentamente (...) agarrou uma almofada, tapou-lhe a cara e com toda a sua força desesperada apoiou-se nela defendendo-se dos convulsivos braços do homem; deitando-se-lhe sobre o corpo, as suas pernas detiveram as pernas que a tentavam derrubar e assim estiveram unidos até deixar de o sentir mover e mesmo depois, desse modo, horas estirada no corpo já frio, a dormir, descansando a cabeça na almofada em cima da cara dele (Barreno/ Horta/ Costa, 2010: 193).

Em “*O Cárcere*”, outra mulher, também de nome Mónica, igualmente vítima de violência doméstica no contexto do casamento, interroga: “porque me trata ele assim, a mim, que lhe cozo as batatas, que lhe trato da roupa e que pari os seis filhos que ele me fez?” (*ibidem*, 171). Neste episódio, que denuncia também a (causa da) violência gerada pela própria violência, José, “preso e sovado, sovado na prisão” (*idem*), é o marido agressor que, com “pontapés subindo sempre pela barriga, pelo peito, pelas costas, pela cabeça, (...) nos olhos, na boca, no nariz”, transforma o corpo

da mulher “numa massa mole, desconhecida, só a si ligada pela dor” (Barreno/ Horta/ Costa, 2010: 170). Mónica, “julgando-se no limite daquela decomposição interior (...), deixou de ver, tudo foi escuro, e ali ficou no chão, inchando e sangrando” (*idem*). Para Alda Lentina, neste texto, em que a mulher passa da “asfixia interior à decomposição pura e simples da sua integridade física”, atinge-se “o auge do processo de despersonalização feminina” (Lentina, 2016: 284).²⁰² A desmistificação do ideal do casamento, exposto como “base política do modelo de repressão” (Barreno/ Horta/ Costa, 2010: 80) é a perda de liberdade, identidade e também a “perda concreta de todos os contornos físicos, manifestada pelo apagamento de todas as fronteiras entre sensações internas e percepção externa do corpo” (Lentina, 2016: 284). Da situação vivida por Mónica, que partilha com a personagem anterior a violência física exercida sobre as mulheres no contexto do casamento, vamos lembrar-nos, numa das últimas cartas de *NCP*, “*Segunda carta última*”: “Tu, irmã, a da morte, a da carne, dizes, irmã, ‘Só o corpo’ e se nada podemos com ele que seja cadáver?” (Barreno/ Horta/ Costa, 2010: 287). Casamento e família significam também solidão, prisão e morte.

A referência à indiferença ou passividade com que a sociedade trata o crime da violência doméstica, a falta de responsabilização e criminilização, surge também em *MM*, numa crítica que não podia ser tão atual em 2019. No capítulo V, na secção “A grande avaria que quase nos condenou ou as dificuldades técnicas e ideológicas das mulheres”, no texto-epístola²⁰³ “Os sussurros do pai”, o crime de violência doméstica é denunciado como um pormenor sem relevância histórica, praticado e segredo no silêncio-murmúrios da casa: “o facto de os trabalhadores serem servidos por suas mulheres, e de, mais ou menos frequentemente, as maltratarem ou espancarem, parece sempre pormenor histórico-político de limitadas consequências” (*MM*: 140). Como nos recorda a narradora-personagem no capítulo VIII, na secção “Os seres humanos”, importa manter o “culto da mulher, símbolo idealizado de toda a humanidade, sem conflitos nem dramas, apenas com capacidade de amor” (*MM*: 256), tal como nos tentaram educar-doutrinar e transmitir através de lendas, mitos e narrativas populares: “Os contos de fadas entram na «Cultura». Agora são contos para crianças, que podem

²⁰² Para Alda Lentina, em *NCP* “[d]e maneira geral, a situação vivida pelas personagens femininas tornar-se-á exemplar daquilo que Monique Wittig (Wittig 2007) e Colette Guillaumin definem como o ‘sexage’, em referência ao ‘servage’ (servidão) ou ‘esclavage’ (escravatura) aplicados à condição feminina. O ‘sexage’ será ‘um direito de todos os homens (pai, esposo ou companheiro) a cada uma das mulheres’” (*apud* Lentina, 2016: 283).

²⁰³ No capítulo IV deste estudo explico as razões que me fizeram dar este nome (ou nomear) de “textos-epístolas” aos textos que compõem as várias secções de cada um dos nove capítulos de *MM*.

apanhar todo o rebotalho «irreal»” (*MM*: 256). Foi esta “educação” e capacidade de amor “devidamente” aprendida pela personagem principal do terceiro texto que compõe a trilogia da família em *NCP*?

“A Filha”, como defende Ana Luísa Amaral, “retoma a denúncia do controlo ideológico da família nuclear tradicional por parte do patriarcado, remetendo a mulher para um espaço de subordinação e inferioridade” (Amaral, 2010: 393). Neste texto ficamos a saber que Mariana – filha e mãe em “*A Mãe*” – foi internada num hospital-prisão-convento pela própria família – “como castigo pela sua conduta demente” –, a quem pergunta: “Castigo? Mas que castigo merecia eu?” (Barreno/ Horta/ Costa, 2010: 212). Expondo mais uma vez a “construção patriarcal de feminilidade” (Amaral, 2010: 193), Mariana, na carta a sua mãe, questiona a instituição do casamento e a subordinação a que as mulheres ficam sujeitas: “[a] caso será a mulher obrigada a suportar a um homem todas as humilhações só porque ele é marido: dono, senhor?” (Barreno/ Horta/ Costa, 2010: 213). Como observa Amaral, as palavras de Mariana “parecem ecoar as de Simone de Beauvoir, em *O Segundo Sexo* (1949)” (Amaral, 2010: 394): “Acaso o se nascer mulher significa ser-se infeliz e aguentar uma carga que ultrapassa a sua capacidade de carrego?” (Barreno/ Horta/ Costa, 2010: 213). Mariana acusa também a mãe de ser cúmplice da ideologia patriarcal, de fazer parte “do controlo ideológico da família nuclear tradicional por parte do patriarcado” (Amaral, 2010: 393) e incrimina-a: “pois não me condenaste para todo o sempre a esta prisão onde me puseram por louca?” (Barreno/ Horta/ Costa, 2010: 213). A reprodução da linguagem da ordem simbólica masculina na educação das mulheres para o ideal do casamento, em particular a denúncia da “desigualdade de deveres e direitos entre os cônjuges” (Amaral, 2010: 393), é também posta em causa na voz de Mariana.

Para além de questionarem narrativas patriarcais dominantes e denunciarem a situação de discriminação e subalternidade das mulheres na sociedade (e das mulheres portuguesas em concreto), *NCP* e *MM* são livros que resistem e é esta forma de resistência que acentua a natureza emancipatória destas narrativas. Pergunto-me, novamente: como e de que forma o fazem?

Recorro novamente a Alda Lentina quando defende que em *NCP*, ao mesmo tempo que se denunciam situações de violência física exercida contra as mulheres,

existe “uma vontade clara de problematizar e ultrapassar esta situação secular regressando a este corpo ‘that matters’ (Butler 2005)” (Lentina, 2016: 279). Por outras palavras, o que quero sublinhar aqui, e analisar nas próximas páginas e capítulos deste estudo, é que a voz das narradoras, quer em *NCP*, quer em *MM*, não se reduz à vitimização das mulheres, nem essa perspectiva se traduz numa imagem positiva ou superior da ordem falocrática. Ao desconstruir o conceito de masculinidade, associado também à virilidade “masculina”, bem como ao questionar e apresentar novos modelos de “feminilidade”, *NCP* e *MM* não apenas denunciam o patriarcado enquanto instituição sexista, como resgatam e ressignificam estereótipos dominantes de “feminilidade”. Esta é a reflexão que proponho nas próximas páginas.

6.2 Desconstrução do conceito de masculinidade: o corpo-macho

Temática comum entre *NCP* e *MM*, a crítica ao conceito de masculinidade permeia as duas obras literárias com recurso a estratégias narrativas que entrelaçam ironia, sátira e jocosidade. Na “*Primeira Carta V*”, a voz das narradoras questiona (o coletivo d) a nação através do desempenho sexual dos homens: “Ó meu Portugal de machos a enganar impotência, cobridores, garanhões, tão maus amantes, tão apressados na cama, só atentos a mostrar a picha” (Barreno/ Horta/ Costa, 2010: 77). Porém, a representação dos homens não fica pelas suas “fraquezas” ou limitações físicas; para além de impotentes e apressados no sexo, os homens portugueses são ainda caracterizados como (sendo) “frágeis em suas nostalgias, medos, rogos, prepotências, fingidas docilidades” (*idem*), fragilidade que, acrescenta a voz das narradoras, tentam mascarar através de “tentativas várias de disfarce”, tais como são os atos de violência sobre animais – como as touradas – e outros rituais de combate: “o desafiar touros em praças públicas, por exemplo, os carros de corrida e lutas corpo-a-corpo” (*idem*). Estas lutas, representadas pelas narrativas patriarcais dominantes como corajosas e viris, próprias dos homens-macho, são, afinal, aqui descritas como meras “tentativas várias de disfarce” (*idem*) de uma falsa virilidade.

Esta deslegitimação da ordem falocrática ou a (des)construção do conceito de masculinidade é igualmente feita em *MM*. Ao expor imagens diferentes daquelas que as narrativas patriarcais transmitem, a narradora-personagem vai, ao longo da

narrativa, e de forma gradual, desconstruindo igualmente o(s) espaço(s) ocupado(s) pelos homens. Por outras palavras, a identificação, no início do romance, de espaços onde “[o]s machos lutam” (*MM*: 58), onde, durante o “tempo de gestação e crescimento das crias, macho e fêmea defendem ninho, território” (*MM*: 59), como se pode ler no capítulo II de *MM*, na secção “O desejo”, vai dando lugar a cenários diferentes. Os “machos colaborantes” (*MM*: 60) na “defesa nas grandes manadas” (*MM*: 64) surgem, no capítulo V, na secção “A grande avaria que quase nos condenou ou as dificuldades técnicas e ideológicas das mulheres”, no agora “modelo actual, de “autoconfiança engravatada, ou de passo gingão, mãos nos bolsos das calças coçando os tomates e voz gutural” (*MM*: 131). Esta “paisagem masculina a que nos habituámos” (*idem*), esta representação e desconstrução coloca, no final do romance, os homens em espaço interiores, fechados. É no último capítulo de *MM*, na secção “4 – Nosso último encontro em espaço fechado”, que podemos ler: “Eles ausentam-se e vão ao café, ou ao clube, ou a outro lado qualquer onde encontram amigos e conhecidos, porque nada pode substituir essa atmosfera masculina” (*MM*: 365). Através da descrição de quadros familiares, do quotidiano, como são estes lugares de camaradagem entre homens, a narradora-personagem desmistifica imagens ou estereótipos universais dos homens enquanto lutadores e heróis. Os campos de batalha desses “eternos” guerreiros são aqui, neste texto, os cafés e os clubes, os tais espaços públicos de convívio “masculino” onde os homens aproveitam também para dormir: “todos esses homens sentados, dormindo, defronte da televisão” (*MM*: 364). Dormem “sempre”, seja a conversa “sobre o preço das batatas ou sobre a educação dos filhos” (*idem*), ou mesmo sobre o casamento: “Eu estava tentando dizer-lhe que tinha decidido deixá-lo, e ele adormeceu – dizem as mulheres. Eles ausentam-se. Chegam do trabalho cansados” (*MM*: 365). Por isso dormem sempre, repete e relembra a voz da Mãe Natureza: “– Eles dormem. Sentados nas cadeiras, depois do almoço, depois do jantar, lido o jornal, ou só começado – as leituras sobre o mundo nem sempre são muito interessantes” (*MM*: 364).

A alegria de “haver desaconhegado um mito, desflorado uma lei” de que falam as “três Marias” na “*Segunda Carta III*”, título da secção deste capítulo, não fica pela denúncia dos discursos patriarcais dominantes em relação ao conceito de “masculinidade”. Ao resgatar os verbos “desaconhegar” e “desflorar”, bem como os substantivos “mitos” e “lei”, as escritoras, como defende Alda Lentina, reivindicam

um “acto político, eminentemente transgressivo” e “anunciam que o reinvestimento do corpo pela mulher não se pode dar sem um regresso ao lugar inicial da sua opressão: o seu sexo” (Lentina, 2016: 286). A cartografia das mulheres está longe de terminar e passa também por escrever as mulheres-sujeito do prazer. Analisar esta resignificação do corpo e do prazer no feminino é o que proponho agora.

6.3 O resgate do corpo-fêmea: mulheres-sujeitos do prazer

Os textos “*Conversa do cavaleiro de Chamilly com Mariana Alcoforado à maneira de saudade*”, juntamente com “*Segunda Carta IV*” e “*Intimidade*” partilham temas e assuntos tabu na moral e sexualmente conservadora sociedade portuguesa do Estado Novo, tais como a sexualidade, o desejo e prazer das mulheres. Como sublinha Ana Saldanha, em “Narrativa Portuguesa Pós-Revolução: os Autores Mulheres e as Novas Representações Sociais” (2014), “[o] fascismo reprimira a Palavra e o Sexo: as autoras, porém, deles se apropriarão e reinventarão uma nova Palavra e uma nova Escrita. O erotismo entra na literatura e novas imagens afirmam uma nova mulher” (Saldanha, 2014: 156).

Na “*Conversa do cavaleiro de Chamilly com Mariana Alcoforado à maneira de saudade*” (Barreno/ Horta/ Costa, 2010: 94), um dos textos censurados e acusados de pornografia e atentado à moral pública, é a voz do cavaleiro de Chamilly que recorda como a boca, a língua, os peitos, o ventre, as coxas de Mariana se transformavam num “gemido (...) [d]e prazer o grito (...) [d]e vosso orgasmo” (*ibidem*, 95). A afirmação das mulheres pela materialidade do corpo-fêmea – “nós, mulheres de corpo inteiro e segura mão” (*ibidem*, 32) – é reafirmada no texto “A Paz” em que os papéis tradicionais da mulher-passiva e do homem-ativo durante o ato sexual são invertidos: “sobre o peito lhe descai, no movimento ritmado das coxas, a possuí-lo como um macho” (*ibidem*, 37). Mariana quebra também o tabu da masturbação: “Compraz-se Mariana com seu corpo, ensinada de si, esquecida dos motivos e lamentos que a levam às cartas e a inventam” e “deixa que os dedos retornem da vagina e procurem mais alto o fim do espasmo que lhe trepa manso pelo corpo” com “[o] suor acamado, colado à pele lisa, os dedos esquecidos no clítoris,

entorpecido, dormente” (Barreno/ Horta/ Costa, 2010: 36-37). Como defende Graciete Besse, as “três Marias” dão corpo e voz às mulheres, fazem-nas passar “do silêncio ao grito” e provam que as “Mulheres [podem] regressa[r] da sua hibernação sexual [e] (...) habit[ar] seu corpo” (*apud* Lentina, 2016: 285). A inversão e transgressão dos estereótipos de passividade associados à sexualidade feminina é também a recusa do arquétipo cultural universal da mulher-objeto: “[r]ecusando sermos sombra, sedativo, repouso do guerreiro” (Barreno/ Horta/ Costa, 2010: 32).²⁰⁴ Como defendem Hillary Owen e Cláudia Pazos Alonso, “[t]he Three Marias’s reinvented ‘Marianas’ reject the women’s role as the warrior’s repose, the bearer of male heirs, the matrix of genealogical continuity which allows man to elude the finite nature of his own existence” (Owen e Alonso, 2011: 28). As Marianas reinventadas de *NCP* são mulheres “senhora[s] de si” (Horta, 2015), como a Mariana-mulher-sujeito do desejo que, na “*Segunda Carta IV*”, subverte o “cânone da cena de amor” (Lentina, 2016: 286): “Volto-me defronte do espelho (...) Viro-me (...) apenas os pulsos, tensos, dirigem o que tenho e te conduzo o pénis na lenta introdução em mim” (Barreno, Horta/ Costa, 2010: 68). Ao assumir desde o início a perspectiva da personagem feminina que, como observa Lentina, através dos verbos de ação – “volto-me”, “viro-me”, “conduzo” – se demonstra “uma presença física forte, evidenciada por um corpo feminino em movimento” (Lentina, 2016: 286), Mariana desconstrói estereótipos de “feminilidade” convencionais e reivindica o seu lugar de sujeito de um “corpo” não “adormecido” (Barreno/ Horta/ Costa, 2010: 175), inaugurando assim um novo discurso ou linguagem no feminino.²⁰⁵

Contudo, como defende Maria de Lourdes Pintasilgo, o “excesso na ousadia de serem mulheres a quebrar os limites” (Pintasilgo, 2010a: XXVIII) tem, em *NCP*, várias formas. Para além de celebrarem o prazer e o desejo no feminino, as “três Marias” invertem também “a situação sujeito/objecto universalmente adquirida” (*idem*), como por exemplo no texto “*O Corpo*”: “Ali estava o seu corpo adormecido,

²⁰⁴ Como defende Sadlier: “Everywhere the verse functions to express private, repressed sexual experience which had been displaced in the romanticized story of the original Mariana; it openly explores physical and erotic love, male and female anatomies, masturbation, orgasm, erection-topics which, long acceptable to talk and write about from a male perspective, were judged censorable when articulated from a strictly female point of view” (Sadlier, 1986: 254).

²⁰⁵ A descoberta do corpo como um lugar de prazer surge também no texto “*Intimidade*”. A sucessão das palavras casa, arca e cama, a descrição da “renda aberta” da colcha de “renda lilás não pendida (...) fendida” (Barreno/ Horta/ Costa, 2010: 108-109) da cama de Mariana, que, salienta Lentina, é uma “alusão clara ao próprio ‘sexo feminino’”, tornam-se, desta forma, “metonímia de uma parte do corpo feminino redescoberto por Mariana como território de prazer” (Lentina, 2016: 287).

aninhado no seu descanso, tão quieto, tão presente na luz amarelada” de “pele doirada (...) peito alvo, de curva possante e com os seus mamilos quase rosados” (Barreno/Horta/ Costa, 2010: 175). A descrição deste corpo vai-nos aproximando às suas “costas bem talhadas, estreitando-se do largo dos ombros até à anca com a rectidão da pedra talhada, mas de braço a braço a curva bombeada, alta e suave que a meio se cava bruscamente como o leito dum rio, e movendo-se ainda o osso da anca, delicado, anguloso” (*idem*). Este discurso poético revela-nos também que este corpo, adormecido, repousa de lado e esconde “o ventre e a densa doçura dos pêlos mornos, e um pouco o sexo, alteando o redondo (...) das duas nádegas estreitas, aparecendo depois o sexo entre as pernas que se abrem” (*idem*). Contudo, “entre as coxas, renascendo da sombra do ventre escondido (...) o seu sexo, os dois pequenos pomos cuja firmeza se desenha na pele branda e corola recolhida de seu pénis adormecido” (*ibidem*, 176). Neste texto, a representação do corpo, por definição feminino, subverte as representações de poder dominantes. Condicionados pela descrição deste corpo passivo, silencioso e imóvel (e as referências aquáticas, a ondulação, a água mansa, o leito dum rio contribuem também para a construção da imagem “feminina” deste corpo), somos, nós leitores e leitoras, apanhado/as de surpresa e levado/as a questionar as nossas próprias representações. Como defende Lorna Kirkby, este texto inverte “the power positions of the poet/muse, dominance/submission and subject/object relationships that are embodied by the male gaze” (Kirkby, 2016: 44). A troca de posições ou papéis em “O Corpo” introduz, defende, “a kind of surveillance and docility of the male body which brings into question the dynamics of power in a social context as well as a representational context” (*idem*). Ana Paula Ferreira defende que este texto ilustra a “estratégia subversiva da mímica da feminilidade” (Ferreira, 2012: 206), que Luce Irigaray, cinco anos depois, iria sugerir em *Ce Sexe Qui N’En Est Pas Un* (1977): “Irigaray propõe um modelo de escrita que as *Novas Cartas Portuguesas* já amplamente ilustram quatro anos antes” (*idem*). A desconstrução das “identidades sexuais masculinas e femininas” e dos “papéis tradicionalmente associados a estas identidades” constitui, como defende Ana Luísa Amaral, sublinhando as frequentes e escusadas “leituras políticas do livro”, “o potencial do livro para fazer ‘explodir as dicotomias em que assentam identidades e papéis sexuais’” (Amaral, 2001: 12).²⁰⁶ Sobre esta subversão de identidades, Ana

²⁰⁶ Efetivamente, em *NCP*, as identidades sexuais são “problematizadas e desconstruídas” (Amaral,

Margarida Martins, em “Dramatizar *Novas Cartas Portuguesas* (Em Vez de As Ler)”, observa:

Lido através das lentes bélicas de Wittig, *Novas Cartas* emerge como um cavalo de Tróia capaz de confundir, ou mesmo pulverizar, as identidades de vários sujeitos privilegiados, na medida em que problematiza estruturas em que se apoiam noções de universalidade e minoria (Martins, 2012: 153).

Lendo Amaral, Martins e Ferreira, a proximidade entre a narrativa das “três Marias” e as “práticas textuais de subversão feministas das escritoras experimentais da sua geração” (Ferreira, 2012: 206) é grande. Ferreira sublinha que “brincar com a mimese implica (...) para uma mulher a tentativa de recuperar o lugar da sua exploração por parte do discurso, sem deixar que a reduzam ao mesmo” (*idem*). Resgatando para o seu argumento o texto seminal de Irigaray *Ce Sexe Qui N’En Est Pas Un* (1977), a autora defende que a mimese “Implica submeter-se de novo (...) às ‘ideias’, em particular ‘ideias’ sobre si mesma, que são elaboradas por/numa lógica masculina, fazendo ‘visível’, por meio dum efeito de repetição brincalhona, o que era suposto permanecer invisível” (*apud* Ferreira, 2012: 206).

Será a escrita uma resposta para quando as “três Marias” interrogam se “Chegará o dia” em que as mulheres poderão “firmar-se e compensar-se das suas lutas” (Barreno/ Horta/ Costa, 2010: 143)? Na “*Segunda Carta IV*, recordamos “Mariana que em clausura se escrevia, adquirindo assim sua medida de liberdade e realização através da escrita (...) ostentando-se de fêmea enquanto freira, desautorizando a lei, a ordem, o hábito que vestia” (*ibidem*, 70). Como escreve Hélène Cixous,

To write. An act which will not only “realize” the decensored relation of woman to her sexuality, to her womanly being, giving her access to her native strength; it will give her back her goods, her pleasures, her organs, her immense bodily territories which have been kept under seal (Cixous, 1997: 351).

2013: 10). Basta pensar no texto “O Corpo”, em que todas as “instâncias descritivas”, o jogo de sedução de palavras antecipa uma imagem feminina “com ênfase particular num universo semântico de brandura e suavidade. A convidar o leitor para tal universo está o sujeito que contempla esse corpo, quase voyeuristicamente: o seu olhar começa por aflorar a “pele doirada”, os “mamilos quase rosados, as costas movendo-se (...) o osso da anca delicado”, a “densa doçura dos pelos mornos”; esse olhar passa depois às nádegas, à “perna abandonada”, para finalmente se deter entre as coxas (...) E é então que se frustram expectativas, porque, como “cavana cálida”, surge um sexo - masculino” (Amaral, 2013: 10): “os dois pequenos pomos cuja fineza se desenha na pele branda e a corola recolhida de um pénis adormecido” (Barreno/ Horta/ Costa, 2010: 176). Para além disso, defende Martins, em “O Corpo”, as autoras criam igualmente “confusões subversivas que obrigam, muito antes da publicação de livros teóricos influentes como *Gender Trouble*, de Judith Butler (1990), a uma radical reflexão sobre o que significa encenar feminilidade e masculinidade” (Martins, 2012: 151).

Como tenho vindo a defender, a proximidade entre *NCP*, *MM* e as práticas textuais dos feminismos da diferença,²⁰⁷ não passa despercebida. Em “Lamento de Mariana Alcoforado para Dona Brites”, Mariana confessa que

Da morte teria tal alegria, que desconfiança tenho não a conseguir tão cedo, mesmo quando a febre a jorros me corre das entranhas e em grandes haustos fico, banhada no sangue de minhas partes vindo. Inútil sinal de mim, marca de pecado, de mal: sinal de gosto, de gozo... tudo então seria tão bem-vindo! (Barreno/ Horta/ Costa, 2010: 72)

Entranhas, sangue, gosto, gozo significam prazer sexual do corpo-fêmea de Mariana, mas são também marcas de culpa e de pecado. Para quem? Em “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”, Mariana fala das “mezinhas preparadas por D. Brites” que ingeriu, das “cólicas (...) suores frios, e (...) excrementos cheirando a podre, e (...) desmaios”, até que “finalmente esta onda de sangue sem fim, vindo do medo e da fraqueza e das noites de vigília e em tudo isso se prolongando sem fim, cavaleiro, que pensei então ser meu corpo todo que se desfazia e esvaziava; jurei que vosso sangue pagaria o meu” (*ibidem*, 123). Kirkby defende que nestas duas cartas de Mariana a alusão ao sangue representa “the physical, bodily suffering of women at the hands of men and the social norms and codes created by a patriarchal society that force women into feeling shame” (Kirkby, 2016: 50). Contudo, estes textos não são explícitos relativamente às causas do sangramento: o sangue poderá ser uma referência à menstruação, ou a um aborto. De qualquer forma, e para não me desviar do meu argumento, importa aqui, e sempre, o texto: “sangue de aborto não é sangue vertido pelo rei, é sempre vertido contra vós todos” (Barreno/ Horta/ Costa, 2010: 123).²⁰⁸

Símbolo de feminilidade, maternidade, reprodução e sororidade, a alusão ao sangue menstrual é igualmente uma característica de *MM*. Contudo, é importante salientar, prestes a terminar este capítulo, que para a crítica feminista francesa o conceito de “*écriture féminine*” estaria associado ao ritmo biológico das mulheres e ao seu prazer sexual. Neste contexto, quando Julia Kristeva, em *Semiotikê. Recherches*

²⁰⁷ Sobre as propostas teórico-filosóficas do feminismo francês da década de 1970, veja-se capítulo I.

²⁰⁸ Como defende Lorna Kirkby, “it becomes clear that the abortion of Mariana’s child and the blood spilled in the process is to be read as a form of rebellion against the ‘man-to-man’ linear structure of society. It is a sign of resistance against the patriarchal business-like transactions of marriage and of child-bearing where men have ‘ownership’ over all those that continue their name and carry their bloodline” (Kirkby, 2016: 52).

Pour une Sémanalyse (1969), utiliza o termo *jouissance*²⁰⁹ sugere uma linguagem corporal, uterina, pré-verbal, não-linear, subversiva também: “a transcendent quality and its ability to go beyond the symbolic (the level of masculine sexual economy)” (Kirkby, 2016: 69). Em “The Blank Page’ and the Issues of Female Creativity” (1985), Susan Gubar escreve também sobre a relação corpo-sangue e ato criativo: “one of the primary and most resonant metaphors provided by the female body is blood, and cultural forms of creativity are often experienced as a painful wounding” (Gubar, 1985: 254). Nas palavras de Hélène Cixous, corpo, prazer e linguagem tornam-se um ato só, um momento de fusão, incorporação:

Women must write through their bodies, they must invent the impregnable language that will wreck partitions, classes, and rhetorics, regulations and codes, they must submerge, cut through, get beyond the ultimate reserve-discourse, including the one that laughs at the very idea of pronouncing the word “silence”, the one that, aiming for the impossible, stops short before the word “impossible” and writes it as “the end” (Cixous, 1997: 355).

A emancipação das mulheres passa também pela afirmação da (sua) sexualidade, desejo e prazer. Em *NCP*, a liberdade de escrever sobre o próprio corpo é uma forma de protesto e de libertação: “Like their predecessors, they turn to writing as a form of protest and release in a world which has successfully kept woman contained by either the walls of a convent, the walls of their home, or the more problematical, invisible walls formed by the patriarchy” (Sadlier, 1986: 260).

Não nos tomarão mais como guerreiros tomavam castelos em vitória, a fim de os habitar não só com leis, espada, mas também com vinho: vigor deles, abundância. / Mulher: abundância de homem, sua semelhança, sua terra, seu latifúndio herdado (Barreno/ Horta/ Costa, 2010: 75).

Ao afrontarem o imaginário patriarcal da cultura ocidental, ao reivindicarem o lugar de mulheres-sujeitos da escrita e do prazer, Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa não apenas desautorizaram a (linguagem da) ordem simbólica masculina, como também, ao utilizarem a literatura como resistência, quebraram o silêncio, consolidando uma tradição de escrita de autoria feminina na história da literatura portuguesa. Será esta dupla liberdade – escrita e apropriação do corpo – “a

²⁰⁹ Sobre a tradução da palavra francesa *jouissance* na obra seminal de Kristeva, Kirkby observa: “In the English translation of Kristeva’s *Semeiotikê. Recherches pour une sémanalyse* (1969), *Desire in Language*, the editor, Leon S. Roudiez, describes *jouissance* as “sexual, spiritual, physical and conceptual, at the same time” (Kirkby, 2016: 69). No seu estudo, a autora refere a tradução de Isabel de Jesus, em “*Novas Cartas Portuguesas: Uma Abordagem Feminista*” (2012): “‘Jouissance’ de difícil tradução, corresponde a um prazer associado à realização de desejo que ultrapassa as barreiras permitidas às mulheres, o que reforça a natureza transgressora do acto”(apud Kirkby, 2016: 79).

repressão [que] terá de ser desenraizada” (Barreno/ Horta/ Costa, 2010: 198)? Como escreveu Hélène Cixous: “Write your self. Your body must be heard” (Cixous, 1997: 350). A voz silenciada deixa de o ser. Na “*Primeira carta última e provavelmente muito comprida e sem nexo (cont.)*” prevalece o riso:

o riso é a única coisa que deveras se faz nobremente e quem se mune de artes para dizer o que viu e ouviu, quem escreve e pinta ou marca de outro modo que o soez é porque ao soez apouca e dele se ri – Nem na há outra receita de liberação de nada a não ser de vinde a mim os pequeninos (...) Não preguemos, pois, manas, a realização das mulheres e a sua libertação deles. A liberdade hoje, manas, é a persistência do riso de quem aguentá-lo pode sem esgar (Barreno/ Horta/ Costa, 2010: 272-3).

A valorização da natureza subversiva da linguagem das mulheres, a afirmação de um tipo de escrita ou linguagem revolucionária que, para além de fragmentar a linguagem simbólica masculina, anuncie uma nova revolução social, é a linguagem revolucionária ou a revolução social anunciada por Kristeva e que as autoras de *NCP* escreviam já em 1972, num discurso de resistência que fragmentou, destabilizou a linguagem da ordem simbólica masculina, ou não tivesse este livro sido apreendido pela Polícia de Informação e Defesa do Estado, nem as suas autoras enfrentado um processo judicial.

7. Conclusões

Após ter, neste capítulo, refletido sobre as analogias, afinidades entre *NCP* e *MM*, pergunto-me: qual a singularidade do livro de Maria Isabel Barreno *A Morte da Mãe*? Como um labirinto ou um jogo de palavras, *NCP* vai deixando sinais, portas abertas para outras reflexões e propostas de (re)escrita. Como defendem Adriana Bebiano e Maria Irene Ramalho, as raízes para a subalternidade e discriminação das mulheres não são “naturais”, são históricas, culturais, simbolicamente profundas. Estas raízes, herdadas das narrativas patriarcais dominantes, como são lendas, contos e histórias populares tradicionais, estão nos mitos também, como escreve Maria Isabel Barreno, quase no final de *MM*: “Mas a luta de classes, a luta entre mulheres e homens, não está também nos mitos?” (*MM*: 338). Na “*Terceira Carta IV*”, quando as “três Marias” declaram que “temos de remontar o curso da dominação, desmontar

suas circunstâncias históricas, para destruir suas raízes”, denunciam também “todos os sistemas de cristalizações culturais que vieram sustentando, reforçando, justificando e ampliando essa dominação da mulher” (Barreno/ Horta/ Costa, 2010: 80). E “porque contra estas imagens nunca houve combate de raiz” (*idem*), Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa assumem-se sujeitos desta luta através do poder das palavras e da literatura.

Seguem-se dois capítulos sobre o livro-ensaio-tese que Maria Isabel Barreno escreveu no mesmo período em que, com Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa, escreviam *NCP*. Como declaravam na “*Primeira Carta VI*”, “[c]hegadas estamos a metade de nós próprias” (*ibidem*, 100). Será da outra metade que nos fala Barreno em *MM*? O capítulo IX, na secção “4 – Nosso último encontro em espaço fechado”, revisita *NCP*: “– A história que os homens contam é verdadeira – disse a Mãe Natureza – mas falta-lhe metade” (*MM*: 366). Este é o trabalho que proponho nos próximos capítulos deste trabalho.

CAPÍTULO IV

A Morte da Mãe: o avesso do romance

*Todas as hipóteses imagináveis são possíveis.
(...)
Toda a escrita é tentativa de inscrição no real:
do já dito, do sussurrado, do silenciado.*

Maria Isabel Barreno

1. O (não) lugar de Maria Isabel Barreno na crítica literária

Em 2016, aquando da morte de Maria Isabel Barreno, várias foram as vozes que enaltecem a sua vasta e premiada obra literária, reconhecendo também a sua ausência no panorama da crítica literária. Em “Morreu Maria Isabel Barreno, que ‘foi mais do que uma das Três Marias’” (2016), um texto de Isabel Coutinho, Ana Luísa Amaral (em entrevista) sublinha: “Os ensaios dela estão muito esquecidos e deviam ser reeditados” (Coutinho, 2016). Não menos significativa é a simultânea escassez de crítica literária e os poucos trabalhos de investigação sobre o percurso literário da escritora. Curiosamente, num texto publicado em 2001 na revista *Scripta*, “Os Territórios Imaginários da Escrita”, é a própria (autora) que escreve:

*Aconteceu a *As Vésperas Esquecidas* o que acontece à maioria dos meus textos, no que depende de “alguma” crítica (e como a crítica literária é pouca, a “alguma” adquire bastante importância junto do público): o livro foi bacocamente lido como um texto sobre a “situação” (ou o “problema”, ou a “promoção”, os substantivos inapropriados abundam nesta área) das mulheres (Barreno, 2001: 284-285).*

A vasta obra de ensaios, contos e romances “esquecidos” ganha aqui (ou para mim, no contexto deste estudo), um significado particular. Mais, em relação à receção dos seus textos e à “pouca” crítica literária, Barreno parece sentir-se desapontada, descontente

até – um descontentamento também já “esperado”, ao qual se habituara desde a publicação de *NCP*.²¹⁰ O rótulo (de) feminista(s) ou feminismos – juntamente com os “substantivos inapropriados” sobre a “situação”, o “problema” ou a “promoção das mulheres”, como observa a escritora – parece ter-se encrostado na sua obra literária, impedindo ou restringindo lógicas diferentes na leitura.

A questão da ausência ou o (não) lugar de Barreno no contexto da crítica literária era já abordada em 2001 por Maria Alzira Seixo em “Isabel Barreno e Fiamma: Dois Modos de Ver *Cantos do Canto e Epístolas e Memorandos*, de Fiamma Hasse Pais Brandão, *O Círculo Virtuoso*, de Maria Isabel Barreno”. Em relação a estes dois livros que o título do ensaio nomeia, Seixo observa que, apesar de “admiráveis, e de literatura apaixonante” e de pertencerem “a escritoras de créditos confirmados (...) arriscam-se a passar despercebidos”, sobretudo *O Círculo Virtuoso* “pela descrição do seu volume escasso” (Seixo, 2001b: 348).

Também Fernando Arenas, em *Utopias of Otherness: Nationhood and Subjectivity in Portugal and Brazil* (2003) verifica esta ausência: “She is recognized by critics as one of the most important late twentieth-century Portuguese writers (...). In spite of this recognition, relatively scant critical attention has been devoted to Barreno” (Arenas, 2003: 67). Como salienta o autor, apesar dos vários prémios atribuídos ao longo da sua carreira, os estudos sobre a obra da escritora são bastante escassos. Para além disso, defende Arenas, a crítica incide sobretudo – até à data deste ensaio, 2003 – em “gender-related aspects of her works (which I still believe to be crucial for a full understanding of her literary production)” (*idem*). Para o autor, apesar de a dimensão sexuada do texto de Barreno ser uma questão importante, ela não deve ou não deveria limitar outras abordagens igualmente fulcrais nos livros da escritora. Arenas identifica no percurso literário de Barreno, entre outras autoras portuguesas contemporâneas, uma preocupação particular com a questão ontológica, não apenas das mulheres enquanto sujeitos, mas também do coletivo da nação:

Barreno shares with Portuguese women writers such as Lídia Jorge, Maria Velho da Costa, and Maria Gabriela Llansol – to name some of the most renowned – a special preoccupation with the ontological problematic of the subject as woman, as well as that of the collectivity as nation (*idem*).

²¹⁰ Tal como já referi em relação a *NCP* (veja-se capítulo III), o enfoque político dado, e várias vezes abordado por Barreno, tem marginalizado a dimensão estética do texto.

A utilização da literatura como forma de denúncia da subalternidade das mulheres portuguesas – bem como de situações vividas por outras mulheres com localizações ou pontos de enunciação diferentes no mundo – foi uma estratégia adotada por várias escritoras nas décadas de 1960 e 1970.²¹¹ No entanto, ao não restringir a sua reflexão ao tema “mulheres”, ou ao não considerar a “situação” das mulheres um tema isolado, antes pelo contrário, num enquadramento ou contexto mais amplo dos direitos humanos, a escrita de Barreno demonstra-se “perspicaz”, “sofisticada”, emancipatória, acrescento eu, como procurarei mostrar neste trabalho. Como defende Arenas, a forma como Barreno aborda a identidade do povo e da cultura portuguesas no século XX é feita de forma “explícita” e “singular”:

She deals in some of the most explicit, sophisticated, and compelling ways with the issues (...) of Portuguese nationhood in the twentieth century, the place of female subjectivities within this evolving cultural landscape, and the reformulation or weakening of utopian thought structures related to Marxism, fascism, colonialism, and women’s liberation (Arenas, 2003: 67).

A reflexão sobre algumas das estruturas de pensamento ou “ideologias utópicas” – ou a fragilidade de várias utopias –, mitos ou narrativas dominantes do mundo contemporâneo que marcaram a História, tais como o marxismo, o cristianismo, o fascismo, o colonialismo e a emancipação das mulheres, defende o autor, demonstram a dimensão inovadora da escrita de Barreno, uma narrativa que, salienta, tem ainda a capacidade em “shift from macrological political projects to an emphasis on the micrological instances of daily life” (*idem*). Ao desviar ou descentrar a sua escrita das grandes questões ou temas universais políticos dominantes para reflexões aparentemente “menores” ou menos relevantes, como o quotidiano, a escrita de Barreno, na opinião de Arenas, demonstra-se pioneira.

Também Ana Luísa Amaral, na já referida entrevista a Isabel Coutinho, é da opinião que a dimensão ontológica é crucial no percurso literário de Barreno: “Perceber as razões da tradicional inferiorização das mulheres face aos homens foi uma questão que a ocupou ao longo da vida” (Coutinho, 2016). Porém, ressalta, “a sua preocupação era sobretudo com o humano e ficou espelhada em *O Falso Neutro: um estudo sobre a discriminação sexual no ensino*, publicação de 1985” (*idem*).²¹²

²¹¹ Veja-se capítulo II e III. Tanto *NCP* como *MM* demonstram essa preocupação das autoras com a localização ou posição de enunciação a partir da qual as mulheres falam, questão que, como já abordei, viria a ser problematizada em 1984 por Adrienne Rich, no ensaio “Notes Towards a Politics of Location”.

²¹² Veja-se capítulo II.

Ana Raquel Fernandes, em “Recasting Myths in Contemporary Short Fiction: British and Portuguese Women Authors” (2015), defende igualmente que as preocupações ontológicas da escritora se refletem na procura ou questionação da identidade, em particular na procura de uma “identidade feminina” (Fernandes, 2015: 141), referindo como exemplos os livros *De Noite as Árvores são Negras* (1968), *Os Outros Legítimos Superiores* (1970), *A Morte da Mãe*, *O Inventário de Ana* (1982) e *Célia e Celina* (1985).

A voz de José Manuel da Costa Esteves, em “*Le Cercle Vertueux* de Maria Isabel Barreno: L’acte de raconter en tant que processos en devenir” (2008)²¹³, junta-se a Amaral e a Fernandes. Neste ensaio, o autor defende que a obra literária de Barreno “põe em cena uma sociedade fechada que amordaça e aliena (...) as mulheres face a todos os condicionalismos da sociedade burguesa” (Esteves, 2008: 34). Esteves chama atenção para “uma das vozes mais originais da literatura portuguesa contemporânea (...) amplamente saudada pela crítica, e considerada como um caso sério das letras portuguesas” (*idem*) logo após a publicação do seu primeiro romance, *De Noite as Árvores São Negras* (1968).

Na esteira de Seixo, Arenas, Esteves, Fernandes e Amaral, terão sido inquietudes ontológicas e epistemológicas que conduziram Barreno a uma autorreflexão histórica e filosófica sobre o humano, sobre o coletivo das nações e dos povos e também sobre a forma de narrar a História. A criação de espaços de regresso às origens numa tentativa de entender e interrogar o lugar das mulheres na esfera pública da cultura ocidental, o seu lugar enquanto cidadãs, bem como as representações culturais e sociais dominantes, os “sentidos incomuns” culturais, opiniões ou perspetivas generalizadas e naturalizadas, são questões cruciais nos livros de Maria Isabel Barreno. Em sintonia com as autoras e os autores citada/os (Amaral, Seixo, Arenas e Esteves), Ana Paula Ferreira, em “Maria Isabel Barreno e a Subversão do Senso Comum do Género” (2012), acrescenta que a reflexão e o autoquestionamento presente na obra narrativa de Barreno passam também por desafiar, complicar ou exigir novas possibilidades de leitura. Neste ensaio sobre o livro de contos *Os Sentidos Incomuns* (1993), em que a autora observa igualmente que a crítica que se tem dedicado ao estudo da obra de Barreno é “sintomaticamente pouca”, o “carácter filosófico-exemplar” do conto enquanto género narrativo e

²¹³ O título deste ensaio traduzido é: “*O Círculo Virtuoso* de Maria Isabel Barreno: o acto de contar como processo em devir”.

“veículo privilegiado de reflexão – e provocação – artístico-filosófica” é considerado uma escolha ou estratégia narrativa que permitiu a Barreno “complica[r] a leitura inibindo qualquer interpretação fixa (fechada) dos textos”, dramatizando e questionando “as oposições que discriminam os seus sentidos na ordem sócio-simbólica (patriarcal, por definição)” (Ferreira, 2012: 199). Sobre este livro, Ferreira destaca a “coerência ideológica e estética da escrita em geral da Autora como intervenção na linguagem”, defendendo também que aquilo que Barreno propõe, “por meio de esquemas narrativos de valor experimental”, é uma reflexão sobre as “palavras, conceitos, narrativas e crenças que se têm por normais (e até banais)” (*idem*).

