

Ce livre se penche sur les contraintes de la production littéraire des femmes, en particulier pendant les quatre décennies du régime autoritaire portugais, de 1926 à 1974, ainsi que sur les mécanismes d'invisibilité qui ont souvent caractérisé la réception de leurs ouvrages. Tout en questionnant le contexte sociopolitique de la dictature militaire et de l'État Nouveau, ces études s'attachent à comprendre les conditions et les motivations d'écriture de beaucoup de femmes, leurs stratégies de publication, leur réception, sans oublier la critique littéraire ainsi que le canon et la marginalisation.

L'œuvre contribue à étudier l'écriture de ces femmes oubliées pour la plupart par l'institution littéraire et à les intégrer dans le patrimoine portugais au même temps qui rend visible et permet la reconnaissance de ces femmes qui ont eu un rôle déterminant dans la société portugaise et dans ce sens constitue aussi une contribution pour l'Histoire des Femmes.

José Manuel da Costa Esteves é responsável pela Cátedra Lindley Cintra do Camões- I. P. na Université Paris Nanterre onde integra o grupo de investigação CRILUS e do qual é diretor adjunto. É membro da Associação Portuguesa dos Críticos Literários, do Conselho Editorial das Revistas *Colóquio Letras*, *Faces de Eva*, *Estudos sobre a Mulher*, *Convergência Lusíada* e *Cahiers du Crepal*. Os seus interesses de investigação abrangem a didática das línguas, das políticas linguísticas e culturais e da literatura portuguesa moderna e contemporânea.

Isabel Henriques de Jesus é diretora do grupo de investigação *Faces de Eva. Estudos sobre a Mulher* e da revista científica com o mesmo nome. É coordenadora-adjunta do projeto *Escritoras de língua portuguesa no tempo da Ditadura Militar e do Estado Novo em Portugal, África, Ásia e países de emigração*. Os seus interesses de investigação centram-se na literatura portuguesa de autoria feminina e nos estudos feministas e de género.

Teresa Sousa de Almeida é Professora Associada reformada da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, da Universidade Nova de Lisboa e investigadora do IELT. Tem-se dedicado ao estudo da literatura portuguesa e francesa do século XVIII. Dirigiu dois projetos sobre a escrita de mulheres, antes de 1900, financiados pela FCT. Tem escrito sobre as obras de Luís Cardoso, Maria Teresa Horta, Mário de Carvalho, Natália Nunes e Nuno Júdice. Neste momento, dirige o grupo de investigação *Escritoras de língua portuguesa no tempo da Ditadura Militar e do Estado Novo em Portugal, África, Ásia e países de emigração*.

ISBN 978-2-87574-478-4



9 782875 744784

www.peterlang.com

Peter Lang
Bruxelles



Esteves, Jesus, Almeida (coord.)

Escritoras portuguesas no tempo da Ditadura Militar e do Estado Novo

3

Vol. 3

José Manuel da Costa Esteves,
Isabel Henriques de Jesus,
Teresa Sousa de Almeida (coord.)



Escritoras portuguesas no tempo da Ditadura Militar e do Estado Novo



PETER LANG

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	11
------------------	----

I RESISTÊNCIAS

IRENE LISBOA, A “DESAFIADORA DE TODAS AS ORDENS ESTABELECIDAS”	19
---	----

SARA MARINA BARBOSA

OS ÚLTIMOS DIAS DO FASCISMO PORTUGUÊS: MARIA ARCHER CONTRA A CENSURA SALAZARISTA	35
---	----

ARMANDA MANGUITO-BOUZY

ILSE LIEBLICH LOSA (1913–2006): DE EXILADA À OPOSIÇÃO ANTIFASCISTA SOB CÉUS ESTRANHOS ...	47
--	----

JOÃO ESTEVES

(RE)VER A MADONA DE NATÁLIA CORREIA: A LIBERDADE SEXUAL FEMININA NÃO CENSURADA ..	57
--	----

VIVIAN LEME FURLAN

MEMÓRIA, CABO VERDE E A DITADURA: A ESCRITA INTER/DITA DE ORLANDA AMARÍLIS	65
---	----

JOANA PASSOS

II MEDIAÇÃO E RELAÇÕES (INTER)CULTURAIS

A GRANDE ALIANÇA DE ANA DE CASTRO OSÓRIO	83
--	----

PATRÍCIA ANZINI

NATÉRCIA FREIRE E O SUPLEMENTO LITERÁRIO	
ARTES E LETRAS	93
<i>ELIZABETH OLEGÁRIO</i>	

“ONDE ESTÁ O MENINO JESUS?”, PERGUNTA NATÁLIA	
CORREIA	103
<i>ANTONIO AUGUSTO NERY</i>	

MARIA LAMAS E ALICE VIEIRA EM DIÁLOGO	111
<i>RENATA FLAIBAN ZANETE</i>	

III ESCRITORAS SILENCIADAS

UM QUARTO PARA VER O MUNDO: ERRÂNCIA	
DA MEMÓRIA E NOMADISMO INTERIOR	
EM <i>TERRA DE NOD</i>, DE JUDITH NAVARRO	125
<i>GONÇALO CORDEIRO</i>	

A ESCRITORA MARIA CECÍLIA CORREIA (1919–1993)	
E A SUA OBRA	135
<i>LEONOR CASTILHO</i>	

NATÁLIA NUNES: O ESTRANHO CASO DA SUA	
INVISIBILIDADE	143
<i>TERESA SOUSA DE ALMEIDA</i>	

ANÚNCIO DE CASAMENTO E OUTRAS NOVELAS DE	
PATRÍCIA JOYCE: O ANÚNCIO DE UMA OBRA	155
<i>JOSÉ MANUEL DA COSTA ESTEVES</i>	

IV NOVOS CAMINHOS

FERNANDA BOTELHO, XERAZADE DOS ANOS 60	171
<i>AGNÈS LEVÉCOT</i>	

MAINA MENDES DE MARIA VELHO DA COSTA: UM PACTO CHAMADO MULHER	183
--	------------

ISABEL HENRIQUES DE JESUS

A MORTE DA MÃE DE MARIA ISABEL BARRENO, UMA ARMA DE DESORGANIZAÇÃO TOTAL	193
---	------------

MARINA BERTRAND

MARIA GABRIELA LLANSOL: O “CORP’A’S CREVER” ENTRE AS DOBRAS DO ESPAÇO	203
--	------------

ANA PAIXÃO

INTRODUÇÃO

Este livro reúne contribuições apresentadas no Colóquio “Ver/Rever a escrita de mulheres (1926–1974)”, realizado em Lisboa, a 5 e 6 de março de 2020, e na Jornada de Estudos “Voir/Revoir l’écritures des femmes (1926–1974) au Portugal”, que decorreu em Paris, a 5 de outubro do mesmo ano. Estes dois encontros integram-se no projeto “Escritoras de língua portuguesa no tempo da Ditadura Militar e do Estado Novo em Portugal, África, Ásia e países de emigração”, financiado pela Fundação Calouste Gulbenkian, que reúne investigadores e investigadoras do Instituto de Estudos de Literatura e Tradição (IELT), de Faces de Eva. Estudos sobre a Mulher/Centro Interdisciplinar de Ciências Sociais (CICS.NOVA), da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, bem como do Centre de Recherches Interdisciplinaires sur le Monde Lusophone (CRILUS), Unité de recherche Études Romanes, da Universidade Paris Nanterre.

Se excluirmos o caso das autoras canónicas, poder-se-á dizer que existem poucas obras que, de uma forma global, analisem a produção literária das escritoras portuguesas durante a Ditadura Militar e o Estado Novo. Hilary Owen e Cláudia Pazos Alonso (2011), no seu livro *Antigone’s Daughters? – Gender, Genealogy, and the Politics of Authorship in 20th-Century Portuguese Women’s Writing* escrevem: “[...] the formal position of women writers in relation to the national cultural memory that is inscribed in literary histories, canons, and institutional critical practices has remained largely that of an isolated minority” (Owen e Alonso 2011: 13). A obra analisa o caso de seis mulheres escritoras já consagradas pelo cânone da literatura portuguesa – Florbela Espanca, Irene Lisboa, Agustina Bessa Luís, Natália Correia, Hélia Correia e Lídia Jorge. Ali se chama a atenção para a necessidade urgente de um projeto que possa recuperar um conjunto de mulheres esquecidas pela instituição literária: “it should be emphasized that this is not a project devoted to archaeological retrieval of lost women’s work although we fully acknowledge the political urgency of such project in the wider field of feminist literary studies in Portugal” (ibidem: 14).

Na década de 80, os estudos de Isabel Allegro de Magalhães foram pioneiros, ao porem em destaque a escrita feminina, assunto que pouco

preocupava a comunidade científica portuguesa. O desconhecimento da obra destas autoras contribuiu para que se tenha feito uma análise incompleta da sua produção, o que é patente na larga maioria das histórias da literatura e dos dicionários literários, como nota Chatarina Edfeldt, no seu livro publicado em 2006, *Uma história na História: representações da autoria feminina na história da literatura portuguesa do século XX*.

Ana Paula Ferreira (2000) tentou recuperar as mulheres que escreveram nos anos 1940, encontrando uma explicação para o seu silenciamento posterior. As suas obras afastam-se dos dois movimentos dominantes na época, ou seja, dos escritores da *Presença* e do neorrealismo, sendo identificadas numa categoria – literatura feminina – que terá estado na origem da sua marginalização. Resgatou nomes importantes, alguns dos quais completamente esquecidos, ao incluir contos de Irene Lisboa, Lília da Fonseca, Natércia Freire, Raquel Bastos, Patrícia Joyce, Matilde Rosa Araújo, Maria Archer, Heloísa Cid e Manuela Porto. Elaborou também uma lista de vinte e seis autoras com obras de ficção publicadas na década de 40, incluindo notas biobibliográficas de grande utilidade. No entanto, não há estudos semelhantes para as outras décadas do século XX.

Paula Morão, que editou a obra completa de Irene Lisboa (entre os anos 1991 e de 1999) e a quem se devem trabalhos muito importantes sobre as escritoras desta época, publicou um artigo, no qual evidencia um conjunto muito significativo de nomes a exigir um estudo aprofundado, num volume intitulado *Femmes oubliées dans les arts et les lettres au Portugal* (2016), que representa um esforço importante de recuperação das mulheres esquecidas pela instituição literária e artística portuguesa.

Partindo deste estado da arte, o projeto “Escritoras língua portuguesa no tempo da Ditadura Militar e do Estado Novo em Portugal, África, Ásia e países de emigração” visa integrar a escrita produzida por mulheres dentro do património português, uma vez que tradicionalmente o cânone da literatura portuguesa é essencialmente masculino, mesmo no que diz respeito ao século XX. Para que este objetivo mais vasto se cumpra, propõe-se catalogar e analisar a produção literária das autoras que publicaram nesta época, elaborando uma base de dados online, de acesso livre. Esta pesquisa constitui uma componente estruturante, desencadeadora de um trabalho mais vasto que está, em parte, por realizar sobre as condições de produção literária das mulheres no período em análise. De igual forma, tentar-se-á estudar, caso a caso, as razões da fraca ou nula visibilidade posterior destas autoras.

A base de dados¹ pressupõe a elaboração de uma lista, tão exaustiva quanto possível, das escritoras que tenham publicado livros de prosa, poesia e teatro, incluindo diários, memórias, biografias e autobiografias, recorrendo a fontes diversas. Foi criada uma ficha individual para cada autora identificada, com diferentes campos que incluem dados biográficos, bibliográficos, e outros elementos de contextualização da sua obra e da forma como se inseriu no campo literário, recorrendo a especialistas e membros da equipa de investigação. Foram também elencadas as traduções existentes, determinando o grau de internacionalização atingido. Um campo específico chama a atenção para as sociabilidades, uma vez que, com exceção de alguns casos concretos, não se sabe como estas escritoras se relacionaram entre si e com os vários grupos que se afirmaram nas décadas estudadas. O projeto tem permitido revelar redes desconhecidas.

Os resultados têm sido surpreendentes, não só em relação ao número de autoras encontradas, como também no que concerne a sua produção literária, por vezes, muito extensa. Detetaram-se várias situações: houve autoras que, depois de terem publicado uma ou duas obras, em geral com uma fraca receção, desistiram e deixaram de escrever, independentemente da qualidade que demonstraram, como se tivesse deixado de valer a pena continuar, por vários motivos, muitos deles de ordem pessoal e familiar. Há carreiras truncadas. Outras escritoras continuaram sempre a publicar, com críticas favoráveis, paternalistas ou demolidoras, numa época em que as mulheres estavam, em geral, arredadas das revistas e das páginas literárias dos jornais, situação que começou a melhorar, a partir sobretudo da década de 60, do século XX. Normalmente, e como se verá, a larga maioria da crítica era feita por homens, embora houvesse exceções. Muitas vezes, as obras das mulheres tinham um destaque menor, nem sempre sendo recensadas.

Com a realização destes dois encontros do projeto, a equipa procurou alargar o âmbito da sua investigação e descobrir novos caminhos. Sara Marina Barbosa abre a primeira parte deste livro, intitulada “Resistências”, com um artigo sobre Irene Lisboa (1892–1958), em que analisa a repressão de que esta escritora foi vítima, por parte do Estado Novo. Apesar de censurada, reprimida e impedida praticamente de dar aulas, nunca desistiu de escrever nem de participar politicamente enquanto

1. Disponível em <https://mulheresescritoras.pt/>

cidadã ativa. Centrando-se em *Os Últimos Dias do fascismo português*, de Maria Archer (1899–1982), Armanda Manguito-Bouzy, analisa a luta desta autora contra a censura, bem como o seu exílio no Brasil, onde publicou o livro em questão, que conta o processo de Henrique Galvão. Teve livros proibidos, a sua casa foi invadida pela PIDE e os jornais conservadores não a pouparam. João Esteves apresenta-nos uma face menos conhecida de Ilse Lieblisch Losa (1913–2006), judia, fugida do nazismo. Instalada em Portugal, lutou contra o regime de Salazar, apesar da experiência aterradora por que tinha passado. Viguada pelas várias polícias políticas do Estado Novo, aderiu à Delegação do Porto da Associação Feminina pela Paz, bem como à Associação de Jornalistas e Homens de Letras do Porto.

Vivian Leme Furlan analisa a obra *A Madona*, de Natália Correia (1923–1993), mostrando a sua luta em prol da liberdade sexual da mulher, desconstruindo, com coragem e desassombro, o estereótipo feminino do Estado Novo, que via a mulher como um ser puro, ingénuo e maternal. Por outro lado, a autora mostra como esta escritora cria um novo discurso, inovando também a nível da estrutura narrativa que utiliza no seu livro.

Recuperar as autoras africanas de língua portuguesa é o objetivo do artigo de Joana Passos, que analisa a obra de Orlanda Amarílis (1924–2014), escritora cabo-verdiana que viveu a maior da vida em Lisboa e denunciou, nas suas obras, o regime colonial, chamando a atenção para a pobreza da população e para o ambiente corrupto da administração local.

A segunda parte deste livro, intitulada “Mediação e relações (inter)culturais”, inicia-se com um artigo de Patrícia Anzini, que analisa a forma como Ana de Castro Osório (1872–1935) construiu redes de sociabilidade entre Portugal e o Brasil, desconstruindo o projeto transatlântico desta pioneira. Elizabeth Olegário estuda o caso particular da escritora Natércia Freire (1920–2004) que, entre 1954 e 1974, dirigiu o suplemento literário *Artes e letras*, do *Diário de notícias*, numa altura em que a crítica literária era predominantemente masculina, dando voz a inúmeras escritoras cujos livros eram recenseados e cujos artigos eram publicados. Antonio Augusto Nery foca um aspeto particular da obra de Natália Correia – o seu interesse pela cultura e religiosidade popular –, através da leitura do conto “Onde está o Menino Jesus?”, que subverte a conceção do catolicismo, proposta pelo Estado Novo. Finalmente, Renata Flaiban Zanete estuda a influência de Maria Lamas (1893–1983)

sobre Alice Vieira, que encontrou em Paris, quando esta, grande mediadora cultural, se encontrava exilada.

A terceira parte deste livro, consagrada às “Escritoras silenciadas” pela história da literatura, abre com um artigo de Gonçalo Cordeiro que, partindo de Virginia Woolf, analisa o romance *Terra de Nod*, de Judith Navarro (1910–1987), destacando a importância do quarto, enquanto espaço de deambulação pessoal e mítica. Eleonor Castilho recupera a obra de Maria Cecília Correia (1919–1993), quase totalmente desconhecida, analisando-a e estudando as suas redes de relações. Debruçando-se sobre a produção literária de Natália Nunes (1921–2018) e a sua fortuna crítica, nem sempre favorável, Teresa Sousa de Almeida tenta compreender por que razão esta escritora foi posteriormente silenciada, incompreendida e quase ignorada pela história da literatura portuguesa. Centrando-se no seu primeiro livro, José Manuel da Costa Esteves debruça-se sobre a escritora Patrícia Joyce (1913–1985), estudando o seu percurso e a fraca receção por parte da crítica. A independência desta autora face às correntes dominantes na época é um dos aspetos que poderá explicar a sua exclusão do cânone.

Finalmente, na última parte, analisam-se os novos caminhos da escrita feminina. Em primeiro lugar, Agnès Levécot centra-se na obra de Fernanda Botelho (1926–2007), que está a ser reeditada em Portugal, sob a direção de Paula Morão, mostrando como esta autora, contadora de histórias, denuncia a opressão sofrida pelas mulheres e demonstrando como os seus livros são precursores das *Novas Cartas portuguesas*. Isabel Henriques de Jesus analisa, do ponto de vista da teoria feminista, as representações das personagens femininas, autónomas e conscientes, no romance pioneiro de Maria Velho da Costa (1938–2020), *Maina Mendes*. Pondo em destaque a obra da mais esquecida das Três Marias – Isabel Barreno (1939–2016) –, Marina Bertrand analisa *A Morte da mãe*, um texto híbrido, que reflete o pensamento feminista da autora, podendo ser lido do ponto de vista filosófico, sociológico, literário e mítico.

O livro encerra-se com um trabalho de Ana Paixão sobre Maria Gabriela Llansol (1931–2008), que foca a interdependência espaço-temporal e as dobras do espaço, dois conceitos fundamentais da física einsteiniana para compreender a obra desta autora única na literatura portuguesa. O artigo demonstra como a escritora cria uma nova *poiética* onde se fundem espaços, tempos, territórios e géneros literários, num nó quase indecifrável.

Esperamos que esta publicação possa contribuir para o estudo e maior conhecimento das escritoras portuguesas durante os anos da Ditadura Militar e do Estado Novo, para as libertar do esquecimento e lhes insuflar uma nova vida.

Os coordenadores

Bibliografia

- EDFELDT, Chatarina. 2006. *Uma história na História: representações da autoria feminina na história da literatura portuguesa do século XX*. Montijo: Câmara Municipal do Montijo.
- FERREIRA, Ana Paula. 2000. *A Urgência de contar. Contos de mulheres dos anos 40*. Lisboa: Caminho.
- MAGALHÃES, Isabel Allegro de. 1987. *O Tempo das mulheres – a dimensão temporal na escrita feminina contemporânea*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- MORÃO, Paula. 2016. Lembrar, esquecer – Algumas causas, alguns casos. In *Femmes oubliées dans les arts et les lettres au Portugal*, coord. Maria Graciete Besse e Maria Araújo da Silva. Paris: Indigo & Côté-femmes.
- OWEN, Hilary e Cláudia Pazos. ALONSO. 2011. *Antigone's Daughters? – Gender, Genealogy, and the Politics of Authorship in 20th-Century Portuguese Women's Writing*. Plymouth: Bucknell University Press.

I

RESISTÊNCIAS

IRENE LISBOA, A “DESAFIADORA DE TODAS AS ORDENS ESTABELECIDAS”²

SARA MARINA BARBOSA

*Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da
Universidade de Lisboa*

À memória de Inês Gouveia, com gratidão

Ecidi escrever ortado; poupo assim o rabalho a quem me orta

Maria Velho da Costa

A afirmação em epígrafe, publicada por Maria Velho da Costa numa crónica que escreve no jornal *República*,³ tem um alcance bem maior que o das palavras que compõem os textos divulgados nessa época de censuras e violências várias, tanto reais como simbólicas, que foi o período entre 1926 e 1974; o seu conteúdo alarga-se às atitudes e comportamentos que se sabiam interditos e punidos e eram, com frequência, autocensurados. A censura⁴ foi “uma peça central da estrutura orgânica do Estado Novo, do seu aparelho repressivo, propagandístico e de enquadramento político-ideológico da população” (Azevedo 1999: 13); um dos seus mais importantes efeitos é justamente a instauração de “uma sintaxe do pensamento colectivo, uma autêntica profilaxia do Estado que não visava apenas *controlar* mas *criar* formas de mentalidade adaptadas ao Poder”

-
2. Estudo elaborado no âmbito da Bolsa SFRH/BD/140336/2018, financiada pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT). sara.barbosa@campus.ul.pt
 3. Ova Ortografia. *República*, 13 de junho de 1972, recolhido em volume no ano seguinte (Costa 1973: 55).
 4. Instituída a 22 de junho de 1926, a censura mantém-se em atividade até à Revolução de 1974 de forma a garantir o “controlo governamental da circulação do discurso político” (Rosas e Brito 1996: 139) e, através do exame prévio, sancionado em 1933, a dar origem ao “mecanismo mais eficaz desta guerra surda: a autocensura” (*ibidem*: 140).

(*ibidem*: 24; itálicos no texto). Desta forma, pode afirmar-se que a grande ambição do poder censório seria tornar-se obsoleto por falta de quem o confrontasse, moldando a sociedade a uma ideologia única.

Serve o aparente e irónico paradoxo contido na frase citada como mote para se fazer uma breve reflexão acerca das tensões entre repressão e resistência, tomando como caso e exemplo o percurso de uma vida particular: a de uma mulher que escreveu contra e apesar de todas as opressões no período da ditadura.

Irene do Céu Vieira Lisboa nasceu a 25 de dezembro de 1892 no concelho de Arruda dos Vinhos e morreu a 25 de novembro de 1958, em Lisboa. Viveu, assim, a maior parte da sua existência adulta antes e durante o Estado Novo.

