



Universidade de Lisboa

Faculdade de Letras

ESCREVER A LIBERDADE: TRANSGRESSÃO E *JOUISSANCE* EM *NOVAS CARTAS PORTUGUESAS*

Mestrado em Estudos Portugueses e Românicos, especialidade em Literatura Portuguesa

MÁRCIA SOMBREIREIRO MARTO

2022

Dissertação especialmente elaborada para a obtenção do grau de Mestre, orientada pela professora Doutora Vanda Maria Coutinho Garrido Anastácio

Índice

Agradecimentos.....	3
Resumo.....	4
Introdução.....	5
Estado da Questão.....	11
1.Contextualização.....	17
1.1. Aspectos repressivos do Estado Português.....	17
1.2. O papel da Igreja.....	31
1.3. A Psicanálise.....	39
1.4. A questão autoral.....	45
2. Aspectos transgressores em Novas Cartas Portuguesas e Cartas Portuguesas.....	52
2.1. Figuras femininas transgressoras.....	52
2.2. A «Escrita Feminina»	65
2.3. O riso transgressor.....	72
2.4. A sexualidade e o corpo feminino.....	74
2.5. A relação entre mãe e filha e a busca de uma linhagem feminina.....	82
3. O conceito de <i>Jouissance</i>.....	85
3.1. Escrita conventual: os relatos místicos.....	85
3.2. Definição do conceito de <i>Jouissance</i>	88
3.3. <i>Jouissance</i> feminina.....	93
3.4. O excesso.....	96
3.5. <i>Jouissance</i> , Sublime e Diferença.....	99
3.6. O erotismo e a relação da sexualidade com a morte.....	107
Conclusão.....	114
Bibliografia.....	121

Agradecimentos

Um agradecimento especial à professora Doutora Vanda Anastácio por ter aceite o convite para ser minha orientadora, por todo o apoio e conselhos dados e pelo seu empenho e partilha de conhecimentos ao longo da elaboração deste trabalho.

Aos meus pais por me incentivarem a estudar aquilo que gosto. Um obrigado pelo apoio e carinho.

Ao Bruno, por estar sempre do meu lado, nos maus e bons momentos, apoiando-me a prosseguir os meus sonhos.

Um agradecimento a todos os professores e professoras que fizeram parte do meu percurso escolar e que me fizeram perceber qual era o meu caminho.

Por último, um obrigado à três Marias por existirem e terem escrito *Novas Cartas Portuguesas*, pois sem elas nada disto seria possível.

Resumo

A presente dissertação pretende analisar a obra *Novas Cartas Portuguesas* tendo em conta conceitos como a transgressão e *jouissance*. Apesar de existirem alguns ensaios, artigos e teses que abordam o tema da transgressão na obra referida, não existe nenhum estudo que a relacione ao conceito de *jouissance*. Através da definição de *jouissance* e da utilização de exemplos textuais, procuro demonstrar que é possível fazer uma análise da obra à luz do conceito e que o mesmo é importante para a compreensão da mensagem que as três Marias quiseram transmitir. Pretendo comprovar que a leitura da obra à luz das ideias que referi, nos leva à conclusão de que um dos seus significados profundos, para além da luta pela liberdade em todos os seus níveis, é a regeneração da mulher na sociedade portuguesa através da sexualidade (e da sua morte simbólica) – mais precisamente através da descoberta da *jouissance*.

Palavras-chave: transgressão; *jouissance*; sexualidade feminina; erotismo e morte – um caminho para a regeneração da mulher.

Abstract

The present dissertation intends to analyze the work *Novas Cartas Portuguesas* taking into account concepts like transgression and *jouissance*. Although there are some essays, articles and thesis addressing the theme of transgression in the referred work, there is no study connecting it to the concept of *jouissance*. Through the definition of *jouissance* and the use of textual examples, I seek to demonstrate that it's possible to analyze the work in the light of the concept and that it is important for better comprehension of the message that the three Marias wanted to transmit. I intend to prove that reading the work in the light of these ideas, takes us to the conclusion that one of the profound meanings of the work, apart from the fight for freedom in all its levels, is the regeneration of women in the portuguese society through sexuality (and her simbolic death) – more precisely through the discovery of *jouissance*.

Keywords: transgression; *jouissance*; feminine sexuality; eroticism and death – a path towards female regeneration.

Introdução

Minhas irmãs:

Mas o que pode a literatura?
Ou antes: o que podem as
palavras? (*Novas Cartas
Portuguesas*¹)

Ao longo das próximas páginas, procuro fazer uma leitura de *Novas Cartas Portuguesas* tendo em conta conceitos como transgressão e *jouissance*, que nos permitirão entender que a obra é um louvor à liberdade humana, à liberdade da escrita e ao poder da literatura e das palavras. O poder da literatura é questionado em alguns momentos da obra, onde as autoras reflectem sobre a luta que empreendem através do domínio das palavras e da sua consequente acção contra a opressão sentida, sobretudo, pelas mulheres: “Que pode a literatura, irmãs, as palavras, contra tudo isto? Havendo ainda por cima a contar sempre com que: «a mulher não tem uma cultura própria. Ela existe numa cultura onde o poder pertence aos homens, logo ela está, nessa cultura, alienada»...” (*NCP*², p.222). É esta alienação que se combate na obra, mesmo que, de início, as autoras não pareçam saber por onde começar. Sem saber que caminho a mulher deverá tomar ou o que o futuro lhe reservará, as três Marias terminam o primeiro texto da obra com a questão: “E de nós, o que faremos?” (p.3), que só é respondida, como veremos, através do último texto «Meu texto de amor ou proposto de uma mulher, à maneira de monólogo» (pp.305-307).

Na primeira parte da presente dissertação, trataremos temas que permitem um enquadramento histórico, político e cultural da obra das Três Marias e também de *Cartas Portuguesas*, atribuídas a Mariana Alcoforado³. Para que haja um maior entendimento da

¹Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Hora e Maria Velho da Costa, *Novas Cartas Portuguesas*, Edição Anotada, Org. Ana Luísa Amaral, Lisboa, Dom Quixote, 2010, p.197. Será esta a edição que irei utilizar ao longo da dissertação.

² Para me referir a *Novas Cartas Portuguesas* irei, por vezes, utilizar as seguintes abreviaturas: *Novas Cartas* e *NCP*.

³Mariana Alcoforado, *Cartas Portuguesas*, Tradução de Eugénio de Andrade, 5ª edição, Porto, Limiar, 1986. Irei utilizar esta edição ao longo da dissertação.

importância da obra, considero fulcral entender o contexto político e social proporcionado pelo regime ditatorial que as autoras vivenciaram, de forma a explicar como era a vida da mulher em sociedade e o papel que era esperado e exigido da mesma. Para tal, considere fundamental inserir uma breve análise da obra *Dominação Masculina*⁴, de Pierre Bourdieu, e do seu conceito de violência simbólica, assim como uma análise da Constituição Portuguesa de 1933, de alguns pontos do Código Penal de 1886 (em vigor em 1972) e do contexto político concernente a Mariana Alcoforado, freira do século XVII. A freira de Beja, suposta autora de *Cartas Portuguesas*, é, em *NCP*, uma figura simbólica, pelo que não deve ser confundida com a Mariana real das cartas de amor, que sabemos ter nascido no ano de 1640 e falecido em 1723 no Convento de Nossa Senhora da Conceição. Segundo E.T.Dubois, em "A mulher e a paixão. Das «*Lettres Portugaises*» (1669) às «*Novas Cartas Portuguesas*» (1972)"⁵, existem duas linhas de leitura que se entrecruzam no romance das três Marias:

uma é a da amplificação das *Lettres portugaises*, isto é, uma reconstrução da vida de Mariana Alcoforado através das suas escassas migalhas de factos reveladas no seu monólogo e do que se inventou sobre os membros da sua família ao longo das gerações de pessoas religiosas ou laicas até à nossa época. (...)

A outra linha das *Novas Cartas* a que atrás se aludiu é o desenvolvimento de um certo número de situações modernas paralelas em que outras «Marianas» se sentem vítimas da dominação do homem, de que foram separadas por razões «históricas», tal como a freira de Beja. A conjugação da ficção com a realidade está de acordo com o tom do texto original. As autoras modernas mostram acreditar na autenticidade das *Lettres portugaises* para melhor enxertarem nelas o seu romance-documento, romance de tese que não cessa de pregar um intransigente feminismo, pessoal e político, mas sem nada de profissional. (p.38)

Em *NCP*, Mariana representa um arquétipo feminino português, um colectivo: as mulheres portuguesas de variadas épocas históricas, que servem o propósito de retratar a condição da mulher. Em *Cartas Portuguesas*, como veremos, Mariana expõe o seu amor não correspondido, representando todas as mulheres que sofreram desgostos de amor e se encontravam enclausuradas, obrigadas à submissão e ao silêncio. Já em *NCP*, as várias Marianas, Marias, Anas, Mónicas, etc., que vamos conhecendo, representam o oposto: a luta pela liberdade de expressão, pela igualdade entre os sexos – sem nunca descurar as suas diferenças –, pelo direito ao prazer e ao erotismo feminino. Por estes motivos, a obra não escapa

⁴Pierre Bourdieu, *A dominação masculina*, Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2002.

⁵E.T.Dubois, "A mulher e a paixão. Das «*Lettres Portugaises*» (1669) às «*Novas Cartas Portuguesas*» (1972)", *Revista Colóquio/Letras*, Ensaio, n.º 102, Março 1988, pp. 35-43.

à censura e, como explicarei mais à frente, é instaurado um processo judicial contra as Três Marias.

Para além do contexto político ter influência na vida das mulheres e ter contribuído para a repressão da população em geral, é importante explicar também o papel da Igreja na criação de um ideal feminino, analisando para tal as cartas encíclicas de Papa Pio XI e de Papa Paulo VI e a relação próxima de António Oliveira Salazar com a religião, um dos pilares da sua ideologia. Em diversos momentos da obra encontramos referências ao tema e aos chamados «crimes femininos», que seriam o aborto, a prostituição e o adultério.

É também importante perceber como era vista a mulher pela psicanálise. Como veremos, muitos dos seus conceitos influenciam a vida social e sexual feminina e masculina, reproduzindo preconceitos já existentes, como a frigidez sexual atribuída às mulheres ou o “complexo de castração”. Com a análise de alguns textos dos psicanalistas Sigmund Freud e Jacques Lacan, procurei estabelecer várias conexões entre o conceito de narcisismo, por exemplo, e algumas passagens de *NCP*, e reflecto sobre o desejo, a masturbação feminina e a sua importância na obra.

De forma a completar o enquadramento cultural da obra, abordo o processo de criação de *NCP*, um processo de escrita livre em conjunto, como nunca havia sido feito na literatura portuguesa. Com a ajuda de autores como Michel Foucault e Roland Barthes, faço uma reflexão acerca da *função-autor*, do seu papel na obra literária e o significado desta forma particular de anonimato, assim como das semelhanças entre as obras *NCP* e *Cartas Portuguesas* nesse aspecto — a questão da sua autoria permanecerá um mistério caso não seja revelada a autoria de todos os textos de *NCP*, ou caso não se encontre o manuscrito original e assinado de *Cartas Portuguesas*.

Na segunda parte opto, então, por explicar porque é considerada tão subversiva a obra das Três Marias, a partir da análise de um dos seus textos mais transgressores, «A freira sangrenta» (*NCP*, pp.58-65) e da influência da poesia trovadoresca na obra e em *Minha Senhora de Mim*, de Maria Teresa Horta, a poesia que deu origem à escrita de *NCP*. Considerarei importante fazer diversas citações da obra de Maria Teresa Horta, como *Mulheres de Abril*, *Rosa Sangrenta*, *Minha Senhora de Mim*, *Minha Mãe Meu Amor*, entre outras, devido à clara influência e semelhança com os temas presentes em *NCP*, pelo que não é possível fugir às comparações. De seguida, considerarei fulcral analisar os aspectos transgressores presentes em *Cartas Portuguesas* (como o amor transgressor de Mariana e a vontade que esta tem, a certa

altura, de fugir do convento), mas, sobretudo, em *NCP*, tais como a escrita experimental, a presença do riso como símbolo de afirmação da liberdade e resistência, a sexualidade e o corpo feminino. Temas tabu como o sangue menstrual (tema amplamente explorado na obra *Rosa Sangrenta* de Maria Teresa Horta), a nudez, o incesto e o erotismo estão todos presentes em *NCP*. Para além disso, a relação entre mãe e filha, um dos aspectos presentes na chamada «escrita feminina», que analiso com a ajuda da obra *O Sexo dos Textos*⁶ de Isabel Allegro Magalhães, é um dos temas centrais em *NCP*, assim como a necessidade da criação de uma linhagem feminina através da elaboração de personagens descendentes de Mariana.

Na terceira parte, pretendo comprovar que o conceito de *jouissance*, embora não seja referido por escrito em nenhum dos textos, é um elemento que deveremos ter em conta na análise da obra, tão importante como a transgressão ou o erotismo; no fundo, *jouissance* não existe sem estes dois conceitos levados ao extremo. Não existe, portanto, dissertação ou ensaio que relacione este conceito com *Novas Cartas Portuguesas*. Foi após a leitura do artigo «*Novas Cartas Portuguesas – Uma Abordagem Feminista*»⁷, que comecei a ler *NCP* à luz do conceito, dado que a autora, ao abordar os movimentos feministas, refere a sua importância na escrita e corpo feminino e informa-nos do seguinte, em nota de rodapé:

"Jouissance" de difícil tradução, corresponde a um prazer associado à realização de um desejo que ultrapassa as barreiras permitidas às mulheres, o que reforça a natureza transgressora do acto. Na literatura escrita por mulheres, nos anos 60/70 este conceito é muito usado, encontrando-se, pelo menos, um exemplo na literatura portuguesa, em *A Noite e o Riso*, de Nuno Bragança, nos escritos de Zana. (p.49)

Pensei, então, que autoras como as Três Marias conhecessem o conceito tão em voga no seio do pensamento feminista, sobretudo durante a segunda vaga do feminismo. Ao aperceber-me destes factos, considerei importante dedicar uma parte da presente dissertação a esse tema ainda inexplorado. A bibliografia existente sobre o conceito não é muito vasta, o que me levou a elaborar um pequeno capítulo intitulado Estado da Questão (pp.10-14), onde dou conta dos ensaios e estudos feitos sobre *NCP* e sobre o tema *jouissance*. Na obra *On Feminine Sexuality The Limits of Love and Knowledge*⁸, encontramos uma reflexão sobre sexualidade

⁶ Isabel Allegro de Magalhães, *O Sexo dos Textos*, Lisboa, Caminho, 1995.

⁷ Isabel de Jesus, «*Novas Cartas Portuguesas – Uma Abordagem Feminista*», *Faces de Eva*, Estudos sobre a Mulher, Nº 28, Edições Colibri, Universidade Nova de Lisboa, 2012, pp.43-52. Consultado em: [Novas cartas portuguesas: uma abordagem feminista - CORE](#) (último acesso em: 22/03/2022).

⁸Jacques Lacan, *On Feminine Sexuality The Limits of Love and Knowledge: the Seminar of Jacques Lacan, Book XX, Encore*, New York, Norton & Company, 1999. Consultado em: [On Feminine](#)

feminina e *jouissance*, o que abre espaço para reflectir sobre a escrita feminista e a sua relação com a psicanálise: “Feminine *jouissance* is for Lacan something which is almost outside the phallic order, and this makes *jouissance* an interesting point of departure for feminist writing related to the psychoanalytical tradition.”⁹. Segundo Lempiainen, a *jouissance* feminina deveria ser um tema central aquando da reescrita de teorias psicanalíticas sobre o desejo e subjectividade feminina e na escrita feminista devido ao poder que o conceito acarreta: “The power of *jouissance* can be used to stress the significance of sexual difference; that is, to make the sexual difference visible also from women’s bodies and sex organs” (*Ibidem*, p.106). Na obra *Coming*¹⁰ conseguimos adquirir um melhor entendimento do conceito. Encontramos reflexões sobre a dimensão estética de *jouissance* e a sua importância na arte, assim como a tentativa de entender como é que uma palavra inicialmente usada com um sentido legal (pois designava a posse de algo), acaba por se tornar numa palavra proibida, usada para designar, na sua significação mais básica, o orgasmo e o prazer sexual.

O gozo, a paixão extrema, o sofrimento, o prazer e o desprazer são sensações e emoções descritas intensamente em *NCP* e em *Cartas Portuguesas* e que nos demonstram a importância da sexualidade, pois é o seu livre exercício que vai libertar verdadeiramente o sexo feminino e criar para a mulher (ou ajudá-la a redescobrir) a sua verdadeira identidade. Com a ajuda da psicanálise e de conceitos como a pulsão de morte – e a sua evidente relação com sexualidade e *jouissance* – demonstro que o caminho percorrido em *NCP* é o caminho da redescoberta da identidade feminina, cujo destino nos é revelado no último texto, «Meu texto de amor ou proposto de uma mulher, à maneira de monólogo» (pp.305-307), como afirma E.T.Dubois:

O livro termina com um monólogo erótico da mulher numa cena de êxtase sexual que se confunde com a morte ou com o sonho da morte. O refrão que enquadra esse monólogo: «Não necessariamente meu amor sem ti a liberdade ou a pressa da morte no meu corpo», retoma talvez sob forma diferente a primeira frase das *Lettres portugaises*: «Considère, mon amour, jusqu’à quel excès tu as manqué de prévoyance.» (E.T.Dubois, «A Mulher e a Paixão das Lettres Portugaises às Novas Cartas Portuguesas», p.42)

[Sexuality, the Limits of Love and Knowledge: The Seminar of Jacques Lacan, Book XX, Encore | Jacques Lacan, Jacques-Alain Miller, Bruce Fink | download \(ptlib.org\)](#) (último acesso em: 15/08/2021)

⁹Kirsti Lempiainen, «With you but different: *Jouissance* and feminist writing», *NORA, Nordic Journal of Women’s Studies*, vol. 5, pp.105-118, 1997, (p.105). Consultado em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/08038740.1997.9959714> (último acesso em: 04/01/2021)

¹⁰Jean-Luc Nancy e Adèle Reeth, *Coming*, Fordham University Press, New York, 2017.

Quero demonstrar que conceitos como transgressão e *jouissance* são dos mais importantes para caracterizar a obra das três Marias e que, por diversos aspectos formais e textuais que irei analisar, ao lermos *NCP*, somos confrontados com uma escrita totalmente livre, uma obra que funciona como metáfora de liberdade e que pretende, no seio de uma ditadura, trazer à população, em especial às mulheres, uma nova perspectiva sobre as suas vidas (no seio privado e em sociedade), criando para as mesmas um espaço na cultura e incentivando-as a reflectir sobre a sua identidade e sobre a sua sexualidade.

Estado da Questão

A obra *Novas Cartas Portuguesas* de Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa foi publicada em Abril de 1972 pela editora Estúdios Cor, com direcção literária da escritora Natália Correia (1923-1993). Em Portugal, uma segunda edição da obra surgiria em 1974 pela editora Futura e a terceira edição em 1980 pela Moraes Editores. A obra esteve cerca de 18 anos esgotada e só em 1998 e 2001 contamos com novas edições pela editora Publicações Dom Quixote, que se encontram hoje esgotadas. Em 2005 foi criado o Projecto “Novas Cartas Portuguesas Três Décadas Depois”, coordenado por Ana Luísa Amaral, que culminou na publicação pela Editora Dom Quixote, em 2010, da edição anotada. Segundo Ana Luísa Amaral, a ideia surgiu no decorrer do seminário do curso de mestrado em Literatura e Cultura Comparadas da Faculdade de Letras do Porto, devido às dificuldades de leitura que o texto disponível oferecia aos alunos que, pertencendo a uma geração mais nova, não compreendiam certas referências presentes na obra:

A edição disponível aos estudantes do seminário (a de 2001, da Dom Quixote), apresentava, contudo, vários problemas. Não só omitia um texto fundamental incluído na edição anterior do livro (Moraes, 1980), o Pré-prefácio e Prefácio de Maria de Lourdes Pintasilgo, mas exibia ainda erros factuais e imprecisões. Porém, mais importante do que isso, os textos apresentavam algumas dificuldades de leitura que, à medida que o curso progredia, mostravam que, para uma geração mais nova, a escassez de conhecimentos relativos ao período de escrita do livro prejudicava a sua fruição. Ficou, pois, claro que, passados que são mais de trinta anos sobre o 25 de Abril, é compreensível que muitas das referências sócio-culturais ou mesmo literárias presentes nesta obra não sejam acessíveis a um público mais jovem. (*NCP*, p.XXII¹¹)

Nesta nova edição é utilizado o texto original da edição de 1972 e são acrescentadas notas explicativas, um índice e referências bibliográficas. Para além disso, a edição inclui uma introdução escrita por Ana Luísa Amaral (já referida) e os dois prefácios da autoria de Maria de Lourdes Pintasilgo publicados na edição de 1980¹². Deste modo, o leitor pode desfrutar com mais facilidade do prazer da leitura e compreender todas as suas referências. No seguimento deste trabalho foi criado em 2009 o Projecto “Novas Cartas Portuguesas 40 Anos Depois”, que tem por objectivo traçar e compreender a história da recepção nacional e internacional da obra, como afirma Ana Luísa Amaral:

¹¹Ana Luísa Amaral, “Breve Introdução”, *Novas Cartas Portuguesas*, Lisboa, Dom Quixote, 2010, pp. XV-XXVI.

¹² São eles: “Pré-Prefácio (leitura breve por excesso de cuidado)” (pp. XXVII-XXIX) e “Prefácio (leitura longa e descuidada)” (pp. XXXI-XLVIII) ambos consultados em *Novas Cartas Portuguesas*, Edição Anotada, Org. Ana Luísa Amaral, Lisboa, Dom Quixote, 2010.

este projecto, que conta com uma larga equipa internacional de investigadores, centrar-se-á na publicação de material crítico sobre o livro, procurando dar conta do seu carácter inovador enquanto objecto literário, bem como sistematizar a) a génese de *Novas Cartas*, no contexto histórico, político, social e literário do Estado Novo; b) a sua repercussão na sociedade portuguesa pós-25 de Abril; c) a sua recepção internacional, nos seguintes países e áreas geográficas onde o livro foi traduzido ou teve recepção expressiva: Alemanha, Brasil, Canadá, Espanha, Estados Unidos da América, França, Holanda, Inglaterra, Irlanda, Itália, Macau, Suécia, Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa e Países Sul-Americanos de Língua Espanhola.¹³

Na página web [Novas Cartas Portuguesas 40 Anos Depois](#) (referida na nota de rodapé anterior) podemos encontrar todas as informações relativas aos projectos, assim como a listagem de todos os membros da equipa de investigação, informações relevantes sobre a obra e biografia das escritoras e uma interessante base de dados¹⁴ que fornece artigos, entrevistas, dissertações, ensaios e estudos sobre *Novas Cartas Portuguesas*. Ana Luísa Amaral, Ana Gabriela Macedo e Marinela Freitas organizaram, em 2012, um número do volume *Cadernos de Literatura Comparada*¹⁵, onde apresentam um conjunto de ensaios sobre os mais variados aspectos da obra, entre os quais destaco: «‘Considerai, irmãs minhas’: As Negociações de Parentesco e Comunidade entre as *Lettres portugaises* e as *Novas Cartas Portuguesas*» (pp.41-59), de Anna M. Klobucka; «*Cartas Portuguesas* e *Novas Cartas Portuguesas*: Releituras Impossíveis» (pp.63-92), de Marta Mascarenhas; *Of Excess (Reading the New Portuguese Letters)*» (pp.93-109), de Paulo de Medeiros; e «Dramatizar *Novas Cartas Portuguesas* (em vez de as ler)» (pp.147-162), de Ana Margarida Dias Martins, onde se analisa o papel das primeiras dramatizações de *NCP* em Londres e das produções teatrais do *Women’s Theatre Group*. Em Portugal contamos com o espectáculo de Sara Barros Leitão, estreado em Novembro de 2021, intitulado “Monólogo de uma mulher chamada Maria com a sua patroa”, que, como explica, “é o título roubado clandestinamente a um texto do livro (...) e que dá o mote para este espectáculo. Partimos da criação do primeiro Sindicato do Serviço Doméstico em Portugal para contar a história, ainda pouco conhecida, pouco contada, pouco reconhecida, pouco valorizada,

¹³ Ana Luísa Amaral, *Novas Cartas Portuguesas 40 anos depois*, projecto coordenado por Ana Luísa Amaral, Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2009. Consultado em: [NOVAS CARTAS PORTUGUESAS | 40 ANOS DEPOIS \(novascartasnovas.com\)](#) (último acesso em: 12/05/2022).

¹⁴ Temos acesso a uma extensa webbibliografia elaborada por Andreia Fragata Oliveira Boia, disponível em: https://www.novascartasnovas.com/images/other_media/doc/Webbiblio_Web.pdf

¹⁵ Ana Luísa Amaral, Ana Gabriela Macedo e Marinela Freitas, *Cadernos de Literatura Comparada - 26/27, Novas Cartas Portuguesas e os Feminismos*, Porto, Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, Edições Afrontamento, Junho/Dezembro 2012.

do trabalho das mulheres, do seu poder de organização, reivindicação e mudança”¹⁶. Estará em digressão pelo território nacional durante 2022. No dia 21 de Abril de 2022 estrou a peça “Ainda Marianas” (criação e dramaturgia de Catarina Rôlo Salgueiro, Leonor Buescu/Os Possessos) no Teatro Nacional D.Maria II, em Lisboa, baseada em *NCP*, em cuja ocasião Maria Teresa Horta foi condecorada com Ordem da Liberdade,¹⁷ entregue pelo Presidente da República Marcelo Rebelo de Sousa, que considerou a obra um elemento importante de luta contra a ditadura: “Começámos a celebrar os 50 anos do 25 de Abril e começámos pelo princípio (...). E uma grande ajuda – uma ajuda fundamental – foi a vossa.”¹⁸

Gostaria também de destacar o texto de Ana Luísa Amaral intitulado «Desconstruindo identidades: ler *Novas Cartas Portuguesas* à luz da teoria queer»¹⁹, onde propõe uma leitura de *Novas Cartas* tendo em conta a Teoria Queer devido às suas características híbridas, à sua originalidade e diferença.

No universo académico encontramos também algumas dissertações de interesse. Uma delas, *Transgressão em Novas Cartas Portuguesas*²⁰, aborda o erotismo e a transgressão presentes na obra. Também se aborda a transgressão em *A fluida arte da descosura : filosofias de liberdade em cartas portuguesas e novas cartas portuguesas*²¹; para além disso, é feita uma análise das obras do ponto de vista da Teoria Queer e dos Estudos Feministas. Em *Mapeando*

¹⁶Sara Barros Leitão, “Monólogo de uma mulher chamada Maria com a sua patroa”, *Cassandra*. Consultado em: <https://www.cassandra.pt/monologo-de-uma-mulher-chamada-maria-com-a-sua-patroa> (último acesso em: 13/05/2022).

¹⁷ A condecoração irá também ser entregue aos representantes das famílias de Maria Isabel Barreno e Maria Velho da Costa.

¹⁸“Maria Teresa Horta condecorada com a Ordem da Liberdade”, *50 Anos 25 de Abril*, consultado em: <https://www.50anos25abril.pt/noticias/maria-teresa-horta-condecorada-com-a-ordem-da-liberdade> (último acesso em: 02/05/2022).

¹⁹ Ana Luísa Amaral, «Desconstruindo identidades: ler *Novas Cartas Portuguesas* à luz da teoria queer», *Cadernos de Literatura Comparada*, nº3/4, Dezembro de 2001. Consultado em: <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/23339> (último acesso em: 05/08/2021).

²⁰ Sheila Cristina Colepicolo, *Transgressão em Novas Cartas Portuguesas*, Dissertação de Mestrado, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, Universidade de São Paulo, 2007. Consultado em: [Transgressão em Novas cartas portuguesas \(usp.br\)](https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/23339) (último acesso em: 16/05/2022).

²¹ Maria Marta Pessanha Mascarenhas Simosas, *A fluida arte da descosura: filosofias de liberdade em cartas portuguesas e novas cartas portuguesas*, Dissertação de Mestrado em Literatura e Cultura Comparadas, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, Edição de Autor, 2007. Consultado em: <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/16206> (último acesso em: 15/09/2021).

as “*Margens de Areia*”: Políticas de Localização em *Novas Cartas Portuguesas*²² pretende-se analisar a posição social das mulheres na sociedade da época de acordo com o espaço geográfico que ocupam. Por último, gostaria de destacar a dissertação de mestrado *Quem foi que? - Um Desafio à Estatística: Questões de Autoria em "Novas Cartas Portuguesas"*²³ que pretende, através da estatística, desvendar a autoria de alguns dos textos de *Novas Cartas*.

Para além dos trabalhos académicos mencionados, existem inúmeros artigos e ensaios sobre os mais variados temas concernentes à obra *Novas Cartas*. Destaco o artigo «Form in “Novas Cartas Portuguesas”»²⁴, uma análise interessante dos aspectos formais da obra. Também sobre aspectos formais nos fala Maria-Leonilde Araújo-Gröchenig no texto «Shattering Women’s Images and Rewriting Women’s Self in *Novas Cartas Portuguesas*»²⁵, fazendo também uma análise da escrita feminina como meio de empoderamento e de recriação da sua identidade. Sobre as questões da relação entre mãe e filha e genealogia, temos o texto «O Eco dos Clássicos na poética de Maria Teresa Horta», de Marlise Vaz Bridi²⁶ e «Filhas de Antígona no país das Três Marias? Uma questão de género e genealogia», de Hilary Owen²⁷. Um dos temas mais abordados é a relação da obra com o feminismo e os direitos das mulheres. Podemos encontrar informações muito interessantes no artigo «Sexo, Justiça e Direito: A propósito de ‘Novas

²² Peter Haysom, *Mapeando as “Margens de Areia”: Políticas de Localização em Novas Cartas Portuguesas*, Dissertação de mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, 2016. Consultado em: <https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/90521/2/171281.pdf> (último acesso em: 23/05/2021).

²³ Madalena Malva, *Quem foi que? - Um Desafio à Estatística: Questões de Autoria em "Novas Cartas Portuguesas"*, Dissertação de mestrado em Probabilidades e Estatística, Faculdade de Ciências da Universidade de Lisboa, Dezembro de 1998. Consultado em: <https://core.ac.uk/reader/70645770> (último acesso em: 25/03/2022).

²⁴ Darlene J. Sadlier, «Form in “Novas Cartas Portuguesas”», *NOVEL: A Forum on Fiction*, vol. 19, no. 3, Duke University Press, 1986, pp. 246–63. Consultado em: https://www.jstor.org/stable/1345633?seq=1#metadata_info_tab_contents (último acesso em: 20/03/2021).

²⁵ Maria-Leonilde Araújo- Gröchenig, «Shattering Women’s Images and Rewriting Women’s Self in *Novas Cartas Portuguesas*», em *Criso Lenguas*, vol.2, 2010, pp.50-59. Consultado em: <http://crisolenguas.uprrp.edu/Articles/Shattering%20Women%27s%20Images%20in%20Novas%20cartas%20portuguesas.pdf> (último acesso em: 13/06/2021).

²⁶ Marlise Vaz Bridi, «O Eco dos Clássicos na poética de Maria Teresa Horta», em *Navegações*, vol.2, nº1, janeiro/junho 2009, pp.39-43. Consultado em: <https://core.ac.uk/download/pdf/25530784.pdf> (último acesso: 03/04(2022)).

²⁷ Hilary Owen, «Filhas de Antígona no país das Três Marias? Uma questão de género e genealogia» em *Cadernos de Literatura Comparada 26/27, Novas Cartas Portuguesas e os Feminismos*, (org. Ana Luísa Amaral, Ana Gabriela Macedo e Marinela Freitas), Porto, Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, Edições Afrontamento, Junho/Dezembro 2012, pp.15-39.

Cartas Portuguesas'²⁸ e em «*Novas Cartas Portuguesas – Uma Abordagem Feminista*», (*Faces de Eva*, Estudos sobre a Mulher, Nº 28, Edições Colibri, Universidade Nova de Lisboa, 2012. pp.43-52. Consultado em: [Novas cartas portuguesas: uma abordagem feminista - CORE](#), último acesso em: 22/03/2022), de Isabel de Jesus, onde, pela primeira vez num artigo relacionado com *NCP*, se introduz o conceito de *jouissance* associado à noção de escrita feminina. No entanto, não se faz uma análise nem se estabelece uma relação directa entre o conceito e o conteúdo da obra; a investigadora apenas nos demonstra a sua importância para feministas como Hélène Cixous e Luce Irigaray no que toca ao corpo feminino e erotismo. Após uma extensa procura, não encontrei nenhum artigo, ensaio ou dissertação, que se debruçasse sobre o conceito ou o associasse à obra. Para o entendermos, temos de nos aproximar de Sigmund Freud e de Jacques Lacan. Existe, portanto, uma vertente ainda por explorar no que toca à análise da obra, que é apontada no prefácio por Maria de Lourdes Pintasilgo: a de estudar a obra do ponto de vista da psicanálise, como uma “narrativa da psicanálise de uma mulher” («Prefácio (leitura longa e descuidada)», pp. XXXI-XLVIII em *Novas Cartas Portuguesas*, Edição Anotada, Org. Ana Luísa Amaral, Lisboa, Dom Quixote, 2010, p.XXXVI).

Visto que as Três Marias utilizam a história de Mariana Alcoforado (1640-1723), a suposta autora da obra *Cartas Portuguesas* (publicadas pela primeira vez em francês, no ano de 1669 em Paris, de forma anónima, pelo editor Claude Barbin), como um dos temas centrais em *Novas Cartas*, é importante referir alguma bibliografia referente ao assunto. Começamos, então, pelas primeiras edições de *Cartas Portuguesas* e pelo mistério criado em torno das mesmas. Depois da primeira edição, em 1669, que revelava apenas que as cartas eram escritas por uma freira portuguesa chamada Marianne, e dirigidas a um oficial do exército francês, surgem várias edições pirata. Numa delas, ainda em 1669, afirma-se que as cartas eram dirigidas a Monsieur le Chevalier de Chamilly e que o seu tradutor era o conde de Guilleragues, jornalista, poeta e diplomata francês (1628-1685). Nas décadas e séculos posteriores surgem inúmeras traduções, imitações e continuações ficcionais para a história de Mariana. As primeiras traduções portuguesas das *Cartas Portuguesas* são feitas em 1819 por Filinto Elísio e em 1825 por José Maria de Sousa Botelho, o Morgado de Mateus. A partir daí, o mito de Mariana expande-se e desenvolve-se, começando a surgir debates sobre a verdadeira autoria da obra e sobre o género sexual do seu autor. Os antialcoforadistas, como Camilo Castelo Branco, que excluiu as cartas

²⁸ Maria do Céu da Cunha Rego, «Sexo, Justiça E Direito: A propósito De 'Novas Cartas Portuguesas'». *Cadernos De Literatura Comparada*, n. 35, Dezembro de 2016, pp. 175-09. Consultado em: <https://ilc-cadernos.com/index.php/cadernos/article/view/388> (último acesso em: 23/03/2021).

do património literário português, defendem que a obra não foi escrita por Mariana; já os alcoforadistas, como Teófilo Braga, defendem o oposto. Na sua obra *Estudos da Edade Média* (1870) e *Manual da História da Literatura Portuguesa* (1875) o escritor tenta inscrever as *Cartas* no cânone literário português. É de Eugénio de Andrade a tradução feita na edição bilingue que as Três Marias usam como referência em *Novas Cartas Portuguesas*, publicada em 1969 pela Assírio & Alvim. Em *Mariana Alcoforado Formação de um Mito Cultural* de Anna Klobucka (tradução de Manuela Rocha, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006) podemos encontrar informações acerca das publicações e traduções da obra, assim como uma análise de Mariana como mito cultural e personagem inventada para servir de ícone da Portugalidade, apesar de não haver um manuscrito português original que possa servir de prova para a origem portuguesa da obra. Ainda sobre *Cartas Portuguesas*, é aconselhável a leitura de «De Mariana Alcoforado a Las Tres Marías, un camino de coraje y resistencia a partir de la palabra», de María de Lourdes Pereira²⁹ e as dissertações de Manuela Sofia da Conceição Silva, *As Lettres Portugaises na Literatura Portuguesa Contemporânea: Reescritas*³⁰ e de Marina de Souza Lazarim, *Amar como Soror Mariana*³¹, que analisam a influência do mito de Mariana na literatura portuguesa, em especial na obra *Novas Cartas* e nas obras *Marquês de Chamilly* (1987) e *Regresso de Chamilly* (2000) de Adília Lopes.

²⁹ Maria de Lourdes Pereira, «De Mariana Alcoforado a Las Tres Marías, un camino de coraje y resistencia a partir de la palabra», *Revista Internacional de Literaturas y Culturas*, n.º 11, 2001, pp.184-198.

Consultado em: <https://revistascientificas.us.es/index.php/CulturasyLiteraturas/article/view/7491> (último acesso em: 20/11/2021).

³⁰Manuela Sofia da Conceição Silva, *As Lettres Portugaises na Literatura Portuguesa Contemporânea: Reescritas*, tese de doutoramento em Estudos de Literatura e de Cultura, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2018. Consultado em: <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/34784> (último acesso em: 16/05/2022).

³¹Marina de Souza Lazarim, *Amar como Soror Mariana*, Dissertação de Mestrado em Literatura Portuguesa, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. Consultado em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde-18022020-163249/pt-br.php> (último acesso em: 15/05/2022).

1. Contextualização

1.1 Aspectos repressivos do Estado Português

Com esta carta sei apenas conseguir reacender raivas, orgulhos e sentidos de posse sobre mim. Bem me podeis executar, quem me defende? A lei? A que dá aos pais todos os direitos de mordaza, aos machos primazia e à mulher somente o infinitamente menos nada, com dádivas de tudo? (*NCP*, p.52)

A lei não estava, de facto, do lado da mulher. A citação da epígrafe surge no texto «Carta de Mariana Alcoforado a sua Mãe» (*NCP*, p.52), onde Mariana, freira enclausurada no convento de Beja, reflecte acerca da sua condição inferior de mulher, rejeitando-a, mas submetendo-se a ela, visto não ter mais nenhuma opção, acusando os pais do seu destino:

Sabei Senhora Mãe: nada do que é vosso me importa, nem pensamentos, nem costumes. Costumes que apesar de tudo e todavia, continuo a aceitar, de lei e cobardia, aceitando este estado onde de acordo com meu pai me pusestes por homem não ter nascido e entrave fazer a meu irmão e minha irmã, de dote, podendo ela assim arranjar marido (...). (*NCP*, p.52)

Mariana aceita os costumes que lhe são impostos, tendo consciência da injustiça e desigualdade dos mesmos e não tendo poder para os rejeitar. Por ter nascido mulher, tem dois caminhos: o casamento ou o convento. O dote é atribuído à irmã mais velha e, por essa razão, Mariana não seria escolhida para casar e fica, portanto, destinada ao convento. As instituições, a família, o Estado, a Igreja e o ensino são, como explica Pierre Bourdieu em *Dominação Masculina*, elementos que contribuem para a exclusão das mulheres, visto que as suas leis e regras se baseavam no argumento da inferioridade biológica das mesmas. Esta relação de inferioridade/superioridade entre os sexos tem origem num sistema de diferenças enraizado na sociedade que atribui à mulher valores e características próprias (normalmente negativas quando comparadas com as que são atribuídas ao sexo masculino), condicionando os seus gestos, as actividades a que deve ou não dedicar-se, o vestuário que utiliza, os comportamentos aceitáveis ou proibidos, o seu acesso ao espaço público e ao mundo do trabalho. É a diferença entre o corpo feminino e masculino que leva à divisão entre os sexos, tal como explica Bourdieu:

A diferença *biológica* entre os *sexos*, isto é, entre o corpo masculino e o corpo feminino, especificamente, a diferença *anatômica* entre os órgãos sexuais, pode assim ser vista como justificativa natural da diferença socialmente construída entre os *géneros* e, principalmente, da divisão social do trabalho. (*Dominação Masculina*, p.10)

O órgão sexual feminino sempre foi olhado com negatividade e como o oposto do órgão sexual masculino. A vagina era, por isso, descrita como “vazia, mas também como o inverso, o negativo do falo” (*Ibidem*, p.13). Como demonstra Bourdieu, os dois sexos são diferenciados a partir de oposições. Através do seu “Esquema sinóptico das oposições pertinentes”, vemos que a mulher é associada às palavras que indicam algo de negativo ou algo em falta, tais como: vazio, baixo, mole, curvo, húmido, sob (em baixo), fechado, dentro, atrás e descer. Ao homem correspondem, respectivamente, as seguintes palavras opostas: cheio, alto, duro, recto, seco, sobre (em cima), aberto, fora, à frente e subir. Portanto, no acto sexual e na vida social o papel do homem situa-se numa posição superior e activa. A mulher deveria ocupar a posição inferior e ter um papel passivo. A posição dos corpos tem, então, uma significação social e “a posição amorosa na qual a mulher se põe sobre o homem é também explicitamente condenada em inúmeras civilizações.” (*Ibid.*, p.14). A relação entre homem e mulher, condicionada por estas oposições, será uma relação de dominação: “se a relação sexual se mostra como uma relação social de dominação, é porque ela está construída através do princípio de divisão fundamental entre o masculino, ativo, e o feminino, passivo (...)” (*Ibid.*, p.16). Estes comportamentos de submissão das mulheres e as relações de dominação que mantêm com o sexo masculino são desconstruídas em *Novas Cartas Portuguesas*. As autoras incitam as mulheres à mudança de posição, do passivo para o activo, recusando os papéis sociais e sexuais que lhes são atribuídos, revertendo-os e negando uma posição submissa, como podemos ver através da citação seguinte: “recusando ser sombra, sedativo, repouso de guerreiro” (*NCP*, p.32).