Ferreira chama ainda atenção para o título do livro – *Os Sentos Incomuns* – que remete, salienta, “quase de modo automático para a frase, normalmente proferida no singular, ‘senso comum’. Apresenta-se, portanto, no mais importante elemento do paratexto, o título” (*ibidem*, 200). Esta desnaturalização da linguagem, das palavras “como significantes ociosos, ficções facilmente reversíveis” (*idem*), acontece também com o título de *O Círculo Virtuoso* (1996) que, como esclarece Ferreira, “logo evoca o lugar-comum e seu oposto, ‘círculo vicioso’” (*idem*). Sobre este título já Maria Alzira Seixo havia observado:

O título da obra não nos parece casual, ainda que nele se recorra a uma fórmula idiomática consagrada pelo uso. O círculo, que tanto pode simbolizar o céu cósmico, e particularmente as suas relações com a terra, como figurar a passagem irreversível do tempo (...) surge associado ao modificador "vicioso" que sugere a impossibilidade de iludir o tempo ou esquivar-se à realidade (Seixo, 2001: 344).

Apesar de considerar *O Círculo Virtuoso* um livro “absolutamente independente, dos restantes livros da autora”, Seixo enfatiza que possui as “características da personalidade literária” da escritora, tais como “a decifração das enigmáticas manifestações do quotidiano, a marca das relações familiares e as construções em torno da figura do duplo ou de derivados similares” (*ibidem*, 345). Para José Esteves, no ensaio já citado, neste livro, à semelhança de obras anteriores, Barreno “põe em evidência tudo aquilo que os nossos olhos já não vêem, para nos fazer descobrir, revelar o que se esconde por detrás da aparência das coisas”, oferecendo aos leitores e às leitoras “um olhar ungido de novo” que questione e atribua “um sentido a tudo aquilo que o(s) (as) rodeia, de modo a encontrar o caminho no labirinto e a ordenar o puzzle da(s) sua(s) própria(s) existência(s)” (Esteves, 2008: 35).

Na esteira de Seixo e Esteves, Ana Paula Ferreira acrescenta que os contos de Barreno contêm “armadilhas das representações” uma vez que nos levam “a considerar possibilidades de seres-outros que complicam (...) qualquer tipo de domesticação-naturalização de seja qual for o dogma de uma identidade, ou do senso comum que a declama e produz” (Ferreira, 2012: 207). Terá sido este desejo em questionar “domesticações-naturalizações” universais o que, supostamente, conduziu Barreno, como defende Ana Raquel Fernandes, no já citado ensaio, à reescrita de mitos, contos de fada e outras narrativas ficcionais, desconstruindo representações estereotipadas dos conceitos de “feminilidade” e “masculinidade”.²¹⁴ E acrescenta: “Her short fiction throughout the 1980s and 90s evinces a growing interest in playing with traditional narrative forms, the fairy tale and myths included” (Fernandes, 2015: 141).²¹⁵

Contudo, não é apenas nos seus contos que Barreno nos convida a refletir sobre “senso comuns” sociais e culturais, sobre percepções ou comportamentos estereotipados e naturalizados. Esta sua reflexão sobre narrativas hegemônicas, sobre a História e as tantas outras histórias ou discursos que permeiam a humanidade, sobre a própria escrita, está já presente no livro *A Morte da Mãe*, publicado em 1979. Para além de interrogar e pensar a linguagem como um “jogo de palavras” (*MM*: 98), Maria Isabel Barreno convida-nos a refletir sobre outras leituras ou interpretações da realidade e do mundo uma vez que, como relembra ao longo das páginas deste texto, “Todas as hipóteses imagináveis são possíveis, e a escolha é sempre ideológica. As fantasias são tão reais como as teorias” (*idem*), em epígrafe. Numa clara alusão à fronteira entre a realidade e a ficção, entre histórias reais, empíricas e lendas, efabulações, mitos (onde predomina a fantasia, a subjetividade e a imaginação), Barreno antecipa o título do ensaio, já aqui citado, “Os Territórios Imaginários da Escrita” (2001), onde, vinte anos depois, escreveria: “O que vemos e vivemos é o nosso real, determinado pelo nosso campo subjectivo particular” (Barreno, 2001: 275). Evocando a importância da subjetividade e a impossibilidade de uma leitura ou

²¹⁴ Sobre reescritas feministas de contos de fada, veja-se Adriana Bebiano, “Para uma Pedagogia Política e Lúdica: Reescritas Feministas de Contos de Fadas” (2013). Regressarei à questão das reescritas feministas no capítulo V deste estudo.

²¹⁵ No âmbito dos contos, Fernandes refere *Contos Analógicos* (1983), *O Enviado* (1991), *Os Sentos Incomuns* (1993), *O Círculo Virtuoso* (1996) e *Corredores Secretos* (2010) como livros que exploram “an alternative universe where female identity may be questioned outside conventional and normative discourses” (Fernandes, 2015: 141).

interpretação objetiva do real,²¹⁶ Barreno defende que a “relatividade de toda a interpretação é de manter sempre presente”: “O humor que mais verdadeiramente aprecio nasce dessa constatação de nossas patéticas tentativas de colocar o absoluto – a verdade absoluta – neste mundo relativo, de relativos olhares” (Barreno, 2001: 280). E acrescenta: “essas sucessivas camadas de significação mantêm vivos textos de quinhentos, de mil anos” (*ibidem*, 285). Como já havia escrito em *Crónica do Tempo* (1990), o “‘tal qual aconteceu’ não é certamente a sua versão mais verdadeira”.

Tal como referi no início deste capítulo, apesar de escassa, a crítica literária tem sido uníssona ao reconhecer traços ou características próprias, *sui generis* da narrativa de Barreno. Miguel Real, na ocasião da morte da escritora em 2016, destacou a ligação entre a filosofia e a ficção nos seus romances (Coutinho, 2016). Escrita “feminista” e escrita “filosófica” são alguns dos adjetivos utilizados pela crítica para caracterizar ou percorrer uma obra literária constituída por mais de vinte títulos e é por este caminho, pela identificação de pelo menos dois momentos ou fases mais significativas no percurso de Barreno, que irei continuar.

2. Da escrita feminista à ficção filosófica

Em “Maria Isabel Barreno – O Feminino em Construção” (2006), Maria de Fátima Marinho propõe “fornecer uma visão global da obra de Maria Isabel Barreno, ressaltando as principais isotopias que a compõem” (Marinho, 2006: 203). O universo romanesco da escritora, defende, “dá importância especial às relações familiares, sejam elas as de marido e mulher ou as de um núcleo que se estrutura em torno de códigos tacitamente aceites, mas que começam a ser postos em causa por mulheres conscientes do papel redutor e reprimido que a sociedade lhes reservou” (*idem*). Marinho salienta que as obras publicadas até meados da década de 1980 refletem “essa condição feminina, que começa a questionar-se sobre a imutabilidade de uma

²¹⁶ Sobre os “sistemas de cristalizações culturais”, a autora escreve: “O que vemos e o que vivemos não é o real. É o nosso real, determinado pelo nosso campo de visão subjectivo particular, determinado pelos dados básicos de nossa personalidade e por todo o condicionamento a que nos expôs a educação, a socialização, todas as circunstâncias da vida que vivemos na sociedade em que nos criamos” (Barreno, 2001: 285).

sociedade que não consegue assimilar um contra-poder que fará sombra ao discurso masculino, estabelecido por séculos de incontestável domínio” (Marinho, 2006: 203). Por outras palavras, se numa primeira fase da escrita de Barreno se destaca “a atenção dada à precária condição da mulher e sua correspondente exploração conjugal e social” (*idem*), numa segunda fase, e “na tentativa de superar esse universo disfórico e castrador, a autora põe, num determinado momento, a tónica na construção de mundos alternativos, onde sobressaem aspectos afins da ficção científica” (*idem*). A integração de subjetividade no discurso científico assinala portanto uma segunda fase na obra literária da autora que, para Marinho, se faz notar sobretudo a partir de *Contos Analógicos* (1983) e se caracteriza essencialmente pela “intromissão cada vez mais significativa do absurdo e até do maravilhoso, processos que visariam a construção de uma utopia só viável num universo de realidades alternativas” (*ibidem*, 206). Desta forma, após uma fase de escrita feminista, e perante “a sensação de um mundo sufocante de onde é impossível sair por meios naturais” (*idem*), a escrita de Barreno, ao explorar outras hipóteses de leitura e interpretação da realidade, ao procurar outro significado, assume-se como ficção filosófica.

Adotando esta divisão cronológica de Marinho, no ponto de viragem entre as duas fases ou momentos no percurso literário de Barreno, encontra-se *A Morte da Mãe*, publicado em 1979 pela Editora Moraes. No já citado artigo de Isabel Coutinho, Miguel Real refere *MM* como “um dos hinos feministas do romance em Portugal (...) uma desconstrução de todas as instituições da família através do pai e da mãe, da escola através do professor, da política através da subversão do político” (Coutinho, 2016). Também entrevistado por Isabel Coutinho, Zeferino Coelho, editor da Caminho que em 1989 reeditou *MM*, defende que este é o melhor livro da escritora, um “livro extenso e muito inteligente sobre a condição da mulher” onde Barreno faz “uma revisão de toda a problemática da mulher com muita inteligência” e com “uma escrita que serve essa inteligência”, merecendo, acrescenta, “figurar numa biblioteca do século XX” (*idem*).

Miguel Real destaca também *O Senhor das Ilhas* (1994), o segundo volume da trilogia iniciada dois anos antes com *O Chão Salgado* (1992), como outro romance fundamental no percurso literário da escritora. Real defende que Barreno já abdicara de fazer “filosofia dentro do romance” e “centra-se na história de um antepassado do seu pai que foi povoar o Sal, no arquipélago de Cabo Verde” (*idem*). Neste livro, enfatiza, Barreno “embora fragmentariamente, aceita as narrativas clássicas: o tempo,

o espaço, a ação e o contar uma história" (*idem*). Marinho observa igualmente que o romance *O Senhor das Ilhas*, assim como *Crónica do Tempo* (1990), “se destacam, pelo emprego de uma temática que se afasta substancialmente das até agora estudadas” (Marinho, 2006: 209), defendendo que “ambos se podem situar naquilo que se convencionou designar de saga familiar” (*idem*).²¹⁷ Aludindo aos dois momentos ou fases de escrita da escritora, e situando *O Senhor das Ilhas* “na linha do mais tradicional romance histórico” (*ibidem*, 210), Marinho acrescenta:

É certo que os primeiros romances da autora também punham a tónica nas relações familiares, no entanto, havia aí uma preocupação nítida em fazer sobressair o estatuto dominado e explorado da mulher, em contraposição com o universo em que se movimentavam. Nestas duas últimas obras, não interessa tanto destacar essa faceta, como narrar a conjuntura sócio-política de determinadas épocas através da focalização de membros de uma família (*idem*).²¹⁸

Identificando temáticas idênticas ao longo do percurso literário de Barreno, a autora conclui que a obra da escritora analisa “a sociedade através de focalizações várias (com incidência na feminina) e de processos vários (como o insólito ou o maravilhoso)” sem esquecer, enfatiza, “os processos de escrita, que se clarificam e desnudam perante o narratário” (*ibidem*, 212).

Regresso à análise que tenho vindo a fazer de uma possível divisão cronológica ou identificação de fases ou ciclos diferentes da escrita de Barreno para sustentar um dos argumentos que defendo neste capítulo do meu estudo. Para isso é importante referir aquele que para a crítica é considerado o terceiro livro da trilogia: *Vozes do Vento* (2009). Em “Rostos e Rastos do Colonialismo em *Vozes do Vento* de Maria Isabel Barreno” (2013), Ana Paula Arnaut defende que este livro “não pode (...) deixar de ser lido em estreita correspondência com *O Senhor das Ilhas*”, romance anterior (1994) que narra a “história da família Martins (a família da autora)” (Arnaud, 2013: 140). Citando a própria escritora, Arnaut reitera que se trata de um romance em que Barreno pretendeu “reproduzir um pouco as muitas histórias da colonização portuguesa” (*idem*). Chamando atenção para o contexto histórico, político e social do

²¹⁷ Já em *Vozes e Olhares no Feminino* (2001), Marinho observara que nos romances *Crónica do Tempo* e *O Senhor das Ilhas* Barreno “ensaia um tipo de ficção diferente – espécie de saga familiar” (Marinho, 2001: 166).

²¹⁸ Marinho acrescenta: “O narrador, ao contar a vida de seus pais, irmãos e restante família, no arquipélago, assume que a sua focalização é determinante para o fazer da História (...) Nesta frase parece-nos estar explícita a teorização do romance histórico pós-moderno, onde é de suprema importância a aceitação de que não há uma única versão do passado e que ele depende fundamentalmente do enunciador do discurso, dos seus interesses e convicções” (Marinho, 2006: 211).

pós-25 de abril,²¹⁹ Arnaut considera que em *Vozes do Vento*²²⁰ Barreno procurou mostrar uma “eventual alteração do *modus vivendi* do e no arquipélago em tempos de post-colonialismo” (Arnaut, 2013: 139).

Na esteira de Real, Marinho e Arnaut, pergunto: poderá esta trilogia de cariz político e temática colonial, ser lida como uma terceira fase ou ciclo na escrita ficcional de Barreno? Parece-me que esta é uma reflexão importante no percurso literário desta nossa escritora que nos permitirá repensar e aprofundar a dimensão da sua escrita enquanto reflexão histórica. Apesar de ultrapassar a dimensão deste estudo, deixo, contudo, esta porta aberta.

3. O género literário em *MM*: do ensaio (filosófico) ao romance (tese)

“Os Territórios Imaginários da Escrita” (2001) oferece-nos outra das reflexões cruciais na narrativa de Maria Isabel Barreno, ou seja, pensar a “importância da narração como forma de criação do mundo” que, nas palavras da escritora, se exprime na frase “no princípio era o verbo” (Barreno, 2001: 275). Nesta alusão bíblica, que encontramos também em *MM*, Barreno questiona a palavra de Deus como criação do mundo, colocando em causa a história das origens da narrativa judaico-cristã. E como “[a]s paisagens primitivas da narração primeva são geradoras das seguintes narrações” (*idem*), Barreno fala da importância em revisitar a narrativa de origem – naquela que são as respostas da *Bíblia* às grandes questões da humanidade e em que Deus é o criador de todas as coisas –, bem como outras narrativas, outras (tentativas de) respostas ou hipóteses de leitura sobre a criação. A escritora salienta que estas “revisitações interiores não são peregrinações repetitivas: são fonte de descobertas

²¹⁹ Veja-se capítulo III.

²²⁰ Como se pode ler em Arnaut, “Um romance, ou melhor, dois romances, acrescentamos nós, parafraseando Alexandre Herculano, que pode(m) ensinar tanto como um livro de História, apesar das constantes referências à mistura da verdade, decorrente de investigações feitas e da imaginação que, inevitável e necessariamente, preside à criação literária. Em termos mais concretos, duas obras em cujas páginas a mistura de verdade e invenção respeita à reconstrução verosímil da identidade cabo-verdiana” (Arnaut, 2013: 140).

permanentes, e de encontros inesperados com novas personagens (...) são modos de ser alternativos” (Barreno, 2001: 275).²²¹

Sobre o ato de narrar a História, a narradora-personagem de *MM*, no texto “Breve explicação”, na secção “Um outro espaço surge”, no capítulo III, em epígrafe, recorda: “Toda a escrita é tentativa de inscrição no real: do já dito, do sussurrado, do silenciado” (*MM*: 98). Talvez por isso a escritora interroge: como poderíamos pensar a nossa identidade, as nossas origens, revisitar o passado ou os nossos antepassados “sem essa metáfora do primeiro alento criador, do primeiro mistério existencial” (Barreno, 2001: 275)?

Estas questões conduzem-me também a Aristóteles e às suas reflexões sobre a *poiesis* ou a escrita criativa que permite rescrever as variantes que a História ignorou. Em *Crítica Literária, Breve História* (1970), William Wimsatt e Cleanth Brooks observam que as partes da *Poética* mais vezes citadas são precisamente aquelas em que Aristóteles fala sobre a(s) diferença(s) entre o historiador e o poeta, como no muito citado passo seguinte:

Pelas precedentes considerações se manifesta que não é ofício do poeta narrar o que realmente acontece, quer dizer: o que é possível, verosímil e necessariamente. Com efeito, não diferem o historiador e o poeta, por escreverem em verso ou prosa (pois que bem poderiam ser postas em verso as obras de Heródoto, e nem por isso deixariam de ser história, se fossem em verso o que eram em prosa), - diferem sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder. Por isso a poesia é mais filosófica e mais elevada do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta o particular (Aristóteles, 1951: 82-83).

Enquanto sujeitos da escrita, criadore/as ou narradore/as de histórias e da História, o historiador e o poeta diferem nas coisas que dizem, “diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder”. Ou seja, sendo a poesia “uma coisa mais filosófica e mais elevada”, que “trata de coisas universais”, enquanto “a história se ocupa de casos particulares, (sendo também) que não se interessa pelo que *aconteceu* mas pelo que pode acontecer (Cap. IX) e que prefere probabilidades impossíveis a possibilidades improváveis” (Wimsatt e Brooks, 1970: 38), cabe à literatura, aos

²²¹ O motivo da peregrinação, como “sublimação” e “descoberta da alternativa” é, salienta Maria de Fátima Marinho, uma temática recorrente da narrativa de Barreno. Sobre *O Chão Salgado*, a autora observa: “Não é por acaso que os peregrinos são uma obsessão ao longo do romance e que eles percorrem uma espécie de caminho da culpa que conduziria à possível explicação (...) Esses peregrinos funcionam como meio para atingir um espaço/tempo ideal prefigurado pelo(s) livros” (Marinho, 2006: 209).

escritores e às escritoras narrar a História já que, enfatiza Barreno, a escrita permite que outras “hipóteses imagináveis [sejam] possíveis” (*MM*: 98).

Partindo das reflexões de Aristóteles, Barreno e Wimsatt e Brooks de que as narrativas de origens são imaginadas, suposições, possibilidades, “probabilidades impossíveis”, cabe à literatura narrar a História uma vez que, lembra-nos a narradora-personagem no capítulo VI, na secção “Os mitos dos homens”, aqui no corpo da “mulher de negro”, símbolo da invisibilidade das mulheres ao longo da História e da sua exclusão nas narrativas de criação: “– Chegou o tempo de nos debruçarmos sobre tudo o que ficou escrito e que não é tido como história, mas como violento drama ou sublime aspiração do Homem” (*MM*: 191). Evocando novamente o texto bíblico, Barreno enfatiza a importância das palavras na narrativa primeva: “No princípio era o verbo, e a eternidade simboliza-se na polissemia de todos os textos criativos” (Barreno, 2001: 275). Já em *MM*, numa espécie de introdução ou epígrafe ao capítulo VIII, na primeira página, escrevera sobre esse princípio e o poder da linguagem – “Ao princípio era o Verbo, disse o S. João” (*MM*: 241) – na construção e legitimação das narrativas de criação e da própria História.

E porque a literatura tem o/esse poder, também porque consciente da ficcionalidade do seu texto, Barreno elabora, em vários momentos de *MM*, comentários metaficcionais (que são) cruciais na construção deste livro. Esta estratégia não só enfatiza o caráter ficcional do texto, como convoca a nossa atenção enquanto leitores e leitoras solicitando, quase num processo de comunicação contínuo, diria mesmo exigente, uma “colaboração ativa”, utilizando as palavras da própria escritora.

No Prefácio à segunda edição de *MM*, escrito em 1989, dez anos depois da publicação do livro, Maria Isabel Barreno reflete sobre a escrita enquanto processo de criação: “Não direi que é um livro fácil. Lê-lo exige uma colaboração activa por parte de quem lê. Para alguns poderá parecer demasiado ambicioso: demasiados temas, dirão, demasiados quadros de referências a utilizar” (*MM*: 12). Esta dimensão ativa ou a participação dinâmica exigida à figura dos leitores e das leitoras é uma das respostas para quando afirmo que este é um livro diferente e inovador. Ana Paula Ferreira, no já citado ensaio, sobre o conto de abertura de *Os Sentos Incomuns* observa igualmente esta característica da narrativa de Barreno:

“A personagem”, um verdadeiro tour de force de metaficção feminista (...), desvia estrategicamente o que Paulo Alexandre Jorge dos Santos chamou “a

encenação da escrita” (Santos 2000) para a figura do leitor e o processo da sua relação de leitura com determinado livro (Ferreira, 2012: 201).²²²

A esta colaboração ativa, há que acrescentar a estrutura fragmentária do livro. Tal como *NCP*, *MM* é constituído por fragmentos, lembrando também a Grande Narrativa do Cristianismo, a *Bíblia*. Torna-se possível, desta forma, uma leitura aleatória; pode ler-se do início para o fim, de trás para a frente. A vastidão de temas e quadros de referências faz-nos reler o texto e percorrer várias, se não muitas vezes, o índice à procura de alguma ordem ou sequência que nos permita encontrar um caminho, como num jogo de caça ao tesouro, aqui um “jogo de palavras” (*MM*: 98).²²³ Talvez também por estas razões Ferreira defenda que a narrativa de Barreno “complica a leitura inibindo qualquer interpretação fixa (fechada) dos textos (...) relativizando ou invertendo o sentido dos seus enunciados”, ou, por outras palavras, salienta a autora, Barreno terá assim conseguido o desejado “efeito de complicação, desnaturalização e distanciamento” (Ferreira, 2012: 199-200).

Ainda no Prefácio, Barreno refere que *MM* chegou a ter mais de mil páginas – “Cheguei a ter uma primeira versão que levaria o livro a umas mil e tal páginas; achei demasiado longo, certamente aborrecido, voltei ao princípio” (*MM*: 10) – e acrescenta que, devido ao processo das “três Marias”, ponderou escrever o livro em língua francesa: “Cheguei também a ter uma boa parte de *A Morte da Mãe* em francês: com as *Novas Cartas* em tribunal, as hipóteses de publicar este livro em Portugal pareciam mais do que remotas. Desisti, porque o escrever numa língua estrangeira me retira todo o prazer do convívio com as palavras” (*MM*: 10). A eventualidade de, no contexto sociopolítico do Estado Novo, não conseguir publicar o livro em Portugal – devido à censura e ao processo judicial *NCP*²²⁴ – a opção de escrever noutra língua facilitaria a publicação de *MM* noutro país.

Retomo a discussão sobre a fronteira entre ficção e realidade, entre falsidade e veracidade, feita logo no início do livro quando, num dos vários momentos de comentário metaficcional, elucidários da sua voz, Barreno questiona o “princípio” das coisas: “– Porque tentamos começar pelo princípio. Mas qual é o princípio? Assim resignei-me a admitir que apenas tentei começar numa ponta, para acabar noutra” (*MM*: 23). Como defende Paulo Alexandre Jorge dos Santos, em “Entre Primeira e

²²² Sobre esta questão, bem como ao ensaio de Paulo Santos, regressarei mais adiante.

²²³ Voltarei à leitura do índice de *MM* mais à frente.

²²⁴ Veja-se capítulo III.

Terceira Pessoas, em Quatro Textos de Maria Isabel Barreno” (1997), em *MM*, Barreno, ao assumir-se como “narradora-personagem” (Santos, 1997: 217), “enuncia o seu ponto de vista” (*ibidem*, 219). Esta posição de enunciação,²²⁵ ou o lugar de “sujeito da escrita”, possibilita a integração da voz da escritora na narrativa, permitindo-lhe “narrar um mundo em crise, à procura de soluções quer seja no campo das ciências, quer no da espiritualidade (Santos, 1997: 220),²²⁶ mostrando igualmente como a fronteira entre realidade e ficção, entre a imaginação e o real empírico é ténue e complexa. Como observa Marinho, a “simulação do fazer narrativo” (Marinho, 2006: 212), uma das características presentes na obra literária de Barreno, pode ver-se, por exemplo, em *O Chão Salgado* (1992), quando ficamos a saber que uma das personagens, Ana, “[p]roduziu (...) muita coisa aparentemente inútil. (...) Ana encontrava prazer em tudo o que fazia. Não vamos discutir como é que ela subsistia, não sendo rica, porque entraríamos numa história ‘realista’” (*idem*). Para a autora, este “fazer textual” denuncia “o trabalho da escrita, transformando-se numa explícita metanarração ou parodiando, até, com correntes ou estilos” (*idem*).²²⁷ Tal como acontece em *MM*, ao oscilar entre as figuras de narradora, personagem e autora-escritora, Barreno joga com a fronteira entre ficção e realidade, permitindo-se assim visitar e reescrever narrativas culturais dominantes.

MM é uma interrogação sobre as origens e, mais particularmente, do poder das narrativas patriarcais na configuração das mulheres. Adriana Bebiano, em *Biografias Romanceadas: A História Contada Como Delírio* (2003), recorda que as “representações não são objecto estético puro, mas actos socialmente simbólicos – como quer Frederic Jameson” (Bebiano, 2003: 8). Defende ainda que “Todas as narrativas de origem são imaginadas” (*ibidem*, 3). Terão sido as representações das mulheres e dos corpos das mulheres ao longo da História que determinaram A Morte da Mãe? Terá sido a forma como os discursos hegemónicos patriarcais e os mitos culturais dominantes – tais como contos de fada, lendas, histórias de encantar, contos tradicionais orais – configuraram ou representaram as mulheres que determinou esta Morte? O título alegórico do livro anuncia de imediato outra estratégia narrativa

²²⁵ Veja-se, igualmente, capítulo III.

²²⁶ Mais do que “soluções”, como defende Paulo Santos, Barreno, na minha leitura, questiona narrativas dominantes patriarcais e coloca outras possibilidades.

²²⁷ Como já defendera em *Vozes e Olhares no Feminino* (2001), Marinho defende que a obra de Barreno analisa “a sociedade através de focalizações várias (...) e de processos vários (...), chamando a atenção para os processos de escrita numa constante metanarração” (Marinho, 2001: 166).

utilizada pela escritora: a alegoria. Desde o início, *MM* é uma efabulação e esta é uma vertente crucial que pretendo incluir no meu argumento.

Recorrendo à imaginação, a literatura permite revisitar outras histórias, contestando e resistindo às narrativas patriarcais dominantes. Como escreve Barreno, os homens, “promotores masculinos [são] as vozes presentes em todos os textos (...) são essas vozes que proclamavam toda a História, todos os mitos” (*MM*: 346). Vinte anos mais tarde, em “Os Territórios Imaginários da Escrita”, a autora questiona: “O que interrogo com a minha escrita? O significado da vida. De nossa existência. Por isso me interessa a revisitação constante de territórios antigos e o alargar de fronteiras com criação de novos territórios” (Barreno, 2001: 277).²²⁸ Revisitar territórios antigos é denunciar “essas vozes” ou narrativas patriarcais dominantes presentes nos contos de fada, nos mitos e nas histórias que fazem parte do nosso imaginário e da nossa memória cultural. Sobre o poder e a autoridade destas narrativas na configuração e representação das mulheres – contribuindo para a legitimação dos estereótipos de “feminilidade” – e na construção da própria História, Barreno afirma: “Mas sem passar pelo crivo dos mitos, nenhuma palavra forma discurso ou história” (*MM*: 40). Reconhecendo que “os discursos míticos faltam às mulheres” (*MM*: 312), no final do romance, a narradora-personagem repete a interrogação que já fizera no início: “Onde estão as mulheres” (*MM*: 347).

Criar novos territórios, alargar fronteiras é desmontar a dimensão simbólica destas narrativas, mostrando como estes discursos hegemônicos patriarcais representaram e estereotiparam as mulheres ao longo da História. Terá sido a “maneira de contar” (*MM*: 206), em jeito de fábula, o que levou “as pessoas (...) a acreditar” (*MM*: 330) no “primeiro alento criador”, no “primeiro mistério existencial”? É sobre este novo território, esta “nova narração a decifrar” (Barreno, 2001: 279) – criação esta que encontramos de forma evidente em *MM* – que pretendo refletir nas próximas páginas deste capítulo.

²²⁸ Neste texto, Barreno reflete também sobre *O Mundo Sobre o Outro Desbotado* (1986): “Na intercomunicação de mapas – de mundos, de metáforas mutuamente se iluminando – coloco a raiz de *O Mundo Sobre o Outro Desbotado*. Mundos novos que são anunciados por personagens misteriosas, que propõem nova narração a decifrar. A decifração traz novos pontos brilhantes, em territórios aparentemente já descobertos (...) As personagens do primeiro mundo, de aparência insignificante, reduzida a um quotidiano mesquinho, adquirem também nova luz (...) um exemplo de encontro definitivo, sempre com tema solar e aquático, exemplo da fusão de dois mundos num novo e único território” (Barreno, 2001: 279).

3.1 Introdução ao livro: para uma história das origens

Nas palavras de Barreno, os “propósitos mais explicáveis deste livro aparecem logo no seu início. E vão sendo retomados várias vezes, até ao final” (*MM*: 11), e é a partir destas palavras que proponho, nas próximas páginas deste estudo, uma análise mais cuidada ou pormenorizada ao capítulo I, enfatizando não apenas os temas que permeiam a reflexão histórica e filosófica, como também a hibridez do género narrativo de *MM*, que, como já referi no capítulo III, subverte a estrutura convencional do romance, (n)um ato de transgressão formal e estética que acresce à transgressão da percepção do mundo que enuncia.²²⁹

Nas primeiras cinquenta páginas – com recurso a estratégias narrativas diferentes que procurarei analisar –, Barreno reconstrói espaços de regresso às origens – uma viagem “através das camadas de tempo” (*MM*: 23) –, numa tentativa de encontrar e desvendar a figura da Mãe, neste primeiro capítulo comparada com a figura de Deusa. A referência à figura da Grande Deusa, símbolo de fertilidade e reprodução, logo no início de *MM*, coloca uma (outra) (nova) possibilidade de leitura: o resgate da Grande Deusa, ou da Mãe Natureza como figura tutelar, significa o regresso de uma nova ordem simbólica centrada no corpo feminino e no poder do corpo fêmea? Poderá significar também a desconstrução da ordem falocrática?

Questionar a criação de “espaços de silêncio” ou a quase ausência das mulheres na História, é também questionar a ordem simbólica masculina, as narrativas patriarcais dominantes e a forma como silenciaram e representaram as mulheres. Como enfatiza a narradora-personagem no final: “– A história que os homens contam é verdadeira – disse a Mãe Natureza – mas falta-lhe metade” (*MM*: 366). Em “Maria Isabel Barreno: Sobre a necessidade de alargar o espaço da realidade”,²³⁰ Elfriede Engelmayer escreve “E desta outra metade trata este livro” (Engelmayer, 1993: 35),

²²⁹ Esta opção em sistematizar a minha leitura de *MM* prende-se com a amplitude e riqueza de temas e leituras que este livro oferece. Rer, abrir este texto significa, para mim, (re)encontrar continuamente novas questões e novas reflexões sobre o humano. É uma leitura “sempre incompleta”, uma reflexão também sobre o ato de criação, sobre o próprio ato de contar da literatura como criação da História. Trata-se de uma obra singular no contexto da literatura portuguesa contemporânea.

²³⁰ Tradução de Susana Bernardo: “Maria Isabel Barreno: Über die Notwendigkeit, den Raum der Wirklichkeit zu erweitern” (1993).

reforçando a dimensão feminista de *MM*. Feminista porque questiona narrativas patriarcais dominantes e a forma como limitaram as mulheres nas suas representações culturais. Feminista também porque propõe novas leituras e modelos de feminilidade, bem como de masculinidade, enfatizando a necessidade de as mulheres assumirem a sua voz. Como “grupo colectivo”, escreve Barreno no Prefácio, “as mulheres só muito recente e limitadamente começaram a existir. Dantes não se falava em mulheres, falava-se na MULHER – o que testemunha o seu encerramento no privado” (*MM*: 13). A identificação das mulheres com o espaço privado, doméstico (tema ao qual regressarei mais à frente neste capítulo) é também uma das causas apontadas para essa invisibilidade. Espaço e linguagem parecem fundir-se: “E porque desaparecem [também as mulheres] nessa sombra linguística? – perguntei várias vezes, sem que me dessem resposta” (*MM*: 17-18). No capítulo V, numa secção cujo título, de forma irónica e propositada, alude ao silêncio da mãe ou ao silenciamento das mulheres – “Os sussurros do pai” – a narradora-personagem volta a interrogar: “Porque se some o valor das mulheres?” (*MM*: 143). Porque os sussurros do pai são os silêncios da mãe, este livro é também sobre a importância da linguagem e do lugar da fala. O ato de nomear traduz-se, na hierarquia social, na capacidade de mudar, transformar e por isso é crucial que as mulheres reivindiquem este poder. Sobre a importância da narração e do ato de nomear, Barreno sublinha: “Nomeando trazemos, enfim, as coisas à existência no universo humano”, pelo que a “ocultação de partes da humanidade – sejam essas partes seres ou partes de cada ser – empobrece toda a humanidade. Em última análise, é uma auto-repressão colectiva” (*MM*: 14). A quase ausência das mulheres na História parece ser o resultado da forma como as narrativas dominantes patriarcais (não) representaram as mulheres uma vez que, salienta a narradora-personagem, os “homens quase sempre se apoderaram das técnicas da escrita” (*MM*: 191). E por isso interroga: “Como, de onde e porquê, a força dos homens?” (*MM*: 137). Percorrer “a longa noite que vai do animal ao ser humano; que vai da ‘horda inicial’, como lhe chama Freud, à civilização; ou das famílias consanguíneas matriarcais, segundo Engels, ao patriarcado” (*MM*: 11) apresenta-se como uma possibilidade, “um dos caminhos possíveis no labirinto da caminhada humana” (*idem*).

Em *The Woman’s Encyclopedia of Myths and Secrets* (1983), Barbara Walker defende exatamente que uma das razões para a quase ausência das mulheres na

História é o facto de que quem a escreveu foram essencialmente homens. O argumento de Walker é que os escribas, narradores da História – incluindo apóstolos, escrivães de monarcas, papas, cronistas, escritores ou poetas – foram sempre autores do sexo masculino: “male scholars often tried to conceal or deny the evidence of the ancient matriarchate. Whenever possible, some automatically converted references to the Great Mother into the Word ‘God’” (Walker, 1995: 684). Uma vez que detinham o poder da palavra e da escrita, muitas vezes, argumenta Walker, não só rasuravam e corrigiam o género feminino dos substantivos, como omitiam textos que fizessem referência à existência de uma “Criadora”: “Scholars carefully avoid quoting ancient texts that say that Primordial Being was a Creatress, not a Creator” (Walker, 1995: 692). Esta é uma das razões, defende a autora, pelas quais não há referências à Grande Deusa em textos de história antigos. Sobre o poder dos homens enquanto detentores da palavra escrita, Maria de Fátima Marinho defende igualmente: “E se o discurso é geralmente o do poder (masculino), é porque a focalização é sempre e determinantemente a do homem, já que era ele o detentor da palavra (mesmo a literária)” (Marinho, 2006: 204).

Introduzo agora no meu argumento a temática do matriarcado que Barreno explora como hipótese na área da ficção, ficção esta com uma componente de ensaio filosófico. A possibilidade da existência de sociedades primitivas matriarcais a partir de Engels é uma proposta de leitura, com a consciência de que se trata de uma possibilidade que a investigação científica não pode provar. A existência de uma pré-história matriarcal ou de sociedades consanguíneas matriarcais primitivas é uma temática abordada em narrativas diversas, da ficção à antropologia. Como defende Cynthia Eller, em *The Myth of Matriarchal Prehistory. Why an Invented Past Won't Give Women a Future* (2000), já em 1972, em *Wonder Woman*, Gloria Steinem refletia sobre as origens do patriarcado e sobre a existência de uma “past gynocratic age” (Eller, 2000: 2) – a “golden age” – constituída por sociedades matriarcais, “models of peace, plenty, harmony with nature, and, significantly, sex egalitarianism” (*ibidem*, 4). Para além da prosperidade como temática recorrente nestas narrativas, Eller refere também que a liberdade sexual, incluindo “reproductive freedom”, faz parte destas narrações. A descrição destas sociedades primitivas em que homens e mulheres partilhavam funções e direitos de forma paritária, deve-se, defende a autora, a “values engendered by the religion of the goddess” (*idem*) e contribui, enfatiza, para que as feministas matriarcalistas refiram esta era como uma utopia. Eller explica

também os argumentos utilizados por algumas feministas matriarcalistas para a ausência desta narrativa nos livros de História: “it is only omitted from standard history texts, feminists matriarchalists say, because academics are trapped in a patriarchal worldview” (Eller, 2000: 13).

A referência e a crença na figura sagrada da Grande Deusa está presente em muitas narrativas sobre as origens. Barbara Walker, na já referida obra, defende a existência de uma pré-história matriarcal nas sociedades primitivas coletoras-recoletoras nas quais as mulheres, para além de cuidarem das suas crias, assumiam também as responsabilidades relacionadas com a provisão de alimentos, desde o cultivo da terra, à sua recolha, armazenamento e distribuição: “As childbearers and nurturers, women took charge of growing things generally. They became the producers, storers, and distributors of vegetable foodstuffs, hence the owners of the land used for cultivation” (Walker, 1995: 680). Para além do poder económico, a autora defende que as mulheres detinham também poder social associado à (sua) função reprodutora, o dom sagrado ou mágico da maternidade.

Walker descreve a sua obra como um “trabalho de investigação” com objetivo de suprimir uma lacuna constante em fontes e documentos históricos em relação à mitologia feminina: “Thousands of popular fantasies and hidden facts are expounded in this Encyclopedia, where the complex subject of sexism is approached from both the historical and mythic viewpoints” (*ibidem*, vii). Convicta de que “[s]tandard encyclopedias usually omit such material, or give it a brief, uninformative note”, a autora defende que é necessário um estudo completo de todo o processo que conduziu à transição de “female-oriented to male-oriented religions in western civilization” (*idem*), uma vez que esta transição, em termos de poder sagrado, salienta, é uma das explicações para o sexismo e discriminação das mulheres ao longo da História.

Sobre o culto da Grande Deusa e a crença numa primeva figura sagrada feminina, Cynthia Eller defende que, nas décadas de 1970 e 1980, o mito de uma pré-história matriarcal, bem como a crença que “a great mother goddess was our ancestors’ first object of veneration” (Eller, 2000: 36), transformou-se no mito do eterno retorno, “a myth of regress, of paradise lost” (*ibidem*, 34). Tendo já servido, argumenta, os feminismos da primeira vaga pelo seu potencial em desconstruir a ideia de que o patriarcado é “universal and inevitable” (*ibidem*, 32), Eller recua aos finais do século XIX e observa como o mito de uma pré-história matriarcal atraiu não

apenas antropologistas, como também outro/as estudioso/as “with less mainstream political agendas: specifically, socialists and feminists” (Eller, 2000: 31-32). Esta ligação mulheres-natureza coloca as mulheres numa posição de poder, ou problematiza o regresso das mulheres ao poder, e esta questão, política também, difere das narrativas patriarcais.

Questionando a própria palavra “mito” como algo que não é verdadeiro, Eller critica o facto de muitas “feminist matriarchalists”²³¹ apresentarem esta versão da História como facto e não como ficção. A autora argumenta igualmente que este mito, que define como uma utopia matriarcal, bem como a discussão relativamente às origens do sexismo ou do patriarcado, é uma polémica essencialmente académica: “They are not capable of telling us whether or how we might put an end to sexism (...) these are moral and political questions; not scientific or historical ones” (*ibidem*, 8). Para Eller é o desejo em regressar às origens, o sonho do eterno retorno a um paraíso perdido que faz com que muitas feministas matriarcais defendam este mito e acreditem que as sociedades pré-históricas, para além de matriarcais, veneravam divindades femininas. Ou seja, Barbara Walker defende o patriarcado como conhecimento científico, tese que Eller procura desmontar com argumentos sustentados. Já Barreno, no seu romance, através de estratégias narrativas várias, como procurarei mostrar, propõe o patriarcado como ficção. *MM* é também a morte da Grande Deusa.

Não esquecendo a falta de sustentação científica das narrativas de origem, uma vez que se trata, na sua maioria, de ensaios sem enquadramento crítico sustentado – apesar de interessantes –, mas mesmo assim partindo desta hipótese, Barreno, na minha leitura, explora o patriarcado como hipótese na área da ficção, ficção esta com uma componente de ensaio-filosófico. Como observa, num dos vários momentos de comentário metaficcional: “Para quê falarmos em força fêmea nos mundos animais, ou para quê falarmos em grandezas de patriarcados – aliás, historicamente tão incertos?” (*MM*: 137). Recordo aqui as palavras de António Guerreiro que, em “A literatura como voz do feminino”, no contexto da morte da escritora em setembro de 2016, chama atenção precisamente para a dimensão ensaística da escrita de Barreno que considera ser a “chave preciosa para percebermos o fundo feminista da obra da escritora” (Guerreiro, 2016). Nas suas palavras,

²³¹ De acordo com o livro de Cynthia Eller irei, neste capítulo, utilizar esta expressão “feminist matriarchalists” que traduzi como feministas matriarcalistas.

a história da humanidade é vista como edificação de uma sociedade patriarcal sobre os escombros da sociedade matriarcal primitiva. A ordem social imposta pelo poder masculino reprime e reduz a uma condição subalterna as mulheres. E retira-lhes mesmo a autonomia do corpo e da sexualidade (Guerreiro, 2016).

A crença na existência de uma pré-história matriarcal, de uma “golden age” em que as mulheres, para além de procriadoras e cuidadoras teriam sido igualmente chefes de família, tem conduzido a uma outra reflexão: em que tempo ou momento da História teriam então as mulheres perdido esse poder? Como interroga a narradora-personagem no capítulo V, na secção “A grande avaria que quase nos condenou ou as dificuldades técnicas e ideológicas das mulheres”, no texto “A estreita passagem”: “se as mulheres tinham o controlo de toda a produção de crias, e da reprodução da força de trabalho, da produção de objectos para a sua produção (...) como perderam sua força?” (MM: 136). Da mesma forma, como puderam “os homens imiscuir-se no controlo da produção de crias, ditando regras sexuais, passando eles a apropriar-se das mulheres, e usando estas como arma uns contra os outros?” (MM: 137).

Cynthia Eller questiona igualmente se teria havido um momento “that propelled human civilization in a more patriarchal, hierarchical, and warlike direction” (Eller, 2000: 157), um tempo em que “armed invaders imposed their male-dominant, male-god-worshipping cultures on formerly peaceful goddess-worshippers” (*idem*). Independentemente de este momento ter acontecido ou não, relembra-nos a narradora-personagem de MM, na secção “As figuras humanas”, no primeiro capítulo, podemos sempre supor, imaginar ou idealizar: “*Suponhamos*: do nascimento à morte a vida era curta. Vinte anos talvez. *Suponhamos*: os grupos eram pequenos” (MM: 45). Podemos sempre colocar outra hipótese: “*digamos* (...) *Admitindo* que as condições de vida eram más, *admitamos* também que os ciclos das fêmeas eram espaçados” (MM: 47).²³² Tendo como ponto de partida a imaginação, a suposição e a sempre possibilidade de colocar outras hipóteses de leitura, a narradora-personagem idealiza um cenário:

Resolvemos *imaginar* uma notícia, que mais tarde ou mais cedo apareceria num jornal, escrita por homens em pânico:

AS NOSSAS PIORES EXPECTATIVAS CONFIRMAM-SE – A CIÊNCIA DESCOBRE QUE O MUNDO ANIMAL É, NA VERDADE, UM MARIARCADO. As mulheres ameaçam invadir a História (MM: 66).

²³² Itálico meu.