Em 1911 matriculou-se na Escola Normal de Lisboa, onde, de acordo com o testemunho da sua colega desde o liceu Maria Pia e amiga de toda a vida, Ilda Moreira:

[...] Irene teve oportunidade de revelar os seus magníficos dotes de inteligência e de sensibilidade.” A sua personalidade “avivou-se, acentuou-se, desdobrou-se. A sua exuberância, a sua vivacidade, o seu inconformismo radicaram-se e revelaram-se. Não era uma alma passiva, queria novidades de ensino, cultura que lhe satisfizesse a ambição de saber [...] (Pinheiro 1990: 132)

O primeiro jornal das normalistas de Lisboa – *Educação feminina* – criado e dirigido por Irene Lisboa, então no segundo ano do curso, é publicado em abril de 1913. Tem aqui início a intervenção cívica, literária e pedagógica de Irene Lisboa, momento em que começam os confrontos da jovem escritora com os poderes instituídos. De acordo com Moreirinhas Pinheiro, que cita novamente Ilda Moreira:

Irene “foi chamada ao gabinete dos professores algumas vezes” por causa do jornal. “Aí era censurada e aconselhada sobre a orientação que lhe devia dar, e até lhe disseram: A senhora escreve com uma pena muito aguda e um dia pica-se ... Picou-se e ficou ferida ... O jornal foi proibido pelo Conselho Escolar. Mas que euforia, enquanto durou! A extinção do jornal magoou-a muito e exacerbou a sua rebelião”. Os professores nunca viram com bons olhos a existência desta publicação. Não há notícia de nenhuma palavra de compreensão ou estímulo dirigida pelos docentes às promotoras de tão interessante iniciativa. (Pinheiro 1990: 134)

Porém, continua o autor que analisou o contributo de Irene Lisboa para a pedagogia nacional: “É interessante verificar que Irene, ao longo

de 45 anos de uma vida fecunda no campo do ensino e das letras, nunca se desviou do caminho traçado em 1 de abril de 1913, no jornal *Educação feminina*” (Pinheiro 1990: 135). E acrescenta que, tal como podemos ler nas “Considerações oportunas” que a normalista faz publicar nesse número inaugural do periódico, “a sua bela obra teve sempre ‘a Verdade e a Justiça por lema’ e ‘a franqueza e a simplicidade por mestres’” (*ibidem*).

Este olhar que “incomodava a todos pela forma crítica com que expunha as situações da escola, não se acomodando facilmente à vontade dos dirigentes e professores” (Pintassilgo e Serra 2009: 82), terá ao longo da sua vida duas consequências: Irene Lisboa torna-se a professora do ensino infantil pedagogicamente mais competente da sua época e, mais tarde, é afastada do ensino e impedida de ensinar.

Após a conclusão do Curso da Escola Normal Primária, em julho de 1914, com a classificação de 18 valores, Irene Lisboa trabalha em algumas substituições e, de forma permanente, na escola do Beato. Em seguida, concorre para professora do Ensino Infantil (Lei de 1917) e é colocada, juntamente com Ilda Moreira, na escola da Tapada (Ajuda). Entre 1929 e 1935 é bolseira do Instituto Nacional de Educação e estuda em Genebra, seguindo depois, a expensas suas, para Bruxelas e Paris. Contudo, em 1936 o Estado Novo extingue as Secções Infantis das escolas, passando, em 1938, o primeiro ensino para a Obra das Mães.⁵ Irene Lisboa, tal como a sua amiga Ilda Moreira, concorre ao posto de Inspetora para o Ensino Infantil. Nessas funções, por querer inovar e reformular práticas, aplicando o que aprendera no estrangeiro, Irene Lisboa incomoda e acaba, por isso, por ser transferida para um lugar administrativo. Até que, em 1940, aos 48 anos de idade, é forçada a pedir a reforma, a não ser que aceite um lugar na Escola do Magistério Primário em Braga, longe de família e amizades, sem transportes fáceis, nem condições de qualquer espécie.

Sendo-lhe vedada a possibilidade de fazer o que mais gostava – ensinar –, Irene passa a viver de uma reforma baixa e da colaboração assídua

5. A Obra das Mães para a Educação Nacional (OMEN), instituída em 1936 pelo então titular da pasta da Educação, Carneiro Pacheco, tinha por objetivo educar as mulheres na ideologia vigente, de forma a prepará-las para aqueles que eram os seus deveres maternos, domésticos e sociais. Embora lhe tenha sido atribuída a “educação pré-escolar”, esta “limitava-se a alguns centros de acolhimento e a dois jardins infantis, em Coimbra e Guimarães” (Rosas e Brito 1996: 676).

em diversas publicações. Apesar de toda esta máquina intimidatória, Irene Lisboa nunca deixará de fazer as conferências sobre pedagogia no primeiro ensino para que é convidada, nem de escrever e publicar artigos de cariz ensaístico e reflexivo, crónicas e poemas, buscando aquilo que designa como uma “nova forma de tratar literariamente os casos humanos” (Lisboa 1998: 124).

Os primeiros livros para o público adulto, os volumes de poesia *Um dia e outro dia...* e *Outono havias de vir* são publicados em 1936 e 1937, respetivamente, sob o pseudónimo João Falco. A respeito desse facto, leiam-se as notas de José Gomes Ferreira na “Breve introdução à poesia de Irene Lisboa” que escreveu em 1978, para uma edição que deveria ter sido feita nessa altura.⁶ Citando um depoimento de Jorge de Sena em *O Tempo e o modo*,⁷ diz Gomes Ferreira:

Conforme esse depoimento, Irene usava os nomes de João Falco e Manuel Soares porque um seu superior hierárquico no funcionalismo detestava mulheres escritoras.

Mas a hipótese mais razoável deve residir no facto de que nesses tempos em que o fascismo deitava na Espanha fogo à Europa e acendrava em Portugal essa doutrina maldita que até essa altura os portugueses toleravam apenas, a Irene temia que a considerassem subversiva pela sinceridade nua com que criava as suas obras de arte. Tentava assim disfarçá-las com um nome de homem – senhor da Criação a quem, em certos domínios, tudo era permitido.

Debalde! Logo correu de boca em boca que esse tal João Falco não passava de uma mulher e não hesitaram em acusá-la de desafiadora de todas as ordens estabelecidas: sociais, políticas, literárias, além de outras poucas vergonhas indizíveis. Certos meios policiais, ou paralelos, chegaram a elegê-la como símbolo.

Eu li uma vez com estes olhos que um dia deixarão de ver correr as nuvens no céu, um panfleto colado numa esquina em que lhe chamavam Irene Moscovo e lhe atribuíam mil e um agravos de toda a espécie de lama. (Ferreira 1991: 25)

Não nos debruçamos sobre a relevante questão do uso do pseudónimo em Irene Lisboa, já trabalhada com profundidade por Paula Morão (1986: 21–30) e por Hillary Owen e Cláudia Pazos-Alonso (2011: 70–96),

6. A edição não chegou a ser feita, conforme é referido por Paula Morão (1991: 7–8).

7. Jorge de Sena. 1976. Sobre Irene Lisboa e a crítica – a propósito de uma nota de José Bento. *O Tempo e o modo*, n.º 50–53, junho-outubro.

que apontam principalmente para motivações de ordem experimentalista, em linha com o trabalho do modernismo, que esta autora segue de perto. Propõe-se a leitura de dois poemas desta “desafiadora de todas as ordens estabelecidas”, incluídos no livro de 1937: “Os laranjais em flor” e “Nova, nova, nova, nova!”.

Os laranjais em flor
 As crianças cantavam.
 Gritavam:
Os laranjais em flor!
A terra portuguesa!

Reles coisa a música, e a língua.
 Exclamar.

E o que bole dentro das cabeças?
 Está parado.
 A boca é que trejeita, que se desfigura entre as
 faces muito sérias.

Os laranjais em flor...
 E porque não os batatais ou os favais?
 Os favais!
 Tão cheirosos e tão bonitos.
 Não está consagrada a palavra.
 E a vinha?
 Nesta terra de vinho...
 Já que é fatal este descante: o verde da terra, a
 vida dos lavradores...
 Mas não.
 Os laranjais é que hão-de ser, que aqui ninguém
 conhece.
 Uma palavrinha de beleza!
 A abstracta pátria...
 Todo o verbalismo canónico. (Lisboa 1991: 297)

Neste texto, o sistema de ensino da época é criticado de forma mordaz: as crianças cantam, gritando, com “as faces muito sérias”, mas não são ensinadas a pensar. Apenas repetem palavras e conceitos que não entendem porque em nada se relacionam com o seu quotidiano, a sua realidade, a sua experiência existencial. Assim, “o que bole dentro das cabeças? / Está parado”, já que a mundividência das crianças não é integrada nas atividades de aprendizagem. Em vez de falarem dos “batatais

ou dos favais”, da “vinha”, do “verde da terra, [d]a vida dos lavradores” que faz parte do seu dia-a-dia e das vivências que (re)conhecem, as crianças são obrigadas ao “verbalismo canónico”, recitando acerca dos laranjais “que aqui ninguém / conhece” e da “abstracta pátria”, paradigma de uma instrução que as prepara para que venham a aceitar sem questionamento as ordens de superiores hierárquicos, as que serão apresentadas como verdades e serviço da nação.

De igual forma, um dos mais breves poemas do volume, “Nova, nova, nova, nova!”, pode ser lido enquanto problematização da estética instituída e prescrita à época da sua publicação, seja esta literária ou social.

Nova, nova, nova, nova!

Não era a minha alma que eu queria ter.
Esta alma já feita, com seu toque de sofrimento
e de resignação, sem pureza nem afoiteza.
Queria ter uma alma nova.
Decidida, capaz de tudo ousar.
Nunca esta que tanto conheço, compassiva, tortu-
rada, de trazer por casa.
A alma que eu queria e devia ter ...
Era uma alma asselvajada, impoluta, nova, nova,
nova, nova! (Lisboa 1991: 296)

Exemplar no que diz respeito à fluidez e ao esbatimento das fronteiras genológicas – Irene Lisboa afirmará por diversas vezes não ser sua preocupação delimitar prosa e poesia, conto, crónica, diário,⁸ – este poema representa um sujeito poético feminino, insatisfeito e consciente da opressão. O eu vê-se confrontado com uma interioridade que não desejaria possuir. Observe-se a amplificação, estratégia retórica utilizada por Irene Lisboa, explicitando as características da “alma”, através da enumeração das suas qualidades: “já feita”, “de sofrimento”, “de resignação”, “sem pureza”, “[sem] afoiteza” e que será continuada nos versos 6 e 7 (“compassiva”, “torturada”, “de trazer por casa”). Os traços desejados apresentam-se por contraste: nos versos 4 e 5, “nova” (que ainda não se encontra “feita” e que, por isso, terá

8. Como epígrafe e resposta a estranhezas e críticas à primeira recolha de poemas publicada, Irene Lisboa escreve, a abrir *Outono havias de vir*: “Ao que vos parecer verso chamaí verso e ao resto chamaí prosa” (1991: 283).

“pureza” em vez de “sofrimento”), “decidida”, “capaz de tudo ousar” (e, assim, isenta de “resignação” e plena de “afoiteza”); nos versos 9 e 10, “asselvajada” (por antítese a “compassiva”), “impoluta” (pois ainda não se encontra “torturada”, nem maltratada de forma a que o seu autoconceito se revele negativo, metaforicamente, “de trazer por casa”). O texto fecha com a repetição enfática de um adjetivo que sintetiza o desejo do sujeito poético – ser “nova, nova, / nova, nova!”. Note-se que, nos três últimos versos, a pontuação assinala expressivamente o contraste, com a suspensão do discurso, pelo uso das reticências, no verso 8 – como se o sujeito refletisse sobre a definição da “alma” que não só “queria” como lhe pertenceria por direito próprio (e por isso “devia ter”), mas que não pôde alcançar. Esta ideia é sublinhada nos versos 9 e 10 pelos verbos conjugados no pretérito imperfeito do indicativo e pela exclamação, definindo a certeza da “alma” do sujeito relativamente ao que “era” (novamente no imperfeito, apontando para a impossibilidade e impotência). Observando o vocabulário escolhido, não é difícil associar certas palavras de conotação negativa (sobretudo “sofrimento” e “resignação”, geradores de uma atitude “compassiva”) ao discurso oficial que conhecemos como o do Estado Novo (pobreza, humildade e conformação como valores exaltados) e perceber a irreverência e a ruptura com normas e imposições que a definição da “alma nova” representa.

Esta análise breve, mas propositadamente focada em recursos linguísticos, procura demonstrar, por um lado, o quanto Irene Lisboa, sob uma falsa simplicidade, apresenta uma escrita muito trabalhada e inovadora, fundada no conhecimento e no domínio dos recursos retóricos e estilísticos e da tradição literária e, por outro, que este mesmo conhecimento e o seu uso a colocarão, de alguma forma, sob suspeita.⁹

Quanto ao primeiro ponto, basta uma volta pelos artigos recenseados na *Seara nova* após a saída de cada livro de João Falco / Irene Lisboa, nos anos 30–40, para perceber as referências elogiosas, mas também as reservas dos críticos. A escassez de vendas e o rápido esquecimento a que eram votadas as obras e a sua autora são, mais tarde, assim esclarecidos por José Gomes Ferreira:

Todos os que aceitaram com hossanas os versos de Irene Lisboa logo previram – e a previsão não era difícil – o alheamento, senão o horror do público

9. Estas questões foram por nós estudadas em Barbosa (2017).

pela sua literatura, por várias razões, desde a de “o refinamento estilístico e as subtilizas formais (no aparente informe) dessa grande escritora não favorecer[em] a sua popularidade” – como muitos anos depois observou Jorge de Sena – até à preferência não escondida pela gente do povo e o amor por certas pequeninas coisas que desorientavam os leitores vulgares e até os invulgares chamados geralmente críticos, mais habituados aos temas pomposos do que a insignificâncias. (Ferreira 1991: 22)

Relativamente às desconfianças com que é olhada uma mulher que se recusa a seguir os códigos daquilo que Gomes Ferreira designa por “a chocha literatice feminina dominante até essa data, que se reduzia a explorar os convencionais sentimentos de humildade agradecida por ser cortejada por fantasmas de machos perfumados de valsas a três tempos e vénias de galanteios” e, muito pelo contrário, “segundo as pegadas de Fernando Pessoa [...] levou a poesia até às últimas consequências do desconcerto formal, *dessacralizando-a*, esvaziando-a de todos os rituais, sem contudo a banalizar nem tomar ares de revolucionária indómita” (Ferreira 1991: 19, *itálico no texto*), basta que se pense que poucas coisas perturbam tanto um sistema ditatorial como o questionamento do seu discurso e das suas verdades. Ora, a escrita de Irene Lisboa, em verso ou prosa, de cariz pedagógico ou literário, é um permanente “assinalar” da realidade. Como destaca Gastão Cruz (2008: 25), essa é, aliás, a sua maior pretensão, explícita num verso de *Um dia e outro dia...*: “descrever sem pormenores, / nem preocupações; / assinalar, somente, / assinalar” (Lisboa 1991: 228). Porém, uma das mais impressionantes capacidades do Estado Novo foi a criação de uma espécie de universo paralelo, conforme explicita Cândido de Azevedo:

Salazar, através do recurso à Censura, foi capaz de fazer, como por um golpe de magia, com que, sobrepondo-se ao país real, se afirmasse e prevalecesse, por muitos anos, uma imagem de ficção, mas oficial, de um Portugal virtual, que pouco tinha a ver com o País real que os portugueses conheciam bem, com o País vivido, no dia-a-dia difícil – muitas vezes mesmo, extremamente difícil –, no exercício das mais diversas actividades de carácter intelectual, administrativo, braçal ou fabril.

Obviamente, nesse Portugal virtual não havia fome, nem situações de extrema miséria, nem falta de assistência médica e hospitalar, nem pessoas a viver em barracas, nem mortalidade infantil, nem analfabetos, nem desemprego, nem exploração, nem sequer suicídios... porque os censores lá estavam para cortar ou proibir tudo isso. (Azevedo 1991: 26–27)

Deste modo, o que não era autocensurado – cientes que estavam os escritores de que a propaganda nacional preferia não ser contrariada e

que a censura e a polícia política se encarregavam de tornar real a frase de Salazar, “politicamente só existe o que o público sabe que existe”¹⁰ –, era cortado pelo lápis azul, e os autores, na melhor das hipóteses, postos sob vigilância. Assim, a realidade não incomodava a narrativa oficial: um país em que a população era levada a acreditar que vivia.

De facto, à medida que a obra de Irene Lisboa se vai tornando mais vasta e a sua intervenção cívica mais expressiva, vai também aumentando a pressão que a máquina ditatorial exerce sobre a escritora. Os documentos que a presente investigação logrou encontrar dizem respeito sobretudo à década de 40 do século XX, já depois do afastamento de Irene Lisboa do ensino, e mostram que a escritora era objeto de vigilância por parte da polícia política. Ativa no Movimento de Unidade Democrática desde a sua criação em 1945 – integrando a Comissão dos Escritores, Jornalistas e Artistas do MUD –, como o tinha sido na Associação Feminina Portuguesa para a Paz (criada em 1935 e dissolvida em 1952) e na Comissão de Mulheres para a Candidatura do General Norton de Matos, em 1949, Irene virá a ser também um dos nomes apoiantes de Humberto Delgado em 1958.

Em 1939, a ainda professora / inspetora Irene Lisboa fez sair nos números da *Seara nova* de 9 de setembro e 7 de outubro, duas “Folhas volantes” sem assinatura, apenas com três asteriscos no final (Figuras 1 e 2). O mesmo sistema será utilizado para a publicação de outros dois poemas com o mesmo título em outro periódico, até à data não identificado.

A “Folha volante” encontrada na *Seara nova*, n.º 630, de 9 de setembro de 1939, possui uma curiosidade acrescida. Foi também publicada n’O *Ateneu, órgão e propriedade do Ateneu Popular de Montijo*, n.º 2, setembro de 1947, com o título “O Chão das batatas”, sem indicação de autoria e com a seguinte nota: “A poesia que hoje publicamos – ‘O Chão das batatas’ – encontrámo-la num maltratado pedaço de jornal antigo. Não se lhe conhecia título nem nome de autor, mas achamo-la tão pitoresca no seu sabor bucólico que não resistimos a publicá-la”.¹¹ Uma breve leitura destes poemas parece-nos suficiente para se compreender as razões do anonimato, ainda que seja de crer que, nos círculos próximos da escritora, a autoria fosse conhecida.

10. De acordo com Rosas (2001: 1042), Salazar proferiu esta frase, em outubro de 1933, ao dar posse a António Ferro como diretor do Secretariado de Propaganda Nacional (SPN).

11. Os recortes das “Folhas volantes” publicadas na imprensa constam do espólio de Irene Lisboa, na Biblioteca Nacional de Portugal (cota E24/1).

No poema publicado em setembro de 1939, o eu poético, António, trabalhador do campo, reproduz o seu diálogo com “a senhora da horta”; o homem queixa-se do muito que trabalha e do pouco que recebe em troca, ao que a senhora responde que “os tempos estão maus”. Apesar do recurso a vocabulário e expressões que remetem para alguma ligeireza e retiram importância à cena recriada (“pus-me a rir”; “eu cá não me importo”; “a senhora não leve a mal”; “não queria ofender”; “com o seu modozinho de graça”), o sujeito conclui destacando o contraste entre a proprietária e o trabalhador: “ela passeia / e eu desenterro batatas”. Se é verdade que a poesia sempre gozou de uma relativa liberdade, por não ter destaque e ser um género pouco lido, o facto é que a simplicidade deste texto não oculta a denúncia da injustiça social vivida na época.

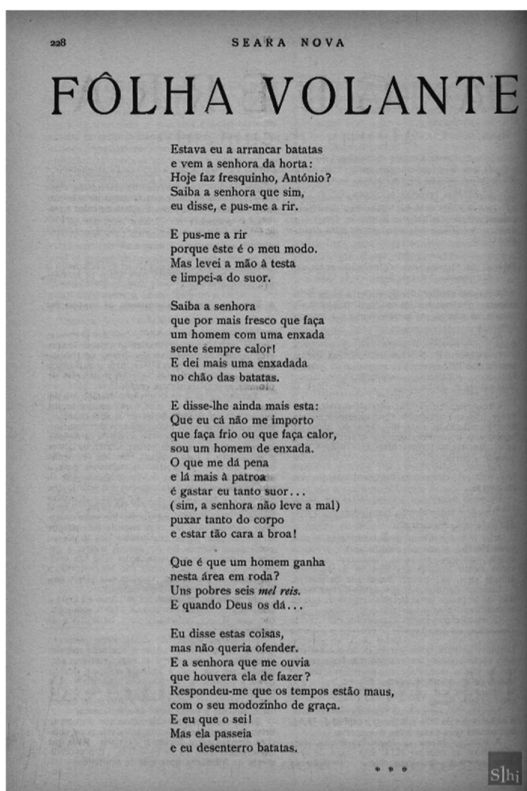


Figura 1: *Seara nova* 9 setembro 1939: 228.

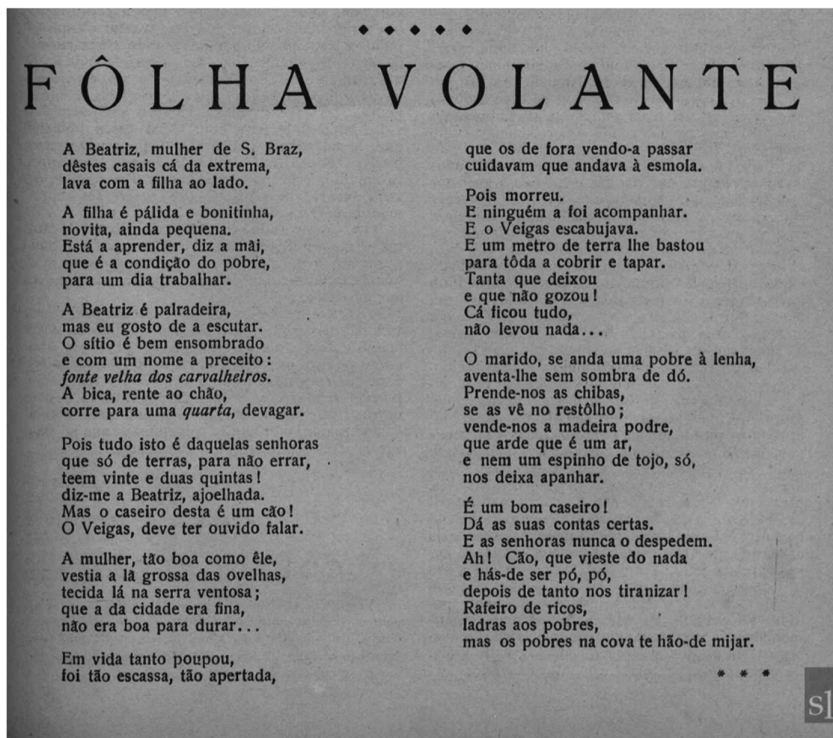


Figura 2: *Seara nova* 7 outubro 1939: 289.