Este tipo de dominação aceite, por vezes inconscientemente, pelos dois sexos, pode ser alcançada sem a ajuda de qualquer agressão física. Ou seja, ao atribuir ao longo dos séculos certos estereótipos e papéis sociais e sexuais à mulher e ao homem, a sociedade condiciona as suas vidas, colocando o homem no papel de dominador e a mulher no de dominada. O dominado aceita, por isso, a sua condição inferior, reconhecendo que o dominador lhe é superior. É a isto que Bourdieu chama de “violência simbólica”; uma violência que não se efectua com a ajuda da agressão física e sim pela persuasão. É um conceito fulcral para entendermos o porquê de as mulheres terem permanecido durante tanto tempo ausentes ou com um papel secundário na História, afastadas do mundo intelectual e do prazer sexual,

aparentemente conformadas com o papel que lhes tinha sido atribuído pela sociedade. As autoras de *Novas Cartas Portuguesas* têm consciência de que a violência simbólica existe³² e explicam o conceito através da personagem Ana Maria, uma das descendentes de Mariana Alcoforado:

A repressão perfeita é a que não é sentida por quem a sofre, a que é assumida, ao longo duma sábia educação, por tal forma que os mecanismos da repressão passam a estar no próprio indivíduo e que este retira daí as suas próprias satisfações. E, se acaso a mulher percebe a sua servidão, e a rejeita, como, a quem, identificar-se? (*NCP*, pp.198-199)

A rejeição dos mecanismos de repressão inculcados, muitos deles, pela educação em casa e na escola, é importante para a libertação da mulher. Ao longo da obra surgem alguns textos ficcionais da autoria de descendentes de Mariana Alcoforado, onde cada uma delas analisa a condição feminina e o escândalo do comportamento da freira:

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

O comportamento escandaloso da freira é conhecido por todas as gerações femininas e a sua história ajuda-as a tomar consciência de si mesmas e a reflectirem sobre o papel da mulher na sociedade. É a transgressão de Mariana que faz com que estas mulheres progridam e desenvolvam um pensamento crítico, libertando-se do poder masculino e descobrindo assim as suas identidades enquanto mulheres independentes. É interessante notar que, das descendentes apresentadas ao longo da obra, Ana Maria, nascida no ano de 1940, é a que melhor observa e explica a violência simbólica³³. Também no «Texto de honra ou de interrogar, escrito por uma mulher de nome Joana» se reflecte acerca da dominação e da passividade das mulheres:

Em Portugal a maior parte das mulheres não só e apenas são «escravas» do homem, como desempenham «alegremente», convictamente, o seu papel de mulher-objecto e não é necessário ser-se adúltera para se ser «apedrejada», aniquilada... basta que ela *surja* e fale como «um homem». E visto que também em Portugal o aborto é ilegal (não lutando contra isso a mulher, aqui sempre passiva) (...) Visto que então tudo parece estar certo e a mulher gostar deste seu papel subalterno e secundário onde se limita a ser mãe e mesmo quando formada escolhe o casamento como se profissão fora não remunerada ou remunerada através da cedência do próprio corpo (...) que nos resta senão entrar em luta? (*NCP*, pp.247-248)

³² A obra *Dominação Masculina* de Pierre Bourdieu aborda este conceito e foi publicada no ano de 1998. No entanto, as autoras de *Novas Cartas Portuguesas*, publicadas em 1972, expõem o problema da violência simbólica antes do conceito ser nomeado e explicado pelo sociólogo.

³³ A primeira descendente apresentada pelas autoras é sobrinha de Mariana Alcoforado. A segunda, D. Maria Ana, nasceu por volta de 1800 e é descendente directa da primeira. Ana Maria, nascida em 1940 é, então, descendente de D. Maria Ana.

Esta luta tão ansiada teve o seu começo oficial no dia 25 de Abril de 1974, dois anos depois da publicação de *Novas Cartas Portuguesas*, quando o Movimento das Forças Armadas (MFA) pôs fim ao regime ditatorial. O contexto político e social vivido pelas três Marias durante o regime de Marcelo Caetano em pouco diferia do que fora vivido sob o poder de António Salazar. A exclusão das mulheres no mercado de trabalho e na esfera social continuava. O casamento, a lida da casa e a maternidade mantinham-se como destino natural das mulheres, os salários eram desiguais, os métodos de repressão, a censura e a guerra colonial continuavam a fazer parte do quotidiano dos portugueses e portuguesas. Nenhuma mudança expressiva foi feita à Constituição de 1933 para alterar a situação onde a mulher, como veremos, continuava a ser considerada um ser de segunda, diferente do homem e pertencente a um sexo à parte. A educação, a família e a Igreja criavam na mulher (e na sociedade em geral) a convicção de que o seu lugar era o seio da família, por isso, muitas delas aceitavam o seu destino com passividade, não se apercebendo das desigualdades presentes na sociedade e legitimadas pela lei portuguesa. Um “lugar para cada um e cada um no seu lugar”³⁴, frase proferida pelo ministro da Educação Nacional António Carneiro Pacheco, era um dos lemas principais do Estado Novo. A classe social, o género sexual, a etnia e cor da pele eram elementos decisivos para a definição do lugar de cada um na sociedade.

Uma mulher tinha, então, a missão de ser mãe de família (da qual o Chefe era o homem) e de passar os valores prezados pelo Estado aos seus filhos e filhas – era a sua função social no seio do regime. Ao exaltar a importância do trabalho da mulher no espaço doméstico, o regime pretendia iludir a mulher e convencê-la de que o seu papel era tão ou mais importante quanto o do homem, tal como podemos observar neste excerto do discurso de Salazar na comemoração do décimo aniversário do 28 de Maio:

Dentro do lar, a mulher não é escrava. Deve ser acarinhada, amada e respeitada, porque a sua função de mãe, de educadora dos seus filhos, não é inferior à do homem. Nos países ou nos lugares onde a mulher casada concorre com o trabalho do homem – nas fábricas, nas oficinas, nos escritórios, nas profissões liberais – a instituição da família pela qual nos batemos como pedra fundamental de uma sociedade bem organizada ameaça ruína... Deixemos, portanto, o homem a lutar com a vida exterior, na rua... E a mulher a defendê-la, a trazê-la nos seus braços, no interior da casa... Não sei, afinal, qual dos dois terá o papel mais belo, mais alto e útil. (*A cada um o seu lugar*, p.35)

³⁴Segundo a historiadora Irene Flunser Pimentel, esta é uma frase que “indica elitismo, uma vontade de manter compartimentações sociais estanques – sem mobilidade profissional, social e política – e revela uma noção determinista segundo a qual cada um nasceria com a missão para desempenhar determinada função.” (Irene Flunser Pimentel, *A cada um o seu lugar*, Círculo de Leitores e Temas e Debates, 2011, p.393)

Segundo a Constituição da República Portuguesa de 1933, os cidadãos eram iguais perante a lei e não deveria haver “qualquer privilégio de nascimento, nobreza, título nobiliárquico, sexo ou condição social”, “*salvas, quanto às mulheres, as diferenças da sua natureza e do bem da família.*”³⁵ (itálicos meus). O “bem da família” excluía a mulher de certas profissões que lhe tirariam o tempo necessário para cuidar da mesma, visto que era a sua função e não a do homem. Se uma mulher fosse enfermeira, telefonista ou hospedeira de bordo, por exemplo, não poderia casar. Tal como nos demonstra Irene Pimentel, estas restrições serviam para que a mulher tivesse disponibilidade total para ser mãe e cuidar do lar:

O Estado Novo proibiu às mulheres certas profissões diferenciadas – nomeadamente nos campos da administração pública, da diplomacia e do direito – e introduziu restrições matrimoniais noutras, em particular nas consideradas «femininas». O propósito apregoado era o de tornar as mulheres disponíveis para a «maternidade», física e/ou «espiritual». (*A cada um o seu lugar*, p.396)

Para incutir na população este ideal feminino o regime criou estratégias e organizações como a Mocidade Portuguesa Feminina (MPF) e a Obra das Mães pela Educação Nacional (OMEN)³⁶. Foi iniciada uma propaganda natalista onde se incentivava a maternidade e recompensavam as famílias numerosas com prémios. No entanto, “em vez de um real apoio às famílias numerosas, existiram só, com excessiva visibilidade, as campanhas de propaganda da natalidade prolífica levadas a cabo pela OMEN nas Semanas da Mãe” (Irene Flunser Pimentel, *História das Organizações Femininas no Estado Novo*, p.228), que era um evento onde se exaltava a família, o lugar da mulher no lar e onde se desaconselhava o trabalho feminino fora de casa. Tal como podemos constatar a partir da citação seguinte, nestes eventos, o papel da mulher ideal era exaltado:

Na inauguração da primeira Semana da Mãe, a condessa de Rilvas criticou a «mãe moderna» que, «desorganizando a família», desorganizava a sociedade. Elogiou, pelo contrário, «o tempo das nossas avós», no qual a mulher era «o eixo da família e a rainha do lar», e «compreendia que dar a vida a um homem e formá-lo era a mais alta das funções sociais.» (*Ibidem*, p.229)

³⁵ Jorge Miranda, *As Constituições Portuguesas 1822 – 1826 – 1838 – 1911 – 1933 – 1976*, Lisboa, Petrony, 1976, pp.220-221.

³⁶ “Assistência e educação foram precisamente os dois campos públicos de actuação reservados pelo Estado Novo às mulheres que não se limitavam a ser mães, esposas e irmãs, e constituíram as principais funções respectivas da OMEN e da MPF. Como se verá, embora a primeira organização tenha erigido como seu principal objectivo a reeducação das mulheres, muitos, no seio do regime, consideraram ser o seu fim a assistência materno-infantil. Quanto à segunda organização, fez da educação das raparigas a sua principal função, abrangendo o meio escolar, onde enquadrou, através da filiação obrigatória, as alunas e recrutou as suas dirigentes entre as professoras.” (Irene Flunser Pimentel, *História das Organizações Femininas no Estado Novo*, Círculo de Leitores, 2000, p.25)

Para além de procurarem moldar a mentalidade da população, estes apoios também serviam para a controlar³⁷, visto que só eram atribuídos a casais que cumprissem certos requisitos. Se o casal não contraísse matrimónio, se um dos seus elementos não frequentasse a Igreja com alguma regularidade ou tivesse comportamentos considerados imorais, não merecia o prémio até que a situação fosse regularizada. Normalmente, cabia a uma figura religiosa avaliar a família que se candidatava³⁸. Eram, portanto, prémios que pretendiam criar a ilusão de apoio e valorização das famílias numerosas na pobreza, cujo verdadeiro objectivo era o de inculcação da ideologia do regime e a manutenção de uma hierarquia na sociedade, visto que os prémios não chegavam a quem realmente precisava e não eram iguais para todas as classes sociais.

A educação das mulheres era, então, fundamental para perpetuar a ideologia do regime no seio familiar e, conseqüentemente, na sociedade. Era, por isso, necessário educar as jovens e reeducar as mães para que não se desviassem do caminho para elas determinado. Para além de organizações como a MPF e a OMEN, a educação escolar das mulheres era também direccionada para as preparar para o futuro que deveria aguardá-las. Foram criados cursos exclusivamente para mulheres, tais como “Cursos de Agentes de Educação Familiar Rural”³⁹, cursos de “Formação Doméstica”, “Cursos de Artesanato” e de “Serviço Social Familiar”.

Para além de todos estes aspectos, é importante perceber que o comportamento e o corpo das mulheres era vigiado e severamente criticado quando estas não correspondiam à moral defendida pelo regime. A mulher deveria afastar-se de tudo o que fosse considerado obsceno ou relacionado com a sua sexualidade, devia ser recatada e evitar a corrupção dos costumes:

A primeira acção pública da OMEN foi “no objectivo definido no ponto quatro dos seus estatutos e no propósito constitucional de «tomar todas as providências no sentido de evitar a corrupção dos costumes». A OMEN enviou, assim, em 25 de Maio de 1937, à AN uma petição, assinada por «18 768 senhoras», que protestava contra «a exibição de

³⁷“Os prémios serviram à OMEN de meio de controlo das famílias e de imposição de determinados comportamentos sociais, morais e religiosos. Foram usados para erigir um modelo de família «pobre», conformista, obediente e subserviente perante as elites, adaptada à ideologia e à moral vigentes.” (Irene Flunser Pimentel, *A cada um o seu lugar*, p.342)

³⁸“Por exemplo, a paróquia de São Pedro de Alcântara (Lisboa) regozijou-se, em 1954, com o recente matrimónio católico de um casal, que desejava receber o prémio. Na carta enviada pela paróquia à OMEN, em Julho desse ano, dizia-se que, depois «de muitos anos de trabalho [a “boa mãe”] conseguiu que o marido concordasse no casamento.” (*Ibidem*, p.310)

³⁹Direccionados especialmente para famílias rurais, onde eram leccionadas disciplinas como “Formação Familiar”, “Economia Doméstica”, “Puericultura”, “Agricultura”, “Higiene e Nutrição”, “Artesanato Feminino”, entre outras. (*Ibidem*, p.314)

cartazes, gravuras ou composições» obscenas, contra «as praias portuguesas» convertidas em «parques de nudistas» e contra «os espetáculos teatrais e cinematográficos» que «preocupam a nossa dignidade de mulheres cristãs e o nosso dever de mães e educadoras da geração» (Irene Flunser Pimentel, *História das Organizações Femininas no Estado Novo*, p.148)

A mulher deveria mostrar e defender a sua feminilidade. Portanto, certos desportos estavam-lhe interditos com o objectivo de evitar a sua masculinização e a ofensa à sua delicadeza e pudor feminino. Logo, “A natação (...) o ténis, os desportos de mar e os jogos, embora salutares, deviam ser vedados às raparigas porque implicavam «esforços excessivos» e uma «influência desmoralizadora das virtudes que queremos nas nossas mulheres.»” (Irene Flunser Pimentel, *A cada um o seu lugar*, p.247). Preferencialmente, as mulheres deveriam ser espectadoras, passivas, nunca exibicionistas, guardando todas as suas energias e virtudes para o trabalho doméstico.

As autoras de *Novas Cartas Portuguesas* denunciam e rejeitam, através da personagem de Mariana Alcoforado, a opressão que a mulher sofria diariamente. No século XVII, a base do direito português encontrava-se nas *Ordenações Filipinas*, um conjunto de leis régias que vigoraram até ao século XIX. Segundo Ana Luísa Amaral, “nelas eram escassos os direitos jurídicos das mulheres” que “não podiam testemunhar em actos solenes, como testamentos, nem ser procuradoras, nem prestar fianças, «pela fraqueza do seu entender»” (*NCP*, p.346). Para além disso, “o marido, não podendo dissipar os «bens de raiz» da esposa (o dote), detinha, porém, a administração de todos os bens (...).” (*NCP*, p.346). Se a mulher cometesse adultério, podia ser morta pelo marido ou pelo pai. Nas *Ordenações Filipinas* existe uma secção que aborda especificamente o caso das freiras nos mosteiros. No livro 5, título XV, «Do que entra em Mosteiro, ou tira Freira, ou dorme com ela, ou a recolhe a casa» é dito que o homem, ao entrar num mosteiro para dormir com uma freira deveria pagar “cem cruzados para o dito Mosteiro, e mais morra por ello morte natural”⁴⁰. No entanto, não são abordados os castigos que a freira teria de cumprir. No título XXV, «Do que dorme com mulher casada» é-nos dito que “toda a mulher, que fizer adulterio a seu marido, morra por isso.”⁴¹. Aos olhos da Igreja, o marido de Mariana Alcoforado era Deus. Portanto, ao quebrar os seus votos de castidade e a sua entrega exclusiva a Deus, Mariana cometeu um pecado imperdoável e a sua família podia decidir castigá-la, fazendo justiça pelas próprias mãos, repondo assim a sua honra.

⁴⁰ Cândido Mendes de Almeida, *Ordenações Filipinas On-line*, vols. 1 a 5, Rio de Janeiro, 1870. Consultado em: [Ord. Filipinas Livro 5 tit. 13/14/15 \(uc.pt\)](#) (pp.1164-1165). (Último acesso em: 17/05/2021).

⁴¹ *Ibidem*, consultado em: [Ord. Filipinas Livro 5 tit. 25 \(uc.pt\)](#) (pp.1175-1177).

Em *Novas Cartas Portuguesas* é denunciada esta injustiça. As autoras transcrevem os n.ºs 1, 2 e 3 do Artigo 372.º do Código Penal Português que legitimava a morte da mulher em caso de adultério em pleno século XX. O marido podia “matar ou a ela ou ao adúltero, ou a ambos” e o seu castigo seria o desterramento “para fora da comarca por seis meses.” (*NCP*, pp.251-252). No caso de ser o homem a praticar o adultério, a mulher poderia vingar-se se o acto se passasse na casa conjugal⁴². Era também dado ao pai o direito de matar as suas filhas:

«Aplicar-se-ão também as mesmas disposições, em iguais circunstâncias, aos pais a respeito de suas filhas menores de vinte e um anos e dos corruptores delas, enquanto estas viverem debaixo do pátrio poder, salvo se os pais tiverem eles mesmo excitado, favorecido ou facilitado a corrupção»...(*NCP*, pp.251-252).

Em 1972 o Código Penal em vigor datava do ano de 1886 (embora tivesse sofrido alterações e acrescentos ao longo dos anos) e as leis que limitavam os direitos das mulheres não eram muito diferentes das leis em vigor durante a vida da freira Mariana Alcoforado no século XVII. Cerca de 300 anos separavam as *Cartas Portuguesas* de *Novas Cartas Portuguesas*, mas a mulher era ainda olhada como um ser inferior, de fraca inteligência devido à sua condição feminina. Como podemos observar 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» (*NCP*, pp.139-143), as três Marias tecem uma ligação entre estas duas épocas tão afastadas no tempo, mas tão semelhantes:

as mulheres bordavam ou teciam ou fiavam ou cozinhavam, sujeitavam-se aos direitos de seus maridos, engravidavam, tinham abortos ou faziam-nos, tinham filhos, nados-mortos, nados-vivos, tratavam dos filhos, morriam de parto às vezes, em suas casas, com móveis, cadeiras, cortinados; (*NCP*, p.140).

No entanto, mesmo depois de terem existido tantas revoluções no mundo (a nível científico, político e até filosófico), as escritoras perguntam-se: “O que mudou na vida das mulheres?” (*NCP*, p.140). São séculos que separam as duas obras e as duas realidades históricas, sociais e políticas. No entanto, esse período de 300 anos é descrito pelas autoras como “uma estreita faixa”⁴³ que separa duas realidades tão longínquas, mas tão semelhantes.

⁴² “«As mesmas disposições se aplicarão à mulher casada, que no acto declarado neste artigo matar a concubina teúda e manteúda pelo marido na casa conjugal, ou ao marido ou a ambos (...)»” (*NCP*, p.252)

⁴³ “Que estreita faixa nos separa de Mariana, irmãs... pois honra de homem-marido se situa ainda em seu pénis e nossa vagina à qual eles têm direito de dono e sobre mulher direitos de morte a fim de vingar macho-enganado por adultério que, se possível, se lapida, se assassina, se elimina em plena justiça, com a concordância, aprovação de toda uma sociedade conivente (...)” (*NCP*, p.251).

Após três séculos, o paralelismo entre as tarefas atribuídas às mulheres em duas épocas distintas permanece e só a decoração das casas mudou:

(...) já não tecem, já não fiam, talvez, porque se desenvolveram a indústria e o comércio; as mulheres bordam, cozinham, sujeitam-se aos direitos de seus maridos, engravidam, têm abortos ou fazem-nos, têm filhos, nados-mortos, nados-vivos, tratam dos filhos, morrem de parto, às vezes, em suas casas, onde apenas mudou o feitio dos móveis, das cadeiras e dos cortinados. (NCP, p.140)

Basta lermos o artigo 5º da Constituição da República Portuguesa de 1933 (que só foi alterado depois da revolução de Abril de 1974) para percebermos como era justificada a falta de igualdade entre os sexos:

A igualdade perante a lei envolve o direito de ser provido nos cargos públicos conforme a capacidade ou serviços prestados, e a negação de qualquer privilégio de nascimento, nobreza, título nobiliárquico, sexo ou condição social, *salvas quanto à mulher, as diferenças resultantes da sua natureza e do bem da família*, e, quanto aos encargos ou vantagens dos cidadãos, as impostas pela diversidade das circunstâncias ou pela natureza das coisas. (itálicos meus, Jorge Miranda, *As Constituições Portuguesas 1822 – 1826 – 1838 – 1911 – 1933 – 1976*, pp. 220-221)

A mulher não tinha direito à igualdade perante a lei devido à sua natureza feminina, o que significava que deveria ter um único destino: a maternidade e o trabalho doméstico. É com a Constituição da República Portuguesa de 1933 que surge uma secção dedicada à família, à exaltação da mesma e do papel determinante que a mulher deve ter no seu seio enquanto mãe e dona de casa, resultante da vontade do regime de retirar a mulher do mercado de trabalho. Espera-se que as mulheres sejam “sorridentes, simpáticas, atenciosas, submissas, discretas, contidas ou até mesmo apagadas.” (Pierre Bourdieu, *Dominação Masculina*, p.41) e não que ocupem um cargo de poder ou que exerçam um trabalho no espaço público, pois devem ser elas as cuidadoras da família, dado que se considerava que tinham uma inclinação biológica para tal.

A Constituição da República Portuguesa de 1933 permitia que existissem leis para regular a “liberdade de expressão do pensamento, de ensino, de reunião e de associação” de forma a “salvaguardar a integridade moral dos cidadãos.” (Jorge Miranda, *As Constituições Portuguesas As Constituições Portuguesas 1822 – 1826 – 1838 – 1911 – 1933 – 1976*, p.256) Caso algum livro, cartaz ou anúncio, por exemplo, utilizasse linguagem erótica ou abordasse temas tabu ou proibidos pelo regime, podia ser considerado pornográfico e deveria ser apreendido por estar a cometer o crime de ultraje à moral pública. No código penal, artigo 420.º, é explicado que tais actos eram considerados criminosos: “(...) para que exista o crime de ultraje à moral pública por meio de palavras, é necessário que as palavras ultrajantes ofendam

de facto o moral de quem as ouve, bastando que se ponha em perigo a moral pública, os bons costumes, o pudor em geral.” (Manuel Lopes Maia Gonçalves, *Código Penal Português na Doutrina e na Jurisprudência*, 4ª edição, Coimbra, Almedina, 1979, p.688). Portanto, para que a obra *Novas Cartas Portuguesas* fosse retirada do mercado, a censura teve de a considerar pornográfica, dando assim poder às autoridades judiciais, administrativas e policiais para a apreenderem. A acusação feita às três Marias era a de que o livro tinha um “conteúdo insanavelmente pornográfico e atentatório da moral pública, nos termos do art.420.º do Código Penal (...)” (Duarte Vidal, *O Processo das Três Marias – Defesa de Maria Isabel Barreno*, Lisboa, Editorial Futura, 1974, p.24). O advogado de Maria Isabel Barreno, ao longo da defesa, procura demonstrar que a acusação de pornografia é infundada, porque escondia uma motivação mais forte de carácter político. No entanto, sabemos que muitas das palavras que são usadas ao longo da obra chocaram pela sua ousadia e liberdade, o que levou ao surgimento de uma desconfiança por parte dos trabalhadores que imprimiam a obra: “Sucedeu que durante o trabalho de impressão foi levantada a questão de prosseguir na respectiva laboração e isto porque o referido conteúdo pornográfico e imoral alertou um dos operários.” (*Ibidem*, p.24).

A obra das três Marias tem um importante papel na libertação da escrita e das palavras. Durante o regime fascista, a linguagem foi extremamente censurada e vigiada. Segundo Eduardo Prado Coelho, “Precisamos de considerar o fascismo português como facto de linguagem” (“Prefácio” em *O Prazer do Texto* de Roland Barthes, Lisboa, Edições 70, 1997, p.17), dado que esta era controlada pela PIDE, que “vigiava telefonicamente, interceptava na correspondência, recolhia em denúncias e relatórios, extorquia em interrogatórios desumanos” (*Ibidem*, pp.17-18); o que demonstra que as palavras eram perigosas. Palavras como “comunista, fascista, luta de classes, orgasmo, virgem, censura...” (*Ibid.*, p.18) eram proibidas e censuradas de imediato. Muitas destas palavras são usadas em *NCP*, cujas autoras tiveram a ousadia de escrever como forma de revolta, reclamando a libertação da mulher mas também da linguagem, como forma de provocação a um regime repressivo e que “*como todos os escritores portugueses de qualidade actuais*, entram na campanha (...) de desmistificar a nossa língua, libertando-a de falsos tabus e pudores (...), empregando as palavras exactas e vivas do povo e das conversas dos dias naturais (...)” (*O Processo das Três Marias – Defesa de Maria Isabel Barreno*, p.30). É, portanto, fácil de imaginar que as palavras desta obra chocassem os operários e despoletassem a repressão, ainda para mais vindas de três mulheres. A citação seguinte é uma das muitas passagens de *Novas Cartas* que, certamente, terá chocado os operários em causa:

Esta vontade de te morder os pulsos e o ventre, as verilhas. Esta ansiedade de que me beijes os ombros e me violentes devagar até ao êxtase. Esta ternura esgarçada e leve de passar lentamente a língua pelas tuas pernas, pelas tuas axilas, pelos teus testículos, tão frágeis e desprotegidos, tão maravilhosamente quentes e veludo de que se vestem os frutos. (NCP, p.305)

Para além do processo judicial ter por base a acusação de pornografia e a crítica política ao regime ditatorial, o facto de as escritoras serem do sexo feminino teve uma enorme influência. Existiram outras obras, como demonstra o advogado, escritas por homens que utilizaram o mesmo género de linguagem e que não foram por isso proibidas, nas suas palavras:

Isso portanto revela que este livro terá sido perseguido pelos Senhores da Direcção Geral de Informação pela razão de ter sido escrito por três mulheres que nele se ergueram contra uma sociedade em que vigora o patriarcado e em que a mulher é, realmente, um ser de segunda ordem, que vive numa situação de inferioridade manifesta contra a qual devem lutar todas as mulheres e também todos os homens de mentalidade progressista e de boa vontade. (*O Processo das Três Marias – Defesa de Maria Isabel Barreno*, p.70)

A defesa das escritoras tenta, então, demonstrar que tudo o que abordam na obra é legítimo e que falar sobre a sexualidade da mulher era algo necessário, visto que é no plano sexual e nas relações entre o homem e a mulher que esta sofre as maiores humilhações e a maior violência. Na contestação de Maria Isabel Barreno, lemos o seguinte:

A temática fundamental das «Novas Cartas Portuguesas» é a da situação de inferioridade da mulher numa civilização dominada pelos interesses e valores masculinos, a qual não poderia ser completamente encarada, no plano literário, sem a consideração das relações homem-mulher em todos os seus aspectos desde a instituição familiar até às relações amorosas – estas no próprio plano dos comportamentos sexuais onde também se reflectem as diferenças do estatuto do homem e da mulher. (*Ibidem*, p.33)

Apesar da censura ter por alvo toda a população, Marcelo Caetano esteve desde cedo envolvido na censura de obras escritas por mulheres:

Em 1926, Caetano, fundador e editor da revista reaccionária *Ordem Nova*, foi um dos principais responsáveis pela apreensão (e destruição) dos poemas de Judith Teixeira, cuja poesia se caracterizava pela temática homoerótica. Do livro *Nua: Poemas de Bizâncio* (1926) Marcelo Caetano escreveu na revista um artigo intitulado «“Arte” sem moral nenhuma», onde apelidou a poetisa de «desavergonhada», acrescentando «Tudo aquilo é mesquinho, é ordinário e reles» (...). Não estranhamente, o processo judicial instaurado às autoras de NCP (...) tem lugar nos últimos anos do governo de Marcelo Caetano, com base no mesmo tipo de argumentação: a de «ofensa à moral pública.» (NCP, pp.331,332)

Em 1971 a obra *Minha Senhora de Mim* de Maria Teresa Horta é publicada e gera polémica “pelo seu erotismo, pelo tratamento livre e ousado do corpo, do amor sensual e da sexualidade”; é, portanto, proibida e apreendida (Maria Teresa Horta, *Quotidiano Instável Crónicas (1968-1972)*, Alfragide, Publicações Dom Quixote, 2019, p.13). Quando a obra NCP

é publicada⁴⁴ em Abril de 1972, é recolhida e destruída pela censura três dias depois de chegar ao mercado. Como podemos perceber através das palavras de Maria Teresa Horta, o processo judicial, apesar da censura, atraiu o interesse da imprensa internacional:

Gerou-se uma solidariedade espantosa. E aí começaram as grandes manifestações feministas pelo mundo inteiro: por exemplo, na Holanda, ocuparam a embaixada portuguesa; em França, a Simone de Beauvoir, a Marguerite Duras e a Cristiane Rochefort organizaram uma manifestação que atravessou Paris, em direcção também à embaixada portuguesa, à noite, de velas acesas, simbolizando um pouco as procissões de velas; nos Estados Unidos da América também ocorreram manifestações, tal como na Inglaterra, nos países escandinavos, etc., (Cândido de Azevedo, *A Censura de Salazar e Marcelo Caetano* de Cândido de Azevedo, Lisboa Editorial Caminho, 1999, p.147)

Para tentar diminuir esse efeito, o governo incumbiu a censura de cortar todas as notícias sobre o processo. No entanto, isso não impediu Maria Teresa Horta de publicar — no suplemento «Literatura e Arte» do jornal *A Capital*, que coordenava então — a crónica “Fábula das Três Mulheres que Caminhavam no Deserto”, a 21 de Junho de 1972, iludindo a censura através do uso de metáforas. Como nos explica a escritora, a censura era um elemento impossível de contornar devido à natureza do suplemento:

No vespertino *A Capital* dirigi, durante cerca de quatro anos, o suplemento «Literatura e Arte», suplemento que, por ser de natureza cultural e literária, e por ter como colaboradores muitos nomes conhecidos como pessoas de esquerda, fazia com que a censura estivesse sempre muito atenta ao seu conteúdo. (*Ibidem*, p.139)

Nesse suplemento, a autora assinava a crónica *Quotidiano Instável*⁴⁵ que começara a dirigir em 1968, tratando-se “inegavelmente, de um marco no jornalismo em Portugal” visto que “será das primeiras mulheres a dirigir um suplemento literário, num jornal, em Portugal.” (Maria João Faustino, «Maria Teresa Horta jornalista: percurso, memória e circunstâncias», em *Comunicação Pública*⁴⁶). A escrita jornalística acompanhou a escritora ao longo da vida, fazendo com que encarasse dois tipos de censura – a literária e a jornalística – e conquistasse um lugar num espaço reservado maioritariamente aos homens, visto que «A poetisa foi um dos rostos do movimento de reforma, lenta e progressiva, em que “as mulheres finalmente

⁴⁴Com direcção literária de Natália Correia, escritora que, durante o governo de Salazar, foi condenada a três anos de prisão com pena suspensa devido à publicação da obra *Antologia da Poesia Erótica e Satírica* (1966), que continha poesia de Maria Teresa Horta, e processada por colaborar na edição de *Novas Cartas Portuguesas*.

⁴⁵ as crónicas de Maria Teresa Horta foram recolhidas por Ana Raquel Fernandes e compiladas no livro *Quotidiano Instável Crónicas (1968-1972)* publicado em Maio de 2019 pela editora D.Quixote.

⁴⁶Vol.9, nº15, 2014, consultado em: <http://journals.openedition.org/cp/635>. (último acesso em: 05/01/2021).

conquistaram *um quarto que seja seu na redacção*” (Correia e Baptista, 2007, p. 382 – itálico no original)» (*Ibidem*).

Na crónica em questão, é visível o descontentamento da autora e percebemos que, para as três Marias, viver num país governado por uma ditadura fascista era penoso, tal como caminhar no deserto sem meios e sem apoios necessários à sobrevivência: “Caminhavam três mulheres no deserto, transportando consigo suas poucas posses: haveres de corpo e coragem.” (*Quotidiano Instável*, p.171). Apesar da sede, da solidão, “do silêncio dos cactos à sua passagem, vinda da ameaça silvante das cobras que se enroscavam na areia a confundirem-se nela (...) a saliva viscosa desenhando grossos riscos de raiva por onde deslizavam” (*Ibidem*, p.171), as três mulheres continuam o caminho juntas. O deserto é uma metáfora para Portugal, um país fechado que procurava inibir, através de métodos repressivos, a criação artística e o pensamento crítico ao censurar o jornalismo e a literatura para manter a população na ignorância e moldar-lhe a mentalidade. As cobras que encontram pelo caminho deixam “riscos de raiva” na areia, uma metáfora para o governo de Marcelo Caetano, para os órgãos responsáveis pela censura e repressão vividas, e até para o processo judicial pelo qual estavam a passar. Ou seja, esta crónica pode ser vista como uma “alusão metafórica ao processo das *Novas Cartas Portuguesas*” (*Ibid.*, p.169), dado que as três mulheres que caminham sozinhas estabelecem um paralelismo com as três mulheres que escrevem, e “trata-se de um texto que é também um acto político, de uma coragem e de uma solidariedade imensas, que desafiou propositadamente a censura da época, num gesto absoluto de resistência, e que é revelador do poder da palavra (poética)” (*Ibid.*, p.14). É através da literatura que lutam contra o regime e as injustiças; são mulheres que lutam juntas contra as adversidades e ameaças do caminho que percorrem, mesmo quando as tentam parar: “dizem-nos – eis como vocês se domam: e a mão nos põem sobre o ombro, a lei nos mostrando de improviso” (*Ibid.*, p.171). As autoras não pretendem, no entanto, seguir a lei e sim resistir-lhe, mostrando através da escrita que o destino traçado para a mulher deve ser outro e por isso se afirma na crónica a necessidade de existir clareza: “Abram (...) os cortinados, para que a clareza entre e nada fique obscuro ou falso ou escondido” (*Ibid.*, p.172), para que nada seja cortado pela censura ou distorcido pela ignorância. Para isso, as mulheres devem caminhar até ao fim: “Assim seguiam juntas as três mulheres no deserto, transportando, juntamente com as suas posses, haveres de corpo e coragem, a sede, a solidão e a rara certeza de continuarem juntas até ao fim daquele sol imenso.” (*Ibid.*, p.172).

É interessante notar que, antes do subtítulo “Fábula das Três Mulheres que Caminhavam no Deserto” encontramos uma expressão latina, “*A latere*”, que significa “a seu lado”. Esta expressão utilizava-se para fazer referência “a cardeais enviados pelo Papa para desempenharem uma missão especial.”⁴⁷. Eram elas, as três Marias, não enviadas pelo Papa, mas ao serviço da escrita, os cardeais incumbidos de uma missão especial: a de mudar a sociedade através da escrita e de a colocar a pensar sobre a condição da mulher. Para além disso, a expressão dá ênfase a esta ideia de união entre as três Marias e todas as mulheres, que surge ao longo da crónica e de *Novas Cartas Portuguesas*.

⁴⁷ Porto Editora - *a latere* no Dicionário Infopédia de Locuções Latinas e Expressões Estrangeiras, Porto, Porto Editora. Consultado em: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/locucoes-expressoes/a%20latere> (último acesso em: 23/05/2021).

1.2. O papel da Igreja

Desde a Antiguidade que a inferioridade das mulheres era considerada ponto assente, como nos demonstra Maria Antónia Lopes: “O discurso dos teólogos, médicos e juristas caracterizava, desde a Antiguidade, o ser feminino como um ser inferior, preso à *imbecillitas* da sua natureza corrompida.”⁴⁸ Eram inferiores tanto a nível biológico como a nível intelectual. Portanto, uma mulher que demonstrasse erudição ou não seguisse o seu destino social era descrita da seguinte forma: “«deixa de ser mãe, para que a natureza a formou; é erudita, é auctora, é estadista é tudo menos mulher»” (*Ibidem*, p.43). No texto citado, é elaborado um levantamento dos estereótipos associados ao sexo feminino, a partir de discursos feitos maioritariamente por homens, que consideravam a mulher “(...) um ser emotivo, frágil ou mesmo enfermo, mas naturalmente abnegado e dócil, cuja vocação instintiva era a maternidade e o serviço aos outros.” (*Ibid.*, p.27). Esta ideia formada acerca do sexo feminino era inculcada pelo Estado e pela Igreja, principalmente. No entanto, a partir do século XIX, não se defende tão fervorosamente a submissão total da mulher ao marido e a sua inferioridade intelectual. Para que o sexo feminino pudesse continuar a ser controlado, era necessário existir outra argumentação que não humilhasse tão abertamente a mulher e que criasse a ilusão de que esta era importante na sociedade e, por isso, se deveria manter no seu lugar. Deu-se, portanto, como nos explica Ivone Leal na seguinte citação, uma mudança de estratégia:

Em vez da submissão absoluta da mulher ao marido, defende-se a divisão de tarefas de acordo com a natureza de cada um. O princípio da inferioridade moral e cultural da mulher é, pouco a pouco, substituído por outro mais suave embora de efeitos semelhantes: o da natureza feminina. À mulher os cuidados domésticos e das crianças; ao homem o sustento da família e a educação dos rapazes. (Carlos Moreira Azevedo, *Dicionário de História Religiosa de Portugal*, vol.3, Lisboa, Círculo de Leitores, 2000, p.286)

As mulheres aceitavam esta sua vocação instintiva. São dados como exemplo em “Estereótipos de "a mulher" em Portugal dos séculos XVI a XIX (um roteiro)” os textos de Paula da Graça e de Gertrudes Margarida de Jesus⁴⁹ onde não se questiona o papel atribuído socialmente à mulher, existindo apenas a condenação dos estereótipos que a humilham:

⁴⁸“Estereótipos de "a mulher" em Portugal dos séculos XVI a XIX (um roteiro)”, de Maria Antónia Lopes in Maria Antonietta Rossi (a cura di), *Donne, Cultura e Società nel panorama lusitano e internazionale (secoli XVI-XXI)*, Viterbo, Sette Città, 2017, p. 30.

⁴⁹ *Bondade das mulheres vendicada e malícia dos homens manifesta* (1715) e *Carta apologética em favor e defesa das mulheres* (1761), respectivamente.

Sublinho duas constantes nestes textos de orientação filógina: Nenhum questiona a subordinação das mulheres casadas, imposta pela Natureza e por Deus. E ao longo dos quatro séculos aqui em apreço poucos conseguiram perspectivar os dois sexos como idênticos. Seres radicalmente distintos, logo seres hierarquizados pela diferença. (“Estereótipos de “a mulher” em Portugal dos séculos XVI a XIX (um roteiro)”, p.33)

No matrimónio, as mulheres eram tratadas como objectos no mercado de bens simbólicos e a sua função era “contribuir para a perpetuação ou o aumento do capital simbólico em poder dos homens” (*Dominação Masculina*, p.29). O casamento funcionava como uma troca de mercadorias, onde as mulheres eram “valores que, investidos nas trocas, podem produzir alianças, isto é, capital social, e aliados prestigiosos, isto é, capital simbólico” (*Ibidem*, p.29). Ou seja, contribuía para aumentar e perpetuar o poder dos homens, nunca podendo decidir livremente o seu destino. Em *Novas Cartas Portuguesas* dá-se, então, uma revolta profunda. As escritoras exigem liberdade para escolher o destino das suas vidas, criticando a maternidade compulsória e apoiando a maternidade desejada. Não pretendem reprimir a maternidade, mas exigem que lhes seja dada liberdade de escolha:

Lhes daremos filhos, sim, mas em gosto gerados e paridos nossos; porém jamais nossas afirmações ou obras: pontes recusamos que o sejam de nossas vontades ou distúrbios.

Me afasto – repito – de tudo o que me exige, me prende, ou simplesmente mesmo me pretende a atenção, o riso, a disponibilidade. (*NCP*, p.76)

Através do casamento, a mulher contribuía para o aumento de poder do dominador e nunca ganhava poder para si mesma, porque o prestígio e o reconhecimento eram alcançados através de relações sociais estabelecidas, principalmente, fora do domínio privado da casa, onde não era bem-vinda. Para além disso, em certas alturas da história, a mulher esteve proibida de adquirir ou herdar bens e propriedades. É esta uma das razões que leva a que o adultério seja tão censurado no caso das mulheres, visto que, ao nascer um filho ilegítimo, a sucessão da herança quebrava-se e não ficava no património da família⁵⁰. Através do casamento, o homem podia acumular propriedades e bens que nunca seriam herdados pela mulher. Ela era apenas um objecto de troca no casamento, que existia para ser possuído, mas que nada devia possuir. O casamento era, então, o seu emprego e a casa o seu lugar na sociedade. Portanto, as tarefas de uma mulher não eram as mesmas de um homem. A divisão das tarefas é aprendida desde

⁵⁰“eis por que ao pater famílias cabe o direito de condenar à morte a esposa culpada. Enquanto dura a propriedade privada, a infidelidade conjugal da mulher é considerada crime de alta traição. Todos os códigos, que até os nossos dias mantiveram a desigualdade em matéria de adultério, arguem a gravidade da falta cometida pela mulher que arrisca introduzir um bastardo na família.” (Simone de Beauvoir, *O Segundo Sexo*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2009, p.107).

muito cedo pelas crianças através da família, da escola e da Igreja, como tão bem se demonstra em *Novas Cartas*:

As tarefas do homem são aquelas da coragem, da força e do mando. Quer dizer: serem presidentes, generais, serem padres, soldados, caçadores, serem toureiros, serem futebolistas e juizes, etc., etc. Ao homem deu Deus nosso Senhor a tarefa de velar e mandar (...). Deste modo são os homens que organizam as guerras para tirarem o mundo da perdição e do pecado (...).

Depois há as tarefas das mulheres, que acima de todas está a de ter filhos, guardá-los e tratá-los nas doenças, dar-lhes educação em casa e o carinho; é também tarefa da mulher ser professora e mais coisas, tal como costureira, cabeleireira, criada, enfermeira. Há também mulheres médicas, engenheiras, advogadas, etc., mas o meu pai diz que é melhor a gente não se fiar nelas que as mulheres foram feitas para a vida da casa, que é uma tarefa muito bonita e dá muito gosto ter tudo limpo e arrumando para quando chegar o nosso marido ele poder descansar (...). (*NCP*, p.225-226)

O excerto anterior ilustra o pensamento de uma rapariga educada num asilo religioso que engloba grande parte dos estereótipos atribuídos à mulher e ao homem, demonstrando de que forma estes são entendidos e aceites pela jovem. Para além de ser influenciada pela educação que recebe no asilo e pelo discurso do pai, o discurso religioso tem também um importante papel: “Diz o Senhor Prior que uma das tarefas da mulher é ser virtuosa, e eu embora também não perceba o que seja ser virtuosa, imagino que não deve dar nenhum arranjo.” (*NCP*, p.228).