Imaginar é escolher a ficção à realidade, é explorar leituras alternativas e outras formas de interpretação. Ao longo do romance, a repetição regular de determinados verbos e expressões reforçam esta liberdade e o poder de imaginar: “*Suponhamos*” (MM: 72), “*Admitindo*” (MM: 73), “*Suponhamos*” (MM: 78) porque afinal de contas, como escreve Barreno-autora-narradora: “Não há paraísos perdidos, nem quedas, nem pecados” (MM: 127). Tal como Barreno, Eller sugere também que se reflita sobre o mito de uma pré-história matriarcal como uma (outra) hipótese de leitura, uma vez que “its status as historical truth is insecure” (Eller, 2000: 13). A utilização dos verbos “supor”, “admitir” ou “imaginar”, para além de distinguir a narrativa de Barreno da proposta de Barbara Walker, acentua o carácter ficcional de *MM*. Quando entrevistada por Cristiana Pena, a escritora sublinha exatamente esta vertente do seu livro: “A Mãe é um símbolo e fundamentalmente *A Morte da Mãe...* eu não sei se houve matriarcados no início mas pelo menos houve uma situação muito mais equilibrada” (Pena, 2008: 75). Referindo estudos de antropologia, a escritora comenta:

A Morte da Mãe é o que eu quis significar com o nascimento do matriarcado, a certa altura a figura da mãe é realmente morta, é legalmente morta, é morta politicamente, deixa de ter qualquer poder na sociedade instaurada, instala-se o patriarcado. É esse o simbolismo do livro (*idem*).

Tenha essa “certa altura” sido, na hipótese colocada por Eller, o aparecimento da linguagem escrita – “feminist matriarchalists believe that the patriarchal revolution coincided with the development of written language” (Eller, 2000: 167) –, ou, na possibilidade apresentada por Barreno, a consciência do tempo – “Talvez a mais importante modificação tivesse sido o começo da consciência do tempo” (MM: 87) –, a falta de certezas faz com que várias hipóteses possam ser colocadas. Como por exemplo, na secção “Os seres humanos”, no capítulo III, em que a escritora-narradora-personagem pondera outra possibilidade de leitura:

E talvez aí tenham começado as angústias e inseguranças dos homens: apercebendo-se como largamente excedentes em relação à básica produção da vida (...) tentando imitar as complicadas técnicas maternas das mulheres mas sem nunca produzirem frutos dos seus ventres, os homens iniciam sua caminhada histórica (MM: 95).

hipótese essa que, no capítulo V, na secção “Os mitos humanos”, surge associada ou parece ancorar um ritual de várias tribos primitivas:

A apropriação masculina do mundo feminino atinge as práticas mais quotidianas. Assim, ainda hoje podemos encontrar, por exemplo, entre várias tribos «primitivas» (...) um ritual chamado «couvade». Nascido o bebé, a mãe

vai aos seus afazeres normais de imediato, sem direito a descansos; o pai da criança deita-se na sua cama, e aí, afectando sinais de esforçados labores de parto, recebe os parabéns dos vizinhos, parentes e amigos (*MM*: 163-164).

Sejam “mitos humanos” ou “sonhos demasiado grandes”, a narradora-personagem anuncia, no texto-epístola do capítulo I, que “[d]epois de hesitar entre várias possíveis versões para tão estranhos acontecimentos, encontrei por fim uma história que sobreviveu às palavras” (*MM*: 20). Para além das palavras, as representações das mulheres pelas narrativas patriarcais dominantes são igualmente questionadas: “Ou foi um sonho? E se apenas deambulei no quarto escuro do silêncio, que palavras poderei usar para contar tão silenciosas deambulações?” (*idem*).

3.2 Das epístolas de Barreno aos leitores e às leitoras

MM é constituído por nove capítulos, sem título. Cada capítulo é constituído por várias secções, que, por vezes, se dividem em textos diversos, convocando a estrutura epistolar da Grande Narrativa do Cristianismo, a *Bíblia*. Na minha leitura, o livro cria também a ilusão de uma peça de teatro em que as várias cenas vão sendo representadas e os cenários substituídos. Por ser importante na construção do meu argumento, incluo aqui o índice completo de *MM*:

I

O espaço do silêncio
A primeira visão
As palavras vazias, as palavras cheias
As figuras humanas

II

O desejo
O segundo mito da Mãe
Os seres humanos
Os humanos mitos

III

O terceiro mito da Mãe

Os seres humanos
Um outro espaço surge
Os mitos humanos

IV

O quarto mito da Mãe
Os seres humanos
A Mãe repressora e os mitos humanos

V

Os últimos estertores da Mãe e do painel
A grande avaria que quase nos condenou ou as dificuldades técnicas
e ideológicas das mulheres
Os seres humanos
Os mitos humanos
O espaço das andanças e descobertas

VI

Os mitos dos homens
O espaço das descobertas e andanças

VII

Os seres humanos
Os mitos dos homens com retoques das mulheres
O espaço das descobertas e das andanças

VIII

Os seres humanos
Os novos mitos, meu espaço de zangas e andanças

IX

- 1 – A parte de cima do painel, sempre de madeira antiga e talhada
- 2 – Funções e cozeduras, ou as necessárias novas ideologias
- 3 – A parte de baixo do painel
- 4 – Nosso último encontro em espaço fechado

A leitura do índice convoca a imagética de um jogo, um *puzzle*, um quebra-cabeças com regras para leitoras e leitores (e mostra-se difícil antes de começar). Talvez por isso o lemos cuidadosamente e tentamos, sem grandes resultados, até com algum desapontamento, encontrar nos títulos das secções e nas palavras que se repetem não só nessas secções, como nos diversos textos que as compõem – mitos, homens, mulheres, palavras, seres humanos, espaço –, alguma lógica ou sentido. A

numeração ordinal e cardinal ajuda-nos nessa tarefa e permite-nos voltar ao início, ao princípio sempre que nos perdemos na interpretação do significado ou na tentativa de encontrar algum significado. Vejamos alguns exemplos. A partir do capítulo II, referem-se, e são mesmo enumerados, quatro mitos da Mãe, mas onde está o primeiro? Corresponderá ao título “A primeira visão”, segunda secção do capítulo II? Terá sido a primeira visão simultaneamente a Grande Deusa e o primeiro mito da Mãe? Tal como já referi anteriormente, esta parece ser a tal colaboração, “dimensão ativa” ou “participação dinâmica” de que fala Barreno no Prefácio à segunda edição. Outro exemplo é o título “Os seres humanos” que se repete em seis capítulos. A troca entre substantivos e adjetivos também complica a leitura – “Os mitos humanos” e “Os humanos mitos” – e recorda-nos as palavras de Ana Paula Ferreira (2012) quando defende, no já citado ensaio, que Barreno explora as “palavras como significados ocultos e reversíveis” (Ferreira, 2012: 199). O nono e último capítulo de *MM* é o único em que as várias secções que o compõem estão numeradas. Um puzzle, repito (e questiono também por que razão procuramos sempre um significado, uma lógica para as coisas, não terá sido afinal também essa uma intenção da autora?). O índice, porque é labiríntico, fragmentário e aleatório contribui para a dimensão inovadora de *MM* que defendo neste estudo. Para além disso, contribui também para o que já referi ser a leitura deste livro: sempre incompleta. E poder ser aleatória ainda.

O primeiro capítulo de *MM* divide-se em quatro secções: “O espaço do silêncio”, “A primeira visão”, “As palavras vazias, as palavras cheias” e “As figuras humanas”. O que proponho nas próximas páginas deste estudo, incluindo este capítulo e ainda o próximo, o capítulo V (para as duas últimas secções), é uma leitura destas quatro secções, refletindo sobre os seus títulos, uma vez que cada um deles, na minha leitura, dá um nome às narrativas patriarcais dominantes e à forma como representaram as mulheres na História.

“O espaço do silêncio” é uma explicação para a invisibilidade e subalternidade das mulheres na História. Esta secção, composta por sete textos, aos quais vou, a partir daqui, chamar de textos-epístolas pelas razões que tenho vindo a explicar – “A história, ou as palavras”; “Os antigos mitos”; “A reprodução”; “Os sonhos demasiado grandes”; “Os canteiros da minha infância”; “O painel de difícil leitura” e “Continua o, finalmente, começo” – narra uma história verdadeira: a história do silêncio e da submissão das mulheres, sob a forma de fábula. À semelhança de algumas narrativas sobre as origens, Barreno utiliza várias estratégias narrativas e estético-literárias para

a criação de vários espaços de regresso aos primórdios da humanidade. Contudo, apesar de diversos, têm algumas características comuns, tais como a não identificação, ou seja, não possuem nomes; são espaços ocupados essencialmente por mulheres e a sua construção assenta em estratégias narrativas idênticas, como irei analisar.

O primeiro texto-epístola, “A História, ou as palavras”, reflete sobre a educação, a linguagem e o poder do discurso patriarcal dominante, questão que alguns anos mais tarde viria a aprofundar em *O Falso Neutro* (1985).²³³ Após expor a ideologia do masculino neutro na linguagem e interrogar “– ONDE ESTÃO AS MULHERES?” (*MM*: 17), a narradora-personagem observa:

Explicaram-me primeiro que as mulheres têm ficado quase sempre em casa, fazendo filhos e tricot; explicaram-me depois (...) que quando se dizia homem, as palavras deviam ser vistas com maiúsculas, Homem, e se pretendia com isso significar ser «humano» (*MM*: 17-18).

Entre as memórias da sua-nossa infância, estão as histórias que conhecemos porque nos foram contadas. Algumas perguntas ficaram sem resposta: “– Mas porque ficaram as mulheres em casa? (...) perguntei várias vezes sem que me dessem resposta” (*idem*). Num dos vários momentos de comentário ficcional, que nos relembra a tenuidade da fronteira entre história, realidade e ficção, Barreno-autora-personagem comenta: “Crescida, adulta, meu filho, pequeno, perguntou-me: – Mãe, é verdade que são os homens que fazem tudo? A História dos homens está nos livros; mas a história das mulheres é só decifrável ao longo de cada vida” (*idem*). O desejo em “conquistar palavras” (*idem*) apresenta-se como um caminho, a escrita surge como um projeto que as mulheres deverão reivindicar para conquistar voz e visibilidade no espaço público.

“Os antigos mitos” é o segundo texto-epístola em que a alusão à figura da Grande Deusa, e outras deusas femininas, destronada(s) por um Deus masculino está presente. A “História dos homens [que] está nos livros” é desta forma exposta e questionada, em particular a narrativa judaico-cristã: “Havia variados deuses, falsos, e um único verdadeiro, que era aquele em que eu deveria acreditar” (*idem*). O Deus do Cristianismo surge tão falso quanto os outros deuses:

Algumas deusas apareceram também, mas nenhuma tinha essa desenvoltura do gesto ou essa sonora presença dos deuses falsos – para não falar do deus verdadeiro, onipotente, que nem precisara de ser gerado por uma fêmea (...) acontecendo mesmo que, quando uma das partes desse deus, que era mais ou menos triangular, com três partes, quando uma das partes, a parte do filho,

²³³ Veja-se capítulo II.

resolveu vir até à Terra, embarcando para isso no ventre de uma mulher, com a ajuda da terceira parte que é a do espírito santo (*MM*:18).

Ao expor a ordem simbólica masculina sustentada pela crença num (único) deus do sexo masculino, um deus-espírito, a narradora-personagem denuncia a narrativa judaico-cristã como mecanismo ou estratégia fundamental para a construção e legitimação do patriarcado. No capítulo VI, na secção “Os mitos dos homens”, a narradora-personagem interroga esta “insubstituível descoberta” dos “engenhosos hebreus”:

o deus único, macho, o Jeová de tantos ardis (...) O Pai senta-se no trono da Mãe (...) As deusas banidas eram matéria inerte, terra. As deusas banidas não são nada: – Não há substância inicial, no princípio era o espírito de nosso pai – dizem eles (*MM*: 193).

Ao sentar a figura do Pai no trono da Mãe, e ao glorificar um Deus-espírito-único e macho, a Grande Narrativa do Cristianismo coloca no centro do poder os homens. A Mãe já se sentara no trono do Pai? As deusas-matéria-mulheres são eliminadas, a Mãe-terra destronada para no seu lugar sentar o Pai-celeste. A imposição de uma ordem falocrática afasta as mulheres do centro, do poder e substitui o corpo fêmea pelo espírito macho. Como já anunciara no capítulo V, na secção “Os mitos humanos”,

Recusada a mãe como presença carnal de qualquer significado cultural, mítico, recusadas, pelos filhos (...) os homens começam a conceber-se como nascidos da terra: pela força de um Pai celeste, assim nascem os Homens – a origem das mulheres começa a ser incerta – dessa vagina geral, desumana (*MM*: 164).

Nesta desentronização da Grande Deusa, as mulheres são afastadas do centro-poder. Esta é também A Morte da Mãe. Mais uma vez, ao denunciar o poder da religião na construção de “a male-dominated pantheon and worship of a single male god” (Eller, 2000: 53), o texto de Cynthia Eller e a narrativa de Barreno aproximam-se. O argumento de Eller de que o mecanismo final para perpetuar “a patriarchal revolution was religion” (*idem*), surge também na voz da narradora-personagem de *MM* quando, no início do capítulo V, numa espécie de prólogo sem nome, acrescenta que é desta forma que “se prepara uma magia, uma ideologia de longo alcance, e com grande preço histórico”, assim se constrói uma “fabricação ideológica (...) com vários cortes e dramas, temperos civilizacionais” (*MM*: 205).

Na sua já referida narrativa, Barbara Walker chama atenção para o facto de, na religião católica, o culto da Grande Deusa ainda existir e preservar até alguns dos seus nomes antigos: “Catholics still worship the Goddess under some of her old pagan titles, such as Mother of God, Queen of Heaven, Blessed Virgin” (Walker, 1995: viii). Walker parece não ter dúvidas sobre a existência e veneração de divindades-mulheres numa hipotética pré-história matriarcal e acrescenta que as narrativas patriarcais dominantes sempre tentaram apagar as provas sobre a existência destas figuras sagradas do sexo feminino, tal como o culto da Grande Deusa: “many male scholars still try to pretend there never was a Goddess, or if there was, she was only a ‘cult’ figure vaguely associated with sexual promiscuity and/or fertility” (Walker, 1995: 692). Walker acrescenta que “the notion that ‘man’ – *not* woman – is created in the image of God” é uma ideia dominante das tradições culturais ocidentais: “No known religion, past or present, ever succeeded in establishing a completely sexless deity” (*ibidem*, vii). Perante esta ausência, a autora acrescenta: “Worship was always accorded either a female or a male, occasionally a sexually united couple or an androgynous symbol of them; but deities had a sex just as people have a sex” (*idem*). Walker defende ainda que nas sociedades primitivas matriarcais, em que acredita, quer a figura da “Mãe”, quer a figura das “Filhas” eram sagradas e também aqui, argumenta, a mudança na representação ou interpretação/tradução foi decisiva: “Modern Christians take it for granted that they must revere the figures of a Father and a Son, never perceiving divinity in corresponding Mother and Daughter figures, as the ancients did” (*ibidem*, viii). A mudança das relações Mãe/Filha para Pai/Filho é um aspeto importante no romance de Barreno que irei analisar no próximo capítulo.

Regresso à leitura da secção “O espaço do silêncio” do capítulo I de *MM*. No terceiro texto-epístola – “A reprodução” – a narradora-personagem questiona também as explicações e respostas que lhe eram dadas em criança: “Ninguém me dava resposta quando eu perguntava. Diziam-me: – Crescerás para teres filhos. – E os meus filhos terão filhos, e os filhos dos meus filhos terão filhos...? – insistia eu. Abriam os olhos, as mãos: – Deus – diziam-me (...) – É o amor – e suspiravam, ou riam” (*MM*: 19). É novamente num momento de comentário metaficcional que a escritora-narradora-personagem declara o seu cepticismo em relação à Grande Narrativa do Cristianismo e à evocação de Deus e do amor como respostas válidas para as suas dúvidas: “Obviamente, eu não podia acreditar em coisas tão estúpidas” (*idem*). Talvez

por isso, em “Os sonhos demasiado grandes”, quarto texto-epístola, consciente da magnitude do (seu) projeto, condenado à incompletude, “[t]entando começar numa ponta e acabar na outra”, embora refletindo que “não há pontas possíveis, visíveis, e tudo se apresenta como um misterioso céu estrelado” (MM: 20), a narradora-personagem questiona as suas capacidades: “Talvez então o meu trajecto tenha sido apenas o tamanho do meu corpo: da minha cabeça aos meus pés, tendo eu trazido todas as vozes dos espessos corredores que atravessei. Ou foi um sonho?” (MM: 20). A pequenez do nosso corpo, a fragilidade do ser humano parecem limitar, dificultar a procura de respostas para as causas da subalternidade e quase silenciamento das mulheres na História. Como defende Elfriede Engelmayer, no já referido ensaio, após reconhecer que todas as respostas dadas até agora não foram, na realidade, qualquer resposta, o desejo em descobrir “a chave deste silêncio, deste segredo” permanece: “Uma hipótese fascinante: que todas as células, elementos da vida em si nas quais estão guardadas todas as memórias antigas, lembranças, como também os animais” (Engelmayer, 1993: 35-36). Terão as mulheres adormecido nos canteiros da infância e acreditado nos mitos, lendas e outras histórias de encantar que lhes foram contadas?

“Os canteiros da minha infância”, quinto texto-epístola, conduz-nos ao espaço interior doméstico da casa, central na construção do regresso às origens. A casa, um dos lugares habitados pelas mulheres (por excelência) ao longo da História, permite a Barreno visitar lugares da infância, identificar espaços da família, reconstruindo locais de memória. Após ter tentado “povoar jardins de meninas correndo” – em vão porque “uma nuvem negra vinha sempre ensombrar as meninas” (MM: 21) –, a narradora-personagem declara: a “única maneira que encontrei para falar desse fértil oco foi através do denso silêncio das casas” (*idem*). Essa nuvem negra que representa o passado e a subalternidade-silêncio das mulheres na História, descrito (também) como um “fértil oco” – numa dupla alusão à materialidade e fertilidade do corpo feminino –, torna denso o silêncio da casa. Sobre esse lugar-memória da infância, Barreno evoca também um “universo de cheiros”, como nesta descrição de um quadro do quotidiano familiar:

os cheiros quentes vinham da cozinha. Era um universo de luzes e sombras. Havia quartos na semiobscuridade, sustidos no tempo (...) Era um universo de sons; os passos de minha mãe, os passos da criada, ambas em misteriosas deambulações pela casa (...) delas provinham os já mencionados resultados olfactivos – cheiro de cozinhado, de carvão, de cera, de potassa – e os resultados sonoros de caçarolas em tampos de mármore, de panos suavemente estregando o soalho. Delas provinham também o almoço e o jantar,

fumegantes no prato, sobre a toalha com cheiro a lavado. Mas esse momento de refeições quentes era a culminação de um corte fascinante. Meu pai chegava do trabalho. E toda a manhã ou todo o dia na casa se transformava em morosa espera por esse final clímax. Ele perguntava:
– O almoço está pronto? (*MM*: 21).

A recordação desse universo de cheiros, luzes, sombras e sons, a combinação dos cinco sentidos concentrados nesse denso silêncio da casa materializa a experiência do corpo singular e possibilita uma releitura da memória da infância e dos quadros do cotidiano. Ao descrever o momento em que o pai chegava a casa, a narradora-personagem mostra como a ordem simbólica masculina quebrava a harmonia daquele espaço doméstico e reprimia/oprimia o espaço maternal das criadas, do/as filho/as e da mãe. Através da revisitação do seu passado, Barreno-escritora-narradora-personagem reescreve também as suas memórias, reconstruindo o passado e recriando “O Tempo das Mulheres”,²³⁴ num regresso às origens. Os vários momentos de comentário metaficcional permitem assim a Barreno contar histórias da sua infância, resgatar memórias familiares numa “narrativa pessoal” fundada no corpo, ou melhor, na memória de experiência do corpo singular. Por isso “percebe desde cedo” que as histórias que lhe eram contadas tinham que ser questionadas e, por isso, reescritas e completadas. Queria acrescentar as suas palavras, incluir as suas imagens, tal como nos contara já no primeiro texto-epístola da secção “O espaço do silêncio”:

Noutro dia, ou mais precisamente, numa tarde de sol da minha adolescência meditativa, escrevi um poema: «Eu queria conquistar palavras...». Seguiam-se os vários fins e propósitos que eu destinava às palavras que eventualmente conquistasse. Só muito mais tarde me apareceu a estranheza da forma condicional do poema. Não me passara pela cabeça dizer «eu quero... ». Tão longínquas me pareciam as possibilidades de acção e escolha que eu remetia a minha vontade para a expressão de um devaneio (*MM*: 18).

Em “A história, ou as palavras”, Barreno-narradora-personagem recorda este desejo pessoal: A distância entre “[e]u queria” e “eu quero”, não é apenas a diferença entre tempos verbais mas antes a referência a um tempo em que as mulheres não tinham voz nem acesso à escrita, ao ato criativo (visto como uma impossibilidade, um devaneio).²³⁵ A referência à subalternidade das mulheres ao longo da História, a um tempo em que não tinham “acção” porque não tinham “vontade” – sinónimo de poder –, é feita também nesta memória revisitada.

²³⁴ Resgato aqui o título do livro de Isabel Allegro de Magalhães, já referido no capítulo II.

²³⁵ Veja-se capítulo II.

“O painel de difícil leitura” é o sexto texto-epístola em que se apresentam outros recantos da casa, semelhantes porque são (lugares) fechados e acanhados. Dos “espessos corredores” (*MM*: 20), passamos a um “quarto pequeno, fechado sobre uma semiobscuridade encarniçada” (*MM*: 22) onde se encontra “[o] painel de difícil leitura”, “um fresco pintado na parede, ou uma tapeçaria sobre a parede, ou um baixo-relevo” (*MM*: 21). A referência ao tom “encarniçado”, que remete para um universo “feminino” – como a cor do sangue menstrual –, lembra-nos que neste livro se trata de tentar compreender as razões para a subordinação das mulheres, sujeito que começa a assumir-se plural: “Ao sentir, mais do que ver, essas outras presenças, soube que descobrir a identidade dessas pessoas era uma das razões da minha presença ali. Sem querer, passara do singular evocativo ao plural vago mas obstinado” (*MM*: 22). Ao contemplar o fresco na parede, neste momento de consciencialização do coletivo “mulheres”, a narradora-personagem questiona igualmente o poder das narrativas dominantes em limitar outra “possível leitura”:

Os desenhos contavam uma história, da esquerda para a direita. No entanto, os profundos e negros sulcos, verticais, entre si paralelos, sugeriam uma possível leitura por colunas. Quando os nossos olhos hesitavam entre a horizontal e a vertical, encontrando assim a diagonal, as sequências de equilíbrio instável pareciam tão plausíveis como a maioria das histórias (*idem*).

A possibilidade de interpretar o mesmo quadro de formas diferentes é uma proposta em *MM*. A existência de interpretações alternativas tão válidas, “plausíveis como a maioria das histórias”, é sempre uma hipótese a considerar como uma “nova narração a decifrar” (Barreno, 2001: 279), ideia que, anos mais tarde, Barreno viria a sublinhar no ensaio “Os Territórios Imaginários da Escrita” (2001).

Depois de “várias tentativas dispersas e entrecortadas” (*MM*: 22) (para tentar compreender a invisibilidade das mulheres ao longo da História), “Continua o, finalmente, começo” (*idem*), sétimo e último texto-epístola da primeira secção do capítulo I de *MM*. A identificação do sujeito coletivo – “Durante este processo, percebi que as pessoas à minha volta eram mulheres – que as mulheres à minha volta eram pessoas” (*MM*: 23) –, do qual fazem parte tantas outras mulheres, repete-se ao longo do romance e incorpora também a “mulher sentada junto da fogueira, à noite (...) na sombra do caminho, na pedra” (*MM*: 165), a “mulher banhada em lágrimas”

(*MM*: 166), a “mulher de negro” (*MM*: 170), a “mulher ensanguentada” (*idem*),²³⁶ entre outras. Sobre o sujeito coletivo e a passagem “do singular evocativo ao plural vago mas obstinado” (*MM*: 22), Paulo Santos, no já referido ensaio, comenta: “a abundância inicial de pronomes de primeira pessoa do singular diluir-se-á, no final, num ‘nós’ representativo, não apenas de um ser singular, mas igualmente de um grupo e de uma causa colectiva: o feminismo” (Santos, 1997a: 214). Santos descreve *MM* como uma “alegoria em que um ‘eu’, um sujeito feminino parte numa viagem alegórica em busca da essência da mulher²³⁷ e da sociedade patriarcal, do começo do universo” (Santos, 1997a: 213). Como defende o autor, o pronome pessoal “nós”, por ser “constituído apenas por mulheres, sendo excluídos elementos masculinos” contribui “para afirmar o valor alegórico do texto” (*ibidem*, 213-14). Para Santos, “para que se verifique a existência de uma alegoria, devem existir dois sentidos para as mesmas palavras e o duplo sentido deve vir indicado de um modo explícito” (*idem*), ou seja, o título do romance, defende, sugere “que não se trata da morte de uma mãe particular, mas sim do desaparecimento de uma sociedade patriarcal inicial e, conseqüentemente, da mãe de todas as mulheres identificadas pelo pronome ‘nós’” (*idem*).

Já Maria de Fátima Marinho, em “Maria Isabel Barreno – O feminino em construção” (2006), ao sublinhar a importância do “universo feminino” (Marinho, 2006: 203)²³⁸ na obra literária de Barreno, fala num “processo de fusão e aglutinação” de personagens femininas no plano da história: “Frustradas, incapazes de se libertarem de séculos de opressão, as personagens parecem-se estranhamente umas com as outras (ao ponto de circularem os mesmos nomes ou as mesmas personagens de uns romances para outros)” (*ibidem*, 206).²³⁹

²³⁶ Esta fusão de figuras ou vozes femininas recorda, mais uma vez, as Marianas, Anas, Anas Marias e Marias Anas de *NCP* (veja-se capítulo III).

²³⁷ Ao falar da “essência da mulher”, Paulo Santos reproduz aqui um conceito essencialista que resulta da construção patriarcal de “feminilidade”.

²³⁸ Fátima Marinho salienta como estas mulheres-personagens começam, gradualmente, a questionar, a pôr em causa “códigos tacitamente aceites”, tal como Amélia, personagem do livro *De Noite as Árvores são Negras*: “Amélia, ao afirmar a sua recusa do *status quo*, está a denunciar o código tão cuidadosamente escondido (...) quando perguntei à minha mãe como nasciam as crianças, ‘quando te casares o teu marido ensina-te’, e já então me revoltei contra essa dependência futura que me propunham” (Marinho, 2006: 203-204).

²³⁹ Relativamente a este “processo de fusão e aglutinação” de personagens femininas no plano da história, Marinho salienta o facto de, em *Os Outros Legítimos Superiores* (1993), todas terem o nome genérico de Maria, o que reforça a sua dimensão simbólica: “Inventada por todos, em cada momento, adequada às circunstâncias e às necessidades de cada um, mulher fraca e indefesa, mãe heroica, companheira desvelada, artilheira pecaminosa, contraditória, exausta, personagem solicitada na literatura dos homens, e levantam-se as Penélopes, as Filipas, as Sanseverinas, as Bovarys e as Nanás, figuras-

Para Celuy Damásio, em “A trindade composta por três personagens femininas do romance *O Senhor das Ilhas* de Maria Isabel Barreno” (2007), o silêncio é a característica que transforma as várias personagens femininas num sujeito coletivo. Sobre este livro de Barreno a autora observa: “Somos gerações de Marias Josefas, Martas e Cremildes, que encontramos no mais longínquo dos tempos até nossos dias, em todas as partes do mundo; uma substituindo a outra, fazendo pela outra, numa corrente viciosa e interminável. Mulheres que silenciaram e que gritaram, muitas vezes com seu próprio silêncio, um meta-silêncio” (Damásio, 2007: 4).

Retomo a minha leitura do sujeito coletivo de *MM* e das palavras que Barreno utiliza para descrever as mulheres. No capítulo V, na secção “O espaço das andanças e descobertas”, as palavras que identificam este coletivo – tal como em *NCP* – noite, sombra, pedra, lágrimas, preto, negro – sugerem a subordinação das mulheres e a sua quase invisibilidade ao longo da História, tal como a “mulher escondida atrás do rochedo” em que “só a sua face espreitava. Face inexpressiva. Não, seus olhos tinham uma cólera terrível, que só muitos séculos depois poderia ser apaziguada” (*MM*: 172). No capítulo VIII, na secção “Os novos mitos, meu espaço de zangas e andanças”, no texto-epístola “Do singular ao colectivo, ou vários acontecimentos edipianos em espaços tridimensionais”, as mulheres continuam escondidas, “ocultas, caladas, cochichando atrás das portas, das cortinas”, enquanto os homens estão nas “praças públicas, nas paradas dos quartéis, nos campos de batalha, dentro das paredes dos escritórios, das fábricas, nos organismos do Estado, nas assembleias de nações mais ou menos unidas” (*MM*: 303-304). A separação entre quartéis, escritórios, fábricas e o espaço minúsculo – o que fica “atrás” das portas e cortinas – é a divisão sexuada entre o espaço público e o espaço privado que permeia as narrativas patriarcais dominantes da História. Em *MM*, a reivindicação do espaço público pelas mulheres significa não apenas a reclamação do mercado do trabalho; é também um apelo à escrita, ao ato criativo.

Regresso também ao “finalmente, começo” em que as mulheres, que se encontram no tal “quarto pequeno, fechado”, observam “um fresco pintado na parede, ou uma tapeçaria sobre a parede, ou um baixo-relevo” (*MM*: 21). É nesse momento,

chave carregando o peso misterioso da intriga, nos livros dos homens onde surgem retratos de mulher, e outros homens dizem ‘admirável!’” (Barreno, 1993: 36). Como observa Marinho, as personagens “reconhecem-se nessa indistinção que provém necessariamente da similaridade de funções” (Marinho, 2006: 205).

“nesse breve instante”, que “um claro movimento se esboçou no painel, ondulação logo aplainada (...) e a ondulação repetiu-se”:

No painel, a linha ondulante foi revelando seu comprimento, imensa cobra que se desenroscava dos nichos das sombras, parando nos nossos erros, recomeçando, tremendo com os nossos tremores (...) a superfície tornava-se espessa, adelgaçava, inchava. Os volumes davam lugar às sombras, e logo a forma côncava voltava à convexidade, e novamente a forma oca (*MM*: 22).

O movimento ondulante da cobra-serpente que tenta sair das sombras, de um lugar escuro, a forma como se desenrola, tornando-se ora delgada, ora espessa, esticando-se e encolhendo-se (continua e repetidamente) em movimento, não apenas convoca um quadro grotesco, como evoca também a imagem de um pênis. A forma como se transforma pode ser lida também como uma desconstrução do falo – sempre erecto. Esta deslegitimação da ordem falocrática surge novamente no capítulo II, na secção “Os seres humanos”, na descrição do pênis que, apesar de crescer, “regressa sempre ao seu estado pequeno, murcho”, como uma “promessa de fruto jamais cumprida” (*MM*: 77). Porém, no capítulo III, na secção “Os mitos humanos”, a cobra-serpente, ao rastejar “na terra escondida, na lama, nos buracos”, enrola-se também em círculo:

E os símbolos iniciais das deusas eram: a serpente, vagina viva que sobre a terra rasteja, entranha do ventre da Mãe Natureza, na terra escondida, na lama, nos buracos, no segredo da sombra, que sobre si se enrola, formando o círculo (...) a vulva, a fenda, o losango, em suas duas metades triangulares (*MM*: 102).

Uma nova ordem simbólica feminina parece ameaçar e destronar a ordem simbólica masculina. Barreno-narradora-personagem propõe uma ordem simbólica centrada na materialidade do corpo-fêmea.

Dando continuidade à minha leitura, a categoria estética do grotesco, enquanto estratégia narrativa para chegar a um significado, está igualmente presente na descrição desta cobra-serpente. De acordo com a definição proposta por Ofélia Paiva Monteiro, na *Enciclopédia das Literaturas de Língua Portuguesa*, o grotesco está associado à “ideia de distorção degradante de padrões canonizados (...) simultaneamente confrangedora e derisória (...) que representa uma aberração por aliar o que é incongruente na «ordem ideal»” (Monteiro, 1997: 894). Paiva inclui uma referência a Wolfgang Kayser quando o estudioso alemão defende que o grotesco “encontra formas de conteúdo e da expressão cuja estruturação se rege por uma poética da anormalidade e da incongruência em relação a cânones vigentes” (*apud*

Monteiro, 1997: 900). De facto, neste livro de Maria Isabel Barreno, o grotesco, enquanto forma de deformação e subversão de padrões canonizados, está presente e irá repetir-se noutros momentos da história. É igualmente uma estratégia crucial na transgressão e reconfiguração de estereótipos de feminilidade, leitura que irei desenvolver no próximo capítulo.

Maria de Fátima Marinho defende que na obra literária de Barreno o grotesco, o insólito ou a dimensão onírica nos permitem, facilmente, imaginar e quase visualizar “mundos estranhos, até absurdos, que lembram alguns pequenos textos de surrealistas” (Marinho, 2006: 206). Por outras palavras, (o que quero sublinhar aqui é que) em *MM* o grotesco é um “processo” (Marinho, 2006) que possibilita (também) a construção de mundos alternativos ao real, e esta dimensão é fundamental para reforçar o meu argumento sobre a ficcionalidade desta narrativa. A categoria estética do grotesco permite a Barreno recriar lugares de regresso às origens, possibilita a invenção e encenação de espaços imaginários, lugares fictícios que vão aparecendo ao longo do texto. Curiosamente, no Prefácio à segunda edição de *MM*, Barreno declara:

Todo o espaço do livro, onde se agitam e deambulam as mulheres, é um espaço feminino. Imagem que me surgiu sem qualquer esforço: corredores e subterrâneos, escuros, vermelhos, sanguinolentos, matéria enigmáticamente esculpida. Culturalmente me haviam dado todos os elementos para a visão espontânea desse espaço (*MM*: 14).

Evocando o poder dos fatores culturais na recriação de lugares “femininos”, Barreno sublinha a “visão espontânea” desses espaços pequenos, acanhados, apertados, estreitos, com tons fortes, avermelhados e sangrentos. Por que razão é esta uma visão espontânea? Por que resulta da naturalização das representações dominantes do “feminino”? Parece-nos que sim, ou seja, esta visão é apenas aparentemente espontânea, Barreno procura ir além das narrativas culturais dominantes e naturalizadas. No capítulo VI, antes da secção “A História”, num texto sem título/nome, os “vultos sombrios” das mulheres “enchiam a penumbra dos cantos, das paredes, e ouvíamos suspiros, murmúrios” (*MM*: 175). Porém, conscientes de que se encontravam “num subterrâneo”, as mulheres tentam encontrar uma saída, como nos diz a narradora-personagem: “Tentámos avaliar o sítio onde nos encontrávamos, pelo comprimento dos corredores, pela largura das paredes: medíamos a distância do nosso êxodo” (*idem*). Quem é esta mulher de negro que conduz o grupo de mulheres? Qual é a sua função? O caminho continua e “sem dizer palavra” a mulher de negro guia o grupo de mulheres “para uma pequena porta. Subimos uma estreitíssima escada de

caracol, até que, com esforço, chegamos a uma espécie de balcão. Estávamos outra vez numa das janelas da História”, diz-nos a narradora-personagem, enquanto “em baixo, em grandes terreiros de batalha e longos caminhos de conquista, os nossos olhos recordaram caldeus e egípcios e persas e hebreus e gregos e etc” (MM: 175). Desta janela, o grupo de mulheres consegue observar as “tribos patriarcais crescendo”, os “esplendores patriarcais”, os “fervores religiosos” e as “vontades civilizadoras” (MM: 176-177). Depois de ter mostrado como os acessos à História – ao conhecimento, à educação e à cultura – são difíceis para as mulheres (apenas acessíveis por “uma pequena porta”, “uma estreitíssima escada de caracol”, ou um balcão, porventura alto), a mulher de negro, “pondo um dedo sobre os lábios”, convida o grupo de mulheres a segui-la: “Voltámos a descer escadas, e percorrer corredores” (MM: 177). Conta-nos então a narradora-personagem:

Chegámos assim a um espaço largo, onde uma mulher nos esperava, com manto e amplos vestidos, à maneira do seu tempo”.

1.1. Ela disse:

– O patriarcado baseia-se na obrigação das mulheres à produção. Primeiramente, à produção de crianças, segundo às necessidades dos homens.

1.2. Vimos as mulheres casadas: reduzidas, dentro do próprio grupo que produziam, a propriedade dos homens; como os rebanhos, como os escravos e escravas conquistados de outros grupos, estrangeiros.

– Estranhas nas nossas próprias casas – diziam elas.

Porque todos os frutos da mulher são propriedade do homem, assim também o corpo desta passa a ser propriedade do homem (*idem*).

No final deste percurso, a identificação do espaço – janelas abertas – e a referência aos sons sugerem que há, pelo menos, um caminho para que as mulheres se libertem da sua quase invisibilidade e subordinação ao longo da História. E deste caminho-saída já a Mãe Natureza falara ao grupo de mulheres no início do romance, na segunda secção do primeiro capítulo: “A primeira visão”.

3.3 *Era uma vez a Mãe Natureza*

Depois de procurar na História uma explicação para a subalternidade das mulheres, surge, na segunda secção do primeiro capítulo, o texto “A primeira visão”, uma leitura (e interrogação sobre a vida material) do início da vida numa alternativa a

Génesis: “pensávamos: onde foi concebido esse projecto, da passagem da não-vida à vida? Estava ele já inscrito nos elementos ainda minerais, ou foi concebido exteriormente, por um deus ou por um destino?” (*MM*: 25), ou nem sequer “houve projecto, e tudo foi obra de um acaso?” (*idem*).

Esta secção, numa rutura em relação a convenções linguísticas e literárias e em relação à organização do próprio livro, apesar de estar dividida em textos-epístolas, não possuem títulos/nomes: estão numerados cardinalmente. Quer tenha sido concebido por “um deus ou por um destino que misteriosamente se desdobra como um imenso mapa” (*idem*), o processo de gestação é analisado minuciosamente, desde o aparecimento da primeira célula. As metáforas aquáticas atravessam todo o texto, desde “essa primeira célula nascida em qualquer litoral lodoso” (*MM*: 25), que depois se multiplicou “em corpos, espécies organizadas a partir de células, de corpos” (*MM*: 27) que “3. [v]iviam na água”, frase que se repete ao longo do texto até à formação do primeiro óvulo: “Os corpos fizeram uma célula especial, nos seus interiores litorais lodosos: um concentrado das características de todas as outras células. O primeiro óvulo (...) Posto este, um período de gestação começava, no ventre da Mãe Natureza (*MM*: 28-29). O útero materno, onde o líquido amniótico é condição de vida e garantia dos “cuidados de gestação”, é o meio “«natural»” (*MM*: 26) evocado no texto como a origem da vida e da criação. Desta forma, ao acentuar que o poder de gestação e reprodução pertence ao corpo-fêmea, Barreno-narradora-personagem deslegitima a ordem simbólica masculina – em que Deus é a origem da vida e o criador de todas as coisas – e enaltece uma (nova) ordem simbólica feminina, numa alternativa à Grande Narrativa do Cristianismo – a *Bíblia*.

O carácter de efabulação de *MM* faz desta história uma outra narrativa das origens. A moldura mágica do “Era uma vez” surge na apresentação da Mãe Natureza, protagonista e contadora da(s) história(s) que se segue(m). O ato de contar esta história em jeito de fábula está logo presente no momento em que a Mãe Natureza aparece pela primeira vez, mais parecendo a avozinha dos contos de fada da nossa infância:

Foi então que uma senhora, de cabelos grisalhos e de óculos (...) nos apareceu vinda de um canto sombrio do quarto (...) Parecia muito maternal. Nós não gostámos. Encolhemo-nos num canto.

A senhora gorda podia ser uma óptima e conservada secretária numa firma antiga mas resistente aos ventos económicos.

Nós perguntámos-lhe:

– Já que a senhora é tão gorda e grisalha, e apareceu aqui tão autoritária, dê-nos resposta às nossas dúvidas.

Ela suspirou:

– Eu? Porquê eu? Tive uma vida muito difícil. Tive que começar a trabalhar desde muito nova. Sempre trabalhei por conta própria, mas sempre resolveram imaginar que eu tinha um patrão, um amante. Quando me tornei rica, começaram a pintar retratos meus aqui e acolá; imaginaram-me então com túnicas verdes e coroas de flores na cabeça (...) começaram a atribuir-me ares lânguidos, cada vez mais lânguidos, até me verem quase desmaiada (...) De uma algibeira, tirou vários rolos de filme.

– É a isto que estou reduzida, a mostrar as fotografias que eles tiram – continuou.

– Eles? Eles quem?

– Os homens. Só posso mostrar as fotografias feitas por eles e mudar a banda sonora: em vez dos discursos deles, tento contar a minha história.

– Mas quem é a senhora?

– Eu sou a Mãe Natureza (*MM*: 31-32).

As mulheres das fotografias são as mulheres construídas pelas narrativas patriarcais dominantes ao longo da História. Ou seja, ao contar uma história na forma de fábula, conta-se também uma história verdadeira, que aqui é a história coletiva das mulheres. E é sobre a importância do coletivo e do trabalho em grupo que a Mãe Natureza decide falar agora, ilustrando a sua história com uma “organizada projeção de fotografias coloridas”:

1.2 Víamos as enormes aranhas fêmeas e os seus pequenos companheiros machos. A gorda rainha formiga, acompanhada de seu parceiro macho, copulando e pondo ovos, sem pausas, durante toda a sua vida. Víamos a rainha abelha, no fundo da colmeia, sozinha, e também pondo ovos durante a sua vida já longa (*MM*: 33).

Para além da referência ao coletivo, a comparação com as sociedades das aranhas, formigas e abelhas é também uma alusão à vertente macho-fêmea nas relações afetivas e sexuais entre homens e mulheres. Enquanto as fêmeas são enormes e gordas, os seus companheiros machos são pequenos. A organização destas sociedades evoca também as relações entre mulheres mais velhas e homens mais novos, os jovens machos, tema ao qual voltarei no próximo capítulo.²⁴⁰

O poder das aranhas, formigas ou abelhas fêmeas contrasta também com os jovens machos: “1.4 Morrem os machos logo após a cópula, porque não intervêm em nenhuma das seguintes fases da produção de crias” (*MM*: 34). A gestação resulta do

²⁴⁰ Veja-se Rosário Ferreira sobre a dimensão simbólica destas narrativas culturais.

poder do corpo-fêmea: “2. Vimos as colmeias recheadas de néctares, de geleias reais; colmeias meticulosamente fabricadas de cera, a partir dos elementos da Mãe Natureza, a partir do corpo das abelhas” (*MM*: 35). A importância do corpo-fêmea na procriação é mais uma vez exaltada: “3. O centro da produção eram todas essas gordas fêmeas produtoras” (*idem*). A forma como a maternidade é representada ou foi construída pelas narrativas patriarcais dominantes ao longo da História – enquanto uma das raízes para a subalternidade das mulheres – parece-se, sublinha a narradora-personagem, com um conto de fadas, ou um poema: “Tudo poético, e só distanciamento dramático” (*MM*: 36). A maternidade é analisada como um trabalho de produção das mulheres, são elas que “investem, e reinvestem, o tempo de cada geração no tempo de produção das gerações posteriores” (*idem*).

A representação das mulheres centrada na procriação e na maternidade indica (já) outro dos temas que Barreno irá aprofundar: o discurso económico da produção (em contraste com a reprodução) e a consequente criação das esferas pública e privada apresenta-se como outra das respostas para as origens do patriarcado e para a simultânea subalternidade das mulheres na sociedade, resposta esta que Maria Isabel Barreno irá abordar também em *MM*.