O texto de outubro, de tom narrativo, apresenta uma voz poética que conta uma cena observada de fora: a lavadeira trabalha e tem consigo a filha criança. Segundo a senhora Beatriz, a filha está a aprender, pois sendo pobre o seu destino é imitar a mãe. Caracterizada como “palradeira”, a mulher vai falando enquanto trabalha e esclarece que as terras pertencem às “senhoras / que só de terras, para não errar, / teem vinte e duas quintas”: estamos, portanto, em terra de grandes proprietárias. Porém, as maiores críticas da lavadeira vão incidir sobre o caseiro da terra onde o episódio se passa: “Mas o caseiro desta é um cão!”. Assim, encontra-se neste texto a apresentação e descrição de alguém que não tem pejo em representar a opressão e tiranizar os mais pobres. Este caseiro, cuja mulher, avarenta, morreu miserável, não tem compaixão pelos seus iguais (sendo ele também pobre, considera-se acima dos outros), enganando-os e oprimindo-os, como se representasse as proprietárias da terra: “nem um espinho de tojo, só, / nos deixa apanhar”. E, no final do

poema, o sujeito lírico confundindo-se com o discurso da Beatriz, apostrofa o caseiro chamando-lhe “rafeiro de ricos” e concluindo que depois da morte os pobres “na cova te hão-de mijar”, sinal de profundo desprezo. Esta “Folha volante” parece, na verdade, ter um conteúdo demasiado subversivo e anti-sistema para que a autoria possa ser divulgada, num país onde a submissão e o respeito pelos ricos eram inculcados desde tenra idade e a tirania sobre os mais fracos ignorada, quando não incentivada.

No entanto, em 1940, esses poemas, com ligeiras alterações, decorrentes do incessante trabalho de aperfeiçoamento e oficina poética característicos de escritores como Irene Lisboa, serão recolhidos no folheto intitulado “Folhas volantes”, segundo volume da coleção “À Pena”, editada sob o conhecido pseudónimo João Falco. O livrinho compõe-se de cinco poemas, que a autora apresenta como “pequenos *casos* apontados” (Lisboa 1940:[4], *itálico no texto*), oferecidos a quem lê, displicentemente, para que pense sobre eles, ou não. Mais uma vez se faz uso de um tom ligeiro e de uma simplicidade que em nada se relacionam com o rigor do trabalho apresentado.

A escritora nunca baixou o tom da sua voz, mas a temeridade já lhe tinha custado caro, como previra o diretor da Escola Normal – a pena aguçada ferira-a de morte, ao ser obrigada ao afastar-se daquilo que era, seguramente, a maior vocação da sua vida – o ensino. Sabe-se que não foi caso único, como sublinha Irene Pimentel, recordando o que arriscavam as mulheres que aderiam a organizações que de alguma forma confrontavam o salazarismo:

Já [...] em 1949, a PIDE vigiara as mulheres que participaram na Comissão Feminina da candidatura de Norton de Matos, cujos nomes constavam de uma lista apreendida na sede do CNMP [Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas]. Dois anos depois fizera o mesmo relativamente ao Movimento Nacional Democrático Feminino. Várias mulheres dessas associações femininas foram também alvo da repressão do regime a título individual. Irene Lisboa já tinha sido afastada do ensino pelo MEN, [Ministério da Educação Nacional] em 1940. (Pimentel 2007: 257)

Em 1942, a *Seara nova*, em cuja redação Irene Lisboa colaborava, publica um conjunto de textos de sua autoria, intitulados “Notas”, que serão depois parte do livro *Apontamentos*, dado à estampa no ano seguinte. O primeiro desses textos foi objeto de um corte da censura, conforme se pode observar pela comparação de um excerto das diferentes versões:

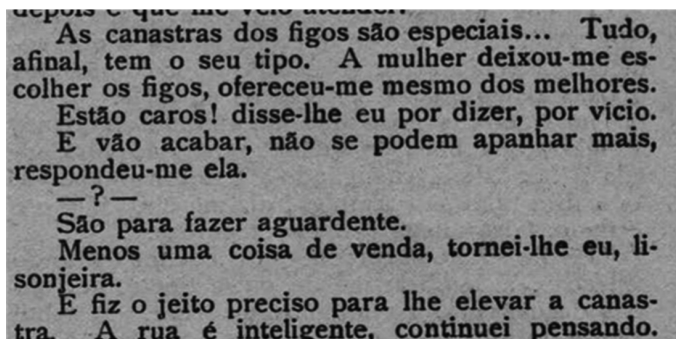


Figura 3: Excerto de “Notas”, in *Seara nova* 28 novembro 1942: 19.

as linhas em falta na *Seara nova* (Figura 3) não foram acrescentadas na publicação em volume, mas sim cortadas pela censura na revista. No livro, o excerto tem a seguinte forma:

As canastras dos figos são especiais. Tudo, afinal tem o seu tipo. A mulher deixou-me escolher os figos, ofereceu-me mesmo dos melhores.
 Estão caros! disse-lhe eu por dizer, por vício.
 E vão acabar, não se podem apanhar mais, respondeu-me ela.
 — ? —
 São para fazer aguardente.
 Menos uma coisa de venda, tornei-lhe eu, lisonjeira.
 Pois... é tudo para *elas!* E deu resignadamente aos ombros.
 Como estas criaturas têm entendimento, pensei.
 E fiz o jeito preciso de para lhe elevar a canastra. A rua é inteligente, continuei pensando. (Lisboa 1943: 11)

Na reedição de 1998, Paula Morão esclarece o corte no texto da revista:

[...] Num exemplar da coleção da autora e anotado por ela, a frase “Pois... é tudo para *elas!* E deu resignadamente aos ombros” não existe: à margem, a escritora anotou: “corte da censura”, e registou na margem inferior o que foi censurado: “Pois... é tudo para o Estado! E deu resignadamente aos ombros. Como elas têm entendimento, pensei.” Note-se como a versão em livro procura evitar a censura, substituindo “estado” pelo mais brando “*elas*”. (Morão 1998: 24)

Mais uma vez, era fundamental que não se maculasse “a imagem de Portugal que o aparelho de propaganda salazarista transmitia [...] a que decorria da estrutura político-ideológica em que se inspirava o ‘Estado Novo’, [que] era a imagem de Portugal como sendo a de um ‘jardim da Europa à beira-mar plantado’, terra de santos e de heróis, de propagadores da Fé e defensores de um Império pelas quatro partes do mundo repartido” (Azevedo 1999: 47).

O Processo Individual n.º 10.920/ S.S. constante dos ficheiros da PVDE, bem como o n.º 10.568 já referenciado com a sigla da PIDE, revelam que pelo menos desde 1945 (em consequência da sua participação no MUD), Irene Lisboa tinha não só as suas atividades públicas (nomeadamente as palestras que fazia a convite), mas também as deslocações de lazer (como os períodos de repouso na serra, em Gouveia) sujeitos a alguma vigilância policial. Classificada como uma das “Senhoras que aderiram ao movimento oposicionista”, a sua conferência proferida a 9 de fevereiro 1946 no Porto, a convite do prestigiado Clube dos Fenianos, foi sintetizada por um agente informador que acrescenta um recorte do *Journal de notícias* do dia seguinte, encontrando-se sublinhado o seguinte parágrafo: “O nosso ensino infantil foi extinto em vez de ser desenvolvido e amparado. Das ciências da educação foi banida entre nós, não se sabe por que razão, a que dizia respeito à criança antes da sua escolaridade primária” (Torre do Tombo Del P/ PI 10920 – NP 3625).

Irene Lisboa não se coibiu de apontar, como sempre fazia, a realidade, sem outra preocupação que não fosse o rigor, o aperfeiçoamento. Tanto pior se esse desvelamento não agradava a um sistema político que não admitia contraditório nem à própria realidade.

A concluir, citem-se algumas palavras do ensaio *As Literaturas em língua portuguesa (das origens aos nossos dias)* de José Carlos Seabra Pereira (2019), que reconhecem o lugar de Irene Lisboa e a sua relação com o modernismo, destacando alguns traços do seu estilo literário:

[...] a escrita de Irene Lisboa pretende incorporar-se na linhagem Cesário – Pessanha – Pessoa para problematizar as relações entre consciência e mundo; assim, arriscando na recorrência temática por mor da busca da perfeição no contar e no estilo coloquial, explora habilmente as reticências e repetições, as exclamações e interrogações, num ritmo por vezes melopeico. (Pereira 2019: 340)

Desta forma, desafiando todas as convenções da sua época e inscrevendo-se na história da literatura (e também numa história da

educação e numa história das mulheres), Irene Lisboa contrariou a opressão vigente, escolhendo sempre resistir da forma possível. Também por isto, a sua vasta obra tem ainda muito para ensinar.

Bibliografia

- AZEVEDO, Cândido de. 1999. *A Censura de Salazar e Marcelo Caetano. Imprensa, teatro, cinema, televisão, radiodifusão, livro*. Lisboa: Caminho.
- BARBOSA, Sara M. 2017. *Irene Lisboa: o sujeito e o tempo. ¿Ainda tenho uma hora minha?* Lisboa: Colibri.
- COSTA, Maria Velho da. 1973. *Desescrita*. Porto: Afrontamento.
- CRUZ, Gastão. 2008. *A Vida da poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- FERREIRA, José Gomes. [1978]. Breve introdução à poesia de Irene Lisboa. In Irene Lisboa. 1991. *Um dia e outro dia... Outono havias de vir. Obras de Irene Lisboa*, vol. I, org. e pref. Paula Morão, introd. José Gomes Ferreira. Lisboa: Presença, 17–30.
- LISBOA, Irene [João Falco]. 1940. *Folhas volantes*. Lisboa: Seara nova.
- _____. 1943. *Apontamentos*. Lisboa: Ed. da Autora.
- _____. 1991. *Um dia e outro dia... Outono havias de vir. Obras de Irene Lisboa*, vol. I, org. e pref. Paula Morão, introd. José Gomes Ferreira. Lisboa: Presença.
- _____. Espólio [E/24]. Biblioteca Nacional de Portugal.
- MORÃO, Paula. 1986. Prefácio. In Irene Lisboa, *Folhas soltas da Seara Nova (1929–1955)*. Antologia, Prefácio e Notas de Paula Morão. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 11–44.
- _____. 1991. Prefácio. *Um dia e outro dia... Outono havias de vir. Obras de Irene Lisboa*, vol. I, org. e pref. Paula Morão, introd. José Gomes Ferreira. Lisboa: Presença, 7–13.
- _____. 1998. Prefácio. *Apontamentos. Obras de Irene Lisboa*, vol VIII, org. e pref. Paula Morão. Lisboa: Presença, 7–16.
- OWEN, Hilary e Cláudia Pazos-Alonso, 2011. *Antigone's Daughters? Gender, Genealogy, and the Politics of Authorship in 20th Century Portuguese Women's Writing*. Lewisburg: Bucknell University Press.
- PEREIRA, José C. Seabra. 2019. *As Literaturas em língua portuguesa (das origens aos nossos dias)*. Lisboa: Gradiva.

- PIMENTEL, Irene. 2007. *A História da PIDE*. Rio de Mouro: Círculo de Leitores.
- PINHEIRO, J. E. Moreirinhas. 1990. Irene Lisboa Normalista, seguido de Actividade pedagógica de Irene Lisboa. In *Do Ensino Normal na cidade de Lisboa*. Lisboa: Patrocínio de Porto Editora, 131–152.
- PINTASSILGO, Joaquim e Áurea Serra. 2009. A “Educação Feminina” (1913): um projecto das Normalistas de Lisboa. In *A Escola Normal de Lisboa e a formação de professores: arquivo, história e memória*, org. Joaquim Pintassilgo e Áurea Serra. Lisboa: Colibri / Centro de Investigação em Educação / Escola Superior de Educação de Lisboa, 79–98.
- Processos de Irene Lisboa no arquivo da PVDE/ PIDE. Arquivo Nacional Torre do Tombo: “Del P/ PI 10920 – NP 3625” e “Del P/ PI 10568 – NP 4588”.
- ROSAS, Fernando e J. M Brandão de Brito, (dir). 1996. *Dicionário de história do Estado Novo*, vol. I e II. Venda Nova: Bertrand.
- ROSAS, Fernando. 2001. O Salazarismo e o homem novo: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo. *Análise social*, XXXV, 57: 1031–1054.

OS ÚLTIMOS DIAS DO FASCISMO PORTUGUÊS: MARIA ARCHER CONTRA A CENSURA SALAZARISTA

ARMANDA MANGUITO-BOUZY

Université Côte d'Azur

*La censure à l'haleine immonde, aux ongles noirs,
Cette chienne au front bas qui suit tous les pouvoirs,
Vile, et mâchant toujours dans sa gueule souillée,
O muse ! quelque pan de ta robe étoilée.*

Victor Hugo, *Les Chants du crépuscule*

Maria Emília Archer Eyrolles Baltasar Moreira, grande dama das letras portuguesas nasceu em 1899, em Lisboa, e faleceu a 24 de janeiro de 1982, na mesma cidade. Viveu em Moçambique, Guiné, Angola e Brasil, colaborou em diversas revistas e jornais e escreveu inúmeros romances, novelas e peças de teatro. Dois dos seus livros foram alvo da censura salazarista: *Ida e volta numa caixa de cigarros*, em 1938 (Pedrosa 2019a) e *Casa sem pão*, em 1947 (Pedrosa 2019b).

No dia 9 de dezembro de 1938, *A Voz*, jornal conservador de obediência monárquica, qualificou *Ida e volta numa caixa de cigarros* de “Livro Pornográfico”¹². Em janeiro de 1939, o jornal *Novidades* dedicou um artigo àquilo que considerava ser uma “Literatura de bordel”.

Esta censura *a posteriori* (Martin 2006: 336), motivada por denúncias, sinais inegáveis de um regime repressivo, interrompeu a distribuição do livro. O mesmo ocorreu com o romance *Casa sem pão* (1947), mais uma vez por razões morais de ofensa à decência pública.

12. Todas as citações respeitam a ortografia e a pontuação dos documentos originais.

Alguns anos depois, precisamente em dezembro de 1952 e janeiro e fevereiro de 1953, como correspondente do jornal *República*, considerado “negligente zelador do regime” (Santos 2005: 9), Maria Archer foi autorizada a assistir ao processo do capitão Henrique Galvão no Tribunal Militar de Santa Clara. *República*, um jornal de quase-oposição tolerado pelo regime, mas fortemente controlado, foi frequentemente sujeito ao notório “lápiz azul” (Baião 2012: 166), o que obviamente colocou Maria Archer na mira dos censores e, por conseguinte, sob vigilância.

Foi uma dupla convergência entre os dois, tanto intelectual quanto política, que levou Maria Archer a interessar-se pelo capitão Henrique Galvão por ocasião do seu julgamento.

De 1931 a 1937, Henrique Galvão foi diretor de *Portugal colonial*, uma revista de expansão e propaganda colonial. Publicada em Lisboa, esta revista dedicou-se a tudo aquilo que se encontrava relacionado com a administração e vida das colónias, com especial enfoque em Angola (Garcia 2011: 663). Muitos nomes importantes da época participaram nesta revista, entre eles intelectuais, militares, políticos e escritores como Maria Archer, que nela publicou três artigos.

Devido a um desconhecimento do terreno por parte dos autores, esta literatura foi frequentemente marcada por uma certa ligeireza intelectual (Martins 2005: 80). Respondendo às exigências de Henrique Galvão, que considerava necessário colocar “os escritores e os materiais em contacto íntimo e directo” (Martins 2005: 80), Maria Archer trouxe legitimidade literária e seriedade etnográfica a esta corrente cultural (Ferreira 1996).

Para além de um perfeito conhecimento das colónias africanas e de uma abordagem semelhante das temáticas antropológicas e etnográficas, Maria Archer e Henrique Galvão partilhavam uma visão crítica do salazarismo. Em 1945, Maria Archer aderiu ao MUD (Movimento para a Unidade Democrática), onde conheceu Vítor Ramos, outro opositor do Estado Novo, e o jornalista Raul Rego, editor do *Jornal do comércio*, que também foi frequentemente censurado (Pereira 2005: 4). Num artigo do jornal *República* de 20 de outubro de 1953, “Um caso inédito de perseguição do pensamento”, Maria Archer é descrita como “militante da Oposição desde a sua intensa colaboração no extinto semanário *Sol*” e comentou a “parte activa que tomou na campanha eleitoral do general sr. Norton de Matos”, na qual participou com Raul Rego que chefiava os serviços de imprensa (Pereira 2005: 4).

Por sua vez, no início da década de 1950, Henrique Galvão, ao denunciar a má gestão dos administradores coloniais, provocou a ira do regime salazarista e foi julgado por conspiração.

Após este julgamento, que tinha coberto como jornalista, Maria Archer foi novamente submetida aos ataques do regime: em 20 de junho de 1953, a PIDE invadiu a sua casa e apreendeu as páginas relacionadas com o processo. No dia 21 de junho, às 17 horas, foi convocada pela PIDE “a fim de prestar declarações”, como indicado na convocatória “contrafé”, que Maria Archer utilizará em 1959 para ilustrar a capa do livro que publicará no Brasil (Figura 1):

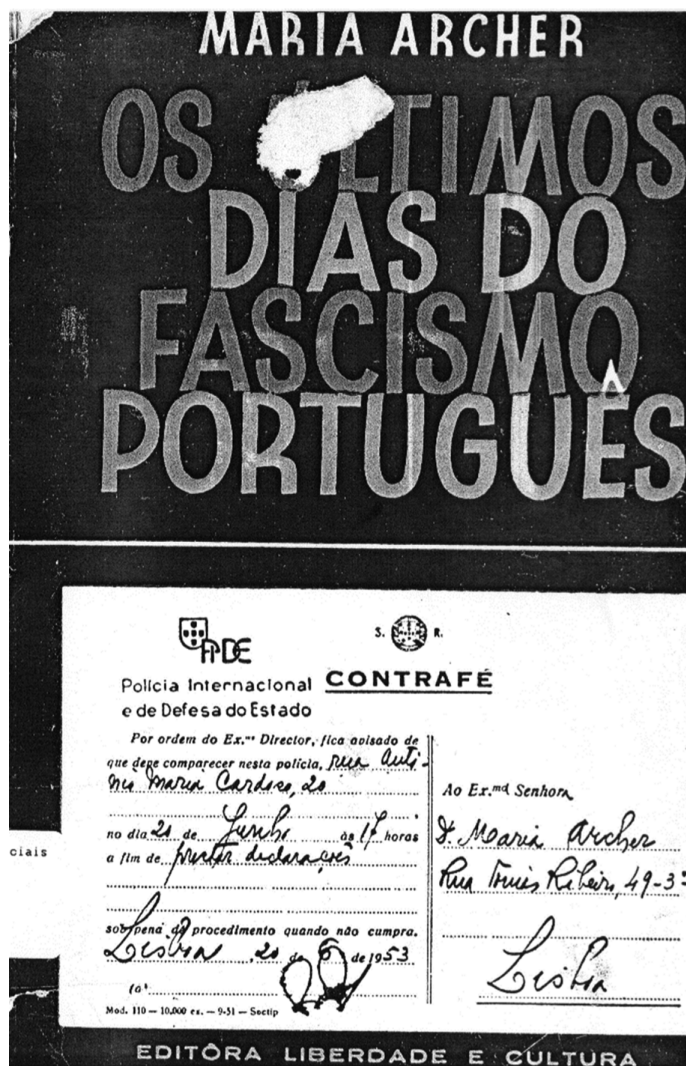


Figura 1 – *Os Últimos Dias do fascismo português* (capa)

Perante estas repetidas restrições à sua liberdade de expressão, Maria Archer decidiu exilar-se no Brasil em 1955 e estabelecer-se em São Paulo onde colaborou com o jornal *Portugal democrático*, principal órgão da

imprensa livre dos portugueses exilados políticos no Brasil (Batista 2007; Manguito-Bouzy 2015; Matos 2017).

O primeiro artigo de Maria Archer em *Portugal democrático* (6 de outubro de 1956), “A Censura à imprensa e ao livro”, descreve a revolta da escritora dissidente contra o sistema policial, censório e propagandista criado pelo Estado Novo (Manguito-Bouzy 2015). A literata critica a censura que destrói as “energias criadoras”; insurge-se contra a delação sobre a qual a censura se baseia para agir e lança um apelo para que a luta contra a “chienne à l’haleine immonde” já não seja apenas nacional mas internacional (Archer 1956: 6).

Recidivou no artigo “Eu e *A Voz*” (1957) no qual dá alguns detalhes sobre a maneira como as notas do processo foram apreendidas: “A policia politica tinha-me assaltado a casa e roubado o livro ainda em original, ainda incompleto, ainda em cima da minha secretaria. Todavia as cópias do livro estavam no Brasil, em casa de Tomás Ribeiro Colaço, a salvo da policia portuguesa, e o meu prejuízo limitou-se às últimas 40 páginas, de que a policia roubou original e cópias” (Archer 1957: 2).

O exílio no Brasil, que revestiu uma forma de resiliência, mas também de “réactance psychologique” (Moscovici 1968: 474), permitiu-lhe publicar, em São Paulo, em dezembro de 1959, a obra sobre o julgamento de Henrique Galvão, *Os Últimos Dias do fascismo português*, considerado por Tomás Ribeiro Colaço como “o mais grave e doloroso libelo contra a nossa ditadura [...]. É um dos grandes documentos humanos do nosso tempo” (Archer 1959: 6).

Este livro representa para Maria Archer uma forma de acertar contas com o salazarismo. O título, *Os Últimos Dias do fascismo português* – paródia do título do romance histórico de Edward Bulwer-Lytton, *The Last Days of Pompeii* (1834), bem como do *peplum* do cineasta Sergio Leone, lançado precisamente em novembro de 1959 –, prevê o fim da ditadura (Manguito Bouzy 2012).

Antes de relatar as diversas audiências do processo, a historiógrafa reproduz o artigo “Um caso inédito de perseguição do pensamento” no qual efetua uma distinção entre a censura aplicada às obras de ficção e a apreensão do manuscrito que contém as notas de processo. Enquanto as duas ficções censuradas, por terem sido publicadas, se tornaram “factíveis do rigor da lei”, o livro acerca do processo “estava ainda em conúbio com o [...] pensamento [da autora]”, “ainda sem personalidade jurídica” (Archer 1959: 8).

Esta censura proscritiva, mais do que prévia, que se abateu sobre uma forma ainda desprovida de qualquer identidade artística ou jornalística, ofendeu profundamente Maria Archer que chegou a pensar que, com ela, “se inaugurou a repressão do crime do pensamento” (*ibidem*).

No entanto, a escritora vai rapidamente substituir a jornalista. Maria Archer adota uma intriga que se apresenta como uma “séquence d’actions structurées [...] et logiques” (Jouve 1997: 176).

Com a finalidade de melhor apreender esta intriga, convém estabelecer um paralelo entre a ordem do relato e a ordem da história. Em *Os Últimos Dias do fascismo português*, a ordem do relato escapa amiúde à ordem dos acontecimentos temporais da história. Maria Archer, antes de relatar o processo que decorreu de 9 a 17 de dezembro de 1952, faz apelo à prolepse para revelar a sentença proferida, ou seja, a condenação do capitão Henrique Galvão e do coronel Gonzaga Tadeu. A literata ocupa aqui uma posição de demiurgo. A sua autoridade, reforçada pelo facto de não poder ser posta em causa, dá a este relato um cunho profundamente dramático (Archer 1959: 224).