Em Portugal, o governo provisório da Primeira República foi marcado pelos conflitos que o ministro da justiça Afonso Costa gerou com a Igreja. Uma das primeiras leis do governo foi a “intensificação da acção anticlerical, pela revitalização das antigas leis do Marquês de Pombal e de Joaquim António de Aguiar contra as ordens religiosas” (José Hermano Saraiva, *História de Portugal, A Primeira República — do 5 de Outubro à crise partidária*, vol.VIII, Matosinhos, Editora QuidNovi, 2004, p.64) e, em 1911, anunciou a “publicação de uma lei de separação entre a Igreja e o Estado” (*Ibidem*, p.64). Para Afonso Costa, o catolicismo era a causa da desgraça do país e “estava convencido de que o principal obstáculo a uma adesão profunda do país à República era a resistência surda que a Igreja estava a manter.” (*Ibidem*, p.64). Todas estas medidas tiveram consequências⁵¹ que culminaram com o descontentamento da Igreja Católica e dos Cristãos. Com o governo de Salazar, a relação com a Igreja Católica muda radicalmente, visto que a religião se torna um dos pilares da ideologia do Estado Novo,

⁵¹Surgiram assaltos aos conventos e a residências das congregações religiosas, muitos frades, sacerdotes e padres foram presos (alguns deles assassinados), todos os templos e edifícios religiosos passam a ser do Estado que “extingue as verbas para o culto, manda entregar às juntas da paróquia (...) os recheios mobiliários, e aos museus os objectos de valor histórico ou artístico.” (*Ibid.*, p.64).

o que poderá explicar o apoio ou a imparcialidade da Igreja para com o ditador. A religião teve um papel de destaque neste novo governo, pois ajudava a controlar os comportamentos da população e ajudou, ao longo dos séculos, na construção e definição de um modelo ideal feminino que o Estado Novo defendeu e consolidou com mais fervor. Não queremos com isto afirmar que a origem da desigualdade entre os sexos provém da Igreja, visto que esta desigualdade surgiu muito antes do Cristianismo. Sabemos que, por exemplo, na Grécia e Roma Antigas a mulher era excluída da vida pública, não era considerada cidadã, não tinha direitos políticos e eram-lhe impostas diversas limitações legais. No entanto, a Igreja acaba por reflectir e apoiar as crenças da sociedade patriarcal em que se insere, como tão bem explica Simone de Beauvoir:

A Igreja exprime e serve uma civilização patriarcal na qual é conveniente que a mulher permaneça anexada ao homem. É fazendo-se escrava dócil que ela se torna também uma santa abençoada. Assim, no coração da Idade Média, ergue-se a imagem mais acabada da mulher propícia aos homens: a figura da Virgem Maria cerca-se de glória. É a imagem invertida de Eva, a pecadora; esmaga a serpente sob o pé; é a mediadora da salvação como Eva o foi da danação. (*O Segundo Sexo*, p.212)

Para legitimar a submissão pedida à mulher, a Igreja atribuiu-lhe a culpa do pecado original, visto ter sido ela a aliciar Adão a provar a maçã, provocando a sua expulsão do Paraíso. Sendo ela a culpada, deveria ficar eternamente submissa ao homem.

Do ponto de vista religioso, o cristianismo concedeu às mulheres um estatuto de igualdade com os homens, todos filhos de Deus. Mas aceitou as regras da sociedade patriarcal em que o poder pertence aos homens. Ao longo dos séculos, os padres e os teólogos medievais fazem doutrina e apresentam argumentos que, todos, podem resumir-se na prova da inferioridade das mulheres. (*Dicionário de História Religiosa de Portugal*, vol.III, p.284)

Ao lermos as cartas encíclicas do Papa Pio XI e do Papa Paulo VI percebemos de imediato que a ideologia sobre a família em vigor durante o Estado Novo foi inspirada pela visão religiosa do Vaticano. A carta encíclica do Papa Pio XI intitulada *Casti Connubii* foi apresentada no ano de 1930 e teve por objectivo mostrar que o casamento cristão devia ser o caminho escolhido por todos os casais. Defende fervorosamente que o objectivo do casamento é a procriação e a educação das crianças. Para que exista equilíbrio e ordem, no seio da família o homem é o chefe e os filhos e a mulher devem-lhe obediência⁵². O casamento é, segundo o

⁵² “This order includes both the primacy of the husband with regard to the wife and children, the ready subjection of the wife and her willing obedience, which the Apostle commends in these words: “Let women be subject to their husbands as to the Lord, because the husband is the head of the wife, and Christ is the head of the Church.” (Papa Pio XI, “Carta Encíclica *Casti Connubii*”, *The Holy See*, consultado em: [Casti Connubii \(December 31, 1930\) | PIUS XI \(vatican.va\)](#), (último acesso em: 13/08/2020), p.6)

Papa Pio XI, um acto que só traz vantagens e benefícios para a família e para a sociedade. Portanto, o divórcio não deveria ser permitido. Para que haja estabilidade no casamento não pode haver uma igualdade absoluta: “there must be a certain inequality and due accommodation, which is demanded by the good of the family and the right ordering and unity and stability of home life.” (*Ibidem*, p.15). Ou seja, a mulher não pode emancipar-se, porque a sua existência deve ser consagrada aos deveres da família e a sua libertação traria desvantagens sociais, económicas e fisiológicas:

Physiological, that is to say, the woman is to be freed at her own good pleasure from the burdensome duties properly belonging to a wife as companion and mother (We have already said that *this is not an emancipation but a crime*); social, inasmuch as the wife being freed from the cares of children and family, should, to the neglect of these, be able to follow her own bent and devote herself to business and even public affairs; finally economic, whereby the woman even without the knowledge and against the wish of her husband may be at liberty to conduct and administer her own affairs, giving her attention chiefly to these rather than to children, husband and family. (*Ibid.*, Itálicos meus, p.15)

São estes os argumentos utilizados pela Igreja para manter a mulher numa posição submissa. No entanto, percebemos facilmente que a única desvantagem que surgiria da sua emancipação seria sofrida pelo homem, por ter de partilhar as tarefas domésticas com a mulher que tivesse um trabalho para além da educação dos filhos e da lida da casa. É por isso que se argumenta que esta não seria uma verdadeira emancipação da mulher, dado que a mulher teria de efectuar o seu trabalho remunerado no espaço público, voltar para casa e realizar todas as tarefas não remuneradas que lhe eram destinadas. A participação do homem na vida familiar e a realização de tarefas que não lhe eram socialmente destinadas, nunca é vista como uma alternativa para melhorar a vida familiar. Ao contrário, a mulher deve sacrificar-se pelo bem da família e cumprir o seu papel de mãe:

This, however, is not the true emancipation of woman, nor that rational and exalted liberty which belongs to the noble office of a Christian woman and wife; it is rather the debasing of the womanly character and the dignity of motherhood, and indeed of the whole family, as a result of which *the husband suffers the loss of his wife, the children of their mother, and the home and the whole family of an ever watchful guardian.* (*Ibid.*, itálicos meus, p.15)

A carta encíclica *Humanae Vitae*⁵³ do Papa Paulo VI apresentada no ano de 1968 teve o objectivo de demonstrar que a transmissão da vida é o maior dever dos esposos. A vida conjugal deveria basear-se no “amor total”, no “amor fiel e exclusivo, até à morte” e no “amor

⁵³ Papa Paulo VI, “Carta Encíclica *Humanae Vitae*”, *The Holy See*, consultado em: [Humanae Vitae \(25 de julho 1968\) | Paulo VI \(vatican.va\)](#) (último acesso em: 13/08/2020).

fecundo” (*Humanae Vitae*, p.4). As relações sexuais entre casais cristãos deviam ter como objectivo a procriação e não podiam ser utilizadas práticas anticoncepcionais. Portanto, se o casal não quisesse ter mais filhos não podia praticar relações sexuais. Se quisesse limitar o número de filhos ou distanciar os nascimentos, podia ter em conta os ritmos naturais, ou seja, os períodos inférteis, e tal não seria considerado pecado por estar em sintonia com a natureza. Segundo o Papa Paulo VI, os métodos anticoncepcionais teriam consequências:

Considerem, antes de mais, o caminho amplo e fácil que tais métodos abririam à infidelidade conjugal e à degradação da moralidade. (...) É ainda de rezear que o homem, habituando-se ao uso das práticas anticoncepcionais, acabe por perder o respeito pela mulher e (...) chegue a considerá-la como simples instrumento de prazer egoísta e não mais sua companheira, respeitada e amada. (*Ibidem*, pp.7-8)

A alternativa para o casal seria, então, o celibato e a repressão da sua sexualidade. Caso não o fizesse, a mulher estaria à mercê de gravidez atrás de gravidez, sem poder decidir o seu futuro e sem poder controlar o seu corpo. O aborto era proibido pela Igreja e, tanto o Papa Pio XI como o Papa Paulo VI, o consideravam um crime⁵⁴ e a contracepção era fortemente criticada⁵⁵. É esta a ideologia prezada pelo regime de Salazar e é neste clima repressivo que a mulher vivia em Portugal no século XX.

Na legislação penal do Estado Novo encontram-se normas sobre prostituição, aborto e adultério. Irene Flunser Pimentel aborda estes temas no capítulo intitulado “Crimes «femininos»: prostituição, aborto e adultério” da obra *A cada um o seu lugar* (pp.50-54), onde faz um levantamento das punições que cada crime acarretava, dando-nos então os factos necessários para chegarmos a uma interessante conclusão: todos estes actos considerados criminosos, eram levados a cabo por homens e mulheres, visto que não é possível uma mulher praticar prostituição, aborto ou adultério sozinha. No entanto, a historiadora dá o nome de “crimes femininos” a estes actos, porque a sociedade considerava que as culpas recaíam apenas sobre as mulheres que eram, por isso, as mais prejudicadas legalmente. No caso da prostituição, proibida em 1962, “o diploma impôs o encerramento das casas toleradas a partir de 1 de janeiro

⁵⁴ “é absolutamente de excluir, como via legítima para a regulação dos nascimentos, a interrupção direta do processo generativo já iniciado e, sobretudo, o aborto querido diretamente e procurado, mesmo por razões terapêuticas.” Não era considerado crime se resultasse de um imprevisto: “para curar doenças do organismo, ainda que daí venha a resultar um impedimento, mesmo previsto, à procriação, desde que tal impedimento não seja, por motivo nenhum, querido diretamente.” (*Humanae Vitae*, pp.6-7)

⁵⁵ “Muito assíduo nessa tarefa informativa e na luta contra a contracepção foi o padre Henrique Canas, de Santo Isidro (Lourinhã), que escrevia regularmente à OMEN. Em 15 de Novembro de 1944, regozijou-se por, na sua freguesia, apesar dos salários «insuficientíssimos», existirem muitas famílias «heróicas» com dez a dezassete filhos, embora lamentasse que muitas delas, «levadas pelas dificuldades do momento presente [se fossem] já deixando eivar pelo egoísmo que esteriliza os lares».” (*A cada um o seu lugar*, p.289)

do ano seguinte e equiparou as prostitutas a «vadios», sujeitando-as a um ano de prisão e a multas.” (*Ibidem*, p.51). A prática do aborto e a venda ou administração de substâncias abortivas poderia também ser punida com multas e prisão correcional. Estas acções eram consideradas, segundo o Código Penal de 1886, crimes contra a saúde pública e todos os envolvidos poderiam ser castigados, tais como médicos, cirurgiões, farmacêuticos, parteiras e, claro, a mulher em questão que decidisse abortar. No caso do adultério, como já vimos anteriormente, o derradeiro castigo para a mulher poderia ser a morte e não havia nenhuma lei que a protegesse em caso de violência doméstica. Se o homem maltratasse a sua mulher, mas que daí não resultasse a sua morte, não teria consequências: “Se as ofensas forem menos, não sofrerá pena alguma.” (*NCP*, p.251). O papel das encíclicas publicadas pelos dois Papas referidos foi, então, fulcral para influenciar e dirigir o caminho da religião em Portugal, tendo claras consequências na vida da população. O Papa Pio XI concluiu que era importante inculcar nas crianças todos estes ensinamentos através da educação:

All these things, Venerable Brethren, depend in large measure on the due preparation remote and proximate, of the parties for marriage. For it cannot be denied that the basis of a happy wedlock, and the ruin of an unhappy one, is prepared and set in the souls of boys and girls during the period of childhood and adolescence.” (*Casti Connubii*, p.23)

Salazar percebe que só assim poderia ter um governo duradouro que tivesse a adesão da população. Por isso são criadas as organizações que já foram mencionadas (MPF e OMEN, por exemplo, dirigidas às mulheres), as disciplinas e programas escolares adequados para que as crianças, desde jovens, aceitassem a ideologia vigente. Podemos, então, afirmar que Salazar utiliza este apelo da Igreja Cristã a seu favor para controlar a população que era, também ela, na sua maioria, Cristã.

As mulheres deveriam, então, seguir um certo modelo de comportamento, visto serem associadas ao pecado sexual e à carnalidade. Santo Agostinho, por exemplo, “afirma que a alma de homens e de mulheres é igual, mas o corpo destas, contrariamente ao masculino, não reflete a alma, impedindo o exercício da razão e da espiritualidade”⁵⁶ e a mulher ideal deveria seguir como modelo a Virgem Maria. Por isso, “a mulher ideal devia ser assexuada, passiva, recolhida, silenciosa, obediente, conformada, trabalhadora e modesta.” (*Ibidem*, p.35). O corpo da mulher sempre foi alvo de tabus. Durante muito tempo a sua anatomia foi desconhecida ou considerada uma versão inacabada do homem e o prazer resultante da actividade sexual não era suposto existir: “dois homens não se beijam, duas mulheres sim, que se lhes compense um

⁵⁶“Estereótipos de "a mulher" em Portugal dos séculos XVI a XIX (um roteiro)”, de Maria Antónia Lopes, p.30.

pouco o que por outro lado lhes é negado, mas leve e ingenuamente, confidências também sim, mas nada de consequências além, porque na sociedade, e por ela, assexuada é a mulher.” (NCP, p.83). A mulher deveria sempre ter em atenção o fechamento do seu corpo e os seus gestos deveriam indicar a submissão que se esperava dela. O desejo sexual é, então, o maior obstáculo ao cumprimento das leis do casamento. O fim da união matrimonial era a procriação, por isso, se a relação sexual entre o casal tivesse como único fim a satisfação do impulso sexual e a fecundação de uma nova vida fosse impedida, o casal cometeria um enorme pecado. É importante notar que, nos discursos acerca do desejo sexual, a mulher nunca é referida. Quando o Papa Pio XI aborda este tema, explica que, muitas vezes, o homem não consegue controlar as suas paixões, a não ser que se comprometa totalmente com Deus:

Wherefore, since the chief obstacle to this study is the power of unbridled lust, which indeed is the most potent cause of sinning against the sacred laws of matrimony, and since man cannot hold in check his passions, unless he first subject himself to God, this must be his primary endeavor, in accordance with the plan divinely ordained. (*Casti Connubii*, p.20)

Faz, então, parte da natureza do homem ter impulsos sexuais. Porque não se refere, então, ao comportamento sexual da mulher? Não se refere a tal facto porque se quer criar a imagem de uma mulher assexuada, casta e sem impulsos sexuais – a imagem da mulher ideal. A sexualidade era um tema que devia ser evitado. Portanto, falar acerca dos impulsos sexuais femininos e admitir que a mulher podia ter prazer (para além de ser tabu) era invulgar, porque o prazer feminino era visto como um mito e muitos consideravam que a maior parte das mulheres eram frígidas e não sentiam prazer como os homens, como tão bem demonstram as três Marias no seguinte excerto:

bandeira deles em fornicção nocturna (para isso lhes servimos) bem a coberto de lençóis, cobertores, a camisa de noite levantada às virilhas assim expostas e o ar composto de quem cumpre um dever vindo, herdado de nossas mães e avós, o prazer (não muito, claro) fingido, imitado bem, a fim de lhes dar a constante certeza da sua vigorosa virilidade (...) (NCP, p.101).

A relação amorosa entre homem e mulher era regulada por esta ideia de que a mulher não deveria mostrar ou atingir o prazer durante o sexo e de que a actividade sexual era um dever conjugal e nada mais.

1.3 A Psicanálise

Em Portugal, esta mentalidade perdurou até muito tarde⁵⁷ e um dos objectivos das três Marias em *Novas Cartas Portuguesas* é, como iremos ver, desconstruir este modelo ideal feminino e fazer com que a mulher encontre a sua própria identidade e comece a expressar o seu prazer, demonstrando assim que a frigidez que lhe era associada é um mito. Decidem, então, dizer a verdade:

(Pergunto:

Não teria chegado a altura de contarmos, por exemplo, o que sabemos acerca da verdade do nosso prazer na cama, denunciando claramente o jogo do homem ao tornar mito o orgasmo vaginal, acusando de frígidas as mulheres que se queixam de não irem até ao espasmo através do simples coito? Infelizmente caindo na armadilha da frigidez, torna-se a mulher mais uma vez e novamente aí, sua presa, sua inferior.

Permaneceremos caladas?) (*NCP*, pp.248-249)

As três Marias dão voz a todas essas mulheres que permanecem em silêncio através de personagens femininas que descrevem o seu prazer, quer este seja resultante de relações amorosas entre homem e mulher ou resultantes da masturbação feminina. A psicanálise teve também um importante papel na definição do sexo feminino e no conhecimento da sua sexualidade. Sigmund Freud defendia que o desenvolvimento sexual do ser humano era regulado por três conjuntos de opostos: activo/passivo, fálico/castrado e masculino/feminino. Uma mulher seria, então, passiva, castrada e feminina, enquanto o homem seria o seu oposto. Freud explica a diferença sexual através das diferenças anatómicas entre os sexos. Como existem diferenças físicas, o psicanalista afirma que devem existir, conseqüentemente, diferenças psicológicas: “In other words, there are certain psychical characteristics that can be called ‘masculine’ and others that can be called ‘feminine’.” (p.181⁵⁸). Para os seres humanos adquirirem estas características, têm de passar por um processo complexo que sofre influências sociais e psíquicas: “The whole process revolves around the castration complex, in which the

⁵⁷“O primeiro aspecto a merecer grande reflexão é que, se, por um lado a doutrina da Igreja Católica sobre as mulheres não se desvia, entre nós, do movimento comum a toda a Cristandade, aparece aqui mais carregada e mais duradoura do que nos outros países.” (*Dicionário de História Religiosa de Portugal*, vol.3, p.288)

⁵⁸ Dylan Evans, *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*, Londres e Nova Iorque, Taylor & Francis e-Library, 2006, Consultado em: [An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis | Evans, Dylan | download \(1lib.eu\)](#) (último acesso em: 20/12/2020).

boy fears being deprived of his penis and the girl, assuming that she has already been deprived of hers, develops penis envy.“ (*Ibidem*, p.181). Para Freud (e igualmente para o psicanalista Jacques Lacan) a criança começa por descobrir a sua diferença sexual devido ao complexo de castração e só a partir desse momento pode definir a sua posição sexual. Para ambos, o complexo de Édipo também está ligado a este processo. Segundo Freud, a posição sexual do sujeito é determinada pelo sexo com o qual o sujeito se identifica: “(...) if the subject identifies with the father, he takes up a masculine position; identification with the mother entails the assumption of a feminine position.” (*Ibidem*, p.181). Jacques Lacan começa por explorar a distinção entre os sexos no Seminário XVIII (1971) e sua forma de definir os sexos não está relacionada com a biologia, visto que a diferença biológica deixa de ser um factor adequado para explicar a diferença sexual⁵⁹. A feminilidade e a masculinidade, são para ele posições simbólicas (e não biológicas) importantes para a construção da subjectividade dos indivíduos. Freud analisou a sexualidade feminina tendo por modelo o sexo masculino⁶⁰ e tal análise fez com que chegasse às seguintes conclusões: o órgão sexual feminino era a vagina e o clítoris seria análogo ao pénis, tendo por isso, um carácter masculino; a mulher sofreria de um complexo de castração⁶¹, ou seja, devido à falta do pénis, a mulher concluiria que era inferior ao homem (essa falta é descrita como sendo uma inferioridade orgânica ou uma deficiência); esta “inveja do pénis” (como lhe chama Freud) só seria ultrapassada quando a mulher desse à luz um filho. Para Freud, a reprodução é a função primordial da sexualidade feminina e o principal desejo da mulher é a maternidade. Apesar de admitir que a sexualidade feminina

⁵⁹“Although the anatomy/biology of the subject plays a part in the question of which sexual position the subject will take up, it is a fundamental axiom in psychoanalytic theory that anatomy does not determine sexual position.” (*An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*, p.182)

⁶⁰“Female sexuality has always been conceptualized on the basis of masculine parameters. Thus the opposition between ‘masculine’ clitoral activity and ‘feminine’ vaginal passivity, an opposition which Freud – and many others – saw as stages, or alternatives, in the development of a sexually ‘normal’ woman, seems rather too clearly required by the practice of male sexuality.” (Luce Irigaray, *This Sex Which is Not One*, Ithaca, New York, Cornell University Press, 1985, p.23)

⁶¹“When the little girl discovers her own deficiency, from seeing a male genital, it is only with hesitation and reluctance that she accepts the unwelcome knowledge. As we have seen, she clings obstinately to the expectation of one day having a genital of the same kind too, and her wish for it survives long after her hope has expired. The child invariably regards castration in the first instance as a misfortune peculiar to herself.” (Sigmund Freud, *Female Sexuality, The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume XXI (1927-1931): The Future of an Illusion, Civilization and its Discontents, and Other Works*, (org. James Strachey), 1961, pp. 221-24. Consultado em: <https://pep-web.org/browse/SE/volumes/21?openNotificationModal=false> (último acesso em: 20/05/2021).

permanece um enigma⁶², Freud parece querer provar que esse desconhecimento se deve à desvantagem biológica que atribui às mulheres e ao facto de considerar que só existe uma libido – a masculina.⁶³ É notável a dificuldade existente em aceitar ou entender que a mulher é capaz de ter prazer e que a sua sexualidade pode ser analisada individualmente, sem ter como modelo o sexo masculino. De acordo com Luce Irigaray, para que a mulher consiga (re)descobrir-se como sujeito, não pode sacrificar o seu prazer em benefício de outrem. Tem de expressar o seu prazer, apesar de, por vezes, lhe ser proibido:

Feminine pleasure has to remain inarticulate in language, in its own language, if it is not to threaten the underpinnings of logical operations. And so what is most strictly forbidden to women today is that they should attempt to express their own pleasure. (Luce Irigaray, *This Sex Which Is Not One*, p.77)

Para que esta proibição desapareça, a mulher tem de criar novas teorias mas também precisa de desconstruir as teorias que afirmam possuir uma verdade universal sobre o que é ser mulher. Não pode, então, existir apenas uma definição para o que é ser mulher. É por isso que, em *Novas Cartas Portuguesas*, assistimos à recolha de vozes femininas (e não só) provenientes das mais diversas épocas e condições sociais, combatendo assim o carácter unívoco do discurso sobre as mulheres de que fala Irigaray:

(...) se a mulher nada tem, se existe só através do homem, se mesmo seu prazer por aí é pouco e viciado, o que arrisca ou que perde em revoltar-se? (...) Tudo terá de ser novo, e todos temos medo. E o problema da mulher, no meio disto, não é o de perder ou ganhar, é o da sua identidade. (NCP, p.198).

É o psicanalista Jacques Lacan que reabre o debate sobre a sexualidade feminina⁶⁴ e que coloca o tema do desejo já abordado e analisado por Freud no primeiro plano da teoria analítica. Para Lacan, a mulher é um ser não-universal, ao contrário do homem "which is a universal function founded upon the phallic exception (castration)" (Dylan Evans, *An*

⁶²"Femininity is thus that which diverges from the masculine paradigm, and Freud regards it as a mysterious, unexplored region, a 'dark continent'." (Dylan Evans, *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*, p. 221)

⁶³No entanto, acaba por perceber mais tarde que a libido não é exclusivamente masculina e que, no caso da mulher, poderá haver outra substância responsável pela excitação: "Since we cannot dismiss the notion that sexual excitation is derived from the operation of certain chemical substances, it seems plausible at first to expect that biochemistry will one day disclose a substance to us whose presence produces a male sexual excitation and another substance which produces a female one." (Sigmund Freud, *Female Sexuality*, p.19)

⁶⁴"he evoked new developments in physiology concerning the functional distinction between 'chromosomic sex' and 'hormonal sex', as well as research on 'the libidinal advantage of the male hormone,'. (...) he also brought back to our attention our continuing ignorance as to 'the nature of the vaginal orgasm' and the exact role of the clitoris in the displacement of cathexes in erogenous zones and in 'objects' of desire." (Luce Irigaray, *This Sex Which Is Not One*, p.60)

Introduction Dictionary of Lacanian Psychoanalysis, p.222). A mulher não tem a característica da universalidade: "Lacan speaks of woman as 'not-all' (...) Women is compared to truth, since both partake of the logic of the no-all (there is no such thing as all women; it is impossible to say 'the whole truth')" (*Ibidem*, p.222). Por isso, quando se refere ao sexo feminino, o psicanalista utiliza a expressão *la femme* com o artigo definido *la* rasurado com uma barra oblíqua⁶⁵: "In French the definite article indicates universality, and this is precisely the characteristic that women lack; women 'do not lend themselves to generalisation, even to phallogentric generalisation' (...)." (*Ibid.*, p.222). Ao dizer que a mulher não existe, Lacan pretende chamar a atenção para o facto de que não existe uma definição universal do que é ser mulher, visto que não se pode descrever o sexo feminino como um grupo homogéneo, sem diferenças, onde todas as mulheres são iguais. Para além disso, Lacan considera que a mulher é um sintoma do homem, visto que a sua existência depende, a maior parte das vezes, da existência deste e é ela o objecto do seu desejo: "a woman is a symptom of a man, in the sense that a woman can only ever enter the psychic economy of men as a fantasy object (a), the cause of their desire." (*Ibidem*, p.223). A posição social da mulher é definida pelo homem e, na sua ausência, é definida com dificuldade, "In other words, the search for another way of defining herself is long and fraught with obstacles." (p.115⁶⁶). Ao explorar a sexualidade feminina, Lacan afirma que existe uma energia sexual especificamente feminina e chama-lhe "jouissance of the Other". O conceito de *jouissance* tem difícil tradução e é utilizado, normalmente, para descrever uma sensação de prazer extrema, como o orgasmo. No entanto, voltaremos a este conceito mais à frente, no Capítulo III, onde explorarei a importância do mesmo na obra *Novas Cartas Portuguesas*.

Quando tenta expressar-se sexualmente, a mulher encontra muitas barreiras. Ao colocar o seu prazer em primeiro plano, é acusada de ser narcísica e egoísta. Em *NCP*, segundo Maria de Lourdes Pintasilgo, "o caminho percorrido é necessariamente egocêntrico" e "as mulheres comprazem-se em si próprias, a sua paixão alimenta-se de si."⁶⁷, não precisando do homem, que é apenas pretexto para a paixão. O narcisismo está, então, presente ao longo da obra,

⁶⁵"In 1973 the bar is used to strike through the definite article *la* whenever it precedes the noun *femme* (woman), as in Lacan's famous phrase *la femme n'existe pas* ('woman does not exist')" (Dylan Evans, *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*, p.16)

⁶⁶ Bruce Fink, *The Lacanian Subject, Between Language and Jouissance*, New Jersey, Princeton University Press, 1995.

⁶⁷Prefácio de Maria de Lourdes Pintasilgo, «Pré-Prefácio (leitura breve por excesso de cuidado)», em *Novas Cartas Portuguesas*, Edição Anotada, Org. Ana Luísa Amaral, Lisboa, Dom Quixote, 2010, pp. XXVII-XXIX.

descrita pelas escritoras como uma aventura intimista e narcisista⁶⁸ e é muitas vezes através da freira Mariana que se descrevem as situações mais sensuais: “E sempre o narcisismo. Tu, mulher olhando o seu corpo como coisa distinta, como seu próprio objecto erótico, e não como seu eu (...)” (NCP, p.284). O prazer não se alcança apenas com a presença de outra pessoa, de outro objecto. Segundo Freud, quando o objecto é abandonado e o estímulo pulsional se dirige para o próprio corpo, estamos perante um caso de narcisismo: “Esta situação é a de amar-se a si próprio, que consideramos como a característica principal do narcisismo.” (Sigmund Freud, *Textos Essenciais da Psicanálise I, O Inconsciente, os sonhos e a vida pulsional*, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1989, p.202) É narcisismo que Chamilly observa no comportamento de Mariana quando a acusa de nunca o ter verdadeiramente amado: “E se o amor e a paixão que invocais, que provas me destes de paixão, senão daquela que alimentais por vós mesma em devoradora chama?” (NCP, p.54). Chamilly surge aqui como o objecto de desejo que Mariana apenas utilizou para se vingar: “Em mim vos vingais de injustiça que vossa mãe comete em violência vos exigindo sacrificada nesse convento...” (NCP, p.55). Mariana, num acto de insubmissão e revolta, faz de Chamilly o objecto do seu prazer, criando assim, como nos explica Ana Luísa Amaral, um “efeito de subversão do jogo amoroso (...) decorrente da transformação do cavaleiro quer em autor da carta (numa atitude de súplica), quer em objecto de desejo.” (NCP, p.328). Chamilly apresenta-se aqui como um homem dominado pelos poderes de Mariana, “Sob poder me tivestes, e bem o sabíeis, doente de vossa febre que me incendiava o corpo”, percebendo que foi usado e abandonado, visto que o verdadeiro objecto de paixão de Mariana foi e será sempre o seu próprio corpo: “estais tão preta de vós própria, Mariana, que jamais vosso ventre engendraria outra vida que não a vossa e a vossa ainda e sempre.” (NCP, p.55). Mariana é, em muitos textos, uma mulher que se expressa sexualmente:

Quem não se empanturra com a tua apresentação obsessiva, narcisista – as longas pernas, os seios, a vagina, irmã, como te explicar como te expões, objecto de ti própria, à raiva de ti própria – quem não se enjoa, irmã, entende que te respeita, foste a mais exposta e penso que ser exposta é mesmo ser verdadeira. (NCP, p.286)

Nas cartas originais atribuídas à freira Mariana é utilizada linguagem que expressa bem o desejo da freira por Chamilly, que diz sofrer da “maior paixão do mundo” (*Cartas Portuguesas*, p.43) e sentir “um prazer fatal por ter arriscado a vida e a honra” (*Ibidem*, p.42)

⁶⁸“Fartar-me de vocês, enjoar-me, foi o grande risco desta aventura. Intimista, narcisista, ainda este contar-vos da minha amizade (...) que superou a náusea das nossas apresentações?” (NCP, p.289)

pelo cavaleiro que a abandonara. Na Segunda Carta I, as escritoras explicam que o exercício da paixão faz parte da sua escrita:

A mão sobre o papel traça com precisão as ideias na carta que, mais do que para o outro, escrevemos para nosso próprio alimento: o doce alimento da ternura, da invenção do passado ou o envenenamento da acusação e da vingança, elas próprias principais elementos da paixão na reconstrução do nosso corpo (...). (*NCP*, p.4)

Procuram reconstruir o corpo da mulher, ou seja, criar para ela uma nova identidade onde a sexualidade deve ter um papel principal. Essa sexualidade pode ser explorada de forma autónoma pela mulher através da masturbação. Desde o início da obra que percebemos que a escrita e a paixão estão interligadas:

Pois que toda a literatura é uma longa carta a um interlocutor invisível, presente, possível ou futura paixão que liquidamos, alimentamos ou procuramos. E já foi dito que não interessa tanto o objecto, apenas pretexto, mas antes a paixão; e eu acrescento que não interessa tanto a paixão, apenas pretexto, mas antes o seu exercício. (*NCP*, p.3)

O exercício da paixão é, então, em conjunto com o prazer, aquilo que as escritoras procuram expressar. Como veremos no Capítulo III, o tema do prazer e a linguagem erótica utilizada será uma das causas geradoras da polémica em torno da obra.

1.4 A questão autoral

A necessidade de união entre as mulheres para a criação de uma mudança cultural esteve na origem da obra. As três autoras tinham por hábito encontrar-se semanalmente para discutir acerca de literatura, da condição das mulheres e de interesses comuns. No entanto, após Maria Teresa Horta ter publicado *Minha Senhora de Mim* (1971), os encontros tomaram outro sentido. Devido à obra, a escritora foi agredida e ameaçada, e tal violência fez com que as três autoras percebessem que, juntas, poderiam dar voz às mulheres e combater, através da literatura, a repressão vivida no país. Através do excerto seguinte, podemos entender como começou esta aventura a três:

Cerca de uma semana depois da agressão, fui almoçar com a Isabel e a Fátima. Encontrei-me primeiro com a Fátima. Quando me viu, ficou indignadíssima com o meu estado, com o que me tinham feito. Perante o burburinho causado pelo livro, o escândalo que se gerou, e por eu ter sido perseguida, ameaçada e espancada, a Fátima lançou o desafio: “Se uma mulher sozinha causa toda esta confusão, este burburinho, este escândalo, o que aconteceria se fôssemos três?”. Concordei logo com a ideia. Entretanto, chegámos ao Treze. A Isabel estava a escrever num papel. Falámos-lhe sobre a ideia de escrevermos um livro juntas, muito entusiasmadas. (Entrevista a Maria Teresa Horta, «Escrever as *Novas Cartas Portuguesas* foi uma das coisas mais importantes da minha vida»⁶⁹)

As escritoras combinaram que a escrita da obra seria livre e sem regras. O estilo, o género e o conteúdo podiam ser desenvolvidos e escolhidos livremente ao longo do processo de escrita sem qualquer limitação. Decidem, então, partir das cinco cartas de Mariana Alcoforado, construindo através delas nove cartas que são intercaladas com poemas, ensaios, entradas de diários, jogos de palavras, bilhetes e textos de catalogação difícil, tal como nos explica Maria Marta Simosas:

Este cruzamento de correspondência e, conseqüentemente, a pretensa linha narrativa, é interrompido por outros tipos de enunciados, (...) que assumem diversos formatos, que vão desde a prosa poética à poesia (lírica, concreta, erótica, e cantigas de amor e de amigo da tradição galaico-portuguesa, ainda que numa versão paródica), à crónica, ao

⁶⁹ em *Esquerda.net*, publicado a 25 de Outubro de 2020, consultado em: [“Escrever as Novas Cartas Portuguesas foi uma das coisas mais importantes da minha vida” | Esquerda](#). (último acesso em: 14/01/2022).

ensaio, à tradução-reescrita (...) e a uma série de metatextos, nos quais as autoras procedem a uma reflexão sobre o processo de escrita e tudo o que este implica. (p.83⁷⁰)

A única regra imposta foi a da ausência de assinatura nos textos. Este anonimato coloca em causa aquilo a que o mercado livreiro e os leitores estavam, desde há muito, habituados a ter por certo: a autoria das obras. Como sabemos, na Antiguidade Clássica, por exemplo, existiram muitas obras não assinadas, pois não havia, como explica Michel Foucault, “um regime de propriedade para os textos” (*O que é um autor?*, Lisboa, Vega, 1995, p.47). Só no final do século XVIII e início do século XIX, começaram a surgir regras que visavam o cumprimento dos direitos de autor e regulavam todo o processo de publicação de um livro. Foi a partir dessa altura que “a possibilidade de transgressão própria do acto de escrever adquiriu progressivamente a aura de um imperativo típico da literatura.” (*Ibidem*, p.48). As três Marias quebram uma regra já tão enraizada na sociedade moderna ao não revelarem a autoria dos textos; existe, assim, uma junção de três vozes autorais que, no final de contas, não se conseguem distinguir nem discriminar, como revela uma das autoras a certa altura: “Penso em vós ambas e vos distingo e não distingo do todo que formamos.” (*NCP*, p.186). Isto faz-nos, então, reflectir acerca da *função-autor* de que fala Michel Foucault na obra já citada. Segundo Vanda Anastácio em “O Que é uma Autora? Reflexões sobre a presença feminina no campo cultural luso-brasileiro antes de 1822”⁷¹, a partir dos modelos teóricos de Pierre Bourdieu ou de Itamar Even-Zohar, podemos dizer que a *função-autor* varia conforme as épocas históricas e a sociedade em questão; ou seja, um indivíduo será um autor se determinada sociedade o considerar como tal, mesmo que a sua obra não esteja publicada e circule oralmente, por exemplo, ou que o número de leitores não seja expressivo. O reconhecimento de um sujeito como autor está, por isso, dependente da sociedade em questão e das estratégias utilizadas pelos escritores para atingir esse estatuto, tal como nos explica Vanda Anastácio no texto onde reflecte, a partir das teorias de Michel Foucault e Roger Chartier, acerca da *função-autor* aplicada à realidade da escrita de mulheres:

⁷⁰Maria Marta Pessanha Mascarenhas Simosas, «*Cartas Portuguesas e Novas Cartas Portuguesas: Releituras Im-possíveis*», em *Cadernos de Literatura Comparada 26/27, Novas Cartas Portuguesas e os Feminismos*, (org. Ana Luísa Amaral, Ana Gabriela Macedo e Marinela Freitas), Porto, Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, Edições Afrontamento, Junho/Dezembro 2012, pp-63-92.

⁷¹Vanda Anastácio, “O que é uma autora? Reflexões sobre a presença feminina no campo cultural luso-brasileiro antes de 1822”, *Matraga - Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ*, Rio de Janeiro, vol.18, n.29, jul./dez. 2011. Consultado em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/matraga/article/view/26069> (último acesso em: 20/05/2021).

Por exemplo, no campo cultural luso-brasileiro da segunda metade do século XVIII e inícios dos séculos XIX, é possível identificar a presença activa de homens e mulheres que gozavam do estatuto de autor, mas que recorreram, para o adquirir e consolidar, a estratégias diversificadas de legitimação, de consagração e de visibilidade social. (...) Este reconhecimento não estava associado, nem à publicação impressa das suas obras, nem ao retorno financeiro que estas senhoras poderiam obter com a venda destas, nem ao facto de essas escritoras estarem afiliadas a qualquer sociedade erudita ou instituição oficial. (“O Que é uma Autora? Reflexões sobre a presença feminina no campo cultural luso-brasileiro antes de 1822”, p.218)

Segundo Foucault, o escritor está sempre a desaparecer e “a marca do escritor não é mais do que a singularidade da sua ausência; é-lhe necessário representar o papel de morto no jogo da escrita. Tudo isto é conhecido; há já bastante tempo que a crítica e a filosofia vêm realçando este desaparecimento ou esta morte do autor.” (*O que é um autor?*, pp.36-37). Em 1968, Roland Barthes escreve o artigo intitulado «A Morte do Autor», onde defende que é necessário separar a visão que temos do autor e da sua biografia, da obra que produz, pois é a linguagem que fala e não o autor, que não passa de uma personagem produzida pela escrita. Para Barthes, “Dar ao texto um Autor é impor-lhe um travão, é provê-lo de um significado último, é fechar a escritura.” (*O Rumor da Língua*, 2ª edição, São Paulo, Livraria Martins Fontes Editora Ltda., 2004, p.63) Declara então, a morte do autor e do seu império e chama a atenção para a importância do leitor:

Um texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar onde essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se disse até ao presente, é o leitor (...): o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; ele é apenas esse *alguém* que mantém reunidos em um mesmo espaço todos os traços de que é constituído o escrito. (...) Sabemos que, para devolver à escritura o seu futuro, é preciso inverter o mito: o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do Autor. (*Ibidem*, p.64)

No entanto, é muito difícil fazer a separação entre a vida do autor e a sua obra e, mais difícil ainda, aceitar o anonimato literário. No caso das três Marias, temos apenas o conhecimento de que a obra foi escrita pelas três, mas nunca saberemos quem escreveu cada um dos textos. É um enigma que muitos tentam desvendar numa sociedade onde a *função-autor* é primordial. Quando tal não é possível, iniciam-se buscas pelo autor, tal como aconteceu em *Cartas Portuguesas* e *Novas Cartas*. Como nos explica Foucault, o anonimato literário não é bem aceite pelo público:

E se, na sequência de um acidente ou da vontade explícita do autor, um texto nos chega anónimo, imediatamente se inicia o jogo de encontrar o autor. O anonimato literário não nos é suportável; apenas o aceitamos a título de enigma. A função autor desempenha hoje um papel preponderante nas obras literárias (...). (*O que é um autor?*, pp.49-50)

No caso de *Novas Cartas Portuguesas*, temos três possíveis autoras e muitos leitores tentam entrar nesse jogo de encontrar pistas que revelem a autoria dos textos, tendo por base a restante obra das três Marias. Na tese de mestrado *Quem foi que? - Um Desafio à Estatística: Questões de Autoria em "Novas Cartas Portuguesas"*⁷², Madalena Malva tenta descobrir a autoria de 13 textos que selecciona, comparando-os com textos das autoras cuja autoria é conhecida⁷³. Foram analisados conjuntos de palavras, o comprimento médio das frases e de parágrafos, os sinais de pontuação e a sua frequência de utilização, assim como as orações utilizadas. No entanto, entre os textos seleccionados, a autora do artigo não incluiu, propositadamente, nenhum poema, por considerar que todos seriam da autoria de Maria Teresa Horta, a única com poesia publicada. No entanto, sabemos, através das três Marias, que todas, durante o processo de escrita, experimentaram géneros que nunca tinham usado antes, saindo das suas áreas de conforto, o que faz cair por terra a suposição de que toda a poesia será de Maria Teresa Horta. Através da estatística, Madalena Malva atribui a 13 textos as suas hipotéticas autoras. No comentário final, revela que, após a defesa da dissertação recebeu uma carta de Maria Teresa Horta onde lhe é dito que acertara a autoria de apenas cerca de 50% dos textos analisados.