Após explicar o “incompreensível equilíbrio” (*idem*) entre homens e mulheres ao longo da História, e após o silêncio do grupo de mulheres – “Estávamos mortas de cansaço, e a satisfação com o resultado era mínima (...) remetemo-nos para um enigmático silêncio” – a Mãe Natureza pergunta-lhes: “– Não querem saber mais detalhes das sociedades das abelhas, das formigas? (*idem*). Perante a resposta – “– Não, já sabemos todas essas histórias de sociedades fêmeas, com rainhas e operárias, com raros machos, pequenos e muito mortais. Ela disse: – Como queiram” (*idem*)²⁴¹ –, a narradora-personagem relembra a força das palavras e o poder da escrita:

Lembrei-me das minhas palavras por conquistar.
Entreolhámo-nos: talvez a culpa fosse nossa. Pouco dotadas, mulheres.
Estávamos cansadas.
– Não podemos contar uma história sem palavras – disse uma.
Com efeito, só as grandes músicas resistem ao serem cantadas em «lálalá» ou

²⁴¹ Se neste texto o grupo de mulheres permanece em silêncio, já no capítulo II, na secção “O desejo”, as mulheres interrogam: “E que lições quer a senhora que agente retire desses machos colaborantes? – perguntámos à Mãe Natureza” (*MM*: 60): “Provada a superioridade das fêmeas, essa onda de há milénios e milénios atrás ameaça propagar-se e invadir todo o espaço histórico humano (...) Se se descobrir a força social desse papel social nas sociedades humanas, as mulheres ameaçam invadir a interpretação de todos os acontecimentos, transformando assim substancialmente aquilo que temos vindo a considerar como nossa História” (*MM*: 66).

«badábadá badá» (*MM*: 36-37).

A importância da escrita e a necessidade de “conquistar” este território apresenta-se como um caminho para a emancipação das mulheres. Um dos sons que chega pelas janelas é o apelo ao ato criativo que permitirá às mulheres sair dos “subterrâneos da História”, como comenta a mulher de negro na figura da Mãe morta: “Procurámos recordar palavras exteriores àquele confinado espaço e que viessem dar chave a todo o enigma. Abrimos as janelas. De fora, vários sons chegaram” (*idem*). A escrita, a literatura surge, nestas últimas linhas do texto, como uma forma de resistência e emancipação das mulheres.

Após “A primeira visão”, abre-se outra janela que apresenta uma estratégia para questionar e subverter o poder de outras narrativas dominantes – desde a religião, a mitologia, contos de fada e outras lendas populares tradicionais – na construção e perpetuação de estereótipos essencialistas sobre as diferenças entre os sexos: refiro-me à reescrita de mitologias, tema do próximo e último capítulo deste estudo, em que analisarei as (outras) duas secções do capítulo I de *MM* – “As palavras vazias, as palavras cheias” e “As figuras humanas” – para que, através da escrita, as mulheres recusem permanecer nos subterrâneos da História, e reivindiquem um lugar na sociedade, tornando-se cidadãs plenas.

CAPÍTULO V

Dos contos de fada dos jardins da infância

– *E se todo o universo fálico estiver apenas contido,
fantasmaticamente, num útero monstruoso?*

Maria Isabel Barreno

1. Mitos e lendas revisitadas em *MM*

Em “The Thieves of Language – Women Poets and Revisionist Mythmaking” (1985), Alicia Ostriker fala da importância da reescrita de mitos enquanto fontes de criação poética: “Whenever a poet employs a figure or story previously accepted and defined by culture, the poet is using myth, and the potential is always present, that the use will be revisionist” (Ostriker, 1985: 317). Na sua definição do conceito de revisão de mitologias, Ostriker defende que, para além de satisfazer “a sede do/as poetas”, a reescrita de mitos permite reconstruir estereótipos culturais possibilitando, desta forma, novas reconfigurações: “the figure or tale will be appropriated for altered ends, the old vessel filled with new wine, initially satisfying the thirst of the individual poet but ultimately making cultural change possible” (*idem*).

Introduzo também na minha discussão o já referido ensaio de Ana Raquel Fernandes, “Recasting Myths in Contemporary Short Fiction: British and Portuguese Women Authors” (2015), uma reflexão sobre a reescrita de mitologias em escritoras britânicas e portuguesas.²⁴² Fernandes parte do pressuposto preconizado por Roland Barthes de que os mitos são representações abstratas, ahistóricas na sua natureza –

²⁴² Como ponto de partida, a autora situa-se em 2005, no projeto Canongate, um projeto que inclui autore/as de todo o mundo: “One of the most significant contemporary projects focused on the rewriting of myths” (Fernandes, 2015: 137). No contexto da literatura portuguesa contemporânea, Fernandes salienta a importância da Revolução de Abril de 1974 na escrita de autoria feminina (*ibidem*, 141). Sobre a reescrita de mitos, veja-se Adriana Bebian, “Para uma Pedagogia Política e Lúdica: Reescritas de Contos de Fadas” (2013).

porque não são produtos da História – e com uma dimensão essencialmente dinâmica, uma espécie de essência ativa (*apud* Fernandes, 2015: 134). Aparentemente desvinculados da realidade, apresentam-se como ficcionais em contraste com relatos autênticos. Reconhecendo a autoridades destas narrativas, a autora propõe-se refletir sobre a posição que determinadas escritoras portuguesas e britânicas adotam em relação a “dominant cultural myths” (Fernandes, 2015: 137).²⁴³ O poder dos mitos na construção do mito da virgindade e do ideal da maternidade, ou a forma como representam características de “feminilidade” –, bem como de “masculinidade”, acrescento –, legitima a submissão das mulheres na sociedade, conduzindo-as, defende, a aceitar “the submissive role imposed on them by society” (*ibidem*, 134). Para Fernandes, a reescrita de mitos e lendas que durante séculos construíram estereótipos de “feminilidade” permite questionar e subverter esses mesmos símbolos ou representações abstratas, propondo, através dessa reescrita, leituras alternativas:

Since myths are narratives embodied with a certain authority, feminist rewriting of myths, Susan Sellers explains, “can be thought of in two categories: as an act of demolition, exposing and detonating the stories that have hampered women, and as a task of reconstruction – of bringing into being enabling alternatives (Fernandes, 2015: 136).

Oferecendo novas configurações de feminilidade e de masculinidade também, a reescrita feminista de mitos permite não apenas “demolir”, expor e denunciar as narrativas dominantes na forma como representaram as mulheres, como possibilita também reconfigurá-las.

Em *A Morte da Mãe*, a reescrita de mitologias é uma estratégia narrativa importante. Ao cruzar painéis e cenários conhecidos de histórias populares, contos tradicionais e mitos antigos (gregos e celtas), Barreno reescreve as histórias das suas protagonistas através de um “novo processo mágico” (*MM*: 41). A reescrita de mitos e contos de fada permite a Barreno não apenas denunciar narrativas culturais dominantes, mas também subvertê-las, adaptando-as aos seus propósitos.

Recordar as protagonistas dos contos de fada da nossa infância, do nosso imaginário cultural, é lembrar a Branca de Neve, a Bela Adormecida, a Cinderela,

²⁴³ Também em Portugal, Ana Raquel Fernandes observa esta tendência, sobretudo após a revolução de 1974: “Although there is no Portuguese equivalent to the Canongate Myths, there are nonetheless authors who show a continuing interest in revisiting myths in their fiction” (*ibidem*, 140). Maria Teresa Horta, Maria Velho da Costa, Maria Isabel Barreno, Teolinda Gersão, Lúcia Jorge, Eduarda Dionísio, Hélia Correia, Luísa Costa Gomes e Ana Luísa Amaral são algumas das escritoras portuguesas que a autora destaca.

entre outras mulheres-jovens-princesas que, qualquer que seja a trama e o drama das suas vidas, são sempre salvas por homens-jovens-príncipes. É recordar também as figuras das bruxas, mulheres-velhas desdentadas, com verrugas e vestidas de preto. Nestas narrativas imaginadas, são os super-heróis masculinos que acordam e salvam as princesas de sonos profundos e letárgicos. Envenenadas por maçãs, ou picadas por fusos, como castigo para a sua curiosidade, as imagens de “feminilidade” que constroem estas princesas são, regra geral, sexistas e preconceituosas: mulheres passivas e obedientes, também no estereótipo de beleza feminina das princesas de cabelo louro e olhos azuis.

Revisitar e reescrever mitos ligados ao universo e imaginários femininos permite também falar do corpo, do desejo e da sexualidade das mulheres. Como defende Alda Lentina, em “*As Novas Cartas Portuguesas* ou uma nova cartografia do feminino”, a reescrita de mitologias permite escrever (com autoridade) sobre a sexualidade das mulheres “desmistificando o que sempre foi considerado pelos homens como o freudiano ‘continente negro’” (Lentina, 2016: 280). Ou seja, a partir das figuras femininas dos universos das histórias populares – como são as fadas e as bruxas –, torna-se possível subverter os estereótipos de “feminilidade” dominantes nas narrativas patriarcais hegemónicas, resignificando, desta forma, os conceitos do Belo e do Feio, do Mal e do Bem fundados na ideia de harmonia. Ao questionar esses discursos culturais universais, as reescritas podem propor, apresentar também relações entre mulheres e homens diferentes das existentes. Como defende Adriana Bebiano, em “Para uma Pedagogia Política e Lúdica: Reescritas Feministas de Contos de Fada”, os “contos de fada fazem parte da nossa herança comum” e, como tal, a sua leitura permite refletir sobre os “elementos simbólicos que estruturam o imaginário coletivo” (Bebiano, 2013: 145). Enquanto associação ou referência “ao mundo irreal (...) uma impossibilidade ou uma perceção idealizada do real”, torna-se crucial, defende, analisar a “relação entre este tipo de contos e outras formas de representação” e por isso uma “conceptualização política dos contos” (*ibidem*: 146) é uma questão importante. Quais as implicações políticas destes textos enquanto “formas de reconfiguração do real” (*idem*)? Estas narrativas têm “poder para (...) reconfigurar realidades” (*idem*)? A discussão que proponho nas próximas páginas resgata e procura refletir sobre estas questões.

No capítulo I de *MM*, na secção – “As palavras vazias, as palavras cheias” –, Barreno, numa narrativa emoldurada com a magia do “Era uma vez”, apresenta-nos a

Rainha das Fadas “saída dos missais, imagens sagradas e livrecos que povoam as nossas infâncias” (*MM*: 39) numa “mistura da Branca-de-Neve e da sua madrasta com a Virgem Maria”, apesar de ter “os cabelos negros, uma coroa de ouro, o corpo moreno, um vestido branco, como o dos anjos” (*MM*: 40). Partindo da representação tradicional em que as bruxas são morenas e as fadas loiras – “– As fadas sempre foram louras – criticámos. – Só as bruxas são morenas” (*idem*) –, a descrição física da Rainha das Fadas contradiz os contos de fada da nossa infância. Assumindo a posição de sujeito da escrita, a Rainha das Fadas deixa um aviso:

– Fado-vos com todos os encantos e habilidades. Espero que não se deixem envenenar por maçãs e que não se espetem em fusos. Dou-vos três gotas de um soro que não vos deixará adormecer (...) «Se falharem, e adormecerem num desses sonos mortais, não há príncipe que eu conheça que vos possa acordar» (*idem*).

No capítulo VII, na secção “Os mitos dos homens com retoques das mulheres”, no primeiro texto-epístola “Nas cozinhas dos castelos, o amor e a acumulação – as relações mãe/filho”, a narradora-personagem declara que os contos de fada “são os contos que as mulheres de tranças louras trouxeram, e contavam à noite, à chama das fogueiras, resistindo, em suas fantasias para além das lendas cristãs” (*MM*: 223). Que histórias são estas que resistem às “lendas cristãs”? Terá sido a Grande Deusa, numa alusão a uma hipotética sociedade primitiva matriarcal, destronada e substituída pela figura da Virgem Maria da mitologia cristã?

Nesta secção, a construção da figura da Mãe pela Grande Narrativa do Cristianismo é posta em causa. Aqui, a figura da Mãe é também a da “«má Mãe» que fugiu, que ameaça, foi abandonada e se transformou em bruxa, em Mãe dos Animais que sobre os caçadores exerce suas vinganças de mulher abandonada” (*MM*: 224). Mais, a Mãe transgride o tabu da relação sagrada entre mãe-filho porque esta “«má Mãe» tenta seduzir o filho – ensinar-lhe o amor como no tempo das deusas” (*idem*). Terá havido um tempo – “o tempo das deusas” – em que as relações entre mães e filhos eram naturais? Nesta resignificação da figura da Mãe, os seus “seios amamentadores” são fonte de vida: “«O leite da imortalidade é o leite da virgem Maria. E quando uma criança brinca com seus dedos, diz-se que brinca com a ‘maçã de ouro’: maçã que a Virgem ofereceu ao Menino Jesus, seus seios amamentadores.»” (*idem*). O poder, a centralidade do corpo feminino, na repetida alusão aos seios amamentadores, estende-se ao útero também:

A maçã de ouro tem vários substitutos simbólicos: velo de ouro, que tantos buscam sem descanso, mágico escudo de ouro que defende contra todos os perigos – fantasma de um homem intocável, de um útero sem fim e sem subserviências (*MM*: 224).

Quer a imagética dos seios, fonte de alimentação, vida e prazer, quer a de um útero “sem fim e sem subserviências”, reforçam a idealização da figura materna e convocam uma nova ordem simbólica centrada no corpo-fêmea.

Ainda sobre os heróis intocáveis que lutam contra todos os perigos, neste segundo texto-epístola, a narradora-personagem relembra o núcleo comum das lendas e histórias de encantar:

Em todos os contos, o centro é o mesmo: o herói que viaja até ao país das fadas, país da imortalidade, é aí alimentado por um néctar precioso, o leite da sempre-vida; quando volta ao país dos mortais, seu despertar é ansioso – irão as qualidades mágicas adquiridas desaparecer ou conservar-se? (*idem*).

A viagem destes heróis ao país das fadas anuncia já a história de Oriana e Amadis que iremos ler no terceiro texto-epístola desta secção: “A viagem”. Mas antes, no segundo texto-epístola, intitulado “Nos subterrâneos dos castelos, *idem* – relações entre irmãos e irmãs”, a narradora-personagem volta a dizer-nos que os “romances de cavalaria [que] enchem as imaginações de todos [foram] decalcados sobre as lendas anteriores, com adaptações cristãs” (*idem*). Ou seja, as histórias da Grande Narrativa do Cristianismo – a Bíblia – são denunciadas/expostas como narrativas resgatadas “do tempo das deusas” e reescritas com “adaptações cristãs”. Nestas histórias recontadas, as “jovens estão presas e os heróis salvam-nas. As jovens adormeceram por mágicos filtros, estão guardadas por dragões fumegantes” (*MM*: 225). Outras vezes,

as jovens são envenenadas por suas madrastas: substitutas das mães mortas – quantas jovens de todos estes contos são órfãs de mãe – as madrastas são todas-poderosas, face a reis-pais distraídos noutros negócios mais urgentes do que o destino de suas filhas. As madrastas oferecem a suas enteadas seios – maçãs – envenenados – como a madrasta da Branca de Neve – e as enteadas ficam também adormecidas (*idem*).

Esses dragões fumegantes têm também “caudas pontiagudas, mas insistem em habitar subterrâneos uterinos” (*idem*). A imagem do falo-fuso é contraposta à imagem do útero-maçã. Por outras palavras, à medida que se reforça uma nova ordem simbólica feminina, desconstrói-se a ordem simbólica masculina, como sugere a comparação entre os “fusos [que] picam os dedos das jovens curiosas e exploradoras dos sótãos de seus pais – como na Bela Adormecida” e os “falos mortíferos que conduzem as

jovens, contra todos os poderes das madrinhãs, a sonos letárgicos” (MM: 225). A representação das mulheres passa também por proibir o conhecimento, por castigar a curiosidade sob pena de ficarem enclausuradas em sótãos, fechadas em urnas de vidro ou serem desterradas. Uma vez que desses sonos mortais “só os jovens príncipes podem vir a despertar as belas princesas” (*idem*), as mulheres recordam os conselhos da Rainha das Fadas e, perante as “incertezas quanto à (...) aparência física e quanto a perfeições de maquilhagem”, prometem não se deixarem “espetar em qualquer engodo fácil” nem “encerrar em urnas de vidro” onde os “corpos das jovens adormecidas, virgens, são milagrosamente preservados durante séculos” (*idem*).

Ao refletir sobre o poder da mitologia e dos contos de encantamento da tradição oral, em cujas versões simplificadas as meninas são educadas para a feminilidade, Barreno-narradora-personagem, no capítulo VIII, na secção “Os seres humanos” refere também o ideal do casamento: “As meninas da burguesia e da nobreza são educadas para «casar»: na total ignorância do sexo, das relações entre as pessoas, e o mundo em geral. Reduzidas a atrasadas mentais, são elas o exemplo «típico» das mulheres em geral: apenas sonhando com os príncipes encantados, vocação e vida aí encerradas” (MM: 243).

Porém, no terceiro texto-epístola deste capítulo (ainda na secção “Os mitos dos homens com retoques das mulheres”), Barreno-narradora-personagem conta-nos uma história diferente, “uma história muito primitiva” (MM: 225): é a viagem de Oriana e Amadis aos subterrâneos do castelo, uma descida aos infernos, porque afinal “a descida aos infernos [não] é também [uma] descida ao ventre materno, às entranhas da terra” (*idem*)?

Era uma vez a fada Oriana

Quando um dia Amadis pede a Oriana que o conduza às profundezas do castelo, a jovem “estremece: – Tenho medo” (MM: 226). Amadis, o herói masculino, afirma: “Medo de quê? Será que algum dragão se esconde nesses subterrâneos?” (*idem*). Apesar de afirmar que nunca vira tal dragão, Oriana garante que de noite sente o seu fogo e ouve o seu rosnar: “Nunca o vi, mas senti seu fogo. De noite oiço também seu

rosnar. Ninguém pode dominar tal dragão” (MM: 226). Destemido, Amadis insiste – “Não temas por mim” – e mostra a Oriana as suas armas: “o escudo invisível que o protege de qualquer fogo, a espada mágica que rasga e penetra as carnes de qualquer inimigo” (*idem*). Oriana responde: “– Não é por ti que temo, mas por mim, acima de tudo” (*idem*). Mas Amadis não ouve Oriana:

Entraram na negra porta, que abriram com algum esforço, e Amadis começou a sentir a ameaça de que Oriana falara. As paredes do corredor por onde passavam pareciam ressumar um estranho suor. O seu cheiro levantou um terror obscuro, como se fosse memória antiga, nas entranhas de Amadis. O comportamento de Oriana também se tornou estranho: o medo parecia tê-la deixado, e fora substituído por uma agitação febril (*idem*).

A presença dos sentidos através da visão de uma “negra porta”, do “cheiro forte” e de “um estranho suor”, a sensação táctil daquelas “paredes húmidas”, o gemer de Oriana, convoca a imagética do útero. A partir deste momento, já nos subterrâneos do castelo, Oriana assume o protagonismo da história e da ação: “ – Apressemo-nos – disse ela. Os seus passos tornaram-se rápidos e decididos, as suas narinas inalavam com avidez aquele cheiro forte: e os dedos tocaram de leve as paredes húmidas, e ela gemeu como se se resignasse a qualquer destino, como se acedesse a um interior desejo” (MM: 226-227).

O início desta viagem marca também a troca dos papéis tradicionais dos contos de fada em que os protagonistas ou heróis masculinos salvam e protegem as jovens donzelas. Neste “húmido corredor sinistro”, quando Amadis confessa que prefere “voltar para trás” a ver Oriana “consumida por qualquer encanto”, ela responde-lhe: “Demasiado tarde (...) tentei prevenir-te mas as minhas explicações pareceram-te débeis. Agora os olhos que nos espreitam já não nos deixam voltar para trás” (*idem*). Afinal, estes olhos não são de um dragão, mas sim os “olhos dela”, a Mãe de Oriana: “O dragão é a sua forma subterrânea. À luz do dia ficarias fascinado com a sua beleza: é uma fada de vestidos transparentes” (*idem*). Amadis, que perdera o controlo da situação – “não era o seu ciúme que reinava na situação” (*idem*) – está cada vez mais confuso: “Então não podemos prosseguir, não podemos matá-la. – Não te inquietes – disse Oriana. – O destino dela é absolutamente igual ao meu” (MM: 228). Oriana revela-se a corajosa heroína e protagonista da ação:

Esta enigmática frase pareceu a Amadis mais aterradora ainda, mas antes que ele pudesse dizer ou fazer algo, Oriana pegou-lhe na mão e começou a correr em direcção ao negro subterrâneo (...) Chegados ao fundo negro, uma estranha luz persistia no entanto. Amadis pôde ver as paredes estriadas da caverna onde se encontravam. Mas nenhum dos tesouros estava à vista (MM:

A desconstrução das narrativas dominantes das lendas e histórias de encantar passa também pela deslegitimação de uma ordem simbólica masculina em prol de uma ordem simbólica centrada no corpo feminino, no útero “não visível”:

Oriana parecia ter envelhecido. O seu rosto e o seu corpo permaneciam os mesmos, em forma, mas uma estranha antiguidade era agora o seu conteúdo. Nada restava da inocência, da virgindade, que Amadis nela sonhara. Alguns passos andados, Oriana riu. O seu riso era estridente: um longo arrepio percorreu a espinha de Amadis, e uma imagem desenhou-se no seu cérebro: bruxa.

E as faces de Oriana encovaram-se, os olhos enegreceram, a boca tornou-se desdentada. As mãos tornaram-se ávidas, e os dedos eram garras.

- Oriana! – gritou Amadis; e o medo fazia-o suar.
- Não sejas fraco (...) – Onde deixaste agora a tua força e a tua presunção? Disseste-me que me amavas e agora estás pronto a temer-me, a abandonar-me, a trair-me? (*idem*).

De faces encovadas, olhos negros, boca desdentada e garras nas mãos, Oriana transforma-se, aos olhos de Amadis, numa bruxa. Deste cenário e descrição grotescos, faz também parte o riso estridente de Oriana. Como abordei no capítulo IV, o grotesco é uma estratégia narrativa presente neste romance e crucial na criação de lugares fictícios, como são os vários espaços do livro que nos descrevem subterrâneos sombrios e corredores estreitos.

Para além do grotesco, o maravilhoso é igualmente uma estratégia narrativa importante em *MM*. Partindo da definição clássica de Tzevtan Todorov (1970), o modo maravilhoso consagra histórias de um “mundo alternativo ao real”. Adriana Bebiano, no já referido texto, reflete sobre “o modo maravilhoso” – onde se incluem fábulas, contos de fadas, mitos – “como estando desvinculado da realidade empírica, por contraste com os géneros não ficcionais e mesmo com a ficção realista” (Bebiano, 2013: 146).²⁴⁴

Como abordei no início do capítulo IV (na secção 2, “Da escrita feminista à ficção filosófica”), quando a crítica literária identifica na obra narrativa de Barreno um momento de ficção filosófica, reconhece traços recorrentes nos livros da autora, como a criação de mundos alternativos, a construção de universos paralelos, a

²⁴⁴ Na esteira de Adriana Bebiano, Shahd Wadi, em *Corpos na Trougha: Histórias-Artísticas-de-Vida de Mulheres Palestinianas no Exílio*, refere-se ao modo maravilhoso como histórias “onde os fenómenos não obedecem à razão nem ao senso comum, nem carecem de verificação na realidade empírica” (Wadi, 2017: 144).

miscigenação entre a realidade e o insólito, a presença do maravilhoso, do “grotesco estereotipado”, estratégias narrativas que, para Maria de Fátima Marinho, “concorrem para a busca da utopia” (Marinho, 2006: 208), característica frequente nos romances da escritora.²⁴⁵ E se falamos em escrita ou ficção filosófica, não podemos esquecer a dimensão ou capacidade de reflexão que Barreno-narradora-personagem introduz nos seus textos. A filosofia está na procura de um significado, ou seja, nas leituras possíveis dessas utopias. Por isso, como defende Bebiano, “as histórias do maravilhoso podem, com toda a propriedade, ser lidas como formas de reconfiguração dos problemas sociais das comunidades que as produzem” (Bebiano, 2013: 148). Refletir sobre os condicionamentos sociais em que os contos são produzidos e reescritos é fundamental.

Neste contexto, qual o significado da metamorfose de Oriana? Para além de subverter as representações dominantes de masculinidade – dos heróis-destemidos e ativos – e de feminilidade – das princesas-objetos e passivas –, a metamorfose de Oriana numa figura animalesca imaginária – um dragão-fêmea – é uma estratégia narrativa que permite igualmente a Barreno desconstruir estereótipos de beleza e de “feminilidade” associados às mulheres:

Mas o terror e a repulsa persistiam em Amadis: ouviu todas aquelas palavras como se fossem o chamamento do diabo. Sob o seu olhar, Oriana transformava-se mais e mais: velha, grotesca, animalesca; as escamas começaram a cobrir o seu corpo, uma longa cauda apareceu, as mãos eram já patas e o fogo luzia-lhe nos olhos, prestes a irromper-lhe da garganta (*MM*: 229-230).

A descrição grotesca do seu corpo – coberto de escamas, com uma longa cauda, patas em vez de mãos e garras no lugar de unhas –, bem como a sua figura de velha subvertem as representações culturais universais de beleza “feminina”. Mas nesta reconfiguração do feminino, há também lugar para reescrever o “masculino”:

As lágrimas corriam-lhe pelas faces. Oriana bebeu-as. Amadis sentiu-se ainda mais fraco: ou seria uma nova coragem que o habitava? Entregou-se: os braços já cobertos de escamas envolveram-no, as garras acariciaram-no (...) O fogo despontava já das goelas de Oriana, e rapidamente, no último instante,

²⁴⁵ Nas palavras de Marinho, em “Maria Isabel Barreno – O feminino em construção” (2006), Maria Isabel Barreno recorre frequentemente à figuração identitária para “criar a tal realidade utópica” (Marinho, 2006: 208). Na sua leitura de *O Círculo Virtuoso* (1996), a autora dá como exemplos os contos “Célia e Celina” (“na mira de escamotear a disforia vivencial, não devemos deixar passar em claro a figura da donzela mascarada ou disfarçada de homem”) e “A Filha do Mercador”, onde uma filha se traveste “para dar continuidade ao negócio do pai desaparecido” (*idem*).

ela curvou-se e beijou a boca de Amadis. Ele fechou os olhos: «se for necessário», pensou, «que o fogo dela me queime; só os meus olhos fraquejam» (*MM*: 230).

Nesta história, é o herói que chora e que, sem forças, padece do tal sono profundo e letárgico que amaldiçoa as princesas dos contos de fada dos jardins da infância. A desconstrução dos papéis tradicionais está também presente no momento do beijo: “Mas o beijo de Oriana foi doce como o escorrer do sumo de um fruto na sua boca” (*idem*).

A promessa da lenda que Oriana contara a Amadis “cumpriu-se: no dia seguinte Amadis acordou em fofa cama: a seu lado estava Oriana em sua mais bela forma” (*idem*). Que promessa? Esta é uma história dentro da história de Oriana e Amadis. *Era uma vez* um “reino misterioso onde diziam que não havia tempo” guardado “por dragões que sob os golpes das espadas se transformavam em velhas bruxas” que “lhes ofereciam seus seios pendentes e as taças escondidas no interior dos seus corpos (...) o leite da imortalidade” (*MM*: 228-229). Aterrorizados, os heróis-guerreiros que não cederam aos desejos das “velhas bruxas” e “assim falaram foram devorados: os seus corpos, mais tarde, apareceram como sacos vazios – esvaziados de vida, de carne e de sangue” (*idem*). Porém, “três dos guerreiros acederam ao fascínio das velhas bruxas”:

um que se lembrou da velha mãe abandonada, outro que se lembrou da feia prostituta que o iniciara, outro porque recordou a amante que morrera ao parir um filho. Todos eles estavam prontos a reiniciar seus destinos, não temiam perder-se porque se sentiam perdidos, e a compaixão trespassou-os: os gestos lentos com que cumpriram os desejos das bruxas eram os gestos de sua própria redenção, de seu próprio renascimento.

Na manhã seguinte, os três acordaram em fofas camas: a seu lado as bruxas haviam-se transformado em formosas jovens que os abraçavam (*idem*).

“A viagem” é um texto feminista e emancipatório porque, para além de questionar, subverte também representações dominantes dos conceitos de feminilidade e masculinidade, propondo alternativas. Nos subterrâneos do castelo, o cheiro e o “estranho suor” das paredes do corredor provocam em Amadis “um terror obscuro, como se fosse memória antiga, nas entranhas de Amadis” (*MM*: 226). Nesta história, a referência às “entranhas” do herói fragiliza o seu estatuto de homem-macho? Oriana relembra-o: “Se o teu medo me trair, serás devorado. O dragão aproxima-se” (*MM*: 229). Mas são as últimas palavras da protagonista-heroína desta história que fazem deste texto um hino feminista, um texto que marca pela diferença:

“Não é a minha transformação que tu receias, é o fim dos teus sonhos; eu sou a donzela casta e ingastável que tu pretendes amar” (*MM*: 229). Nas palavras de Oriana, a referência a estereótipos de feminilidade dominantes, como seja o culto da virgindade e da mulher submissa, está presente: “Deixa-me embalar-te e os perigos passarão” (*idem*).

Ao reescrever lendas tradicionais da cultura popular, Maria Isabel Barreno interroga as origens e, mais particularmente, o poder das narrativas patriarcais na configuração das mulheres. A reescrita de mitos e contos de fada permite também à escritora desconstruir a ordem falocrática, apresentar novos modelos de feminilidade e de masculinidade, propondo relações entre homens e mulheres diferentes das existentes. Por tudo isto, e porque esta resignificação tem impacto político, defendo que *MM* é um texto feminista.

Retomando o esquema de leitura que propus,²⁴⁶ regresso agora às primeiras cinquenta páginas de *MM*, ou seja, ao capítulo I e à secção “As palavras vazias, as palavras cheias”. Após ter refletido sobre algumas das possíveis raízes para a subalternidade das mulheres ao longo da História, ou para as causas do patriarcado, Barreno-narradora-personagem explora agora o poder da mitologia na construção e legitimação de estereótipos femininos.

Era uma vez Eva e Lilith

Para além dos contos da infância, Barreno revisita também histórias da mitologia greco-romana, como por exemplo o mito de Narciso e Safo. Em *MM*, o pecado original é reescrito como tendo sido afinal uma história incestuosa e lésbica entre duas mulheres, mãe e filha. Em “As palavras vazias, as palavras cheias”, Narciso torna-se Narcisa: “As duas faces idênticas que ardentemente se contemplam são as faces de Narcisa e Safo. Este foi o primeiro incesto” (*MM*: 43).

Na reconfiguração do pecado original na história deste incesto urobórico – entre mãe e filhas ou entre irmãs –, surge também o mito bíblico da serpente: “Da boca do corpo sai a filha que simultaneamente devora os seios da mãe. As duas

²⁴⁶ Veja-se capítulo IV.

serpentes que se entredevoraram são as míticas serpentes que criaram o mundo. Este foi o primeiro incesto” (MM: 44). Terá sido o pecado original cometido, afinal, não por Adão e Eva, mas por duas mulheres? Como nos recorda a narradora-personagem em vários momentos, podemos sempre supor – “Suponhamos” –, admitir outras leituras – “Admitindo”, “Admitamos também” (MM: 47) – imaginar outras hipóteses, ponderar outras interpretações. É desta forma que Maria Isabel Barreno resgata a narrativa primeva de *Génesis* e reescreve o Paraíso-Éden onde Deus, através do poder da palavra, terá criado o mundo e todas as coisas à face da terra. No capítulo VI, na secção “Os mitos dos homens”, ficamos a saber das “Mães rebeldes, manhosas, violentas (...) mas sempre fálicas (...) [s]empre tentando descobrir o segredo da magia do Pai” (MM: 195), como por exemplo o momento mágico em que Adão deu à luz Eva:

6. Deus mergulha Adão num sono profundo. E assim lhe proporciona o primeiro parto anestesiado da História.
Deus tira uma costela a Adão – castra-o – e com essa costela simbólica faz uma mulher. Assim Adão, filho bissexual, pare Eva de seu corpo, pelos mágicos poderes do Pai (MM: 196).

Ao revisitar o momento sagrado em que Deus criou a mulher a partir de uma costela de Adão, Barreno, em jeito de paródia, reescreve o nascimento de Eva como tendo sido “o primeiro parto anestesiado” da humanidade. Num contexto de revisitação da mitologia (cristã), a narradora-personagem recria uma micro-sagrada-família em que Deus, sujeito masculino, criador do homem e da mulher, ministra a primeira anestesia a Adão, filho bissexual agora castrado pelo próprio Pai.²⁴⁷ Deste ato criativo nasce Eva, mulher-serpente-tentadora e maléfica:

7. E temos Eva, a mulher, o perigo, a vingança latente, o mal, a filha do demónio, defronte da serpente, como Édipo defronte da Esfinge.
Serpente, símbolo feminino, no tempo das mães. E a serpente oferece a maçã – seio materno, conhecimento – e Eva come a maçã (*idem*).²⁴⁸

²⁴⁷ Na entrevista a Maria João Seixas, Barreno reitera: “Comecei a sentir essa necessidade de falar da sociedade (...) por interrogar as relações e os estereótipos sociais, por perceber melhor como é que as relações de poder se tinham construído de uma maneira, e não de outra (...) A ideia de termos sido tiradas de uma costela do homem e de, por essa razão, servirmos fundamentalmente para companheiras, parecia-me tão absurda” (Seixas, 2010: 176).

²⁴⁸ Veja-se a proximidade com *NCP*: “imbecil jurídica, irresponsável social (...) a carne, a pecadora, Eva da serpente, corpo sem alma, virgem-mãe, bruxa, mãe abnegada, vampiro do homem, fada do lar, ser humano estúpido e muito envergonhado pelo sexo, cabra e anjo, etc., etc. (...) (ah, mulher! que é para te comprar que eu trabalho há séculos, e minhas leis, e tu sempre me foges), corpo que se possui, terra do homem, carne da sua carne, costela de Adão” (Barreno/ Horta/ Costa, 2010: 80-2).

Numa inversão deliberada não só dos papéis bíblicos em *Génesis*, como também dos contos de fada e de outras narrativas patriarcais dominantes, “[d]iante da mulher, o homem [permanece] agachado: segurando uma maçã na sua mão” com o seu “corpo separado, estrangeiro, também nascido do corpo duma mulher, e depois disso irremediavelmente fechado” (*MM*: 77). Apesar de (descrito como) “sexo tenso, direito como um ramo”, o falo, ao contrário do “pénis que regressa sempre ao seu estado pequeno, murcho”, como podemos ler no capítulo II, na secção “Os seres humanos”, não possui o poder de criação: “mas onde está seu fruto?” (*idem*). Ao contrário do que se conta na narrativa das origens, o corpo-macho “fechado” não possui o poder da reprodução.

Em *MM*, Barreno denuncia a mitologia cristã e a exploração dos mitos de Eva e da serpente como estratégias narrativas da Grande Narrativa do Cristianismo para explorar os conceitos de culpa e pecado, responsabilizando as mulheres pelo mal e degradação dos homens: “E a serpente oferece a maçã – seio materno, conhecimento – e Eva come a maçã. Homossexuais intimidades femininas” (*MM*: 196).²⁴⁹

Nesta que é uma alternativa à narrativa das origens, Barreno, para além de Adão e Eva, não se esqueceu de Lilith. Por que não se fala, ou raramente se fala, de Lilith?²⁵⁰ No capítulo VI, na secção “Os mitos dos homens”, Barreno-narradora-personagem apresenta Lilith como a primeira mulher que habitou o paraíso: “Novos e novos dramas enevoam a origem dos homens (...) Reduzida a demónio masculino, reduzida a terra, reduzida a nada, a Mãe teima em aparecer: a primeira mulher criada foi Lilith, mas Lilith rebela-se contra a vontade do Pai” (*MM*: 195). Expulsa do Éden pela sua rebeldia, Lilith, tal como Joana d’Arc, é o “exemplo do que acontece a uma mulher (...) quando tenta sair do seu lugar (*MM*: 236). Por isso permanece “[e]scondida entre as árvore do paraíso”, reduzida a “símbolo da Outra mulher – entre ela e Eva se desenrolará o drama de Adão – em versão bíblica declarada apócrifa” (*idem*).

Em *Sexual/Textual Politics* (1985), Toril Moi defende que é a posição de

²⁴⁹ Eva e a Virgem Maria são presenças da iconografia religiosa que personificam também o “eterno feminino”. Em “O Corpo das Mulheres na História, Corpo Desapropriado”, da antologia *O Longo Caminho das Mulheres* (2007), Helena Neves descreve como a dualidade do eterno feminino se reproduz em dois corpos femininos diferentes: “É pelo escutar, gozar o corpo que se distingue um dos lados desta dualidade, simbolizada por *Eva*, a responsável pelo pecado original. (...) A este lado do *Eterno Feminino*, marcado pela culpabilização opõe-se o lado que transporta a possibilidade da redenção, simbolizada por *Maria*, a de corpo imaculado (...) sem sexualidade, sem pecado” (*apud* Kirkby, 2016: 7).

²⁵⁰ Sobre Lilith, veja-se Rosário Ferreira.

marginalidade que as mulheres ocupam na ordem simbólica masculina que permite ou possibilita a construção da ideia de fronteira:

If patriarchy sees women as occupying a marginal position within the symbolic order, then it can construe them as the *limit* or borderline of that order. From a phallogocentric point of view, women will then come to represent the necessary frontier between man and chaos; but because of their very marginality they will also always seem to recede into and merge with the chaos of outside (Moi, 1985: 167).

Ao colocar as mulheres nesta posição de limite, as narrativas patriarcais dominantes legitimam o seu direito em representar as mulheres da forma que lhes aprouver, ou seja, da forma que melhor se adapta às suas intenções, quer enquanto símbolos de caos e desordem, réplicas de Lilith, ou, se necessário, enquanto símbolos de pureza e virgindade, protótipos da Virgem Maria (em relação a Lilith, Moi defende a mudança de uma perspectiva essencialista para uma posição de localização, “a shift from *essence* to *position*”).²⁵¹

Porém, o que gostaria de salientar na minha leitura é a forma como Barreno-narradora-personagem questiona “verdades” bíblicas – “porque come Adão a maçã que Eva lhe oferece?” (*MM*: 197) – e critica igualmente dogmas universais do Cristianismo, como por exemplo a instituição da família “tradicional”: “E a sagrada família – com S. José, mero padrasto, e carpinteiro, muito aquém das ambições de sua mulher e filho” (*MM*: 260). Nesta reconfiguração de S. José, quer Maria, quer o filho-enteado, parecem desiludidos pela falta de ambição do carpinteiro.

Nesta reescrita do paraíso, e tendo já denunciado versões da *Bíblia* que foram consideradas apócrifas (*MM*: 236), Barreno reconta a história de *Génesis*. No capítulo VI, na secção “O espaço das descobertas e andanças”, para além de resgatar Eva como “a mulher, o perigo, a vingança latente, o mal, a filha do demónio, defronte da serpente” (*MM*: 196), a narradora-personagem oferece-nos outra hipótese de leitura para o símbolo da cobra-serpente: “No pénis estrangulado do patriarca, a glândula tomou um contorno quase triangular. A víbora venenosa, cuspideira, fez sua aparição entre os terrores sexuais” (*MM*: 200). Como defende Barbara Walker, “The link between ‘woman’ and ‘devil’ in the patriarchal mind was as old as the Garden of

²⁵¹ Nas palavras de Toril Moi, “It is this position that has enabled male culture sometimes to vilify women as representing darkness and chaos, to view them as Lilith or the Whore of Babylon, and sometimes elevate them as the representatives of a higher and purer nature, to venerate them as Virgins and Mothers of God” (Moi, 1985: 167).

Eden story” (Walker, 1995: 692). Sobre o mito de Eva e da serpente, símbolos do mal, da tentação, a autora observa: “The original Eve had no spouse except the serpent, a living phallus she created for her own sexual pleasure” (Walker, 1995: 288). Sobre a narrativa das origens e a figura de Eva, Walker enfatiza:

Therefore, the mythical injury of the Fall was essential to the early theological scheme. The practical goal was not to prevent women from hurting men, but to prevent women from acting independently of men: from owning their own property, earning their own money, making their own sexual choices, or raising their children without their interference (*ibidem*, viii).

Do ponto de vista teológico, como defende Walker, o mito de Eva tem como principal objetivo demonstrar às mulheres que não podem ou não devem agir por iniciativa própria. Cynthia Eller, no já referido livro, reflete também sobre cobras-serpentes e dragões enquanto “symbols of prehistoric goddess religion” e argumenta que todos os mitos que envolvem a morte de serpentes “are records of patriarchal revolution” (Eller, 2000: 170).²⁵² Talvez por isso, no capítulo VIII de *MM*, na seção “Os seres humanos”, a narradora-personagem volta a contar que “Maria esmagou a serpente fállica; a epístola da missa do dia oito de Dezembro, festa da Imaculada Conceição” e “a voz da matéria, fêmea, volta a ouvir-se” (*MM*: 259). Mais uma vez, uma ordem simbólica centrada na materialidade do corpo-fêmea ameaça e desentroniza uma ordem simbólica centrada no falo do corpo-macho.

Era uma vez Vénus e a Virgem Maria

Retorno à reflexão de “As palavras vazias, as palavras cheias” para acrescentar outras personagens importantes nesta história, todas elas figuras da ordem do maravilhoso. Subvertendo o estereótipo da beleza feminina, a Rainha das Fadas, no capítulo V, na seção “O espaço das andanças e descobertas”, surge “vestida de

²⁵² Sobre o simbolismo da(s) serpente(s) nas narrativas dominantes, para além da narrativa judaico-cristã, Cynthia Eller conta-nos a história (do mito) de Tiamat e Marduk: “One of the most dramatic ways gods triumph over goddesses in ancient myths, according to feminist matriarchalists, is by murdering them. The narrative that is most often cited in this regard is the Babylonian myth of Tiamat and Marduk, in which Marduk conquers the chaotic forces of nature by subduing the primeval mother goddess Tiamat. Tiamat fights Marduk with serpents, dragons, water snakes, and other ferocious animals, but Marduk eventually dismembers her, then uses the pieces of her sundered body to create the earth and the sky” (Eller, 2000: 169).

negro”, “talvez deprimida” e “as suas feições haviam-se carregado como as de uma bruxa” (*MM*: 170). Contudo, Nossa Senhora, outra das figuras do maravilhoso surge, no capítulo VII, na secção “O espaço das descobertas e andanças”, no texto-epístola “Os diálogos das gerações”, paradoxalmente, “extremamente parecida com a Rainha das Fadas: tem uma coroa de ouro na cabeça, e vai-se tornando cada vez menos judia e mais loura” (*MM*: 237). Sobre a “Virgem Maria sempre pintada de loiro” (*MM*: 19), que já comparara com Vénus, conta-se agora da sua virgindade: “Virgem, que nenhum homem tocou” (*MM*: 237). Apesar de sorrir “sobre celestes bolas azuis (...) envolta em anjos: com o calcanhar pisa a serpente (...) o seu coração sangra, sempre (*idem*). Curiosamente, ao questionar as representações dominantes dos “rostos femininos” de Vénus e da Virgem Maria, *MM* explora também esta versão dos acontecimentos:

Vénus, nascida das águas, sorridente e húmida, era do melhor que se podia encontrar do lado dos rostos femininos. Juntamente com a Virgem Maria, que nunca me atraiu, sempre com aquela garantia de ser a única mulher completamente asséptica, sempre pintada de louro e de azul e com uma expressão de tão perpétua expectativa que atingia a estupidez (*MM*: 19).²⁵³

Vénus, figura da mitologia clássica, e a Virgem Maria, figura sagrada da tradição e narrativa judaico-cristã, reproduções de “rostos femininos” padronizados – faces brancas, cabelos loiros e olhos azuis –, representam também o modelo feminino idealizado da mulher casta e submissa: “As mulheres dos países católicos contribuem gostosamente para toda essa ideologia da Virgem Mãe de Deus, e puritana” (*MM*: 259). Sobre a castidade da Virgem Maria (que surgiu no século XIX como símbolo da mulher ideal, ou seja, assexuada e pura), a narradora-personagem salienta: “O Papa disse: – A Mãe de Deus é virgem” (*MM*: 306).