Numa segunda fase, graças à analepse, “évocation après coup d’un évènement antérieur” (Genette 1972: 82), que lhe permite voltar ao passado, Maria Archer restitui a génese do julgamento, começando por uma biografia de Galvão, uma personalidade influente do salazarismo, até à denúncia por ele efetuada, junto do Ministério do Ultramar, acerca das irregularidades cometidas na administração de Angola (Archer 1959: 27). Este regresso ao passado de Henrique Galvão permite expor as causas que explicitam o ponto de partida do relato.

O recurso frequente a outra figura de estilo, a metalepse narrativa, que permite contar mudando de nível, suprime a fronteira entre o mundo onde se conta e o mundo que se conta (Genette 1972: 244–245). O relato afasta-se então dos elementos históricos para expor as confidências da autora que toma partido por Galvão, injustamente acusado de não ter devidamente administrado Angola “como se fôra êle, e não os culpados do escândalo que desonrava a província, o autor de tais pecados” (Archer 1959: 29).

Regressando ao mundo que se conta, Maria Archer relata o interrogatório do intrépido capitão em 16 e 21 de julho de 1952, no tribunal, na fase de instrução do processo. O leitor é aí informado que Galvão pertencia ao “movimento de oposição que tinha como organismo central

a Organização Cívica Nacional” (*ibidem*: 32) e foi na sede de OCN que, em 7 de janeiro de 1952, os agentes da PIDE, com metralhadoras na mão, prenderam treze pessoas, entre elas Henrique Galvão.

A PIDE revistou meticulosamente a sua casa e encontrou apenas documentos sobre a África, ou seja, uma “literatura inoperante para incriminar o prêso” (*ibidem*: 39). Ora, num desses arquivos abandonados pela PIDE estava “um estudo do que deveria ser, em Lisboa, uma revolução militar tecnicamente organizada” (*ibidem*).

Informada pelo companheiro de cela de Henrique Galvão, a PIDE retornou à casa de Galvão e encontrou o que foi então qualificado de “um plano revolucionário”. Os documentos encontrados davam finalmente uma pseudo-legitimidade a estas detenções e fizeram de Galvão “o chefe duma temerosa máquina revolucionária” (*ibidem* 41,42).

Contudo, as audiências do processo demonstraram que estes “revolucionários perigosos” aos olhos da PIDE estavam “sem armas e sem a mínima ligação com militares no serviço activo ou elementos comunista”. Noutra metalepse, Maria Archer evoca esses homens que, segundo os jornais, “preparavam em Lisboa uma revolução do tipo das que abalam o Mundo” (*ibidem*: 43, 95).

A ironia à qual recorre a historiógrafa corresponde perfeitamente à definição que Jankélévitch (1964: 63) dá do conceito “[il] est si renseigné sur le vrai qu’a *fortiori* il peut dire le faux”. Este recurso à ironia, esta forma de escrita oblíqua (Hamon 1996) permite a Maria Archer não de comunicar com o leitor, mas de comungar com ele. Ao estabelecer uma cumplicidade com o leitor, a ironia cria não só um vínculo, mas também e sobretudo um ligante entre um ironista (o escritor) e um cúmplice (o leitor), contra um terceiro ou um sistema de valores que se encontra desvalorizado e desqualificado (Trépanier 2016): o regime salazarista.

A fim de relatar as sete audiências do processo, a escritora faz apelo aos mesmos recursos estilísticos acima mencionados. É por vezes difícil detetar se é Maria Archer ou Henrique Galvão que se expressa, pois as duas personagens estão fortemente entrelaçadas.

Tanto mais que pontualmente Maria Archer se torna um membro ativo da história. Logo no intróito, ela revela ter encontrado Galvão numa casa onde o comité de campanha de Quintão Meireles se reunia. Ela encontrar-se-á novamente com Galvão no Presídio Militar de Trafaria, após a anulação do julgamento em primeira instância.

A historiógrafa entregou-lhe então o manuscrito constituído pelas notas do processo, que ele qualificou de “obra de pintor e não mera obra de fotógrafo” e acrescentou “nada tenho a objetar. Os acontecimentos estão descritos com verdade e muito nervo” (Archer 1959: 311).

Maria Archer entra na história do livro e na história de Portugal. A escritora ocupa três estatutos: autora, narradora e personagem. Além disso, ela também tem o duplo estatuto de narradora homodiegética e autodiegética, sendo ao mesmo tempo a heroína dum relato primeiro, o da sua própria vida, e a testemunha de um relato segundo, o do processo de Galvão.

Enquanto narradora dum relato primeiro, Maria Archer revela as suas desavenças com a PIDE, cumprindo assim um relato autobiográfico. O “je narrant” e o “je narré” (Genette 1972: 259) unem-se a fim de não dar tréguas àquele que Galvão apelidava “O Maquiavel de Santa Comba”.

A escrita deste livro representa para a escritora dissidente uma verdadeira catarse, pois permite uma ação de libertação do sofrimento ainda não resolvido em Maria Archer. Aliás, a escritora, logo no início do relato, ataca aqueles que ousaram “estuprar” a sua casa a fim de confiscar simplesmente notas. O que a leva a dizer “o fato de eu ter escrito um livro, que nem publiquei nem fiz circular, não pode ser fundamento de nenhum processo!” (Archer 1959: 9,11).

Maria Archer só poderia ser responsável perante a lei no dia em que o seu livro fosse publicado. Ora, ela especifica: “escrevi-o para fixar lembranças, escrevi-o para mim e não sei ainda o que farei dele, no futuro”. Na correspondência privada, também apreendida e rapidamente devolvida à autora, ela confessa: “havia quem se lamentasse de não ter conseguido, de mim, o empréstimo dêsse original para leitura – e, mesmo, quem se queixasse de eu o não querer publicar” (*ibidem*: 9).

No tribunal, Henrique Galvão utilizou a mesma argumentação no que se refere à principal peça do julgamento: os documentos relativos à organização de uma possível revolução: “A Lei não proíbe que um cidadão, em sua casa, e para o seu uso exclusivo, escreva o que quiser. Os documentos referidos são planos de uma hipotética revolução, [...]. Não os mostrei nem comuniquei a ninguém. V. Exa. não encontra uma única pessoa que possa dizer-lhe que os viu ou dêles ouviu falar!” (*ibidem*: 79).

Trata-se aqui duma verdadeira *mise en abyme* segundo a definição de André Gide (1996: 171). O tema do livro, o processo de Henrique

Galvão, justificado por um documento encontrado em sua casa pela PIDE, encontra-se transposto em Maria Archer, personagem da história, a quem a PIDE, por sua vez, vai roubar um precioso manuscrito.

Por intermédio da *mise en abyme*, a argumentação apresentada por Henrique Galvão perante os juízes será idêntica à argumentação apresentada por Maria Archer perante a PIDE. Os destinos das duas personagens surgem como indissociáveis.

A escritora projeta Henrique Galvão num quadro de referência que, devido ao mimetismo existente entre o autor e a sua personagem, vai valorizar a personalidade do valoroso capitão e, consequentemente, a de Maria Archer. Mediante este relato especular, a escritora torna-se o reflexo de Galvão e atinge assim, por sua vez, um estatuto heróico, quase mítico.

Estas duas personagens unem suas forças para melhor atingir o alvo comum: a censura que está omnipresente na obra de Maria Archer e na vida e na obra de Henrique Galvão (Vargas 2012). Aliás, no mesmo ano, em 1959, Galvão publicou a famosa *Carta aberta ao Dr. Salazar*.

Em *Os Últimos Dias do fascismo português*, a censura é personificada pelo “general Presidente” que especifica que a PIDE e o governo não podem de forma alguma ser criticados.

É ainda a censura que amordaça a imprensa e a impede de transcrever com precisão as várias audiências do processo. Esta censura prescritiva, na medida em que obriga a imprensa a apresentar as coisas de uma certa forma, exige uma censura proscritiva, que proíbe dizer ou dizer de outra forma (Martin 2009: § 5–10).

É de facto a este tipo de censura que Maria Archer se refere quando precisa que os portugueses só puderam obter informações sobre a primeira audiência do processo por intermédio das “Emissoras de Londres e da Alemanha” (Archer 1959: 104).

Mais uma vez, foi a censura prescritiva que incriminou os réus na imprensa antes do processo e a censura proscritiva que recusou que “se publicassem as notícias em que, até pela bôca insuspeita do sr. Promotor de Justiça, foi afirmado que os mesmos réus não estavam incriminados por infâmias” (*ibidem* 185).

Os Últimos Dias do fascismo português apresenta uma característica particular, a de ter um poder catártico. Submetida à censura por causa de certos aspetos da sua obra literária, Maria Archer transforma a situação a

seu favor neste longo panfleto que, por sua vez, submete a censura, a propaganda, a polícia política e a justiça obscura a uma crítica implacável, detalhada e argumentada. Esta autêntica purgação das paixões coloca a censura perante aquilo que ela é realmente: uma patologia da comunicação (Martin 2009: § 5–10).

Oriunda do lugar-comum do *Theatrum vitae*, a metáfora teatral assume uma importância capital na escrita de Maria Archer, as metáforas estendidas tornam-se uma verdadeira alegoria (Manguito-Bouzy 2012). O tribunal transforma-se numa cena trágica na qual se desenrola um “drama de grande classe jurídica”, ao qual Maria Archer assiste nos bastidores.

Descrito sucessivamente como farsa, comédia, drama, tragicomédia, tragédia, o processo finalmente reveste a forma duma tragédia grega com os seus diferentes coros: o coro dos juízes, o coro dos réus, o coro das testemunhas, o coro dos advogados. A retratação dramática da principal testemunha da acusação, denunciando a iniquidade dos acusadores, será descrita por Maria Archer como “o último coro da tragédia, o canto final em que perpassa a Fatalidade” (Archer 1959: 95).

Os Últimos Dias do fascismo português, dedicado ao julgamento de Galvão, faz passar o intrépido capitão de um estatuto histórico para um estatuto mítico (Mota 2011).

Bibliografia

- ARCHER, Maria. 1956. A Censura à imprensa e ao livro. *Portugal democrático*, outubro, 5–6.
- _____. 1957. Eu e A Voz. *Portugal democrático*, abril, 2.
- _____. 1959. *Os Últimos Dias do fascismo português*. São Paulo: Editôra Liberdade e Cultura.
- BAIÔA, Manuel. 2012. *A Formação e a consolidação do salazarismo e do franquismo*. Lisboa: Edições Colibri.
- BATISTA, Elisabeth. 2007. Entre a literatura e a imprensa: percursos de Maria Archer no Brasil. Tese de doutoramento: Universidade de São Paulo.
- FERREIRA, Ana Paula. 1996. ‘Continents negros’ com nome de Portugal: O ‘Feitiço’ colonialista da Maria Archer. *Discursos. Estudos de língua e cultura portuguesa. literatura, nacionalismos, identidade*, n° 13, 85–98.

- GARCIA, José Luís Lima. 2011. Ideologia e propaganda colonial no Estado Novo: da Agência Geral das Colónias à Agência Geral do Ultramar 1924–1974. Tese de doutoramento: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- GENETTE, Gérard. 1972. *Figures III*. Paris: Éditions du Seuil.
- GIDE, André. 1996. *Journal 1887–1925*, tome 1. Paris: Gallimard.
- HAMON, Philippe. 1996. *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*. Paris: Hachette Université.
- JANKELEVITCH, Vladimir. 1964. *L'Ironie*. Paris: Flammarion.
- JOUE, Vincent. 1997. *La Poétique du roman*. s/l: SEDES.
- MANGUITO-BOUZY, Armanda. 2012. La Métaphore contre l'oppression salazariste: *Os Últimos Dias do fascismo português* (1959) de Maria Archer. *Revista eletrônica literatura e autoritarismo* – Dossiê n° 9, “Forças de opressão e estratégias de resistência na cultura contemporânea”, 100–125.
- _____. 2015. Mémoires d'exil: Maria Archer, une femme anti-salazariste au Brésil. In *CECIL*, 1, *Les Lendemain de la Guerre civile d'Espagne. Histoire et représentations de l'exil républicain*.
- MARTIN, Laurent. 2006. Penser les censures dans l'histoire. Éditions de la Sorbonne. *Sociétés & représentations*, 2006/1, n° 21, 331–345.
- _____. 2009. Censure répressive et censure structurale: comment penser la censure dans le processus de communication. *Questions de communication*, n° 15, *Pathologies de la communication*, 67–78.
- MARTINS, Leonor Pires. 2005. Menina e moça em África. Maria Archer e a literatura colonial portuguesa. *Revue lusotopie* XII, 1–2, 77–91.
- MATOS, Maria Izilda Santos de. 2017. *Vozes femininas na luta antisalazarista. Envolvimento de portuguesas e brasileiras*. São Paulo: 1950–1970. Dossiê Movimentos Migratórios no Mundo Atlântico, Séculos XIX–XX, 1–21.
- MOSCOVICI, Serge e Michel PLON. 1968. Choix et autonomie du sujet. La Théorie de la ‘réactance’ psychologique. *L'Année psychologique*, n° 68, 2, 467–490.
- MOTA, Francisco Teixeira da. 2011. *Galvão, um herói português*. Alfragide: Oficina do livro.
- NADAL, Gemma. 2019. Maria Archer: una etnógrafa amadora na imprensa colonial. *Exaquo*, n° 39, 89–103.

- PEDROSA, Ana Bárbara. 2019a. Maria Archer: a proibição de *Ida e volta duma caixa de cigarros*. Disponível em <https://www.esquerda.net/dossier/maria-archer-proibicao-de-ida-e-volta-duma-caixa-de-cigarros/61957>
- _____. 2019b. Maria Archer: a proibição de *Casa sem pão*. Disponível em: <https://www.esquerda.net/dossier/maria-archer-proibicao-de-casa-sem-pao/62044?>
- PEREIRA, Teresa Sancha. 2005. *Raul Rego jornalista 1913–2002*. Lisboa: Câmara Municipal.
- PIMENTEL, Maria do Rosário Costa. 2016. *África misteriosa*: o testemunho da escritora Maria Archer. In *La Spugna è la mia anima. Omaggio a Piero Ceccucci*, org. Michela Graziani, Orietta Abbati, Barbara Gori. Firenze University Press, Studi e Saggi 158, 237–255.
- SANTOS Graça dos. 2005. Tout va pour le mieux dans le meilleur des mondes. La presse portugaise face à la censure de Salazar. In *Parole et pouvoir 2. Enjeux politiques et identitaires*, dir. Martine Schuwer. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 35–48.
- _____. 2006. La mise en scène du pouvoir durant l'État Nouveau de Salazar. 1933–1968. *Latitudes*, n° 26, 61–71.
- TREPANIER, Marie-Laurence, Amélie Michel et Suzette Ali. 2016. Les modalités et les valeurs de l'ironie littéraire. Entretien avec Philippe Hamon. *Littératures francophones et ironie, Revue Chameaux*, n° 9, 1.
- VARGAS, André Luiz dos Santos. 2012. O Santinho em cuecas: dissidência política de Henrique Galvão em *Carta aberta a Salazar* (1959). *Cantareira (UFF)* 1, 1–14.

ILSE LIEBLICH LOSA (1913–2006): DE EXILADA À OPOSIÇÃO ANTIFASCISTA SOB CÉUS ESTRANHOS

JOÃO ESTEVES

Investigador do projeto “Escritoras de língua portuguesa no tempo da Ditadura Militar e do Estado Novo em Portugal, África, Ásia e países de emigração”

Se o projeto de investigação “Escritoras de língua portuguesa no tempo da Ditadura Militar e do Estado Novo em Portugal, África, Ásia e países de emigração” permite recensear e destapar um número inesperado de mulheres escritoras no período compreendido entre a instauração da Ditadura Militar, em 28 de maio de 1926, e 25 de abril de 1974, sendo que muitas delas só lentamente começam a reganhar dimensão literária e a reocupar o seu lugar, também proporciona que se vá além do ato específico da palavra editada e que se desvende a sua participação, mesmo quando vaga ou aparentemente inexistente, enquanto cidadãs transgressoras num país amordaçado e reprimido durante quarenta e oito anos.

De certa forma, é o caso de Ilse Losa que, na Alemanha nazi, na Inglaterra antisemita do início da década de 1930 ou no Portugal salazarista e salazarento, não abdicou da sua condição de cidadã interventiva, só posteriormente se tornando escritora, até por motivos terapêuticos de sobrevivência num mundo, o seu, que há muito começara a esfumar-se. Embora a ativista antifascista e a escritora sejam indissociáveis, o seu legado vai estando restringido à componente estritamente literária e os riscos, que outros não quiseram ou não puderam correr, começam a ser esbatidos, contribuindo-se, assim, para a desmemória e a negação da vertente cívica, política e ideológica, como se as respetivas vivências, numa linha temporal coerente de décadas, fossem, social e literariamente, asséticas. Ilse Losa tomou, sem subterfúgios, partido em sociedades silenciadas, acarretando dissabores e enfrentando temores que não podem, nem devem, ser desvalorizados na contextualização global da sua obra e,

sobretudo, nos constrangimentos pessoais que teve de arrostar *Sob céus estranhos*: nela, a invisibilidade é outra que não a do labor criativo, cuja recetividade e reconhecimento perduram, tendo sido, primeiramente, condecorada pelo governo alemão (1991) e, depois, pelo português (1995), sessenta e um anos após aportar ao país que tomaria como seu e que, quase sempre a encarava “como estrangeira” (Teixeira 2013: 532).¹³

Referenciada enquanto judia alemã refugiada em Portugal e tornada nome de referência da literatura infantojuvenil, para além de prestigiada tradutora de autores germânicos, como Adolf Himmel, Anna Seghers, Anne Frank, Bertolt Brecht, Erich Kastner, Henrich Boll, Max Frisch ou Thomas Mann, Ilse Lieblisch Losa revelou-se, desde jovem, uma mulher emancipada, autónoma e corajosa que, quer na Alemanha dos anos trinta, quer a partir do Porto, soube interpretar *O Mundo em que vivi(a)*, título do seu primeiro livro em forma de romance, datado de 1949, e cujo enredo incorpora memórias autobiográficas.

Nascida em Bauer, Osnabrück, em 20 de março de 1913, Ilse Lieblisch teve de interromper os estudos no Instituto Comercial em Hanôver e em 1930, com apenas 17 anos, partiu para Londres como preceptora de crianças, devido ao falecimento do pai, Arthur Lieblisch, em 1928, e à crise económica que ensombrava a Alemanha. Era muito nova e cedo revelava facilidade na aprendizagem de outras línguas e contactos com culturas diferentes. Regressou ao seu país em 1931, depois de assistir em Inglaterra a um ambiente igualmente antissemita e algo condescendente com a ascensão do nazismo. Em 1933, por ser judia, seria dispensada da clínica onde trabalhava há já dois anos como voluntária e, em Hanôver, assistiu, nesse mesmo ano, às manifestações comemorativas da subida de Hitler ao poder e onde, num ato bem elucidativo, terá sido a única a não fazer, no ambiente festivo e eufórico das ruas, a saudação nazi: “Terrível a sensação que tive quando me encontrei na rua, à noite, no meio duma enorme multidão de braço estendido gritando ‘Heil Hitler’. Não conseguí erguer o braço, e a minha sorte foi ninguém ter dado por mim” (*apud* Teixeira 2013: 513).

Em Berlim, para onde partiu, percorreu vários empregos, até ser intimada a prestar declarações na sequência de uma carta enviada a

13. Ramiro Teixeira em *Ilse Losa: Vida e obra sob céus estranhos* dá a conhecer um conjunto de manuscritos que a autora lhe confiou, agregando pertinentes informações e impressões pessoais (2013: 500–542).

uma amiga de longa data, interceptada pela Gestapo, onde descrevia o ambiente persecutório a que assistia e tecia críticas a Hitler. Interrogada, não por ser judia, mas pelo conteúdo da missiva, o oficial que a abordou deparou-se com uma rapariga loira e de olhos azuis, tendo-lhe permitido que voltasse passado cinco dias “se ainda estiver na Alemanha”, sob o pretexto de consultar melhor o seu processo. O conselho era claro e, perante a real possibilidade de ser presa ou enviada para um campo de concentração, Ilse Lieblich saiu imediatamente do país, viajando, em 3.^a classe, num “decadente barco” que saía de Hamburgo com destino à América do Sul e que fazia escala no Porto, terra onde já vivera o seu tio Rudolf Hirsch, que acabou por se fixar no Paraguai e, desde 1933, residia o irmão Ernst (12 de junho de 1914 – 4 de abril de 2009), um jovem que também fugira do violento ambiente antissemita alemão.

Obrigada ao exílio, Ilse Lieblich, com apenas 21 anos recentemente feitos, desembarcou no Porto em março de 1934: sem certidão de nascimento, esquecida aquando da inadiável fuga, e com “muito poucos conhecimentos do país e da sua língua”, ignorando “praticamente tudo” “quanto à situação política de então” (Losa 1997: 7). Apesar de tudo, tinha à sua espera Ernst, que já falava algum português e subsistia mediante lições de alemão a estudantes de Belas-Artes e a intelectuais antifascistas da cidade, abrindo, assim, caminho à integração da irmã, levando-a para uma “casa de gente bastante humilde”, na Rua da Torrinha, onde alugou, à semelhança do irmão, um espaço sem quaisquer condições: “Lá me arranjaram uma cama atrás do biombo da sala de estar e de provas (a cunhada era modista)” (*apud* Teixeira 2013: 517). Enquanto Ernst partia para Itália, a fim de seguir uma carreira no belo-canto, o outro irmão de Ilse, Fritz, fixou-se no Porto, aí casando com Florisa Estelita Gonçalves (1917–2008), de quem teve duas filhas (Marques 2020: 387).

Não mais deixou de viver no Porto. Nesta cidade, casou, em 1935, com o arquiteto Arménio Taveira Losa (Braga, 28 de outubro de 1908 – Porto, 1 de julho de 1988), através do qual adquiriu a nacionalidade portuguesa e continuou a relacionar-se com o efervescente meio cultural a que acedera através de Ernst, nomeadamente em cafés, sendo, muitas vezes, a única interlocutora entre homens. Incomodava-a o estatuto de subalternidade que as mulheres tinham na sociedade portuguesa, rompendo com costumes locais: andava de sandálias e sem meias na rua, não usava chapéu e frequentava livremente o espaço público, muito pouco habituado à presença feminina. Nos anos 50, eram já algumas mulheres que apareciam nos cafés, nomeadamente no Café Primus, como Alda

Rodrigues, Dalila Rocha, Fernanda Gonçalves ou Natércia Babo (Losa 1997: 21).