Tal como acontece em *Novas Cartas Portuguesas*, a autoria das cartas de Mariana Alcoforado permanece um mistério. Apesar de não existirem certezas quanto à autoria e origem das cartas, temos de ter em conta que Mariana Alcoforado e as pessoas referidas nas mesmas (tais como o seu irmão Francisco, D. Brites e o Conde de Chamilly) não são criações ficcionais, visto terem sido encontradas provas documentais da existência histórica das mesmas. No entanto, o enredo que as interliga não pode ser comprovado. Este mistério explica a aguçada curiosidade que a obra despertou e ainda hoje desperta, assim como a procura dos alcoforadistas portugueses por uma identidade e uma genealogia que fizessem de Mariana um símbolo nacional, célebre pelo seu amor tão português. Tal como defendia Teófilo Braga, o amor era visto como uma característica do génio português e a figura de Mariana foi sendo inventada e feminizada para corresponder a essa visão romântica. Tal como explica Anna Klobucka:

⁷² Dissertação de mestrado em Probabilidades e Estatística, Faculdade de Ciências da Universidade de Lisboa, Dezembro de 1998. Consultado em: <https://core.ac.uk/reader/70645770> (último acesso em: 25/03/2022).

⁷³ As obras utilizadas para efeitos de comparação foram *Os Outros Legítimos Superiores*, de Maria Isabel Barreno, *Ambas as Mãos sobre o Corpo*, de Maria Teresa Horta e *Maina Mendes*, de Maria Velho da Costa.

Soror Mariana pode ser considerada como uma invenção quase totalmente ficcional, só tenuemente suportada pela evidência histórica. (...) Parece apropriado vê-la como uma irmã mítica de Judith Shakespeare, a inexistente irmã de William, celebradamente imaginada por Virgínia Woolf. (*Mariana Alcoforado Formação de um Mito Cultural*, tradução de Manuela Rocha, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006, p.153).

Na obra *Um Quarto que Seja Seu*, Virginia Woolf dá-nos a conhecer Judith Shakespeare, irmã fictícia do poeta e dramaturgo William Shakespeare. Judith teria as mesmas qualidades intelectuais do irmão, mas por pertencer ao sexo feminino o seu destino seria o casamento, nunca tendo tido a oportunidade de se dedicar à escrita nem ao teatro. Decide, por isso, fugir para Londres, onde procura um futuro no teatro. No entanto, o seu talento não é reconhecido, Judith acaba por engravidar e cometer suicídio. Apesar de ser uma história fictícia, este mito criado em torno de Judith, tem o seu fundo de verdade e a comparação feita com o destino de Soror Mariana é certa, pois também a sua figura se tornou mítica devido ao mistério que envolve “as cartas da possível Mariana” (*NCP*, itálicos meus, p.27). Também em *Novas Cartas Portuguesas* podemos encontrar semelhanças com a obra referida de Virginia Woolf. Tal como aponta Hilary Owen no artigo “‘Um Quarto que Seja Seu’: The Quest for Camões’s Sister” (*Portuguese Studies*, vol. 11, 1995, pp. 179–91), Woolf utiliza múltiplas vozes no seu ensaio. Existe um eu-narrador-Mary Beton, um “eu” autor e um “eu” narrador – três vozes, tal como o que encontramos na escrita das três Marias: “Woolf also plays with the multiple voice, projecting her ‘self’ into other women, just as the Three Marias become the literary nun and other women like her.” (p.181), “Virginia Woolf and the Three Marias share this fragmentation of voice and the interplay between subject and object positions.” (*Ibidem*, p.180). Soror Mariana, tal como Judith, é uma invenção que a transformou num mito cultural representante da feminilidade portuguesa: “Geração após geração, legiões de alcoforadistas (...) tentaram dar existência a Mariana através da escrita, decifrar a realidade material do seu corpo feminino e a identidade cultural da sua voz portuguesa nas cadências retóricas das cartas.” (Anna Klobucka, *Mariana Alcoforado Formação de um Mito Cultural*, p.22).

O anonimato autoral em *Novas Cartas Portuguesas*, para além de ter protegido as escritoras de represálias, contribuiu para a liberdade do discurso, para inovar o processo de escrita e para aumentar a natureza polifónica do livro que, tendo três vozes autorais distintas, dá voz a muitas outras através da criação de diversas personagens. A ausência de assinatura é um desafio às categorias de autoria e de autoridade: “sem assinatura, processo que dispõe o nome como força legitimadora do social e a sua verbalização como expansão reveladora, o

texto torna-se o mais possível exercício radical de liberdade (...)”⁷⁴. A três Marias tinham a noção de que a obra criada a seis mãos iria transgredir o cânone estabelecido devido à sua difícil classificação; seria também uma actividade subversiva, visto ter por autoras três mulheres que se insurgem contra um sistema repressivo, expressando opiniões que abrangem diversos temas. Por isso, sentem que, juntas, embarcam numa aventura sem retorno, saltam para o desconhecido, mesmo sabendo que a liberdade exaltada na obra poderá trazer-lhes consequências das quais não terão protecção:

E bem sentimos, que para além disso saltamos juntas, isso acertámos, para a profundidade que ainda não criámos nem temos como certo podermos criar.

(...) Não sei quem excluímos, quem matámos. Mas o salto começou (...). Foi dita a gravidade desta empresa, luta de vida, o que em nosso tempo e nosso sítio não é tido por legítimo, nem por defesa. (NCP, p.39)

Para Maria Velho da Costa, o factor mais importante para definir o livro é a experiência de escrita em conjunto:

Eu penso que, para mim, o livro é, fundamentalmente, uma obra de conjunto. Portanto, uma obra em que nós três decidimos, mais ou menos experimentalmente – e ao princípio sem saber muito bem porquê, nem como é que o estávamos a fazer – ir até ao fim numa experiência colectiva, onde riscos e satisfações eram partilhados. (...) Não tem a conotação necessariamente integrada, logo desde começo, no movimento feminista que lhe é dado agora. (Entrevista às “Três Marias”, Noticiário Nacional, Maio de 1974, Lisboa. Consultado em: [Entrevista às “Três Marias” – RTP Arquivos](#)).

Tendo ou não uma origem provocada por preocupações ou visões de índole feminista, a obra teve, de facto, grande importância no panorama político e cultural português e internacional devido, sobretudo, à polémica acusação feita às três Marias pelo estado português. Visto serem três mulheres que escrevem contra a lei, contra o preconceito e contra a discriminação, exaltando o prazer sexual feminino e a libertação da mulher, antecipam os insultos que lhes serão dirigidos: “Comuna de mulheres ou sufragistas já nos dizem, com riso gelado pela insegurança de nos verem juntas: barreira intransponível, grupo de nós três todavia não levantado contra, mas por, de entrega jamais vestidas (...)” (NCP, p.100). Este pacto entre três mulheres e o processo de escrita íntimo que efectuaram ao longo de meses, demonstra que é necessário existir uma irmandade entre todas as mulheres e, segundo Maria de Lourdes Pintasilgo, “pela primeira vez na história do movimento feminista e da sua expressão literária a cumplicidade entre as mulheres foi ao mesmo tempo sujeito e objecto de toda a trama de um

⁷⁴Ana Luísa Amaral, «Desconstruindo identidades: ler Novas Cartas Portuguesas à luz da teoria queer», *Cadernos de Literatura Comparada*, nº3/4, Dezembro de 2001. Consultado em: <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/23339> (último acesso em: 05/08/2021).

livro. Aí reside a sua espantosa originalidade.” («Prefácio (leitura longa e descuidada)», em *Novas Cartas Portuguesas*, p. XXXI). Desta junção de três escritoras, nasce uma nova escrita, um novo livro que surge para renovar o panorama literário português, questionar o papel da mulher e reclamar para a mesma uma identidade e um lugar na sociedade: “Enquanto preparávamos os montinhos perguntei quanto tempo tínhamos demorado a escrever as *Novas Cartas Portuguesas*. Chegámos então a essa conclusão: foram nove meses, o tempo de uma gestação. É impossível ser um acaso.”⁷⁵ Esta novidade literária é vista por Maria Teresa Horta como a gestação de uma nova vida criada em simultâneo por três mulheres⁷⁶. A escrita a três exalta, também, o poder feminino: “Mas em teias seremos, se preciso, as três, aranhas astuciosas fiando de nós mesmas nossa arte, vantagem, nossa liberdade ou ordem.” (*NCP*, p.34). Através da arte da escrita, as três aranhas fiam a liberdade, texto a texto, para fazer chegar a quem lê a sua mensagem. Para além disso, o facto das autoras se identificarem com a aranha permite-nos fazer a analogia com o mito de Aracne, a tecedeira que desafiou a deusa Atena. Portanto, a atitude insubmissa de Aracne “prefigura o poder de agência das autoras que assumem uma atitude de claro desafio ao poder instituído e ao cânone literário.” (*NCP*, p.322).

Podemos afirmar que o surgimento de *Novas Cartas Portuguesas* consistiu num grito de libertação, não só das mulheres e para as mulheres, mas para todo o ser humano. Depois de observarmos o papel da mulher com a ajuda do contexto político, histórico, social e religioso (não esquecendo, também, a psicanálise) entendemos facilmente que a obra tenha sido vista como transgressora e que o erotismo presente fosse de imediato criticado e erradamente classificado como pornográfico.

⁷⁵Mariana Carneiro, “Escrever as *Novas Cartas Portuguesas* foi uma das coisas mais importantes da minha vida”, em *Esquerda.net*.

⁷⁶É importante ressaltar que a escritora defende a existência de uma escrita especificamente feminina. Abordaremos esta questão no Capítulo II.

2. Aspectos Transgressores em *Novas Cartas Portuguesas* e *Cartas Portuguesas*

2.1 Figuras Femininas Transgressoras

O amor da transgressão integrável,
essa é a verdade desta história e artes.
(*NCP*, p.273)

A transgressão faz parte da essência humana. Transgredir é passar para além de um limite, é infringir as regras, é violar a lei. O acto de transgredir pode também significar o avanço do mar sobre as terras; é uma passagem ou ultrapassagem de uma determinada barreira⁷⁷. Mariana Alcoforado transgrediu uma lei que a poderia ter levado à morte; as três Marias escreveram um livro que, colocando em causa o regime ditatorial e defendendo a emancipação feminina, poderia ter-lhes custado a liberdade. No entanto, cientes do perigo e dos limites que ultrapassavam com tais acções, o amor da transgressão falou mais alto. A transgressão pode, então, ser vista como um jogo que acarreta riscos, tal como explica Silvia Lippi, é um “jogo no sentido de mobilidade, instabilidade, prazer: jogo entre o possível e o impossível, a castração e o gozo, o desejo e a transgressão.” (*Ibidem*, pp.181-182). As três escritoras embarcam neste jogo arriscado, sabendo que a reacção à obra seria negativa, visto procurarem para a mulher e para a sociedade um caminho mais justo e igualitário. Aos olhos da lei, não tinham defesa possível, mas avançaram cientes do perigo que poderiam ter de enfrentar: “Foi dita a gravidade desta empresa, luta de vida, o que em nosso tempo e nosso sítio não é tido por legítimo, nem por defesa.” (*NCP*, p.39). Percebem que o que escreverem será sempre visto como algo transgressor por vir das mãos de mulheres: “É sempre teremos pouco que dar em troca, senão a rareza do produto escândalo, que o que inventamos não basta a quem tem fome e sobeja a quem tem dono.” (*NCP*, p.273). As mulheres que ousam manifestar-se contra os grilhões que as oprimem ou praticam acções que, devido ao contexto histórico e social, não lhes são

⁷⁷“Em geologia a transgressão é um movimento do mar que transborda nas áreas continentais vizinhas. Movimento que leva tudo com ele, ultrapassagem, excesso, aparente apagamento do limite, conservando-o, no entanto, uma vez que o limite está sempre lá.” (Silvia Lippi, «Os percursos da transgressão (Bataille e Lacan)», *Ágora: Estudos em Teoria Psicanalítica*, 2009, p.174. Consultado em: [\(PDF\) Os percursos da transgressão \(Bataille e Lacan\) \(researchgate.net\)](#) (último acesso em: 29/05/2022).

permitidas, serão olhadas com desconfiança por representarem possíveis ameaças à ordem social e serão descritas como foras-da-lei e marginais: “Nós somos para ser por quem eles nos tomam para ser. O diabo que escolha para eu o escolher, como o Gil da Barca e Mariana a pecante e a Mendes, a Mofina.” (NCP, p.272). Ao longo da obra, são feitas referências a diversas figuras femininas transgressoras, como Mofina Mendes, personagem do *Auto da Mofina Mendes* (ou *Mistérios da Virgem*) escrito por Gil Vicente, cujo nome significa «desgraça» e personifica a má fortuna. Para além de Mofina, personagens como Inês de Castro, Ofélia e Joana d’Arc são referidas, criando assim um paralelo entre elas e as três Marias no poema «Três meninas outras três» (NCP, pp.131-133). As escritoras aproximam-se de figuras femininas — históricas ou literárias — consideradas transgressoras num acto de solidariedade e de afirmação. Todas elas sofreram mortes trágicas: Inês de Castro foi degolada, Ofélia morreu afogada num lago e Joana d’Arc foi acusada de heresia e condenada a morrer na fogueira. Estes exemplos demonstram a indignação sentida pela injustiça destes castigos, mostrando ao leitor que, ao escrever *Novas Cartas Portuguesas*, as três Marias correm riscos: “Comuna⁷⁸ de mulheres ou sufragistas já nos dizem, com riso gelado pela insegurança de nos verem juntas: barreira intransponível, grupo de nós três todavia não levantando *contra*, mas *por*, de entrega jamais vestidas (...).” (NCP, p.100). A ideia de irmandade está muito presente ao longo da obra, aludindo assim à freira Mariana Alcoforado e ao ambiente conventual, mas também à necessidade de união entre as mulheres. No entanto, essa união pode ter sérias consequências, assim como a escrita transgressora das três Marias:

Um dos que nos sabe (duvida) já disse que podíamos morrer disto. E outro disse «três monstros como vocês» (...) Hão-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. (...) Amai-nos umas às outras como nós nos amamos órfãs do mesmo bem (...), porque «na terra que Deus criou, nós somos todas iguais, e isto nos dá a coragem de fazer assim uma aventura!». (NCP, pp.41-42).

Na escrita das três Marias, em especial na obra poética de Maria Teresa Horta, a mulher é muitas vezes associada às figuras da feiticeira e da bruxa, que afrontam a ordem estabelecida, como neste texto de Horta:

Elas que fazem frente ao aço dos homens
que as tomam e as forçam na doma
exigindo-as despidas na submissão do abraço

⁷⁸ É importante salientar que a referência a regimes opostos, como o comunismo, era um acto transgressor que a censura não deveria deixar passar.

Nunca Cassandra e melhores do que Circe

diversas de Medeia

Nem sibilas nem sílfides

(...)

Delas tem medo

quem as persegue e as perde:

Os amantes no desejo

Os padres na sua febre

Os juízes que as acusam

de ódio enquanto as despem

no gosto com que as torturam

(*Poesia Reunida*, Lisboa, Dom Quixote, 2009, pp.825-826)

Existe aqui um claro afastamento da mulher de tudo o que a oprime. Não aceita ser submetida pelo homem, fazendo-lhe frente, e recusa ser como Cassandra, a profetisa amaldiçoada da mitologia clássica⁷⁹. As mulheres devem, então, ser “melhores do que Circe”, a feiticeira que transformou os companheiros de Ulisses em porcos, e “diversas de Medeia”, que assassinou os seus filhos com o objectivo de castigar o seu marido. No entanto, as histórias sobre feiticeiras não pertencem apenas ao mundo da fantasia, visto que, durante muito tempo, existiu uma perseguição às bruxas no mundo real. Os amantes, os padres e os juízes, surgem no poema anterior como os perseguidores e carrascos das mulheres acusadas de bruxaria e afirmam: “Ei! Feiticeiras/ daninhas!// Havemos de vos matar/ pombo bravio no voo torto” (*Ibidem*, p.847) e ainda “Havemos de vos queimar/ e das flores/ sereis cinza” (*Ibid.*, p.848). No entanto, a mulher não se deixa abater, como podemos ver no poema «Canto da Ressurreição», onde renasce das cinzas como uma fénix e afirma:

Sou mulher

Sou feiticeira

Sou bruxa

⁷⁹ Por recusar as propostas amorosas do deus Apolo, este castigou-a dando-lhe o poder da profecia. No entanto, fez também com que ninguém acreditasse nas suas palavras, levando Cassandra à loucura.

No meu abraço

Desobedeço e invento

Insubordino o que faço

(*Ibid.*, pp.846-847)

Em *Novas Cartas Portuguesas* a figura da bruxa marca também a sua presença. No texto «A freira sangrenta» (NCP, pp.58-65), as autoras expõem várias histórias de mulheres relacionadas com a prática de bruxaria. Para isso, utilizam casos relatados no *Dictionary of Witchcraft* de Jacques-Albin-Simon Collin de Plancy. Os casos expostos ocorreram entre o século XII e o século XVII, o que dá ao leitor “uma visão panorâmica de situações em que as mulheres foram vítimas de perseguição e opressão ao longo da história.” (NCP, p.328) Segundo José Pedro Paiva, não houve no nosso país uma caça às bruxas:

[P]esem embora algumas esporádicas condenações determinadas pela Inquisição, pela justiça episcopal ou pela Coroa (...), Portugal esteve longe de assistir, durante a Época Moderna, às autênticas ondas de pânico e medo das bruxas que varreram várias zonas da Europa e que levaram a perecer na fogueira algumas dezenas de milhar de vítimas. (José Pedro Paiva, *Dicionário de História Religiosa de Portugal*, vol.1, p.274)

No entanto, a repressão da bruxaria foi sentida em Portugal, pois existiram inúmeras denúncias e condenações, como podemos observar através de uma rápida pesquisa na página *web* da Torre do Tombo⁸⁰. Em Portugal, os estudiosos não se interessaram tanto pelo tema da bruxaria, mas estavam a par das doutrinas seguidas na Europa e grande parte dos tratadistas portugueses que abordaram o tema “concordavam com a tese de que todo o acto de bruxaria procedia de um pacto feito entre o Diabo e a bruxa.” (*Ibidem*, p.271) Estas crenças tinham sido defendidas por Santo Agostinho e por São Tomás, que “foram seguidos em enorme fidelidade nas escolas portuguesas (...)” (*Ibid.*, p.272). Era incutida na população a ideia de que existiam criaturas malignas (principalmente mulheres) que faziam pactos com o Diabo, que circulavam de noite, conseguiam transformar-se em diversos animais e que “eram capazes de provocar a morte, doenças, infertilidade, tempestades e outras calamidades” (*Ibid.*, p.271).

Os exemplos escolhidos pelas autoras são variados; desde freiras que assombram castelos depois de serem assassinadas ou que encontram o Diabo no convento, até jovens

⁸⁰ [Inquisição bruxaria - Arquivo Nacional da Torre do Tombo - DigitArq \(arquivos.pt\)](http://arquivos.pt)

bruxas ou demoníacas. Entre elas está uma mulher que viveu em Lisboa no século XVI, condenada por ser bruxa e por estar possuída pelo Diabo. Segundo a fonte, esta mulher modulava a voz “de tal forma que esta parecia sair do seu cotovelo, às vezes, outras vezes dos seus pés, ou ainda de um sítio que seria impróprio nomear” e, para além disso, falava com um “ser invisível” (NCP, pp.62-63). A superstição e o medo do desconhecido são duas das causas deste temor irracional. Tudo o que fugisse à norma ou não tivesse uma explicação conhecida, era considerado uma transgressão, explicado através do sobrenatural e associado ao Diabo. É interessante notar que o último caso relatado é o de Madame Deshoulières, escritora francesa do século XVIII, que fica hospedada num castelo e decide passar a noite no quarto conhecido por ser assombrado. Acaba por descobrir que o famoso fantasma era apenas um “grande cão que achava o quarto mais confortável para dormir do que as estrebarias.” (NCP, p.65). É o único caso onde a razão prevalece e, estando em último lugar, permite ao leitor reflectir acerca do absurdo de algumas das acusações anteriores e da injustiça das mesmas. Trata-se de uma mulher que confronta o sobrenatural, segura nas orelhas do suposto fantasma e, à luz do dia, constata de que se trata de um cão, o que “prefigura uma atitude iluminista” (NCP, p.330). Ou seja, para que a humanidade evolua, a sociedade não pode dar preferência ao irracional e as suas crenças têm de ser baseadas na razão e no espírito crítico. É necessário existir uma filosofia das luzes no que toca à relação entre homens e mulheres, porque os mitos relacionados com o sexo feminino (entre eles, o da bruxaria) têm de ser desconstruídos e substituídos pela verdade. Para se emanciparem, as mulheres precisam da ajuda de todos, em especial, dos homens. Esta ideia está muito presente no texto *A Sujeição das Mulheres* de John Stuart Mill, onde se defende a igualdade legal entre os dois sexos, uma educação melhor para a mulher, e se desconstroem alguns preconceitos associados ao sexo feminino⁸¹. Para além do texto de John Stuart Mill, temos o exemplo do autor francês François Poullain de la Barre que escreveu *De L'Egalité des deux Sexes, discours physique et moral, où l'on voit l'importance de se défaire des préjugés* de 1676, onde defende que o homem e a mulher são mental e fisicamente semelhantes e, por isso, a necessidade de existirem oportunidades iguais para ambos: “Enfin, si cet homme estoi Philosophe, il trouveroit qu'il a des raisons Physiques qui prouvent invinciblement que les deux

⁸¹ “O caso das mulheres é agora o único caso no qual o ato de se rebelar contra regras estabelecidas ainda é visto com os mesmos olhos com que era antes vista a reivindicação de um súdito de se rebelar contra seu rei. Uma mulher que se junte a qualquer movimento que seu marido desaprove está fazendo de si mesma um mártir, sem ser capaz de ser um apóstolo, porque o marido pode pôr um fim legal a seu apostolado. Não se pode esperar que as mulheres se devotem à sua emancipação até que um considerável número de homens esteja preparado para se juntar a elas nessa empreitada.” (*Sobre a Liberdade e A Sujeição das Mulheres*, São Paulo, Editora Schwarcz, 2017, p.252)

sexes sont égaux pour le corps & pour l'esprit.” (Paris, 1676. Consultado em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k82363t.texteImage>, p.25). Argumenta também que nenhum dos sexos é submisso ou opressor por natureza e que os preconceitos, opiniões e crenças existentes sobre ambos são construídos pela sociedade. Em contexto português temos o exemplo do texto *Tractado sobre a igualdade dos sexos, ou elogio do merecimento das mulheres, por hum amigo da razão*, onde é dito: “as mulheres são iguaes aos Homens na capacidade da alma, facilidade, e faculdade de adquirirem conhecimentos, e applicallos a hum fim racional, sabio, e justo, segundo os seus projectos, e intentos.” (Lisboa, Francisco Luiz Ameno, 1790. Consultado em: <https://purl.pt/34020>, p.17).

No entanto, tal como é visível no excerto abaixo, segundo as autoras de *NCP* os homens ainda não estão totalmente livres de preconceitos e consideram a mulher um ser inferior que deve submeter-se à vontade do sexo masculino:

(...) Nenhuma casa
É nossa. Ninguém é nosso irmão ou irmã. De irmandade
Só o convento. De solidariedade
Ninguém, casadas e vendidas de nós próprias. (*NCP*, p.62)

(...) Mas guardemo-nos ainda porque os irmãos
Dirão «Fizésteis os cidadãos
Agora a cidade é nossa»
Três vezes nos trairão
Nossos irmãos: no pão, no corpo
E na cidade. (*NCP*, p.65)

Estes fragmentos de poesia escritos pelas autoras surgem intercalados com os casos de bruxaria transcritos e, apesar de não tratarem o tema da bruxaria, são também exemplos de transgressão, visto que revelam a sujeição e dependência da mulher ao homem – contra a qual esta se revolta –, e o facto de o seu corpo ser tratado como propriedade, cuja única finalidade é produzir crianças:

Não houve pão para nós à mesa dos homens.
Nosso corpo fértil no cavaleiro foi marido
Na casa do Cavaleiro comeremos.
Na casa do Cavaleiro dormiremos.

Madre Abadessa, e o que seremos sem corpo
E com Cavaleiro?

Pomar de primeira, montada
Das suas lutas vazias, mão de obra barata.
Nossa paixão é o mundo, nosso exercício
Seus filhos, nosso objecto é o cavaleiro
Seremos dadas em casamento. (*NCP*, p.59)

A mulher não pode ainda confiar no homem nem obter do mesmo solidariedade. Produz cidadãos, mas a sua participação activa na sociedade e em qualquer lugar é-lhe vedada. Ela deve, então, recuperar o seu corpo, deve transgredir uma barreira – a barreira do prazer – e tomar o cavaleiro como objecto:

(...) Nossa paixão será o corpo
E exercício o mundo, e objecto
O cavaleiro. Nosso corpo forte
Ao cavaleiro daremos, à noite, mas o corpo
Do cavaleiro tomaremos. (...)
No convento
Amarás o cavaleiro. E disso darás testemunho
E pedirás justiça. Na casa de cavaleiro marido
Amarás cavaleiro amante. E disso darás
Testemunho, e pedirás justiça
E dar-te-ão convento. No bordel dirás
«Tenho fé no Senhor», e amarás
Um cavaleiro. Tremerão os alicerces
Do convento. Que o cavaleiro corra
Do convento ao bordel, e daí
À sua casa, sem nunca te encontrar
A ti fugida na tua paixão. (*NCP*, p.63)

É através do exercício da paixão que a mulher conseguirá fugir à repressão e vingar-se: “Se homens constituíssem famílias e linhagens para se garantirem descendência de nomes e de propriedades, não será lógico que as mulheres utilizem sua descendência sem nome nem

propriedade para perpetuar o escândalo e o inaceitável?” (NCP, p.139). Esta ideia é explorada por Simone de Beauvoir, que explica que, com o aparecimento da propriedade privada, a mulher torna-se, por conseguinte, propriedade do homem e as tarefas atribuídas a cada um tornam-se discriminatórias. À mulher cabia o trabalho doméstico; ao homem, o trabalho productivo, “o direito paterno substitui-se então ao direito materno; a transmissão da propriedade faz-se de pai a filho e não mais da mulher a seu clã. É o aparecimento da família patriarcal baseada na propriedade privada. Nessa família a mulher é oprimida.” (*O Segundo Sexo*, pp.78-79). Perante esta desigualdade, a mulher encontra no adultério um caminho de libertação e de vingança:

A partir do momento em que os costumes tornam a reciprocidade possível, a mulher vinga-se pela infidelidade: o casamento completa-se naturalmente com o adultério. É a única defesa da mulher contra a servidão doméstica em que é mantida; a opressão social que sofre é a consequência de uma opressão econômica. A igualdade só se poderá restabelecer quando os dois sexos tiverem direitos juridicamente iguais, mas essa libertação exige a entrada de todo o sexo feminino na atividade pública. (*Ibidem*, p.79)

A mulher deverá amar sem se submeter e transgredir os valores e regras que lhe são impostas. Em casa, deverá ter um amante; no bordel, deverá invocar o nome do Senhor ao mesmo tempo que ama o cavaleiro e, assim, “Tremerão os alicerces/ Do convento” (NCP, p.63), tremerá a sociedade perante tamanha transgressão. No último segmento poético da página 65, as autoras recusam a ordem vigente, proferem palavras de revolta e exigem igualdade:

(...) Recuaremos à raiz
Da nossa angústia, sozinhas, até dizermos
«Nossos filhos são filhos são gente e não
Falos dos nossos machos». Chamaremos crianças
Às crianças, mulheres às mulheres e homens
Aos homens.

Apelam à individualidade e ao fim de um regime onde a cidadania não é igual para todos. De seguida, por meio de metáforas, tecem uma forte crítica política ao dizer: “Chamaremos um poeta para governo/ Da cidade. Que substitua o demiurgo/ De ciclópicas trabalhos.” (NCP, p.65). O texto «A freira sangrenta» é um dos mais transgressores em *Novas Cartas Portuguesas*. Para além de incitar a mulher à transgressão, criticar a repressão a que o homem a submete e apelar à igualdade, critica o regime português, a sua falta de liberdade e a censura. A expressão “ciclópicas trabalhos” foi usada por Marcelo Caetano em 1968 quando tomou posse da presidência do Conselho de Ministros, substituindo assim António Salazar.

Marcelo Caetano é o demiurgo de que as autoras falam e que opõem ao poeta que o deverá substituir. Um país onde a poesia livre não é possível, é um país que necessita de mudança. O demiurgo deve, então, ser expulso. Portanto, todas as obras que afastem o cidadão do que é moralmente aceite, que o aproxime das paixões e da imaginação, deverão ser censuradas. É isto que as autoras pretendem reverter quando afirmam que se deverá chamar um poeta para o governo e expulsar o demiurgo, pois “é a substituição de uma divindade imitadora, de sabedoria limitada e imperfeita, por um espírito livre e criador, que, regressando do seu exílio, conduzirá a cidade a «um outro mundo»” (NCP, p.331). Por isso, o governo de Marcelo Caetano proíbe *Novas Cartas Portuguesas*, uma obra que estimula a liberdade de pensar, de escrever e de ser. Em 1973, Maria Velho da Costa escreve o texto «O portuguesíssimo nome de Marias», onde faz alusão à luta que as três Marias empreenderam através da escrita e às consequências da mesma:

Mas éramos mulheres. Tão pouco a perder. (...) Tão fechadas, freirando, mas como um punho para saudar a rua. Tão sabedoras do delito que estávamos cometendo, suspensa desde logo sobre nós uma sentença porque não lutávamos pelo *privilégio* só, porque não lutávamos pelo *sexo* só, porque não lutávamos pela *classe dos que escrevem* só, porque não lutávamos pela *mudança das estruturas políticas* só, ou *condição feminina* só, ou *direito à experiência e expressão escrita* só. Porque não lutávamos só. Era um tão grande perguntar e nem tudo ficou escrito. (*O Cravo*, Lisboa, Dom Quixote, 1994, p.32, itálicos meus)

No entanto, as três Marias não hesitam em colocar-se ao lado de todas estas figuras femininas transgressoras que desafiaram, como elas, a lei e os costumes. Maria Teresa Horta sentiu na pele o preconceito e o machismo existente na sociedade portuguesa da época após a publicação de *Minha Senhora de Mim* em 1971. A escritora foi perseguida e ameaçada diversas vezes:

Após a apreensão do *Minha Senhora de Mim*, passei a ser alvo de uma perseguição feroz. Foi um processo de humilhação pura, uma coisa vergonhosa, acintosa. Tive de passar o registo do telefone lá de casa do meu nome para o nome do Luís [de Barros]. À época, era muito raro o telefone estar em nome de uma mulher. Ligavam às cinco, quatro, três horas da manhã a insultar-me e a ameaçar-me. Era inconcebível. Diziam coisas como “Tu precisas de ser violada para ver se gostas” .(Mariana Carneiro, “Escrever as *Novas Cartas Portuguesas* foi uma das coisas mais importantes da minha vida”, *Esquerda.net*)

Para além das ameaças, como já tínhamos referido anteriormente, a escritora foi agredida ao sair de casa:

De repente, um carro ligou os faróis, arrancou na minha direção e subiu o passeio onde eu seguia. Saíram dois homens da viatura, um terceiro ficou ao volante. Deitaram-me ao chão e começaram a bater-me. “É para aprenderes a não escreveres como escreves”,

disseram. (...) Isto tudo por um livro! E um livro belo, que não é sequer o mais erótico que escrevi, e aqui e ali é quase ingénuo. (*Ibidem*)

Na obra *Minha Senhora de Mim*, a escritora utiliza a tradição poética das cantigas de amigo da época Medieval para escrever sobre o prazer sexual e desafiar não só a tradição literária, mas também a sociedade patriarcal. Esta intertextualidade com a poesia Medieval também se encontra em *Novas Cartas Portuguesas*, sendo disso exemplo a «Cantiga de Mariana Alcoforado à maneira de lamento» (*NCP*, pp.56-57), onde encontramos a presença de um refrão — “que alheada andava/ tão alheada andava” (*NCP*, pp.56-57) — e uma aproximação ao tema das cantigas de amigo. Apesar das semelhanças, a cantiga presente em *Novas Cartas* é uma paródia, visto que a voz feminina se insurge contra a sua falta de liberdade ao invés de adoptar uma atitude saudosista e submissa perante a ausência do amigo: “Me têm por lei presa/ tão bem posta em dádiva/ pois me libertei” (*NCP*, p.56). No entanto, é preciso relembrar que as próprias cantigas de amor e de amigo continham já um aspecto transgressor. A arte trovadoresca tem origem na arte dos trovadores provençais, que teve início no século XII, no sul de França. Este movimento literário acaba por se espalhar por toda a Europa Cristã, incluindo Portugal, onde a sua influência se fez sentir. É preciso lembrar que, embora a lírica trovadoresca galego-portuguesa conte com muitas características provenientes da arte trovadoresca provençal, apresenta características próprias, como acontece com a cantiga de amigo, provavelmente de origem autóctone, enunciada por uma voz feminina, ou o caso da cantiga de amor que, embora siga de perto modelo provençal e o chamado “amor cortês”, apresenta algumas diferenças:

Se bem que decididamente influenciada pelo *canso* provençal, como se disse, a cantiga de amor galego-portuguesa assume, no entanto, algumas características distintas, desde logo o facto de ser em geral mais curta e de (...) incluir um refrão (quando a norma provençal é a cantiga de mestria, ou seja, sem refrão).⁸²

Os poetas provençais “criaram um conceito de amor que não aspira à realização humana: é o amor cortês, sentimento convencional e platónico, que consiste fundamentalmente no culto da mulher, considerada modelo de beleza e virtude (...).” (Maria Ema Tarracha Ferreira, *Poesia e Prosa Medievais*, 2ª edição, Lisboa, Editora Ulisseia, 1988, p.11), tema que foi praticado também em Portugal. O poeta deveria, como um vassalo, prestar homenagem a

⁸²Graça Videira Lopes, Manuel Pedro Ferreira et al., *Cantigas Medievais Galego Portuguesas* [base de dados online], Lisboa, Instituto de Estudos Medievais, FCSH/NOVA, 2011. Consultado em: <https://cantigas.fcs.unl.pt/sobreascantigas.asp> (último acesso em: 13/12/2021).

uma senhora cuja identidade era mantida em sigilo, que poderia ser casada e pertencente a uma categoria social elevada.

Ao utilizar a poesia trovadoresca, as três Marias e, em especial, Maria Teresa Horta, intensificam o elemento transgressor já presente, visto que, em *Minha Senhora de Mim*, na escrita de uma mulher,⁸³ o corpo e o desejo são exaltados através de uma linguagem sensual e livre, do qual é exemplo o poema «O meu desejo»:

Afaga devagar as minhas
pernas

Entreabre devagar os meus
joelhos

Morde devagar o que é
negado

Bebe devagar o meu
desejo

(*Minha Senhora de Mim*, Lisboa, Futura, 1974, p.79)

O sujeito poético é feminino e comanda a relação sexual, logo, subverte o tema tradicional das cantigas medievais:

Nas cantigas de amigo medievais, escritas por homens, a voz era feminina e versava quase sempre o sofrimento por amor, regra geral devido à ausência do “amigo”, descrevendo-se as mulheres num estado de absoluta dependência. Contudo, na obra de Maria Teresa Horta, a mulher é o centro da narrativa dos poemas, sendo ainda o centro do desejo sexual. Não raras vezes, o sujeito poético usa o modo imperativo, comanda a relação heterossexual, não só rejeita a submissão como submete.⁸⁴

Tal como conta Maria Teresa Horta na entrevista já referida, o livro *Novas Cartas Portuguesas* não teria sido escrito sem a existência prévia de *Minha Senhora de Mim* e das suas consequências. Para a escritora, a escrita de *Novas Cartas Portuguesas* (e a escrita no geral) é

⁸³ Nas cantigas de amor e nas cantigas de amigo, o poeta era sempre do sexo masculino e só nas cantigas de amigo este adoptava a voz feminina.

⁸⁴ “Maria Teresa Horta: a censura de “Minha Senhora de Mim” (1971)”, *Esquerda.net*, publicado a 15 de Novembro de 2019, consultado em: [Maria Teresa Horta: a censura de “Minha Senhora de Mim” \(1971\) | Esquerda.](#)

uma luta pela liberdade e, em especial, um combate pela libertação da mulher, visão com a qual concorda Maria Isabel Barreno:

As intenções, para mim e para a Isabel, foram fundamentalmente o problema da mulher. Portanto, debatermos as várias opressões a que a mulher tem estado sujeita (...). A escrita para nós é, na realidade, acima de tudo, uma luta pela libertação da mulher. O que não quer dizer que para mim não tivesse sido muitíssimo importante, paralelamente, todo o tratamento literário, estilístico do texto. (*Entrevista às “Três Marias”*, Noticiário Nacional, Maio de 1974, Lisboa. Consultado em: [Entrevista às “Três Marias” – RTP Arquivos](#))

O processo judicial originou protestos e manifestações em vários países que apoiaram a causa das três Marias. Para além disso, a defesa pública de pessoas como Simone de Beauvoir, Stephen Spender, Doris Lessing e Marguerite Duras, “fizeram com que este caso fosse votado, numa conferência patrocinada pela National Organization for Women (NOW), como a «primeira causa feminista internacional»” (Consultado em: *Novas Cartas Portuguesas 40 Anos Depois*, <http://novascartasnovas.com/historia.html>). Como nos explica Maria Regina A. Tavares da Silva, o livro é um grito de revolta contra a opressão feminina e um relato fiel daquilo que era a relação diária entre homens e mulheres:

Misto original de pequenos ensaios, poemas e uma história de fundo, o livro é uma denúncia, em tom agressivo, da histórica opressão feminina e um grito de revolta não apenas contra as convenções e discriminações claras, mas também contra as convenções privadas e ocultas, que encontram a sua expressão principal ao nível da sexualidade, da relação homem-mulher. (Maria Regina A. Tavares da Silva, «História no feminino: os movimentos feministas em Portugal», in João Medina (org.) *História de Portugal dos tempos pré-históricos aos nossos dias*, Clube Internacional do Livro, Alfragide, 1995, p.293)

Apesar de expor argumentos e ideias presentes no pensamento e crítica feminista (especialmente a linha de pensamento francesa)⁸⁵ de pessoas como, por exemplo, Julia Kristeva, Luce Irigaray e Hélène Cixous, o seu conteúdo não cita directamente nenhuma das autoras⁸⁶, nem pretende, na sua essência, ser um manifesto feminista: “Este anti-fundacionalismo torna-se óbvio ao considerarmos o facto de que as Três Marias não olham para trás, quer para quaisquer possíveis antepassadas portuguesas do feminismo republicano da primeira vaga, quer para as “grandes individualidades” do passado feminista.” (Hilary

⁸⁵ São escritoras que se preocupam com a questão da opressão sexual e social das mulheres, as suas lutas de libertação e, especialmente, “com a definição de uma identidade feminina e com as suas realizações simbólicas, procurando encontrar uma linguagem própria para as experiências do corpo (...)” (Isabel Allegro de Magalhães, *O Sexo dos Textos*, p.20). Para além disso, procuram, como as três Marias o fazem neste livro, “uma libertação do inconsciente feminino” (*Ibidem*, p.20).

⁸⁶ Existem, no entanto, citações destas autoras noutras obras das três Marias. Em *Minha Mãe Meu Amor*, Maria Teresa Horta cita Hélène Cixous e Luce Irigaray; em *Cravo*, Maria Velho da Costa cita o manifesto Feminista de 1972.

Owen, “Filhas de Antígona no país das Três Marias? Uma questão de género e genealogia”, em *Cadernos de Literatura Comparada 26/27, Novas Cartas Portuguesas e os Feminismos*, p.32). No entanto, é um importante contributo para a história do feminismo português que, desde cedo, lutou pelos direitos da mulher portuguesa e teve, até meados do séc. XX, uma evolução significativa, abalada com a chegada da ditadura Salazarista. *Novas Cartas Portuguesas* é considerado, por Isabel Allegro de Magalhães, o único livro “de destaque claramente feminista” (*O Sexo dos Textos*, p.22) na história literária portuguesa. Considera-o original e inovador devido à ausência de assinatura nos textos, mas sobretudo, por conter uma característica rara noutros textos feministas, que é: “a conjugação, no tecido do texto, de uma denúncia da opressão no domínio privado, vivida no corpo das mulheres, e a opressão no domínio público, palpável na sua inserção social e na sociedade em geral.” (*Ibidem*, p.22). A opressão vivida pelas mulheres no domínio privado é exposta através de vozes femininas que relatam os abusos que sofrem, sexuais e físicos, às mãos dos homens. O sexo era, para muitas mulheres casadas, um dever a cumprir, do qual não deveriam, como já vimos antes, retirar prazer. A relação entre homem e mulher é descrita, muitas vezes, como uma relação de serventia, onde a mulher deve de tudo fazer para agradar os desejos do homem:

Bem sabes que o teu pai me deitou ao desprezo depois do médico lhe dar a explicação de eu não poder ter mais filhos, a ele que daria a vista dos olhos e a própria carne por um filho e me passou a tratar como a coisa sem préstimo e me atirava humilhações até na rua, e larguei de sair e aqui me enterrei viva neste túmulo, a cozinhar para ele, a lavar-lhe a roupa (...). (*NCP*, p.246)

Este é um de muitos testemunhos de mulheres presas à vida doméstica e a relações abusivas, vítimas de violência muitas vezes despoletada ou agravada pelas consequências psicológicas do serviço militar prestado pelos soldados portugueses na guerra colonial. O stress pós-traumático era frequente e todas as consequências nefastas da guerra colonial se tentavam esconder, pois não era do agrado do Estado Novo que a população se apercebesse das atrocidades passadas em África. Era, portanto, um tema tabu:

A minha mãe bem me dizia: «Maria tem cuidado, isto de casamentos nunca se sabe, às vezes mais vale a gente ficar solteira...» mas como é que eu podia saber que o meu António havia de vir assim das Áfricas, ele que era uma pessoa, não desfazendo, de tão bom coração e desde que veio das guerras anda transtornado da cabeça e me mete medo grita de noite e dia, bate-me até se fartar e eu ficar estendida. (...) Foi sina ser infeliz, não vale a pena lutar contra o destino, minha senhora, não vale a pena, o homem pode-se revoltar sempre que quer mas a mulher está presa a eles, a um filho e depois? (*NCP*, pp.163-164).