Até que ponto a figura da Virgem Maria no catolicismo enquanto resquício do mito da Grande Deusa está presente em *MM*? De que forma é que a narradora-personagem representa e reconfigura estes rostos femininos da mitologia cristã – a Virgem Maria – e da mitologia clássica – no caso de Vénus? Neste livro, as figuras da

²⁵³ No seu já referido e citado estudo *Sexualities: The Female Body and Sexuality in Contemporary Portuguese Women's Writing* (2016), Lorna Kirkby compara a metáfora do (também já citado) “anjo da casa” de Virginia Woolf – “The Angel in the House” (1931) – com a imagem da Virgem Maria. Para Kirkby, esta associação traduziu-se num modelo de repressão para as mulheres portuguesas durante o Estado Novo: “the oppressive model of womanhood whereby women were expected to resemble a cross between the Virgin Mary and that infamous adversary of women writers, the ‘Angel of the House’” (Kirkby, 2016: 6)

mitologia cristã e da mitologia clássica (greco-latina)²⁵⁴ são resgatadas e representadas como figuras triviais e, como tal, colocadas ao mesmo nível, no mesmo plano. Em *MM*, Barreno atribui o mesmo poder ou estatuto a Vénus e à Virgem Maria dessacralizando, desta forma, o sagrado e o divino.²⁵⁵

A “gloriosa virgindade da Mãe” (*MM*: 260) voltará a ser mencionada no último capítulo, no diálogo entre a narradora-personagem com a figura imaginada de Deus que confessa que, na “história impossível” que inventaram, nunca gostou “dessa espécie de nora que [lhe] arranjaram, que é ao mesmo tempo a mãe do meu filho, e que é virgem” (*MM*: 328). A esta figura imaginada de Deus, que questiona também a Grande Narrativa do Cristianismo, voltarei nas próximas páginas. Sobre a/esta devolução da divindade ao humano, próxima do quotidiano de mulheres comuns, a narradora conta-nos também das devoções e das conversas das mulheres: “As velhas vingativas entregavam-se a devoções todas lésbicas a Nossa Senhora (...) As mulheres com suas conversas de cozinha e subterrâneos, infiltram toda a Cultura” (*MM*: 237). Terá sido uma destas conversas de cozinha que Maria teve com Isabel? No capítulo VI, na secção “Espaço das descobertas e andanças”, ficamos a saber que as personagens bíblicas de Maria e Isabel se encontravam para conversar:

Maria foi visitar sua prima Isabel. Nunca ninguém imaginou as congeminações secretas dessas duas mulheres.

No entanto, João Baptista foi anunciar Cristo para o deserto – lugar bastante visitado, no tempo – e Cristo cresce na convicção de que é filho de pai celeste, e não de José, o carpinteiro. Quem lhe contou esses contos, entre papas e canções de embalar? Maria disse: – Estando as coisas como estão, nós mulheres declaradas impuras e chão para qualquer semente paterna, e os homens infelizes esperando um salvador de seus males, eu declaro-me virgem mágica, progenitora de um filho divino. E Isabel concordou (*MM*: 202).

Sobre “Mães rebeldes, manhosas, violentas (...) mas sempre fálicas” (*MM*: 195), a narradora-personagem recorda também o mito de Jocasta e Édipo: “1. Jocasta deverá matar o filho para que este não mate o Pai e não «case» com ela. Jocasta só afasta o filho” (*MM*: 195). Porém, no capítulo VIII, no texto-epístola “Continua o serviço

²⁵⁴ Em relação aos mitos da Virgem Maria e de Nossa Senhora, Ana Raquel Fernandes, no já referido ensaio “Recasting Myths in Contemporary Short Fiction: British and Portuguese Women Authors” (2015), observa: “all the mythic versions of women, from the myth of redeeming purity of the virgin to that of the healing, reconciling mother, are consolatory nonsenses” (Fernandes, 2015: 134/ *ibidem*).

²⁵⁵ Em “Narrativa Portuguesa Pós-Revolução: Os Autores Mulheres e as Novas Representações Sociais” (2014), Ana Saldanha defende que a figura da Virgem Maria ou da Virgem de Fátima, enquanto “glorificação da feminilidade dócil e submissa” é, em *NCP*, “gradualmente invertida, para, finalmente, ser substituída pela imagem da mulher resistente, num processo de inversão simbólica da ordem fascista, religiosa e patriarcal” (Saldanha, 2014: 146). Às imagens das mulheres submissas, esposas e beatas são contrapostas imagens das mulheres trabalhadoras e militantes.

freudiano: a morte do filho e as mulheres sem discurso”, vamos reencontrar Jocasta, Maria e outras “misteriosas mulheres” que, “escondidas atrás das portas, das cortinas” (*MM*: 301) assistem ao diálogo entre a narradora-personagem e a figura imaginada de Freud: “As mulheres com desejos escondidos, bocas caladas, escondidas atrás de todas as persianas e gelosias, de todos os haréns e de todos os lares. As mulheres sem discurso entendível na praça pública. As mulheres castigadas” (*idem*). Ou tontas, como no filme *Bambi* em que “a palerma da mãe se deixa matar por um caçador” (*MM*: 348). Questionando a narrativa freudiana, como irei analisar adiante, Barreno no Prefácio, denuncia também o mito do eterno feminino:

Mas nunca as mulheres foram vistas como grupo social, com caminho histórico diferenciado e específicas relações económicas com o restante tecido social. Achava-se mais importante o que as ligava individualmente a cada homem – o amor? Assim as mulheres eram distribuídas por classes sociais, caras-metades dos seus homens, embora séculos a fio elas não tivessem tido direito de propriedade, nem sequer sobre o produto do seu próprio trabalho, fosse aquele filhos ou dinheiro. Ou era proprietária nominal, sem nenhum direito de facto, uma vez que o administrador dos bens de casal era o «chefe», o marido. Assim eram as mulheres romanticamente remetidas para a indecifrabibilidade, e a isso se chamava «eterno feminino» (*MM*: 13-14).

O mito do “eterno feminino” ou da “feminilidade perfeita” na cultura ocidental é também uma hipótese que nos ajuda a perceber as razões para a subalternidade das mulheres na História. Como defende Ana Paula Ferreira, em “Maria Isabel Barreno e a Subversão do Senso Comum do Género”, “o mito do feminino” significa “a redução das mulheres a figuras de bonecas de papel num imaginário cultural masculinista” que representa as mulheres “como enigma, imagem superficial e distante e, por isso mesmo, figura da sedução” (Ferreira, 2012: 205).

A representação das mulheres como símbolos de prazer e luxúria surge também nas primeiras cinquenta páginas do romance. No texto-epístola “O eléctrico painel”, nas últimas linhas da secção “As palavras vazias as palavras cheias”, Barreno-narradora-personagem interroga que “avaria misteriosa” terá causado, feito com que “as imagens passaram a ser instantâneas, sucedendo-se como relâmpagos desordenados” (*MM*: 43-44). A veneração do corpo-fêmea numa suposta pré-história matriarcal é novamente abordada:

Nos grupos humanos os desenhos eram círculos e triângulos: as mulheres desenhavam os seus sexos. Vieram depois os desenhos e as estátuas de rotundas mães; todas as gordas protuberâncias do corpo foram glorificadas (*idem*).

A referência ao círculo, que simboliza a perfeição das figuras geométricas (triângulo-homens e círculo-mulheres), traduz, como defende Cynthia Eller na sua leitura da arte pré-histórica, “the assumption that a relatively stable set of cross-cultural meanings are attached to femaleness” (Eller, 2000: 118). Na última secção do primeiro capítulo, “As figuras humanas”, a Mãe Natureza é apresentada como uma “gordíssima mãe, feita de excessivas protuberâncias” (*MM*: 51). A sua descrição física, a caracterização dos espaços onde se encontra, essencialmente cenários de natureza, espaços abertos e idílicos que remetem para o Éden, lugar de nascimento e criação, bem como a utilização das palavras “parto”, “ventre”, “útero”, “sangue”, “gritos”, “vermelho”, entre outras, convocam o imaginário da fertilidade, reprodução e anunciam, desta forma, uma nova ordem simbólica centrada no poder do corpo-fêmea, do ventre materno, uterina em oposição à ordem simbólica masculina, fálica.

Contudo, a descrição da Mãe Natureza centrada na sua função reprodutora, faz-me colocar uma questão: nesta que se apresenta como outra narrativa das origens – “nova narração a decifrar” (Barreno, 2001: 279) – não estará Barreno igualmente a reproduzir símbolos e estereótipos de feminilidade? As tais representações hegemónicas da cultura ocidental? É uma proposta de reflexão.

2. A reprodução como poder e outros mitos

Em “As figuras humanas”, Barreno reflete sobre a procriação e a maternidade como trabalhos de produção das mulheres não reconhecidos e valorizados: “As mulheres pariam. Ninguém saberia dizer se os corpos nascidos dos seus ventres voltariam a repor os gastos aí causados” (*MM*: 45). Com recurso a uma linguagem objetiva, neutra, analítica até (a própria secção está dividida em números), Barreno discorre sobre as fases da gestação, uma “longa incubação de crias” em que cada mulher executa “o seu processo de trabalho”, num sistema de produção que, enfatiza, “temos que considerar” (*MM*: 46). Desta forma, a narradora-personagem identifica três componentes neste processo de trabalho: “– a atividade pessoal do agente, ou trabalho propriamente dito”, ou seja, “todo o desgaste do organismo da mulher, de si desincorporado parte dos alimentos recebidos, e incorporando-os no feto”; o segundo

é “– o meio pelo qual age o trabalhador ou agente – a placenta, fornecedora de oxigénio e alimentos, propositadamente criada para esse efeito, pelo corpo da mulher” e o terceiro é “– o objeto sobre o qual age o trabalhador – feto, feto durante nove meses” (*MM*: 46). Apesar de “[t]oda a vida adulta das mulheres [estar] investida nesses ciclos produtivos” – “As mulheres geravam, pariam, amamentavam” (*MM*: 47) –, a reprodução é um trabalho não reconhecido nas esferas sociais e económicas.²⁵⁶

No livro já referido, Barbara Walker defende que a maternidade era o dom que concedia às mulheres, nesta pré-história que acredita ter sido matriarcal, o estatuto de deusas, de proximidade com o divino e com as forças da natureza: “It was believed that only women held the divine power to give life. All the most ancient mythologies speak of a Creatress rather than a Creator because living things could be made only by a female” (Walker, 1995: 680).²⁵⁷ Uma vez que, salienta Walker, nestas sociedades primitivas se desconhecia a ligação entre sexualidade e reprodução, a maternidade era o único elo de relação reconhecido: “The bond was maternal because no paternal relationships were perceived, or even guessed, by such early groups with their shifting, temporary sexual attachments” (*idem*).

O desconhecimento em relação ao papel do corpo-macho na reprodução fortalecia a crença na natureza divina das mulheres.²⁵⁸ Walker vai ao ponto de defender a irrelevância masculina nessas sociedades: “Men believed themselves unnecessary to the process (...) men saw themselves as almost entirely superfluous, except for the labor they could contribute as hunters or defenders of the matriarchal group” (*ibidem*, 680-681).

Para Cynthia Eller a ideia de que os homens não eram necessários à reprodução constitui um dos vários ângulos cegos e redutores dos feminismos matriarcais. A autora reflete sobre a representação das mulheres como deusas: “women and the goddess (...) are thought to have formed a ‘mysterious female

²⁵⁶ No capítulo II de *MM*, na secção “Os seres humanos”, no texto-epístola “Prévio resumo dos resultados obtidos”, Barreno voltará a este tema: “Durante dias e noites crescia o ventre da mulher. Crescia com o fruto, redondo. Cheio. Nove meses minuciosos; ventre crescendo. Produção minuciosa de todas as células, vida minuciosa de todas as células. (...) O romper das águas (...) O sangue, o grito, a carne que se esvai, que se acrescenta, que se rompe noutra carne. Esforço laborioso de todas as células, produção final: prazer da vida” (*MM*: 76).

²⁵⁷ Para Walker, “During the early evolution of the human race, motherhood was the only recognized bond of relationship (...) People in primitive circumstances still show ignorance of the connection between sexuality and childbearing (...) The most primitive hunting cultures have legends of still earlier ages, when women possessed all magical arts and men had none” (Walker, 1995: 680).

²⁵⁸ Como observa Cynthia Eller: “One of the most common (and longest-lived) explanations for *why* prehistory was matriarchal is the notion that prehistoric people – or at least prehistoric men – were not aware of a male role in reproduction” (Eller, 2000: 45).

universe’ that reached out to encompass nature” (Eller, 2000: 46). Contudo, interroga, qual o papel dos homens nestas sociedades? Como pensar que poderá ter existido um tempo de harmonia, um paraíso perdido em que as mulheres detinham o poder económico e social e os homens eram considerados irrelevantes? Eller coloca uma questão que, na minha leitura, é crucial no âmbito dos feminismos contemporâneos, ou seja, a desvalorização da paternidade é benéfica para emancipação das mulheres? A desresponsabilização dos homens não significa antes uma perda de direitos, e conseqüentemente, um entrave à independência das mulheres?

Como defende Eller, a maternidade é uma das representações de “feminilidade” que reforça o estereótipo “feminino” das mulheres como cuidadoras: “childbirth is a larger structure of femaleness which concentrates on such traditional ‘feminine’ virtues as nurturance and compassion” (*ibidem*, 58). Ao recolocar as mulheres na esfera doméstica e privada, a maternidade fragiliza a emancipação e a conquista de direitos para as mulheres no espaço público. No Prefácio à segunda edição de *MM*, Barreno escreveu também que apesar de a maternidade ser a “primeira riqueza essencial à sobrevivência da humanidade” é, simultaneamente, “a razão de toda a nossa servidão histórica” (*MM*: 14). Às mulheres “criadoras” desta primeira riqueza, Barreno lança um repto/provocação:

Se efectuarmos essa devolução, o benefício não é só nosso: encontraremos a raiz comum de todos os nossos actos. Veremos a economia como forma de afectividade, a afectividade como forma de economia, e talvez o valor do ser humano deixe de estar em contradição com o valor das mercadorias e propriedades (*idem*).

O não reconhecimento da maternidade na esfera económica da sociedade, e a sua simultânea normalização enquanto “função” natural das mulheres enfraquece as lutas feministas pela emancipação. Mais, penaliza os homens também, como defende Eller, oferecendo “a very reductive notion of who women – and by extension men – are” (Eller, 2000: 56), uma vez que fortalece estereótipos não apenas de “feminilidade”, como de “masculinidade” também. Apesar de poder ser pensado como sinónimo de uma sociedade em que o poder das mulheres é igual ou até superior ao dos homens, o mito da pré-história matriarcal, enfatiza Eller, não deixa de perpetuar tradições culturais, hábitos e estereótipos representados como “femininos” (*ibidem*, 13). Ou seja, o mito acaba por reforçar, no presente, a existência de “gendered stereotypes” (*ibidem*, 56) que, defende, não apenas contribuem para esbater diferenças entre mulheres, como acentuam diferenças entre homens e mulheres. Para além disso,

sublinha Eller, os mitos fortalecem a representação das mulheres em termos simbólicos, em vez de reconhecerem as suas características individuais, de legitimarem a sua individualidade enquanto seres humanos, “giving them the freedom to craft identities that suit their individual temperaments, skills, preferences, and moral and political commitments” (Eller, 2000: 8). Barreno parece não ter dúvidas deste propósito: “O projeto era a individualidade – diz a Mãe Natureza, disfarçada de esfinge e, suspeitámos (...) – A individualidade é ratificada pelo reconhecimento do outro” (*MM*: 171). Em “O espaço das andanças e descobertas”, a última secção do capítulo V, podemos ainda ler:

Na véspera da criação, os homens eram indistintos. As mulheres tentaram a individualização pelo reconhecimento. Derrotadas pelos homens, que apenas souberam afirmar-se pela oposição, as mulheres produziram o útero monstruoso: abismo negro, onde os homens continuam indistintos, como na véspera da criação. Abismo que se alastrou durante séculos, que se alastra (*idem*).

Tal como Barreno, Eller defende a falta de sustentação empírica para a existência destas sociedades primitivas matriarcais o que, salienta, deve conduzir à leitura deste mito exatamente como é, um mito, uma narrativa simbólica. Para além disso, enfatiza Eller, “while there is a problem with the historical inaccuracy of matriarchal myth (...) little can be said against the propriety of imagining a time – prehistoric – when women were treated well rather than badly, with respect” (Eller, 2000: 182).

Em *MM*, a revisitação de mitologias estende-se a histórias populares diversas cujo núcleo idêntico reproduz e legitima estereótipos culturais dominantes em relação às mulheres. O desconhecimento das civilizações primitivas em relação ao processo de reprodução poderá ter sido, eventualmente, uma razão para a criação de algumas destas lendas. Por exemplo, o simbolismo da lua, signo de fertilidade está presente em muitas narrativas e tradições populares. Como observara no final da secção anterior – “O eléctrico painel” – em jeito de apresentação da secção seguinte:

Acreditavam que a lua fecundava as mulheres. E a lua nova era o tempo do grande terror; da dor e da morte. O quarto crescente era o grito da vida e o quarto minguante o grito da vida que se tornara penosa. A lua cheia era a estação dos amores, porque os homens se aproximavam das mulheres tentando recolher os raios mágicos que elas tinham recebido da lua (*MM*: 44).

A associação entre as fases da lua, a sexualidade das mulheres e os nove meses de gestação no ventre materno estende-se à contemporaneidade.

MM revisita também uma mitologia “especificamente feminina” ao denunciar

sensos comuns culturais associados à menstruação e à sedução: “se uma mulher, por exemplo, der a beber algumas gotas disfarçadas de seu sangue menstrual ao seu namorado, este ficará preso de amores eternos e sem remédio” (*MM*: 224). Conta-se também de lendas da tradição oral sobre o sangue menstrual associado às “crenças nos poderes mágicos das mulheres” – “filtros de bruxaria”? – como, por exemplo: “– No campo acredita-se que o cheiro da menstruação atrai os lagartos. Na cidade acredita-se que a maionese talha se for batida por uma mulher menstruada” (*MM*: 261). O sangue menstrual surge também associado às “chamadas dos espíritos, nas sessões espíritas (...) afectadas pela presença de mulheres menstruadas” (*idem*). A associação entre menstruação, mulheres, répteis – cobras, serpentes, lagartos – espiritismo ou bruxaria, conduzem as mulheres, observa a narradora-personagem, no capítulo V, na secção “Os seres humanos”, “à ignorância sexual, e aos tabus com o próprio corpo” (*MM*: 50), como são, por exemplo, “os sentimentos profundos das meninas ao saberem que «já são mulheres»”:

Tinham-lhe dito:

– Serás mulher quando sangrares – e ela sangrava.

Tinham-lhe dito:

– Sentirás dores quando sangrares – e ela sangrava.

Tinham-lhe dito:

– Esconderás o teu sangue dos olhos de todos, especialmente dos olhos dos homens – e ela sangrava.

(...)

E a menina correu a ocultar-se atrás dos arbustos.

A menina escondeu a cara nas mãos.

A menina chorou.

A menina fechou-se na casa de banho (*MM*: 261).

O tabu em relação à menstruação ou a sua representação enquanto castigo, punição é também uma forma de violência. *MM* revisita mitos que legitimam formas de violência contra as mulheres, como são as lendas e histórias de amores e mortes violentas de deusas, de crimes de violação e incesto: “Como podem os deuses pretender exemplificar a gloriosa história dos homens, perdidos em enredos de Zeus disfarçado de cisne para violar mais uma das suas inumeráveis filhas, e coisas assim?” (*MM*: 191). Estas narrativas que permeiam a mitologia clássica de “amores e violações parecem fúteis aos árdios guerreiros” (*idem*), inócuas até, passam despercebidas aos heróis mas acima de tudo aos leitores e leitoras desatento/as:

Havíamos visto as deusas banidas lutando em seus últimos estertores.

Mas detalhemos agora, uma vez que nos apropriámos deste discriminado espaço onde se descrevem causas e coisas. Os mitos das deusas com morte

violenta aparecem: raramente essas mortes têm resultados muito heroicos. Nenhum filho acompanhou a Mãe no seu exílio subterrâneo. As deusas morrem, e suas mortes só são redentoras no sentido em que se resolvem «em determinada relação com a vegetação». Os mitos dos incestos relacionados com a agricultura transformam-se agora em mortes violentas das deusas: «... Uma deusa que desce aos infernos (Ishtar), ou uma filha divina que é forçada a descer aos infernos (Perséfone).» (...) Os monstros terráqueos – dos quais a Esfinge é apenas um exemplo – da mesma forma que todos os demónios babilónicos, dos quais fogem as aterradas hostes de Abraão, são, explicitamente, femininos. Ou animais sagrados das tribos predominantes (MM: 192).²⁵⁹

O sexismo das narrativas mitológicas greco-romanas é uma das raízes históricas para a discriminação das mulheres. Em “Os Territórios Imaginários da Escrita”, Barreno escreveria (em 2001) que dos “mitos coletivos resulta a comunicabilidade – e também o preconceito” (Barreno, 2001: 275). Eller defende igualmente que “[a] strong conception of femininity not only encourages sexism, it also encourages racism and classism” (Eller, 2000: 68).²⁶⁰

Como interroga a narradora-personagem no capítulo VI, na secção “Os mitos dos homens”: “O que resta de todas essas faces da Mãe, apagadas?” (MM: 193). E “como apagar todas as magias anteriores?” (*idem*). A reescrita feminista de mitos e contos de fadas da cultura ocidental é uma resposta e uma das propostas de Maria Isabel Barreno neste livro. Quando a mulher de negro diz ao grupo de mulheres que “– [t]odo o espaço está cheio por milhares de anos de palavras fálicas”, elas respondem: “Os mitos ajudar-nos-ão” (MM: 183). A literatura assume a sua função de denúncia e simultaneamente um ato de resistência.

No capítulo VIII, numa espécie de introdução ou epígrafe (uma vez que este texto não está incluído numa secção com título), ouvimos novamente o grupo de mulheres: “Precisávamos de transições e gradações (...) Precisávamos de teatros bem encenados e de longos discursos doseadamente explícitos” (MM: 241). O próximo

²⁵⁹ Cynthia Eller reflete igualmente sobre a autoridade dos mitos na construção e legitimação de crenças populares, rituais e tradições orais (Eller, 2000: 176). Sobre autoria masculina e obras clássicas da literatura grega, leia-se Cynthia Eller e as suas referências a Homero (a forma como *Iliada* e *Odisseia* descrevem a vida na Grécia antiga, nos séculos VIII e IX A.c: “Greek poetry, drama, and myth are full of the ‘problem’ of women”, Eller, 2000: 168); Aristóteles (século IV A.c: “The male is by nature superior, and the female inferior; and the one rules and the other is ruled” (*ibidem*, 168); Hesíodo (século VIII A.c, *Theogony*, compilação de mitos gregos sobre deuses e deusas), entre outros. Relativamente a mitos, Eller salienta a forma como legitimam atos de violência em relação às mulheres e à humanidade (Perséfone é violada por Hades, (*ibidem*, 170); o nascimento de Atenas, da cabeça de Zeus, “the first daughter of patriarchy” e também *Oresteia*, uma série de assassinatos na família de Agamémnon).

²⁶⁰ Sobre estes e outros mitos relacionados com sexualidade, veja-se Cynthia Eller (2000): 43, 45, 57, 185, 207, 208, 209 e 210.

desafio de *MM* é a criação de espaços-cenários onde se dá voz às figuras imaginadas de alguns pensadores do século XIX. A questionação dos “longos discursos” que marcaram a História é outra das hipóteses de leitura que Maria Isabel Barreno propõe. Poderá esta encenação ajudar-nos a descobrir outras causas para o domínio dos homens e para a subalternidade e discriminação das mulheres ao longo dos séculos? Poderá, conseqüentemente, ajudar-nos a perspetivar um futuro diferente para as mulheres? Esta é a reflexão que proponho nas próximas páginas em que a polifonia é a estratégia narrativa que Barreno utiliza para dialogar com as figuras históricas imaginadas de Deus, Marx, Engels e Freud, quatro Grandes Patriarcas, que se tornam assim, também eles, figuras-vozes deste romance.

Polifonia: interpelação aos Pais

Como escreve no Prefácio de *MM*, “Algures, a mãe – o princípio feminino – foi morta. Nesse tempo, ou nas palavras que agora usamos para o reler?” (*MM*: 11). Barreno conta-nos como a autoridade do “discurso científico” e de algumas “imagens vivas (...) sobretudo as ciências humanas” (*idem*), foram importantes na sua reflexão: “Não poderia dizer uma parte sem tentar dizer o todo. Abeirei-me do discurso «científico» e fugi dele. Retardei-me em imagens vivas, que surgiram espontaneamente. A ciência, e sobretudo as ciências humanas, são sempre um discurso mais ou menos ideológico” (*MM*: 12).²⁶¹ Desta forma, há que encontrar uma alternativa ao discurso científico masculinista.

No capítulo V, na secção “A grande avaria que quase nos condenou ou as dificuldades técnicas e ideológicas das mulheres”, a narradora-personagem recorda

²⁶¹ Quando entrevistada no programa televisivo *Câmara Clara*, em abril de 2012, e referindo-se a uma “avalanche machista que perpassa, ainda hoje, pela sociedade portuguesa”, Barreno observa: “não é fácil mudar o que está profundamente enraizado nos seres humanos como mapa da realidade” (Barreno, 11 de abril de 2012). Sobre a influência dos “condicionamentos da sociedade” – os também “sistemas de cristalizações culturais” de que falavam as “três Marias” – na educação e formatação dos seres humanos, já no seu primeiro romance, *De Noite as Árvores São Negras*, publicado em 1968, Barreno escrevera: “todos nos instalamos nos códigos aprendidos” (Barreno, 1987: 89). Dois anos depois, em *Os Outros Legítimos Superiores*, a escritora retomaria a reflexão sobre a força da ideologia na educação – e formatação social – dos seres humanos: “as pessoas digeridas pelas fábricas, pelas escolas, pelas universidades, são lentamente digeridas pela sociedade, dos escalões informes da base até ao requinte das elites, as pessoas são digeridas e condimentadas para não serem indigestas” (Barreno, 1970: 178).

“os seres humanos que têm vindo a escrever «A História», ou «A Pré-história», ou «A Economia», os homens” (*MM*: 133). Conscientes de que as mulheres nunca se ocuparam da escrita, do ato criativo porque passaram “toda a sua vida adulta a produzir crias” – “nem precisam de papel e lápis porque sentem toda essa contabilidade nos seus corpos” (*MM*: 132-133), o grupo de mulheres, que a narradora-personagem caracteriza como “mulheres «cultivadas»” e com as “leituras aplicadamente em dia” (*MM*: 138), reflete, no texto-epístola “Os sussurros do pai”, sobre algumas das respostas para a sua subalternidade ao longo da História. Nas seis páginas que se seguem, a utilização de algarismos é uma estratégia para, supostamente, ser mais fácil identificar as causas que “determinaram novos espaços de ocultamento da ‘mãe’” (*idem*) ou nomear os “Pais”: “1. Timidamente o Engels nos acompanhara (...) «Segundo a concepção materialista, o factor determinante, em última análise, na história, é a produção e a reprodução de vida imediata»” (*MM*: 138-139). Em segundo lugar “Lévi-Strauss e suas congeminações quanto às origens do parentesco (...) homem antropologista e escritor, considera as mulheres como «naturais sinais» de comunicação entre os homens (...) uma espécie de cabazes de fruta que os homens trocam entre si” (*MM*: 141). Marx, o “nosso acompanhante antiburguês” (*idem*), ocupa o terceiro lugar, seguido de Freud e do seu aforismo “«ao princípio era a sexualidade», espécie de novo São João opondo-se ao reinado do Verbo” (*idem*). Será num “grande teatro mistificador” que Barreno-narradora-personagem irá dialogar com os “grandes pensadores” do século XIX da cultura ocidental:

O Pai desfigurara a face da Mãe, reduzindo-a a nódoa negra; ao silêncio reprodutor. Em «psicanálise» ou em «economia», a mulher acaba por reduzir-se ao mesmo papel histórico, e contentinha: o de reproduzir os heróicos e civilizadores gestos masculinos. Ámen, porque ainda não saímos da religião e do culto dos grandes profetas. Merda (*MM*: 142).

A encenação de textos-diálogos-conversas com as grandes figuras do pensamento ocidental, permite à escritora expor a fragilidade, os ângulos cegos dos discursos da religião, da economia e da psicanálise.

Neste palco iremos igualmente ouvir um diálogo entre a narradora-personagem e a figura imaginada de Deus. Ao “incluir” Deus neste grupo dos Pais, Barreno eleva as figuras de Engels, Marx e Freud a essa condição de poder – ou mesmo onipotência. Da mesma forma, este plano ou estratégia narrativa coloca também a figura sagrada de Deus ao nível do humano, como se, em *MM*, ainda que

momentaneamente, Deus descesse à terra.

3. *Era uma vez Deus e a Igreja Católica*

No capítulo VII de *MM* a narradora-personagem revisita um “mistério de nossa História oficialmente aprendida (...) este sem dúvida só derivado da maneira de contar e dos registos oficiais” (*MM*: 206): a Igreja Católica. Apesar de “muito heróica e pregadora e «salvadora da civilização»”, a Igreja não se coíbe de fazer “guerras santas contra os árabes” para logo se instalar “em castelos, muito feudais”:

Porque na História oficial, quando damos por isso, está instalada a Igreja, comandando senhores feudais. O Igreja salvaguardando a «cultura» oficial – com centenas de monges copiadores de todos os manuscritos queimados nas guerras – e esmagando todas as outras culturas (*idem*).

Para além da sugestiva comparação entre o poder da Igreja Católica que “esmaga” as outras culturas e a figura da Virgem Maria que, “com o calcanhar pisa a serpente”, a referência à autoridade dos “monges copiadores” enquanto contadores da História oficial, relembra o texto de Barbara Walker quando a autora aborda o poder e a influência que os escribas poderão ter tido na tradução e reescrita de manuscritos antigos. Por outras palavras, estamos de novo perante o poder da escrita na criação de práticas sociais, neste caso, o lugar que as mulheres têm ocupado na organização e nas dinâmicas de poder nas comunidades.

Na secção “Os seres humanos”, a narradora-personagem refere “S. Paulo, romano convertido” como um dos “intermediários” da Igreja Católica. Conta-nos também que a “Igreja tem na terra um chefe masculino” (*MM*: 207), o tal “deus desconhecido” que, como já nos havia dito no capítulo anterior, na secção “Os mitos dos homens”, “aparece em Roma, tal como hoje aparece o soldado desconhecido nas nossas praças públicas” (*MM*: 192). Com S. Pedro, “formam um par inseparável”, S. Paulo, “soldado do império, converte-se, e a sua voz é toda fálica (...): é ele que constrói toda a teoria cristã de sujeição da mulher ao homem, tão necessária aos capitalismos futuros” (*MM*: 236). A esta dupla – S. Paulo e S. Pedro –, a narradora-personagem junta S. Tomás de Aquino, outro “intermediário” da Igreja Católica que

contribui para a subalternidade das mulheres: “Às mulheres não deve ser permitido entrar nas igrejas, porque a sua voz convida à luxúria” – diz S. Tomás de Aquino” (MM: 218). Sobre guerras santas, evangelizações ou santificações, a narradora-personagem acrescenta:

Ao norte, todos os bárbaros são evangelizados, por rápidos poderes de santos. E as loiras mulheres do norte transformam-se num símbolo de qualquer dureza, dignidade (...) No centro estão os latinos, herdeiros do brilhante império romano e de sua anexa religião cristã (...) As mulheres são idealizadas em altares e conquistadas em guerras (...) Ao sul os árabes (...) oferecem mulheres espancadas, mutiladas, humilhadas (...) Ainda hoje os serranhos parecem as partes desconhecidas do cérebro (MM: 221).

Acusando a Igreja de produzir “a teoria infalível da inferioridade da mulher” (*idem*), MM denuncia também histórias de violência física contra as mulheres, como são os crimes de mutilação genital feminina: “os clítoris das mulheres são cortados, em várias regiões africanas, seus lábios vulvares são cosidos” (MM: 169). Crimes que resultam dos estereótipos de feminilidade produzidos pelas narrativas patriarcais dominantes: “O hímen não parece suficiente sinal de virgindade, e todos os sofrimentos sexuais das mulheres são culturalmente produzidos” (MM: 201). Enquanto “as rapariguinhas árabes, aos oito, dez anos, têm seus clítoris cortados, excisados, por facas sujas, ferrugentas” (MM: 237), “nas longínquas Chinas colonizadas as mulheres têm os pés ligados (...) nas Europas «civilizadas» as senhoras usam espartilhos e sofrem de várias deficiências respiratórias” (MM: 257).

Em MM, lemos também sobre poder e sobre dominação pelo/atraves do poder. Ainda no contexto institucional da Igreja Católica, conta-se dos filhos dos nobres que vão para “as complicadas hierarquias da Igreja”, onde também se “inventam as indulgências” (MM: 212). Sobre as “alianças entre nobres e clero, uns irmãos dos outros” (MM: 213), neste mesmo capítulo VII, na secção “Os seres humanos”, um “duque de várias terras” vai confessar-se: “– Quem foi desta vez? – perguntou o padre. O duque riu-se, mostrando os dentes podres. – Já me conheces! – risada de prazer” (*idem*). Depois de confessar que violara a “pequena Maria, filha do lenhador. Catorze anos, tímida e medrosa, boa como o milho” (*idem*), o duque admite também que matara o lenhador:

Só tinha medo, terror. Havia de ver como ela esperneava e se defendia. Tanto esperneou que a rasguei um bocado de mais: deitou muito mais sangue que todas as outras. Como pode um homem resistir a uma coisa destas (...) tanto chorou e gritou, que o pai apareceu, armado com um pau. Ainda me assentou uma paulada nas costas, apanhando-me desprevenido. Tive que o

matar. – O que lhe teria passado pela cabeça? – escandalizou-se o padre (*MM*: 213-214).

Neste episódio, as vozes do padre e do duque unem-se numa só: patriarcado, poder e dominação pelo poder. A descrição detalhada do duque neste momento de confissão denuncia um ato de força e violência, horrendo e podre como os dentes que exhibe. O padre não só absolve o crime – “– Quando um servo levanta a mão para o senhor, o senhor deve castigá-lo. Deus também castiga. Vai em paz, filho” –, como ainda relembra, em jeito de cobrança:

– Vê se deixas alguma virgenzinha para mim. Há tanto tempo que não ponho o dente numa! E, embora padre, tenho as minhas necessidades de homem.
– Apanha a filha do João, a que tem dez anos – disse o duque, rindo. – Faltam-lhe os seios, mas podes agarrar-lhe as nádegas. Meteu o cavalo a trote e, já de longe, gritou: – Essa de certeza que tem a cona apertada. Como tu gostas (*MM*: 215).

O que (mais) choca neste episódio? O crime de violação de uma adolescente, um ato de violência contra as mulheres? A figura do padre com os “olhos arregalados” de prazer, a sua “expressão gulosa” – “– Despiste-a toda? – perguntou o padre” (*MM*: 214)? A linguagem do duque? O homicídio de um pai que tenta defender a filha? Ou o discurso de absolvição, também ele um ato de poder, que legitima não apenas o duplo crime de violação e homicídio, como desculpabiliza ainda o agressor?

Quase no final, no capítulo VIII, na secção “Os novos mitos, meu espaço de zangas e andanças”, no texto-epístola “Do singular ao colectivo, ou vários acontecimentos edipianos em espaços tridimensionais”, a narradora-personagem declara: “Foder, eliminar, dominar, matar. O falo é um produto resultante de uma série de acções consideradas actos de poder. E sempre «quem fode» é o homem, e «quem é fodido» é a mulher” (*MM*: 305). E sobre as “fornicações dos grandes Pais”, no capítulo VI, no texto-epístola “A História”, conta-se que ficaram “contadas e descritas em todos os livros dos mitos: mesmo na Bíblia, que declara o sexo como pecado, em princípio” (*MM*: 181). Das representações das mulheres pelos discursos patriarcais dominantes do Cristianismo, no capítulo VII, na secção “O espaço das descobertas e andanças”, no texto-epístola “Os diálogos das gerações”, a narradora-personagem salienta os cultos da pureza ou do sofrimento produzidos e legitimados pelos “graus de santidade e de beatificação” que a Igreja concede às mulheres, apesar de, sublinha, “enquanto os santos homens têm vários estados e qualificações, as mulheres são sempre mártires, virgens ou viúvas” (*MM*: 236). Como defende Celuy

Damáσιο, em “A trindade composta por três personagens femininas do romance *O Senhor das Ilhas* de Maria Isabel Barreno” (2007), a Igreja Católica constitui uma das raízes da discriminação e subordinação das mulheres ao longo da História e Maria Isabel Barreno “não poupou alusões às Sagradas Escrituras, em sua intertextualidade” (Damásio, 2007: 3). E Deus?

No capítulo IX, na secção “2 – Funções e cozeduras, ou as necessárias novas ideologias”, no texto-epístola “A morte do pai”, a narradora-personagem encontra-se na “anunciada sala de tantas coisas oficiais”, onde, para além de “paramentos roxos e dourados” e de “um caixão quase pronto” sobre uma mesa, está também um velho sentado, “como se esperasse. Tinha uma camisa de dormir, antiga, até aos pés, tinha barbas e cabelos brancos, e, no meio do cabelo, uma luzidia careca” (MM: 324-325):

– Entra, entra – disse-me ele. – Anda ver o que me fizeram.
Hesitei, porque nunca gostei de falar com desconhecidos, especialmente quando esses desconhecidos parecem irritados e amargos.
– Quem é você? – perguntei. (...)
– Já nem me reconhecem – queixou-se o velho.
– Antigamente juntavam-se multidões à minha volta, pediam o meu autógrafa para todos os acontecimentos, tentavam fazer o meu retrato por todas as formas e feitios. Sou Deus, não vês? (...)
– Mas o que está você a fazer aqui?
– Mataram-me – disse o velho. – Resolveram matar-me no século dezanove. Eu tenho feito tudo para subsistir, mas as coisas vão mal. Olha para aí: em cima da mesa, o meu caixão está quase pronto (*idem*).

Desapontado por ter sido reformado, destronado da sua posição de onipotência – “A tristeza do velho parecia-me muito genuína” (*idem*) –, a narradora-personagem tenta consolar o velho: “– Eu se fosse a si não me preocupava tanto. Tomara muita gente durar tanto como você. E além disso, já estamos em mais de metade do século vinte, e as igrejas continuam frescas que nem alfaces” (*idem*). A resmungar sobre os tempos, sentado numa cadeira de repouso e com uma manta nos joelhos, o velho queixa-se: “O pior de todos foi Freud (...) – O Freud?! Julguei que você embirrasse muito mais com o Marx, e talvez tanto com o Darwin (...) – O Marx, o Marx! Só os papas é que se ralam com ele, e mais todos os outros palermas que têm quintas e fábricas” (*idem*). Expondo também a sua versão sobre as sociedades capitalistas, a figura de Deus insiste no poder do discurso masculinista da psicanálise que, acrescenta, devido a Freud “conseguiu instalar-se placidamente em todas as sociedades cristãs (...) – O Darwin e o Marx são só mecânicos; bate-chapas” (MM: 325-326). Enquanto “abanava

a cabeça, teimoso”, porque, “[c]omo todos os velhos recusava a evidência histórica”, queixa-se e reconhece o poder das palavras, do discurso, da escrita: “Enfim, inventaram-me uma história impossível, com todas essas tricas e coscuvilhices do Antigo Testamento, e depois tiveram que ir buscar o Cristo e tiveram que me reformar” (*MM*: 328). Evocando o Evangelho de S. João e as palavras “«ao princípio era o Verbo»”, a figura do velho-Deus parece cada vez mais irritada:

E não aparece então o Freud com a mania de que era capaz de escrever «ao princípio era o falo»? Já viram o descaramento? Primeiro fiquei um bocado chocado, e também lisonjeado, porque pensei que ele estava a falar do meu pênis. As coisas que os rapazes inventam, pensei (...) Quando o Freud começou a falar das mulheres também fiquei todo contente: eu nunca gostei dessa espécie de nora que me arranjaram, que é ao mesmo tempo a mãe do meu filho, e que é virgem, e que ao mesmo tempo parece ser minha irmã mais nova porque teve esse casamento secreto com essa criatura a quem chama o Espírito Santo e que eu só consigo imaginar como meu cunhado (...) Quando o Freud começou a falar das mulheres, pensei: ele vai arranjar-me uma família normal, vai livrar-me desta casa de doidos, desta família de tarados (...) Comecei mesmo a pensar que ele me ia casar com essa presumida da Virgem Maria (*MM*: 328-329).

A narrativa patriarcal da psicanálise, argumenta, é ainda responsável pela centralidade do poder paterno e, conseqüentemente, da ordem falocrática dominante, “a grande confusão que ele arranjou! (...) Como é que ele consegue justificar o poder paterno” (*MM*: 330)? Conclui ainda que “as pessoas estão prontas a acreditar, as mulheres primeiro, porque com a confusão que o Freud gerou as pessoas passaram a colocar os seus desejos de repressão nos mais estranhos objectivos” (*idem*). Posto isto, “[f]ez um sorriso de velho que sabe tudo sobre a vida e que interiormente recorda secretos detalhes pornográficos. – Já não é o diabo que oferece o prazer e deus que castiga, agora o castigo também se tornou um prazer” (*idem*). Em tom jocoso, brincando com as próprias palavras, a figura de Deus questiona também a dualidade da associação simbólica Deus-castigo e diabo-prazer.

Incomodado com o lapso linguístico de Freud, o velho reitera: “Eu, deus, garantia a legitimidade da autoridade paterna: e ele, Freud, sozinho, escrevendo os seus livros, o que é que ele garantiu?” (*idem*). A desconstrução da ordem simbólica masculina e a esperança ou as “persistentes fixações esperanças na figura materna” são também abordadas neste diálogo: “Se o pai não tem nada de melhor para oferecer do que este mundo de guerras e exploração, os cozinhados e os mornos convites da mãe parecem preferíveis” (*MM*: 330-331). Porém, para deus, a possibilidade de uma nova ordem simbólica feminina nunca será “uma grande herança” e por isso “o outro

mundo, o porvir, o reino do pai parece bastante desolado” (*MM*: 331). Impressionada por “todo aquele discurso exaltado”, a narradora-personagem responde: “Não há dúvidas de que o fizeram com muito fôlego” (*idem*), pelo que deus continua o seu quase monólogo:

– As pessoas não estão satisfeitas, as pessoas criticam tudo – continuou ele. – E Freud está em maus lençóis: já começaram a cortar-lhe o pescoço. Todos esses psiquiatras experimentalistas, espontaneístas, selvagens, informais, todos esses gurus gananciosos, vindos dos orientes, com a mesma manha que anima os árabes califas do petróleo, todos eles estão prontos para novo banquete totémico: a civilização de Cristo loiro e de olhos azuis vai desabar, vai ter que admitir no seu ventre puríssimo todas as negras sementes do terceiro mundo, se quiser sobreviver (...) Vai lá ver, vai, se quiseres, como eles se rodeiam todos de anjos, de santos, de igrejas, e como todos os banqueiros têm que fazer um sobre-humano esforço centralizador. Como todos sofrem arduamente para reconquistar a figura central perdida, eu (*idem*).