Não era ainda escritora, a escritora, sendo o novo contexto vivencial que fez com que Ilse Losa abraçasse a escrita: não por opção, mas enquanto necessidade de combater a depressão em que se encontrava *Sob céus estranhos*, revelador título do romance centrado no Porto dos anos 1940 e editado em 1962, provindo o conselho do médico progressista Corino de Andrade. Óscar Lopes, amigo próximo do casal Losa e um dos primeiros a chamar a atenção para a sua obra, seria relevante na aprendizagem da língua portuguesa com que escreveria para os leitores, como que contornando a condição de estrangeira.

Ilse Lieblich Losa podia ter-se resguardado quanto à exposição pública, cívica e política, tantas eram as experiências terríficas vivenciadas na sua Alemanha. Podia ter seguido o conselho da avó para, enquanto judia, não dar nas vistas, passar despercebida, tal como escreve em *O Mundo em que vivi*: “uma menina judia não deve dar nas vistas”. Não o seguiu, embora não deixasse de ser uma “exilada” ou uma “refugiada”: juntamente com o marido, associou-se à luta contra a ditadura e foi vigiada, durante quatro décadas, pela PVDE (1933–1945), pela PIDE (1945–1969) e pela DGS (1969–1974), constando, em diversas notas policiais, a expressão “escritora de reais méritos” (Marques 2014: 20).

Por um lado, a vigia começou por se tratar de uma estrangeira e o irmão, de regresso a Portugal em 1939, em fuga da Itália fascista, chegou a estar encarcerado cerca de quinze meses por, a partir de 1938, o governo português permitir a permanência dos refugiados por, apenas, três meses. Caso nesse espaço de tempo não obtivessem visto de saída, “eram expulsos ou detidos e, a partir de 1942, concentrados em Caldas da Rainha” (Losa 1997: 8). Ernst Lieblich, apenas um ano mais novo do que a irmã, foi preso uma primeira vez em 18 de novembro, para averiguações,¹⁴ passando pela 1.ª Esquadra de Aljube; libertado em 7 de fevereiro de 1940, seria preso uma segunda vez, em 8 de março, “por ter sido notificado a abandonar o País e não o ter feito”, transitando, até 10 de fevereiro de 1941, entre a 1.ª Esquadra, Caxias e Aljube,¹⁵ num

14. ANTT, PVDE, Ordem de Serviço N.º 324, de 20 de novembro de 1939: ca-PT-TT-PIDE-OrdensServico-1939_c0669; Ordem de Serviço N.º 331, de 27 de novembro: ca-PT-TT-PIDE-OrdensServico-1939_c0683.

15. ANTT, Registo Geral de Presos, Livro 59/11781: PT-TT-PIDE-E-010-59-11781_m367.

desassossego permanente até obter um visto de entrada nos Estados Unidos da América, muito devido ao empenho da irmã, do cunhado e da mãe, então refugiada em Inglaterra, fixando-se, primeiro, em Nova Iorque e, depois, em Los Angeles. Talvez por isso, Ilse Losa tenha escrito o quase desconhecido poema “Pensava em meu irmão”, incluído em *Grades brancas*, livro publicado em 1951, tendo por ilustrador Júlio Pomar, e que nunca quis reeditar:

Quando a luz tímida anunciava o novo dia, pensava em meu irmão.
Imaginava-o a olhar o nascer do sol através do postigo gradeado.
Parecia-me vê-lo estremecer ao lembrar-se do tormento que o
esperava. E eu sabia que os seus olhos escuros estavam cheios de
tristeza e de saudade.

Quando à hora do almoço me juntava aos meus na nossa casa,
pensava em meu irmão. Imaginava-o dobrado sobre a tigela grossa,
comendo o magro rancho sem gosto. Parecia-me ouvir o berro brutal
do guarda para que ele se apressasse. E eu sabia que as suas mãos
largas se fechavam num gesto de revolta.

Quando à tardinha a chama da lareira nos aquecia amigavelmente,
pensava em meu irmão. Imaginava-o arrepiado de frio na cela
sombria e gelada. Parecia-me ver o seu rosto pálido, as mãos que
o ar áspero e cortante tornara rígidas. E eu sabia que cerrava os
dentes para não gritar o seu ódio surdo.

Quando na noite negra e triste estava estendida no leito, pensava
em meu irmão. Imaginava-o na tábua húmida e dura, que não
dava descanso ao seu corpo dorido. Parecia-me que o meu quarto se
enchia dos gemidos abafados nas mãos regeladas. E eu sabia que as
suas lágrimas quentes caíam amargamente como as minhas.

E, pela noite lúgubre, comunicava-lhe: *«Sê forte, meu irmão! Não
tarda que as nossas mãos se unam de novo! Não tarde que o sol se
levante também para ti e que as tuas lágrimas se acabem. Há-de
viver, irmão!»*

Os meus pensamentos, penetrando a noite escura, alcançavam
meu irmão; fechavam-lhe os olhos ardentes como uma mão subtil
e fresca. E então o sonho, com as imagens de tempos idos, envolvia
no seu manto caridoso, por umas curtas horas, meu pobre irmão.
(1951: 23–25)

Por outro, estava casada com Arménio Losa, “destacado membro oposicionista da cidade” que, em outubro de 1945, havia

aderido ao Movimento de Unidade Democrática (MUD) e a quem, em 1946, havia sido vedado a carreira de Assistente na Faculdade de Belas-Artes do Porto por, no entender do Subsecretário da Educação Nacional, Manuel Lopes de Almeida, não oferecer “garantias nenhuma de estar integrado na ordem social estabelecida pela Constituição, pois até é tido como simpatizante pela ideologia comunista”. Em 1945, a convite de Carlos Ramos, ainda lecionou, durante 4 meses, cadeira de Urbanística na ESBAP, mas o parecer da PIDE foi determinante para a sua futura exclusão. Em relatório dirigido ao Diretor da PIDE, datado de 23 de outubro de 1952, referia-se que Arménio Losa, embora fosse “inimigo do Estado Novo e até suspeito de atividade comunista”, revelava-se cauteloso em “expor as suas ideias” (Marques 2014: 97).

Por fim, pela intensa e arriscada participação cívica, sozinha ou com o cônjuge, enfileirando, a partir dos anos 40, nos movimentos de oposição ao Estado Novo, nome com que a ditadura se batizou a partir de 1933. Finda a Guerra, Ilse Losa aderiu à Delegação do Porto da Associação Feminina Portuguesa pela Paz, núcleo que chegou a contar com cerca de meio milhar de mulheres, quase todas conotadas com o antifascismo e envolvidas em lutas legais e redes semilegais e clandestinas. Era a sócia n.º 243, com residência na Rua Campo Alegre – 942, foi 1.ª Vogal da Direção de 1947–1948, presidida por Maria Branca de Lemos, e evidenciou-se nas atividades associativas. Entre estas, proferiu pequenas palestras dirigidas às outras sócias, versando sobre “Impressões de uma viagem a Inglaterra”, “Aspetos da vida da Alemanha entre as duas guerras” e “Ornamentação do lar” (Serralheiro 2011: 121). Também colaborou no *Boletim da AFPP* com vários textos, nomeadamente “O primeiro passeio”, extrato do romance *Eclipse*, ainda não editado, e Matilde Rosa Araújo publicou uma recensão ao livro *O Mundo em que vivi* (Serralheiro 2011: 107).

Ao mesmo tempo que integrava a Associação de Jornalistas e Homens de Letras do Porto, subscreveu, em novembro de 1953, juntamente com cerca de cem outros intelectuais, o abaixo-assinado elaborado pela Comissão Pró-Liberdade de Expressão e dirigido ao Presidente da República, tendo a sua publicação sido proibida pela censura (Marques 2014: 61). Dois anos, depois, em 1955, traduzia e prefaciava *O Diário de Anne Frank*, publicado pelos Livros do Brasil, e assinava, com outros intelectuais, o manifesto enviado ao Secretário-Geral das Nações Unidas em defesa de negociações internacionais com vista à eliminação de armas de destruição maciça: “Uma mensagem de intelectuais portugueses ao Secretário-Geral das Nações Unidas”.

A sua participação ativa não teve descanso naqueles tempos sombrios, constando da lista de 201 signatários da proposta para a criação de uma comissão de apoio à “Campanha Pró-recenseamento e Eleições de Deputados em 1957”, sugerida no almoço de democratas realizado em 13 de dezembro de 1956. Daí que, em 20 de fevereiro de 1958, um relatório da PIDE assinalava “ILSE LOSA está referenciada nos nossos serviços como de tendência avançada, privando com indivíduos conhecidos como comunistas” e “O seu marido, ARMÊNIO TAVEIRA LOSA, desde os tempos de estudante que se tem manifestado como apologista das ideias comunistas”, ambos fazendo “parte dum grupo de intelectuais portugueses conhecidos pelas suas ideias a favor da doutrina comunista” (Marques 2014: 101).

Em 1961, o casal apoiou a lista da oposição candidata pelo Porto às eleições para a Assembleia Nacional, composta por Alberto Augusto Martins de Andrade, Armando Filipe Cerejeira Pereira Bacelar, Armando Barbosa de Araújo Cotta, António Cândido de Miranda Macedo, Arnaldo Cândido Veiga Pires, Hélder Armando Santos Ribeiro, Mário Cal Brandão, João Maria de Matos Araújo Correia, Olívio da Silva França e Artur Morgado Ferreira dos Santos Silva,¹⁶ tendo Ilse Losa presidido à sessão de propaganda eleitoral realizada em 2 de novembro. No ano seguinte, em 15 de maio, subscreveu a exposição dos Homens de Letras e da Sociedade Portuguesa de Escritores dirigida ao Ministro da Educação, Manuel Lopes de Almeida, e ao Senado Universitário, onde se pedia, entre outros assuntos, a libertação dos estudantes presos e a reabertura das suas Associações. Meses depois, em 21 de setembro, a filha Margarida seria detida pela Delegação da PIDE do Porto e enviada para Caxias, de onde seria libertada em 25 de outubro.¹⁷

Em 1970, estava entre os fundadores da Comissão Nacional de Socorro aos Presos Políticos (CNSPP), participando nas atividades e subscrevendo comunicados, manifestos, exposições às entidades repressivas e abaixo-assinados.¹⁸ Era o corolário lógico da sua solidariedade com todos aqueles que tinham experienciado a prisão, tão bem descrita no seu poema “Pensava em meu irmão”, levando-a, assim como ao marido,

16. Mário Matos e Lemos. 2009. *Candidatos da oposição à Assembleia Nacional do Estado Novo (1945–1973). Um dicionário*. Alfragide: Texto Editores.

17. ANTT, Registo Geral de Presos, Livro 129/25700: PT-TT-PIDE-E-010-129_m0201.

18. Comissão Nacional de Socorro aos Presos Políticos (1972, 1975).

a ser testemunha de defesa de oposicionistas presos. Em 19 de janeiro de 1950, Fernando Pinto Loureiro, quadro comunista de Coimbra ligado à direção da revista *Vértice*, pediu, por carta enviada da Cadeia do Aljube, que Ilse Losa fosse sua testemunha no Tribunal Plenário (Marques 2018: 115); em 1957, sê-lo-á de Óscar Lopes. Ainda em 1950, enviou a Ruy Luís Gomes, preso pela PIDE, os livros que editara e, em 1962, reclamou, com outros escritores, a libertação de Luís de Sttau Monteiro (Marques 2018: 213), tendo ambos agradecido a sua solidariedade.

Todos os movimentos eram vigiados pela PIDE: os públicos e os privados. Assim, aquela registou a presença do casal em eventos de homenagem a Afonso Duarte (24 de julho de 1956), a Aquilino Ribeiro (11 de maio de 1963), a Armando de Castro (3 de outubro de 1965) e a Erico Veríssimo (26 de maio de 1966), anotando quem comparecia nos jantares organizados na sua residência. A correspondência, familiar e profissional – de e para –, teve o mesmo destino e, nalguns casos, seria apreendida, como aconteceu com a interceção, em 24 de março de 1966, de uma carta enviada de Lisboa para Ilse Losa contendo o Programa do Partido Comunista aprovado no VI Congresso; e as viagens internacionais não escaparam, assim como os pedidos de passaporte e/ou de vistos. Tudo era escrutinado pela polícia política: os contactos com editoras alemãs da RDA; as peças infantis *João e Guida* (1957) e *Cinderela* (1957), aquando da possibilidade da sua representação na RTP, sujeitaram-se ao crivo do Secretariado Nacional de Informações, acompanhadas dos relatórios dos censores; e a peça *Andorra*, de Max Frisch, traduzida por Ilse Losa, seria proibida pela Comissão de Censura de ser representada pelo Teatro Moderno de Lisboa em 1962 e 1964 e, novamente, reprovada em 1969: a ininterrupta vigilância policial pela PIDE/DGS não pôde “deixar de se refletir na sua atividade literária, uma vez que dificilmente esta estaria imune aos mecanismos de autocensura” (Marques 2014: 20).

Em síntese, os escritores contêm, inevitavelmente, uma leitura política e Ilse Losa foi muito mais do que a refugiada judia-alemã que marcou a escrita memorialista de reconstrução autobiográfica e a literatura infantojuvenil, para além de romancista, cronista, articulista e tradutora, como Ana Isabel Marques tão bem evidencia nos dois exaustivos trabalhos académicos que lhe dedicou e que importa serem perscrutados, não só pelas inéditas informações contidas e reconstrução biográfica, como por proporcionarem um outro olhar sobre a sua obra, libertando-a da quase exclusiva e redutora associação à literatura para os mais novos: *Paisagens da memória – identidade e alteridade na escrita de Ilse Losa* (Marques

2001) e *As Traduções de Ilse Losa no período do Estado Novo: mediação cultural e projecção identitária* (Marques 2014).

Dotada de uma fortíssima personalidade, indomável, Ilse Losa impôs-se por si própria e o medo não condicionou as suas opções; não a tolheu enquanto cidadã e escritora num tempo em que as mulheres ainda se resguardavam e que poucas ousavam expor-se. Tão vigiada e perseguida como os demais colegas de ofício, merece ser evocada enquanto escritora cuja cidadania era um imperativo. Faleceu em 6 de janeiro de 2006, aos 92 anos, na cidade do Porto.

Bibliografia

- Comissão Nacional de Socorro aos Presos Políticos. 1972. *Presos Políticos: documentos 1970–1971*. Porto: Afrontamento.
- Comissão Nacional de Socorro aos Presos Políticos. 1975. *Presos políticos: documentos 1972–1972*. Lisboa: Iniciativas Editoriais.
- LEMONS, Mário Matos e. 2009. *Candidatos da Oposição à Assembleia Nacional do Estado Novo (1945–1973). Um dicionário*. Alfragide: Texto Editores.
- LOSA, Ilse. 1951. *Grades brancas*. Lisboa: Centro Bibliográfico – Cancioneiro Geral.
- _____. 1997. *À flor do tempo* [crónicas]. Porto: Edições Afrontamento.
- MARQUES, Ana Isabel. 2001. *Paisagens da memória – identidade e alteridade na escrita de Ilse Losa*. Coimbra: Minerva/Centro Interuniversitário de Estudos Germanísticos.
- MARQUES, Ana Isabel. 2014. *As Traduções de Ilse Losa no período do Estado Novo: mediação cultural e projecção identitária*. Coimbra: Minerva.
- MARQUES, Isabelle Simões. 2020. De leste para oeste, histórias de exílio na literatura portuguesa: o caso de Ilse Losa e Jorge Listopad. In *Migrações e exílios no mundo contemporâneo*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- MARQUES, Karina (org.). 2018. *Ilse Losa: estreitando laços. Correspondência com os pares Lusófonos (1948–1999)*. Porto: Edições Afrontamento.
- SERRALHEIRO, Lúcia. 2011. *Mulheres em grupo contra a corrente* [Associação Feminina Portuguesa para a Paz (1935–1952)]. Rio Tinto: Evoluta Edições.
- TEIXEIRA, Ramiro. 2013. *Ilse Losa. Vida e obra sob céus estranhos*. Porto: Associação dos Jornalistas e Homens de Letras do Porto.

(RE)VER A MADONA DE NATÁLIA CORREIA: A LIBERDADE SEXUAL FEMININA NÃO CENSURADA¹⁹

VIVIAN LEME FURLAN

*UNESP/ FCLAr/ Programa de Pós-Graduação em Estudos
Literários/ FAPESP*

Por conta do silenciamento imposto pela ditadura salazarista e pensamento recalcado que esta incrustou, ou, ainda, pela concepção errônea de que o feminismo é radical e é contra os homens, muitas mulheres escritoras não assumiram uma postura política feminista, principalmente, quando controladas pela censura. E se apesar de as mulheres terem, de forma ou outra, sempre se articulado e a história não contemplado devidamente o discurso feminino, então como (re)formular o discurso hegemônico? Como (re)escrever o imaginário masculino construído durante séculos por uma sociedade patriarcal, machista e misógina? Trazendo à tona a trajetória dessas diversas mulheres que, quase sempre esquecidas nos discursos históricos canônicos, precisam agora serem (re)vistas, (re)lidas, (re)vividas e (re)imaginadas, garantindo a nitidez e a importância de seus discursos, agora não mais silenciados. Esse gesto é fundamental, pois assim que as políticas sexuais e de construção de gênero protagonizarem os discursos, tanto no mundo acadêmico quanto no dia a dia, os historiadores tradicionais dificilmente poderão persistir em contar histórias do passado humano nos velhos moldes. Se a nova história, portanto, deve ser (re)formulada a partir de tudo o que é historicamente importante, o discurso cultural, político, pessoal, corpóreo das mulheres é um paradigma crucial neste percurso. Busca-se, portanto, não só a reformulação do discurso feminino, mas também de seu corpo, de sua sexualidade, de sua imagem turva e encolhida. Corpos que foram, por muito tempo, lidos como frágeis, desajustados, histéricos e profanos.

19. Processo nº: 2017/05990-0. Universidade Estadual Paulista (UNESP).

É assim que Natália Correia merece ser lida: pelo gesto corajoso com que defendia a liberdade dos corpos femininos, tanto em sua vida política quanto em seus romances. Quando à frente da Editorial Estúdios Cor, fez um trabalho de recolha e publicação que foi muito além do mero labor textual. Naqueles tempos, significou um enfrentamento ideológico e político muito importante, já que a editora assumiu e defendeu a publicação de *Novas Cartas portuguesas* (1972), obra literária que marcou a luta feminista em Portugal. Este dribble com a censura marcou o caráter de Natália Correia, que caminhava com naturalidade entre centro e margem, publicando crônicas, artigos críticos em jornal e até mesmo sua *Antologia de poesia erótica e satírica*, ainda em 1966.

No ano de 1968, ou seja, seis anos antes da queda do regime de Salazar, Natália Correia publica *A Madona*, texto que talvez somente hoje venha a ser (re)lido como deliberadamente feminista, já que sendo extremamente subversivo em sua temática a respeito do corpo feminino, passou “desapercebido” pela crítica do Estado Novo. Além disso, o texto contém inúmeras rupturas estéticas e literárias em sua estrutura narrativa, quando a autora apresenta a evolução da personagem em busca de seu próprio prazer sexual em descrições que chamo de relações de transe e trânsito, tanto relativas ao percurso da personagem feminina quanto ao sistema espacial e temporal do texto.

O romance gira em torno de eixos morais definidos por espaços totalmente opostos: de um lado, tem-se o ambiente rural marcado pela supremacia masculina, representado pela aldeia montanhosa de Brianços; e, do outro, está a agitação dos jovens e o fervor urbano de Paris. Neste trânsito espacial, a menina Branca é descrita como portadora de uma beleza helênica. Aqui, os mitos clássicos funcionam, portanto, como intertexto na obra: a madona de Natália Correia chama-se Branca e é descrita exatamente como a clássica Madona de Michelangelo ou de Bellini, ou seja, trata-se de uma figura de caráter angelical, associada aos elementos religiosos, às características de pureza e maternidade. Mas, aqui reside o jogo sarcástico e crítico de Natália, na medida em que a sua madona não representa em nada a imagem canônica, muito pelo contrário, ela subverte todos os papéis morais maternos:

– Ter um filho?! – pensava eu – só se for do Espírito Santo! ... Presumo que os meus germes de mulher me assinalavam uma maternidade mais transcendente e necessária do que aquela que brota dos filhos nascidos da carne como as crias paridas pelas vacas. (Correia 1968: 100)

Ora, se às mulheres está, socialmente, pré-concebida a condição maternal, na trama nataliana o fato de escolher gerar um filho ou não – o que, teoricamente, deveria ser um direito de livre escolha – torna-se uma atitude subversiva. Em *A Madona*, a protagonista Branca responde negativamente ao propósito maternal, ironizando a divindade religiosa da virgem, que engravida do Espírito Santo. Além disso, para ela, o que está ligado aos “germes de mulher” ultrapassa a condição patriarcal instaurada para, como veremos adiante, transcender em uma feminilidade erótica.

Ainda, a morte do pai no seio de uma prostituta na adolescência de Branca – mesmo tendo sido descrita de maneira anacrônica – estabelecerá diversas rupturas narrativas e subjetivas da personagem. Essa cada-vérica erotização – já que o defunto permanecerá com o membro ereto no velório – permanece latente em diversas memórias de Branca, que mistura descrição de lembranças passadas perturbadoras – normalmente sempre relacionadas com o espaço de Briandos – com o presente estilhaçado em diversos espaços.

Ouvem-se uns sons cavernosos como se a voz do moribundo quisesse vencer a guerra que lhe bloqueia a garganta e que a boca relaxada pela idiotia em que seu cérebro mergulhou é incapaz de articular. Noto então com horror que sua mão procura incessantemente o sexo como se só essa parte do seu corpo continuasse viva e ele estivesse apenas agarrado a vida pelo espasmo que fez entrar a morte no seu corpo. Foi realmente esse gesto que determinou sua morte? A tulipa de revérberos da Praça Furstenberg esvai-se numa hemorragia leitosa. Miguel procura levar incessantemente a minha mão a essa parte do seu corpo que o desejo enfunou como se só ela continuasse viva [...]. (Correia 1968: 27)

É como se o corpo de Branca estivesse incestuosamente ligado ao velório e à relação fraterna, ao mesmo tempo que se liberta fisicamente do passado, vingando-se de uma virilidade tóxica advinda de um corpo moribundo e opressor.