No entanto, existem também exemplos de mulheres que, ao rejeitar a opressão de que são vítimas, acabam por fugir, sendo mais tarde internadas ou mortas pelos maridos. O texto

«A Luta» é um exemplo impressionante disso mesmo. Uma mulher de nome Maria foge de casa e acaba por ser perseguida e morta pelo marido, que escreve à mãe anunciando a sua morte:

Venho comunicar-te a morte de Maria: morreu horas depois de a ter trazido cá para casa a ocupar o lugar que lhe era devido. (...) Não me pesa, pois, a consciência, só me restando chorá-la... Perdoa-lhe tu também e pede por ela nas tuas orações, a pobre foi bem castigada: teve uma morte terrível depois de uma agonia lenta e pavorosa de ver. (NCP, p.235).

A obra *Mulheres de Abril* de Maria Teresa Horta, expõe a violência a que a mulher estava sujeita. É um livro que, segundo a autora, serve de homenagem às mulheres e “pretende ser, pois, a denúncia do real terrível, do devastador, aniquilador quotidiano das mulheres portuguesas, mas também da mudança já, da esperança e da luta por um mundo novo: sem diferença de classe e de sexo.” (*Mulheres de Abril*, Lisboa Caminho, 1977, p.13). A escritora utiliza casos reais de mulheres assassinadas na sua poesia, chegando mesmo a citar excertos de jornais da época, como o *Diário de Lisboa* e o *Diário Popular*, que davam conta de casos violentos entre marido e mulher. O poema “Tinha 38 Anos” relata o caso de Maria Odete Lopes Rodrigues, assassinada pelo marido em 1977:

Tinha 38 anos
quando foi assassinada

Pelas costas e a frio
com arma de morte
e caça

Tinha 38 anos
quando foi assassinada

Eram 3 horas da tarde
na varanda
em sua casa. (*Poesia Reunida*, p.456)

Para além disso, Maria Teresa Horta escreve também poemas que homenageiam as mulheres operárias, as mulheres-a-dias, as criadas e as mulheres grávidas despedidas, por exemplo, contando as suas vidas difíceis e as injustiças contra elas perpetuadas.

Sou Maria

operária nesta fábrica

Viúva desde os trinta
um filho a quem dar pão

Trabalho nove horas
sentada a uma máquina

E como paga
tenho:
nas pernas as varizes
na vida a solidão (*Ibidem*, pp.480-481)

Na obra *Mulheres de Abril*, Maria Teresa Horta apresenta-nos, sobretudo na terceira parte, a mulher como o futuro do país, em poemas como “Que País Constróis?”, evocando a capacidade feminina de dar à luz e, portanto, a sua capacidade de formar um país: “Porque tens no ventre/a raiz de todas as/ crianças//Que país constróis/ diariamente?” (p.497). É o poema “Trabalho de Parto” que conclui a obra, reforçando a ideia da mulher que povoa o seu país:

Na construção dos dias
de mão dada
(...)
Mulheres – companheiras
hoje – aqui

Em trabalho de parto
de um país. (*Ibid.*, p.499)

2.2 A «Escrita Feminina»

O tema da opressão das mulheres na sociedade, tanto no domínio privado como público, está muito presente na escrita das três Marias e, segundo Isabel Allegro de Magalhães, é recorrente na «escrita feminina». Opto por escrever entre aspas as designações de «escrita feminina» e «escrita masculina», por considerar que tal abordagem não será a mais produtiva para analisar criticamente a produção escrita, quer feita por homens, quer feita por mulheres, indo ao encontro daquilo que Ana Luísa Amaral e Maria Irene de Sousa concluem no texto *Sobre a 'Escrita Feminina'*⁸⁷, considerando que “mais importante do que identificar na escrita os estereótipos do que é socialmente considerado 'feminino' ou 'masculino', seria, a nosso ver, reflectir sobre o fundamento e os processos imaginativos e ideológicos que presidem à construção desse feminino ou masculino no tecido poético.” (p.3). Segundo Isabel Allegro de Magalhães, existe uma «escrita feminina» e uma «escrita masculina», “uma mais próxima do que é a vida, historicamente determinada, das mulheres, e outra mais de acordo com a maneira dominante de estar no mundo, a dos homens (com tantas variantes em cada uma delas quanto os autores)” (*O Sexo dos Textos*, p.11). Defende que existem elementos sexuados no texto, tais como pontos de vista, sensibilidades, percepções e linguagem: “Artigos, pronomes, algumas flexões verbais, substantivos concretos e abstractos, adjectivos, são em grande número marcados por um género gramatical” (*Ibidem*, p.9). A «escrita feminina» aborda, então, aspectos da vivência das mulheres e do seu inconsciente, dando-lhes voz e espaço na literatura, revelando experiências e pontos de vista durante muitos séculos submersos pela cultura patriarcal. É importante salientar que, segundo Isabel Magalhães, um homem poderá ter uma «escrita feminina» e uma mulher uma «escrita masculina». Na obra *O Sexo dos Textos*, a autora reúne um conjunto de elementos que considera serem comuns na «escrita feminina» (admitindo, porém, que muitos deles estão também presentes na «escrita masculina»), que encontramos na obra *Novas Cartas Portuguesas*. Dentro de todas as características enumeradas pela autora, destaco a linguagem, a fragmentação textual e a intertextualidade, visto serem elementos que contribuem para a construção das imagens de transgressão e excesso presentes na obra, não só nos temas tratados, mas também na linguagem e estrutura, fugindo assim ao

⁸⁷ Ana Luísa Amaral e Maria Irene de Sousa Santos, *Sobre a 'Escrita Feminina'*, Centro de Estudos Sociais, Coimbra, 1997. Consultado em: [Sobre a 'Escrita Feminina' | Estudo Geral \(uc.pt\)](#) (último acesso em:14/03/2021).

cânone literário em vigor e renovando o panorama literário português. O discurso presente em *NCP* apresenta muitas vezes uma escrita próxima da linguagem oral, onde encontramos, por exemplo, frases inacabadas, reticências, espaços em branco e textos fragmentados. A estrutura da obra é constituída por textos que surgem sem uma ordem aparente, apesar de existir sempre a anotação da data de cada texto. Não existe uma linearidade nem um enredo que una o texto do início ao fim, o que contribui para o aspeto fragmentado de toda a obra. Para além disso, a fragmentação é visível em vários textos, onde a pontuação (ausência de ponto final, de vírgulas, presença de parênteses) e a apresentação do texto (espaços em branco, itálicos, segmentos textuais não justificados) são dispositivos utilizados para esse efeito. Para além disso, os neologismos⁸⁸, assim como o processo de intertextualidade⁸⁹ (a maior parte das citações e traduções não são referenciadas), contribuem para o aspecto experimental da escrita e para a riqueza da mesma:

Através destes procedimentos fica clara a intenção de rompimento com o tecido verbal habitual (...), uma intencional transgressão de modo a produzir, por um lado, uma atitude lúdica em quem escreve e em quem lê e, por outro lado, a introduzir na linguagem mais sonoridades, mais ritmos, mais «informações», (...) a fim de a valorizar poeticamente. (*Ibidem*, p.47)

Segundo a autora, estas características são frequentes na chamada «escrita feminina» e devem-se à vontade cada vez maior das mulheres “transgredirem e transformarem o registo «normal» da linguagem.” (*Ibidem*, p.48) e também à vontade de ocupar um lugar na tradição literária, de se afirmarem numa actividade onde, durante muito tempo, não foram bem-vindas. Por isso, é tão comum a transgressão e o excesso povoarem a «escrita feminina», não por serem características natas do sexo feminino, mas devido à experiência de vida das mulheres no meio em que habitavam, onde durante muito tempo a cultura foi prerrogativa do homem. Com a conquista da palavra, as mulheres podem finalmente exprimir tudo aquilo que desejam, deixando de ser o objecto, que durante séculos foi idealizado e descrito pelos homens, tanto na

⁸⁸ “Garantia porém a quem folheia – o tema é de passagem, de passionar, passar paixão e o tom é compaixão, é compartilhado com paixão.” (*NCP*, p.7). É evidente o jogo de palavras presente nesta frase, onde as palavras “passagem” e “paixão” dão origem a outras palavras ou expressões, como “passar paixão” e “passionar”, palavra que não consta no dicionário.

⁸⁹ Ao longo da obra encontramos frases das cartas originais de Mariana Alcoforado. Por vezes são citações exactas, mas encontramos também adaptações do conteúdo das *Cartas Portuguesas*, tais como “Considerai, irmãs minhas” (*NCP*, p.6), em vez de “Considera, meu amor” (*Cartas Portuguesas*, p.23). Encontramos também referências a diversos escritores, tais como Bernardim Ribeiro (“Moças só meio meninas bem largadas da casa de seus pais”, *NCP*, p.6), Camões (“mais valeram meu engenho e idade”, p.27) e até referências às diversas obras das três Marias, presentes na epígrafe do livro: “(ou de como Maina Mendes pôs ambas as mãos sobre o corpo e deu um pontapé no cu dos outros legítimos superiores”, p.2), enumerando assim as obras de Maria Velho da Costa, Maria Teresa Horta e Maria Isabel Barreno, respectivamente.

prosa, como na poesia. Maria Teresa Horta defende a existência de uma «escrita feminina» devido, sobretudo, à educação de que a mulher é alvo, fazendo com que esta possua certas características que fazem com que a sua escrita se diferencie da «escrita masculina»: “desde o tratamento do tema até ao tratamento da linguagem, a mulher é habituada desde pequena a reparar nos outros, a reparar nas coisas, a não ser amada, mas a amar, a não ser reconhecida, mas a reconhecer – e isso dá uma visão completamente diversa do mundo.” (p.229⁹⁰). É uma escrita que vem do interior do corpo, porque, segundo a autora, “quando a mulher escreve, faz isso com tudo o que tem dentro de si: o corpo, o contato com a vida e a com a morte, a sua visão do mundo, a sua emoção.” (*Ibidem*, p.229). A visão de Maria Teresa Horta vai ao encontro da crítica que “entende que há uma articulação entre o corpo e a escrita feita por mulheres, porque na metáfora da escrita a mulher participaria demonstrando sua própria forma.” (*Ibid.*, p.226).

Seguindo a linha de pensamento de Irigaray e Cixous, a mulher só poderá expressar-se e descobrir-se começando por escrever sobre a sua sexualidade. Escrevendo a partir do seu corpo, a mulher recriará o mundo à sua imagem, falando de tudo o que outrora foi reprimido pela sociedade: “to extent that the female body is seen as a direct source of female writing, a powerful alternative discourse seems possible: to write from the body is to recreate the world.”⁹¹ Em *Novas Cartas Portuguesas*, a freira Mariana representa todas as mulheres portuguesas que vivem isoladas e que, no entanto, escrevem e lutam por exprimir os seus desejos num país conservador e ditatorial:

Mitos desfloramos e desfloradas fomos de consentido. Porém de consentidas não nos tomem. Me tomem. Me tomes. Se tome Mariana que em clausura se escrevia, adquirindo assim sua medida de liberdade e a realização através da escrita; mulher que escreve ostentando-se de fêmea enquanto freira, desautorizando a lei, a ordem, os usos, o hábito que vestia. (*NCP*, p.70)

A escrita é, a par da revolução sexual feminina, um meio de realização e de afirmação. Mariana quebra as leis por ter dormido com um homem e por ter escrito. Enquanto o faz, liberta-se: “Quantos homens Mariana assim te libertaram do convento? Uns te deixaram, a outros enganaste. Mas que outra maneira terias afinal de te afirmares?” (*NCP*, p.113). A escrita

⁹⁰Fabio Mario da Silva, “Entrevista com Maria Teresa Horta, A ‘escrita feminina’”, *Revista Alere – Programa de pós-graduação em estudos literários (PPGEL)*, Tangará da Serra, v. 6, n. 2, pp. 225-230, dez. 2012. Consultado em: [ENTREVISTA DE MARIA TERESA HORTA | SILVA | Revista Alere \(unemat.br\)](http://unemat.br/ENTREVISTA-DE-MARIA-TERESA-HORTA-SILVA).

⁹¹Ann Rosalind Jones, «Writing the Body: Toward an Understanding of ‘L’Ecriture Feminine.’» *Feminist Studies*, vol. 7, no. 2, 1981, p.252. Consultado em: www.jstor.org/stable/3177523. (último acesso em: 14/06/2021).

– em especial a poesia – é muitas vezes associada à transgressão e, apesar de ter expressão em autores de ambos os sexos, pois “quem escreve não pode deixar de transgredir” (“Escrita e Transgressão”⁹², p.51), Maria Teresa Horta é de opinião de que, dadas as proibições dirigidas especificamente ao sexo feminino, a transgressão é mais desejada e praticada pelas mulheres:

No hábito de resistir, aprendido durante os muitos anos da ditadura portuguesa, mas sobretudo viciada na teima, na desobediência, na determinação de tomar a vontade pela costura e o avesso de tudo o que, desde o princípio dos princípios dos séculos, foi interdito às mulheres. Levando a que elas se aperfeiçoassem, determinadas e astutas, na arte de infringir códigos e sinais de proibição. (*Ibidem*, p. 38).

As três Marias criam uma linguagem, — “Porque uma mulher que escreve, é uma criadora de linguagem.” (*Ibid.*, p. 50) — quebrando as suas regras, contribuindo para uma nova semântica que, segundo Maria de Lourdes Pintasilgo, se tornará “na segunda metade da década de 70 (...) (em especial na língua francesa) a nota específica da escrita das mulheres.” («Pré-prefácio (leitura breve por excesso de cuidado)», *NCP*, p.XXXV). Ao renovarem a língua, criam também um género literário novo, híbrido⁹³, sem classificação fixa. *Novas Cartas* não são um romance, não são uma antologia poética, nem uma colectânea de cartas:

São talvez um pouco de tudo isso. E ainda mais: uma forma nova de dizer a pessoa humana e o seu modo de estar no mundo, um ensaio que não se quer filosófico, mas que toca as raízes do ser, um contributo inédito para a antropologia social, no que (...) recolhe de vida, de sensações, de comportamentos singulares universalizados. (*Idem*, p.XXVII).

A sua hibridez e novidade produz esta dificuldade de atribuir um género a *Novas Cartas Portuguesas* que não abrange apenas os leitores e críticos, mas também as próprias escritoras, que chegam a referir-se ao livro como uma “coisa”: “Como a medonha diferença entre nós antes, depois, do frágil assomo de amor que foi este livro, esta coisa.” (*NCP*, p.293). É interessante notar que todos os textos que compõem *Novas Cartas* são pautados pela brevidade⁹⁴. Este facto pode ter resultado da vida atarefada das escritoras, que conciliavam, na altura da escrita, os seus trabalhos, a sua vida familiar, a escrita de outras obras com a escrita de *Novas Cartas Portuguesas* e os encontros semanais que tinham para discutir os textos. Para

⁹² Maria Teresa Horta, «Escrita e Transgressão», *Matraga*, Rio de Janeiro, v.16, n.25, jul./dez. 2009. Consultado em: [Escrita e transgressão | Horta | Matraga - Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ](#).

⁹³ Esta hibridez deve-se, não só à presença de vários géneros (poesia, prosa, prosa poética, ensaio, carta,...), mas também à inclusão de textos sem catalogação possível, tal como o texto «Passamento» (pp.277-280) e a presença da poesia concreta (pp. 236-238), que reflecte o gosto pela Poesia Experimental e pelo Experimentalismo que teve maior expressão em Portugal nos anos 60.

⁹⁴ O mais curto conta apenas com duas linhas (p. 197) e os mais longos têm ambos oito páginas (pp. 58-65 e pp.198-205).

além disso, pode ter sido uma característica adoptada para representar o que, durante muito tempo, foi a escrita de mulheres: escrita breve feita, sobretudo, em cartas e diários. A brevidade e a mistura de géneros literários contribuem para a renovação formal da narrativa ficcional e para o surgimento de géneros novos ou de géneros que ainda não têm denominação.

É importante esclarecer que esta mistura de géneros não é feita apenas entre textos; ou seja, para além de existirem textos de diferentes géneros, existem também textos que congregam em si vários géneros, tais como textos em prosa que contém poesia e outros que, por exemplo, se aproximam do género dramático. A dramaticidade presente em alguns dos textos (tais como «Monólogo de mim a partir de Mariana, seguido de uma pequena carta», pp.112-114 e «Monólogo de uma mulher chamada Maria, com a sua patroa», pp.163-164) permitiu, por exemplo, a sua representação teatral. Quando *Novas Cartas* foram publicadas, alguns fragmentos foram adaptados ao teatro e dramatizações da obra foram feitas em Londres, Paris e Nova Iorque. Para mais informações sobre a dramatização das *Novas Cartas*, consultar o artigo «Dramatizar Novas Cartas Portuguesas (em vez de as ler)», de Ana Margarida Dias Martins (em *Cadernos de Literatura Comparada, Novas Cartas Portuguesas e os Feminismos*, pp.147-163).

2.3 O Riso Transgressor

Outro dos elementos transgressores presentes na obra e que simboliza esta vontade de infringir as regras é o riso. Como confidencia Maria Teresa Horta, escrever *Novas Cartas* foi um exercício de escrita lúdico: “Foi mesmo uma das coisas mais importantes e divertidas que fiz na vida. Riamo-nos tanto! Tínhamos todas muito humor. O livro está cheio de humor.” (Mariana Carneiro, “Escrever as Novas Cartas Portuguesas foi uma das coisas mais importantes da minha vida”, *Esquerda.net*). Na mesma entrevista, conta que o julgamento foi marcado por diversos momentos cómicos e que a experiência de escrita proporcionou, no final, um sentimento de alegria intenso:

Olhando para trás, passados que foram trinta anos, posso-vos garantir que, embora tivesse havido susto e até medo, a minha memória desse tempo é, essencialmente, de empolgação e de envolvimento, de esperançoso júbilo. Experiência que fez uma de nós exclamar, já no fim, recordando a alegria do seu acto de criação: “[...] como afinal nos rimos. Ah! Irmãs, se nos rimos!”. (Maria Teresa Horta, «Escrita e Transgressão», p.46)

A referência ao riso (especialmente ao riso de mulheres) surge como uma reacção subversiva, de resistência, de afirmação da liberdade e contra o silêncio imposto pela ditadura — silêncio esse especialmente aconselhado às mulheres:

Neste contexto, o riso constitui uma das armas de resistência mais eficazes contra a ameaça, sempre presente, de redução do indivíduo a categorias alienantes preestabelecidas que exprimem o conjunto das opressões políticas, no seu sentido mais lato, e que pretendem privar os indivíduos, muito especialmente as mulheres, da sua própria integridade. (Catherine Dumas e Agnès Levécot, «A liberdade é a persistência do riso que é a persistência da liberdade», *Cadernos De Literatura Comparada*, n.35, 2016, p.320)

O riso tem, no entanto, diversas facetas: é associado à vingança, “(assim vos recuso, de vós me liberto um pouco — ó vingança, ó riso...)” (*NCP*, p.51); à subversão, “Quem me obriga a perder a seriedade do riso com que disse *sim* ao passeio convosco (...)?” (*NCP*, p.26); pode ser o riso que, como já referi, perturba o poder do estado, “Comuna de mulheres ou sufragistas já nos dizem, com riso gelado pela insegurança de nos verem juntas” (*NCP*, p.100); ou o riso “libertador e catártico” da mulher que “desconstrói a imagem imposta pela sociedade judaico-cristã, contrariando tanto a dor da ausência quanto a imposição do silêncio.” (*Ibidem*, p.319). Este riso que pretende desconstruir ou abalar a sociedade, tem o objectivo de mudar mentalidades e eliminar as diferenças: “minhas queridas a morte da diferença, o chão da

revolução, é o bom riso à flor da mão”, antecipando assim a revolução de 1974 e a tão ansiada liberdade.

As três Marias vêem, como Bourdieu, a necessidade da existência de actos transgressores. O respeito total pelas regras estabelecidas perpetua a dominação masculina (ou qualquer outro tipo de dominação), porque permite que a submissão continue a ser a norma na sociedade. Em *Dominação Masculina*, Bourdieu espanta-se perante a falta de transgressões, visto existir um grande número de obrigações, regras, proibições e sanções socialmente impostas que o ser humano tem de suportar:

(...) o que é ainda mais surpreendente, que a ordem estabelecida, com suas relações de dominação, seus direitos e suas imunidades, seus privilégios e suas injustiças, salvo uns poucos acidentes históricos, perpetue-se apesar de tudo tão facilmente, e que condições de existência das mais intoleráveis possam permanentemente ser vistas como aceitáveis ou até mesmo como naturais. (*Dominação Masculina*, p.3).

Para o psicanalista Jacques Lacan, a lei é um princípio fundamental para todas as relações sociais e é ela que regula as relações sexuais. Este conjunto de princípios universais permite que o ser humano organize a sua vida social. Portanto, a lei é essencialmente humana e responsável por criar interdições e tabus — “coisas ou acções que são, muitas vezes, consideradas como atraentes ou perigosas.” (Jacques Mousseau e Pierre-François Moreau, *Dicionário do Inconsciente*, Lisboa Verbo, 1984, p.513). A interdição que a lei cria é responsável, por sua vez, por criar o desejo de a transgredir. A sexualidade do ser humano é limitada por várias regras e restrições que tornam ainda mais atraente aquilo que lhe é proibido fazer ou dizer, porque “Derrubar uma barreira é, em si, algo de atraente; (...)” (Georges Bataille, *Erotismo*, Brasil, L&PM Editores, 1987, p.32). Para Bataille, tudo o que é considerado interdito, apesar de intimidar, pode ser transgredido. Como vimos, o riso pode ser um símbolo de resistência a uma certa proibição que, neste caso, é a limitação da liberdade num país ditatorial. O riso surge, portanto, como uma transgressão, visto ser um acto livre e de afronta.

2.4 A Sexualidade e o Corpo Feminino

A transgressão ultrapassa e completa o interdito, sem nunca o negar, devido à fascinação e ao desejo que este provoca. Por isso, as três Marias fazem da transgressão um dos elementos fulcrais para alcançar a liberdade, utilizando o corpo e a sexualidade:

A carne é em nós esse excesso que se opõe à lei da decência. (...) Mas se, como eu creio, existe um inimigo vago e global que se opõe à liberdade sexual sob formas dependentes dos tempos e lugares, a carne é a expressão de uma volta dessa liberdade ameaçadora. (Georges Bataille, *Erotismo*, p.61)

O corpo é descrito sem qualquer pudor em *Novas Cartas Portuguesas*. A mulher observa o movimento e o aspecto do seu corpo, descreve a sua sensualidade, tornando-se sujeito activo na relação sexual e, na sua intimidade, consegue alcançar o prazer sem depender do homem, tal como podemos observar no excerto seguinte:

Volto-me defronte do espelho, desviando os braços para a cama onde ponho a camisa. Viro-me e entorpecida deixo que a nudez me atinja com a sua suavidade adolescente de seios pequenos, firmes e ancas macias por onde os dedos descem, se perdem, se reencontram ainda, na pele esticada, plana da barriga, a fim de logo se abrandarem na vertigem do púbis. E apenas as pernas, longas, lisas, aguentam o peso do que vejo; apenas os pulsos, tensos, dirigem o que tenho e te conduzo o pénis na lenta introdução em mim: minha lonjura e morte consentida, minha total reconstrução de vida. (*NCP*, pp.68-69)

Estas descrições são profundamente transgressoras para a época, pois criam uma imagem explícita da penetração sexual e colocam a mulher num papel activo durante a relação sexual, procurando o prazer e a satisfação dos seus impulsos, tal como o homem. Existe, portanto, uma inversão de papéis. A mulher reivindica para si o poder de acção, chegando até a inverter a figura masculina do marialva, símbolo da masculinidade, da nobreza e do poder: “Mensajeira de macho, marialva me torno e aguardo” (*NCP*, p.34). Existe também uma inversão no que toca à noção de identidade sexual e de papéis sexuais que cada sexo deveria desempenhar. No texto «O Corpo» (*NCP*, pp.175-176), é feita a descrição de um corpo nu, onde os símbolos corporais utilizados remetem para uma descrição estereotipada do corpo feminino. No entanto, percebemos, no final do texto, que a mulher ocupa o lugar do homem: é ela a *voyeur*. A mulher observa o corpo do homem, assumindo uma atitude activa, deixando de ser o corpo observado, passivo e desejado pelo sexo masculino. Para além disso, é um texto que desafia a imagem preconcebida do corpo masculino, visto ser caracterizado com elementos associados ao sexo oposto:

Ali estava o seu corpo adormecido, aninhado no seu descanso, tão *quieto*, tão presente na luz amarelada, definindo-se por seu peso e por aquele estar *quieto*, todo tomado de luz, sem contorno que separasse corpo e luz, os músculos lisos debaixo da pele, tão escorridos na presença *quieta*, quase diluídos, ninho de seu próprio descanso, prolongando os lençóis desfeitos e suas curvas frouxas de fadiga (...). (itálicos meus, *NCP*, p.175)

O adjetivo “quieto” surge neste excerto três vezes de modo a dar ênfase à passividade do corpo que dorme e que é observado ao pormenor na sua intimidade. Apesar da descrição deste corpo ser ambígua, é a descrição que se espera encontrar de um corpo feminino, devido aos “músculos lisos”, “quase diluídos”. Mais à frente são descritos símbolos corporais que são normalmente associados a um corpo feminino, tais como “os seus mamilos quase rosados” e o “osso da anca, delicado, anguloso, saliente agora de sua habitual descrição no corpo que repousa de lado e se debruça, leve, cavando um pouco a cintura, escondendo o ventre e a densa doçura dos pêlos mornos (...)” (*NCP*, p.175). Na parte final do texto o leitor começa a perceber que o corpo observado pertence a um homem através da descrição do seu órgão genital:

(...) e entre as coxas, renascendo da sombra do ventre escondido, e que se estende como savana cálida, que em si retém o amarelo da luz, na curva nascente das nádegas, nas coxas, nas pernas, entre as coxas o seu sexo, os dois pequenos pomos cuja firmeza se desenha na pele branda e a corola recolhida de seu pénis adormecido. (*NCP*, p.176)

Esta inversão de papéis é recorrente ao longo da obra. No poema «Senhora» (*NCP*, pp.18-19), inspirado na poesia trovadoresca, existem dois sujeitos enunciadores – um masculino e outro feminino. Segundo a tradição das Cantigas de Amor, o sujeito enunciador é sempre um homem que elogia a beleza da amada que, por sua vez, rejeita o seu afecto:

—Senhora, o que te faz tão franzida
Tão refeita
Tão suspeita?
Quem escolhe a mansa vida
Verá bem o que rejeita.
(*NCP*, p.18)

Como resposta, a voz feminina pede provas do amor de forma desafiadora:

—Vai e traz-me um cabelo
Dum dragão enamorado
Pois se me falas de amor
Quero vê-lo feito e provado.
À volta dar-te-ei guarida
Sentar-te-ei a meu lado.

(...)

— Vai roubar o setestrela
A um deus mau e zangado
Pois se me dizes saber
Quero prová-lo, e habitado.
À volta dar-te-ei suspeita
De que não estás do meu lado.

(*NCP*, p.18-19)

A transgressão das convenções das Cantigas de Amor dá-se, não só devido ao tom dominador da voz feminina e da presença das duas vozes, mas também devido ao erotismo presente na resposta da mulher, que promete ao homem um lugar a seu lado e descreve as suas sensações eróticas na última estrofe do poema:

São teus olhos os sujeitos
São de granito os meus peitos.
Quem fia, borda e ajeita,
Quem espera, fica e não escolhe,
Quem cala, quieta na cama,
Sou eu, deitada a sentir
Tua roda de fugir
Tua cabeça em meu ventre.

(*NCP*, p.19)

O homem surge, então, como o objecto do desejo feminino em diversos textos, sendo, por vezes, um simples meio para atingir o prazer e um objecto que a mulher pode facilmente abandonar: “Não me devoras ou domas pelo lamento. Já te esqueço hoje e não desejo. Já me afastas e venço, já te vendo ou troco mesmo pela calma tranquilidade em que me vejo.” (*NCP*, p.33). É a mulher que assume o papel dominante na relação, sem se deixar dominar e com liberdade para rejeitar o objecto do seu desejo; subvertendo os papéis sexuais atribuídos a cada um dos sexos, afirma, assim, a sua sexualidade sem amarras, capaz de satisfazer o desejo sem depender de outrem: “De mim desejo: o corpo à descoberta do prazer e a paixão que me engana; de imediato, desejo, e eu sobre a paixão como se a possuísse toda num longo acto de amor sem esperma mas meu suco.” (*NCP*, p.33). A mulher deve descobrir o seu corpo e o seu prazer, por isso, encontramos a descrição, por vezes pormenorizada, da masturbação feminina:

Os olhos tem fixos, escancarados, no rosto dele presos, a inventá-lo em seus traços que de memória retém ou não sabe se os inventa, enquanto sobre o peito lhe descai, no movimento ritmado das coxas, a possuí-lo como macho – sente – e lhe vê os lábios crispados, se enterra mais nele, se empala num enorme prazer, no uivo de quem foge ou se dá. Dádiva em toda aquela obcecante conquista da dureza violenta do pénis: os dedos bem fundo perdidos na humidade viscosa da vagina, os ombros erguidos, a cabeça apoiada no travesseiro, os braços tensos como que para lhe reter os quadris estreitos que se movem na consentida busca da voragem do útero. (NCP, p.37)

Neste texto intitulado «Compraz-se Mariana com seu corpo» (NCP, p.36), o sujeito feminino desfruta da masturbação sozinha, até alcançar o orgasmo. No entanto, enquanto o faz, Mariana imagina o corpo masculino e utiliza-o como estímulo. “Quebra-se, pois, a clausura” (NCP, p.36), visto que Mariana se liberta através do prazer sexual, não só atingido com o intermédio do cavaleiro Chamilly, mas também originado pela própria que, ao descobrir o seu corpo, pode saciar os seus impulsos sexuais quando necessitar:

E a noite devora, vigilante, o quarto onde Mariana está estendida. O suor acamado, colado à pele lisa, os dedos esquecidos no clitóris, entorpecido, dormente.

A paz voltou-lhe ao corpo distendido, todavia, como sempre, pronto a reacender-se, caso queira, com o corpo, Mariana se comprazer ainda. (NCP, p.37)

A sexualidade é explorada a partir de diversos ângulos e o homoerotismo é um deles. O erotismo conventual faz parte de uma tradição narrativa⁹⁵ que explora a intimidade entre as freiras, cuja manifestação encontramos no texto «Lamento de Mariana Alcoforado para Dona Brites»: “(Lembraí-vos de quando vos li estes versos e como os decorávamos, ambas? Demoradamente nos beijávamos como que a contrariar a música das palavras.)” (NCP, p.73). Para além disso, a existência de relações sem compromisso é exposta nesta obra, o que seria duramente repudiado pela sociedade. O texto «Carta de uma mulher de nome Joana, para um homem de nome Noel, francês de nascimento» (pp.256-257) seria todo ele considerado transgressor na época, pela linguagem erótica que é usada e por ter por protagonistas dois amantes que têm uma relação completamente livre:

Amantes nós durante tantos meses, gozando na cama até à raiva e mordendo o prazer até à sagacidade; amantes nós mesmo hoje depois de nos separarmos, e sempre que isso nos apetece; amantes nós pela liberdade do que sabemos desfrutar quando juntos; amantes nós pela alegria de o sermos na alegria do corpo um do outro; amantes nós por

⁹⁵ “Nesta perspetiva, dado ocorrer a relação entre Mariana e Dona Brites antes da iniciação daquela no amor heterossexual, o seu ‘Lamento’ não constituiria necessariamente uma perturbação dos padrões heteronormativos, inscrevendo-se antes numa tradição narrativa de longa data que nos espaços de clausura feminina encontrava oportunidades para fantasias sexuais que meramente suspendiam, sem o excluir, o protagonismo heterossexual masculino.” (Anna M. Klobucka, “‘Considerai, irmãs minhas’”: as negociações de parentesco e comunidade entre as Lettres Portugaises e as Novas Cartas Portuguesas”, *Cadernos de Literatura Comparada* 26/27, p.54)

cada orgasmo que construímos noutros, neles nos vindo em longas horas onde nada conta e tudo acontece... (NCP, p.256)

É interessante ressaltar o contraste que existe neste texto entre a transgressão cometida e os conselhos de Paul Chanson, um autor francês “que defendia a contenção sexual no casamento como forma de controlo da natalidade e da volúpia amorosa, particularmente a feminina” (NCP, p.400). A autora da carta, Joana, conta que estes conselhos são destinados a tratar mulheres frígidas: “Repara bem nos conselhos que passo a transcrever e pasma perante esta verdadeira sabedoria para tratamento de mulheres frígidas, coitadas, em coitos apressados, pois o que é preciso é insistir...” (Ibidem, p.256), dando a entender que muita da insatisfação sexual sentida pelas mulheres era causada pelos homens. Depois de enumerar alguns dos conselhos dirigidos às mulheres, termina dizendo: “Já alguma vez experimentaste? (...) Ginástica muito própria esta, para um homem fazer na cama, enquanto a mulher, por certo, se masturba apanhando-o assim distraído...” (Ibid., p.257). É, portanto, com ironia que a mulher aconselha ao homem o seguimento destes conselhos sexuais, manifestando a sua capacidade de satisfação sexual através da masturbação e ignorando as regras impostas ao sexo feminino.

Também a freira Mariana Alcoforado ignora as regras a que uma religiosa deveria submeter-se, indo contra todas as conveniências e afrontando a moral religiosa: “(...) estou encantada por ter feito tudo quanto fiz por ti, contra toda a espécie de conveniências. E já que comecei, a minha honra e a minha religião não-de consistir só em amar-te perdidamente toda a vida.” (Cartas Portuguesas, pp.34-35). Mariana ultrapassa, assim, a barreira que deveria permanecer intacta, especialmente dentro do convento: a sua lealdade perante a Igreja e a sua total entrega a Deus. Perante tamanha paixão, já nada disso importa a Mariana; apenas o prazer e a paixão por Chamilly a alimentam. Tal como nota Maria João Martins, as preocupações da freira eram outras e nunca demonstra arrependimento face aos seus pecados ou temor pelo castigo divino:

Nestas cartas em que sóror Mariana mergulha, de bom grado, num sentimento que a dilacera como se fosse já a forquilha do Diabo, fala-se abundantemente da incompreensão da família dela e da piedade das companheiras, mas nunca (o que não deixa de ser impressionante, dada a condição de religiosa da autora) do pecado e do remorso. Apesar de o amor por Chamilly a ter levado a transgredir e a faltar aos seus votos de castidade, sóror Mariana não dá mostras de temer pela salvação da alma (...). O santo nome de Deus e o seu reino não são, aliás, ali chamados. As preocupações da freira eram ainda bem terrenas.” (Maria João Martins, *Mulheres Portuguesas – Divas, Santas e Demónios*, vol.I, Porto, Editora Vega e Multilar, Coleção: Outras Obras, 1994, p.15)

Mariana chega a fantasiar uma fuga do convento, dizendo que se disfarçaria e sairia de Portugal caso o seu amor fosse correspondido: “Se me fosse possível sair deste malfadado

convento, não esperaria em Portugal pelo cumprimento da tua promessa: iria eu, sem guardar nenhuma conveniência, procurar-te, e seguir-te, e amar-te em toda a parte.” (*Cartas Portuguesas*, p.26). Mariana exprime a sua vontade de agir, de deixar a sua existência passiva e submissa e lutar pelos seus desejos. No entanto, por maior que fosse a sua vontade de transgredir as regras, percebemos que não seria possível para uma mulher enclausurada partir em busca do seu amante.

Para além da sexualidade feminina, as três Marias expõem inúmeros temas transgressores que são considerados tabu pela sociedade. Muitos deles são enumerados na obra *O Erotismo* de Georges Bataille, tais como a nudez, o incesto⁹⁶, o sangue menstrual, o sangue do parto e, claro, o erotismo. O sangue da mulher é, desde a Antiguidade Clássica, considerado impuro, seja ele proveniente da menstruação, do aborto, da primeira relação sexual ou do parto. Os Gregos consideravam-no uma poluição e existiam rituais de purificação que deveriam ser seguidos quando uma mulher dava à luz. Ainda hoje, em certos países, as raparigas vêm-se obrigadas a faltar à escola durante o seu período menstrual devido ao estigma ou à falta de condições higiénicas⁹⁷. Em *Novas Cartas Portuguesas*, o sangue menstrual é descrito ambigualmente; é, ao mesmo tempo, sinal de pecado e de prazer, visto que o gozo obtido da relação sexual é censurado, especialmente à mulher: “Inútil sinal de mim, marca de pecado, de mal: sinal de gosto, de gozo... tudo então seria tão bem-vindo!” (*NCP*, p.72). Para além disso, ter relações sexuais durante a menstruação permanece ainda um tabu:

Entre os tabus que dizem respeito à mulher em estado de impureza, nenhum é tão rigoroso quanto a proibição de relações sexuais com ela. O Levítico condena a sete dias de impureza o homem que transgredir essa regra. (...) De maneira mais imprecisa, repugna ao homem encontrar na mulher que possui a essência temível da mãe; ele procura dissociar esses dois aspectos da feminilidade: (...) eis por que o homem se afasta sexualmente da mulher nos momentos em que ela se prende mais a seu papel

⁹⁶ O texto «O Pai» (*NCP*, pp.129-130) é exemplo da opressão vivida pelas mulheres no seio familiar, onde a figura paterna viola a filha, que acaba por ser considerada a culpada pelo acto, criticada pela mãe e expulsa de casa.

⁹⁷ Em África, um estudo feito pelo *Human Rights Watch*, demonstrou que 1 em cada 10 raparigas africanas faltam à escola durante o seu período menstrual. Na Índia, no Bangladesh e no Haiti, por exemplo, as condições sanitárias nas escolas e a falta de produtos de higiene menstrual levam a que as raparigas falem à escola. Também no Reino Unido contamos com casos de pobreza menstrual: “In the United Kingdom, protests about “period poverty” started at the end of last year when reports emerged of girls in Leeds missing school because they couldn’t afford menstrual hygiene products.” (“One in ten girls in sub-Saharan Africa miss school during their period”, *Global Education Monitoring Report, UNESCO*. Consultado em: world-education-blog.org/2018/04/24/one-in-ten-girls-in-sub-saharan-africa-miss-school-during-their-period/ (último acesso em: 17/05/2022).

reprodutor: durante as regras, durante a gravidez e quando amamenta. (Simone Beauvoir, *O Segundo Sexo*, pp. 191-192)

Embora o sangue esteja presente em *NCP*, podemos encontrar mais referências a este tema na poesia de Maria Teresa Horta, onde a relação da mulher com a sua feminilidade é amplamente explorada. Em 1987 a escritora publica o livro *Rosa Sangrenta*, tornando-se na primeira poetisa portuguesa a explorar o tema da menstruação, colocando o corpo feminino no centro da sua poesia. O sangue menstrual é associado à imagem da rosa, conhecida pela sua beleza e perfume, contrariando a imagem negativa que a sociedade formara acerca da menstruação, que passa a ser associada à sensualidade feminina e vista como um legado que pertence apenas à mulher:

Uma rosa de fogo
incendiada
de lábios mansos fechados sobre a língua

De sucos doces
e de licores que cavam
esse outro gosto travado sobre a língua

Uma rosa mátria
de mênstruo legado
espécie de pacto – de acto
ou de sina
(*Rosa Sangrenta, Poesia Reunida*, p.601)

Para além da sensualidade e beleza que a escritora pretende associar ao sangue menstrual, num dos seus poemas são referidas as propriedades curativas do mesmo:

À roda do seu
fogo
as bruxas

fazem a sua fala
intervêm nos partos

modificam os actos
dos homens e da história

Fervem os seus remédios
feitos
com o mês-truo

das mulheres

(Ibidem, pp.604-605)

Maria Teresa Horta pretende desmistificar o sangue menstrual, associando-o a uma imagem positiva relacionada com a natureza feminina e com o ciclo da vida. Para além disso, na sua poesia, o sangue menstrual surge como um elo entre mulheres e entre mãe e filha; é algo universal e exclusivo para o sexo feminino, logo, deve ser visto como uma característica biológica e não como um tabu.

2.5 A Relação entre Mãe e Filha e a Busca de uma Linhagem Feminina

Outro aspecto considerado característico da «escrita feminina», é a inclusão de temas que abordam processos biológicos experienciados apenas pelas mulheres, tais como a gravidez, o parto, o aborto e a menstruação. Ou seja, experiências corporais que só a mulher pode descrever, porque as sentiu⁹⁸. Esta ideia está muito presente na obra de Maria Teresa Horta, como veremos mais à frente. Em *NCP*, encontramos muitas destas experiências femininas, mas é o tema da relação entre mãe e filha que se destaca. Encontramos diversas cartas que abordam o relacionamento atribulado entre Mariana Alcoforado e a sua mãe ou de outras mulheres com nomes semelhantes ao da freira, que datam do século XVII à actualidade. A relação entre mãe e filha nunca é pacífica ou saudável. Segundo Hilary Owen, as três Marias “parecem determinadas a rastrear a história da opressão das mulheres até à sua origem, a identificar a causa “raiz” e o momento preciso” (“Filhas de Antígona no país das três Marias? Uma questão de género e genealogia”, *Cadernos de Literatura Comparada* 26/27, p.29) e, por isso, expõem diversas situações entre mães e filhas que contribuem para o ciclo opressivo e para a dominação masculina:

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.