Como já abordei no início deste capítulo, a desconstrução de estereótipos relativos aos traços físicos dos deuses e das deusas – loiros, de pele clara e de olhos azuis –, em oposição às bruxas e aos demónios – morenos e de pele e olhos escuros – surge também neste texto em que, simultaneamente, se afirma que se a civilização de povos loiros e de olhos azuis irá desabar, será necessário (então) “admitir no *seu*²⁶² ventre puríssimo” uma outra civilização, uma outra linhagem. A referência a que o nascimento de uma nova geração-povos-cultura terá origem no ventre-útero-materno reafirma a proposta de *MM* para uma nova ordem simbólica centrada no corpo feminino, nesta que é também uma resposta de *MM* a Freud: a ordem uterina desentroniza a ordem fálica.

Antes deste diálogo com a figura imaginada de Deus, no capítulo anterior (VII), já a narradora-personagem nos havia lembrado que

A filosofia fálica tem que se vigiar dentro dos seus limites: o poder é composto de muitos actos maus e de poucos actos bons – e todas as religiões que pretendem atribuir os actos maus só aos demónios, e não aos deuses, se têm visto em complexas contradições. Dos demónios às bruxas vai um passo, e nada de pior pode acontecer do que as mulheres trazendo à praça pública suas vozes históricas (*MM*: 305).

No texto-epístola intitulado “Final freudiano por agora”, e em tom de paródia, Barreno desconstrói a narrativa masculinista de Freud que, como nos conta, “fingiu procurar. Mas quando ele coçava seus testículos, como disse, já sabia: ao princípio era

²⁶² Itálico meu. No útero da Mãe Natureza?

o falo” e “[d]esse seu íntimo gesto com o corpo saiu a iluminação (...) [f]ingiu procurar, mais, fingiu encontrar dificuldades na definição desse misterioso falo, que no entanto ele segurava na mão de cada vez que ia mijar” (*MM*: 305-306). A repetição do verbo fingir pela narradora-personagem, conduz-nos à leitura atenta das últimas palavras da figura do velho-Deus: “– Não, não é o pénis – disse. É apenas um símbolo. Pequeno objecto que se troca, que vai e vem, é o mais que posso dizer” (*MM*: 306). Barreno-narradora-personagem conclui: “Porque não poderia acrescentar: o falo é o meu pénis e o de mais ninguém, símbolo de um genial poder discursivo” (*idem*). Num registo humorístico, quase infantilizado até, a deslegitimação da ordem falocrática é, desta forma, conseguida em *MM*.

Regresso ao palco-cenário da sacristia onde ouvimos o lamento: “eu espero o meu enterro, depois de todas as formalidades cumpridas. Só morto e com flores vou poder entrar outra vez na Igreja” (*MM*: 331). Depois deste diálogo, a necessidade de encontrar ou de “reconquistar a figura central perdida” (*idem*) permanece. Dando continuidade à sua reflexão sobre o processo histórico, ou sobre o momento da História em que as mulheres, partindo da tal hipótese da existência de uma pré-história matriarcal, terão perdido o controlo sobre os meios de produção, sobre a propriedade e sobre si mesmas, a narradora-personagem irá conversar agora com a figura imaginada de outro dos grandes pensadores do século XIX, Engels.

Era uma vez Friederich Engels

No capítulo VI, na secção “A história”, num espaço-cenário de “raios divinos, poeiras, ruídos, cacos e pedaços de metal” encontramos “o Marx e o Engels, tentando formar uma história com pés e cabeça (...) e tentando explicar os anteriores absurdos, lutando contra ideologias já instaladas” (*MM*: 176). Ancorada no conceito de família dominante na sociedade contemporânea desde o século XIX, Barreno reflete sobre a obra de Friedrich Engels *A Origem da Família, da Propriedade e do Estado*, publicada pela primeira vez em 1891. A autora esclarece a relação entre o seu texto e o de Engels, que toma como guião:

De algumas coisas estávamos certas: o controlo das crianças, da qualidade e quantidade da sua produção, é a arma vital do poder. Os homens apropriam-

se dos filhos, e das mulheres, e assim controlam os espaços, e a força de trabalho, e os excedentes de riqueza, e formarão exércitos (*MM*: 136-137).

Barreno segue de perto a narrativa de Engels sobre a origem da família e a sua articulação com a subordinação das mulheres. Segundo Engels, a passagem da família matriarcal para a patriarcal, do direito materno para o paterno, das heranças matrilineares para as patrilineares, da poliandria para a monogamia, coincide com as mudanças económicas resultantes da transformação das sociedades agrícolas. A criação e acumulação de riqueza fizeram com que as funções dos homens no mundo do trabalho aumentassem, o que se traduziu, no contexto da família, numa posição e estatuto mais importante para o homem. Ou seja, o crescimento da riqueza fez com que o homem aproveitasse esta “vantagem para modificar, em proveito dos seus filhos, a ordem de herança estabelecida. Mas isso não se poderia fazer enquanto permanecesse vigente a filiação segundo o direito materno. Esse direito teria que ser abolido, e foi-o” (Engels, 1989: 74). O desaparecimento das sociedades matriarcais, e o conseqüente desmoronamento do direito materno, como sublinha Engels, foi “a grande derrota histórica do sexo” (*ibidem*, 75).²⁶³

Em *MM*, a narradora-personagem argumenta que a “produção de crias sempre foi um peso e não uma força. Os homens dispõem de corpos não manchados por trabalhos biológicos, e de músculos volumosos; sempre foram privilegiados, em relação às mulheres, pela Natureza, mãe ou madrastra” (*MM*: 137). E acrescenta: “«Segundo a concepção materialista, o factor determinante, em última análise, na história, é a produção e a reprodução de vida imediata” (*MM*: 138-139).

Era uma vez Karl Marx

²⁶³ Engels argumenta que a divisão sexual do trabalho conduziu à subordinação das mulheres: “a mulher viu-se degradada, convertida em servidora, em escrava da luxúria do homem, um simples instrumento de reprodução” (Engels, 1989: 76). Sublinha ainda a concepção da família como uma “organização de certo número de indivíduos, livres e não livres, numa família submetida ao poder paterno do seu chefe” (*idem*). Engels acrescenta que a “desigualdade legal (...) não é causa e sim efeito da opressão económica da mulher. No antigo lar comunista (...) a direcção do lar, confiada às mulheres, era uma indústria socialmente tão necessária quanto a busca de víveres, de que ficavam encarregados os homens. As coisas mudaram com a família patriarcal e ainda mais com a família individual monogâmica. O governo do lar perdeu o seu carácter social. (...) O governo do lar transformou-se em serviço privado; a mulher converteu-se na primeira criada, sem participação na produção social” (*ibidem*, 96).

Refletindo sobre a maternidade, “parte da produção de vida que se passa no corpo da mulher” e a forma como foi naturalizada pelos sistemas de representação dominantes “como «processo natural» – logo não analisável, não assimilável a um processo de trabalho, não retido como elemento construtor do económico” (*MM*: 11), Barreno não parece ter dúvidas que o “impressionante aparelho teórico de Marx veio fechar mais uma porta sobre as mulheres: encerrando-as na esfera do «privado», economicamente irrelevante: “«Privado» que não tem outra consistência senão aquela que ideologicamente se lhe designou” (*MM*: 11-12).

No capítulo VI, no texto-epístola “A História”, o grupo de mulheres chega “a um espaço largo” onde, “com manto e amplos vestidos, à maneira do seu tempo”, uma mulher as aguarda e lhes diz: “– O patriarcado baseia-se na obrigação das mulheres à produção. Primeiramente, à produção de crianças, segundo as necessidades dos homens” (*MM*: 177). Marx é a figura imaginada de um terceiro diálogo com Barreno-narradora-personagem: “Marx olhava-me, reprovadoramente (?), longe, sentado na cadeira de uma longa mesa” (*MM*: 168). O facto de a maternidade, enquanto processo de produção, não ser valorizada economicamente, é, igualmente, uma das causas denunciadas em *MM* para a invisibilidade ou subordinação das mulheres na esfera pública. No texto-epístola “A viagem”, conta-se que “[t]inham acabado de inventar a economia. Os burgueses, com educação e dinheiro suficientes para poderem escrever” (*MM*: 268). No diálogo com a figura imaginada de Marx, a narradora-personagem reflete e questiona:

Marx resolveu partir para mais longe: em que era baseado o valor que as pessoas atribuíam aos objectos comprados, vendidos? (...) – Antes dos objectos está a produção dos objectos (...) A esse esforço, essa acção que se passa entre produtor e produto, Marx chamou “trabalho”. Eu perguntei: – Mas porque paraste na utilidade, porque não te interrogaste sobre esse ser que concebera, no seu cérebro, a possível utilidade de uma pedra, até então apenas parte da paisagem? Porque não te interrogaste sobre o ser que produziu esse ser? Porque não imaginaste as mãos que diariamente conservam a força de trabalho – os músculos do trabalhador recheados pelos cozinhados da mulher? (...) Quem poderia falar de mulheres, ao fazer ciência económica? Falar de mulheres fazendo o jantar e cosendo as meias? (*MM*: 268-271).

Para além da interrogação a Marx, este texto-diálogo denuncia igualmente a economia da família e o lugar das mulheres nessa conceção (tradicional?) de família, em cuja domesticidade a separação dos conceitos de produção e de reprodução, bem como a sua associação à esfera pública e privada, respetivamente, terá contribuído, e contribui ainda acrescento eu, para a subalternidade das mulheres nas sociedades

contemporâneas: “Enquanto nos mantivermos em «servidões biológicas», nossa face não se levantará da lama...” (*MM*: 138), como escreve a narradora-personagem neste capítulo V, na secção “A grande avaria que quase nos condenou ou as dificuldades técnicas e ideológicas das mulheres”, no texto-epístola “A estreita passagem”. A utilização de reticências no final da frase deve conduzir-nos, a nós leitoras e leitores, à reflexão sobre o “progresso técnico” e o “desenvolvimento da ciência, já [que agora] a força física não é necessária, já [que] a humanidade consegue controlar o seu processo reprodutivo; temos as máquinas e a pílula; e assim já as mulheres podem entrar no sector da produção, etc., etc.” (*idem*). Depois da Revolução Industrial, da entrada das máquinas no sector de produção e do trabalho, depois da invenção-criação da pílula enquanto método contraceptivo que permite às mulheres controlar o seu próprio corpo, qual a razão ou explicação para as tais e já referidas «servidões biológicas» das mulheres?

A separação ou divisão hierárquica sexual do trabalho na estrutura das sociedades capitalistas terá determinado a criação das esferas pública-remunerada e privada-não-remunerada. Esta conceção do espaço privado como o espaço doméstico, da reprodução, da vida familiar e sem valor económico é uma das razões apontadas por Barreno para a subalternidade das mulheres na História. No último capítulo de *MM*, na secção “3 – A parte de baixo do painel”, a narradora-personagem, em tom jocoso, ironiza a relação entre maternidade e capitalismo: “A mulher é apenas uma central telefónica dos desejos e necessidades da família” (*MM*: 353).

Em entrevista a Gary Gutting, publicada no jornal *The New York Times*, em outubro de 2015, intitulada “A Feminism Where ‘Lean In’ Means Leaning On Others”, Nancy Fraser define feminismos não apenas como uma forma de conseguir que as mulheres tenham acesso a “positions of power and privilege within existing social hierarchies” (Gutting, 2015), mas, e principalmente, como uma forma de questionar e ultrapassar essas hierarquias, o que, nas palavras de Fraser, exige questionar “the structural sources of gender domination in capitalist society” (*idem*). Para este efeito, ressalta, é necessário subverter também a separação institucional entre esses dois tipos de atividades, supostamente diferentes: “on the one hand, so-called ‘productive’ labor, historically associated with men and remunerated wages; on the other hand, ‘caring’ activities, often historically unpaid and still performed mainly by women” (*idem*). Sobre a naturalização desta divisão sexual e hierárquica – o

espaço público como masculino e o espaço privado como feminino –, Fraser defende: “this gendered, hierarchical division between ‘production’ and ‘reproduction’ is a defining structure of capitalist society (...) There can be no ‘emancipation of women’ so long as this structure remains intact” (Gutting, 2015).²⁶⁴ Como reafirma Barreno-narradora-personagem, no capítulo V, na secção “A grande avaria que quase nos condenou ou as dificuldades técnicas e ideológicas das mulheres”, no texto-epístola “A estreita passagem”: “Mais vale vitimizar-nos desde épocas ignotas: a produção de crias sempre foi um peso e não uma força” (*MM*: 137).

Era uma vez Sigmund Freud

Depois do diálogo com a figura do velho-Deus, em que as teorias de Freud foram um tema central, neste quinto capítulo, na secção “Os sussurros do pai”, a narradora-personagem reflete agora, individualmente, sobre Freud e o seu discurso “científico” da psicanálise: “Esperanças baldadas: Verbo ou Falo, todo o desejo e expressão provém do sexo masculino, e as mulheres são carência, corpos ouvintes, ou «corpos belos e penetráveis». Ámen” (*MM*: 141). Também Barbara Walker, no já referido livro, defende que o desconhecimento de Freud em relação às mulheres, a par com o seu discurso centrado na sexualidade, obstruiu o seu entendimento em relação aos valores essenciais da humanidade: “Freud phallocentrism added to Christian devaluation of the female tended to perpetuate the common pattern of troubled families” (Walker, 1995: 692-693).

No capítulo VIII, na secção “Os novos mitos, meu espaço de zangas e andanças”, no texto-epístola “Final freudiano por agora”, as mulheres continuam “caladas, escondidas atrás das portas, das cortinas. A histeria, discurso do útero, só

²⁶⁴ Em “*Erupções e Fluxos*”: *Reflexões sobre a Escrita de uma História Comparada dos Feminismos Europeus, 1700-1950* (2008), Karen Offen observa: “A ‘família’ também tem as suas políticas que estão directamente relacionadas com as do Estado. Nas sociedades europeias, nunca existiu uma esfera verdadeiramente ‘privada’, apesar das várias tentativas por parte dos antifeministas de decretar a sua existência” (Offen, 2008: 30). Offen define como “monopólios de poder masculino”, os espaços da esfera pública, política, laboral, o mundo do trabalho que limitou as mulheres ao espaço privado da família, da domesticidade e da maternidade. A historiadora acrescenta ainda os “monopólios de riqueza (dinheiro e propriedade) (...) monopólios de crença (cultos e religiões) e (...) monopólios de saber (academias, universidades e filosofias)” (*ibidem*, 43), como monopólios do poder masculino.

tem lugar na loucura. A Mãe foi cuidadosamente embalsamada: retiraram-lhe todas as tripas e rechearam-na com o falo transcendente” (*MM*: 308). Talvez por isso, contarnos a narradora-personagem, chegam ao espaço público “Vazias, vazias. Em qualquer posto de trabalho são julgadas disponíveis” (*MM*: 358), tal como Barreno escreveria no Prefácio:

Nesta *démarche* do reconhecimento de nós mesmos há uma outra face: o reconhecimento dos outros. Como grupo colectivo, as mulheres só muito recente e limitadamente começaram a existir. Dantes não se falava em mulheres, falava-se na MULHER – o que testemunha o seu encerramento no privado, o tal que Marx constatou e não contestou, não se apercebendo que esse privado era conceptual; o encerramento no afectivo, no psicológico, domínios da MULHER por «excelência» (*MM*: 13).

Sobre este livro de Maria Isabel Barreno, Paulo Santos, no já referido ensaio, defende que, para além da narrativa (ser) descontínua, “há várias histórias que se sobrepõem” (Santos, 1997a: 216),²⁶⁵ criando-se a percepção de estarmos a assistir a uma peça de teatro em que os textos-cenários se vão sucedendo ou sobrepondo. Para Santos, esta sobreposição de histórias e de espaços permite à narradora-personagem a criação de diálogos com várias vozes, (re)criando percepções diferentes do mundo e, defende, dando “a ilusão de totalidade” (*ibidem*, 217). Para além disso, acrescenta, ao assumir-se como narradora-personagem, Barreno revela “as suas simpatias para com os seres criados por si” (*ibidem*, 219) e o resultado é “a criação de um espaço ideal de ficção onde, no final, as personagens se encontram, como se se tratasse de um palco de teatro (...) exibindo um saber científico de carácter enciclopédico que remete para a filosofia, para a religião e para a ciência” (*ibidem*, 216).

Ao terminar esta secção sobre a polifonia enquanto estratégia narrativa em *MM*, gostaria de sublinhar que nas narrativas patriarcais dominantes que abordei, as representações simbólicas do coletivo mulheres são, como declara a narradora-personagem, no último capítulo do romance, na secção “4 – Nosso último encontro em espaço fechado”, idênticas: “Debruçaram-se sobre a mulher e tiraram-lhe o corpo” (*MM*: 361). Evocando o poder da criação, não apenas na sua função biológica – a reprodução –, como também na sua componente de escrita, do ato criativo, Barreno, no último capítulo de *MM*, escreve também sobre a materialidade do corpo, ou sobre

²⁶⁵ Neste ensaio Paulo Santos aproxima a escrita de Maria Isabel Barreno à do dramaturgo alemão Bertolt Brecht.

o corpo na sua materialidade, escreve sobre o corpo-fêmea. Esta é a reflexão que proponho nas próximas e últimas páginas deste capítulo.

4. *Era uma vez a Grande Deusa*

No último capítulo de *MM*, as mulheres reencontram-se num espaço-cenário em que a imagética do útero materno se manifesta em quadros variados: “quando nos reencontrámos, e embora isso se passasse num espaço muito indefinido, sobre nossas cabeças voltou a pairar – imagem, nuvem – a gorda Mãe de múltiplas protuberâncias” (*MM*: 311). Nas primeiras seis páginas, sem título, a narradora-personagem conta-nos que se encontravam “em longos corredores forrados, com portas almofadadas; estávamos por dentro dos sulcos talhados em madeira antiga, dos braços da Mãe, que víamos no distante painel” (*idem*). Nesta resignificação dos espaços, diferentes em relação aos espaços subterrâneos anteriores, o poder do útero, a ordem uterina prevalece em relação ao poder dos homens e a sua ordem fálica. Explora-se outra ordem simbólica, o poder das mulheres centrado no corpo-fêmea, na sua materialidade. Os longos corredores com “sulcos talhados”, como rugas vincadas na pele, convocam o imaginário uterino: “Ficámos sabendo que todos os espaços circundantes nos são livres. Podemos circular no útero monstruoso que tudo envolve e espreitar os homens que, no centro, esbracejam contra essa negra incógnita” (*idem*).

No capítulo II, na secção “O segundo mito da Mãe”, a narradora-personagem havia já convocado a imagética do útero na descrição do parto da Mãe: “Sua mão tocou no fundo do abismo, seus dedos, suas garras cravaram-se nessa primeira, nessa última parede de vida já criada, na fronteira com o exterior espaço morto” (*MM*: 67). A descrição desse espaço interior e material permeia a resignificação de uma nova ordem simbólica. Na secção seguinte, “Os seres humanos”, quase sentimos “[s]eus cheiros ácidos, doces, inesquecíveis. Seus sabores” (*MM*: 75) que nos transportam, neste último capítulo de *MM*, para o espaço da casa, metáfora do útero materno. Este espaço uterino lembra-nos também dos subterrâneos do castelo onde Oriana se metamorfoseou. Recorda-nos ainda “as deambulações da criada, de minha mãe”

quando a casa se transformava “num espaço estático, sólido, no qual inevitavelmente se inscreviam um almoço e um jantar prontos, e a horas, fumegantes e prontos” (*MM*: 21).

A história ou a fábula da Mãe Gorda, ou a “gorda Mãe de múltiplas protuberâncias”, com “seus seios enormes (...) tão fantasiados por ela e por todos os homens”, lembra-nos também “de uma avó ou de uma cozinheira gorda” (*MM*: 311), ou (ainda) das mulheres que povoam as memórias da nossa infância (como lemos em “Os canteiros da minha infância”, “O espaço do silêncio”, no capítulo I). É neste contexto que nos é apresentada a contadora da história que se segue, a figura da Mãe Gorda: “a mãe preta e encarnada surpreendeu-nos: contou-nos uma história vergonhosa sob todos os cânones oficiais de comportamentos, mas que nós podemos entender” (*MM*: 312).

Era uma vez um rapaz de recados com “os seus catorze anos. Cabelo escuro, olhos claros, pele ainda acetinada, rosada. – Onde ponho as compras? – perguntou” à “gorda mulher [que], num roupão transparente, moderno, cuecas e soutien por baixo” (*idem*) lhe apontou a mesa da cozinha, enquanto fumava:

O rapaz começou a tirar os embrulhos e pacotes de dentro da caixa de cartão. O mais lentamente possível. Pelo canto dos olhos mirava aquelas carnes imensas, expostas sob a sombra provocante do roupão (...) Volta, não volta, as suas mãos tornavam-se extremamente lentas, os olhos perdiam a reserva: infantilmente pasmava, mirando a mulher, sem disfarces.

Ela permanecia encostada à ombreira da porta, imóvel, sem fazer qualquer gesto para o ajudar, uma anca dengosamente saliente da sua posição vertical, uma mão na cintura, roupão ou roupa transparente ou como se lhe queira chamar entreaberto, outra mão segurando o cigarro, as pernas fazendo o jogo daquela pose, os olhos semicerrados, olhando o rapaz (*MM*: 312-313).

De forma infantil, e sempre que encontrava “aquele olhar, o rapaz corava e fingia absorver-se nos embrulhos, apressando os gestos. Mas logo voltava progressivamente à lentidão, até novo sobressalto, ao ver-se surpreendido” (*idem*). A troca de olhares entre o jovem rapaz – filho ou macho? – e a Mãe Gorda – mãe ou mulher? – transforma-se em prazer – “nunca vira, de tão perto e tão pouco vestidos, seios tão grandes, coxas tão largas. A sombra que adivinhava entre essas coxas gordas, moles, prometedoras como um bom sofá, fazia com que o seu coração batesse mais depressa” (*idem*). Depois de arrumadas as compras, a Mãe Gorda agradece: “Obrigada. És um bom rapazinho, fazes as coisas com cuidado. Vem cá, quero agradecer-te” (*idem*). Com o coração a bater, o rapaz aproxima-se:

A mulher afagou-lhe as faces, os cabelos:

- Sempre quis ter um filho como tu – disse.
- As suas mãos desceram aos ombros, ao peito magro, às ancas adolescentes.
- Se tivesse tido o filho que quis ter, seria agora um rapaz com tu – disse ela.
- As suas mãos chegaram às virilhas do rapaz, pararam, só os dedos se mexiam numa carícia muito ténue. Depois uma mão moveu-se, penetrou entre as coxas, acariciando os testículos, o côncavo da outra mão apertou o pénis, suavemente.
- Está duro – disse a mulher. – Tens um lindo pirilau. Já estiveste com alguma mulher?
- Não, senhora – o rapaz abanou a cabeça, baixa, corado, ofegante, quase dolorido (*MM*: 313).

Nesta história, a temática das relações proibidas, ligações tabu, mas não impossíveis, entre mães e filhos é reproduzida:

- Anda cá – disse a mulher. – Anda cá.
- Levou-o para a cama, deitou-se, entreabriu as pernas. Encorajou-lhe as mãos por todo o seu corpo, guiou-lhe a mão direita até àquela sombra negra e húmida que ele suspeitara. Ao princípio tímido, o rapaz passou depois a agarrar aquela carne às mãos cheias; os dedos esqueceram a tremura e exploraram todas as pregas húmidas, penetraram naquele largo orifício misterioso (*MM*: 314).

A vontade ou o desejo que sentira em “se sentar ao colo daquela mulher e deixar-se embalar, misturado com aquela outra coisa, uma urgência de a apalpar com as mãos, de nela se esfregar com uma certa raiva ou ressentimento” (*MM*: 313) concretiza-se: “A mulher segurou-o nos seus braços como se ele fosse um bebé, metendo-lhe uma das suas tetas na boca. O rapaz sugou, feliz, enquanto a mulher lhe acariciava o pénis” (*MM*: 314).

A relação entre a Mãe Gorda e o jovem rapaz desconstrói uma atração proibida: as mães não se devem sentir atraídas pelos filhos, tal como os pais pelas filhas, e vice-versa. Porém, em *MM*, esta relação tabu é explorada como forma de desejo: “Finalmente a mulher deitou o rapaz sobre si, corpo fofo e confortável; introduziu o pénis dele na húmida vagina. – Mexe-te – disse ela. Segurou-lhe as ancas com as suas largas mãos e obrigou-o a um movimento de vai-e-vem, largo, e depois rápido, mais rápido” (*idem*). Quase a sentir-se sufocar com a “cara enterrada naqueles enormes seios”, o rapaz “depressa esqueceu todos os pormenores desconfortáveis, e o seu corpo convergia todo para um único ponto” (*idem*). Assumindo o papel de sujeito da ação e do prazer, numa transgressão também do estereótipo da passividade e submissão sexuais das mulheres recatadas, é a Mãe Gorda que segura as ancas, prende o corpo e encoraja o jovem rapaz ao ato sexual, ou ensina? Quando o leva à porta, diz-lhe: “– Agora és um homem” (*MM*: 314). Contudo, as palavras desta aqui/agora

mulher-fêmea rapidamente se transformam, na última frase desta história, em conselhos maternos: “Beijou-o na face, abotoou-lhe o casaco de malha. – Não apanhes frio –acrescentou” (*MM*: 314).²⁶⁶

Por que razão é esta história “vergonhosa sob todos os cânones oficiais de comportamentos” (*MM*: 312)? Porque nesta história, para além de a mulher-fêmea se assumir como sujeito da ação e do ato sexual, apropriando-se da linguagem do sexo e do prazer, aborda-se também aquilo que Shahd Wadi, em *Corpos na Trouxa. Histórias-artísticas-de-vida de Mulheres Palestinianas no Exílio* (2017), chama de “amor sexualizado” (Wadi, 2017: 237). Porque nesta história a fronteira entre filho-bebé e homem-macho é ultrapassada. A imagética dos seios, fonte de alimentação, vida e prazer, o poder de nutrir, cuidar, dar vida (dos “seios tão grandes” da Mãe Gorda e os “seios amamentadores” (*MM*: 224) da Virgem Maria), reforça a idealização da figura materna: “A Mãe Gorda, sôfrega – tudo lhe entra pela boca (pelos diversos orifícios do corpo), por aí ela saboreia e aprova e desaprova o mundo: cozinha, dá de comer, incorpora sem cesso, festas, cuidados, horas de trabalho de roupa engomada e lavada, no filho” (*MM*: 312). Como afirmara a narradora-personagem no capítulo VII, na secção “Os mitos dos homens com retoques das mulheres”, no texto-epístola “Nas cozinhas dos castelos, o amor e a acumulação – as relações mãe/filho”: “Todas estas coisas são severamente proibidas e declaradas cultura de baixa classe, conversa de mulheres, porque o «tabu» entre Mãe e Filho é rigoroso: qualquer contacto conspiratório pode ser fatal” (*MM*: 224).

Em *MM*, Barreno subverte a sexualização das mulheres jovens e a dessexualização das mulheres mais velhas. Nas narrativas patriarcais dominantes, as representações de mulheres mais velhas traduz-se, frequentemente, em retratos de mulheres que já não possuem beleza (física) nem capacidade de sedução: estas figuras de mulheres são bruxas, feiticeiras, mas mulheres (mais) sábias, detentoras de poderes especiais (talvez por estarem mais perto da morte).

Sobre a resexualização das mulheres mais velhas é importante retomar a história da Mãe Gorda no momento em que, “languidamente (...) instalada no divã da sala,

²⁶⁶ As semelhanças entre a história da Mãe Gorda e o conto “Significado Oculto de um Corpo Velho”, em *O Circulo Virtuoso* (1996), são muitas. Sobre este conto, Maria do Carmo Santos, em “Ambiguidades na narrativa do «corpo» de Maria Isabel Barreno” (2003), salienta como este conto “mobiliza, por outro lado, a retórica do grotesco”: “despediu-se do rapaz sorrindo-lhe abertamente. Com a boca escancarada. Ainda não pusera a dentadura (...) Sorriu prolongadamente, mostrando *gingivas* e língua” (Santos, 2003: 75-76). As “agudíssimas saudades de carne firme e jovem” fazem com que a velha “quase palpou sofregamente uma nádega” (*ibidem*, 73).

ainda transparentemente envolta em suas preguiçosas roupas”, a filha chega a casa e, sentindo “o cheiro a sexo, [vendo] a cama revolvida”, observa: “– estiveste com outro homem” (*MM*: 314). No divã, com as suas roupas transparentes, numa pose sensual – “[p]arecia sonhadora e abanava-se com uma revista”, responde: “– Não foi um homem – suspirou (...) – Foi um terno rapazinho; teria os seus catorze anos. Bem sabes que não posso resistir à timidez ansiosa dum adolescente virgem; a carne tenra e firme, o pescoço frágil, os ombros ainda magros...” (*idem*). Resgato as palavras de Maria do Carmo Santos quando, em "Ambiguidades na narrativa do «corpo» de Maria Isabel Barreno" (2003), defende que, em alguns momentos do conto “Significado Oculto de um Corpo Velho”, a protagonista é “figurada como irresistível mulher fatal, alheando-se da sua idade e da ruína física a que o seu corpo chegou e assumindo, com ostensiva exuberância, o desejo sexual que uma sociedade repressiva não concebe e não concede” (Santos, 2003: 73). De igual forma, nesta história “vergonhosa”, a Mãe Gorda, assume-se como sujeito da história e do seu corpo e desejo sexual. A filha sublinha a relação mãe-filho: “– Continuas a pensar no filho que te escapou. – Ninguém me escapou, e tu escusas de armar em ciumenta. O teu irmão saiu de casa para ir estudar, e depois arranjou um emprego. É natural, tinha que seguir a vida dele” (*MM*: 314-315). Dos ciúmes e da alusão à igualmente proibida e incestuosa relação entre irmãos e irmãs, ouviremos mais tarde esta filha-irmã que, em jeito de confissão, diz ao irmão: “– Ver-te espreitar-me foi um dos meus prazeres infantis e adolescentes” (*MM*: 316). Já à mãe, a filha responde:

– Entretanto cresceu, e tem namoradas, raramente vem ver-te. Estava farto dos teus cuidados excessivos e do teu amor sufocante (...) – Não percebes nada de nada – disse a Mãe. – Por que julgas tu que eu o ajudei a alugar o seu primeiro quarto àquela excelente viúva? Um rapaz virgem não pode ser largado nas mãos de uma rapariga inexperiente ou de uma prostituta que apenas faz negócio. Nós, as mães, temos que nos entreatujadar, para que os filhos cresçam sem traumas (*MM*: 315).

A resexualização das mulheres mais velhas, bem como a referência à sua natureza maternal, parece legitimar a forma como as narrativas patriarcais dominantes representam, algumas vezes, estas mulheres e a sua função ou prazer em desvirginar rapazes mais novos:

– Deitaste-te alguma vez com aquela viúva gorda, em casa de quem alugaste um quarto, o teu primeiro quarto, quando saíste lá de casa? – porquê? – perguntou o irmão. (...) – Adivinhaste – disse ele. Sorriu, como se se desculpasse um pouco. – Eu era tão novo e inexperiente... – A ideia foi dela? – Foi. As mulheres nuas dos calendários e revistas eram as imagens mais

maduras que eu podia conceber, em matéria de sexo; inacessíveis. Todas as outras mulheres adultas, as que eu encontrava diariamente, me pareciam inacessíveis: para lá de uma barreira, senhoras e mães respeitáveis. Racionalmente, eu sabia que não era assim, mas nunca me atrevera a apalpar ou tentar despir uma mulher mais velha. Só com rapariguinhas eu me atrevia a tentar: sabiam tanto ou menos que eu, a vergonha desaparecia. Até que a viúva começou a aparecer-me quase despida: muito naturalmente. Era uma mulher maternal, e ao mesmo tempo muito sensual. Eu sabia que vários homens a visitavam” (*MM*: 315).

A natureza maternal das mulheres mais velhas, tal como a sua sensualidade, parece justificar, ou absolver, o tal tabu entre mães e filhos de que a narradora-personagem já nos falara: “o «tabu» entre Mãe e Filho é rigoroso: qualquer contacto conspiratório pode ser fatal” (*MM*: 224). A filha interroga o irmão: “– Que pensas tu da nossa mãe? Achas que ela podia ter uma vida parecida com a da tua viúva?” Irritado, responde: “– ouve, a nossa mãe sempre se esforçou, desde que o nosso pai a deixou, por nos dar uma vida e uma educação decentes, e ainda que às vezes nos pareça opressiva e insuportável, merece-nos respeito suficiente para que não façamos suposições...” (*MM*: 316). Estas relações, recordam-nos novamente das velhas bruxas da história de Oriana e Amadis:

«A esfinge da tradição arcaica era um monstro fêmea, violando os jovens homens; aparentada com as bruxas dos mitos celtas, e índios, que põem um enigma ao jovem herói. Se este adivinha (se responde às seduções da bruxa) acorda na cama com uma linda jovem.» (*MM*: 223-224).

Afinal, o ritual de iniciação de rapazes-novos por mulheres-velhas-bruxas-fêmeas parece ter uma recompensa: acordar com uma mulher jovem e bonita. Talvez porque “[p]arecia que a mãe tinha razão” e “os homens viviam num estranho mundo de ilusões, e era impossível tirá-los de lá”, Barreno-narradora-personagem conclui: “Mulheres respeitáveis e mulheres acessíveis eram as categorias em relação às gentes femininas” (*MM*: 316). No capítulo VII, na secção “Os seres humanos”, no texto-epístola “1. As mulheres”, já descrevera essa separação entre mulheres-acessíveis, ou bruxas, e mulheres-respeitáveis: “As bruxas são as médicas, as ginecologistas, as técnicas de métodos contraceptivos, as abortadeiras, as parteiras de então. E as que fazem filtros de amor, de vitória e derrota. 1.4. Nas torres de marfim estão as castelãs: intocáveis, pertença do senhor da terra e dos exércitos” (*MM*: 208-209).

No início desta história, conta-se também que a Mãe Gorda disfruta do seu corpo e dos “seus seios enormes (...) tão fantasiados por ela” como por todos os homens. O prazer do corpo poderá ser também uma resposta para o que lemos

algumas páginas depois, na secção “1 – A parte de cima do painel sempre de madeira antiga e talhada”, no texto “Os dois amantes e a beleza da mulher”: “Mas o que é ela, para além do par de pernas, do par de mamas (...) «Um corpo belo e penetrável»” (*MM*: 319). Neste episódio, a Mãe Gorda assume-se como mulher sujeito do desejo, subvertendo o arquétipo da mulher-objeto. Esta subversão e resignificação contraria também aquilo que a narradora-personagem, no capítulo VI, na secção “A História”, havia contado sobre a perda de poder, poder do corpo também, das mulheres depois do desaparecimento das sociedades primitivas matriarcais: “No matriarcado, as mulheres produtoras tinham também a apropriação dos seus produtos (...) A mulher vê-se desapropriada do seu próprio corpo, transformando este em meio de produção” sem “direito a desejos próprios” (*MM*: 177-178).

A descrição do corpo da Mãe Gorda remete também para as esculturas de protuberantes figuras femininas, corpulentas, com ancas largas e seios grandes, símbolos de maternidade, fertilidade e fecundidade da terra. Como exemplo destas representações das mulheres como figuras sagradas – deusas da fertilidade –, Cynthia Eller refere a Vénus de Willendorf (Alemanha, 30,000 A.C.).²⁶⁷ Porém, como interroga a autora, não será este estatuto divino que as mulheres teriam detido nessas supostas sociedades primitivas matriarcais que contribui e perpetua os tais estereótipos de género e a associação das mulheres à maternidade?²⁶⁸ Eller chama também a atenção para um aspeto crucial: mesmo que muitas das esculturas de mulheres que a arqueologia recuperou sejam de deusas, isso não significa que não se teriam venerado deuses homens. Nas palavras da autora: “Disproportionate imaging of females is a widespread (...) phenomenon, in our Western cultures as well as others, and we know that it can coexist with male dominance” (Eller, 2000: 141).

MM propõe uma nova ordem simbólica como alternativa à narrativa judaico-cristã: o matriarcado e a Grande Deusa, a Mãe Natureza como figura tutelar. No capítulo VI, na secção “A História”, é a Mãe Natureza que apela ao desejo e prazer: “Sem desejo não há dinâmica histórica – disse a Mãe Natureza” (*MM*: 364). Barreno

²⁶⁷ Veja-se Eller, 2000: 138 e 135.

²⁶⁸ Veja-se a reflexão de Eller: “Reproduction (...) is perceived as miraculous by feminists matriarchalists. It is also thought to teach women an important spiritual lesson that is less available to men” (Eller, 2000: 56). A questão da escolha, ignorada por muitas destas feministas matriarcalistas, revela-se redutora: “unless and until women give birth, they are excluded from this most essential of female ‘mysteries’ (...) Since a female identity centered on childbearing is problematic, feminist matriarchalists have at times attempted to center it elsewhere, typically on menstruation” (*ibidem*, 57) – “reverence for all the sex-specific functions of the female body, including menstruation, lactation, and female sexual response” (*ibidem*, 45).

questiona a história das origens – *Génesis* – da Grande Narrativa do Cristianismo – a Bíblia. Nesta narrativa, a origem da vida e de todas as coisas à face da terra deixa de ser a palavra de Deus e passa a ser o ventre materno, o útero da Mãe numa dupla desnaturalização e resignificação das representações dominantes. Como declara a narradora-personagem no capítulo V, na secção “Os mitos humanos”, até os “demónios, sempre ditos no masculino” têm uma “morada subterrânea”, ou seja, a sua origem é “vaginal, uterina” (*MM*: 163).

No capítulo II, na secção “O desejo”, aplaude-se “a obra-prima de toda a cadeia de engenhos sobreviventes” produzida pelo “corpo das fêmeas”, a placenta:

Armazenagem de comida no corpo materno, por longo tempo, por todo o tempo necessário para a gestação de uma cria, que, produzida abrigada e protegidamente no ventre materno, poderá vir a ser um indivíduo de complexos comportamentos (...) 1.3. Paridas após tão protegida gestação, as crias são ainda amamentadas. Entre a comida disponível e a sobrevivência das crias, o corpo materno oferece um espaço de garantia, de armazenagem e transformação dessa comida mais ou menos disponível (*MM*: 62).

A celebração do corpo feminino, do útero materno como origem da vida traduz-se também na forma como “os dedos, as mãos das mães exploravam os corpos das crias, nesses primeiros passos para a consciência de si e dos outros. E vice-versa. As crianças exploravam os corpos de suas mães, estendidas ao sol. Suas formas redondas, macias” (*MM*: 75). Depois do período de gestação, o corpo materno continua a alimentar as crias: “As crianças sugavam os seios de suas mães, o leite, o suor. As mães sorriam, semiadormecidas, atentas” (*idem*). Por outras palavras, a maternidade é a “[c]omunicação com o interior do corpo; origem; alimento; sabor; cheiro” e, cumulativamente, todas as formas de proteger as crias depois do nascimento: “Quando as crianças choravam, as mães aconchegavam-nas nos seus ventres, nos seus seios, e embalavam-nas” (*idem*).

O regresso à figura da mãe, à “interioridade da concha incubadora”, é o regresso ao útero. Este desejo inconsciente de regressar ao ventre materno e “à satisfação total que esse espaço proporciona” é uma forma de renascimento:

Nesse tempo em que a Igreja proclama que o corpo não interessa, e só o espírito conta: e o corpo dos homens está apenas envolvido em problemas de comida e fezes, enquanto o corpo das mulheres está envolvido, para além disso em todos os processos de reprodução da espécie (*MM*: 208).

Nesta secção do capítulo VII, intitulada “Os seres humanos”, no texto-epístola “1. As mulheres”, Barreno-narradora-personagem critica o discurso masculinista e sexista da

Igreja Católica: “A Igreja proclama (...) o casamento entre homem e mulher deve ser a cópia do exemplo de «casamento» entre Cristo e a sua Igreja; um comanda e o outro obedece, corpo carnal sujeito ao corpo místico” (*MM*: 207). E como “a Igreja tem na terra um chefe masculino – a mulher deve converter-se nessa voz de incondicional aceitação da vontade do Pai celeste” (*idem*), vontades também sobre “instruções” ou “regras” em relação a posições sexuais:

A mulher deveria deitar-se de costas, oferecendo sua vulva virada para cima, exposta ao ar; assim se confundindo com a terra, sua vagina e suas entranhas confundidas com todos os outros buracos da vasta terra mãe. O pênis do homem devia abater-se como um raio; devia ejacular como chuva abundante, como pródiga sementeira (...) O coito em que, por exemplo, a mulher se sentasse em cima do homem, foi considerado anormal: coito de prazer da mulher, e não coito de procriação sujeita, dolorosa. As entranhas da mulher nunca poderiam absorver a celestial sementeira não fosse ajudada pela força que agora chamamos «gravidade» e que nesse tempo era parte do poder de Deus, porque as entranhas da mulher eram consideradas inteiramente passivas, sem qualquer interna vibração (*MM*: 208).

Este estereótipo da passividade feminina na sexualidade, proclamado na Grande Narrativa do Cristianismo, faz-nos pensar em Lilith e nas razões para a sua expulsão do Éden.

Quando Cynthia Eller questiona o mito de uma pré-história matriarcal, interroga se a veneração das mulheres pelo seu dom sagrado da maternidade contribui para seu benefício. A glorificação de uma figura idealizada de mulher e a crença na existência de uma pré-história matriarcal em que as mulheres teriam sido veneradas como deusas, beneficia as mulheres? Reclamar o poder das mulheres enquanto hipotéticas deusas sagradas não é afinal reduzi-las a arquétipos? Esta representação simbólica é benéfica para os feminismos contemporâneos e para um futuro que se pretende emancipatório para as mulheres? Eller refere o argumento oposto: “goddess worship would compensate women for what they lack in real economic and social power and would serve to keep women from rebelling against their actual low status” (Eller, 2000: 106).

Depois de refletir sobre *MM* enquanto proposta de uma nova ordem simbólica centrada no poder do corpo-fêmea, como termina este livro de Maria Isabel Barreno?

5. Concluso: “A mulher vazia saía de todos os filmes e livros” (MM: 364)

MM termina tal como começou, em jeito de fábula. Neste que é o “4 – Nosso último encontro em espaço fechado” (última secção do último capítulo), as várias mulheres encontram-se – “Estávamos agora todas novamente reunidas. Da Mãe Natureza à Rainha das Fadas” (MM: 358). Entrelaçando narrativas do cânone – na alusão a *Génesis* – com narrativas populares – na referência às histórias da Bela Adormecida e da Branca de Neve –, Barreno-narradora-personagem convoca e reúne neste cenário rostos femininos universais:

A amante fria – contando jóias e peles de arminho.
A mãe generosa: trabalho duro para que seu filho triunfe.
A mãe castradora, ou a mãe infantil: ambas carentes, quando deviam ser dadoras maduras e desinteressadas.
A modesta prostituta dos becos e vielas (...)
Mais as louras secretárias, e as mulheres com óculos profissionais de carreira.
Mais todas. Todas as esposas pacíficas e acusadoras (MM: 363).