Na cena do velório do pai a personagem também já aparece criticando os homens e suas atitudes estúpidas, pois já parece estar lúcida da condição do corpo feminino na sociedade machista, percebendo o olhar masculino para uma criada, vista apenas como corpo-objeto:

E eu fui esconder-me no meu quarto, chorei muito sobre a cama e mordi os lençóis pensando que as pessoas crescidas eram muito estúpidas e se deixavam enganar por meu tio que era um cevado vestido de sacerdote que queria

a Filomena por causa de suas ancas bojudas que ele espreitava [...]. (Correia 1968: 35)

Essa lucidez da condição feminina também é nítida quando observa as mulheres (parentes, amigos, vizinhas) no velório e parece, com isso, desenvolver uma projeção para um futuro libertador, baseada na liberdade do corpo, ou seja, promover essa emancipação através do corpo:

Eu não vou ser assim – dizia-me, enquanto os seus olhos lambuzavam com uma insidiosa atenção meu rosto consternado – Eu não vou ficar como elas, amarelecida numa fotografia de piquenique, antepassada de mim mesma. Eu não vou ficar estupidamente feliz num retrato de casamento, um único momento de glória, ao lado de um homem que não conheço que nunca conhecerei mas que me vai fazer muitos filhos e mandar-me calar quando eu disser asneiras. Eu vou ter as ancas magnéticas, os seios livres, ofertados, os calcanhares vibráteis como cordas, transmitindo o chamamento da minha sede de ser amada e amar na vertigem de ser amada. (Correia 1968: 41)

Novamente pode-se detetar a clareza da personagem perante o que a sociedade patriarcal estabelece às mulheres. Branca nega qualquer modelo que simbolize algum tipo de controle ou subordinação, como o casamento e a maternidade. Mesmo desejando ter momentos românticos, ao contrário da situação matrimonial “estupidamente feliz”, a personagem almeja o amor como liberdade corpórea, em que possa ter “seios livres”, calcanhares que vibram, ancas magnéticas para poder dançar e amar vertiginosamente.

Assim, a morte da figura masculina paterna e opressora faz emergir, diante desta personagem, uma nova realidade, apoiada pelas falas de sua mãe:

– Sim, minha filha. Deves viver a tua própria vida – e suspirava. – Para que não te aconteça [...]. Queres ir estudar para Paris? Mas é isso mesmo que farás. Serás bailarina ou qualquer outra coisa em que sejas tu mesma e suspirava. (Correia 1968: 13–14)

O caminho de Branca ia se fazendo por uma busca de plenitude e autoconhecimento, através das relações sociais e sexuais que mantinha, mas que traziam à tona algum pudor e vergonha do corpo. Embora soem como ambíguas, o sentimento de recato e, ao mesmo tempo, de desinibição é um processo necessário no caminho de libertação e de desconstrução da personagem, marcada por um passado e uma educação paternalista.

É perceptível a tomada de consciência da personagem Branca e de seu processo de desconstrução, estabelecido sobretudo pela convivência com mulheres como Françoise – e o próprio nome de Françoise já diz muito sobre o feminismo que borbulhava na Europa a partir da França – que estão sempre deslocando Branca de um lugar-comum sobre as questões da liberdade feminina. E essas “lições” são sobre feminismo e chegam até à personagem não só empiricamente pelas experiências sexuais e pela liberdade que ambas almejam, mas também de maneira teórica, através do discurso da personagem Françoise que, não por acaso, é uma mulher militante da União de Mulheres Francesas, leitora e admiradora de Simone de Beauvoir:

Seria que a única sedução que o meu corpo lhe oferecia era a de ser uma coisa desejável para os outros? [...]

E pregava os olhos no cartaz da União das Mulheres Francesas, relíquia que a Françoise punha em orgulhoso destaque na parede por entre a geografia berrante de quadros abstractos onde se proclamava que, graças à bravura das mulheres da França, Paris sairá do combate victoriosa e livre.[...]

É possível que sejas um ser humano antes de ser uma mulher – respondi com impaciência -, mas a minha condição feminina condiciona a minha humanidade. Não posso amar o que me é inferior. Isso condenar-me-ia à solidão da superioridade.

- Mas, minha querida – retorquiu com uma voz inflamada por uma irritante sabedoria -, tu não raciocinas como um ser biologicamente feminino. A tua razão biológica está desnaturada pela mulher que os homens fizeram de ti. (Correia 1968: 141–142)

A cena anterior do diálogo entre Branca e Françoise contém nitidamente expressa a máxima assertiva de Simone de Beauvoir: “Ninguém nasce mulher: torna-se mulher” (Beauvoir 2016: 10), quando afirma que “É possível que sejas um ser humano antes de ser uma mulher” (Correia 1968: 141–142). Isso porque, para Beauvoir, a condição feminina é elaborada e se qualifica não pelo gene biológico, mas por uma articulação social muito bem estruturada nas relações de poder masculinas e patriarcais: “[...] nenhum destino biológico, psíquico ou econômico define a forma que a mulher ou a fêmea humana assume no seio da sociedade” (Beauvoir 2016: 10). Essa é, portanto, mais uma das evidências do caráter feminista deste romance.

É Natália também uma das primeiras mulheres a abordar publicamente o tema da homossexualidade muito logo após o 25 de abril em uma conferência no Centro Nacional de Cultura, onde irá declarar:

O ser humano caminha para a androginia, daí a quebra da natalidade, resultante de sua evolução, daí também o reconhecimento de novos tipos de família, fora dos estereotipados modelos homem-mulher, casamento-reprodução; novos tipos de família que não vão colidir com o modelo tradicional, pelo contrário, vão enriquecê-lo, pluralizá-lo. (Correia *apud* Dacosta 2013: 54)

Como se nota neste discurso ainda muito atual, a defesa da liberdade não está somente na forma como Natália Correia encarava a situação feminina, mas sim a estrutura social como um todo, uma liberdade plural de rompimento com modelos conservadores.

Em *A Madona*, após algumas experiências sexuais como as descritas anteriormente, Branca viverá um *affair* com a personagem Elsa, em um de seus trânsitos pela Europa. É a partir de uma narrativa subjetivamente feminina que essa relação homoafetiva entre as personagens se estabelece, demonstrando mais uma subversão e drible da censura quanto ao amor lésbico.

Ainda, a relação que Branca estabelece com Manuel diferencia-se de todas as demais, não só pelo amor que sente, mas sobretudo pela superioridade própria de emancipação do seu “gênio feminino” (Correia 2003: 148), de sua altivez e soberba diante do amor de um homem por quem exerce total controle:

Adivinhar-te capaz dessa paixão ilimitada, terrível de elementar assombro, [...], fazendo-me saborear uma voluptuosa crueldade que me apaixonava. Agora o sentimento nascia-me da carne, ou melhor, era engendrado por um núcleo que se servia dela, pondo em ação o maravilhoso potencial cósmico da minha natureza feminina. (Correia 1968: 99)

E essa mulher indômita, voluptuosa, dona de um espírito ativo, tem plena consciência de sua liberdade e de seu caráter feminino e dominador quando diz: “e tu vais morrer porque não pegaste na espingarda que por instante fixaste para apagares meu corpo a chama da fêmea que devora o macho” (Correia 1968: 34).

Além dos caminhos sexuais percorridos por Branca e da relação sadomaquista com Manuel, os outros personagens do romance também representam o rompimento de paradigmas normativos, como as cenas de amor homoerótico entre os Anjo e Miguel, ou ainda o caso da personagem travesti Josephine. O próprio estatuto do Anjo, descrita como um ser andrógino, reitera a adiantada liberdade com que Natália Correia encarava as identidades, desconstruindo os binômios e os discursos

retrógrados de uma sociedade conservadora. A imagem dos anjos também aparecerá nos poemas de Natália Correia e, para ela, é como se a androginia fosse uma ‘particularidade do espírito poético’ (Driver 2019).

Fica muito nítida a coragem de Natália Correia para que ocorra a desconstrução de tabus e de uma normatividade pré-estabelecida, principalmente quando envolvem as relações amorosas e sexuais. Parafraseando João Barrento (2016) a autora é responsável por promover uma “nova desordem” das formas e dos temas tanto dentro do cânone do romance português na década de 1960 – e Barrento chamará isso de uma outra revolução promovida pelas mulheres escritoras – tanto quanto rompe com as formas de manutenção de controle dos corpos, principalmente quando um texto como este passa ileso pela censura salazarista. Neste sentido, rever e reler o posicionamento vanguardista contido no romance *A Madona* reafirma mais uma vez o poder da literatura na desconstrução de papéis alienantes que foram encrustados por governos ditadores e que, infelizmente, permanecem ainda enraizados em muitas esferas da sociedade. Hélène Cixous nos convoca para a quebra de um muro – *break down the wall* – e mais ainda, para que se deixe o muro para trás – *get past the wall*. Porque é preciso que Natália Correia e tantas outras mulheres sejam lidas e encaradas como grandes “saltadoras de muros” (Cixous 1991) ou, melhor que isso, como àquelas que derrubam, estilham os muros do patriarcado, da homofobia, do ranço conservador e cristão que apenas tenta nos silenciar.

Bibliografia

- ANDERSON, Bonnie. 2008. Primórdios do Feminismo Internacional: contribuições e dificuldades da história comparada. In Anne Cova. *História comparada das mulheres: novas abordagens*. Tradução Diogo Freitas da Costa. Lisboa: Livros Horizonte.
- BARRENTO, João. 2016. *A Chama e as cinzas. Um quarto de século de literatura portuguesa (1974–2000)*. Lisboa: Bertrand.
- BEAUVOIR, Simone. 2016. *O Segundo Sexo*, vol I, II. Tradução Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- CIXOUS, Hélène. 1991. *Coming to Writing and Other Essays*. Tradução de Sarah Cornell, Deborah Jenson, Ann Liddle e Susan Sellers. Londres: Harvard University Press.
- CORREIA, Natália. [1968] 2000. *A Madona*. Lisboa: Editorial Notícias.

- _____. 1999. *Antologia de poesia portuguesa erótica e satírica*. Lisboa: Antígona.
- _____. 2003. *Breve História da mulher e outros escritos*. Edição de Zetho Cunha Gonçalves. Lisboa: A. M. Pereira Livraria.
- DACOSTA, Fernando. 2003. A Natalidade de Natália. In *Natália Correia, dez anos depois ...* Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 9–19.
- DRIVER, Robin. 2017. *Má(tria): Mulher e monstrosidade na ficção em prosa de Natália Correia*. Dissertação de Mestrado: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- EDFELDT, Chatarina. 2006. *Uma história na História: representações da autoria feminina na História da literatura portuguesa do século XX*. Montijo: Câmara Municipal de Montijo.
- SCOTT, Joan. 2018. Gênero: uma categoria útil para análise histórica. In *Explosão feminista: arte, cultura, política e universidade*. Org. Heloísa Buarque de Hollanda. São Paulo: Companhia das Letras.
- SOUSA, Antónia de et alii. 2004. *Entrevistas a Natália Correia*. Edição de Zetho Cunha Gonçalves. Lisboa: Parceria A. M. Pereira.

MEMÓRIA, CABO VERDE E A DITADURA: A ESCRITA INTER/DITA DE ORLANDA AMARÍLIS

JOANA PASSOS
CEHUM, Universidade do Minho

Pensar o legado das escritoras portuguesas durante o Estado Novo implica pensar igualmente a contribuição das escritoras africanas de língua portuguesa, até porque eram, na altura, cidadãs das províncias ultramarinas portuguesas e estavam, portanto, submetidas a este mesmo regime ditatorial. Se nos reportarmos à década de 1950, que é aquela que precede a década das ‘guerras coloniais’ (ou guerras de libertação, como prefiro designá-las²⁰), encontramos algumas notáveis vozes femininas que contribuíram para o processo de consciencialização política dos estudantes e elites intelectuais entre as populações colonizadas. Ao lermos, por exemplo, a escrita anticolonial de Noémia de Sousa (moçambicana) ou de Alda do Espírito Santo (são-tomense) é fácil compreender que se trata de uma escrita de resistência, abertamente em rotura com a visão colonizadora do Estado Novo. Em ambos os casos, os seus poemas contribuem para a autoafirmação das culturas locais, o questionamento de preconceitos racistas e a difusão de ideias de libertação. Também Alda Lara, poeta angolana, deu voz a notas de crítica social face à pobreza e falta de oportunidades das populações locais,²¹ defendendo um futuro de integração e igualdade entre todas as raças, para que, em conjunto, desenvolvessem a sua terra africana. Face aos exemplos citados, que também foram escolhidos por serem as três mulheres que se tornaram figuras

20. Guerra de libertação de Angola (1961–1974); guerra de libertação da Guiné (1963–1974); guerra de libertação da Moçambique (1964–1974).

21. Veja-se a título de exemplo os seguintes versos do poema “Presença africana”: “A do amor transbordando / pelos carregadores do cais / suados e confusos / pelos bairros imundos e dormentes / (Rua 11!... / pelos meninos / de barriga inchada e olhos fundos” (Lara 1953: 57–58).

fundadoras no âmbito dos respetivos cânones nacionais, modernos e escritos,²² creio que será consensual reconhecer o importante contributo feminino para as escritas de resistência ao Estado Novo, sublinhando que a par das autoras portuguesas temos de considerar o contributo das autoras africanas de língua portuguesa, pois só assim se consegue ter uma imagem mais completa das diversas facetas do arquivo literário que aqui se pretende revisitar.

Depois da fundadora geração de 1950 acima invocada, e que é frequentemente abordada quanto se investiga a Casa do Estudantes do Império e as suas atividades comprometidas com a causa das independências africanas, destaca-se, no mapa da escrita de mulheres no universo das literaturas africanas de língua portuguesa, o nome de Orlanda Amarílis, figura primordial da literatura de Cabo Verde. Juntamente com Vera Duarte e Dina Salústio, que apareceram um pouco mais tarde, Orlanda Amarílis faz parte da tríade das principais autoras cabo-verdianas.

Por comparação com as outras literaturas africanas de língua portuguesa, o percurso da literatura de Cabo Verde é um pouco diferente, porque se consolida mais cedo, num ambiente político internacional em que a maior parte das independências coloniais ainda ia acontecer.²³ Vinte anos depois, a possibilidade de uma colónia se ver livre do opressor metropolitano parecia muito mais real e possível e isso encorajou o tom desafiante e frontal das escritas de 1950. Mas não seria assim em 1936, em Cabo Verde, cujo movimento literário fundador em torno da revista *Claridade* (1936) teve como objetivo inovador a afirmação de uma modernidade não europeia, inspirada na vida social e cultural das ilhas. Inclusivamente já se verifica nas páginas da revista *Claridade* o gesto assertivo de publicar textos em crioulo, dando visibilidade a uma forma de expressão autóctone, e refletindo a atividade de um meio intelectual local, que nada tinha de provinciano, obsoleto ou inseguro. Muito pelo contrário, *Claridade* é um projeto com uma notável qualidade literária,

22. Com esta ressalva quero reconhecer a importância da antiga literatura de tradição oral, tão presente em várias sociedades africanas e que no entender de vários críticos, como por exemplo Ana Mafalda Leite, teve uma influência determinante no uso escrito da língua, fortemente marcada pela oralidade. Mesmo ao nível de estruturas narrativas, a importância da literatura oral reflete-se no interesse pelo subgénero conto, tão cultivado por vários escritores africanos, e que evoca o rural hábito de se contar histórias, não só em família, mas também na comunidade.

23. Entre 1956 e 1960 tornaram-se independentes 20 países africanos.

com uma modernidade a todos os títulos surpreendente, para aquele tempo, naquele espaço insular atlântico. Mas não existiu colaboração feminina na revista *Claridade*. Nas suas páginas, pode descrever-se a beleza feminina e os amores que ela provoca, mas não se concebe o papel da mulher como criadora e intelectual.

Por contraste, é bem verdade que no sistema colonial português já havia existido durante o século XIX toda uma atividade da imprensa periódica que não rejeitou colaboração feminina. Podemos citar a título de exemplo o famoso *Almanaque de lembranças luso-brasileiros* (publicação periódica, anual, ativa de 1851 a 1932) onde se encontram várias colaboradoras. Mas uma coisa era deixar que as mulheres participassem no mundo da imprensa, dos almanaques e das revistas culturais – até porque serviam para cativar um público feminino que era parte significativa da clientela deste tipo de publicações, destinadas a animar o universo doméstico a que a maioria das mulheres estava circunscrita. Outra coisa era aceitar que as mulheres participassem nas revistas que se queriam afirmar como exemplo de alta cultura e de refinamento estético.

Em Cabo Verde, no século XX, e na sequência de *Claridade*, foi a publicação de *Certeza* (2 números, 1944) que deu lugar à participação das mulheres. No primeiro número encontramos um texto de Orlanda Amarílis, e no segundo, um poema assinado por Maria Guilhermina, intitulado “Um dia”.

Certeza – Fôlha da academia, era o suplemento literário dos jovens estudantes do liceu,²⁴ e terá sido pouco mais do que uma experiência literária onde alguns jovens autores experimentaram o seu talento. Mas de facto, foi o princípio de carreira para alguns autores que levaram esta oportunidade mais a sério, como será o caso de Orlanda Amarílis. O seu texto, intitulado “Acerca da mulher” argumenta que ao longo da história a mulher tem vindo a conquistar o seu lugar em mercados de trabalho onde provou o seu valor, pelo que, “o mito da inferioridade feminina será para todos, como já é agora para nós, um fantasma da civilização” (1944: 6). Sublinhe-se que estas palavras são escritas em 1944, muito antes de feminismo de segunda vaga se ter tornado um debate público, levantando questões várias sobre o lugar da mulher na sociedade contemporânea. Embora esta publicação nas páginas de *Certeza* seja um pequeno artigo, numa revista efémera, revela que já nessa altura

24. A este respeito, ver o artigo de Maria Feliza Rodriguez Prado sobre a revista *Certeza*.

as questões de género eram um assunto que interessava a autora, e sobre as quais assumia uma voz pública. Voltaremos a esta vertente do seu trabalho mais abaixo, aquando da discussão de alguns dos seus contos.

Orlanda Amarílis escreveu três coleções de contos, as quais constituem o seu principal legado literário. Também publicou contos isolados em outras antologias coletivas, e numa fase mais tardia da sua vida escreveu vários livros para crianças. Hoje em dia, esta faceta de autora infanto-juvenil parece ser aquela que é mais reconhecida em Cabo Verde, tendo sido instituído um prémio de literatura infantil com o seu nome.

O que distingue a obra de Orlanda Amarílis das referidas autoras da geração de 50 é que a questão da luta de libertação nacional já está resolvida quando a autora cabo-verdiana começa a publicar os seus contos, em 1974. Mas a memória da ditadura e das práticas que serviram o seu renovado impulso colonial não se esfumou de um dia para o outro. Por isso a escrita de Orlanda Amarílis e de outras autoras que se lhe seguiram é pertinente para se entender retrospectivamente o Estado Novo. É dessa forma que uma obra que é publicada depois do fim da ditadura mantém a sua atualidade, e tem interesse para se compreender o Estado Novo como causa e matriz das temáticas e debates que ocuparam sucessivas gerações de autoras.

Por outro lado, embora vá explorar representações do estado colonial e da polícia de estado (PIDE) na obra de Orlanda Amarílis também não quereria oferecer aqui uma visão redutora da sua obra, dado que esta é polivalente e tem variadas dimensões, desde reflexões sobre questões de género e do estatuto feminino à narrativa das experiências dos emigrantes como se fossem cidadãos de ‘segunda classe’. Paralelamente, pela sua escrita, a autora também preservou a memória cultural de Cabo Verde, descrevendo o estilo de vida desta sociedade em meados do século XX.

A propósito, gostaria de deixar claro que embora a minha abordagem às literaturas africanas de língua portuguesa seja moldada por um enquadramento político que me parece muito pertinente para se compreender com rigor os objetos de estudo em apreço (ou seja, a escrita literária desta autora face ao regime colonial e ditatorial), não se trata aqui de uma escrita de propaganda. Orlanda Amarílis nunca explora de forma meramente utilitária o poder afetivo e sedutor da literatura. Por outro lado, a literatura pode querer envolver-se com as coisas do mundo e levar o leitor a refletir sobre elas, criando sensibilidade aos assuntos abordados. Como diz a poeta Ana Luísa Amaral em entrevista ao jornal *Expresso*:

Ela [a poesia] é política. [...] Não no sentido ideológico, nem naquele sentido da chamada poesia *engagé*, poesia comprometida. Essa não me interessa. A minha poesia é comprometida, no sentido em que eu própria sou uma pessoa comprometida. Não posso isolar-me de mim cidadã, de pessoa, de mãe. É natural que o que eu escrevo também seja poroso ao que acontece no mundo, às injustiças, à barbárie. (Amaral 2021: 14)

No caso da obra de Orlanda Amarílis é bastante claro que a autora pretende, através da escrita, ter um papel ao nível de intervenção cultural com consequências políticas. Por isso a sua obra denuncia a inércia da administração colonial, analisando o ambiente corrupto em que se vivia, ao mesmo tempo que deixou um testemunho da pobreza a que se vetava a população local.

Sublinhe-se que além de ter crescido numa colónia (como era na altura o caso de Cabo Verde), e de, nesse contexto, ter vivido sob o Estado Novo, Orlanda Amarílis também viveu com o marido em várias outras colónias (nomeadamente Goa), ao acompanhar Manuel Ferreira²⁵ nas funções militares que este desempenhou numa dada fase da sua vida. Por fim, quando se fixaram em Portugal, Amarílis vê-se como uma escritora cabo-verdiana emigrada em Portugal e casada com um português, projetando a sua sobrevivência dentro da metrópole. Talvez por isso a autora tenha optado temporariamente pelo silêncio, por causa da eficácia das práticas dissuasoras do Estado Novo, tal como a censura e a perseguição a dissidentes políticos. De facto, Orlanda Amarílis só publicou a sua primeira coleção de contos em abril de 1974, o mês da Revolução dos Cravos. Duvido que os tivesse escrito todos, de repente, prontos para publicação, logo na primeira oportunidade. Penso, isso sim, que Orlanda Amarílis terá sido daqueles escritores que durante anos escreveu “para a gaveta”.²⁶ Começar a publicar a sua obra em 1974 significa que a sua escrita não participou diretamente na frente de luta cultural das guerras de libertação, para usar uma expressão do ideólogo Amílcar Cabral.²⁷

25. Mais tarde, Manuel Ferreira tornou-se professor na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e teve um importante papel na divulgação das literaturas africanas de língua portuguesa em Portugal.

26. Escrita “para a gaveta” é expressão usada para designar a autocensura daqueles autores que não arriscaram publicar os seus textos durante o Estado Novo, dado o regime de perseguição a que os dissidentes políticos estavam vetados.

27. Amílcar Cabral considerava que existiam relações de “[...] dependência e de reciprocidade entre a luta de libertação nacional e a cultura [...]”. E o ideólogo também sublinhou que “[...] Sejam quais forem as condições de sujeição de um povo ao

Também é verdade que não houve guerra de libertação em Cabo Verde, mas as cinco colónias que Portugal detinha em África estiveram unidas durante os anos 60 e 70, até ao momento de libertação de todos os territórios, e, durante esse período, as escritas e as ideias que estas defendiam, circularam entre todos. Por exemplo, Noémia de Sousa e Amílcar Cabral eram lidos de S. Tomé a Cabo Verde, de Angola e Guiné-Bissau a Moçambique. Pelo contrário, o impacto da obra de Orlanda Amarílis só se compreende como testemunho mais tardio do tempo e dos modos de vida que o Estado Novo impunha.