Peço-te que me deixes em paz. (*NCP*, p.119)

Este texto intitulado «A Mãe» explora a opressão familiar vivida pela mulher, neste caso provocada pela figura materna. Sem o apoio da família, a maternidade seria um caminho penoso para a mulher, visto que ser mãe fora do contexto de uma família tradicional era algo reprovado socialmente. No entanto, neste caso, a filha decide afastar-se das relações familiares, evitando assim que o seu filho tenha uma educação que mantenha vivos os estereótipos sociais e sexuais aceites e cristalizados pela sociedade patriarcal, recusando a protecção familiar e maternal. Existem mais dois textos, «O Pai» (*Ibidem*, pp.129-130) e «A Filha» (*Ibid.*, pp.212-

⁹⁸ Não quero com isto dizer que um escritor não poderia abordar estes temas, até porque considero, como Fernando Pessoa, que “o poeta é um fingidor”. Ou seja, a criação literária não exprime verdades absolutas e, como defende Ana Luísa Amaral e Maria Irene de Sousa em “Sobre a ‘Escrita Feminina’”, os escritores e escritoras adoptam um “máscara poética” que lhes permite fingir, sentir a dor alheia, colocando-se no lugar de outrem.

213) onde a “família, enquanto instituição social, é alvo de desconstrução” (*Ibid.*, p.356) e criticada por permitir e cristalizar no tempo a opressão das mulheres. Por isso, as três Marias criam aquilo a que Anna Klobucka chamou uma contralinhagem. Imaginam e dão vida a diversas descendentes de Mariana (tias, sobrinhas, tias-avós, sobrinhas-netas), dando-lhe um legado, formando uma irmandade de mulheres que não nasce da relação de Mariana com Chamilly: “o livro vai sendo escrito, como uma contralinhagem feminina (...) cuja diagonalidade a subtrai simultaneamente à continuidade vertical da descendência matrilinear e à sincronia horizontal da sororidade conventual ou globalmente feminina e feminista.” (Anna M. Klobucka, “Considerai, irmãs minhas”: as negociações de parentesco e comunidade entre as Lettres Portugaises e as Novas Cartas Portuguesas, *Cadernos de Literatura Comparada* 26/27, p.48).

Na poesia de Maria Teresa Horta, a figura maternal é um elemento muito importante e não se identifica com a figura opressora que é apresentada em *NCP*. Na obra da escritora, a mãe é a raiz, a origem, uma figura que nutre e protege:

Contar-te-ei detalhadamente

o espaço

onde cresci

dormi

dentro de ti

(...)

encontrando entre as tuas

duas ancas

o embalo o berço

encostada mansamente

a escutar o ar

passando em teus cabelos

(*Minha Mãe Meu Amor*, Lisboa, Rolim, 1986, pp.19-20)

A poetisa descreve, como promete no poema de introdução, o espaço onde cresceu durante a gestação, um tema que lhe é muito caro: “A questão de interiorizar o corpo da mãe é algo que busco.” (Fabio Mario da Silva, “Entrevista com Maria Teresa Horta, A ‘escrita feminina’”, *Revista Alere* – Programa de pós-graduação em estudos literários, p.229). A relação

do bebé com a mãe é descrita ao detalhe, desde a experiência no útero, até ao momento do parto. A poetisa descreve o útero da mãe, lembrando (ou imaginando) todas as sensações que experienciou em bebé, incluindo os sons, os cheiros e sabores: “O teu ventre:/ Sabe a medronho/ e a uva/ A sumo de chuva” (*Minha Mãe Meu Amor*, p.35). Em *NCP*, a relação entre mãe e filha é distante, conflituosa e opressiva. Na «Cantiga de Mariana Alcoforado a sua Mãe» (*NCP*, p.46) ficamos a saber que Mariana não foi um bebé desejado: “Senhora Mãe que te achaste/ sem o saber/ emprenhada// o ventre vendo crescer/ sem te sentires/ habitada”. Tal ideia é repetida mais à frente na «Carta de Mariana Alcoforado a sua Mãe» (*Ibidem*, pp.51-53): “Que mal vos fiz nascendo? É como se a vossas entranhas tivesse sido obrigada e me gerásseis de culpa, quem sabe... e bem contrariada, por certo.” (*Ibid.*, p.53). Podemos, então, admitir que, através da temática que aborda a relação entre mãe e filha, é feita uma defesa da maternidade desejada que, na obra de Maria Teresa Horta é descrita positivamente, contra a maternidade forçada presente em *NCP*, que oprime o sexo feminino, levando-o a procurar um caminho melhor – um caminho transgressor e de revolta.

3.0 Conceito de Jouissance

3.1 Escrita Conventual – os relatos místicos

Terá sido então inútil todo o meu desejo, e não voltarei a ver-te no meu quarto com o ardor e arrebatamento que me mostravas?

Cartas Portuguesas (p.32)

Tanto quanto se sabe, Mariana Alcoforado terá entrado no Convento de Nossa Senhora da Conceição, em Beja, por volta dos 12 anos de idade. Como tantas outras mulheres do seu tempo, lá permaneceu até ao dia da sua morte, contando com 83 anos e uma vida de clausura⁹⁹. Mariana é o símbolo “do amor feminino enclausurado” (Óscar Lopes e António Saraiva, *História da Literatura Portuguesa*, 17ª ed., corrigida e actualizada, Porto, Porto Editora, 1996, p.478) devido ao seu discurso melancólico e sofrido causado pelo amor intenso que viveu, fechada no convento e afastada do mundo. Como ela, muitas freiras ao longo do tempo estiveram em situações semelhantes:

É de notar que a marcha para a emancipação intelectual e social das mulheres conheceu na fase final do Barroco um dos seus momentos mais dramáticos, na aristocracia e alta burguesia. Durante os reinados de D. Pedro I e D. João V, cheios de famosos escândalos conventuais, como o das próprias aventuras deste último rei em Odivelas, travou-se uma luta difícil entre as freiras, que procuravam por todas as formas iludir a clausura, ao menos pelo namoro versegante e confeitiro, e as autoridades morigeradoras. (*Ibidem*, p.478)

⁹⁹“Assim, a identidade da mulher portuguesa construía-se no silêncio, forjada num quadro de valores enraizadamente católico, à semelhança da imagem da Virgem que, no Evangelho, só fala sete vezes. (...) Esse silêncio acompanhava a mulher na vida de clausura, onde era valorizado como meio particularmente eficaz para a oração, a intimidade com Deus e a caminhada espiritual.” (Isabel Morujão, “Entre a voz e o silêncio: literatura e espiritualidade nos mosteiros femininos”, *REVER- Revista de Estudos da Religião*, p.37)

A escrita de cartas e de autobiografias era uma prática comum nos conventos portugueses. No entanto, a escrita monástica feminina não era algo consensual entre os mosteiros existentes. Por um lado, essa escrita poderia ser vista com agrado, pois tudo o que era produzido pelas mãos de uma religiosa deveria reflectir a santidade e os valores prezados pela Igreja; por outro, as próprias religiosas evitavam, por vezes, o acto ousado da escrita. Muitas delas escreveram devido ao impulso que lhes foi dado pelos seus confessores. As cartas e as autobiografias contam as suas experiências espirituais, tais como “visões, conversas com Cristo ou os santos, êxtases, etc”¹⁰⁰. No entanto, algumas religiosas escreveram por iniciativa própria. Tal como nos explica Anabela Galhardo Couto, estamos perante uma escrita monástica sem corpo, dado que muitos dos manuscritos autógrafos desapareceram ou foram destruídos. Para além disso, muitos dos textos que chegaram até nós são cópias anónimas que não contêm a assinatura das autoras. Estes textos relatam experiências místicas vividas pelas religiosas, que alegam ter ouvido ou sentido a presença da divindade, descrevendo, por vezes, a ascensão do corpo ou a perda de consciência. Estas experiências provocam a alegria e o prazer extremo e as descrições destes êxtases religiosos são, por isso mesmo, consideradas ambíguas. O caso de Mariana da Purificação é exemplo disso, visto ter sido acusada de falsa mística e alvo de dois processos inquisitoriais¹⁰¹. A linguagem utilizada em muitos dos textos é a causa desta ambiguidade. As religiosas relatam as sensações físicas das suas experiências, que associamos facilmente ao prazer erótico, onde o “corpo é usado como forma de comunicar, (...) através do recurso a imagens saturadas de erotismo” (Anabela Galhardo Couto, “Dimensões da Alteridade em Autobiografias Espirituais Femininas em Portugal (Séculos XVII-XVIII)”, *Revista De Escritoras Ibéricas*, p.95), criando uma escrita onde o júbilo e o gozo amoroso são destacados:

A veemência dos transportes amorosos e das visões extraordinárias impõem-se numa escrita em que o gozo impera. Esse lugar a que se acede imprevisivelmente, como uma dádiva, constitui o reino da felicidade, assento da experiência jubilosa do amor. Nesta retórica do júbilo sucedem-se as expressões que dão conta da felicidade da união: consolo, favores, glória, delícias, gozo: “Estava tão fora de mim com o júbilo que

¹⁰⁰Anabela Galhardo Couto, “Dimensões da Alteridade em Autobiografias Espirituais Femininas em Portugal (Séculos XVII-XVIII)”, *Revista De Escritoras Ibéricas*, vol. 3, novembro de 2015, pp. 81-100, consultado em: [Dimensões da alteridade em autobiografias espirituais femininas em portugal \(séculos XVII-XVIII\) | Revista de Escritoras Ibéricas \(uned.es\)](#). (último acesso em: 25/06/2021), p.40.

¹⁰¹ “Como se sabe, a Contrarreforma em Portugal vigiou o êxtase, em particular das religiosas, com o fito de demarcar nitidamente as manifestações místicas de eventuais práticas heréticas. A Madre Mariana da Purificação foi uma das que foi acusada de falsa mística, tendo sido objecto de dois processos inquisitoriais.” (Anabela Galhardo Couto, “Dimensões da Alteridade em Autobiografias Espirituais Femininas em Portugal (Séculos XVII-XVIII)”, *Revista De Escritoras Ibéricas*, p.92).

gozava minha alma, que não podia tomar assento o discurso.” (Isabel do Menino Jesus, 1752:17). (*Ibidem*, p.94)

A Inquisição deveria avaliar se o êxtase das religiosas provinha de um genuíno encontro místico divino ou se, pelo contrário, se tratava de uma manifestação dos desejos sexuais das mesmas:

(...) though Christianity leads to a concept of sexuality that is necessarily evil and on the side of sin, that still does not mean it renounces all notion of *jouissance*. Joy is very present in Christianity, even though it is always associated with a beyond, in the form of a mystical communion with God, notably. (itálicos meus, Jean-Luc Nancy e Adèle Reeth, *Coming*, pp.60-61)

Ou seja, a ideia do gozo, nesta citação, expressa através da palavra *jouissance* (que iremos de seguida explicar e contextualizar) não é totalmente banida pelo Cristianismo quando associada ao encontro místico, visto que significa uma manifestação de alegria intensa. Exemplo disso é o quadro de Michaelangelo Merisi da Caravaggio intitulado *Maria Madalena em êxtase* (1606), que retrata Maria Madalena durante um êxtase religioso e é a imagem de capa do livro já citado sobre *jouissance*, intitulado *Coming* (palavra inglesa que serve de possível tradução para *Jouissance*, o título original da obra em francês), de Jean-Luc Nancy e Adèle Van Reeth. Conta-se que, depois da morte de Jesus Cristo, Maria Madalena terá vivido como eremita no sul de França. Conta-se que ouvia sete vezes por dia os coros celestiais e era levada por anjos à presença de Deus. O quadro representa uma destas experiências, onde a sua expressão de intenso prazer é visível. Encontramos na escultura *O Êxtase de Santa Teresa* (1647-1652), de Gian Lorenzo Bernini, outro exemplo de um êxtase religioso.

3.2 Definição do conceito de *Jouissance*

Como já foi observado, a Igreja Cristã condenava o prazer carnal, mas admitia a existência de experiências místicas que provocam prazer ou deleite espiritual, normalmente descrito como um prazer desmedido que é alcançado quando alguém experimenta algo considerado inatingível ou extremo. A este tipo de prazer podemos chamar *jouissance*, um termo de difícil tradução, de origem francesa, que em português pode significar “gozo, gosto, prazer; fruição, usufruto, logradouro; regozijo; época de pagamento de juros” (*Dicionário de Francês-Português*, coleção «Dicionários Editora», Porto Editora, 1996, p.429). Consideramos que, na língua portuguesa, a tradução mais acertada é gozo. *Jouissance* é uma experiência de prazer e desejo ilimitados. Etimologicamente, não há relação entre o verbo *jouir* (verbo proveniente do Latim *gaudere*, que significa ‘regozijar-se’) e sexualidade, visto que o verbo está, na sua origem, associado a um sentido legal de posse: “Jouir de quelque chose, avoir la possession avantageuse de quelque bien” (*Larousse de la Langue Française Lexis*, Librairie Larousse, 1979, p.998)¹⁰². No entanto, iremos focar-nos no sentido sexual de *jouissance* e na sua relação com as obras *Cartas Portuguesas* e *Novas Cartas Portuguesas*. *Jouissance* é uma experiência prazerosa despoletada, na maior parte dos casos, pela proibição. Ou seja, os limites impostos irão provocar no sujeito o desejo de cometer uma transgressão. Essa acção proibida, quando atingida, despoleta o prazer extremo – *jouissance* – que é, muitas vezes, acompanhado pela dor (como observaremos mais à frente) devido à extrema intensidade do prazer sentido. A palavra êxtase é um dos possíveis sinónimos para *jouissance*. Já falámos anteriormente no êxtase religioso, o arrebatamento do espírito sentido pelas freiras perante o maravilhoso ou o divino, facilmente confundível com o prazer erótico devido ao prazer obtido durante essa experiência. Este tipo de *jouissance* relacionado com o êxtase é, segundo Jacques Lacan, “the Other jouissance (...) that is not localized in the genitals the way phallic jouissance is”, algo que, segundo o psicanalista, só a mulher pode experimentar (Bruce Fink, *The Lacanian Subject Between Language and Jouissance*, p.120). É, portanto, um êxtase que, tal como *jouissance*, faz com que o sujeito se sinta fora de si mesmo: “The root meaning of the term in

¹⁰²O mesmo acontece, conseqüentemente, com *jouissance*: “Usufruit; action de percevoir les fruits d’une terre, de toucher les intérêts d’une rente, les dividendes d’une action” e “Action de Jouissance, action dont le capital a été remboursé et qui se donne droit qu’à une certaine part dans les bénéfices.” (*Ibidem*, p.998).

Greek is 'standing outside of' or 'standing apart from' something (...). Thus a derivative meaning of the word is 'ecstasy', hence its relation to the Other jouissance." (*Ibidem*, p.122).

Em *Cartas Portuguesas*, o amor de Mariana é de entrega total. Apesar da distância que separa os amantes e do abandono sofrido, Mariana quer amar o cavaleiro durante toda a sua vida, sem se importar com o sofrimento causado: "Adeus. Não posso separar-me deste papel que irá ter às tuas mãos. Quem me dera a mesma sorte! Ai, que loucura a minha! Sei bem que isso não é possível! Adeus; não posso mais. Adeus. Ama-me sempre, e faz-me sofrer mais ainda." (*Cartas Portuguesas*, p.27). Em *NCP*, a paixão extrema da freira serve de mote para a escrita da obra. É a paixão que alimenta a escrita: "Porque o objecto da paixão é mesmo pretexto, pretexto para nele ou através dele, definirmos, e em que sentido, o nosso diálogo com o resto" (*NCP*, p.24). Tal como Mariana, as três Marias entendem que a paixão é o que move a escrita e, por sua vez, o corpo: "«Descobri que lhe queria menos do que à minha paixão (...)»: — ei-la que se afunda em seu exercício. Exercício do corpo — paixão, exercício da paixão na sua causa." (*NCP*, p.36). É através deste exercício do corpo e da paixão que poderão expressar livremente, com a ajuda das palavras, a sexualidade e o erotismo da mulher. O sofrimento é, então, origem de prazer, e Mariana, passados meses sem receber resposta a esta primeira carta, continua a amar Chamilly violentamente. É um amor sacrificial, visto ter arriscado a sua reputação, ter enfrentado a sua família e as leis para perpetuar uma paixão transgressora. Esta dor que Mariana sente é causada pelo prazer extremo que a sua paixão por Chamilly produz, chegando a provocar-lhe consequências físicas:

Como é possível que a lembrança de momentos tão belos se tenha tornado tão cruel? E que, contra a sua natureza, sirva agora só para me torturar o coração? Ai!, a tua última carta reduziu-o a um estado bem singular: bateu de tal forma que parecia querer fugir-me para te ir procurar. *Fiquei tão prostrada de comoção que durante mais de três horas todos os meus sentidos me abandonaram*: recusava uma vida que tenho de perder por ti, já que para ti a não posso guardar. Enfim, voltei, contra vontade, a ver a luz: *agradava-me sentir que morria de amor*, e, além do mais, era um alívio não voltar a ser posta em frente do meu coração despedaçado pela dor da tua ausência. (Itálicos meus, *Cartas Portuguesas*, p.25)

E ainda:

Desde que partiste nunca mais tive saúde, e *todo o meu prazer consiste em repetir o teu nome mil vezes ao dia*. Algumas freiras, que conhecem o estado deplorável a que me reduziste, falam-me de ti com frequência. Saio o menos possível deste quarto onde vieste tanta vez, e passo o tempo a olhar o teu retrato, que amo mil vezes mais que à minha vida. *Sinto prazer em olhá-lo, mas também me faz sofrer*, sobretudo quando penso que talvez nunca mais te veja. (Itálicos meus, *Ibidem*, p.36)

Mariana adota certos rituais para alimentar a sua paixão por Chamilly: olha o seu retrato e repete o seu nome de forma desmedida. Tais sacrifícios prolongam o seu amor e,

consequentemente, o seu sofrimento. Tal como Santo Agostinho chega a admitir nas suas confissões, Mariana ama o amor em vez de amar Deus¹⁰³. A freira não ama Deus e sim o prazer que recebe do seu desgosto amoroso: “Bem sei que te amo perdidamente; no entanto, não lamento a violência dos impulsos do meu coração; habituei-me à sua tirania, e já não poderia viver sem este prazer que vou descobrindo: amar-te entre tanta mágoa.” (*Cartas Portuguesas*, p.51). O psicanalista Sigmund Freud chega à conclusão de que, por vezes, o desprazer e a dor contribuem para a obtenção de prazer: “(...) todas as razões nos levam a acreditar que as sensações de dor, tal como outras sensações desagradáveis, fortificam e invadem a excitação sexual e produzem uma condição de prazer por amor da qual o sujeito estará até disposto a sofrer o desprazer da dor.” (Sigmund Freud, *Textos Essenciais da Psicanálise, vol.I - O Inconsciente, os sonhos e a vida pulsional*, p.216). Esta relação entre o prazer e o sofrimento presente em *Cartas Portuguesas* é aprofundada pelas três Marias em *Novas Cartas*, onde o prazer e a dor, por vezes, se confundem: “Que outra maneira tenho de examinar as coisas, os outros: com toda a minha paixão? Aquela alimentada pelo simples prazer ou dor que me dá senti-la. – Assim te procuro, te uso, te escrevo;” e ainda “Que seria de nós sem tanto amor, – pelo puro desprazer que isso nos daria.” (*NCP*, pp.20-22). Mariana confessa os prazeres corporais obtidos pela sua relação com Chamilly, chegando a perguntar ao cavaleiro: “Poderias contentar-te com uma paixão menos ardente que a minha?” (*Cartas Portuguesas*, pp.25-26). O amor obsessivo de Mariana acompanha-a ao longo das cartas e é apenas na quinta e última que decide parar de escrever e renunciar a sua paixão não correspondida, concluindo que amara mais a paixão que sentira do que o cavaleiro: “Descobri que lhe queria menos que à minha paixão, e sofri penosamente em combatê-la.” (*Ibidem*, p.62). A paixão sentida por Mariana era a causa do seu sofrimento e do seu prazer: “Escrevo mais para mim do que para ti; não procuro senão alívio.” (*Ibid.*, p.58). A freira admite escrever para obter algum alívio e, ao mesmo tempo, alimentar a sua paixão. Esta correlação entre o amor e o sofrimento era muito comum na época de escrita das *Cartas Portuguesas* e os pequenos sofrimentos e sacrifícios feitos pelos amados (tais como os que Mariana descreve) eram chamados de “finezas”. *Fineza* é uma ideia do século XVII que, segundo o *Vocabulario Portuguez, e Latino*¹⁰⁴ (o primeiro dicionário de língua

¹⁰³“Among the other sins Augustine accuses himself of, the most important one is that of having loved love instead of loving God. It’s a formulation that synthesizes Christian morality, but can’t we understand in it a phrase of *jouissance*? ‘To love love’ signifies that it’s not a person one loves, but love itself, which comes down to saying that one loves making love... or that love pleases itself in making love (...).” (Jean-Luc Nancy e Adèle Reeth, *Coming*, p.67).

¹⁰⁴*Vocabulario portuguez, e latino, aulico, anatomico, architectonico, bellico, botanico ...: autorizado com exemplos dos melhores escritores portuguezes, e latinos; e offerecido a El Rey de Portugal D.*

portuguesa, de Rafael Bluteau), significa: “Acção, com que se mostra o grande amor, que se tem a alguém” (p.125). No “Sermão do Mandato”, Padre António Vieira dá-nos a sua visão do amor e afirma que “não querer padecer, não é amar” (*Sermões Escolhidos Padre António Vieira*, selecção introdução e notas por Maria das Graças Moreira de Sá, 2ª edição, Biblioteca Ulisseia de Autores Portugueses, Lisboa, 1984, p.139). Ou seja, amar implica a existência de sofrimento. Amar finamente é aceitar o sofrimento que o amor causa. Padre António Vieira dá-nos o exemplo do amor entre Jónatas e David, que exemplifica perfeitamente o conceito de fineza do amor:

Que Jónatas se resolvesse a amar a David, quando não conhecia as paixões deste tirano afecto, não foi muita fineza; mas depois de conhecer seus rigores, depois de sofrer suas sem-razões, depois de experimentar suas crueldades, depois de padecer suas tiranias, depois de sentir ausências, depois de chorar saudades, (...) morrendo dentro de si, por tormento e vivendo em seu amigo, por sempre constante, (...) (que todas estas finezas, diz a Escritura fez Jónatas por David); que depois, digo, de tão qualificadas experiências de seu coração e de seu amor, se resolvesse segunda vez a fazer juramento de sempre amar! Isto sim, é amor. (*Ibidem*, p.149)

Apesar do amor de Jónatas por David ser um exemplo de fineza, Padre António Vieira afirma que só Cristo soube amar finamente, pois amou todos os homens apesar de conhecer o seu destino. A paixão de Cristo é, portanto, o sofrimento que teve de suportar para salvar a humanidade dos seus pecados, morrendo na cruz, em sacrifício. A palavra paixão deriva etimologicamente das palavras “sofrer” e “padecer”. É um sentimento intenso e violento, que pode levar a pessoa apaixonada a um estado de sofrimento, comparável a uma doença: “A paixão, é então, a perversão de uma ordem e está condenada como vício ou como doença da alma.” (“paixão” na *Infopédia*, Porto, Porto Editora. Consultado em: [https://www.infopedia.pt/\\$paixao](https://www.infopedia.pt/$paixao).) Apesar de estar também relacionada com o amor ardente, com o afecto e com o cuidado a paixão tem um lado mais violento que pode significar “perturbação ou movimento desordenado do ânimo” (*Ibidem*), e está relacionada, na Religião Católica, ao sofrimento e ao martírio. A associação do prazer à dor é explorada por Jacques Lacan através do conceito de *jouissance*, que significa, numa primeira fase do seu estudo, uma sensação de prazer associada à satisfação de uma necessidade biológica (como a fome). Lacan começa por utilizar o termo para se referir ao prazer sexual e à masturbação e, mais tarde, associa-o ao orgasmo. Em 1960, distingue *jouissance* de prazer, dizendo que são coisas opostas. O princípio do prazer limita o prazer em si; é uma lei que faz com que o sujeito tenha

Joaõ V. Coimbra, Collegio das Artes da Companhia de Jesu, Lisboa, Officina de Pascoal da Sylva, 1712-1728.

o mínimo prazer possível. No entanto, visto que todas as leis criam o desejo de transgressão, o sujeito vai tentar constantemente ir além do prazer permitido.

Jouissance is now defined as an excessive quantity of excitation which the pleasure principle attempts to prevent. The pleasure principle is thus seen as a symbolic law, a commandment which can be phrased 'Enjoy as little as possible' (...). Pleasure is the safeguard of a state of homeostasis and constancy which jouissance constantly threatens to disrupt and traumatise. (Dylan Evans, *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*, p.151)

Jacques Lacan afirma que, desta transgressão, o sujeito não obtém mais prazer e sim dor, pois sofre devido ao extremo prazer que sente. *Jouissance* é, por isso, uma ameaça que perturba o equilíbrio que o princípio do prazer deveria estabelecer e é descrita por Lacan como uma energia sexual aproximada da libido descrita por Freud¹⁰⁵.

¹⁰⁵“(...) in general Lacan does not use the term ‘libido’ anywhere near as frequently as Freud, preferring to reconceptualise sexual energy in terms of jouissance.” (*Ibidem*, p.103).

3.3 *Jouissance* Feminina

Lacan começa por afirmar que a *jouissance* é essencialmente fálica. No entanto, em 1973, fala-nos de uma *jouissance* feminina: “there is a specifically feminine *jouissance*, a ‘supplementary *jouissance*’ (...) which is ‘beyond the phallus’ (...) a *jouissance* of the Other. This feminine *jouissance* is ineffable, for women experience it but know nothing about it (...).” (Dylan Evans, *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*, p.94). Este desconhecimento atribuído às mulheres de uma experiência sexual que só elas poderiam descrever é combatido em *NCP*. Segundo Lacan, as mulheres não sabem que esse prazer existe nem o que significa: “There is a *jouissance* that is hers about which she herself perhaps knows nothing if not that she experiences it – that much she knows. She knows it, of course, when it comes (arrive).” (Jacques Lacan, *On Feminine Sexuality, the Limits of Love and Knowledge, the Seminar of Jacques Lacan, Book XX, Encore*, p.74). Será que, durante séculos, a mulher desconheceu realmente este prazer? Ou talvez o conhecesse inconscientemente e o reprimisse ao longo dos tempos, de geração em geração, ajudando a prolongar em torno dele o tabu que a sociedade implementara? O corpo da mulher, como já vimos na primeira parte, era propriedade do homem, e só há relativamente pouco tempo, na III Conferência Mundial sobre a Mulher (1985), se reconheceu oficialmente ao sexo feminino o direito ao próprio corpo: “Recentemente, na conferência de Nairobi, promovida pelas Nações Unidas, os estados membros reconheceram às mulheres o direito ao próprio corpo.” (Ivone de Freitas Leal, *Dicionário de História Religiosa de Portugal*, 1º vol.: A-C, Lisboa, Círculo de Leitores, 2000, p.288). No entanto, é necessário mais do que uma lei ou reconhecimento para que, de facto, as mulheres passem a tratar o corpo como seu e a abraçar a sua sexualidade. Há um distanciamento da mulher em relação ao seu corpo que deve ser revertido:

... do corpo se retirou a mulher para que aquele possa ser usado e explorado sem resistência pessoal, «eu? eu não, eu adoro vestir-me, e o sexo é a mania dos homens», e quando as mulheres casam levam o seu corpo de dote, com lençóis e guardanapos, para uso diário e produção de filhos, e mulher e marido juntam as cabeças ao serão olhando o corpo que cresce emprenhado, e porque o homem procura seu útero, e porque no corpo da mulher se gera fruto dito do homem e da sociedade; as mulheres regressam da sua longa hibernação sexual mas ainda não habitam seu corpo, olham-no, falam dele como dum animal de muita estimação). (*NCP*, p.284)

Ao abordar estas questões, a obra cria uma linguagem que permite ao sexo feminino entender melhor a sua condição, dando-lhe ferramentas, através das palavras, que lhe

permitirão resistir e lutar contra ela: “Ouve minha irmã: o corpo. Que só o corpo nos leva até aos outros e as palavras.” (NCP, p.113). O corpo é, por isso, o caminho que as mulheres terão de percorrer e explorar, visto terem sido, ao longo da história, objectos sexuais do homem e impedidas de expressar livremente o seu prazer, tal como nos explica Ann Rosalind Jones: “if women are to discover and express who they are, to bring to the surface what masculine history has repressed in them, they must begin with their sexuality. And their sexuality begins with their bodies, with their genital and libidinal difference from men.” (*Writing the Body: Toward an Understanding of “L’Écriture Feminine”*, p.252). As mulheres devem, então, ultrapassar os limites que lhes são impostos; devem ultrapassar as barreiras que as travam. Este acto gerará, em si mesmo, a *jouissance*, dado que, dentro das suas múltiplas significações, pode ter o sentido de “um prazer associado à realização de um desejo que ultrapassa as barreiras permitidas às mulheres, o que reforça a natureza transgressora do acto.”(Isabel de Jesus, *Novas Cartas Portuguesas – Uma Abordagem Feminista*, pp.48-49). Para autoras como Hélène Cixous e Luce Irigaray, o conceito de *jouissance* é “um elemento estruturante na assunção de um corpo simultaneamente escrito e vivido/erotizado.” (*Ibidem*, p.48) e está presente em *Novas Cartas Portuguesas* do início ao fim. Embora a palavra *jouissance* não se encontre em nenhuma das suas páginas, está presente no acto ousado da escrita de três mulheres que afrontam um regime ditatorial e em todas as vozes femininas e masculinas que contribuem para esta transgressão e para saltar a barreira que proibia a expressão erótica, sobretudo do corpo feminino. Todos os excertos já citados que abordam a sexualidade feminina são, de certa forma, exemplos de *jouissance*, dado terem características transgressoras. No entanto, gostaria de destacar uma passagem do texto «Intimidade» (NCP, pp.108-110), pois define, subtilmente, a essência da sensação de *jouissance* e descreve o esvaimento do corpo e o êxtase resultante da experiência:

Bem pode a boca tê-lo em sorvos; os dentes despertando o grito que deixas, Mariana, escapar, jamais detido: *o teu orgasmo, teu espasmo, teu gemido*. Tuas unhas rasgando tua pele, a colcha, o lençol de linho onde te encontras: o chão, a pedra e novamente a colcha, que tua ama bordou, a renda aberta, roxa, o pano verde, no tom macio *onde te esvais agora, te transpões Mariana para além da cela* onde o frio se sobrepõe em camadas duras, no escuro sucedidas. (Itálicos meus, NCP, p.108)

Os verbos “esvair” e “transpor” utilizados na citação acima são fulcrais para entender o prazer extremo de *jouissance*. Segundo Lacan, as mulheres têm um prazer “extra”: “I believe in *jouissance* of woman insofar as it is extra (en plus), as long as you put a screen in front of this ‘extra’ until I have been able to properly explain it.” (*On Feminine Sexuality, the Limits of Love and Knowledge*, p.77). É este “extra” que a Mariana deste excerto sente. É um prazer “a mais” que lhe provoca um esvaimento, um dissipar de energia que a leva à transposição e a

uma sensação de voo. Ela sente que ultrapassa, através do prazer sentido, a cela fria, a barreira intransponível da qual se liberta, por momentos, quando atinge o orgasmo. Por instantes, Mariana solta-se e está livre. Por isso é tão importante que o corpo feminino se liberte dos tabus e limitações, tal como observa Lacan: “There is a jouissance, since I am confining myself to jouissance, a jouissance of the body that is (...) ‘beyond the phallus’. (...) and it would give another consistency to the women’s liberation movement. A jouissance beyond the phallus...” (*Ibidem*, p.74).

3.4 O Excesso

A partir do momento em que se aceita que a mulher consegue, tal como o homem, alcançar o prazer sexual e que tem um prazer que só ela consegue sentir e descrever, existirá, conseqüentemente, uma mudança de mentalidades da sociedade em geral (e da mulher em particular), que a passará a ver como um ser humano sexuado e deixará de a conectar aos estereótipos femininos exaustivamente enumerados na seguinte citação:

Corpo de mulher com seu sangue e ciclos que se rasga noutro corpo filho, mistério da vida e de morte, escândalo de um corpo demasiado próximo da natureza que o homem tenta dominar receando sempre suas vinganças, medo do corpo, corpo de perdição, medo de castração nele, (...) eterno feminino, magia, bruxa, demoníaca, possessa, vampe, (...) corpo que se possui, terra do homem, carne da sua carne, costela de Adão, homem faz-se mãe da mulher para a reorganizar nas suas origens, a partir do caos, mulher poder de tentação e de pacto com a desordem, poder e escândalo, sentimento de culpa do homem, sua crítica marginal, sua imagem negativa... (*NCP*, pp.81-82)

Esta enumeração excessiva de exemplos é recorrente em *Novas Cartas*, como se com o excesso se alcançasse a ruptura e a subversão pretendidas. *NCP* é um livro que liberta a linguagem e confronta o leitor com variados excessos (nos temas que trata e na linguagem usada), expondo situações onde existe grande violência e outras onde encontramos a expressão do prazer, do amor e da paixão no seu extremo: “Je t’aime, je t’aime, como é que se pode dizer em português tal coisa, je t’aime” (*NCP*, p.190). Para além disso, não existe *jouissance* sem excesso. Para Maria de Lourdes Pintasilgo, o livro *NCP* é caracterizado, sobretudo, pelo seu excesso: “Excessivas as situações, excessivo o tom, excessivas repetições dum mesmo acto, excessivo afinal todo o livro que se vai terminando sem realmente terminar, como se tal excesso não coubesse nas dimensões normais.” («Prefácio (leitura longa e descuidada)», *Novas Cartas Portuguesas*, p. XXVIII). Tal como o excesso, *jouissance* não cabe nas “dimensões normais”. Através dele, das repetições e da sexualidade, as três Marias pretendem expressar a sensação que *jouissance* provoca; tentam, por palavras, passar para o papel esta sensação indescritível de prazer que transcende o ser humano. As repetições que provocam este excesso de que fala Maria de Lourdes Pintasilgo, são visíveis em *NCP* tanto na sua linguagem como no conteúdo, visto que existem temas que se vão repetindo texto após texto, tais como a clausura, a paixão, a vingança, o amor, a irmandade, a relação entre mãe e filha, entre outros. Para além disso, o excesso reside também na exploração sexual do corpo feminino: “Ao concentrarem-se sobre o corpo, correm as autoras um risco: o de o absolutizarem como os homens fizeram. De tratarem

o corpo como uma «coisa», objecto da paixão ou seu exercício. E de uma «coisa» tudo pode ser dito – daí o excesso.” (*Ibidem*, p. XXIX) e “Nesse excesso (...) reside, afinal, a grande ambiguidade que fez com que as fronteiras entre o erotismo e a pornografia fossem consideradas ultrapassadas.” (*Ibid.*, p. XXVIII). No entanto, podemos analisar o excesso de uma outra perspectiva – como uma acção subversiva contra um governo opressor e como resultado ou reacção ao silêncio e às regras impostas. Paulo de Medeiros, no texto «Of Excess (Reading the New Portuguese Letters)» (*Cadernos de Literatura Comparada 26/27, Novas Cartas Portuguesas e os Feminismos*, Porto, Edições Afrontamento, 2012, pp.93-109) vai ao encontro desta ideia, rejeitando a visão de Maria de Lourdes Pintasilgo: “There is no essentialization of the body in the *New Portuguese Letters*. The intense focus on the body and on pleasure, on sexuality and on eroticism, is not a reductive, totalizing one.” (pp.97-98). Segundo o autor, a obra das três Marias força o leitor a pensar no excesso em si, não só devido ao erotismo presente, mas, sobretudo, devido à transgressão das normas. Esta rebeldia perante a ordem imposta é, assim, uma chamada de atenção para o leitor, que se aperceberá, através dos excessos descritos, da violência e da crueldade do mundo em que vive. O excesso reside, então, na força da linguagem:

Could it be that one of the forms of excess in the *New Portuguese Letters* is precisely its force of language, its precision in its seeming randomness, its scandalous beauty and its subversive, rebellious stand? As if the power of language indeed was the only possibility left over for redressing injustice and cruelty, for exposing the perversion of the norm (...)?” (*Ibidem*, pp.103-104)

O excesso é frequentemente usado por artistas marginalizados pela cultura dominante que, impedidos de exercer a sua liberdade de expressão, o utilizam como forma de luta contra a opressão. Ao fazerem uso desta “poética do excesso”, recusam o silêncio que lhes é imposto pelo ambiente social e cultural onde se inserem:

(...) excess is a rhetorical strategy adopted to overcome the prohibitions imposed by the application of a disabling *concept of decorum*. Rather than capitulate to the demands for a conventional mode of writing, these poets practiced *their own unconventional mode excessively intensifying its indecorous aspects* in an act of self-recovery and assertion against social negation. (Itálicos meus, Karen Jackson Ford, *Gender and the Poetics of Excess*, University Press of Mississippi, 1997, p.13).

No livro citado acima, são analisadas obras de escritoras como Emily Dickinson, Gertrude Stein e Sylvia Plath, que utilizam o excesso para que as suas vozes sejam ouvidas e como meio de alcançar a transgressão. No ano da publicação de *Novas Cartas*, a sua linguagem e o seu conteúdo foram considerados indecorosos. O conceito de decoro relacionado com a literatura não tem uma definição fixa; é mutável de cultura para cultura e varia consoante a

época. No entanto, podemos afirmar que, no caso de escritores marginalizados, a prática de uma escrita que transgrida as regras convencionais seria considerada indecorosa e vilipendiada:

Moreover, the very vagueness of decorum as a prescribed practice permits the dominant culture both to approve of stylistic transgressions in privileged writers, deeming their work innovative or avant-garde, and to disapprove of them in marginalized writers, dismissing their work as unskilled or irrelevant. Thus Dickinson's transgressions against literary propriety, like Stein's or Plath's, were condemned as unladylike. Similarly, Stein's poetic revolution was ridiculed as nonsense by her contemporaries, often the same writers whose revolt against convention was far less radical and effective than hers. (*Ibidem*, p.14)

Podemos, por isso, colocar as três Marias ao lado de Dickinson, Stein e Plath: escritoras marginalizadas, por serem do sexo feminino, que, com a sua escrita excessiva e inovadora, foram condenadas pelos seus pares ou pela sociedade. Também podemos dizer o mesmo de *Cartas Portuguesas* – pois é uma escrita excessiva – apesar de não ter o propósito subversivo, de libertação e de afronta ao poder vigente que as *Novas Cartas* têm. Eugénio de Andrade, no prefácio da sua tradução de *Cartas Portuguesas*, afirma que as cartas têm uma beleza excessiva. Isto deve-se à descrição feita pela freira do seu intenso arrebatamento amoroso e de todas as emoções fortes e contraditórias que sente. Excessivo é o seu amor, a sua felicidade e o seu sofrimento; todas estas sensações provocadas pela “maior paixão do mundo” (*Cartas Portuguesas*, p.43) levam Mariana a admitir: “são extremas todas as emoções que me causas.” (*Ibidem*, p.48). Este extremar de emoções é um tema que tem seguimento em *Novas Cartas*, especialmente numa conversa entre Mariana e a Madre:

«Madre – disse – nada este convento tema de meus excessos, apenas eu os soffro, os ponho e me saem de cada sítio do corpo, de cada meu lugar desabitado. Que interessa aos outros esta ânsia de mundo, esta voragem de terra, esta minha vontade de beber o mar¹⁰⁶ (bebê-lo, Madre, pelo fundo), esta vontade enlouquecida, esquecida, de tocar todas as coisas que erram a fim de as empunhar.(...)» (*NCP*, p.73)

Uma extrema vontade de viver em liberdade, de recusar uma vida onde não é permitido à mulher viver em plenitude e dizer a verdade acerca do prazer feminino – eis o destino reivindicado para a mulher.

¹⁰⁶Gostaria de salientar aqui a importante relação da mulher com a terra e com o mar, que será analisada com maior atenção mais à frente. No entanto, é curioso notar que tanto a terra como o mar são, ao longo da obra, elementos referidos em vários textos.

3.5 *Jouissance*, Sublime e Diferença

Repetem-se ao longo da obra temas e expressões sexuais que revelam a importância do erotismo e da aceitação do corpo como meio de alcançar o prazer. A mulher (e o homem) tem de habitar o seu corpo: “todo o livro e o prazer com que se contempla a si próprio e se vai gerando não é senão a expressão de uma pulsão sujeita às suas contradições intrínsecas de frustração, satisfação, sublimação.” (Maria de Lourdes Pintasilgo, «Prefácio (leitura longa e descuidada)», *Novas Cartas Portuguesas*, p.XXXVII). Este prazer é também a expressão de uma outra pulsão: a repetição, elemento importante para o desejo e para o prazer. Segundo Sigmund Freud, existe na mente humana uma compulsão à repetição, cujo objectivo é a obtenção de prazer. No texto *Além do Princípio do Prazer*, o psicanalista explica que “o curso tomado pelos acontecimentos mentais é automaticamente regulado pelo princípio de prazer”¹⁰⁷ e que “o curso dos acontecimentos é invariavelmente posto em movimento por uma tensão desagradável, e que toma uma direcção que no seu resultado final coincida com uma diminuição dessa tensão – isto é, com a anulação desse desprazer ou com uma produção de prazer.” (*Ibidem*, p.227). Freud explica que esta compulsão para a repetição está já presente na vida mental infantil, visto que as crianças repetem muitas vezes uma brincadeira ou pedem a leitura da mesma história. No entanto, estas repetições têm de ser idênticas, dado que o objectivo da criança é repetir a experiência passada que lhe proporcionou prazer. No entanto, esta característica desaparece com o passar dos anos e um adulto já não reage da mesma forma à repetição, visto que a novidade passa a ter um papel mais importante: “A novidade é sempre uma condição para a fruição. (...) Nada disto contradiz o princípio de prazer; a repetição, o experimentar novamente algo idêntico é, claramente, em si próprio, uma fonte de prazer.” (*Ibid.*, p.253). Como iremos ver, na escrita, a novidade e a repetição excessiva podem dar origem ao erotismo e ao prazer:

Para que a repetição seja erótica, é necessário que seja formal, literal, e na nossa cultura, essa repetição ostentada (excessiva) torna-se excêntrica, é repelida (...). Em suma, a palavra pode ser erótica sob duas condições opostas, igualmente excessivas: se for repetida a todo o custo, ou pelo contrário se for inesperada, succulenta pela sua novidade (...). (Roland Barthes, *O Prazer do Texto*, Lisboa, Edições 70, 1997, pp.84-85)

¹⁰⁷ *Textos Essenciais da Psicanálise*, vol.II - A Teoria da Sexualidade, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1989, p.227.