Das amantes às prostitutas, passando pelas mães generosas e esposas pacíficas, estas mulheres representam estereótipos femininos produzidos pelas narrativas patriarcais dominantes. Entre elas, sentada “num trono bem talhado (...) forrado e bordado a vários veludos e sedas” encontra-se a “Mãe de face escura e misteriosa, armada de seus escudos, rotundidades e coroas” (MM: 357). E ri: “a Mãe Gorda ri e transforma-se em todas as servas boçais, em todas as putas prazenteiras e outras «fáceis» mulheres ainda excitadas sobre a vida e os mistérios do sexo masculino que compra seus prazeres” (*idem*). A figuração da Mãe Gorda passa também por “todas as mulheres desmazeladas, de chinelos, gritos estridentes mas seguras de seus seios grandes e sua boa cozinha” (*idem*). Enquanto “começam a surgir procissões de virgens loiras, de branco vestidas – do lado das mulheres ultrajadas, do lado dos homens nostálgicos de um poder que lhes foi prometido”, de outro, as mulheres observam “os homens como se estivessem contidos atrás de paredes de vidro e nós dentro do aquário. Eles riam e bebiam o seu vinho com todas as gordas mulheres maternais deste mundo” (MM: 358). Talvez porque aquilo que as une é a mesma subalternidade e discriminação ao longo da História, as mulheres juntam as suas vozes: “E cantávamos em coro. Era um cantochão” (*idem*). A objetificação das mulheres e a “imposição” de normas de comportamentos sociais e culturais ditos “femininos” são as temáticas entoadas: “Em permanente cio social têm as mulheres

que se apresentar: meneando as ancas, falando com vozes langorosas, pintando a cara. E os cabelos, de louro (...) Vazias, vazias, chegam as mulheres ao espaço público” (MM: 358). A “sábua educação”, de que falavam as “três Marias” em *NCP*, começa nos jardins da infância: “Desde crianças aprendemos que o que deve ser feito é, não aquilo que nos apetece, mas aquilo que nos é mandado” (MM: 359).

Os tabus e preconceitos relacionados com o corpo são igualmente referidos: “«Mulher culta é frígida. Mulher inteligente é frígida»; “Os deveres conjugais”; “As mulheres menstruadas escondem suas menstruações” (MM: 359-360). Barreno-narradora-personagem declara: “Quem tem que esconder suas naturezas, suas origens inconfessáveis, é o inferior. O nobre orgulha-se de todo seu passado e presente” (*idem*). Questionando estereótipos de inferioridade, às mulheres pede-se que reclamem (o direito) ao corpo e resgatem também o seu lugar na História. O apelo para que reivindicuem um lugar de cidadania no espaço público passa igualmente pela escrita, pelo ato criativo: “Nos livros escritos por homens, as mulheres passam entre suspiros e lágrimas: contemplam-se ao espelho, esperam o homem, vestem-se e despem-se. Os homens têm sempre vários poderes sedutores e activos” (MM: 361). Mesmo sabendo que quando “As mulheres chegam à escrita (...) os homens já estão nos audiovisuais” (MM: 363); apesar das vagas frases feitas, como por exemplo, “«As mulheres interessam-se pouco pela política»” (MM: 359), o apelo à emancipação das mulheres é reforçado pela interrogação que a narradora-personagem coloca: sentirão os homens “medo – e se um dia [as mulheres] voltam? Ávidas, esfomeadas? E se o útero monstruoso fosse o reverso do falo transcendente?” (MM: 361). A idealização da mulher sem corpo na ordem simbólica masculina é contada como se fosse uma fábula:

Debruçaram-se sobre a mulher e tiraram-lhe o corpo. Foi uma operação cirúrgica complicada, mas que se revelou muito útil. (...)

A interiorização do falo é apresentada às mulheres como coisa necessária: a vagina não pode ser mais do que um falo do avesso. (...)

A Mãe Natureza fez ouvir sua temível voz rotunda:

– O temível cadáver da Mãe alonga-se à nossa frente. Putrefacto? E do útero monstruoso saem braços escuros, da carne esponjosa saem pólipos (MM: 361-363).

Do “primeiro parto anestesiado da História”, de um homem – Adão – nasce uma mulher a quem agora se retira, também cirurgicamente, o útero. Deste corpo morto e podre da Mãe, do seu ventre disforme, saem “braços escuros”; da “carne esponjosa”

saem raízes de sangue, pólipos. Como já abordei, a categoria estética do grotesco permite a Barreno não apenas questionar estereótipos de feminilidade, como também reconfigurar leituras alternativas, “novas versões dos acontecimentos”.

Neste cenário grotesco do corpo apodrecido e do útero monstruoso da Mãe Natureza, Barreno continua a contar a sua fábula. Enquanto algumas mulheres declaram querer recuperar “a virgem-mãe: mãe inicial; a que criava sem ajuda de ninguém”, outras recordam aquilo que sempre pensaram ser “um grito prolongado sobre o mar. O grito dos afogados” (*MM*: 363). Grito de dor das mulheres no momento do parto? A referência ao mar convoca imagens de água numa alusão ao líquido amniótico, metáforas de (re)nascimento. Porém, algumas mulheres interrogam: “– Para quê prosseguir?” (*MM*: 364), numa suposta crítica à falta de união ou reivindicação das mulheres pelo direito ao próprio corpo. Como afirma a Mãe Natureza: “Que as mulheres recuperem seus desejos, seus jogos, sua energia. Que reinventem a categoria do amor, reduzida a agressividade, porque unilateral” (*idem*).

Depois de identificar outros estereótipos que esvaziam ou reduzem as mulheres a “essências”, como “a mulher misteriosa: esposa fiel, mãe impecável, secretária eficiente, fiel também (...) E o corpo das mulheres é o símbolo erótico social: objecto desejável”, a Mãe Natureza declara: “A mulher vazia saía de todos os filmes e livros” (*idem*). No último texto-epístola de *MM*, “Os Caminhos das Mulheres”, a Mãe Natureza faz ouvir novamente a sua voz rotunda:

– Podemos imaginar nossa saída pelo lado das vítimas (...) Podemos imaginar nossa saída pelo lado dos Pais (...) – Podemos imaginar – continuou ela (...) – Podemos imaginar o contrário. Que um dia seremos tocadas pela visão – de estranhíssimo sonho, planeta distante, etc., etc., do psicólogo nostálgico à ficção científica que faz dinheiro – onde tudo é ao contrário. As mulheres mandam e têm capacetes e dinheiro, e são elas que fazem viagens interestelares; porque os orgasmos femininos se tornaram, nos sonhos, nas visões de «ficção científica», indispensáveis à produção (*MM*: 367).

Imaginando mundos diferentes, contrários à norma, onde as mulheres têm (ou terão um dia) os mesmos direitos, incluindo o direito ao próprio corpo, e as mesmas oportunidades económicas que os homens; imaginando planetas distantes, sonhos ou visões de ficção científica onde as mulheres não são (ou não serão um dia) discriminadas, a Mãe Natureza pede às mulheres que resistam:

Mas se as mulheres não acodem, a humanidade derreter-se-á sobre essa onda de dor, de dor consentida (...) O núcleo revolucionário é aquele de onde poderemos retirar todas as alternativas deixadas ainda por efectivar: gestos

sustidos e proibidos, balbuciante linguagem que não entra no racional oficial (*MM*: 367).

Resistir através das palavras, da ainda “balbuciante” linguagem, ou escrita de autoria feminina, parece ser uma resposta para a desautorização do “racional oficial”, para a deslegitimação do poder patriarcal dominante. É importante não esquecermos que a literatura, para além de ser um ato de criação artístico e estético, é também um ato de resistência, individual e coletivo. Como defende Shahd Wadi, as artes não apenas permitem “contar a vida”, como são ferramentas ou “armas políticas (...) a melhor forma de resistência” (Wadi, 2017: 146). E como nos diz Barreno-narradora-personagem na última linha de *MM*: “Uma das armas é a desorganização total do texto, do quotidiano, do dito sério” (*MM*: 367). Esta foi a desorganização que Barreno propôs em *MM*, uma interrogação das origens e mais particularmente do poder das narrativas patriarcais – do “quotidiano”, do “dito sério” – na configuração das mulheres. A literatura surge como um ato de liberdade: um ato criativo emancipatório e político, ou seja, feminista.

A magia da poesia, da literatura é essa liberdade em imaginar um universo ou uma realidade sem limites, a não ser os da imaginação. Ana Raquel Fernandes, no já referido ensaio, sobre o conto de Maria Isabel Barreno “A Deusa Deitada” (1991), defende que se trata de uma narrativa que pode ser lida como “a beautiful metaphor of the power of the imagination” (Fernandes, 2015: 142). Assim é este livro, uma metáfora do poder da imaginação. E “a Mãe Natureza prosseguiu na sua voz rotunda” (*MM*: 364).

Conclusão

A Escrita é o que me revela um mundo, o mundo.

Ana Hatherly

*It doesn't matter what you think
words are found responsible
all you can do is choose them
or choose
to remain silent. Or, you never had a choice
which is why the words that do stand
are responsible
and this is verbal privilege.*

Adrienne Rich

Ainda e sempre o cânone literário português

No final deste estudo, olho para o meu exemplar de *A Morte da Mãe*: as folhas soltas e descoladas, os capítulos presos com *clips*, as páginas marcadas e sublinhadas por mim, cheias de palavras e traços de várias cores. Gostaria de comprar outro exemplar e pergunto-me: tal como *MM*, em 2019, muitos dos livros de autoria feminina publicados nas décadas de 1970, não se encontram à venda. Esgotadas as primeiras ou segundas edições, muitos destes livros não foram reeditados. Para que se possa refletir, analisar e reconfigurar o cânone literário, a reedição de obras é crucial. A sua ausência é um obstáculo ao conhecimento e à leitura por gerações mais novas de livros publicados em décadas anteriores. Esta ausência dos livros no mercado dificulta em particular o desenvolvimento de projetos de investigação sobre autoria feminina, dados os constrangimentos que estas publicações sofreram.

À reflexão que procurei fazer neste estudo sobre os mecanismos para a formação e consolidação do cânone, gostaria de acrescentar um texto que li há poucos dias: “As 50 obras essenciais da literatura portuguesa: Quem é o autor mais importante da literatura portuguesa? Quais as obras fundamentais em todos os gêneros literários?”. Curiosamente, ao aceder a este texto publicado no dia 9 de setembro de 2019 numa rede social, percebe-se que se trata afinal de um artigo de João Céu e Silva publicado no *Diário de Notícias* já em 2016. A primeira leitura que fiz foi rápida: contar o número de escritoras mulheres e procurar, em vão, o nome de Maria Isabel Barreno. Numa segunda leitura, prestei atenção aos nomes dos “especialistas (...) entendidos na matéria” (Céu e Silva, 2016). O autor descreve o processo de seleção:

Primeiro, elaborou-se uma lista com 80 autores. Com o crivo do especialista em literatura portuguesa Miguel Real fez-se a primeira versão. Em seguida, a escolha foi confrontada com várias opiniões de entendidos em autores e áreas. Foram ouvidos António Mega Ferreira, Francisco Vale, Isabel Alçada, Isabel Pires de Lima, Manuel Alberto Valente, Maria Alzira Seixo, Nuno Júdice, Pedro Mexia, Viale Moutinho e Zeferino Coelho. Por fim, acertadas as melhores obras de cada um, eliminados alguns autores e acrescentados outros, chegou-se à versão final. Que foi de novo ao crivo de outro especialista na nossa literatura, Fernando Pinto de Amaral. A versão final só foi obtida ao fim de um mês (*idem*).

A lista está dividida da seguinte forma: “as 25 obras essenciais em todos os gêneros; os dez melhores ensaios; as cinco melhores peças de Teatro e os dez livros de Poesia mais importantes” (*idem*). Destas “50 obras essenciais da literatura portuguesa” (*idem*), há apenas três obras de autoria feminina: as já canónicas Agustina Bessa-Luís e Sophia de Mello Breyner,²⁶⁹ com *A Sibila* e *Livro Sexto*, respetivamente, e Maria Velho da Costa, com o romance *Maina Mendes*.²⁷⁰

²⁶⁹ Sobre a inserção de Agustina Bessa-Luís e Sophia de Mello Breyner no cânone literário português, veja-se capítulo II deste estudo.

²⁷⁰ As cinquenta obras são as seguintes: *Os Lusíadas*, Camões; *Livro do Desassossego*, Fernando Pessoa; *Sermões*, Padre António Vieira; *Os Maias*, Eça de Queiroz; *Cancioneiros Medievais* (Cantigas de Amigo e de Amor); *Crónica de D. João I*, Fernão Lopes; *Peregrinação*, Fernão Mendes Pinto; *Memorial do Convento*, José Saramago; *Viagens na Minha Terra*, Almeida Garrett; *A Brasileira de Prazins*, Camilo Castelo Branco; *Sóbolos Rios Que Vão*, António Lobo Antunes; *A Sibila*, Agustina Bessa-Luís; *Sonetos*, Antero de Quental; *Húmus*, Raul Brandão; *Livro Sexto*, Sophia de Mello Breyner Andresen; *Menina e Moça*, Bernardim Ribeiro; *Mau Tempo no Canal*, Vitorino Nemésio; *A Arte de Ser Português*, Teixeira de Pascoaes; *A Casa Grande de Romarigães*, Aquilino Ribeiro; *Sinais de Fogo*, Jorge de Sena; *Aparição*, Vergílio Ferreira; *O Delfim*, José Cardoso Pires; *Uma Abelha na Chuva*, Carlos de Oliveira; *Maina Mendes*, Maria Velho da Costa e *Uma Viagem à Índia*, Gonçalo M. Tavares constituem as “25 obras essenciais em todos os gêneros” (Céu e Silva, 2016). Os “dez livros de poesia mais importantes” são: *Obra Poética*, Sá de Miranda; *Poesia*, Bocage; *O Livro*, Cesário Verde; *Só*, António Nobre; *Clepsidra*, Camilo Pessanha; *Poemas de Deus e do Diabo*, José Régio; *As Mãos e os Frutos*, Eugénio de Andrade; *Pena Capital*, Mário Cesariny; *A Colher na Boca*, Herberto Helder; *Toda a Terra*, Ruy Belo. As “cinco melhores peças de teatro” são: *O Auto da Barca do Inferno*, Gil Vicente;

Sobre os mecanismos de construção e legitimação do cânone, dos quais este texto e esta lista são exemplos, Hilary Owen e Claudia Pazos Alonso observam: “canonical literary histories function as self-fulfilling prophecies of gender inequality, where the underlying textual structures that work against women’s inclusion are never radically re-examined or recognized as being political in the first place” (Owen e Alonso, 2011: 19).

Porém, e também em jeito de equilíbrio, gostaria de destacar aqui uma iniciativa importante no resgate de escritoras portuguesas e, conseqüentemente, na valorização de uma tradição de escrita de mulheres: refiro-me ao livro *República das Mulheres* (2010) de Maria João Seixas. Num texto introdutório a esta obra, Seixas fala desta sua já antiga vontade em celebrar a escrita de autoria feminina na literatura portuguesa contemporânea: “Há muito que desejava fazer uma celebração das letras portuguesas no feminino. São múltiplas as escritoras que admiro e a quem devo seiva fértil para o meu sonhar da Pátria” (Seixas, 2010: 7). O centenário da República foi o pretexto para a autora realizar “este desejo, reunindo em livro entrevistas a sete poetas e sete romancistas da minha eleição” (*idem*). Seixas pediu ainda às escritoras “que escolhessem um texto da sua autoria para figurar como portal de entrada ao corpo da entrevista. Pedi também que se deixassem fotografar, em pose contemporânea de busto da República” (*idem*). O resultado é um livro constituído por catorze textos-entrevistas a catorze escritoras portuguesas, catorze fotografias no início de cada texto, bem como um pequeno texto introdutório a cada uma das escritoras.²⁷¹ É, igualmente, um contributo para os estudos literários feministas. Desenvolver, apoiar e promover trabalhos deste género, académicos ou não, mas que tenham como objeto de estudo obras literárias de autoria feminina, é uma forma de enriquecer a história da literatura portuguesa contemporânea.

Tal como *A Morte da Mãe*, e de forma talvez mais surpreendente, *Novas Cartas Portuguesas* não faz parte do cânone da literatura portuguesa. Escritos em

A Castro, António Ferreira; *Auto do Fidalgo Aprendiz*, Francisco Manuel de Melo; *Guerras de Alecrim e Manjerona*, António José da Silva; *O Judeu*, Bernardo Santareno. Os “dez melhores ensaios” são: *Leal Conselheiro*, Rei D. Duarte; *Quod nihil scitur*, Francisco Sanches; *O Verdadeiro Método de Estudar*, Luís António Verney; *Portugal Contemporâneo*, Oliveira Martins; *A Ideia de Deus*, Sampaio Bruno; *Ensaio*, António Sérgio; *Ir À Índia Sem Sair de Portugal*, Agostinho da Silva; *O Labirinto da Saudade*, Eduardo Lourenço; *Tratado da Evidência*, Fernando Gil; *O Erro de Descartes*, António Damásio.

²⁷¹ Pela ordem de apresentação, as catorze escritoras são: Ana Hatherly; Ana Luísa Amaral; Eduarda Chiote; Helga Moreira; Hélia Correia; Inês Pedrosa; Lídia Jorge; Luísa Costa Gomes; Maria Andresen; Maria Isabel Barreno; Maria do Rosário Pedreira; Maria Teresa Horta; Maria Velho da Costa e Patrícia Reis.

simultaneidade, os livros são publicados com um intervalo de cinco anos durante o qual aconteceu uma revolução em Portugal, a Revolução de Abril de 1974. Partilhando a mesma voz autoral, *NCP* e *MM* marcam o antes e o depois de um período fundamental não apenas na História do nosso país, como também na história da literatura portuguesa. Para além das semelhanças estéticas e temáticas, *NCP* e *MM* são ficções feministas emancipatórias, atos de resistência comprometidos com o humano e com o coletivo.

Ao libertar as mulheres de estereótipos, *NCP* e *MM* apresentam outras imagens das mulheres, oferecem novos modelos de “feminilidade”, reconfigurando, desta forma, o feminino. A capacidade de renovar, de questionar normas e narrativas culturais naturalizadas, traduz-se noutras hipóteses de leitura (e de existência também).

A falta de (re)conhecimento de *NCP* e do próprio processo das “três Marias”, bem como a sua quase marginalização pela academia, fazem-me refletir sobre o cânone. Refiro-me também à minha experiência enquanto (ex)estudante de literatura portuguesa – quer no ensino secundário, quer durante a minha licenciatura em Línguas e Literaturas Modernas na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, *NCP* nunca integrou os programas curriculares, nem como (obra de) leitura secundária.²⁷² Tanto quanto me foi possível apurar, com exceção de um seminário lecionado, na primeira década deste século, por Ana Luísa Amaral, na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, no contexto académico português, *NCP* não integra os planos curriculares das disciplinas de Português ou Literatura Portuguesa em qualquer um dos ciclos de ensino do nosso sistema educativo. Talvez por esta razão, já em 1997, Graça Abranches, utilizando a metáfora do exílio, referia *NCP* como “an exile in its own land” (Abranches, 1997). Duas décadas depois, a situação mantém-se.

Paradoxalmente, sempre que falo deste livro, quer em ambientes informais, quer em contexto de sala de aula, deparo-me, em geral, com a curiosidade e algum espanto em saber que em Portugal, há quase cinco décadas, houve três mulheres que escreveram um livro que foi apreendido e censurado pela polícia política do Estado Novo e cujas autoras enfrentaram um processo em tribunal.

²⁷² Como referi na Introdução deste estudo, foi apenas na parte curricular do meu doutoramento em Estudos Feministas da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, realizada no ano letivo de 2009-2010, que este livro, bem como *A Morte da Mãe*, foram abordados e recomendados como leitura facultativa ou secundária.

A minha interrogação permanece: por que razão uma obra literária portuguesa estudada em várias universidades estrangeiras, integrando os *curricula* dessas disciplinas,²⁷³ objeto de estudo de projetos de investigação académica, ensaios, dissertações de mestrado, teses de doutoramento, colóquios e seminários internacionais não é (re)conhecida no próprio contexto e tradição culturais nacionais? Tendo sido a publicação de *NCP* em Portugal identificada como “o ponto de partida concreto e simbólico para uma profícua literatura de autoria feminina” (Engelmayer e Heß, 1993: 7); tendo sido identificada por Ana Luísa Amaral no contexto das revisitações e releituras interpretativas de *NCP*, não apenas como “uma grande obra literária”, mas também como um livro cuja “dimensão de profunda resistência” o torna num “desses raros livros que dão lugar a (re)visões da história e da crítica, responsáveis pela recuperação de uma literatura escrita por mulheres, ora invisível, ora silenciada, ora ainda despojada de leituras que valorizem e reconheçam a dimensão sexual” (Amaral 2003: 9), por que razão continua à margem do cânone?

Sobre a coragem das escritoras portuguesas em subverter representações dominantes, Maria de Lourdes Pintasilgo, em 1980, reconheceu-lhes “o excesso na ousadia de serem mulheres a quebrar os limites, a inverter situações sujeito/objecto universalmente adquiridas (ao apropriarem-se de situações até hoje só ditas por homens” (Pintasilgo, 2010a: XXVIII). Nove anos depois, no Prefácio à segunda edição de *MM*, Barreno escreveria:

Hoje acrescentarei, no entanto: as mulheres continuam ocultas. Já muito se tem falado sobre elas: coisas mudaram, num sentido e numa quantidade que há dez ou quinze anos seriam impensáveis. No entanto, a maioria do que se diz e empreende relativamente às mulheres fica ainda numa margem relativamente superficial: na margem da funcionalidade, do estreitamento económico; na margem das próprias necessidades de um sistema social que não quer, profundamente, alterar-se (*MM*: 11).

Trinta anos depois, apesar da legislação que assegura a paridade, as mulheres continuam a ser discriminadas na esfera pública, sobretudo em termos económicos. Como defende Karen Offen, “[r]estabelecer um equilíbrio de poder entre os sexos” (Offen, 2008: 36) é o projeto político e um objetivo crucial dos feminismos contemporâneos, reivindicação já feita por Barreno em 1985 no seu estudo *O Falso Neutro*.

²⁷³ Veja-se Ana Luísa Amaral e Marinela Freitas em “Introdução. *Novas Cartas Portuguesas: Entre Portugal e o Mundo*” (2015).

Para além das semelhanças estéticas e temáticas entre *MM* e *NCP*, como tentei mostrar neste estudo, a receção ou o silenciamento destes dois livros no contexto da academia e do cânone literário português tem sido igualmente idêntico.

Maria Isabel Barreno e Alice no País das Maravilhas

Alice, a personagem de Lewis Carroll, convida-nos a olhar o mundo de outra forma, de baixo para cima, de cima para baixo, ao contrário, ou, por outras palavras, desafia-nos a assumir uma posição ou localização de enunciação que não a nossa. Sobre esta possibilidade de ver o mundo de outra forma, Barreno, no último capítulo de *MM*, na secção “2 – Funções e cozeduras, ou as necessárias novas ideologias”, conta-nos o episódio do “homem fardado” que, ao aproximar-se do grupo de mulheres, lhes diz:

– Não é este o espaço apropriado. Aqui só vêem o avesso das coisas (...) – Vão para a sala do centro – diz-nos. – Lá poderão ver o lado direito de todas as coisas (...) – Mas eu não quero – disse eu àquele guarda (...) – É aqui que quero ficar, é no avesso que estou interessada (*MM*: 323).

A indicação de um espaço apropriado, um centro ou um lado certo das coisas, convoca a existência de margens, contrários e é esta posição insubmissa, transgressora que Barreno-narradora-personagem assume ao longo do romance. Tal como Alice no País das Maravilhas, Barreno convida-nos a olhar o mundo de outra perspectiva, de pernas para o ar, às avessas ou do avesso, imaginando outras hipóteses, supondo outras leituras, pensando noutras interpretações.

No contexto dos estudos literários feministas contemporâneos, assumir uma posição de insubmissão, ou colocarmo-nos no lado do Outro significa, como defende Boaventura de Sousa Santos, em “Por uma Concepção Multicultural de Direitos Humanos”, reivindicar a “existência de uma tradição alternativa à cultura literária homológica e patriarcal, ou de uma ‘escrita do avesso’, isto é, ‘o inverter da tradição, ou a tradição vista do lado errado, quer seja de pernas-para-o-ar, quer às avessas’” (Santos, 1997: 22). Trata-se do questionar permanente, de refletir e interrogar representações culturais dominantes, colocando outras hipóteses de leitura. E é precisamente neste contexto que a opção por um género literário particular é

fundamental, já que, pela não submissão a um gênero ou a uma forma particular de escrita, ao escrever um livro que dificilmente se deixa classificar, Barreno questiona e subverte também o próprio cânone literário dominante e patriarcal.

Como abordei no capítulo IV deste estudo, na ausência de provas científicas, Barreno explora o matriarcado como hipótese na área da ficção, ficção esta com uma componente de ensaio filosófico. Porquê a opção pela escrita ensaísta? Sendo o ensaio uma composição literária em prosa, e podendo a sua natureza ser imaginativa, reflexiva e subjetiva, o objetivo de Barreno parece ter sido contar uma história, refletindo e questionando a própria História e outras histórias ou representações universais culturalmente aceites como sendo “verdadeiras”.

Por outro lado, qual a veracidade ou validade do conhecimento criado pela literatura? Sendo a literatura e a ficção um trabalho da imaginação, como é reconhecido o conhecimento que produz? Afinal, a literatura, a ficção, como escreveu Aristóteles na sua definição de *poesis*, distinguindo também o historiador do poeta, parece ter perdido o estatuto nobre que o filósofo grego lhe atribuiu; ocupa sempre um lugar menor nas artes. Talvez por isso também as “três Marias”, na “*Segunda carta última*”, ao refletir sobre o poder da linguagem, interroguem:

O que podem as palavras perguntei; resmas de papel de meses, e o que podemos, o que fazemos? As palavras não substituem, mas ajudam (...) O que é a literatura? E o que é esta experiência de três? (...) Talvez mais nada do que o dizermos em alta voz – coragem? necessidade? – os mal-estares, os ataques, as recusas e os medos (Barreno/ Horta/ Costa, 2010: 288).

As palavras têm poder? Como observa Ana Luísa Amaral, em “Literatura e Mundo em *Novas Cartas Portuguesas: O Azulejo dos Tempos*”, “o que é certo é que as palavras têm *poder*, reificam o mundo e as coisas, são dos instrumentos mais poderosos e letais que o ser humano detém e a sociedade humana utiliza, capazes de efetuar a convivência da beleza e do horror” (Amaral, 2013: 8).

Ao revisitar narrativas dominantes da cultura ocidental, ao colocar no mesmo plano a Grande Narrativa do Cristianismo e os contos de encantamento da tradição oral, ao criar mundos alternativos, universos paralelos, ao reescrever mitologias, Barreno questiona e subverte as representações patriarcais hegemónicas que durante séculos configuraram a humanidade. *MM* é uma história de ficção e um ato de resistência política feminista, comprometido com o humano e com o coletivo. Já em 1928 Virginia Woolf apelara à escrita como forma de emancipação e este é o desafio que Barreno levou a cabo. *MM* é um texto emancipatório porque quebra normas,

porque liberta as mulheres de estereótipos, porque reescreve e resignifica o belo e o feio. *MM* é um texto político porque resiste, porque tem a capacidade de mudar, transformar. *MM* é um texto feminista porque oferece novos modelos de “feminilidade”, porque questiona “narrativas culturais aceites como naturais” e desnaturaliza-as, oferecendo outras hipóteses de leitura (e de existência também). *MM* apresenta outras imagens das mulheres, reconfigurando, desta forma, o feminino.

Refletir sobre a situação das mulheres, quer numa perspetiva histórica, quer filosófica, exige um compromisso. Como defende Adrienne Rich, em *On Lies, Secrets, and Silence. Selected Prose 1966-1978*: “to name and found a culture of our own means a real break from the passivity of the twentieth-century Western mind. (...) To question everything. To remember what it has been forbidden (...) To do this kind of work takes a capacity for constant active presence” (Rich, 1979: 13-14). Colocar perguntas é capacitação para ação, para além do silêncio e da passividade.

Do esplendor da escrita

Em “Os Territórios Imaginários da Escrita”, Barreno interroga: “Conicionados ou endoutrinados (...) por todos os factos e ideias do mundo em que vivemos, como nos descobrimos, como nos reconhecemos?” (Barreno, 2001: 277). A imaginação e a ficção surgem como respostas para esse autoconhecimento, tal como podemos ler em *O Senhor das Ilhas*:

Para relatar a história dos meus, e a minha, as linhas que vieram determinando e colorindo nossas existências e também essas escuras cavernas do tempo que a memória não consegue explorar, recorrerei a todos os relatos que ouvi e li. Mas usarei sobretudo a minha imaginação, porque só essa *Luz* de cada um de nós ressuscita os mortos e as sombras do passado (Barreno, 1994: 18).

Através da imaginação a narradora propõe-se escrever sobre o passado, refletir sobre as “escuras cavernas do tempo que a memória não consegue explorar”. O ato criativo parece ser a luz que poderá clarificar os subterrâneos da História, tal como a Mãe-Natureza que, “[e]nquanto falava (...), parecia animar-se de secreta luz interior” (*MM*: 56). Será também desta luz, brilho ou esplendor que Barreno, em *O Mundo Sobre o Outro Desbotado*, escreve?

Mas a drástica razão de tudo isto estava no interior de Lobélia, desde o dia em que viu o possível esplendor das coisas nunca mais foi a mesma. Olhava árvores e céu, até as próprias pessoas, amorosamente; esse amor continha pasmo, paixão e uma incontível esperança (Barreno, 1986: 21).

Neste livro e nestas linhas, esta personagem de Barreno – Lobélia – recorda-me uma personagem de Virginia Woolf: Lily Briscoe. Em *To the Lighthouse*, no momento em que Lily termina o seu quadro, a narradora conta-nos: “With a sudden intensity, as if she saw it clear for a second, she drew a line there, in the centre. It was done; it was finished (...) I have had my vision” (Woolf, 1992: 226). Em Barreno e Woolf, a arte, a criação, seja na forma da escrita, seja na forma da pintura, é um momento epifânico, de luz interior, de descoberta, um momento de revelação, como escreveu Ana Hatherly, na epígrafe desta conclusão.

Ao longo deste estudo, defendi o poder do ato criativo, da escrita e da literatura enquanto formas de resistência. Quando as “Três Marias” interrogam “que luta é a nossa enquanto apenas no domínio das palavras?”, Adrienne Rich, em epígrafe, parece responder. A escrita, a literatura, o direito à voz é uma arma de resistência e, como tal, um privilégio.

O nome de Maria Isabel Barreno permanecerá ligado à denúncia da condição subalterna das mulheres na sociedade portuguesa contemporânea (e às lutas feministas da década de 1970). A sua reflexão sobre a necessidade de libertação mental e física das mulheres é crucial. Com esta tese de doutoramento, pretendo não apenas resgatar o romance *MM* e o nome da escritora Maria Isabel Barreno para o cânone da literatura portuguesa contemporânea, como também contribuir para a reescrita de uma história literária mais justa, equilibrada, plural e inclusiva. Espero que este estudo contribua igualmente para o reconhecimento e afirmação dos Estudos Feministas enquanto área científica, salientando a sua articulação com os estudos literários enriquecendo, desta forma, a história da literatura portuguesa contemporânea.

A terminar este trabalho de resgate da voz de Maria Isabel Barreno, penso também em outras vozes de autoria feminina que quebraram o silêncio através da escrita, mas que não foram, nem são ouvidas. Talvez por esta razão, este trabalho parece-me sempre incompleto. Por outro lado, o sentimento de incompletude faz-me pensar na continuidade deste projeto, dando voz às narrativas das margens, dando voz a outras escritoras. Nas palavras de Barreno: “A ‘morte’ que procurei desvendar

neste livro não é só um processo histórico. É, mais uma vez, uma história interminável, que a cada passo se reifica com novas palavras” (MM: 12).

E é com “novas palavras” de Maria Isabel Barreno – “novas” porque neste estudo apenas analisei as suas palavras em prosa – que gostaria de terminar este estudo. Por esta razão escolhi um poema de Barreno. Chama-se “Origem” e foi publicado em *A Dama Verde* (1983). A descoberta do “eu”, tentar encontrar origens para nos descobrirmos, a vontade em encontrar respostas para as dúvidas que nos acompanham, desde a nossa dimensão humana (até) ao tamanho do universo, do humano ao cosmos, da materialidade do nosso corpo singular ao coletivo global, a multiplicidade de vários universos e uma reflexão sobre o tempo, na esperança que também eu tenha conseguido abrir uma porta para as minhas perguntas de criança:

*Origem mais antiga parece ser a da esperança
Porta secreta que esconde os segredos do Além
Cântico das rosas nos seus discreto florir*

*Persistência das coisas. Ou emoção do nosso olhar
O acontecer do Universo é a criação do Amor
Participação da luz em toda a matéria criada
Nenhum Absoluto nos espera no fim das coisas e dos tempos
Nós somos o Absoluto e nada nos poderá condenar*

*No fim dos tempos só a origem mais antiga
Percorrido todo o caminho no nosso âmagô inscrito
Reconhecida a emoção que nos liga a toda a beleza.
Única porta secreta é a que nos separa de nós próprios.*

As epígrafes de mulheres escritoras são também um contributo meu para a genealogia da escrita de autoria feminina.

BIBLIOGRAFIA

Abranches, Graça (2009), *Guia para uma Linguagem Promotora da Igualdade entre Mulheres e Homens na Administração Pública*. Lisboa: CIG.

_____ (2002), “Homens, Mulheres e Mestras Inglesas” in Maria Irene Ramalho e António Sousa Ribeiro (orgs.), *Entre Ser e Estar: Raízes, Percursos e Discursos da Identidade*. Porto: Afrontamento, 255-305.

_____ (1998), ““On What Terms Shall We Join the Procession of Educated Men?” Teaching Feminist Studies at the University of Coimbra”, *Oficina do CES*, 125, 1-21.

_____ (1997), “Des-Aprendendo para Dizer: Políticas, Escritas e Poéticas de Mulheres Portuguesas do Século XX” (Tradução alemã: “Verlernen um zu sprechen: Politik und Poetik portugiesische Frauen im 20. Jahrhundert”), in Henry Thorau (org.), *Portugiesische Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 204-235.

_____ (1994), “As Mulheres e o Cânone” in Isabel Caldeira (ed.), *O Cânone nos Estudos Anglo-Americanos*. Coimbra: Minerva, 219-224.

_____ (1980), “Re-Lendo *A Room Of One’s Own*; Onde se Conta de Mudas Que Ouvem, Surdos Que Falam e Mudas Que Aprenderam a Falar”, *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 4/5, 129-156.

Adão, Deolinda M. (2018), “A Multiplicidade do Eu. Construção de Identidade Feminina em Maria Isabel Barreno”, *Faces de Eva, Revista de Estudos Sobre a Mulher*, 39, 27-40.

Almeida, Onésimo Teotónio e Leonor Simas-Almeida (2008), “Cânone, Cânones em Reflexões Dialogadas”, *VEREDAS* (Associação Internacional de Lusitanistas) 10, 165-171.

Almeida, São José (2006), “As Feministas de Um País Oficialmente Sem Feminismo”, *PÚBLICO* (28 Janeiro), 14-15. Consultado a 29.05.2017, em <https://static.publico.pt/DOCS/AsFeministasdeUmPais.pdf>

Alonso, Cláudia Pazos (2011), “Modernist Differences: Judith Teixeira and Florbela Espanca” in J. Pizarro e S. Dix (eds.), *Portuguese Modernism: Multiple Perspectives in Literature and The Visual Arts*. London: Legenda, 1-18.

Alonso, Cláudia Pazos e Fábio Mário Silva (orgs.) (2015), *Poesia e Prosa – Judith Teixeira*. Lisboa: Dom Quixote.

Alves, Teresa Ferreira de Almeida (1996), “Women’s Narratives and the Shifts from the Canon”, *Dedalus, Feminae: Figuras de Identidade*, 6, 15-27.

Amaral, Ana Luísa (2013), “Literatura e Mundo em *Novas Cartas Portuguesas*: O Azulejo dos Tempos”, *Elyra. Revista da Rede Internacional Lyraempoetics*, 1, 3, 5-24.

_____ (2010), “Breve Introdução” in Maria Isabel Barreno, Maria Velho da Costa e Maria Teresa Horta, *Novas Cartas Portuguesas. Edição Anotada*. Ana Luísa Amaral (org.). Lisboa: Dom Quixote, XV-XXVI.

_____ (2003), “Do Centro e da Margem: Escrita do Corpo em Escritas de Mulheres”, *Cadernos de Literatura Comparada*, Ana Luísa Amaral, Gonçalo Vilas-Boas, Marinela Freitas e Rosa Maria Martelo (orgs.). Porto: Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, 8/9, 105-120.

_____ (2001), “*Excesses*: The Poetry of Florbela Espanca and Irene Lisboa”, *Cadernos de Literatura Comparada*. Porto: Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, 2, 9-25.

_____ (1990), *Minha Senhora de Mim*. Lisboa: Quetzal.

Amaral, Ana Luísa e Marinela Freitas (orgs.) (2015), “Introdução” in *Novas Cartas Portuguesas: Entre Portugal e o Mundo*. Lisboa: Dom Quixote, 15-29.

Amaral, Ana Luísa e Rosa Martelo (2014), “Aranhas e Musas: Representações de Poeta, Subjectividades e Identidades na Poesia”, *Cadernos de Literatura Comparada*. Porto: Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, 14/15, 31-63.

Amaral, Fernando Pinto (ed.) (2002), *100 Livros Portugueses do Século Vinte. Uma Seleção de Obras Literárias*. Lisboa: Instituto Camões.

Anastácio, Vanda (org.) (2013), *Uma Antologia Improvável: A Escrita das Mulheres (Séculos XVI a XVIII)*. Lisboa: Relógio d’Água.

_____ (2012), “Mulheres e Bibliografia Material: o Ramalhete de Flores de D. Mariana de Luna”, *Humanística*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 22, 178-189.

_____ (2005), “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 *Cartographies. Mélanges Offerts à Maria Alzira Seixo*. Lisboa: 537-556.

Anderson, Linda (2006), “Autobiography and The Feminist Subject” in Ellen Rooney (ed.), *Feminist Literary Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 119-135.

Andrade, Eugénio (1998), *Cartas Portuguesas, Atribuídas a Mariana Alcoforado*. Lisboa: Assírio Alvim.

Araújo, Susan (2016), “O Cânone Literário e o Ensino: Reflexão a partir da Proposta Curricular Brasileira”, *Revista de Estudos Literários*. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa, 6, 465-497.

Arenas, Fernando (2003), *Utopias of Otherness: Nationhood and Subjectivity in Portugal and Brazil*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press.

Aristóteles (1951), *Poética*. Trad. Eudoro de Sousa. Lisboa: Guimarães & C^a Editores.

Arnaut, Ana Paula (2012), “Rostos e Rastos do Colonialismo em *Vozes do Vento* de Maria Isabel Barreno”, Elena Brugioni *et al* (orgs.), *Itinerâncias. Percursos e Representações da Pós-Colonialidade*. Universidade do Minho: Edições Húmus, 139-151.

Ávila, Debbie Maria (2014), “Conflicting Images of Womanhood in the Novels of Alice Ogando”, *Cincinnati Romance Review*, 38, 245-259. Consultado a 11.06.2020, em <http://www.cromrev.com/volumes/vol38/CRR%20v38-A15%20Avila.pdf>

Bhabha, Homi (1995), *The Location of Culture*. London: Routledge.

Barbosa, Sara Marina Vilela da Silva e Vasconcelos (2016), *¿Ainda Tenho Uma Hora Minha? O Sujeito e o Tempo na Poesia de Irene Lisboa*. Dissertação de mestrado. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Barthes, Roland (1977), “The Death of the Author” in Stephen Heath (ed.), *Image Music Text*. London: Fontana.

_____ (1973), *Mythologies*. Trad. Annette Laversa. London: Granada.

Barreno, Maria Isabel (2001), “Os Territórios Imaginários da Escrita”, *SCRIPTA*, Belo Horizonte, 4, 8, 275-286.

_____ (1996), *O Círculo Virtuoso. Contos*. Lisboa: Caminho.

_____ (1994), *O Senhor das Ilhas*. Lisboa: Caminho.

_____ (1993), *Os Outros Legítimos Superiores. Folhetim de Ficção Filosófica*. Lisboa: Editorial Caminho [1^a ed. 1970].

_____ (1992), *O Chão Salgado*. Lisboa: Editorial Caminho.

_____ (1991), “A Deusa Deitada” in *O Enviado: Contos*. Lisboa: Caminho, 53-57.

_____ (1989), *A Morte da Mãe*. Lisboa: Caminho [1ª ed. 1979].

_____ (1987), *De Noite as Árvores São Negras*. Lisboa: Edições Rolim [1ª ed. 1968].

_____ (1986), *O Mundo Sobre o Outro Desbotado*. Lisboa: Edições Rolim [2ª ed. Lisboa: Caminho, 1995].

_____ (1985), *O Falso Neutro*. Lisboa: Instituto de Estudos para o Desenvolvimento.

_____ (1983), *A Dama Verde*. Lisboa: Edições Rolim.

Barreno, Maria Isabel, Maria Velho da Costa e Maria Teresa Horta (2010), *Novas Cartas Portuguesas. Edição Anotada*. Ana Luísa Amaral (org.). Lisboa: Dom Quixote.

Barros, Thereza Leitão de (1924), *Escritoras de Portugal. Génio Feminino Revelado na Literatura Portuguesa*. Vol. I-II. Lisboa: s.e.

Beauvoir, Simone de (2008), *O Segundo Sexo (2)*. Lisboa: Bertrand [1ª ed. 1949, *Le Deuxième Sexe*. Paris: Gallimard].

Bebiano, Adriana (2017), “Meninas, Senhoras e Galdérias: Representações das Mulheres em Língua Portuguesa” in Isabel Caldeira, Graça Capinha e Jacinta Matos (orgs.), *The Hedge of One of Many Circles. Homenagem a Irene Ramalho Santos*. Coimbra Imprensa da Universidade de Coimbra, II, 11-25.

_____ (2013), “Para uma Pedagogia Política e Lúdica: Reescritas de Contos de Fadas” in Ana Luís (coord.), *O Cruzamento de Saberes na Aula de Inglês: Contributos para uma Prática Interdisciplinar*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 145-175.

_____ (2009a), “Da Vida das Mulheres Infames. A História Segundo Emma Donoghue”, *Anglo-Saxónica: Revista do Centro de Estudos Anglisticos da Universidade de Lisboa*, II, 27, 23-36.

_____ (2009b), “Introdução. Estudos Feministas, uma Interdisciplina para o Futuro” in Adriana Bebiano, Rosário Ferreira e Teresa Tavares (orgs.), *Estudos Feministas: Ensaios de uma Disciplina*. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

_____ (2003), *Biografias Romanceadas: A História Contada Como Delírio*. Tese de doutoramento. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

Bebiano, Adriana e Maria Irene Ramalho (2018), “A Revista *Crítica de Ciências Sociais* e o Feminismo (1978-2017)”, *Revista Crítica de Ciências Sociais*, Número especial, 71-114.