Em relação à receção da obra de Amarílis também se levanta uma outra questão.

Creio que o estatuto de escritora emigrante lhe causou alguma injusta marginalização em termos de canonização. Tradicionalmente, os escritores em diáspora ou escritores migrantes – como são hoje reconhecidos –, ficavam nas fronteiras entre dois mundos, entre dois sistemas literários, o do seu país de origem, e o da nação de acolhimento, sendo que cada um desses sistemas era sempre pensado em termos nacionais, em torno dos elementos presentes e atuantes. Só hoje, no século XXI, é que começa a tornar-se mais visível e central a questão das literaturas migrantes, do exílio ou em diáspora. Mesmo assim, e apesar deste enquadramento atípico, a qualidade da escrita fez com que Orlanda Amarílis tenha recebido continuada atenção crítica, sobretudo a nível internacional (por exemplo, Pazos-Alonso 2005; Taborda da Silva 2014; Passos 2003; Tutikian 1999; Abdala Júnior 2006; Silva e Cury 2011).

Orlanda Amarílis, publicou três coleções de contos:²⁸ *Cais-do-Sodré té Salamansa* (1974), *Ilhéu dos pássaros* (1983) e, por fim, *A Casa dos mastros* (1989). Quando apreciadas em conjunto, verificamos que as três coleções contêm ecos, paralelos e repetições, pelo que é possível agrupar os contos segundo núcleos temáticos, de coleção para coleção. Neste trabalho vou partir dos textos da antologia de 1974, mas sempre que julgar esclarecedor e relevante faço paralelos com textos da segunda coleção de contos, pois creio que têm entre si uma unidade e uma coesão que já não

domínio estrangeiro e a influência dos fatores económicos, políticos e sociais na prática desse domínio, é em geral no facto cultural que se situa o germe da contestação, levando à estruturação e ao desenvolvimento do movimento de libertação” (Cabral 2020).

28. Refiro-me a literatura para adultos. Este trabalho não aborda a sua obra enquanto autora de literatura infanto-juvenil.

se encontra em *A Casa dos mastros*, claramente uma coleção à procura de novas direções de escrita, como se as contas com o passado estivessem saldadas. Apenas acrescentarei aqui que a coleção de contos de *A Casa dos mastros* explora uma escrita mais voltada para o fantástico e o sobrenatural, vertentes de alguma forma já presentes nas coleções iniciais, mas com menor preponderância. Efetivamente, o crescente interesse da autora nas possibilidades estéticas da fantasia materializou-se na (posterior) vertente da sua escrita infanto-juvenil, onde os animais falam, podem ser raptados por extraterrestres, e até são colegas de escola das crianças.²⁹

No que diz respeito à coleção *Cais-do-Sodré té Salamansa*, publicada em 1974, encontramos na primeira página a seguinte dedicatória: “Para ti, Manila, companheiro destes longos anos de luta, e também para o Sérgio e o Nano”. A expressão “companheiro destes longos anos de luta” pressupõe um persistente alinhamento de dissidência face ao regime, uma ‘luta’ que evoca a clandestinidade em que se movia parte do meio intelectual português, com simpatia pela ideologia de esquerda. Aliás, a primeira edição de *Cais do Sodré té Salamansa* é publicada pela Centelha, editora dos anos 1970, sediada na cidade de Coimbra e ligada ao Partido Comunista Português. Ficam assim explícitas credenciais de resistência silenciosa, ou clandestina, a que se associa o espírito atento, perspicaz e crítico, tão presente nos narradores de Orlanda Amarílis, afinal, máscaras da voz autoral.

Os contos compilados em *Cais do Sodré té Salamansa* não estão datados, e se por vezes as narrativas transportam o leitor para a infância e adolescência da autora, em Cabo Verde, por outro lado, também existem contos que já se referem às suas experiências como emigrante em Lisboa, refletindo sobre as variadas e subtis formas de racismo que marcavam (e ainda marcam) o quotidiano da sociedade portuguesa. O próprio título da coleção, *Cais do Sodré té Salamansa*, invoca uma rota migratória que começa em Cabo Verde (Salamansa, ilha de S. Vicente) e que termina em Lisboa (Cais do Sodré), só que este título inverte a direção do movimento, no sentido do regresso a casa, a Cabo Verde. Apontaria como exemplos da temática em torno do estatuto do cidadão emigrante, os contos “Nina” ou “Desencanto”. Por exemplo, “Desencanto” (1974: 44–45) narra as reflexões de uma jovem mulher emigrante enquanto faz a travessia de

29. Veja-se, por exemplo, *Facécias e peripécias*, texto de Orlanda Amarílis e ilustrações de Avelino Rocha, publicado em 1990.

barco entre as duas margens do Tejo. Ao reavaliar a sucessão de empregos sem perspectivas de promoção, a par de série de relações falhadas, o balanço da sua vida em Portugal não é positivo, nem motivador. O golpe final é o comentário entre dois homens, à saída do barco: “Malandro, estás a fazer-te prá mulata” (1974: 45). A leitura racial do seu corpo, e por sinédoque, da sua pessoa, recordam à protagonista, de uma forma crua e chocante, a sua condição de “diferente”, bem como a sua vivência numa sociedade marcada por séculos de colonialismo, o que implica que se teve por ideologia dominante, e legítima, uma forma racista de ver o mundo. Acrescentaria a este núcleo temático em torno da emigração, o próprio conto de abertura, “Cais do Sodré” (1974: 7–21), ou, da coleção *Ilhéu dos pássaros*, o conto “Thonon-les-Bains” (1983: 11–27). Todos estes textos abordam a questão do precário e vulnerável estatuto do emigrante na sociedade de chegada. Mas Orlanda Amarílis também escreve sobre as razões que levam o indivíduo a emigrar, abandonando a sua sociedade local. E é sobretudo ao nível da representação da sociedade de partida que se revela com clareza a dissidência de Orlanda Amarílis face à retórica colonial do Estado Novo.

No âmbito do livro de contos *Cais do Sodré té Salamansa* gostaria de me centrar nos contos “Esmola de Merca” e “Pôr-do-sol”. “Esmola de Merca” (1974: 65–87), o maior conto desta obra, é sobre a chegada de remessas em géneros que os emigrantes mandavam da América para Cabo Verde:

“[...] Julinha disse são caixotes e caixotes de roupa,” continuou entusiasmada. “Também mandaram farinha, banha. Vai ser um dia grande [...] Nem chega a ser um remendo, pensou ainda. Os patrícios de Lisboa também mandam roupas usadas, calçado, pão seco. Senhores, até mandam pão seco para a nossa gente amolecer em água e enganar a fome [...]”. (Amarílis 1974: 70, 71)

A relevância de revisitar esta passagem é que ela constitui um exemplo da denúncia (através da literatura) das dificuldades que a população Cabo Verdiana enfrentava, descrevendo a pobreza em que estes viviam num momento em que a censura do Estado Novo havia proibido, no contexto do arquipélago, que se escrevesse a palavra ‘fome’. Assim o testemunhou Baltasar Lopes, um dos três fundadores da revista *Claridade* (1936), acima citado como o movimento literário mais reconhecido e de maior impacto na moderna literatura Cabo Verdiana:

O curioso é que alguns censuraram *Claridade*, acusando-a de, durante a sua vigência, no regime colonial, não ter assumido uma atitude mais

concretamente combativa, mais polemicamente expressa, no sentido da independência política do nosso arquipélago.

Que me seja relevada a expressão, mas isto é ‘falar de cor’ [...] Salazar e a sua censura implacável, que não deixava passar qualquer vislumbre de autonomia de espírito, precursor, na sua ótica, de uma atuação virada para a independência das colónias, censura que inclusivamente, não admitia nem tolerava o emprego em público da palavra *fome*, não fossem os cenáculos internacionais saber que em Cabo Verde havia fome, porque, a haver fome, isto seria um atestado de incapacidade da administração colonial portuguesa ... (Lopes 1986: xiv)

De igual modo, a investigadora Inês Cruz argumenta que, no caso de Cabo Verde, a literatura teve de substituir o jornalismo no seu papel de crítica social e de denúncia da inércia do poder colonial, pois a “censura que calou Portugal e a suas colónias durante o Estado Novo” levou a que face à “[...] crise agrícola, que se lia, vaga, nos jornais, a literatura denunciou a seca, o abandono, a fome e a morte no arquipélago” (Cruz 2011: 63). Inclusivamente, Inês Cruz foi verificar o que se publicou nos jornais de Cabo Verde no dia em que uma multidão se manifestou com bandeiras negras, a reclamar assistência estatal perante a fome que assolava a cidade do Mindelo em 1934:

Mas outros motivos escrevem S. Vicente nas linhas desta edição d’ *O Eco de Cabo Verde*, a homenagem que os médicos do arquipélago prestaram a um colega que se encontrava em Mindelo para uma sindicância ao liceu, por exemplo. A ementa da festa é notícia, o baile e o valor dos prémios para quem melhor dançou a morna também. E tudo isto aconteceu e foi relatado no dia 7 de junho – a precisa data em que a população saqueou armazéns de comida para não morrer à fome. (Cruz 2011: 75)

Este silenciamento da verdade terá afetado também os escritores, que bem compreendiam os riscos que corriam ao escrever sobre certos temas. Mas por outro lado, embora escrevendo provisoriamente para ‘a gaveta’, é à tradição de denúncia pela literatura que se reporta a escrita de Orlanda Amarílis, e a autora tem o mérito de contribuir para uma memória do que foi silenciado durante o Estado Novo, e por isso é pertinente revisitar a sua obra quando se aborda a representação da ditadura e a escrita por mulheres.

Além do mais, tal como acontece em outros dos seus contos, a narrativa cruza a denúncia da pobreza de Cabo Verde (e consequentemente, da incapacidade da administração portuguesa para resolver os problemas locais) com uma subtil referência ao poder patriarcal como uma forma de

exploração mais íntima, de certa forma decorrente do desequilíbrio entre um homem assalariado, com prestígio social, e a ambição de uma jovem que quer ir além das carências em que vive. É o que acontece com uma das colegas da jovem narradora, que acaba por subir as escadas e entrar na casa do administrador:

Titina levantou os olhos para a amiga e desfechou-lhe:
‘Ouve, Bia, o administrador não é casado? Não tem a mulher em Lisboa?’
‘Dever ser. Ele usa aliança. Porquê?’
Titina não lhe respondeu e começou a ajeitar o vestido. (Amarílis 1974: 60)

Ao fim da manhã, ao regressar a casa, Titina, a protagonista, vai tão revoltada com a pobreza que viu ao distribuir esmolas pelos pedintes como pelas outras múltiplas formas de exploração que a escassez do arquipélago acaba por promover, e que a jovem adivinha. Quanto ao administrador, é revelador que em termos públicos fosse um defensor de uma moral conservadora:

Mondrongo [o português], tinha a mania de impor os bons costumes. De portas a dentro, porém, mantinha aventuras bastante dúbias. Costumava detê-la quando voltava do liceu, para largas conversas no passeio. De uma vez ela escrevera um artigo sobre a emancipação da mulher para o jornal dos rapazes do liceu. Topou-a na esquina da Administração e avisou-a de dedo no ar: “Já lhe cortei o artigo. Não me venha prá aqui com espertezas.” (Amarílis 1974: 71)

Este excerto ilustra de forma clara a consciência das questões de género bem presentes na escrita de Orlanda Amarílis. Não será por acaso que se refere a censura a um artigo que fala de emancipação feminina por parte do senhor administrador, representante do Estado Novo a nível local. A ironia crítica do conto advém do facto de esta censura, em nome dos bons costumes, ser levada a cabo por alguém que tinha um comportamento dúbio em termos de aventuras amorosas, logo, alguém sem a legitimidade moral para impor esta censura.

De toda a pobreza que a protagonista de “Esmola de Merca” vê ao distribuir as esmolas, de toda essa miséria contida no quintal onde se acumulam os pedintes, compõe-se uma representação de um mundo “nojento” (1974: 87), onde carência, falta de higiene, decadência física e o ridículo se sobrepõem (sendo que o ridículo advém da inusitada combinação de roupas que os pobres vão vestindo, sobrepondo cores, texturas, e misturando trapos com roupas formais, tornando-se de certa forma

‘palhaços’), culminando num quadro de tal forma surreal e abjeto que a certa altura a protagonista só sente repulsa. Aquela miséria humana parece estar para além da solidariedade. Esta falência momentânea da solidariedade é um detalhe que revela a qualidade literária da escrita, que está muito para além da militância que subjaz ao olhar crítico da autora. Em termos estéticos, este conto destaca-se pelo poder descritivo da escrita que com tão pouco espaço narrativo consegue evocar com nitidez a paisagem espacial e social que servem de base ao enredo. Por outro lado, também sublinharia a complexidade de sentimentos que compõem as personagens, como se depreende do silêncio de Titina (tão eloquente!) no curto diálogo acima citado.

Em termos de retrato constrangedor de pobreza, o conto analisado “Esmola de Merca” poderia ser lido a par de um outro, “Canal gelado”, que faz parte da coletânea *Ilhéu dos pássaros* (coleção publicada em 1983, mas o conto tem data de 1976). “Canal gelado” é sobre uma rua miserável e as pobres famílias que ali vivem:

[...] Passagem estreita e ressaibada de doenças, chichi e escassez de cat-chupa, passagem apenas utilizada pelos moradores do Canal. Quando vinham do trabalho na companhia de carvão, entravam pelo lado de baixo. Nesse tempo tudo andava descalço, gente-grande e gente-menino, e as roupas remendadas, roupa de trabalho, riscavam vincos de carvão da companhia. (Amarilis 1983: 67)

Considero que este segundo exemplo, de uma outra coleção de contos, comprova como este género de descrições está presente em vários dos contos da autora, tornando-se um motivo literário, uma linha de força na sua escrita. E qual seria o alcance político destas repetidas referências à pobreza em Cabo Verde? Do meu ponto de vista, parecem dar voz a uma crítica ao Estado Novo, aqui representado como estado (colonial) ausente, que delega as suas funções numa administração incapaz e corrupta.

Precisamente a respeito da questão da corrupção presente nos sistemas de poder local do Cabo Verde colonial escolhi trazer a este estudo o conto “Pôr-de-sol” (1974: 91–111), o qual completa de uma forma clara e convincente o meu argumento. Esta narrativa, que tão bem descreve o ambiente relaxado e amistoso das ilhas, refere a excitação de um grupo de amigos quando se espalha pela vila uma novidade: dois conhecidos comerciantes cabo-verdianos, que haviam sido presos pela polícia de estado, já estão livres. O tema que este conto glosa é mais uma vez a fome

e a prática, que então era comum entre alguns comerciantes, de esconder mantimentos durante tempos de escassez, para assim fazer subir o preço. Comenta uma das personagens:

Eu nem sei por que carga de água o Chinhabonga resolveu pô-los cá fora. Envia um telegrama para os prenderem, embarca-os sem mais nem menos e, de repente, manda-os embora sem processo nem nada. Macacos me mordam se percebo alguma coisa disto. Eles tinham escondido os sacos de milho, toda a gente sabia! (Amarílis 1974: 95)

Esta citação é muito rica por tudo o que sugere. Percebe-se que toda a gente esconde mantimentos, mas ninguém o quer admitir, por ser uma vergonha moral. Por outro lado, note-se o atropelo dos direitos dos prisioneiros que foram presos e soltos “sem processo nem nada”, isto é, ao sabor de abusos de decisões não sancionadas pela lei. No fundo, retrata-se aqui um sistema judicial pouco transparente, desprovido de mecanismos de autocontrolo e de proteção pelos direitos dos cidadãos. Mas ainda há uma outra dimensão da narrativa que evoca mais um importante aspeto da ditadura: a personagem Candinho diz ter sido denunciado por alguém que queria ficar bem aos olhos do administrador para ser promovido. O sistema de recompensa por denúncias é característico do policiamento ideológico de um regime ditatorial. Assim, gerava-se uma rede de desconfiança a par da multiplicação de formas de vigilância. Esta seria, portanto, uma forma eficiente de desmoralizar dissidentes e de desencorajar escritores, silenciando-os, levando-os a escrever ‘para a gaveta’.

Para concluir este estudo, gostaria ainda de explorar a título de exemplo (de modo nenhum exaustivo) duas referências à PIDE – Polícia Internacional de Defesa do Estado. Começo por referir uma passagem reveladora e, posteriormente, exploro o conto que, em toda a obra da autora, é aquele que mais longamente se debruça sobre a polícia secreta. Desta forma ilustra-se mais um dos núcleos temáticos que cruza a escrita literária com um olhar crítico sobre o Estado Novo.

No conto “Desencanto” há uma passagem em que a protagonista recorda com desgosto uma breve relação com um PIDE. Foi avisada “pela menina da tabacaria” (1974: 44) que o seu namorado era um “bufo”. Este detalhe é muito interessante e até irónico. Por um lado, revela a rejeição destes indivíduos pela sociedade em geral, por outro lado verifica-se que também os ‘bufos’ eram vigiados e ou reconhecidos, e até denunciados, dentro de uma lógica de proteção coletiva contra esses indivíduos.

Mas, dentro do universo autoral analisado, o conto que mais longamente se debruça sobre a polícia de estado da ditadura é “Xanda” (da coleção *Ilhéu dos pássaros*). Xanda, a protagonista do conto, era uma jovem conflituosa e insuportável, com um comportamento marcado por súbitas mudanças de humor e agressividade gratuita:

Os olhos cheios de água, o riso a morrer-lhe na garganta, Faninha ainda a boca meio aberta.

‘Se não sabes, não interessa porque não é da tua conta. Basta ser eu a saber.’

Faninha nunca chega a perceber quando a irmã se desequilibra e se desvia das normas. Tão depressa passa de uma situação de convívio para um nível provocador sem explicação. Para confirmar, Xanda lançou um rol de agressividades. – ‘Bruta, estúpida, quadrúpeda. Sai do meu quarto sua fuinha. Cabelo bedjo!’ (Amarílis 1983: 104)

Mas não é só em casa, no seu círculo familiar, que Xanda gosta de ter comportamentos desrespeitosos. Um dia, na rua, cruza-se com membros da polícia de estado e resolve rir-se, trocista e desafiante:

[...] e nisto surgiram aqueles dois mondrongos. Dezide eles são piducas, bô sabe mamã?

‘Ora piducas. Pides’ corrigiu a Xanda, mostrando a língua à mamã e fazendo um bioco.

[...]A mãe segurou Xanda por um braço e sacudiu-a. ‘Sossega menininha, sossega.’ Virou-se para a Faninha. ‘E depois?’

‘E depois, vínhamos assim caladas e quando chegámos mesmo na frente deles, Xanda pôs as mãos na cintura e fez assim, ‘mamã, ah, ah, ah’.

[...] A mãe pensou um pouco. Pensou mais um bocadinho. (Amarílis 1983: 105)

Na sequência desta cena, a mãe, que imediatamente ficou assustada ao ponto de repensar a narrativa infantil no sentido de abarcar toda a sua dimensão política (‘Pensou mais um bocadinho’), recebe uma carta para se apresentar com a filha na administração:

Mamã viu-se em frente da mesa-de-secretária do administrador. Na parede, o retrato de todas as paredes e repartições. Nisto esvaziou-se a sua presença e a zoadá de palavras abanava-a, tomando conta dela e já não atinava quais eram as suas quais eram as do mondongo sentado mesmo ali à mesa-de-secretária. Baralhavam-se-lhe no fundo da cabeça, iam, voltavam, escorriam-lhe pelos membros narcotizados. Respeito, funcionários, prisão, juízo, lógica, ordem, pátria, Portugal continental, Portugal ultramarino, cadeia, cadeia, cadeia. (Amarílis 1983: 113)

Apesar de Xanda ser menor, a situação resolve-se da seguinte maneira:

A senhora amanhã manda a sua filha para estar aqui às dez horas em ponto. Ouviu? Escusa de vir também. (Amarílis 1983: 113)

Pouco depois, Xanda comunica à mãe que vai partir para Lisboa, supostamente para trabalhar e estudar. Como o leitor vem a descobrir, esta adolescente atrevida, desequilibrada e manipuladora é aquela que na vida adulta vai ser recrutada para agente da PIDE. Ou seja, a polícia secreta do estado português é descrita, através desta personagem, como sendo composta por indivíduos do mais baixo escalão humano, aqueles que causam conflitos no seu círculo familiar e social.

Concluiria este estudo dizendo que a partir da análise de uma seleção dos contos de Orlanda Amarílis procurei reconstituir um multifacetado retrato do Estado Novo, do seu poder imoral e do abandono das populações colonizadas à sua sorte. Creio ter demonstrado como a autora cabo-verdiana em análise tem, legitimamente, um lugar no conjunto de escritoras que levaram a cabo uma revisão crítica de um período sombrio da história portuguesa e, ao mesmo tempo, espero ter provado como é importante incluir o contributo das autoras africanas de língua portuguesa num estudo revisionista que tome por objeto as representações da ditadura portuguesa na literatura.

Bibliografia

- ABDALA JÚNIOR, Benjamin. 2006. Globalização, cultura e identidade em Orlanda Amarílis. *Veredas*, nº 7, 145–159.
- AMARAL, Ana Luísa. *Expresso*, 2 julho 2021, 14–15.
- AMARÍLIS, Orlanda. 1944. Acerca da mulher. *Certeza*, nº 1, 6.
- _____. 1974. *Cais do Sodré té Salamansa*, Coimbra: Centelha.
- _____. [s.d.] *Ilhéu dos pássaros*. Lisboa: Plátano Editora.
- CABRAL, Amílcar. 2020. Libertação nacional e cultura, disponível em <https://www.esquerda.net/dossier/amilcar-cabral-libertacao-nacional-e-cultura/63817>, consultado a 2 de março 2020.
- Claridade, revista de arte e letras*. 1986. Edição comemorativa dos 50 anos da fundação da *Claridade*. Edição de Manuel Ferreira. Lisboa: Edições ALAC.