Em *Novas Cartas* encontramos as duas condições, opostas e excessivas, de que fala Roland Barthes: a repetição e a novidade. Tal como explica Freud, são duas características que provocam o prazer. A novidade reside, como já vimos, no género híbrido, na exposição de temas tabu e na escrita ousada com a utilização de palavras proibidas. Segundo Barthes, existem dois tipos de texto: o texto de prazer e o texto de *jouissance*. O primeiro é “aquele que contenta, enche, dá euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática confortável da leitura.” (*O Prazer do Texto*, p.49). O segundo é o que “coloca em situação de perda, aquele que desconforta (talvez até chegar a um certo aborrecimento), faz vacilar bases históricas, culturais, psicológicas, do leitor, a consistência dos seus gostos, dos seus valores e das suas recordações, faz entrar em crise a sua relação com a linguagem.” (*Ibidem*, p.49). *Novas Cartas Portuguesas* é um texto de *jouissance*, cuja essência reside no prazer, provocando, conseqüentemente, o prazer da leitura. O texto enquadra-se na definição de texto de *jouissance*, visto que não é uma “prática confortável da leitura”, pelo contrário:

Mas se penso (...) que o prazer e a fruição são forças paralelas, que nunca se podem encontrar e que entre elas há mais do que um combate: há uma incomunicação, então tenho de pensar que a história, a nossa história, não é pacífica, nem talvez mesmo inteligente, que o texto de fruição surge sempre aí à maneira de um escândalo (de uma irregularidade), que ele é sempre a marca de um corte, de uma afirmação (...). (Itálicos meus, *ibidem*, p.57)

É um texto que questiona uma sociedade e os seus comportamentos, com uma linguagem excessiva e erótica, tendo sido por isso criticado e levado a tribunal. Usando as palavras de Barthes, que encaixam na perfeição se quisermos descrever a obra das três Marias, *Novas Cartas* provocaram o escândalo, um corte, pelo que nunca proporciona uma leitura confortável nem pacífica. Aí reside a natureza do texto de *jouissance* – na rebeldia, na subversão e, conseqüentemente, no prazer que tudo isso despoleta.

Quando nos entregamos à leitura da obra, formamos uma ligação com as personagens e com as situações que estas vivem; o leitor cria por elas compaixão e sofre. Segundo Livia Apa, *Novas Cartas* é um texto “convitativo ao exercício da fractura, advogando para si a potência do leitor exactamente pela sua capacidade de ‘passionare’ – do latim *patio*, sofrer, ser submetido – quem o lê.” (Livia Apa, «Nós, ainda hoje e mesmo», *Cadernos de Literatura Comparada*, nº 35, Dezembro de 2016, p.383). O leitor é submetido às emoções que a obra explora e, entre elas, pode encontrar a dor e o sofrimento. Como o sofrimento causa prazer, o leitor experiencia o deleite que um texto de *jouissance* provoca, mesmo que não consiga

explicá-lo, porque o “prazer é dizível, a fruição¹⁰⁸ não o é. A fruição é in-dizível, inter-dita.” (Roland Barthes, *O Prazer do Texto*, pp.58-59). A *jouissance* é inefável, difícil de definir numa frase. Por isso, nunca as três Marias se pronunciam sobre ela; escrevem, no entanto, uma obra cuja essência reside no conceito de *jouissance*, onde, texto após texto, se explora intensa e clandestinamente o erotismo, a transgressão e o prazer. Texto após texto, três mulheres escrevem o proibido. É aí que reside o erotismo e o prazer, porque “(...) a essência do erotismo é dada na associação inextricável do prazer sexual e do interdito. Nunca, humanamente, o interdito aparece sem a revelação do prazer, nem o prazer sem o sentimento do interdito.” (Georges Bataille, *O Erotismo*, pp.70-71).

As três Marias desafiam, como já vimos, os limites dos géneros literários tradicionais; criam uma escrita que faz vacilar um conjunto de valores e normas pela sua excessiva diferença e subversão:

Assegurando ao escritor o domínio total dos signos das figuras que utiliza, o excesso permite-lhe decompô-los num conjunto que constitui uma outra linguagem, uma linguagem nova e independente daquela que o escritor recolheu e utilizou, possibilitando-lhe, assim, criar uma linguagem diferente; daquela que ele não só transgrediu, mas também recriou com vista a criar uma outra linguagem, que pode ou não conter perversão, mas que é sempre uma sub-versão (uma versão outra) linguística e poética. (Ana Luísa Amaral, *Emily Dickinson: Uma Poética de Excesso*, Dissertação de Doutoramento em Literatura Norte-Americana apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, Edição do Autor, 1995, p.78)

Esta nova linguagem que as escritoras criam, como já vimos, é um enorme contributo para a renovação literária portuguesa. No entanto, mais do que isso, expressa a afirmação das mulheres no mundo da escrita e vem confirmar a profecia de Virginia Woolf, que consistia na crença de que as mulheres iriam criar algo de novo, reconfigurando a literatura à sua medida:

Não há motivo para pensar que a épica ou a peça poética se adequa mais à mulher do que a frase. Contudo, todas as formas mais antigas de literatura já estavam anquilosadas na altura em que começou a escrever. Apenas o romance tinha juventude suficiente para o poder segurar nas mãos – outro motivo, talvez, que a levou a escrever romances. (...) Não há dúvida que, depois de poder servir-se livremente dos membros, encontrará a forma adequada; e providenciará qualquer novo veículo, não necessariamente em verso, para a poesia que existe dentro de si. Porque à poesia ainda é negada escape. E continuei a ponderar sobre a hipótese que a mulher de hoje tem de escrever uma tragédia poética em cinco actos. Utilizaria o verso? – não preferiria servir-se da prosa? (*Um Quarto que Seja Seu*, edição Vega, colecção Fecunditas, 3ª edição, 1996, p.94)

Portanto, segundo Woolf, só quando a mulher for dona do seu corpo, por inteiro, poderá escrever na forma que mais lhe aprouver, o que resultará na criação de uma escrita nova. No

¹⁰⁸A palavra “fruição” é utilizada para traduzir a palavra *jouissance*. Sempre que, nas citações da obra *O Prazer do Texto*, surgir a palavra “fruição”, esta será sinónimo de *jouissance*.

entanto, o que significa isso? Que tipo de escrita resultaria desse processo de autodescoberta? Esta curiosidade assaltou escritoras como Julia Kristeva, que afirmou “no matter how dubious the results of these recent productions by women, the symptom is there – women are writing, and the air is heavy with expectation: What will they write that is new?” («Women’s Time», *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, vol.7, nº 1, University of Chicago Press, 1981, p.32). No final dos anos 1970 e início de 1980, alguns teóricos e críticos acreditavam que, através de uma escrita experimental como a que encontramos em *Novas Cartas*, se poderia alcançar uma revolução de mentalidades e sociedades. Esta nova escrita seria capaz de romper com todas as opressões existentes:

Revolutionary experimental writing could change the underpinnings of culture – change what it is possible to think, see, and know – and therefore change culture in its material bases in the most profound ways. If we can change the way language is structured, used, understood, we thought, then we can change the way people think, see and feel (...). People would be enabled to see through the false consciousness that enforces their allegiance to oppressive patriarchal capitalism and to substitute a liberated consciousness that would bring about an egalitarian, antipatriarchal, anticapitalist politics. (Marianne Dekoven, “‘Jouissance’, Cyborgs, and Companion Species: Feminist Experiment”, *PMLA*, vol.121, nº5, Cambridge University Press, 2006, p.1690)

Esta ideologia experimentalista utópica, como lhe chama Marianne Dekoven, teve importantes contribuições do feminismo francês, contando com Julia Kristeva, Hélène Cixous e Luce Irigaray, que viram em *jouissance* um conceito apelativo e importante para a escrita experimental:

There was something appealing in the general refusal to attempt to translate *jouissance* or in the claim that it was untranslatable: here, in American academia had something that was almost unspeakable or unnamable in our own language. Therefore it seemed to deliver the promise of experimental writing – something that cannot be named by ordinary language, something almost mystically transcendent. (*Ibidem*, p.1691)

Em «Mulheres e Literatura: Sob a perspectiva do sublime» (*Cadernos De Literatura Comparada*, nº 35, 2016), Rosana Cássia Kamita afirma que a literatura de autoria feminina é a representação do sublime. A partir das reflexões de filósofos como Immanuel Kant e Jean-François Lyotard, a autora do texto relaciona o conceito de sublime na literatura com a novidade que a escrita de autoria feminina veio trazer ao panorama literário:

As convenções literárias são desafiadas pelo sentimento sublime, extrapolando os limites do belo, e o que o sublime feminista propõe é um posicionamento estético e ético, no sentido de não se perceber “o outro” como ameaça, mas a partir do reconhecimento da dimensão dinâmica e plural que a literatura possui. (*Ibidem*, p.107)

O sublime é um sentimento provocado pela grandeza que encontramos na natureza. Segundo Kant, a sublimidade está contida em nós mesmos, ou seja, é o poder da natureza que desafia os nossos sentidos e desperta uma emoção de difícil apreensão: “o sublime é o que somente pelo facto de poder também pensá-lo prova uma faculdade do ânimo que ultrapassa todo o padrão de medida dos sentidos.” (Immanuel Kant, *Crítica da Faculdade do Juízo*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1998, p.145). Quando estamos perante uma paisagem ou obra de arte, podemos experienciar o sublime se, para nós, o objecto em questão ultrapassar os limites do belo. Por isso, só existe sublime se estivermos perante algo excessivo ou “absolutamente grande” (*Ibidem*, p.141). Segundo Dionísio Longino, o êxtase é o que define a arte do sublime e, perante uma obra literária sublime, o seu leitor sentirá assombro, êxtase, exaltação e prazer que levam a um “movimento ascensional da alma” (*Do Sublime*, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015, p.20): “De facto, o que está de acordo com a natureza é que, sob o efeito do verdadeiro sublime, a nossa alma se eleve e, adquirindo uma espécie de esplêndida altivez, se encha de prazer e de exaltação, como se ela mesma tivesse criado o que ouviu.” (*Ibidem*, p.45). O sublime provocado pela obra de arte tem um forte impacto no leitor – é algo que se situa acima dele, próximo do sagrado e da perfeição – devido à sua grandeza e excesso: “O sublime torna-se um conceito relevante para o feminismo justamente porque aí reside a fratura, ao assumir a possibilidade do excesso, da diferença que assusta e atrai concomitantemente.” (Rosana Kamita, «Mulheres e Literatura: Sob a perspectiva do sublime», p.114)

A diferença é outro dos temas mais importantes em *NCP*. Para Maria Irene Ramalho, o feminismo deveria entender e enfrentar esta tão temida diferença, conceito a que ainda hoje é atribuído um significado pejorativo, dado que algo ou alguém diferente representa sempre um desvio, uma divergência. Para que isto seja evitado, Maria Ramalho apresenta-nos o conceito de Rosi Braidotti chamado “a positividade da diferença”, que se baseia na ideia da aceitação da diferença sexual e da variedade infinita. Para as três Marias, Mariana Alcoforado deveria ser, por isso, encarada à luz deste conceito: “Se na verdade somos deveras o que parecemos, gente de arte e letras, no ano da igualdade específica da mulher e do homem pegaríamos em Mariana não por freira e mulher presa, mas por diferente.” (*NCP*, p.273). O que afligia Braidotti – e também as três Marias – era a recusa e o conseqüente desaparecimento da diferença:

O apagamento, ou mesmo o desaparecimento de mulheres concretas e infinitamente várias (...). Aceitar a diferença sexual, insiste Braidotti, significa reconhecer as mulheres como sujeitos livres, independentes e autónomos, tal como os homens, ou

seja, *iguais* aos homens, e por isso também elas aptas a lutar pelos seus direitos.” (Maria Irene Ramalho, “Diferença? Ou Variedade Infinita?”, pp.167-168)

A diferença sexual é algo que assusta e atrai, simultaneamente, pela variedade e multiplicidade que carrega em si. No entanto, como já vimos, a diferença retratada em *Novas Cartas* não é apenas sexual ou de género; é também social, visto estarmos perante uma sociedade de hierarquias: “sociedade bem estratificada e onde todos se catalogam por seu nome, sua fortuna, seu sexo e seu estado civil” (*NCP*, p.122). É feita, por isso, uma denúncia da hierarquização da diferença através de uma escrita excessiva, que tem por objectivo acabar com a diferença sexual pejorativa entre os sexos: “Chegará tempo de amor, em que dois se amem sem que uso ou utilidade mútua se vejam e procurem, mas apenas prazer, prazer só, no dar e no receber?” (*NCP*, p.82). É este o grande objectivo da obra: fazer com que a sociedade reconheça a diferença entre os géneros, que a entenda e aceite de forma positiva e sem discriminações, para que o amor surja da procura do prazer mútuo. No sublime reside, portanto, o excesso e a diferença, ambos presentes em *Novas Cartas*:

O próprio livro espelha na sua construção vária a variedade infinita que as autoras nele constantemente sonham. (...) Mia Couto disse numa entrevista que o que nos faz sermos felizes é a aceitação de uma identidade plural (Couto 2013: 46-51). Que é como quem diz, a aceitação para o bem e para o mal, da variedade infinita – na vida como na literatura. (Maria Irene Ramalho, “Diferença? Ou Variedade Infinita?”, p.170)

De que forma se relaciona, então, o sublime com a escrita feminina e, consequentemente, com *jouissance*? Em «Of Excess (Reading the New Portuguese Letters)», Paulo de Medeiros afirma que “somehow, excess and women’s writing would go hand in hand” depois de perceber que dois dos estudos portugueses mais completos sobre a questão se focam em obras escritas por mulheres.¹⁰⁹ Como já vimos, é necessário existir algum tipo de excesso ou grandeza para que o sublime seja alcançado e sentido. A descrição do impacto que o sublime tem, neste caso, num apreciador de uma obra de arte, assemelha-se à sensação que *jouissance* provoca – a sensação indescritível de estar fora de si mesmo, de um êxtase que provoca o prazer extremo. Que relação existe, então, entre *jouissance* e as obras de arte? Que relação tem a sexualidade com a escrita? Podemos encontrar a resposta no facto de o ser humano ter um desejo infinito de criar novas coisas:

The property of *jouissance* is to be endlessly renewed. This is very striking in the case of aesthetic *jouissance*, which we find in works of art (...). Because in art as in sexual *jouissance*, we never say we’ve had “enough” of it. (...) If people continue to create

¹⁰⁹ Paulo de Medeiros refere-se à dissertação de Ana Luísa Amaral sobre Emily Dickinson (*Emily Dickinson: Uma Poética de Excesso*) e ao seu artigo onde analisa *Novas Cartas* sob a perspectiva queer («Desconstruindo identidades: ler *Novas Cartas* Portuguesas à luz da teoria queer»).

and *jouir*, it's because desire doesn't stop when it takes one particular form. Because there is a constantly renewed desire, the desire to make new forms arise (...) What art testifies to, then, is our desire to make sense infinitely. (Jean-Luc Nancy e Adèle Reeth, *Coming*, pp.15-16)

E ainda:

What both art and sexuality absolutely have in common is a relationship to infinity. In the sense of good infinity, as Hegel calls it, actual infinity, immensurable infinity. Hence questions like "Why do people continue making art?" and "Why do we keep making love?" both have the same answer, which lies in the projection of an unyielding, eternal infinity, an image of eternity that is not mere perpetuity. (*Ibidem*, p.41)

Ao prazer resultante da criação artística, de investigação intelectual ou de outras actividades é atribuído o termo «sublimação», um processo que, segundo Sigmund Freud, depende da qualidade dos estímulos e da sua intensidade. Segundo o *Vocabulário da Psicanálise* (Jean Laplanche e J.B. Pontalis, Lisboa, Presença, 1990) o termo relaciona-se, curiosamente, com o conceito de sublime e com um processo químico:

O termo «sublimação», introduzido por Freud em psicanálise, evoca ao mesmo tempo o termo «sublime», especialmente usado no domínio das belas-artes para designar uma produção que sugira grandeza, a elevação, e o termo «sublimação», utilizado em química para designar o processo que faz passar um corpo directamente do estado sólido ao estado gasoso. (p.420)

A sublimação é um processo que encontra a sua origem na pulsão sexual; trata-se de um desejo que abrange actividades intelectuais e não visa um alvo sexual. Segundo Freud:

Esta permite que excitações demasiado fortes, brotando de fontes particulares de sexualidade, encontrem saída e utilidade noutros campos, de modo que, de uma disposição que é em si própria perigosa, resulta um considerável aumento na eficiência psíquica. Temos aqui uma das origens da actividade artística; e, conforme a sublimação é mais ou menos completa, a análise do carácter de um indivíduo altamente dotado, e em especial se tiver uma disposição artística, pode revelar uma mistura, em qualquer proporção, de eficiência, perversão e neurose. (*Textos Essenciais da Psicanálise, vol.II, A Teoria da Sexualidade*, pp.113-114)

Esta pulsão que o artista sente é uma procura pela totalidade do ser e, na poesia de Maria Teresa Horta e também em *Novas Cartas*, é a procura pela totalidade feminina:

Sabendo-se que a plenitude é algo impossível de alcançar, pois somos seres marcados pela incompletude, a tentativa de atingir um todo faz parte de nossa infinita busca de realização plena como seres humanos. Essa literatura feminina que tem como proposta mudar o imaginário social imposto aproveita-se bem do vigor de Eros para tentar resgatar a completude perdida. (Patricia Maria dos Santos Santana, "A Poesia De Maria Teresa Horta Pela Busca Da Totalidade Feminina", *Revista Espaço Acadêmico*, vol. 13, nº 146, junho de 2013, p.69)

Quando o ser humano sente que está à beira de alcançar a completude – seja por meio da relação sexual ou da criação de uma obra de arte – sente um prazer imenso a que podemos

chamar *jouissance*: “A arte revela essa pulsão de Eros à totalidade do ser, sempre em busca da permanência do momento efêmero do gozo; ela procura perpetuar o tempo fugaz do prazer.” (*Ibidem*, p.63). A escrita é uma actividade que dá prazer, mas que provoca, ao mesmo tempo, sofrimento, sendo por vezes descrita como um processo penoso e laborioso. Para Maria Teresa Horta, a escrita, sobretudo a poesia, é sinónimo de liberdade: “é um acto de insubordinação pura em torno de si própria, em torno da própria liberdade” (“Maria Teresa Horta/ Minha Senhora de Mim/ 2018, Entrevista per il Premio Ciampi Valigie Rosse 2018”, consultado em: [\(221\) Maria Teresa Horta / Minha Senhora de Mim / 2018 - YouTube](#)). Para além disso, revela as sensações físicas que a escrita lhe provoca:

quando faço poesia, de vez em quando, até gemo de prazer. É uma coisa física. (...). É um prazer sexual, um prazer físico, muitas vezes. Quando se deixa atingir (...), determinado tom de imaginário, determinada musicalidade, determinadas palavras, aquilo que nós queremos dizer aos outros, e conseguir isso é um prazer imenso. (*Ibidem*)

Podemos concluir que a escrita está, muitas vezes, relacionada com *jouissance*, não só no seu conteúdo, mas também no processo de escrita em si, manifestando-se no prazer que provoca a quem escreve e a quem lê.

3.7 O Erotismo e a relação da Sexualidade com a Morte

Como podemos constatar, a definição do conceito de *jouissance* assemelha-se bastante à famosa expressão francesa “*la petite mort*”:

Em regra geral, o indivíduo sexuado sobrevive ao excesso e mesmo ao excesso a que o conduz o excesso. A morte não é o fim da crise sexual senão em raros casos, cuja significação, diga-se de passagem, é intrigante. Para nossa imaginação, é tão intrigante que a prostração consecutiva ao paroxismo final é considerada uma “pequena morte”. (Georges Bataille, *O Erotismo*, p.66).

Durante este momento intenso de prazer característico do orgasmo, o sujeito pode sentir que o tempo se suspende por segundos, ou que se encontra fora das barreiras do tempo e do espaço – como se passasse por uma experiência transcendental, acompanhada, por vezes, (como já vimos nos casos dos êxtases religiosos) pela perda de consciência. Para Bataille, o amor, quando levado ao extremo, é um “movimento de morte” (*Ibidem*, p.28). A sexualidade, o erotismo e a vida partilham um forte elo com a morte, pois só ela torna possível a renovação da vida: “A sexualidade e a morte são apenas os momentos intensos de uma festa que a natureza celebra com a multidão inesgotável dos seres, uma e outra tendo o sentido do desperdício ilimitado que a natureza executa contra o desejo de durar que é próprio de cada ser.” (*Ibid.*, p.41). O momento do orgasmo faz com que percamos a consciência durante instantes, visto que os nossos pensamentos se evadem e apenas o prazer é sentido; como se morrêssemos por instantes e aquele momento transcendental antecedesse a nossa morte. É esta a essência de “*la petite mort*”, que encontramos diversas vezes presente em *NCP*:

Donzela vos tive, não conhecendo no entanto mulher em mais depravado avanço de sentidos, êxtases, ânsias desvairadas. Sob poder me tivestes, e bem o sabíeis, doente de vossa febre que me incendiava o corpo. *Desmaiada vos colhi em meus braços, desmaiado eu em vosso ventre*, meu precipício e fim, meu absurdo princípio e morte todas as vezes mais rasgada e mais profunda onde me afundava sob vossos olhos firmes não toldados... (Itálicos meus, *NCP*, pp.54-55)

O ventre de Mariana simboliza a vida e morte, precipício e princípio, um abismo onde duas experiências opostas se encontram repetidamente. Tal como nos diz Maria de Lurdes Pintasilgo, poderíamos ler *NCP* como uma psicanálise da mulher:

Seria tentação reler as *Novas Cartas Portuguesas* como a narrativa da psicanálise de uma mulher (as 3 numa só? Ou Mariana nas 3?) ... (...) Bastará acentuar o que há de insistentemente, senão cansativamente repetitivo, em todos os pedaços deste livro, buscando como modelo ou sinal os primeiros momentos da vida. (*NCP*, p.XXXVI).

Em diversos textos encontramos o desejo de voltar ao princípio, tais como na «Segunda Carta IV», onde o sujeito feminino, ao assumir uma posição fetal, reflecte o seguinte: “o corpo ora ao longo dos lençóis tépidos, ora recurvado, tenso, os joelhos perto da boca como feto ou jeito de fuga. Tentei regressar assim ao meu princípio?” (NCP, p.67); e na «Terceira Carta IV» é feita a relação entre a escrita íntima das três Marias e o útero, que simboliza o abismo, o começo da vida e, neste caso, de uma obra: “Não temos mãe desde o leite e as fraldas, ninguém nos disse da necessidade de nossa presença única. Também por isso nosso intercâmbio – e toda a amizade de mulheres – tem um tom uterino, de troca lenta, sanguínea e carente, de situação de princípio retomada.” (NCP, p.82).

Segundo Bataille, a sexualidade e o erotismo irão restaurar a continuidade do ser humano¹¹⁰. Através do erotismo, conseguiremos aceder a algo ou a um momento, onde o regime da separação é abolido e substituído pela unidade. A união sexual simboliza “a procura da unidade, o apaziguamento da tensão, a realização plena do ser.” (Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, *Dicionário dos símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*, Lisboa, Teorema, 1994, p.607). Quando se alcança o prazer pleno, podemos experienciar, segundo Bataille, um “antegosto da morte” (*O Erotismo*, p.67) visto que o “excesso tem como consequência inevitável a morte e só a estagnação assegura a manutenção da descontinuidade dos seres” (*Ibidem*, p.66). A vida e a morte – dois actos que se repetirão eternamente – estão, como vimos, associados ao corpo feminino. Simbolicamente, a mulher encontra-se associada ao mar e à terra, tendo por isso um papel de fecundidade e regeneração da vida: “Para os Astecas, a deusa Terra tem dois aspectos opostos: ela é a Mãe Alimentadora que nos permite viver da sua vegetação; em compensação, ela reclama os mortos para se alimentar a si própria, sendo, neste sentido, destruidora (ALEC, 106).” (Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, *Dicionário dos Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*, p.643¹¹¹). Em *Novas Cartas* encontramos textos que estabelecem esta relação entre

¹¹⁰“Da descontinuidade dos seres sexuais procede um mundo pesado, opaco, onde a separação individual tem por base a escuridão; a angústia da morte e a dor deram à parede dessa separação a solidez, a tristeza e a hostilidade de uma parede de prisão. Nos limites desse mundo triste, entretanto, a continuidade perdida se reencontra no caso privilegiado da fecundação: a fecundação – a fusão – seria inconcebível se a descontinuidade aparente dos seres animados mais simples não fosse uma mistificação.” (Georges Bataille, *O Erotismo*, p.65).

¹¹¹Irei utilizar o *Dicionário dos Símbolos* para interpretar sobretudo o texto “Meu texto de amor ou proposto de mulher, à maneira de monólogo” (NCP, pp.305-307), visto que me pareceu produtivo para a análise do mesmo e também de certas palavras que se repetem ao longo da obra. Apesar dos símbolos variarem de acordo com o espaço e contexto histórico, considereei que se adequava às minhas reflexões sobre o papel da mulher e os símbolos que lhe estão associados e, como veremos mais à frente, sobre a importância de palavras como vinho, morte, abismo, etc.

mulher e natureza, tais como a «Segunda Carta II» (pp.23-25), onde é contada a história da Mãe dos Animais que, por estar perto de dar à luz, foi abandonada pela sua tribo que migrou, deixando-a sozinha nos bosques, onde passou a proteger os animais dos caçadores e, como forma de vingança, “o caçador que a veja, com o susto, tem uma erecção, e a Mãe dos Animais viola então o caçador, concedendo-lhe a seguir um sucesso infalível na caça.” (NCP, p.23).

Também o texto «Meu texto de amor ou proposto de uma mulher, à maneira de monólogo» (NCP, pp.305-307), que irei analisar com mais detalhe, explora esta relação e realça a forte ligação da obra com a psicanálise e com alguns dos seus conceitos mais importantes, tais como o prazer e a morte. A palavra mais repetida ao longo deste texto é morte, que surge oito vezes. Para além disso, são recorrentes palavras relacionadas com o subterrâneo, tais como “vertigem”, “fundo”, “queda” e “desço”. Encontramos também diversas palavras como “mergulhemos”, “caiamos”, “debrucemo-nos”, “tombemos”, “lá em baixo”, “abaixo” e “debaixo”. É interessante notar que, até à frase “Lá em baixo as árvores esperam-nos” (NCP, p.306), a maior parte dos verbos é conjugado no plural, onde a mulher que narra inclui, por isso, o homem nas suas acções e sentimentos. Juntos partilham o prazer da relação sexual, onde a mulher toma a iniciativa e o homem é descrito como um ser mais frágil e desprotegido: “Esta ternura esgarçada e leve de passar lentamente a língua pelas tuas pernas, pelas tuas axilas, pelos teus testículos, tão frágeis e desprotegidos, tão maravilhosamente quentes e veludo de que se vestem os frutos.” (NCP, p.305). Segundo Maria Irene Ramalho, este “poema erótico heterossexual (...) assume a tradicional diferença, porém subvertendo-a.” (“Diferença? Ou Variedade Infinita?”, *Cadernos de Literatura Comparada*, p.170).

Nas primeiras linhas do texto podemos ler: “A morte que se bebe pela sede voraz; a morte que se bebe como *vinho doce* dourado à transparência do vidro.” (itálicos meus, NCP, p.305). Mais à frente, o vinho torna a surgir: “Eis a morte que se bebe como *vinho doce*, dourado à transparência do vidro. Um *vinho velho* que adormeceu há séculos, amodorrado nos frascos postos em fila, com as suas pesadas rolhas de vidro trabalhado.” (itálicos meus, p.306). A referência ao vinho surge em, pelo menos, mais quatro textos ao longo da obra. Em «Segunda Carta III»: “Mas o salto começou, com o cheiro a *mosto*, o falar de pedra e o raspar de vidro. Fizemos a ara, a taça, o *vinho*, olhamo-nos de soslaio e perguntamos «quem imolamos, quem vencemos, quem usamos?».” (itálicos meus, p.39); em «Sela e Cela»: “Palo acendido seco ou *mosto* (mastro) derramado” (itálicos meus, p.48); em «Primeira Carta V»: “Contra a astúcia te declaras, como sendo única maneira de conquistarmos o mundo. Tanto és *mosto* como mastro.” (itálicos meus, p.76); e, por fim, em «Carta VIII», “Assim as mulheres se aborreciam, se

inclinavam, se afundavam nos cadeirões baixos, bebendo devagar o *vinho doce* dos copos poisados sobre as mesas, nas bandejas de prata.” (itálicos meus, p.275). A repetição deste elemento, sobretudo no último texto da obra onde aparece por três vezes, não será feita em vão. Na Grécia Antiga e no taoísmo o vinho era considerado a bebida da imortalidade. Segundo o *Dicionário dos Símbolos*:

Para além das interpretações particulares como a de São Bernardo, que só vê no vinho o temor e a força, *o vinho é geralmente associado ao sangue*, tanto pela cor como pelo seu carácter de essência da planta; ele é, por conseguinte, *a bebida de vida ou de imortalidade*. Particularmente – mas não exclusivamente – nas tradições de origem semítica, ele é, além disso, *o símbolo do conhecimento e da iniciação*, devido à embriaguez que provoca. (...) A cor de vinho, feita de vermelho e de branco, é uma síntese ctono-uraniana; *é o casamento do ar com a terra, da alma com o espírito, da sabedoria com a paixão*; (itálicos meus, *Dicionário dos Símbolos*, pp.693-694)

A união entre ambos desfaz-se quando a mulher atinge um prazer que só a ela diz respeito, que lhe provoca a vertigem e a queda – a morte que não pertence ao homem, que a leva a um espaço descrito com elementos da natureza. É, portanto, um prazer solitário, tal como explica Adèle Van Reeth: “What I mean is that it seems to me that *Jouissance* remains something solitary, that it is an experience irreducible to the other’s; it is profoundly subjective, and that one cannot share. I cannot know if the one who is coming (possibly) with me is having the same experience as I am. It is an experience of isolation. Unshareable.” (*Coming*, p.22). Nesse momento solitário, a mulher sente que desce: “Lá em baixo as árvores esperam-nos. Lentamente desço, sobre elas, verdes, radiosas, enormes, a taparem o chão penumbroso onde os nossos corpos descansarão depois (...).” (*NCP*, p.306-307). Aqui reside a diferença entre eles; entre o que cada um sente. A partir daqui só tomamos conhecimento da experiência feminina. Durante o acto sexual, a mulher sente uma elevação, devido ao êxtase e ao prazer; por isso, quando o orgasmo é alcançado, inicia-se uma descida, um antegosto da morte, que a leva até à natureza, ao início da vida. Está aqui presente, portanto, a pulsão de morte descrita por Freud, que tem por objectivo atingir um estado inicial, o instinto de voltar ao estado inanimado e inorgânico: “Se aceitarmos como verdade sem excepção que tudo o que é vivo morre por razões *internas* – se torna de novo inorgânico – então ver-nos-emos obrigados a afirmar que «o alvo de toda a vida é a morte» e, em retrospectiva, que «as coisas inanimadas existiram antes das vivas.»” (Sigmund Freud, *Textos Essenciais da Psicanálise*, vol.1, p.255). Para Jacques Lacan, todas as pulsões são pulsões de morte e o conceito de *jouissance* é o caminho percorrido para a morte:

The death drive is the name given to that constant desire in the subject to break through the pleasure principle towards the thing [o objecto do desejo] and a certain excess

jouissance; thus, *jouissance* is ‘the path towards death’ (S17, 17). Insofar as the drives are attempts to break through the pleasure principle in search of *jouissance*, every drive is a death drive. (Dylan Evans, *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*, p.94).

Depois do prazer ser atingido, a mulher descreve a sua descida à natureza como um acto solitário, ao qual o homem não pertence, e o seu corpo desce em direcção ao chão da floresta onde irá repousar:

Eis, meu amor, a morte à qual tu não pertences:

desço sozinha, ambiciosamente, pela vertigem, e descanso enfim nos degraus escondidos debaixo das árvores:

enormes degraus de pedra carcomida, escavada pelos anos, de onde a minha cabeça pende e de onde os cabelos se espalham ainda aquecidos e vivos. Agarro com as mãos as tuas mãos que já me desprendem para o vácuo.

(...)

Desço:

macio deve ser o chão que as árvores conservam com a sua seiva. (NCP, pp.306-307)

A mulher percorre, do ponto de vista de Jacques Lacan, o caminho até à morte que resultou da sua procura por *jouissance*. Não é coincidência que esta morte leve a personagem até ao chão e que o espaço envolvente seja descrito com variados elementos da natureza, visto que, simbolicamente, a morte está relacionada com a simbologia da terra. A morte é, de acordo com o *Dicionário dos Símbolos*:

a introdutora nos mundos desconhecidos dos Infernos ou dos Paraísos; o que mostra a sua ambivalência, assim como a da terra, e a aproxima, de qualquer modo, dos ritos de passagem. Ela é **revelação e introdução**. Todas as iniciações atravessam uma fase de morte, antes de estar aberto o acesso a uma nova via. Neste sentido, a morte tem um valor psicológico: liberta as forças negativas e regressivas, desmaterializa e liberta as forças ascensionais do espírito. Se ela é, por si mesma, filha da noite e irmã do sono, ela tem como mãe e irmão o poder de regenerar. (*Dicionário dos Símbolos*, p.460)

A morte pode, por isso, dar acesso a uma nova vida, “ela abre o acesso ao reino do espírito, à vida verdadeira: *mors janua vitae* (a morte porta da Vida).” (*Ibidem*, p.461). A terra dá e tira a vida, simbolizando assim a função maternal e representando também a consciência do ser humano:

Paul Diel esboçou toda uma psicogeografia dos símbolos na qual a superfície plana da terra representa o homem enquanto ser consciente; o mundo subterrâneo, com os seus demónios e os seus monstros ou divindades malevolentes, representa o subconsciente; os cumes mais elevados, mais próximos do céu, são a imagem do supraconsciente. (*Ibid.*, p.643)

Ao realizar este movimento descensional, descrito como uma queda num local fundo, como um abismo, a mulher entrará em contacto com o seu inconsciente, visto que a simbologia

de abismo nos mostra que “Nos sonhos, fascinante e medonho, o abismo evocará *o imenso e poderoso inconsciente*; aparecerá como um convite para explorar as profundezas da alma, para a libertar dos fantasmas ou soltar-lhe as amarras.” (*Ibid.*, p.34). É a descoberta do “eu” que a mulher deve buscar, alcançada no último texto da obra, mas anunciada num dos primeiros textos:

E jamais, pois, nenhuma de nós três: mulher, se entregará sem dano de si própria e de outrem. Ramificação oculta que transportamos na *voragem de nos sabermos, de nos descobrirmos, na viagem que premeditadamente empreendemos através de nós próprias na procura ou na entrega.*

Na sistemática dissecação do que nos resta? Ou do muito que possuímos? (itálicos meus, *NCP*, p.5)

A mulher deseja mergulhar nesse abismo que é o seu inconsciente e concretizar o tão esperado retorno à natureza. Em vários textos nos é falado desta voragem da descoberta do eu e do mundo: “A voragem de tudo o que tocamos, a nossa constante descoberta dos contornos imprecisos, dos perfis exactos, da dureza das formas” (*NCP*, p.33). É simbólico o uso da palavra voragem, que pode ser utilizada para nos referirmos a um lugar escarpado, como um despenhadeiro ou precipício, mas também pode significar subversão. É no abismo que a mulher encontrará o seu verdadeiro eu e, para isso, terá de descer bem fundo:

Debrucemo-nos, tombemos bem até ao fundo a tocarmos com os pés o lodo, abaixo das escarpas. Que as plantas mansas da loucura começam já a rodear-nos com os seus caules macios, suaves, graves, a sugarem-nos o sangue e dele a febre e a raiz meu amor e nada nos resta entre os outros. (*NCP*, p.306).

Também na Segunda Carta III é exaltado este desejo de profundidade como metáfora para o auto-conhecimento. Neste caso, o fundo do mar funciona como metáfora para as profundezas da mulher, que não são conhecidas pelo homem nem por ela própria:

Escalaram-se primeiro as montanhas, e só agora se tenta o fundo do mar, hesitantemente, e creio que a lua já nos é mais conhecida que esse fundo dos oceanos. Os homens sempre se teceram e sonharam no que é forma extrovertida, no que se erige, no que rasga o espaço. Por isso, dos poços e das profundezas nada sabem, nada nos sabem. (...)

Mas nós também ainda não. Estamos alegres, mas de forma alguma. Também ainda não sabemos o que inventar; como abandonar essa definição pelos limites, como inventar amor que reconheça todos os abismos. (...) E bem sentimos, que para além disso saltamos juntas, isso acertámos, para a profundidade que ainda não criámos nem temos como certo podermos criar. (*NCP*, pp.38-39)

No final do texto, como já vimos, a mulher repousa no chão do bosque, “nos degraus escondidos debaixo das árvores” (p.307). As árvores simbolizam a vida, são uma ligação entre a terra e o céu e “para o psicanalista moderno, pela sua obscuridade e pelas suas raízes profundas, a floresta simboliza o inconsciente. Os terrores da floresta, como os terrores que provocam pânico, inspirar-se-iam, segundo Jung, no medo das revelações do inconsciente.” (*Dicionário dos Símbolos*, p.331). É, portanto, significativo que um texto deste carácter, imensamente simbólico, sirva de conclusão a uma obra como *Novas Cartas Portuguesas*.

No texto «Alba» (*NCP*, pp.89-91) também encontramos referências ao bosque e ao subterrâneo. A personagem Maria procura insistentemente um bosque e não é compreendida pelo marido que pergunta: “Mas que bosque, Maria, que loucura, que invenção?” (p.89), “Que bosque, Maria? Mas que bosque... que caminho? Ali é o portão, depois as casas, as pessoas, Maria; mas que bosque estás sempre a inventar, que domínio, que bosque, meu amor; que rio, que desatino?” (p.90). Esta procura incessante pelo bosque, que é, como já vimos, a procura de uma identidade feminina, não é compreendida pelo marido nem pela cunhada, de nome Mariana, que numa carta à mãe declara que Maria está louca e deve ser internada numa clínica. Vejamos então como é descrita a descida de Maria ao inconsciente:

Enquanto Maria agora desce novamente, transpõe o perigo dos outros e *desce ainda, no bosque que tão bem conhece, embora lá nunca tenha na realidade ido*. Que meigas folhas a roçar os lábios, os seios na terra onde pernoita o tempo, o corpo recolhido, acolhido na erva, à mistura com o sabor ácido do rio. Maria fecha os olhos e sabe que adormece, ali tão a resguardo, tão tranquila, tão esquecida de tudo, tão desarmada, *os joelhos erguidos, junto à boca, como nela estivera já a filha*. (Itálicos meus, pp.91-92)

São visíveis as semelhanças com o texto de amor já analisado anteriormente, desde a descida ao bosque, onde a personagem se deita, aos elementos da natureza. Surge também outro tópico já abordado, que é a posição fetal e a ideia de retorno ao princípio. É importante salientar que este texto surge muito antes do último texto, onde existe esta breve descida, que é mais explorada no último texto e onde é mais intensa.

Conclusão

É necessário reconhecer a repressão para se fugir dela. Por isso, na primeira parte desta dissertação decidi apresentar vários casos em que a opressão feminina se fazia sentir. Vimos que, segundo a Constituição Portuguesa de 1933, a mulher não era igual ao homem perante a lei, e recebia uma educação que pretendia fomentar o seu papel como dona de casa e mãe, afastando-a da esfera pública. Nessa época, em Portugal, adultério, prostituição e aborto eram considerados «crimes femininos». Lembrámos também a carta encíclica do Papa Pio XI que defendia ser necessário existir uma certa desigualdade no casamento para que fosse alcançada a estabilidade no lar; e a ideia tão exaltada de “A cada um o seu lugar”, frase proferida pelo ministro da Educação Nacional António Carneiro Pacheco (1939). Todos estes elementos faziam parte de um contexto e de uma engrenagem que apoiava o funcionamento da ditadura em Portugal. *Novas Cartas Portuguesas* é um livro que veio mostrar que existe outro caminho; um caminho onde a diferença deve ser celebrada e onde as mulheres deverão assumir um papel diferente. Para isso, deverão primeiro conhecer o seu eu interior, viajando ao centro de si mesmas.

De acordo com o *Dicionário dos Símbolos* de Jean Chevalier e Alain Geerbrant, o contacto com a natureza simbolizaria o contacto com o inconsciente, o que permitiria, neste caso, à mulher, realizar essa viagem interior, onde encontraria o seu verdadeiro eu e uma nova vida. Isso só será possível se a diferença entre os sexos for entendida e aceite e se os tabus sobre a sexualidade forem eliminados. É necessário, portanto, perceber que a diferença é algo positivo e que cada ser experiencia a vida de forma única. Ainda sobre o texto “Meu texto de amor ou proposto de uma mulher, à maneira de monólogo” (*NCP*, pp.305-307), Maria Irene Ramalho afirma: “Este é um texto que precisa da diferença para ser o texto que é, mas que quer esquecer-la pelas consequências que essa diferença continua a acarretar: ‘Esqueçamos, meu amor, esqueçamos’. Esqueçamos o quê? O poder que discrimina.” (“Diferença? Ou Variedade Infinita?”, *Cadernos de Literatura Comparada*, nº35, Lisboa, Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, 2016, p.170). Este “poder que discrimina” de que fala Ramalho, é o poder patriarcal vigente na sociedade portuguesa, que atribuía a cada um dos sexos papéis e comportamentos de acordo com as suas diferenças físicas. O momento de prazer sexual

descrito no texto será possível se essas diferenças forem esquecidas, sejam elas relativas ao género ou à classe social.