_____ (2010), “Estudos Feministas e Cidadania Plena”, *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 89, 5-10. Consultado a 09.01.2018, em <http://journals.openedition.org/rccs/3659>

Beleza, Teresa Pizarro (2004), “Anjos e Monstros – A Construção das Relações de Género no Direito Penal”, *ex aequo. Revista da Associação Portuguesa de Estudos Sobre as Mulheres*, 10, 29-40.

Besse, Maria Graciete (2001), *Percursos no Feminino*. Lisboa: Ulmeiro.

Blau DuPlessis, Rachel (1986), “Family, Sexes; Psyche: An Essay on H.D. and the Muse of the Woman Writer”, *H.D. Woman and Poet*, Michael King (ed.). Maine: National Poetry Foundation, 75.

Bourdieu, Pierre (1999), *A Dominação Masculina*. Trad. Miguel Serras Pereira. Oeiras: Celta.

Braidotti, Rosi (2006), *Transpositions*. Cambridge: Polity Press.

_____ (2002), *Metamorphoses: Toward a Materialist Theory of Becoming*. Cambridge: Polity Press.

_____ (2000), Body, Gender, Subjectivity: Crossing Disciplinary and Institutional Borders: Fourth European Feminist Research Conference, Bologna, 28 September-1 October 2000. Consultado a 11.06.2020, em <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/08164640120076069>

Buescu, Helena Carvalhão (2011), “Literatura, Cânone e Ensino” in António Apolinário Lourenço e Osvaldo Manuel Silvestre (coords.), *Revista de Estudos Literários*. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa, 1, 59-83.

Butler, Judith (2004), *Undoing Gender*. New York: Routledge.

_____ (1993), *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of “Sex”*. New York: Routledge.

_____ (1990), *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.

Caldeira, Isabel (1994), *O Cânone nos Estudos Anglo-Americanos*. Coimbra: Minerva.

Cameron, Deborah (1990), “Demythologising Sociolinguistics: Why Language Does Not Reflect Language” in John E. Joseph and Talbot J. Taylor (eds.), *Ideologies of Language*. London and New York: Routledge, 79-93.

Cardoso, Raquel Maria Correia (1997), *Masculino e Feminino: Ulysses e/ou a Desconstrução da Dualidade*. Dissertação de mestrado. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

Castro, Zília Osório, António Ferreira de Sousa e Marília Favinha (orgs.) (2003), *Falar de Mulheres: Da Igualdade à Paridade*. Lisboa: Livros Horizonte.

Centeno, Yvette K. (1974), *Irreflexões*. Lisboa: Ática.

Céu e Silva, João (2016), “As 50 Obras Essenciais da Literatura Portuguesa: Quem É O Autor Mais Importante da Literatura Portuguesa? Quais as Obras Fundamentais em Todos os Géneros Literários?”, *Diário de Notícias*”. Consultado a 10.11.2019, em <https://www.dn.pt/artes/as-50-obras-essenciais-da-literatura-portuguesa-5140124.html>

Cixous, Hélène (1997), “The Laugh of The Medusa” in Robyn R. Warhol and Diane Price Herndl (eds.), *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*. New Jersey: Rutgers University Press, 347-362.

_____ (1994), “The Newly Born Woman” in Susan Sellers (ed.), *The Hélène Cixous Reader* [1ª ed. 1975].

_____ (1988), “Conversations” in Susan Sellers (ed.), *Readings from the Seminar of Hélène Cixous*. New York: St. Martin’s Press, 141-54.

Coelho, Nelly Novaes (1999), “O Discurso-em-Crise na Literatura Feminina Portuguesa”, *via atlântica*, 2, 121-128.

Coelho, Salomé (2009), “Homoerotismo Feminino no séc. XVIII” in Adriana Bebiano, Rosário Ferreira e Teresa Tavares (coords.), *Estudos Feministas: Ensaio de uma Interdisciplina*. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 29-52.

Conrado, Júlio (2016), “Bilhete Postal para Maria Isabel Barreno (1939-2016)”, *Revista Triplov de Artes, Religiões e Ciências*. Consultado a 30.05.2017, em http://www.triplov.com/letras/Julio-Conrado/isabel_barreno/index.htm

Correia, Natália (org.) (1966), *Antologia da Poesia Portuguesa Erótica e Satírica*. Lisboa: Antígona/Frenesi.

Costa, Maria Velho da (1969), *Maina Mendes*. Lisboa: Dom Quixote.

Coutinho, Isabel (2016), “Morreu Maria Isabel Barreno, que ‘foi mais do que uma das ‘Três Marias’”, *Público/Ípsilon*, edição *online*, 03 de setembro de 2016. Consultado a 29.05.2017, em <https://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/morreu-maria-isabel-barreno-uma-das-tres-marias-1743111>

Couto, Anabela (2005), “O Retrato da Mulher Durante o Estado Novo”, *Jornalismo Porto Net*, artigo *online*, 26 de abril de 2005. Consultado a 14.05.2016, em <http://jpn.up.pt/2005/04/26/o-retrato-da-mulher-durante-o-estado-novo/>

_____ (2003), “Literatura de Autoria Feminina: um Património da Palavra a Reinventar” in Zília Osório de Castro, António Ferreira de Sousa e Marília Favinha (orgs.), *Falar de Mulheres: Da Igualdade à Paridade*. Lisboa: Livros Horizonte, 43-52.

Cova, Anne (org.) (2008), *História Comparada das Mulheres. Novas Abordagens*. Lisboa: Livros Horizonte.

Cunha, Carlos (2005), “O Nacionalismo do Cânone Literário Português em Contexto Escolar: entre o Ético e o Estético”, *Ave Azul. Revista de Arte e Crítica de Viseu*, 2002/2005, 25-53.

Cunha, Paula Cristina Ribeiro da Rocha de Morais (2012), “Da Crítica Feminista e a Escrita Feminina”, *Revista Criação & Crítica*, 8, 1–11. Consultado a 1.03.2018, em http://www.fflch.usp.br/dlm/criacaoecritica/dmdocuments/CC_N08_PCRRM_Cunha.pdf

Dallery, Arleen (1989), “The Politics of Writing (the) Body: écriture féminine” in Jaggar and Bordo (eds.), *Gender/Body/Knowledge: Feminist Reconstructions of Being and Knowing*. New Brunswick and London: Rutgers University Press, 52-67.

Damásio, Celuy Roberta Hundzinski (2007), “A Trindade Composta por Três Personagens Femininas do Romance *O Senhor das Ilhas* de Maria Isabel Barreno”, *Espaço Acadêmico*, 70. Consultado a 02.12.2017, em <http://br.monografias.com/trabalhos904/a-trinidade-composta/a-trinidade-composta2.shtml>

De Lauretis, Teresa (1986), *Feminist Studies/Critical Studies*. Bloomington: Indiana University Press.

Deplagne, Luciana e Liane Schneider (2015), “Apresentação do Dossier Cartografias Literárias de Autoria Feminina: Do Medieval ao Contemporâneo”, *Revista Ártemis*, 19, 3-5.

Derrida, Jacques (1988), “Signature Event Context” in *Limited Inc*. Northwestern University Press.

Dias, Maria Leonor Tavares (1997), *Mitologias Revisitadas no Feminino: Helena e Penélope em Helen in Egypt e Ulysses*. Dissertação de mestrado. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

Eagleton, Mary (2005), *Figuring the Woman Author in Contemporary Fiction*. Houndmills and New York: Palgrave Macmillan.

_____ (ed.) (1996), *Feminist Literary Theory*. Oxford: Blackwell.

Edfeldt, Chararina (2006), *Uma História na História. Representações da Autoria Feminina na História da Literatura Portuguesa do Século XX*. Montijo: Câmara Municipal do Montijo.

Eller, Cynthia (2000), *The Myth of Matriarchal Prehistory. Why an Invented Past Won't Give Women a Future*. Boston: Beacon Press.

Ellman, Mary (1968), *Thinking about Women*. New York: Harcourt, Brace & World.

Engelmayer, Elfriede (2000), “Posfácio” in *Adília Lopes, Obra*. Lisboa: Mariposa Azul, 469-72.

_____ (1993), “Maria Isabel Barreno: Sobre a Necessidade de Ampliar, Alargar o Espaço” (trad. Susana Bernardo, “Maria Isabel Barreno: Über die Notwendigkeit, den Raum der Wirklichkeit zu erweitern”, *Die Schwestern der Mariana Alcoforado. Portugiesische Schriftstellerinnen der Gegenwart*) in Elfriede Engelmayer und Renate Heß (eds.), *Die Schwestern der Mariana Alcoforado. Portugiesische Schriftstellerinnen der Gegenwart*. Berlin: Tranvía, 30-44.

Engels, Friedrich (1989), *A Origem da Família, da Propriedade e do Estado*. Tradução de H. Chaves. Coleção Síntese. Lisboa: Editorial Presença [ed. original alemã: 1891].

Enright, Anne (2017), “Call Yourself George”, *The London Review of Books*, 39 (18), 33-35. Consultado a 25.10.2017, em https://www.lrb.co.uk/v39/n18/anne-enright/diary?utm_source=newsletter&utm_medium=email&utm_campaign=3918+UK&utm_content=ukrw_nonsubs

Esteves, José Manuel da Costa (2008), “O Círculo Virtuoso de Maria Isabel Barreno: o Acto de Contar Como Processo em Devir” (“Le Cercle Vertueux de Maria Isabel Barreno: L’Acte de Raconter En Tant Que Processus en Devenir”), *La Literature. Les Voies du Conte Dans L’Espace Lusophone*. Centre de Recherche Sur Les Pays Lusophones. Crepal. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 7, 1-8.

_____ (2003), “Falar de Mulheres: Silêncios e Memórias” in Zília Osório de Castro, António Ferreira de Sousa e Marília Favinha (orgs.), *Falar de Mulheres: Da Igualdade à Paridade*. Lisboa: Livros Horizonte, 63-84.

Ezell, Margaret (1990), “The Myth of Judith Shakespeare: Creating the Canon of Women’s Literature”, *New Literary History*, 21, 3, 579-592.

Fernandes, Ana Raquel (2015), “Recasting Myths in Contemporary Short Fiction: British and Portuguese Women Authors” in Ana Raquel Fernandes, José Pedro Serra e Rui Carlos Fonseca (orgs.), *The Power of Form: Recycling Myths*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 134-147.

Fernandes, Ana Raquel, Cláudia Coutinho e Sara Ramos Pinto (2003), “Conversa com Maria Isabel Barreno”, *Textos e Pretextos*, 3, 64-68.

Ferreira, Ana Paula (2012), “Maria Isabel Barreno e a Subversão do Senso Comum do Género”, P. Pretov, P. Q. Sousa, R. L. Samartim e E. J. T. Feijó (eds.), *Avanços em Literatura e Cultura Portuguesas. Século XX*. Santiago de Compostela-Faro: Associação Internacional de Lusitanistas (AIL), 2, 199-208.

_____ (2002), *A Urgência de Contar. Contos de Mulheres dos Anos 40*. Lisboa: Caminho.

Ferreira, Rosário (2009), “Motivos Naturalistas e Configurações Simbólicas na Cantiga de Amigo” in Maria do Rosário Ferreira, Ana Sofia Laranjinha e José Carlos Miranda (eds.), *Seminário Medieval 2008-2009*. Porto: Estratégias Criativas, 205-217.

Ferreira, Virgínia (2001), “Estudos Sobre as Mulheres em Portugal: A Construção de um Novo Campo Científico”, *ex aequo. Revista da Associação Portuguesa de Estudos Sobre as Mulheres*, 5, 11-25.

Floquet, Daniel (2016), “Mutualidades do desejo: Sexo, Religião e Intermedialidade em *Corpo Verde*, de Maria Velho da Costa e Júlio Pomar”, *Cadernos de Literatura Comparada*. Porto: Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, 15, 12, 59-81.

Flores, Conceição, Constância Lima Duarte e Zenóbia Collares Moreira (2009), *Dicionário de Escritoras Portuguesas*. Florianópolis: Editora Mulheres.

Foucault, Michel (2005), *A Arqueologia do Saber*. Coimbra: Almedina [1ª ed. 1969].

_____ (1977), “What is an Author?” in Donald F. Bouchard (ed.), *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*. Trans. Donald F. Bouchard and Sherry Simon. Ithaca: Cornell University Press, 113-38.

Friedman, Susan Stanford (1998), *Mappings: Feminism and the Cultural Geographies of Encounter*. Princeton: Princeton University Press.

_____ (1991), “Creativity and The Childbirth Metaphor: Gender Difference in Literary Discourse” in Robyn R. Warhol and Diane Price Herndl (eds.), *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*. New Jersey: Rutgers University Press, 371-396.

Fuss, Diana (1994), “Reading Like a Feminist” in Naomi Schor and Elizabeth Weed (eds.), *The Essential Difference*. Bloomington: Indiana University Press.

Gedeão, António (1987), *Poesias Completas (1956-1967)*. Lisboa: Livraria Sá da Costa.

Gelpi, Barbara Charlesworthy and Albert Gelpi (eds.) (1975), *Adrienne Rich's Poetry*. New York: W. W. Norton.

Gil, Jerónimo da Fonseca (2004), *O Cânone Literário em Tempos de Mudança – Antes e Após Abril de 1974*. Dissertação de mestrado. Universidade Aberta de Lisboa.

Gilbert, Susan M. (1989), “What do Feminist Critics Want? A Postcard from the Volcano” in Elaine Showalter (ed.), *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature & Theory*. New York: Pantheon Books, 29-45.

_____ (1982), “Costumes of the Mind: Transvestism as Metaphor in Modern Literature” in Elizabeth Abel (ed.), *Writing and Sexual Difference*. Chicago: University of Chicago Press, 193-219.

Gilbert, Sandra M. e Susan Gubar (1989), *No Man's Land: The Place of the Woman Writer in The Twentieth Century, Volume II: Sexchanges*. New Haven: Yale University Press.

_____ (1988), *No Man's Land: The Place of the Woman Writer in The Twentieth Century, Volume I: The War of the Words*. New Haven: Yale University Press.

_____ (1986), "Tradition and The Female Talent" in Nancy K. Miller (ed.), *The Poetics of Gender*. New York: Columbia University Press, 183-207.

_____ (1979), *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination*. New Haven: Yale University Press.

Gomes, Adelino (2006), "Memória de uma Tarde à Portuguesa Antiga", *Público*, 28 de janeiro de 2006, 15. Consultado a 11.06.2020, em http://casacomum.org/cc/arquivos?set=e_7809/p_3/t_IMPrensa

Gorjão, Vanda (2002), *Mulheres em Tempos Sombrios: Oposição Feminina ao Estado Novo*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais. Coleção: Estudos e Investigações, 24.

Gouveia, Isabel (2003), *Memorial de Mulheres*. Coimbra: Almedina.

Green, F. C. (1926), "Who Was the Author of the *Lettres Portugaises*?", *The Modern Language Review*, 21, 159-167.

Grosz, Elizabeth (1995), *Space, Time and Perversion: Essays on the Politics of the Body*. New York & London: Routledge.

Gubar, Susan (1985), "'The Blank Page' and the Issues of Female Creativity" in Elaine Showalter (ed.), *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature & Theory*. New York: Pantheon Books, 292-313.

Guerreiro, António (2016), “A Literatura como Voz do Feminino”, *Público*, 4 de setembro de 2016. Consultado a 29/05/2017, em <https://www.publico.pt/2016/09/04/culturaipsilon/noticia/a-literatura-como-voz-do-feminino-1743177>

Gutting, Gary e Nancy Fraser (2015), “A Feminism Where ‘Lean In’ Means Leaning On Others”, *The New York Times*, October 15, 1-8. Consultado a 23.12.2019, em <https://opinionator.blogs.nytimes.com/2015/10/15/a-feminism-where-leaning-in-means-leaning-on-others/>

Hatherly, Ana (1998), *A Idade da Escrita E Outros Poemas*. Lisboa: Edições Tema.

Haysom, Peter (2016), *Mapeando as “Margens de Areia”: Políticas de Localização em Novas Cartas Portuguesas*. Dissertação de mestrado. Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Heng, Geraldine (2006), “Pleasure, Resistance, and a Feminist Aesthetics of Reading” in Ellen Rooney (ed.), *Feminist Literary Theory*. Cambridge & New York: Cambridge University Press, 53-72.

Henriques, Fernanda (2010), “Concepções Filosóficas e Representações do Feminino: Subsídios para uma Hermenêutica Crítica da Tradição Filosófica”, *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 89, 11-28.

Hoeverler, Diane Long (1990), “Introduction: Women, Androgynes, Poets, and Critics” in *Romantic Androgyny: The Women Within*. University Park: The Pennsylvania State University Press.

Holly, Marcia (1975), “Consciousness and Authenticity: Towards a Feminist Aesthetic” in Josephine Donovan (ed.), *Feminist Literary Criticism. Explorations in Theory*. Lexington: The University Press of Kentucky, 38-47.

Horta, Maria Teresa (1999), “Marcadas Para Sempre” in Cândido de Azevedo, José Saramago, José Cardoso Pires e Maria Teresa Horta (orgs.), *A Censura de Salazar e*

Marcelo Caetano: *Imprensa, Teatro, Cinema, Televisão, Rádiodifusão, Livro*. Lisboa: Caminho.

_____ (1971), *Minha Senhora de Mim*. Lisboa: Dom Quixote.

Irigaray, Luce (2003), “Poder do Discurso, Subordinação do Feminino”. Trad. Fernanda Branco e A. Celeste Vieira, *ex aequo*. *Revista da Associação Portuguesa de Estudos Sobre as Mulheres*, 8, 45-55.

_____ (1997), “This Sex Which is Not One” in Robin R. Warhol & Diane Price Herndl (eds), *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*. New Jersey: Rutgers University Press, 363-369.

_____ (1985), *Parler N’Est Jamais Neutre*. Paris: Minuit.

_____ (1977), *Ce Sexe Qui N’En Est Pas Un*. Paris: Minuit.

_____ (1974), *Speculum De L’Autre Femme*. Paris: Minuit.

Jacobus, Mary (ed.) (1979), *Women Writing and Writing about Women*. London: Croom Helm.

Joaquim, Teresa (2006), “Os Estudos Sobre as Mulheres em Filosofia” in *As Causas das Mulheres: A Comunidade Infigurável*. Lisboa: Livros Horizonte, 110-42.

Kaplan, Cora (1986), *Sea Changes: Essays on Culture and Feminism*. Londres: Verso.

Kauffman, Linda S. (1986), *Discourses of Desire. Gender, Genre, and Epistolary Fictions*. Ithaca: Cornell University Press.

Kirkby, Lorna Marie (2016), *Sexualities: The Female Body and Sexuality in Contemporary Portuguese Women’s Writing*. Dissertação de mestrado. Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Klobucka, Anna (2009), *Formato Mulher. A Emergência da Autoria Feminina na Poesia Portuguesa*. Lisboa: Angelus Novus.

_____ (2008), “Sobre a Hipótese de uma *Herstory* da Literatura Portuguesa”, *VEREDAS* (Associação Internacional de Lusitanistas), 10, 13-25. Consultado a 23.12.2017, em <http://hdl.handle.net/10316.2/34460>

_____ (2006), *Mariana Alcoforado: Formação de um Mito Cultural*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.

Kristeva, Julia (1984), *Revolution in Poetic Language*. Columbia and Princeton: University Presses of California [1ª ed. 1974].

_____ (1980), *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature*. Oxford: Blackwell [1ª ed. 1969].

Le Guin, Ursula K. (1985), “She Unnames Them”, *The New Yorker*. Consultado a 11.06.2020, em <https://www.newyorker.com/magazine/1985/01/21/she-unnames-them>

Lentina, Alda Maria (2016), “As *Novas Cartas Portuguesas* ou uma Nova Cartografia do Feminino”, *Cadernos de Literatura Comparada*. Porto: Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, 35 (12), 279-295.

Lewes, George Henry (1852), “The Lady Novelists”, *Westminster Review*, II, 129-140.

Lima, Susana Moreira de (2006), “A Obscenidade da Velhice Feminina: O Rompimento do Olhar na Literatura”, *Ruídos e Representação da Mulher: Preconceitos e Estereótipos na Literatura e em Outros Discursos. Anais do VII Seminário Fazendo Gênero*. Brasil. Santa Catarina: Universidade Federal de Santa Catarina.

Lopes, Maria Antónia (2005), “Sebastiana da Luz, Mercadora Coimbrã Setecentista (Elementos para a História de As mulheres e o Trabalho)”, *Revista de História da Sociedade e da Cultura*, 5, 133-156.

_____ (1989), *Mulheres, Espaço e Sociabilidade. A Transformação dos Papéis Femininos em Portugal à Luz de Fontes Literárias (Segunda Metade do Século XVIII)*. Lisboa: Livros Horizonte.

Lopes, Maria José *et al* (orgs.) (2012), “O Poder Feminino Segundo José Saramago. *As Intermitências da Morte* entre Cronos, Eros e Tânatos”, *Narrativas do Poder Feminino*. Braga: ALETHEIA, 19-35.

Louro, Regina (1992), “Portugal é Um Chão Salgado”, *Público*, 13 de março de 1992.

Lourenço, Eduardo (1990), *Nós e A Europa, Ou As Duas Razões*. Lisboa: IN-CA [3ª ed. Revista e Aumentada].

Lyotard, Jean-François & Clarke, D. (1978), “One of the Things at Stake in Women's Struggles”, *SubStance*, 6/7 (20), 9-17.

Macedo, Ana Gabriela (2008), “Introdução”, *Diacrítica: Revista do Centro de Estudos Humanísticos*, Universidade do Minho, 22/3, 22-3.

_____ (org.) (2002), *Género, Identidade e Desejo: Antologia Crítica de Feminismo Contemporâneo*. Lisboa: Edições Cotovia.

_____ (2001), “Os Estudos Feministas Revisitados: Finalmente Visíveis?” in Helena Carvalhão Buescu, João Ferreira Duarte e Manuel Gusmão (orgs.), *Floresta Encantada: Novos Caminhos da Literatura Comparada*. Lisboa: Dom Quixote.

Macedo, Ana Gabriela e Ana Luísa Amaral (orgs.) (2005), *Dicionário da Crítica Feminista*. Porto: Edições Afrontamento.

Macedo, Ana Gabriela & Orlando Grossegesse (orgs.) (2003), *Re-presentações do Corpo*. Universidade do Minho: Centro de Estudos Humanísticos.

Magalhães, Isabel Allegro de (1995), *O Sexo dos Textos: Traços da Ficção Narrativa de Autoria Feminina*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.

_____ (1992), “Os Véus de Artémis: Alguns Traços da Ficção Narrativa de Autoria Feminina”, *Revista Colóquio/Letras*, 125/126, 151-168.

_____ (1987), *O Tempo das Mulheres: A Dimensão Temporal na Escrita Feminina Contemporânea da Ficção Portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.

Magalhães, Maria José (2001), “Dez Anos da APEM: Percorrer as Vozes, Significar os Percursos”, *ex aequo. Revista da Associação Portuguesa de Estudos Sobre as Mulheres*, 5, 27-65.

Marcus, Jane (1981), “Thinking Back Through Our Mothers” in Jane Marcus (ed.), *New Feminist Essays on Virginia Woolf*. London: Macmillan, 1-30.

Marinho, Maria de Fátima (2010), “Maria Isabel Barreno” (2003- 2010). Consultado a 31.12.2010, em [http://www.infopedia.pt/\\$maria-isabel-barreno](http://www.infopedia.pt/$maria-isabel-barreno)

_____ (2008), *History and Myth – The Presence of National Myths in Portuguese Literature*. Munique: Martin Meidenbauer.

_____ (2006a), “Maria Isabel Barreno – O Feminino em Construção”, *SCRIPTA*, Belo Horizonte, 10 (19), 203-214.

_____ (2006b), “Inventar o Passado (O Romance Histórico da Pós-Modernidade)”, *Derivas*, Departamento de Línguas e Culturas, Universidade de Aveiro, 9-30.

_____ (2005), *Um Poço Sem Fundo – Novas Reflexões sobre Literatura e*

História. Porto: Campo das Letras.

_____ (2001), *Vozes e Olhares no Feminino*. Porto: Edições Afrontamento.

Martins, Ana Margarida Dias (2012), “Dramatizar *Novas Cartas Portuguesas* (Em Vez de As Ler)”, *Cadernos de Literatura Comparada*. Porto: Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, 26/27, 147-163.

Melo, Sónia Rita Cardoso (2015), *Des-Dobra: Re-Visão e Tradução. A Construção da Poetisa em Adília Lopes. Des-Pliegue: Re-visión y Traducción La Construcción de la Poetisa en Adília Lopes*. Tese de doutoramento. Universidade de Barcelona.

Mello, Cristina (1995), “Maria Isabel Barreno”, *BIBLOS Enciclopédia das Literaturas de Língua Portuguesa*. Lisboa: São Paulo (Editorial Verbo), I, 564-566.

Mia, Liinason (2009), “Why Interdisciplinarity? Interdisciplinarity and Women’s/ Gender Studies in Europe”, *The Making of European Women’s Studies*. Utrecht, Utrecht University: Athena Publications, IX: 50-66.

Michie, Helena (1992), *Sororophobia. Differences Among Women in Literature and Culture*. Oxford: Oxford University Press.

Mill, John Stuart (2006), *A Sujeição das Mulheres*. António de Araújo (org.). Coimbra: Edições Almedina [1ª ed. 1869].

Miller, Nancy K. (ed.) (1986), *The Poetics of Gender*. New York: Columbia University Press.

Millett, Kate (1977), *Sexual Politics*. London: Virago [1ª ed. 1969].

Moi, Toril (1985), *Sexual, Textual Politics: Feminist Literary Theory*. London and New York: Routledge.

Monteiro, Ofélia Paiva (1997), "Grotresco", *BIBLOS Enciclopédia das Literaturas de Língua Portuguesa*. Lisboa, São Paulo (Editorial Verbo), II, 893-902.

Nunes, Maria Leonor (1998), "Entrevista a Maria Isabel Barreno", *JL – Jornal de Letras*. Consultado a 11.06.2020, em https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/103632/ferreira_jc_dr_assis.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Offen, Karen (2008), "Erupções e Fluxos: Reflexões Sobre a Escrita de Uma História Comparada dos Feminismos Europeus, 1700-1950" in Anne Cova (org.), *História Comparada das Mulheres. Novas Abordagens*. Lisboa: Livros Horizonte, 29-45.

Ostriker, Alicia (1985), "The Thieves of Language – Women Poets and Revisionist Mythmaking" in Elaine Showalter (ed.), *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature & Theory*. New York: Pantheon Books, 314-338.

Owen, Hilary (2000), "Novas Cartas Portuguesas: In Spite of Ulysses" in *Portuguese Women's Writing, 1972-1986. Reincarnations of a Revolution*. Lewiston: Edwin Mellen Press, 25-39.

_____ (1999), "Exiled in Its Own Land", *Index on Censorship* 28 (1), 57-69.

_____ (1995), "'Um Quarto que Seja Seu': The Quest for Camões's Sister", *Portuguese Studies*, 11, 179-91.

_____ (1992), *(W)rites of Passage: Portuguese Women's Narrative After the Three Marias*. Tese de doutoramento. Universidade de Nottingham.

Owen, Hillary e Cláudia Pazos Alonso (2011), *Antigone's Daughters? Gender, Genealogy, and The Politics of Authorship in 20th-Century Portuguese Women's Writers*. Lewisburg: Bucknell University Press.

Patrick, Oona (2014), "A Book to Defy Authority, Ana Luísa Amaral on The Three Marias", *The Town Crier*. 24. Consultado a 05.05.2014, em <http://town-crier.ca/blog/>

Pena, Cristiana (2008), *A Revolução das Feministas Portuguesas: 1972-1975. Do “Processo das Três Marias” à formação do MLM – Movimento de Libertação das Mulheres*. Dissertação de mestrado. Universidade Aberta de Lisboa.

_____ (2006), “Entrevista a Maria Isabel Barreno”.

Pereira, Maria do Mar Estorrinho da Mata Lampreia (2010), *Pushing the Boundaries of Knowledge: an Ethnography of Negotiations of the Epistemic Status of Women’s, Gender, Feminist Studies in Portugal*. London, School of Economics and Political Science.

Pimentel, Irene Flunser (2001), *História das Organizações Femininas do Estado Novo*. Lisboa: Temas e Debates, 2001.

Pintasilgo, Maria de Lourdes (2010a), “Pré-Prefácio (leitura breve por excesso de cuidado)” (1980) in Ana Luísa Amaral (org.), *Novas Cartas Portuguesas*, Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa. Edição Anotada. Lisboa: Dom Quixote, XXVII-XXIX.

_____ (2010b) “Prefácio (leitura longa e descuidada)” (1980) in Ana Luísa Amaral (org.), *Novas Cartas Portuguesas*, Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa. Edição Anotada. Lisboa: Dom Quixote, XXXI-XLVIII.

Pollock, Griselda (2002), “A Política da Teoria: Gerações e Geografias na Teoria feminista e na História das Histórias de Arte” (“The Politics of Theory”, *Generations and Geographies in the Visual Arts*. Trad. Ana Gabriela Macedo e Maria Amélia Carvalho) in Ana Gabriela Macedo, *Género, Identidade e Desejo: Antologia Crítica do Feminismo Contemporâneo*. Lisboa: Cotovia, 191-220.

Ramalho, Maria Irene (2013), “Difference and Hierarchy Revisited by Feminism”, *Anglo-Saxónica*, III, 6: 23-45.

_____ (2001a), “A Sogra de Rute, ou Intersexualidades” in Boaventura de Sousa Santos (org.), *Globalização: Fatalidade ou Utopia?* Porto: Afrontamento, 525-549.

_____ (2001b), “Os Estudos sobre as Mulheres e o Saber. Onde se Conclui que o Poético é Feminista”, *ex aequo. Revista da Associação Portuguesa de Estudos Sobre as Mulheres*, 5, 107-122.

_____ (1999a), “Duplo Posfácio” in Ana Luísa Amaral, *Minha Senhora de Quê*. Lisboa: Quetzal, 95-99.

_____ (1999b), “Prefácio, Dez Anos Depois” in Ana Luísa Amaral, *Minha Senhora de Quê*. Lisboa: Quetzal, 7-14.

_____ (1995), “Women’s Studies in Portugal”, *Oficina do CES*, 52, 1-31.

_____ (1994), “Introdução” in Isabel Caldeira (ed.), *O cânone nos Estudos Anglo-Americanos*. Coimbra: Minerva, 10-20.

Ramalho, Maria Irene e Ana Luísa Amaral (1997), “Sobre a ‘Escrita Feminina’”, *Oficina do CES*, 90, 1-45.

Reis, Carolina (2016), “O Novo Feminismo”. Consultado a 09.01.2018, em <http://expresso.sapo.pt/sociedade/2016-09-25-O-novo-feminismo>

Rich, Adrienne (1987), *Blood, Bread and Poetry: Selected Prose 1979-85*. Trad. Maria José Gomes in Ana Gabriela Macedo (ed.) (2002), *Género, Identidade e Desejo: Antologia Crítica do Feminismo Contemporâneo*. Lisboa: Cotovia, 19-29.

_____ (1979), *On Lies, Secrets, and Silence. Selected Prose 1966-1978*. New York: W. W. Norton & Company.

_____ (1977), “The Meaning of Our Love for Women is What We Have Constantly to Expand” in *On Lies, Secrets, and Silence. Selected Prose 1966-1978*. New York: W. W. Norton & Company, 223-230.

_____ (1975), *Adrienne Rich's Poetry*. Barbara Charlesworthy Gelpi and Albert Gelpi (eds). New York: W. W. Norton, 98.

_____ (1973), *Diving into the Wreck*. New York: W. W. Norton, 20.

_____ (1971), "When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision" in *On Lies, Secrets, and Silence. Selected Prose 1966-1978*. New York: W. W. Norton & Company, 33-49.

Riley, Denise (1988), *Am I That Name? Feminism and the Category of Women in History*. London: Macmillan, 107.

Rooney, Ellen (ed.) (2006), *Feminist Literary Theory*. Cambridge: Cambridge University Press.

_____ (2006), "The Literary Politics of Feminist Theory" in Ellen Rooney (ed.), *Feminist Literary Theory*. Cambridge & New York: Cambridge University Press, 73-95.

Sadlier, Darlene J. (1986), "Form in *Novas Cartas Portuguesas*", *A Forum on Fiction*, 19 (3), 246-263. Consultado a 13.02.2017, em <http://www.jstor.org/stable/1345633>

Saldanha, Ana (2014), "Narrativa Portuguesa Pós-Revolução: Os Autores Mulheres e as Novas Representações Sociais", *FronteirZ, Revista Digital do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária*, São Paulo, 12, 140-162.

Sant'Anna, Mônica (2016), "Da Margem ao Centro: A Poesia em Vermelho" in Teresa Bermúdez Montes e Mônica Sant'Anna (eds.), *Letras Escarlatas: Estudos Sobre a Representación de Menstruación*. Berlin: Frank & Timme, 199-216.

_____ (2009), "A Censura à Escrita Feminina em Portugal à Maneira de Ilustração: Judith Teixeira, Natália Correia e Maria Teresa Horta", *Labirintos, Revista Electrónica de Estudos Portugueses*, 6, 2, 1-23.

Santo, Sílvia Espírito (2003), *Adeus, Até ao Teu Regresso: o Movimento Nacional Feminino na Guerra colonial (1961-1974)*. Lisboa: Livros Horizonte.

Santos, Boaventura Sousa (2014), *Epistemologias do Sul. A Justiça contra o Epistemicídio*. Coimbra: Almedina.

_____ (1997), “Por uma Concepção Multicultural de Direitos Humanos”, *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 48: 11-32.

Santos, Isabel Maria Correia Pedro dos (1998), “*Presumptuous Thing!*”: *As Mulheres e a Autobiografia na Literatura Inglesa*. Tese de doutoramento. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

Santos, Maria do Carmo de Oliveira Moreira (2003), “Ambiguidades na Narrativa do «Corpo» de Maria Isabel Barreno”, *Cadernos Cespuc de Pesquisa, Ironia e Humor na Literatura Portuguesa: Esvaziamento do Mito e Saber da Escrita*, 12, 78-85.

Santos, Paulo Alexandre Jorge dos (2000), “A Encenação da Escrita em Três Textos de Maria Isabel Barreno”, *Revista Colóquio/Letras*, 155/156, 372-377.

_____ (1999), “Recensão Crítica a *As Vésperas Esquecidas*, de Maria Isabel Barreno”, *Revista Colóquio/Letras*, 153/154, 318-320.

_____ (1997a), “Entre a Primeira e a Terceira Pessoas, em Quatro Textos de Maria Isabel Barreno”, 213-224. Consultado a 11.06.2020, em [https://www.google.com/search?sxsrf=ALeKk00SP7dVvk9EZ1wead5HpO7_TCqm1Q:1591912929115&q=_____\(1997a\),+Entre+a+Primeira+e+a+Terceira+Pessoas+em+quatro+textos+de+Maria+Isabel+Barreno,++LerLetras,+213224.&sa=X&ved=2ahUKEwjMuZzl4frpAhUyxYUKHQZyAOIQgwN6BAgMEAE&biw=1271&bih=590](https://www.google.com/search?sxsrf=ALeKk00SP7dVvk9EZ1wead5HpO7_TCqm1Q:1591912929115&q=_____(1997a),+Entre+a+Primeira+e+a+Terceira+Pessoas+em+quatro+textos+de+Maria+Isabel+Barreno,++LerLetras,+213224.&sa=X&ved=2ahUKEwjMuZzl4frpAhUyxYUKHQZyAOIQgwN6BAgMEAE&biw=1271&bih=590)

_____ (1997b), “Recensão Crítica a *O Círculo Virtuoso*, de Maria Isabel Barreno”, *Revista Colóquio/Letras*, 143/144, 276-277.

Sarraute, Nathalie (1986), "Gender: A Useful Category of Historical Analysis", *The American Historical Review*, 91, 5, 1053-1075.

_____ (1984), "Interview: With Sonia Rykiel", *Les Nouvelles*, 9, 15, 39-41.

Scott, Bonnie Kime (1992), "Joyce and Michelet: Why Watch Molly Menstruate?" in Vincent J. Cheng and Timothy Martin (eds.), *Joyce in Context*. Cambridge: Cambridge University Press, 122-137.

Scott, Joan (1991), "The Evidence of Experience Author(s)", *Critical Inquiry*. The University of Chicago Press, 17, 4, 773-797.

Seixas, Maria João (2010), *República das Mulheres*. Lisboa: Bertrand Editora.

Seixo, Maria Alzira (2001a), "Quatro Razões para Reler *Novas Cartas Portuguesas*" in Maria Alzira Seixo (ed.), *Outros Erros: Ensaios de Literatura*. Porto: Asa Editores, 179-187.

_____ (2001b), "Isabel Barreno e Fiamma: Dois Modos de Ver *Cantos do Canto e Epístolas e Memorandos*, de Fiamma Hasse Pais Brandão, *O Círculo Virtuoso*, de Maria Isabel Barreno" in *Outros Erros, Ensaios de Literatura*. Porto: Asa Editores, 344-348.

_____ (1987), "Maria Judite de Carvalho, Um Tempo de Integração", *Para um Estudo da Expressão do Tempo no Romance Contemporâneo* [2ª ed. comentada pela autora]. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 175-240.

Sellers, Susan (ed.) (1994), *The Hélène Cixous Reader*. London: Routledge.

Shaw, Harry (1982), *Dicionário de Termos Literários*. Lisboa: Publicações Dom Quixote [2ª ed.].

Showalter, Elaine (1991), “The Female Tradition” in Robyn R. Warhol and Diane Price Herndl (eds.), *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*. New Jersey: Rutgers University Press, 269-288 [1ª ed. 1977].

_____ (1985a), “Feminist Criticism in the Wilderness” in Elaine Showalter (ed.), *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature & Theory*. New York: Pantheon Books, 243-270.

_____ (1985b), “Toward a Feminist Poetics” in Elaine Showalter (ed.), *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature & Theory*. New York: Pantheon Books, 125-143.

_____ (1977), *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing*. New Jersey, Princeton: Princeton University Press.

Silva, Alexandra e Rui Bebiano (2004), “A Reidentificação do Feminino e a Polémica Sobre a ‘Carta a uma Jovem Portuguesa’”, *Revista de História das Ideias*, 25, 423-454. Consultado a 15.11.2019, em <http://cjuvenis.ces.uc.pt/detalhesDocEstudos.aspx?id=5>

Silva, Ana e Teresa Cláudia Tavares (2001), “Estudos Culturais, Estudos Sobre As Mulheres e Estudos Culturais Sobre As Mulheres”, *ex aequo. Revista da Associação Portuguesa de Estudos Sobre as Mulheres*, 5, 35-48.

Silva, Fabio Mário (2015), “As Mulheres e a Cultura Escrita dos Séculos XVI ao XVIII”, *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 23, 3, 1030-1032. Consultado a 11.06.2020, em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/41949>

_____ (2014), *A Autoria Feminina na Literatura Portuguesa. Reflexões sobre as Teorias do Cânone*. Lisboa: Edições Colibri.

Silva, Regina Tavares (1999a), *A Mulher. Bibliografia Portuguesa Anotada (1518-1998)*. Lisboa: Cosmos.

_____ (1999b), “Estudos Sobre As Mulheres em Portugal: Um Olhar Sobre o Passado”, *ex aequo. Revista da Associação Portuguesa de Estudos Sobre as Mulheres*, 1, 17-28.

Silvestre, Osvaldo Manuel (2006), *Revisão e Nação: os Limites Literários do Cânone Literário*. Tese de doutoramento. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

Simosas, Maria Marta Pessanha Mascarenhas (2007), *A Fluída Arte da Descosura: Filosofias de Liberdade em Cartas Portuguesas e Novas Cartas Portuguesas*. Dissertação de mestrado. Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Spacks, Patricia Meyers (1975), *The Female Imagination. A Literary and Psychological Investigation of Women's Writing*. London and New York: George Allen & Unwin Ltd.

Spivak, Gayatri (1989), “In a Word: Interview with Ellen Rooney”, *Differences* 1 (2), 124-156.

_____ (1988), “Can the Subaltern Speak?” in C. Nelson and L. Grossberg (eds.), *Marxism and the Interpretation of Culture*. Urbana: University of Illinois Press, 271-313.

Stone, Lynda (2006), “Exploring ‘Lyotard’s Women: The Unpresentable, Ambivalence, and Feminist Possibilities” in Victor Taylor & Gregg Lambert (eds.), *Jean-François Lyotard: Critical Evaluations in Cultural Theory. Volume III: Ethics*. Routledge: London and New York, 326-340.

Tavares, Maria Manuela Paiva Fernandes (2008), *Feminismos em Portugal: Percursos e Desafios (1947-2007)*. Tese de doutoramento. Universidade Aberta de Lisboa.

Tebbut, Melanie (1995), *Women's Talk? A Social History of “Gossip” in Working-Class Neighbourhoods, 1880-1960*. Aldershot: Scolar Press.

Toldy, Teresa (2010), “A Violência e o Poder da(s) Palavra(s). A Religião Cristã e as Mulheres”, *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 89, 171-184.

Ventura, Isabel (2018), *Medusa no Palácio da Justiça ou uma História da Violação Sexual*. Lisboa: Tinta da China.

_____ (2007), *A Emergência das Mulheres Repórteres nas Décadas de 60 e 70*. Dissertação de mestrado. Universidade Aberta de Lisboa.

Veríssimo, Luís Fernando (s./d.), “Musas”, *Jornal Expresso*.

Vicente, Ana (2009), “Antifeminismos” in António Marujo e José Eduardo Franco (orgs), *Danças dos Demónios. Intolerância em Portugal*. Lisboa: Círculo de Leitores, 429-483.

Vicente, Ana e Filipa Lowndes Vicente (2015), “Fora dos Cânones: Mulheres Artistas e Escritoras no Portugal de Princípios do Século XX”, *Faces de Eva*, 33, 37-51.

Vidal, Duarte (1974), *O Processo das Três Marias: Defesa de Maria Isabel Barreno*. Lisboa: Futura.

Vieira, Judite de Jesus (2013), *Em Tom Menor: o Envelhecimento na Narrativa Breve de Autoria Feminina*. Dissertação de mestrado. Universidade de Aveiro.

Wadi, Shahd (2017), *Corpos na Trougha. Histórias-Artísticas-de-Vida de Mulheres Palestinianas no Exílio*. Coimbra: Almedina e CES.

Walker, Alice (1983), *In Search of Our Mothers' Gardens*. San Diego: Harcourt Brace Janovich.

Walker, Barbara (1995), *The Woman's Encyclopedia of Myths and Secrets* London: Pandora [1ª ed. 1983, Harper Collins Publishers, USA].

Wimsatt, William K. e Cleanth Brooks (1970), *Crítica Literária, Breve História*. Trad. Ivette Centeno e Armando Morais. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Wittig, Monique (1983), “The Point of View: Universal or Particular?”, *Feminist Issues*, 3, 63-69.

Woolf, Virginia (1992), *To The Lighthouse*. New York: Harcourt Brace Jovanovich [1ª ed. 1927].

_____ (1991), *A Room of One's Own*. London: Penguin Books [1ª ed. 1928].

_____ (1967), “Professions for Women”, *Collected Essays*, Vol. II. New York: Harcourt Brace and World [1ª ed. 1931].