O conceito de *jouissance* feminina é uma dessas interessantes diferenças que, no entanto, não é portadora de discriminação, porque significa para a mulher autonomia sexual e o direito ao prazer, ao contrário de conceitos freudianos como “inveja do pénis” ou o “complexo de castração”, que analisavam a sexualidade feminina tendo por base o modelo masculino, descrevendo a mulher como um ser passivo e castrado. Como vimos, segundo Freud, a falta do pénis na mulher era vista como uma inferioridade orgânica que só seria colmatada com a gravidez. Portanto, a sexualidade feminina tinha por objectivo a maternidade e não o alcance do prazer. Pelo contrário, o conceito de *jouissance* admite que a sexualidade feminina é diferente da masculina, mas não lhe é inferior. Como vimos, Isabel de Jesus em *Novas Cartas Portuguesas - Uma Abordagem Feminista*, diz-nos que a *jouissance* é o prazer que resulta da infração de barreiras que as mulheres não deveriam ultrapassar, como por exemplo, o direito ao prazer e autonomia sexual. Ao descobrir e explorar a sua sexualidade, a mulher estaria a passar uma dessas barreiras. Se a mulher, na sua vida sexual, obtivesse prazer, estaria então a obter um prazer extra (que a mulher possuía sem saber, segundo Jacques Lacan) proporcionado pela transgressão cometida.

Será que a mulher tem, de facto, um prazer extra? Ou será que é, simplesmente, diferente? Talvez se consiga obter a resposta a estas perguntas percorrendo o caminho traçado pelas Três Marias em *Novas Cartas Portuguesas*, onde encontramos textos que, numa primeira leitura, parecem estar ordenados aleatoriamente. Visto que os textos pertencem a géneros diferentes e representam diversas épocas, a ordem que os une não é a genológica nem a cronológica. No entanto, desde o início da obra é traçado um caminho cujo destino final é alcançar a *jouissance* e tornar possível a redescoberta do corpo e da sexualidade feminina. É um caminho subtil, que não se encontra à primeira leitura nem sem ter em conta a psicanálise. Ao longo da obra somos levados a pensar na condição da mulher em Portugal durante a ditadura; encontramos pistas (como, por exemplo, a relação da mulher com a natureza) que só compreendemos após várias leituras. No entanto, apesar da aparente aleatoriedade dos textos, quando chegamos ao último, tudo parece fazer sentido, pois concluimos que, de acordo com a lógica da obra, a mulher tem de sofrer uma morte simbólica para entrar numa nova vida. Com *Novas Cartas Portuguesas*, as três Marias percorreram um caminho longo. Pode dizer-se que, durante esse percurso, exploraram variadas facetas da vivência humana, relacionadas com a vida social e sobretudo sexual da mulher, para demonstrar que a mesma precisa de passar por

uma fase de regeneração. Como já foi observado, encontramos alguns elementos simbólicos ao longo da obra. No «Meu texto de amor ou proposto de uma mulher, à maneira de monólogo» (*NCP*, pp.305-307) temos o vinho como símbolo da vida, da imortalidade, do conhecimento e da iniciação. O vinho é referido muitas das vezes associado à morte: “A morte que se bebe pela sede voraz; a morte que se bebe como vinho doce” (p.305) e ainda a repetição “Eis a morte que se bebe como vinho doce” (p.306). Como vimos, todas as iniciações passam por uma fase de morte antes de existir a revelação ou regeneração desejada. Neste caso, a morte tem um sentido simbólico e o vinho é o elemento ritual, de iniciação, que prepara a mulher para essa passagem. Esta morte simbólica que encontramos no último texto, surge como uma metáfora para a necessidade de mudança, tal como reflecte Maria de Lourdes Pintasilgo: “Caminho de iniciação – viagem ao centro de nós, de cada mulher, viagem ao centro do mundo e de suas circunstâncias – caminho a fazer-se simultaneamente em todos os registos: histórico, político, moral.” (*NCP*, p.XLVII). Defendemos, por isso, que cada texto de *NCP* prepara o/a leitor/ra para a compreensão desse caminho, cujo destino final se revela em pleno no último texto da obra. É uma mensagem de mudança não só para a mulher, mas também para o homem, – visto que o sexo masculino está presente em diversos textos da obra – que deverá também ser um elemento propulsor dessa nova vida pretendida para a mulher.

O título *Novas Cartas Portuguesas* é, para além de uma referência à obra da freira Mariana, uma pista para este caminho desejado para a mulher. O adjectivo “novas” é acrescentado a *Cartas Portuguesas* para anunciar um novo tipo de amor e de vida sexual para a mulher. Deverá surgir um novo tipo de relação entre casais, não assente na submissão e passividade, como a que é descrita em *Cartas Portuguesas*, mas sim assente na igualdade, no amor e no prazer: “Chegará tempo de amor, em que dois se amem sem que uso ou utilidade mútua se vejam e procurem, mas apenas prazer, prazer só, no dar e no receber?” (*NCP*, p.82). Para além de significar algo que é recente, inédito ou moderno, o adjectivo “novas” significa algo “que sucede ou se acrescenta ao que já existe” e, mais importante ainda, algo “que passou por transformação ou renovação”¹¹², indo ao encontro da ideia da necessidade de transformação e renovação feminina que já mencionei.

Tal como na crónica “Quotidiano Instável” de Maria Teresa Horta, ao longo da obra, acompanhamos as três mulheres que caminham no deserto e que questionam: “Mas porquê tanta raiva neste caminho? Mas porquê tanto pó a queimar-nos os pés?” (Maria Teresa Horta,

¹¹²“Novas” em <https://dicionario.priberam.org/novas>. (último acesso em: 31/05/2022).

Quotidiano Instável, p.172). Em *Novas Cartas* as escritoras embarcam numa aventura, numa viagem de autodescoberta, que a Mariana inventada pelas três Marias empreende através da sexualidade:

Mariana no convento, *quer ir, quer cindir-se*; chega o cavaleiro, e Mariana pede-lhe boleia, «leva-me até além, *até dentro de mim própria*»; Mariana monta o cavaleiro. Mais adiante diz o cavaleiro «deixo-te aqui»; Mariana concorda. E aí fica, faz o seu inventário, *a sua circum-navegação*, sempre sonsa, «considera, meu amor, até que ponto nos levou a tua loucura», Mariana sonsa e por isso limitando-se, *acabam-se as suas paragens e a sua trajectória, Mariana tem que regressar. Qual o transporte de volta?* (itálicos meus, *NCP*, p.24)

As frases que destaquei em itálico são importantes para entender a conclusão a que desejo chegar. Mariana pode aqui servir de exemplo a todas as mulheres presas a uma vida não desejada, vítimas de opressão, e que ansiavam pela liberdade. Ela expressa, por isso, o desejo de ir, de se cindir. O verbo cindir significa, para além de separar ou dividir, atravessar um espaço; neste caso, Mariana deseja sair do convento e viajar também dentro de si própria. Essa viagem só é possível com a ajuda do cavaleiro a quem pede boleia. Durante a viagem, Mariana “faz o seu inventário, a sua circum-navegação” (*NCP*, p.24), ou seja, viaja ao redor do seu corpo e da sua mente de forma minuciosa. Durante a curta viagem, Mariana consegue, de facto, viajar. Mas como? Através do prazer extremo – de *jouissance*. Como vimos, segundo Jacques Lacan, o êxtase é uma sensação que leva o sujeito a sentir-se fora si mesmo – é isso que Mariana deseja no início do excerto anterior, “quer cindir-se”, separar-se de si mesma. Encontramos este desejo num outro texto já citado ao longo desta dissertação, onde Mariana, através do prazer sexual, viaja para além da cela do convento: “Bem pode a boca tê-lo em sorvos; os dentes despertando o grito que deixas, Mariana, escapar, jamais detido: o teu orgasmo, teu espasmo, teu gemido. (...) no tom macio *onde te esvais agora, te transpões Mariana para além da cela* onde o frio se sobrepõe em camadas duras, no escuro sucedidas.” (Itálicos meus, *NCP*, p.108). Esta “separação” torna possível uma análise mais detalhada do seu eu interior que faz com que, durante breves instantes, Mariana consiga fugir da sua realidade e alcançar alguns momentos de liberdade proporcionados pelo prazer.

O impulso da morte é o desejo de romper com o princípio do prazer, indo para além dele, procurando o seu excesso (a *jouissance*). Segundo Jacques Lacan, todos os impulsos são impulsos de morte e, por isso, tentativas de efectuar essa transgressão, cujo objectivo é alcançar a sensação de *jouissance*. A morte simbólica da mulher no último texto da obra, «Meu texto de amor ou proposto de uma mulher à maneira de monólogo», que ocorre durante uma cena de

êxtase sexual, permite-lhe encontrar o caminho para a *jouissance* e, conseqüentemente, para uma nova vida.

Existe, portanto, na obra de que nos ocupamos, uma relação entre o conceito de *jouissance* e a escrita. A criação responde a um desejo profundo de encontrar um sentido para a vida. A arte e a sexualidade estão conectadas pela sua relação com o infinito que, para além de significar algo que é eterno, inumerável, absoluto e excessivo, é também “o que a razão humana não pode alcançar”¹¹³. Ou seja, o desejo de criar obras que permitam ao seu autor viver para sempre e o desejo de deixar um legado físico. Esse legado pode ser a obra de arte, seja ela qual for, mas também os filhos – a descendência que irá fazer com que o seu legado perdure. De ambos os actos se obtém prazer. Esse desejo de alcançar o infinito, essa plenitude desejada pelo ser humano, não se pode alcançar por completo. No entanto, a experiência sexual e a escrita são dois meios que fornecem ao ser humano momentos em que essa plenitude parece ser alcançada, visto que se sente um prazer excessivo – a *jouissance* – que transporta quem o sente para fora de si mesmo.

Como vimos, o tempo de escrita de *NCP* foi equiparado por Maria Teresa Horta ao tempo de uma gestação, o que a autora afirma não ter sido uma coincidência. Tal como todo o processo da escrita, também a reprodução implica prazer e dor, sendo por isso possível estabelecer uma conexão entre a escrita e a sexualidade; ambas produzem novas vidas e são fontes de prazer e dor e, tal como nos é explicado em *Coming*, a *jouissance* estética, que encontramos na arte, tem muitas semelhanças com o acto de ter um filho:

What sexual and aesthetic *jouissance* have in common, then, is an incredibly strong investment of singularity, and something that, though this singularity, surpasses it and carries it elsewhere. But the main difference between the two is that on the aesthetic side a work is produced that is more comparable to a child than to sexual *jouissance*, insofar as something outside of, external to, the self is produced. The artist is in action in his work, and he also takes pleasure [*jouit*] from being in the process of working. He suffers too, it's always laborious. (*Coming*, pp.46-47)

Desde o início da obra que percebemos que, para as autoras, a escrita, o sofrimento e a paixão, para além de serem elementos muito presentes em *Cartas Portuguesas* e por isso importantes em *NCP*, estão interligados. Na «Segunda Carta I» (pp.4-5) diz-se: “E assim sofro, aparentemente porque te amo, mas antes porque perco o motivo de alimento da minha paixão, a quem talvez bem mais queira do que a ti.” e “Não nego, portanto, o exercício do amor. O sofrimento como exercício do mesmo e o mesmo amor como exercício da paixão, qualquer que

¹¹³“Infinito” em: <https://dicionario.priberam.org/infinito> (último acesso em: 31/05/2022).

seja.” Vemos que esta oposição está presente tanto na vida como na escrita. Ana Luísa Amaral explica: “Em confronto estão, de novo, o amor e o ódio, dois sentimentos opostos que coexistem tanto na vida como na escrita, já que em *NCP* o exercício de escrita surge também como prazer e sofrimento, em simultâneo.” (*NCP*, p.312).

Os textos de *Novas Cartas Portuguesas* exigem uma leitura atenta, fomentam a reflexão, inspiram dúvidas e podem até suscitar desconforto (pelo menos, no ano de 1972, em plena ditadura fascista, desconfortou um alargado número de leitores) porque, tendo sido escrito numa época de censura e proibições, expôs tudo aquilo que era proibido dizer. É por isso um “texto de *jouissance*”, como vimos, segundo Roland Barthes, pois confronta o leitor com uma linguagem nova e um novo género literário híbrido, que não cabe nas classificações tradicionais. Não é, portanto, um “texto de prazer” cuja leitura é confortável, um texto que “vem da cultura” e não a questiona. Já o “texto de *jouissance*” faz o leitor questionar assuntos relacionados com a história, a cultura, a política e psicologia. É um texto rebelde que foge às regras preestabelecidas e tem por objectivo a subversão. *NCP* encaixa nessa categoria, cujo conteúdo se tentou proibir e que suscita, conseqüentemente, o prazer da leitura. Descobrimos, então, a resposta à pergunta feita pelas três Marias no primeiro texto da obra: “E de nós, o que faremos?” (*NCP*, p.3) no último texto: “Mergulhemos, caiamos até ao fundo bem fundo da vertigem. Da tontura. (...) Provoquemos a perda, o limite, o começo de tudo o que nos cerca; não oiçamos o tempo.” (p.305)”. O que se sugere neste texto é, pois, para além da importância da sexualidade e da liberdade, a necessidade de ir para além dos limites e barreiras impostas; de ir bem fundo, mergulhar no abismo que é o inconsciente.

Em “‘Um quarto que seja seu’: the Quest for Camões’s sister”, Hilary Owen analisa algumas das semelhanças entre a obra *NCP* e *Um quarto que seja seu* de Virginia Woolf, como já referimos anteriormente. Fala-nos também da importância da obra no panorama literário português e da sua influência em escritoras como Teolinda Gersão, Hélia Correia, Olga Gonçalves e Lídia Jorge, que afirma que a obra das três Marias é um “passaporte de igualdade no domínio da escrita” (*Ibidem*, p.184). Segundo Hilary Owen, o livro apresenta diversos ângulos da vida feminina, permitindo que o público se identifique mais facilmente com os temas abordados:

the Three Marias allegorize possible readings of their own text from different feminist angles in an attempt to educate a reading public ‘with whom they share images’ in Jehlen’s terms. This opening out of critical perspectives has widened the scope of Portuguese women writers of subsequent decades. (*Ibid.*, p.185)

Sendo assim, a obra funciona como um elemento importante para educar o seu público, sobretudo mulheres, que irão reconhecer no mesmo um retrato fiel da condição da mulher portuguesa, aproximando a mulher da escrita e da leitura, como nota Hilary Owen: “Pintasilgo highlights, then, the relationship between women and writing, that is the construction of the female writing subject as the central theme of *Novas Cartas*. Inseparable from this is the construction of women as *reader*.” (*Ibid.*, p.185) As três Marias apresentam-nos, portanto, do início ao fim da obra, um caminho para esta descoberta através de uma escrita que faz de *NCP* uma ode à liberdade em todos os seus níveis e, nesse sentido, pode dizer-se que contribuiu não só para a luta contra a ditadura, mas também para a consciencialização da mulher portuguesa face aos problemas que enfrentava na sociedade, e a uma aproximação da mesma à leitura e à escrita.

Bibliografia

Bibliografia activa:

ALCOFORADO, Mariana. *Cartas Portuguesas*, Tradução de Eugénio de Andrade, 5ª edição, Porto, Limiar, 1986.

Arquivo Nacional Torre do Tombo, Inquisição e Bruxaria, disponível em: [Inquisição bruxaria - Arquivo Nacional da Torre do Tombo - DigitArq \(arquivos.pt\)](#)

BARRE, François Poulain de la. *De l'égalité des deux sexes, discours physique et moral où l'on voit l'importance de se défaire des préjugés*, Paris, 1676. Consultado em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k82363t.texteImage> (último acesso em: 13/02/2022).

BARRENO, Maria Isabel; HORTA, Maria Teresa; COSTA, Maria Velho da. *Novas Cartas Portuguesas*, Edição Anotada, Org. Ana Luísa Amaral, Lisboa, Dom Quixote, 2010.

COSTA, Maria Velho da. *Cravo*, Lisboa, Dom Quixote, 1994.

FERREIRA, Maria Ema Tarracha. *Poesia e Prosa Medievais*, 2ª edição, Lisboa, Editora Ulisseia, 1988.
FREUD, Sigmund.

Textos Essenciais da Psicanálise, vol.I - O Inconsciente, os sonhos e a vida pulsional, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1989.

Textos Essenciais da Psicanálise, vol.II - A Teoria da Sexualidade, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1989.

GONÇALVES, Elsa. *A Lírica Galego-Portuguesa*, Lisboa, Editorial Comunicação Coleção Textos Literários, 1983.

HORTA, Maria Teresa.

«Escrita e Transgressão», *Matraga*, Rio de Janeiro, v.16, n.25, jul./dez. 2009. Consultado em: [Escrita e transgressão | Horta | Matraga - Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ](#) (último acesso em 16/04/2021).

“Maria Teresa Horta/ Minha Senhora de Mim/ 2018, Entrevista per il Premio Ciampi Valigie Rosse”. Consultado em: [\(30\) Maria Teresa Horta / Minha Senhora de Mim / 2018 - YouTube](#) (último acesso em 11/03/2021)

Minha Mãe Meu Amor, Lisboa, Rolim, 1986.

Minha Senhora de Mim, Lisboa, Futura, 1974.

Mulheres de Abril, Lisboa, Caminho, 1977.

Rosa Sangrenta, Lisboa, Nova Nórdica, 1987.

Poesia Reunida, Lisboa, Dom Quixote, 2009.

Quotidiano Instável Crónicas (1968-1972), Alfragide, Publicações Dom Quixote, 2019.

KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1998.

- LONGINO, Dionísio, trad. VÁRZEAS, Marta. *Do Sublime*, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015. Consultado em: [Do sublime \(uc.pt\)](#). (último acesso em: 25/07/2021).
- LOPES, Graça Videira; Ferreira, Manuel Pedro et al., *Cantigas Medievais Galego Portuguesas* [base de dados online], Lisboa, Instituto de Estudos Medievais, FCSH/NOVA, 2011. Consultado em: <https://cantigas.fcs.unl.pt/sobreascantigas.asp> (último acesso em: 13/12/2021).
- MILL, John Stuart. *Sobre a Liberdade e A Sujeição das Mulheres*, São Paulo, Editora Schwarcz, 2017.
- PAPA PAULO VI. “Carta Encíclica Humanae Vitae”, *The Holy See*, consultado em: [Humanae Vitae \(25 de julho 1968\) | Paulo VI \(vatican.va\)](#) (último acesso em: 13/08/2020).
- PAPA PIO XI. “Carta Encíclica Casti Connubii”, *The Holy See*, consultado em: [Casti Connubii \(December 31, 1930\) | PIUS XI \(vatican.va\)](#) (último acesso em: 13/08/2020).
- UM AMIGO DA RAZÃO (pseudónimo.) *Tratado sobre a Igualdade dos Sexos ou Elogio do Merecimento das Mulheres oferecido, e dedicado as senhoras illustres de Portugal, por hum amigo da razão*, Lisboa, Francisco Luiz Ameno, 1790. Consultado em: <https://purl.pt/34020> (último acesso em: 12/04/2022).
- VIEIRA, Padre António. “Sermão do Mandato”, *Sermões Escolhidos Padre António Vieira*, selecção introdução e notas por Maria das Graças Moreira de Sá, 2ª edição, Biblioteca Ulisseia de Autores Portugueses, Lisboa, 1984, pp.135-162.
- VIDAL, Duarte. *O Processo das Três Marias: defesa de Maria Isabel Barreno*, Lisboa, Editorial Futura, 1974.
- WOOLF, Virginia. *Um Quarto que Seja Seu*, edição Vega, colecção Fecunditas, 3ª edição, 1996.

Bibliografia Passiva:

AMARAL, Ana Luísa.

“Breve Introdução”, *Novas Cartas Portuguesas*, Lisboa, Dom Quixote, 2010, pp. XV-XXVI.

Ana Gabriela Macedo e Marinela Freitas, *Cadernos de Literatura Comparada - 26/27, Novas Cartas Portuguesas e os Feminismos*, Porto, Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, Edições Afrontamento, Junho/Dezembro 2012.

«Desconstruindo identidades: ler Novas Cartas Portuguesas à luz da teoria queer», *Cadernos de Literatura Comparada*, nº3/4, Dezembro de 2001. Consultado em: <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/23339> (último acesso em: 05/08/2021).

Emily Dickinson: Uma Poética de Excesso, Dissertação de Doutoramento em Literatura Norteamericana apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, Edição do Autor, 1995. Consultado em: [Repositório Aberto da Universidade do Porto: Emily Dickinson : uma poética de excesso \(up.pt\)](#) (último acesso em 04/11/2021)

Novas Cartas Portuguesas 40 anos depois, projecto coordenado por Ana Luísa Amaral, Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2009. Consultado em: [NOVAS CARTAS PORTUGUESAS | 40 ANOS DEPOIS \(novascartasnovas.com\)](#) (último acesso em: 12/05/2022).

ANASTÁCIO, Vanda. “O que é uma autora? Reflexões sobre a presença feminina no campo cultural luso-brasileiro antes de 1822”, *Matraga - Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da*

- UERJ, Rio de Janeiro, vol.18, n.29, jul./dez. 2011. Consultado em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/matraca/article/view/26069> (último acesso em: 20/05/2021).
- APA, Livia. «Nós, ainda hoje e mesmo», *Cadernos De Literatura Comparada*, n° 35, Dezembro de 2016, pp. 379-386. Consultado em: <https://ilc-cadernos.com/index.php/cadernos/article/view/404> (último acesso em: 12/04/2021).
- ARAÚJO-GRÖCHENIG, Maria-Leonilde, «Shattering Women's Images and Rewriting Women's Self in *Novas Cartas Portuguesas*», em *Criso Linguas*, vol.2, 2010, pp.50-59. Consultado em: <http://crisolenguas.uprrp.edu/Articles/Shattering%20Women%27s%20Images%20in%20Novas%20Ocartas%20potuguesas.pdf> (último acesso em: 13/06/2021).
- AZEVEDO, Cândido de. *A Censura de Salazar e Marcelo Caetano*, Lisboa, Editorial Caminho, 1999.
- BARTHES, Roland.
O Prazer do Texto, Lisboa, Edições 70, 1997.
O Rumor da Língua, 2ª edição, São Paulo, Livraria Martins Fontes Editora Ltda., 2004. Consultado em: <https://pt.ptlib.org/book/11689629/c98f13> (último acesso em: 14/03/2022).
- BATAILLE, Georges. *O Erotismo*, Brasil, L&PM Editores, 1987.
- BEAUVOIR, Simone de. *O Segundo Sexo*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2009.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*, Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2002.
- BRIDI, Marlise Vaz. «O Eco dos Clássicos na poética de Maria Teresa Horta», *Navegações*, vol.2, n°1, janeiro/junho 2009, pp.39-43. Consultado em: <https://core.ac.uk/download/pdf/25530784.pdf> (último acesso: 03/04(2022)).
- CARNEIRO, Mariana. “Escrever as *Novas Cartas Portuguesas* foi uma das coisas mais importantes da minha vida”, *Esquerda.net*, publicado a 25 de Outubro de 2020, consultado em: [“Escrever as *Novas Cartas Portuguesas* foi uma das coisas mais importantes da minha vida” | *Esquerda*](https://esquerda.net/2020/10/25/escrever-as-novas-cartas-portuguesas-foi-uma-das-coisas-mais-importantes-da-minha-vida/) (último acesso em: 14/01/2022).
- COELHO, Eduardo Prado. “Prefácio” in *O Prazer do Texto* de Roland Barthes, Lisboa, Edições 70, 1997, pp.
- COLEPICOLO, Sheila Cristina. *Transgressão em *Novas Cartas Portuguesas**, Dissertação de Mestrado, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, Universidade de São Paulo, 2007. Consultado em: [Transgressão em *Novas cartas portuguesas* \(usp.br\)](https://repositorio.usp.br/handle/11362/44444) (último acesso em: 16/05/2022).
- COUTO, Anabela Galhardo. “Dimensões da Alteridade em Autobiografias Espirituais Femininas em Portugal (Séculos XVII-XVIII)”, *Revista De Escritoras Ibéricas*, vol. 3, novembro de 2015, pp. 81-100, consultado em: [Dimensões da alteridade em autobiografias espirituais femininas em portugal \(séculos XVII-XVIII\) | Revista de Escritoras Ibéricas \(uned.es\)](https://www.uned.es/revistas/revista-de-escriptoras-ibericas/vol-3-no-3-nov-2015/dimensiones-da-alteridade-em-autobiografias-espirituais-femininas-em-portugal-séculos-xvii-xviii/). (último acesso em: 25/06/2021).
- DEKOVEN, Marianne. “‘Jouissance’, Cyborgs and Companion Species: Feminist Experiment”, *PMLA*, vol.121, n°5, Cambridge University Press, 2006, pp.1690-1696. Consultado em: <https://www.jstor.org/stable/25501648> (último acesso em: 31/07/2020).
- DUBOIS, E.T, "A mulher e a paixão. Das «Lettres Portugaises» (1669) às «*Novas Cartas Portuguesas*» (1972)", *Revista Colóquio/Letras*. Ensaio, n.º 102, Marco 1988, pp. 35-43.
- DUMAS, Catherine; Levécot, Agnes. «A liberdade é a persistência do riso que é a persistência da liberdade», *Cadernos De Literatura Comparada*, n.35, pp. 317-325, 2016. Consultado em: <https://ilc-cadernos.com/index.php/cadernos/article/view/397> (último acesso em:04/05/2021).

- FAUSTINO, Maria João. «Maria Teresa Horta jornalista: percurso, memória e circunstâncias», *Comunicação Pública*, Vol.9, nº15, 2014. Consultado em: <http://journals.openedition.org/cp/635>. (último acesso em: 05/01/2021).
- FINK, Bruce. *The Lacanian Subject, Between Language and Jouissance*, New Jersey, Princeton University Press, 1995.
- FORD, Karen Jackson. *Gender and the Poetics of Excess: Moments of Brocade*, University Press of Mississippi, 1997. Disponível em: [Gender and the Poetics of Excess: Moments of Brocade | Karen Jackson Ford | download \(ptlib.org\)](#). (último acesso em: 12/09/2021).
- FOUCAULT, Michel, *O que é um autor?*, tradução de António Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro, Lisboa, Vega, 1995.
- GOUVEIA, Fialho, Horta, Maria Teresa, BARRENO, Maria Isabel, COSTA, Maria Velho da. *Entrevista às “Três Marias”* Noticiário Nacional, Maio de 1974, Lisboa. Consultado em: RTP Arquivos ([Entrevista às “Três Marias” – RTP Arquivos](#)). (último acesso em: 29/05/2022).
- HAYSOM, Peter. *Mapeando as “Margens de Areia”: Políticas de Localização em Novas Cartas Portuguesas*, Dissertação de mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, 2016. Consultado em: <https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/90521/2/171281.pdf> (último acesso em: 23/05/2021).
- IRIGARAY, Luce. *This Sex Which Is Not One*, Ithaca, New York, Cornell University Press, 1985.
- JONES, Ann Rosalind. «Writing the Body: Toward an Understanding of ‘L’Ecriture Feminine.’» *Feminist Studies*, vol. 7, no. 2, 1981, pp. 247–263. Consultado em: <https://www.jstor.org/stable/3177523> (último acesso em: 14/06/2021)
- JESUS, Isabel de. «*Novas Cartas Portuguesas – Uma Abordagem Feminista*», *Faces de Eva*, Estudos sobre a Mulher, Nº 28, Edições Colibri, Universidade Nova de Lisboa 2012, pp.43-52. Consultado em: [Novas cartas portuguesas: uma abordagem feminista - CORE](#) (último acesso em: 22/03/2022).
- KAMITA, Rosana Cássia. «Mulheres e Literatura: Sob a Perspectiva Do Sublime», *Cadernos De Literatura Comparada*, n. 35, Dezembro de 2016, pp. 103-17, <https://ilc-cadernos.com/index.php/cadernos/article/view/384>
- KLOBUCKA, Anna M.
- «“Considerai, irmãs minhas”: as negociações de parentesco e comunidade entre as *Lettres portugaises* e as *Novas Cartas Portuguesas*», em *Cadernos de Literatura Comparada* 26/27, *Novas Cartas Portuguesas* e os Feminismos, (Org. Ana Luísa Amaral, Ana Gabriela Macedo e Marinela Freitas), Porto, Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, Edições Afrontamento, Junho/Dezembro 2012, pp.41-61.
- Mariana Alcoforado Formação de um Mito Cultural*, tradução de Manuela Rocha, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006.
- KRISTEVA, Julia, Alice Jardine, and Harry Blake. «Women's Time», *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, vol.7, nº 1, University of Chicago Press, 1981, pp.13-35. Consultado em: www.jstor.org/stable/3173503. (último acesso em: 16/06/2020).
- LACAN, Jacques, *On Feminine Sexuality The Limits of Love and Knowledge: the Seminar of Jacques Lacan, Book XX, Encore*, New York, Norton & Company, 1999. Consultado em: [On Feminine Sexuality, the Limits of Love and Knowledge: The Seminar of Jacques Lacan, Book XX, Encore |](#)

- [Jacques Lacan, Jacques-Alain Miller, Bruce Fink | download \(pt1lib.org\)](#) (último acesso em: 15/08/2021).
- LEMPIAINEN, Kirsti, «With you but different: Jouissance and feminist writing», *NORA, Nordic Journal of Women's Studies*, vol. 5, pp.105-118, 1997. Consultado em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/08038740.1997.9959714> (último acesso em: 04/01/2021).
- LAZARIM, Marina de Souza, *Amar como Soror Mariana*, Dissertação de Mestrado em Literatura Portuguesa, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. Consultado em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde-18022020-163249/pt-br.php> (último acesso em: 15/05/2022).
- LEITÃO, Sara Barros, “Monólogo de uma mulher chamada Maria com a sua patroa”, *Cassandra*. Consultado em: <https://www.cassandra.pt/monologo-de-uma-mulher-chamada-maria-com-a-sua-patroa> (último acesso em: 13/05/2022).
- LIPPI, Silvia. «Os percursos da transgressão (Bataille e Lacan)», *Ágora: Estudos em Teoria Psicanalítica* (2009). Consultado em: [\(PDF\) Os percursos da transgressão \(Bataille e Lacan\) \(researchgate.net\)](#) (último acesso em: 29/05/2022).
- LOPES, Maria Antónia. «Estereótipos de "a mulher" em Portugal dos séculos XVI a XIX (um roteiro)» in Maria Antonietta Rossi (a cura di), *Donne, Cultura e Società nel panorama lusitano e internazionale (secoli XVI-XXI)*, Viterbo, Sette Città, 2017, pp. 27-44.
- LOURENÇO, Vasco. «Bem-Vindo», *Associação 25 de Abril*, consultado a 15/01/2021, disponível em: [Associação 25 de Abril – Associação 25 de Abril \(a25abril.pt\)](#)
- MAGALHÃES, Isabel Allegro de. *O Sexo dos Textos*, Lisboa, Caminho, 1995.
- MALVA, Madalena. *Quem foi que? - Um Desafio à Estatística: Questões de Autoria em "Novas Cartas Portuguesas"*, Dissertação de mestrado em Probabilidades e Estatística, Faculdade de Ciências da Universidade de Lisboa, Dezembro de 1998. Consultado em: <https://core.ac.uk/reader/70645770> (último acesso em: 25/03/2022).
- MARTINS, Ana Margarida Dias. «Dramatizar Novas Cartas Portuguesas (em vez de as ler)», em *Cadernos de Literatura Comparada 26/27, Novas Cartas Portuguesas e os Feminismos*, Porto, Edições Afrontamento, 2012, pp.147-162.
- MARTINS, Maria João. *Mulheres Portuguesas – Divas, Santas e Demónios*, vol.I, Porto, Editora Vega e Multilar, Coleção: Outras Obras, 1994.
- MEDEIROS, Pedro de. «Of Excess (Reading the *New Portuguese Letters*)», *Cadernos de Literatura Comparada 26/27, Novas Cartas Portuguesas e os Feminismos*, Porto, Edições Afrontamento, 2012, pp.93-109.
- MORUJÃO, Isabel. «Entre a voz e o silêncio: literatura e espiritualidade nos mosteiros femininos», REVER- *Revista de Estudos da Religião*. Disponível em: [Entre a voz e o silêncio: literatura e espiritualidade nos mosteiros femininos | Morujão | REVER - Revista de Estudos da Religião \(pucsp.br\)](#).
- NANCY, Jean-Luc. REETH, Adèle. *Coming*, Fordham University Press, New York, 2017.
- OWEN, Hilary.
- «Filhas de Antígona no país das Três Marias? Uma questão de género e genealogia» em *Cadernos de Literatura Comparada 26/27, Novas Cartas Portuguesas e os Feminismos*, (org. Ana Luísa

- Amaral, Ana Gabriela Macedo e Marinela Freitas), Porto, Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, Edições Afrontamento, Junho/Dezembro 2012, pp.15-39.
- “Um Quarto que Seja Seu’: The Quest for Camões’s Sister”, *Portuguese Studies*, vol. 11, 1995, pp. 179–91. Consultado em: <https://www.jstor.org/stable/41105027> (último acesso em:29/05/2022).
- PIMENTEL, Irene Flunser.
- A cada um o seu lugar*, Círculo de Leitores e Temas e Debates, 2011.
- História das Organizações Femininas no Estado Novo*, Círculo de Leitores, 2000.
- PEDROSA, Ana Bárbara.
- “As obras das autoras portuguesas censuradas pela PIDE”, *Esquerda.net*, publicado a 7 de Dezembro de 2019, consultado em: [As obras das autoras portuguesas censuradas pela PIDE | Esquerda](#) (último acesso em: 14/01/2022).
- “Escritoras portuguesas e Estado Novo: 9 autoras e 21 obras censuradas”, *Esquerda.net*, publicado a 30 de Novembro de 2019, consultado em: [Escritoras portuguesas e Estado Novo: 9 autoras e 21 obras censuradas | Esquerda](#) (último acesso em: 14/01/2022).
- “Maria Teresa Horta: a censura de “Minha Senhora de Mim” (1971)”, *Esquerda.net*, publicado a 15 de Novembro de 2019, consultado em: [Maria Teresa Horta: a censura de “Minha Senhora de Mim” \(1971\) | Esquerda](#) (último acesso em: 14/01/2022).
- “Três Marias: a censura de “Novas Cartas Portuguesas””, *Esquerda.net*, publicado a 22 de Novembro de 2019, consultado em: [Três Marias: a censura de “Novas Cartas Portuguesas” | Esquerda](#) (último acesso em: 14/01/2022).
- PEREIRA, María de Lourdes, «De Mariana Alcoforado a Las Tres Marías, un camino de coraje y resistencia a partir de la palabra», *Revista Internacional de Literaturas y Culturas*, n.º 11, 2001, pp.184-198.
- Consultado em: <https://revistascientificas.us.es/index.php/CulturasyLiteraturas/article/view/7491> (último acesso em: 20/11/2021).
- PINTASILGO, Maria de Lourdes.
- «Pré-Prefácio (leitura breve por excesso de cuidado)», em *Novas Cartas Portuguesas*, Edição Anotada, Org. Ana Luísa Amaral, Lisboa, Dom Quixote, 2010, pp. XXVII-XXIX.
- «Prefácio (leitura longa e descuidada)», em *Novas Cartas Portuguesas*, Edição Anotada, Org. Ana Luísa Amaral, Lisboa, Dom Quixote, 2010, pp. XXXI-XLVIII.
- RAMALHO, Maria Irene. “Diferença? Ou Variedade Infinita?”, *Cadernos de Literatura Comparada*, nº35, Lisboa, Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, 2016. Consultado em: <https://estudogeral.sib.uc.pt/handle/10316/48253> (último acesso em: 13/04/2021).
- REGO, Maria do Céu da Cunha. «Sexo, Justiça E Direito: A propósito De ‘Novas Cartas Portuguesas’». *Cadernos De Literatura Comparada*, n. 35, Dezembro de 2016, pp. 175-09. Consultado em: <https://ilc-cadernos.com/index.php/cadernos/article/view/388> (último acesso em: 23/03/2021).
- SADLER, Darlene J. «Form in “Novas Cartas Portuguesas”», *NOVEL: A Forum on Fiction*, vol. 19, no. 3, Duke University Press, 1986, pp. 246–63. Consultado em: https://www.jstor.org/stable/1345633?seq=1#metadata_info_tab_contents (último acesso em: 20/03/2021).

SANTANA, Patricia Maria dos Santos (2013). “A Poesia De Maria Teresa Horta Pela Busca Da Totalidade Feminina”, *Revista Espaço Acadêmico*, vol. 13, nº 146, junho de 2013, p. 61-69, Consultado em: <https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/view/20046> (último acesso em: 10/01/2022).

SANTOS, Maria Irene Ramalho de Sousa; AMARAL, Ana Luísa. *Sobre a 'Escrita Feminina'*. Centro de Estudos Sociais, Coimbra, 1997. Consultado em: [Sobre a 'Escrita Feminina' | Estudo Geral \(uc.pt\)](#) (último acesso em: 14/03/2021).

SILVA, Fabio Mario da, “Entrevista com Maria Teresa Horta, A ‘escrita feminina’”, *Revista Alere – Programa de pós-graduação em estudos literários (PPGEL)*, Tangará da Serra, v. 6, n. 2, pp. 225-230, dez. 2012. Consultado em: [ENTREVISTA DE MARIA TERESA HORTA | SILVA | Revista Alere \(unemat.br\)](#) (último acesso em: 21/03/2022).

SILVA, Manuela Sofia da Conceição, *As Lettres Portugaises na Literatura Portuguesa Contemporânea: Reescritas*, tese de doutoramento em Estudos de Literatura e de Cultura, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2018. Consultado em: <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/34784> (último acesso em: 16/05/2022).

SILVA, Maria Regina A. Tavares da. «História no feminino: os movimentos feministas em Portugal», in João Medina (org.) *História de Portugal dos tempos pré-históricos aos nossos dias*, Clube Internacional do Livro, Alfragide, 1995.

SIMOSAS, Maria Marta Pessanha Mascarenhas,

A fluida arte da descosura: filosofias de liberdade em cartas portuguesas e novas cartas portuguesas, Dissertação de Mestrado em Literatura e Cultura Comparadas, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, Edição de Autor, 2007. Consultado em: <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/16206> (último acesso em: 15/09/2021).

«*Cartas Portuguesas e Novas Cartas Portuguesas: Releituras Im-possíveis*», em *Cadernos de Literatura Comparada 26/27, Novas Cartas Portuguesas e os Feminismos*, (org. Ana Luísa Amaral, Ana Gabriela Macedo e Marinela Freitas), Porto, Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, Edições Afrontamento, Junho/Dezembro 2012, pp-63-92.

STRACHEY, James. *Female Sexuality, The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume XXI (1927-1931): The Future of an Illusion, Civilization and its Discontents, and Other Works*, 1961, pp. 221-24. Consultado em: <https://pep-web.org/browse/SE/volumes/21?openNotificationModal=false> (último acesso em: 20/05/2021).

Obras de Referência:

ALMEIDA, Cândido Mendes de Almeida. *Ordenações Filipinas On-line*, vols. 1 a 5, Rio de Janeiro, 1870. Consultado em: [Ordenações \(uc.pt\)](#) (Último acesso em: 17/05/2021).

AZEVEDO, Carlos Moreira. *Dicionário de História Religiosa de Portugal*, 1º vol.: A-C, 2º vol.: C-I, 3º vol.: J-P, 4º vol.: P-V, Lisboa, Círculo de Leitores, 2000.

BLUTEAU, Raphael. *Vocabulario portuguez, e latino, aulico, anatomico, architectonico, bellico, botanico ...: autorizado com exemplos dos melhores escritores portuguezes, e latinos; e offerecido a El Rey de Portugal D. Joaõ V.* Coimbra, Collegio das Artes da Companhia de Jesu, Lisboa, Officina de Pascoal da Sylva, 1712-1728. 8 v; 2 Suplementos. Consultado em:

<https://www.bbm.usp.br/en/dicionarios/vocabulario-portuguez-latino-aulico-anatomico-architectonico/> (último acesso em: 23/03/2022).

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain; trad. Cristina Rodriguez e Artur Guerra. *Dicionário dos símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*, Lisboa, Teorema, 1994.

DUBOIS, Jean. *Larousse de la Langue Française Lexis*, Paris, Librairie Larousse, 1979.

EVANS, Dylan. *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*, Londres e Nova Iorque, Taylor & Francis e-Library, 2006. Consultado em: [An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis | Evans, Dylan | download \(1lib.eu\)](#) (último acesso em: 20/12/2020).

GONÇALVES, Manuel Lopes Maia, *Código Penal Português na Doutrina e na Jurisprudência*, 4ª edição, Coimbra, Almedina, 1979.

LAPLANCHE, Jean, PONTALIS, J.B., *Vocabulário da Psicanálise*, Lisboa, Presença, 1990.

LOPES, Óscar. SARAIVA, António José, *História da Literatura Portuguesa*, 17ª ed., corrigida e actualizada, Porto, Porto Editora, 1996.

MIRANDA, Jorge. *As Constituições Portuguesas: 1822-1838-1911-1933-1976*, Lisboa, Petrony, 1976.

MOUSSEAU, Jacques; MOREAU, Pierre-François. *Dicionário do Inconsciente*, Lisboa, Verbo, 1984.

Porto Editora - *a latere* no Dicionário Infopédia de Locuções Latinas e Expressões Estrangeiras, Porto, Porto Editora. Consultado em: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/locucooes-expressoos/a%20latere> (último acesso em: 23/05/2021).

SARAIVA, José Hermano. *História de Portugal, A Primeira República - do 5 de Outubro à crise partidária*, vol. VIII, Matosinhos, Editora QuidNovi, 2004.