- CRUZ, Inês. 2011. Cabo Verde em tempo de censura: o descaminho do jornalismo e a missão de denúncia da literatura. In *Literaturas insulares, leituras e escritas Cabo Verde e S. Tomé e Príncipe*. Ed. Margarida Calafate Ribeiro e Sílvia Renato Jorge. Porto: Edições Afrontamento, 63–79.
- LARA, Alda. 1953. *Poemas*. Braga: Vertente, 57–58.
- PASSOS, Joana. 2003. Micro-universes and Situated Critical Theory: Post-colonial and Feminist Dialogues in a Comparative Study of Indo-English and Lusophone Women Writers. Tese de doutoramento: Universidade de Utreque.
- PAZOS-ALONSO, Claudia. 2005. Race and gender, Orlanda Amarílis' *Cais do Sodré té Salamansa*. *Revue Lusotopie*, vol. XII (1–2), 45–53.
- PRADO, Maria Feliza Prado. 2004. 'Certeza' Cabo-Verdiana: quais as certezas? O movimento literário em meados do século XX. *Latitudes*, n° 20, 19–23.
- SILVA, Baltasar Lopes da. 1986. In *Claridade, revista de arte e letras*. Ed. Manuel Ferreira. Lisboa: Edições Alac, xiii–xv.
- SILVA, Elisa Maria Taborda e Maria Zilda Ferreira Cury. 2011. *Revista do CESP*, vol. 31, n° 46, julho-dezembro.
- SILVA, Elisa Maria Taborda da. 2014. *Cais do Sodré té Salamansa: o cabo-verdiano em exílio*. *Cadernos CESPUC*, 65–74.
- TUTUKIAN, Jane. 1999. Inquietos olhares: a construção do processo de identidade nacional nas obras de Lídia Jorge e Orlanda Amarílis. *Via atlântica*, n°2, 91–97.

II

MEDIAÇÃO E RELAÇÕES (INTER)CULTURAIS

A GRANDE ALIANÇA DE ANA DE CASTRO OSÓRIO

PATRÍCIA ANZINI

*Centro de Estudos de Comunicação e Cultura (CECC),
Universidade Católica Portuguesa*

Em 26 de maio de 1912, durante o seu segundo ano de estadia no Brasil, a escritora portuguesa Ana de Castro Osório (1872–1935) recebeu uma carta de Avelino Fernandes, comendador português então residente na cidade de Belo Horizonte (estado de Minas Gerais). Em resposta à missiva anterior da escritora, questionando-o sobre a sua possível participação no II Congresso Pedagógico Brasileiro que aconteceria naquela cidade e naquele mesmo ano, Avelino responde:

[A minha opinião é] que a V. Ex.cia venha ao Congresso [...] porem, seus trabalhos devem ser feitos por meio de Conferencias cujos assumptos interessassem o governo e os professores publicos do Estado. Já aderirão ao Congresso grande número de pessoas, extranhas ao Estado, com as quais a Va. Ex.cia travará relações, novos illementos para futuros negócios [...] ha, na realidade, *grande destaque* no convite para V. Ex.cia. É minha opinião. [minha ênfase]³⁰

Este texto é uma breve investigação sobre a forma como Ana de Castro Osório obteve esse “grande destaque”, de que fala Avelino, ao consolidar circuitos de sociabilidade e convivialidade, redes de relação intercultural entre o Brasil e Portugal, especialmente em *A Grande Aliança*. Baseada nas minhas leituras do seu acervo epistolar, argumento que o livro publicado em 1924 é evidência materializada da gradual e progressiva articulação e fortalecimento de circuitos e redes colocados em prática pela escritora ao longo de mais de três anos e que envolveu

30. PT/BNP/Coleção Castro Osório/N12/ Cx2 ms61. Este e outros excertos foram transcritos na grafia original das cartas no acervo da Família Castro Osório reservado da Biblioteca Nacional de Portugal (Lisboa).

escritores, intelectuais e figuras políticas e culturais relevantes do início do século XX, nomeadamente brasileiras e portuguesas. *A Grande Aliança*, portanto, deverá ser lida como a versão luso-brasileira de um projeto transatlântico mais amplo da escritora e, como tal, fundamentalmente revisionista, pois traz à tona uma subestrutura da história literária e das relações interculturais luso-brasileiras ainda não criticamente situadas.

Começo este artigo apresentando um breve panorama sobre a vida de Ana de Castro, concentrando-me no que vou chamar os seus “anos Brasil”. De seguida, contextualizo a obra *A Grande Aliança*, livro que reúne uma série de palestras que ela proferiu ao longo de oito meses quando esteve no Brasil pela segunda vez, em 1922 e 1923, por ocasião das comemorações do Centenário da Independência daquele país. Termino, não conclusivamente, oferecendo esta outra leitura crítica para situar as palestras, bem como o livro, de Ana de Castro Osório. Ao resgatar *A Grande Aliança* neste texto, abro espaço para que a escritora seja criticamente lida como uma verdadeira construtora de pontes luso-brasileiras, ressignificando, assim, parte de sua obra e atuação política para as culturas lusófonas transnacionais e transatlânticas do final do século XIX e início do XX.

Uma “Grande Aliança” luso-brasileira

Para alguns críticos (Medeiros 2003; Bastos 1997; Marques 1994), Ana de Castro Osório é conhecida como pedagoga, ensaísta, fervorosa republicana e, sobretudo, por ser a “mãe da literatura infantil em Portugal” (Almeida 2015), alcunha originada por conta do seu pioneirismo e dedicação à escrita, publicação e divulgação da literatura infanto-juvenil no seu país.³¹ Para outros, a autora faz fama por ter sido a maior escritora feminista lusófona do seu tempo, epíteto que surge com a publicação de *As mulheres portuguesas*, um livro inovador de 1905 acerca do feminismo luso e que foi descrito por Regina Tavares da Silva como “o primeiro manifesto feminista” a aparecer em Portugal (Magalhães e Cerqueira

31. Ana de Castro Osório foi pioneira ao fundar a Livraria Editora Para Crianças em Setúbal (Portugal), a sua própria editora inaugurada em 1897. Além de publicar os seus próprios livros de literatura infanto-juvenil, a editora divulgou também obras de folclore e de contos tradicionais portugueses. A Para Crianças passaria a se chamar “Lusitania de Lisboa” alguns anos mais tarde.

2015: 40).³² De fato, neste livro Ana de Castro Osório inova nos debates sobre questões relacionadas com a participação e engajamento das mulheres na sociedade, nomeadamente a discussão sobre o que era o feminismo e o “eu” feminista, a mulher na legislação e código civil portugueses, o sufrágio feminino, o direito das mulheres de obter independência econômica, divórcio e acesso à educação e, naturalmente, os desafios relacionados à igualdade de gênero.³³

O compromisso de Ana de Castro Osório, no entanto, foi muito além da escrita e da publicação de livros, artigos e panfletos relacionados aos direitos das mulheres, gênero e cidadania feminista. Como descreve Maria José dos Remédios,

a sua intervenção é marcada pela mudança do lugar da mulher na sociedade e compreende a formação de associações, a escrita de textos, a criação de publicações, a realização de conferências, o discursar em atos públicos e a participação em comemorações, expressa, por ela mesma, da seguinte forma: a mulher ‘de espectadora indiferente passou a ser figurante; entrou definitivamente na luta – no trabalho de preparar o sossego do dia de amanhã’. (Remédios 2000: 2)³⁴

Entre as várias associações que Ana de Castro ajudou a fundar e das quais participou ativamente, destacam-se O Grupo Português de Estudos Feministas (1907), A Liga Republicana das Mulheres Portuguesas (1908) e A Cruzada das Mulheres Portuguesas (1916–1938). Funcionando como uma espécie de núcleos dinâmicos, estes grupos colaborativos partilhavam da mesma preocupação: intervir por melhores condições de trabalho para as mulheres, pela igualdade civil e de gênero, bem como despertar o seu potencial de emancipação. Levando-se em consideração as palavras de Maria José dos Remédios, portanto, não é exagero afirmar que a escritora atuou como uma ativista feminista em seu país.

32. De uma forma geral, Ana de Castro Osório dignifica as mulheres em *Às mulheres portuguesas* através da defesa do acesso à educação, trabalho, remuneração e igualdade de gênero.

33. Estas preocupações iriam antecipar algumas das diretrizes do feminismo que seriam desenvolvidas mais de cinquenta anos depois por autoras renomadas, incluindo a francesa Simone de Beauvoir e a americana Kate Millett.

34. Conferir Isabel Lousada. 2011. Pela Pátria: ‘A Cruzada das mulheres Portuguesas’ (1916–1938). In *XIX Colóquio de história militar – 100 anos de regime republicano: políticas, rupturas e continuidades*. Comissão Portuguesa de História Militar – Ministério da Defesa Nacional. Disponível em <http://run.unl.pt/handle/10362/7007>

Ana de Castro Osório foi casada com Francisco Gomes Paulino de Oliveira (1864–1914), jornalista e poeta que teve papel de destaque na consolidação do Partido Republicano Português no final do século XIX, e que fora nomeado cônsul no Brasil em 1911. Ana de Castro Osório, o seu marido e dois filhos, José e João, atravessam o Atlântico pela primeira vez e permanecem em São Paulo até 1914, ano da morte de Paulino de Oliveira. Nove anos depois, e já vivendo novamente em Portugal, a escritora é convidada a regressar ao Brasil por ocasião das comemorações do Centenário da Independência, em 1922, precisamente durante o auge da primeira e mais radical vaga do modernismo brasileiro. Este evento, acreditava Ana de Castro Osório, poderia ser usado como uma ocasião singular para fortalecer os laços históricos, culturais, políticos, econômicos e literários do Brasil com a sua antiga metrópole.

De fato, a ativista não perdeu a oportunidade. No decorrer de oito meses em terras tropicais, Ana de Castro Osório ministra uma série de palestras em quatro estados do país: São Paulo, Rio de Janeiro, Paraná (Curitiba) e Rio Grande do Sul (Pelotas, Santa Maria e Porto Alegre). O objetivo principal deste *tour* tropical era o de propagar as suas ideias sobre a suposta “comunhão intelectual” entre Portugal e o Brasil, ou simplesmente “a grande aliança” entre os países, título escolhido para a última palestra proferida em São Paulo, em 8 de maio de 1923, no mais importante pólo artístico e político da época: o Theatro Municipal. Essa palestra abria o livro homônimo publicado um ano depois através da sua editora “Lusitania de Lisboa” [*sic*], seguida pelas seis outras palestras que ela proferiu em cada um dos demais estados brasileiros.³⁵

Embora relativamente diversos em termos de conteúdo e extensão, dois grandes eixos temáticos conectam as palestras umas às outras: 1. a preservação do que ela chamaria de a “grande raça Lusitana” e a sua identidade; 2. as semelhanças históricas, raciais, sociais e literárias entre Portugal e a sua nação fraterna, o Brasil. *A Grande Aliança* vai, portanto, traduzir a crença inabalável de Ana de Castro Osório em uma espécie de união umbilical, um vínculo místico entre os povos brasileiro e português que carecia de urgente resgate e revitalização em prol da renovação

35. As palestras são intituladas no livro da seguinte forma: 1. “A Mulher de Portugal e do Brasil” (p. 41–72); 2. “O Idealismo da arte sempre heroica e sempre moça” (p. 75–93); 3. “O Urbanismo” (p. 96–136); 4. “As Pequenas Indústrias regionais e portuguesas” (p. 137–153); 5. “O Novo Idealismo da raça através da moderna literatura portuguesa” (p. 155–190); 6. “As Mulheres portuguesas” (p. 189–204).

espiritual da raça lusitana. Essa renovação, ou “sonho” como a escritora preferiu chamá-la, não apenas regeneraria e restauraria o passado colonial e imperial compartilhado pelas nações, já filtrado por questões políticas e econômicas mais relevantes do presente. Mais importante, o sonho era o destino manifesto dos países; uma espécie de apelo messiânico necessário à expansão do domínio racial e linguístico luso-brasileiro já inserido em uma perspectiva global, de forma a restaurar a ordem mundial. Como a própria autora esclarece,

esse sonho é a aliança firme e segura das duas Patrias irmãs, é o predomínio da raça comum, é a imposição da nossa língua como uma das mais faladas do mundo, é – finalmente! – a ressurreição duma nova fé e duma energia colectiva, tão grande que imponha ao mundo o respeito pelo que fomos, criando uma nova era de Lusitanismo a engrandecer a história. (Osório 1924: 13–14)

Ana de Castro localiza a origem do “valor mútuo, dignidade e semelhança essencial” entre o Brasil e Portugal – para usar as palavras de Paul Gilroy (2004: 4) – na “grande” herança racial e linguística dos portugueses e de seus “irmãos” brasileiros, profetizando assim a supremacia cultural compartilhada entre os países e voltada para o início de uma nova “era do Lusitanismo” que estava por vir e “engrandecer a história”.³⁶ É com isso em mente que a escritora incita os seus leitores em sua conclusão, dizendo entusiasticamente: “Façamos pois a Grande Aliança dos povos lusitanos, que é a única que está adentro da nossa alma, que vive em nossos corações, que se impõe pela tradição do passado e vive o maior sonho do futuro! Trabalhem, meus Senhores, todos unidos no mesmo pensamento pela maior grandeza do Brazil e de Portugal!” (Osório 1924: 37).

Não é muito difícil para um leitor contemporâneo reconhecer o lado mais obscuro do “sonho” de Ana de Castro como base para a empatia, o convívio e o engajamento dos povos luso-brasileiros. A tal aliança, tende-se a concluir apressadamente, é nada mais que uma metáfora para encobrir a devoção inabalável ao expansionismo, supremacia, essencialismo racial e novo colonialismo português. Essa espécie de “lusitanismo inteligente” é evidenciada quando o contexto político é levado em consideração. Durante as primeiras décadas do século XX, Portugal ainda tentava restaurar o seu poder imperial após a queda econômica, social e política do Ultimato Britânico de 1890, a declaração de termos proferida

36. No original, em inglês: “mutual growth, dignity and essential similarity”.

pelo governo britânico que obrigou a retirada das forças militares portuguesas de áreas africanas antes reivindicadas por Portugal com base em descobertas históricas, e não com base em ocupação efetiva.³⁷ Parte dessa restauração, conta o crítico Sérgio de Campos Matos, incluiu a criação da Confederação dos Povos Latinos pelos republicanos portugueses, projeto utópico surgido no mesmo ano do Ultimato cujo objetivo último era unir os povos latinos, incluindo os países da América do Sul – com especial atenção ao Brasil – como uma alternativa que “na verdade pretendia ser uma resposta ao pangermanismo e ao imperialismo britânico” (Matos 2007: 32).

Embora não totalmente evidenciado, não é apressado afirmar que Ana de Castro Osório, como uma republicana fervorosa que foi e com presença ativa no Congresso do Partido Republicano Português de 1909, deve ter entrado em contato direto com tais ideias e ideais quando decidiu conceitualizar um projeto usando a metáfora de uma aliança luso-brasileira. Prova disso, como destaca a crítica Ângela de Castro Gomes, é o próprio subtítulo *A Minha Propaganda no Brasil* do livro *A Grande Aliança*. “O caso de Ana de Castro Osório”, conclui Ângela de Castro, “é particular, na medida em que ela se engajaria nessa causa, que vai designar ‘a minha Propaganda’ de aproximação entre Portugal e Brasil ou, simplesmente, ‘A Grande Aliança’” (Gomes 2011: 284).³⁸

Alguns críticos em Portugal e no Brasil, no entanto, têm lido o “sonho” de Ana de Castro através de lentes feministas (Valentim 2017). Dentre eles, destacam-se Isabel Lousada e Ângela Laguardia que afirmam que as palestras de Ana de Castro são uma “importante contribuição para os movimentos feministas português e brasileiro, cujo vínculo se inscreve na história do feminismo dos dois países” (Lousada e Laguardia 2013: 102). Mesmo banhado de muito apelo retórico e ambiguidade em muitos momentos, Ana de Castro utilizou-se de discursos feministas como mais uma ferramenta para consolidar a sua aliança. A dedicatória

37. Portugal tentou reivindicar uma grande área de terra entre as colônias de Moçambique e Angola, incluindo a maior parte do atual Zimbábue e Zâmbia, e uma grande parte do Malawi, que havia sido incluído no chamado “Mapa Cor-de-rosa” de Portugal.

38. Além de Portugal e do Brasil, a Federação Latina incluía também a Espanha, a França e a Itália. Conferir Robertha Pedroso Triches. 2007. Identidades contrastivas: a inserção do Português na primeira república. *História, imagem e narrativas*, n° 5, ano 3. São Paulo: UFF/FCRB.

que aparece no início da palestra “A Mulher de Portugal e do Brasil”, a segunda a aparecer no livro, é ilustrativa desta afirmação. Diz Ana de Castro: “Venho falar-vos da mulher da nossa raça, da mulher de Portugal e do Brasil, mas da mulher elevada pelo talento, nimbada de glória, tocada de suprema graça da bondade, do heroísmo e do orgulho santíssimo duma maternidade dirigente e apaixonada [*sic*]” (Osório 1924: 41). Nota-se a maternidade como sendo um dos pontos de partida principais para o merecimento de uma homenagem mais efusiva às mulheres luso-brasileiras, à contramão do discurso defendido em sua primeira obra feminista supracitada, *Às mulheres portuguesas*.³⁹

Não sendo o foco deste artigo analisar a (in)compatibilidade da militância, discurso, escrita e atuação feminista de Ana de Castro Osório com o seu momento histórico ou com a primeira onda do feminismo à qual pertenceu, é de certo mister reconhecer o mérito documental e arquivístico do projeto de *A Grande Aliança* para o argumento deste texto. Destaco, sobretudo, a referência da autora a uma série de nomes de mulheres luso-brasileiras que atuaram em fins de século XIX e começo do XX.⁴⁰ Além de funcionar como um registro das mulheres que são hoje esquecidas ou pouco estudadas pela crítica luso-brasileira contemporânea, esta espécie de arquivo criado por Ana de Castro abre caminho para uma terceira leitura acerca da sua atuação como construtora de pontes, e que veremos de seguida.

Contruindo pontes sob o Atlântico

A resposta de Avelino Fernandes à Ana de Castro Osório, tal como lemos na abertura deste texto, dá-nos pistas para identificarmos os três

39. Em *Às mulheres portuguesas*, Ana de Castro defende o direito total de escolha das mulheres em relação ao casamento e, conseqüentemente, em optar por não encarnar o papel de mãe. Há, desta forma, um intento de solidarizar-se com o feminismo como reivindicação de equidade e liberdade para a mulher.

40. É significativo o número de referências a nomes de mulheres e às suas respetivas atuações que Ana de Castro nos dá em “A Mulher de Portugal e do Brasil”. Refiro-me a alguns exemplos, como: as feministas Nísia Floresta Augusta, Júlia Lopes de Almeida e Berta Lutz (p. 57); as romancistas Albertina Berta e Andradina de Oliveira, as poetisas Zilah Monteiro e Gilka Machado, a jornalista Walkiria Neves (p. 58); as publicistas, educadoras e oradoras Margarida Lopes, Mariana Coelho, Ana Cesar, Carlinda Amorim, Julia Costa, Perciliana Duarte de Almeida, Ana Aurora, Maria Amelia Daltro Santos (p. 58), entre outras mais.

veículos não oficiais de diálogo intercultural em que Ana de Castro se apoiava para consolidar as suas redes de sociabilidade e engajamento transatlântico entre escritores, editores, feministas, críticos e figuras políticas proeminentes da época: palestras, redes de contato por correspondência e participação ativa em eventos. Embora o motivo de estar no Brasil pela primeira vez tenha sido o marido e a sua missão diplomática (1911–1914), a escritora conseguiu ela própria criar e solidificar inúmeras relações para “futuros negócios”, como diz Avelino Fernandes na carta, obtendo gradualmente para si um “grande destaque” nos vários círculos políticos, literários, editoriais e culturais do Brasil. E o fez de tal maneira que Ângela de Castro Osório chega a afirmar que foi “impressionante a rapidez e eficiência com que essa mulher se insere nos circuitos políticos e culturais brasileiros, mesmo se considerarmos que era esposa de um cônsul e alguém que tinha outras redes de apoio” (Gomes 2011: 293).

A pesquisa inicial que fiz no acervo epistolar sobre a correspondência direta de Ana de Castro Osório ilustra claramente a sua “impressionante rapidez e eficiência” em atuar como uma verdadeira construtora de pontes. As cartas que li até o momento comprovam que os “anos Brasil” da escritora (1911–14 e 1922–23) foram marcados por um momento de incrível troca de ideias, mobilidade e *networking*. Ela viajou constantemente para outros estados do país, participou em eventos, conferências e palestras, fez parcerias com editores e representantes estaduais para a publicação de livros e folhetos educacionais (alguns dos quais foram posteriormente adotados pelos Estados de São Paulo e Minas Gerais como livros didáticos oficiais), fez discursos públicos, facilitou *workshops* e reuniões de discussão em grupo e colaborou com várias revistas e jornais com artigos, ensaios e comentários sobre todos os tipos de assunto. Estes, por sua vez, criaram, fortaleceram e alimentaram o que a crítica Maria Aparecida Franco Pereira justamente chamou de “redes de sociabilidade” de Ana de Castro, e que poderiam ser renomeadas, com fins de adequação conceitual e argumentativa para este artigo, como “circuitos luso-brasileiros de sociabilidade”.

Perante tais evidências, *A Grande Aliança*, quando visto como o desenvolvimento de um projeto político luso-brasileiro de maior escala e amplitude (e não simplesmente como uma série de palestras ou livro), beneficia se lido como produto direto da capacidade gradual e progressiva de Ana de Castro Osório de consolidar e fortalecer circuitos e redes ao longo dos anos, dentro e fora do Brasil. Uma leitura atenta das missivas deixa claro que ela absorveu a retórica e as concepções ideológicas de

similaridade, correspondência racial e identidade mútua entre o Brasil e Portugal tal como defende em suas palestras. Aí vivenciava tais concepções desempenhando um papel de liderança na consolidação de redes interculturais, políticas e de intercâmbio entre os seus escritores(as) contemporâneos(as) e figuras culturais e políticas proeminentes. E esse foi um dos principais motivos, senão o único, suspeito, de que tal projeto pudesse entrar e circular no Brasil justamente em 1922. Afinal, este foi o lendário ano que testemunhou a “Semana de Arte Moderna”, o evento de três dias que sintetizou o início da era modernista e um dos períodos mais lusófilos do Brasil. A “Semana” definiu um momento crucial na história cultural brasileira durante o qual tantos esforços foram feitos por artistas, escritores e críticos brasileiros para atribuir um significado, identidade e caráter excepcionais, muitas vezes autocontido e agressivo, à chamada *brasilidade*, a identidade cultural distinta do Brasil. E para isso acontecer, todas as coisas ditas “portuguesas”, acreditavam a maioria dos modernistas, teriam que ser necessariamente evitadas, desprezadas e deliberadamente negligenciadas como valor e práxis históricos e culturais.

Visto desta maneira, *A Grande Aliança*, o projeto luso-brasileiro, é altamente revisionista, pois traz à tona uma subcorrente da cultura luso-brasileira e, como tal, potencialmente restitui uma maior importância histórica e política a Ana de Castro para as culturas lusófonas transnacionais. *A Grande Aliança* não foi um exemplo de como Portugal e o Brasil “caminharam em direções opostas”, como o escritor brasileiro Monteiro Lobato sugeriu em uma carta enviada à Ana de Castro, em 1925.⁴¹ Evidencia, em vez disso, a maneira como formas paralelas e alternativas de troca e atuação intercultural permitiram que alguns(mas) escritores(as) luso-brasileiros(as) atualizassem, experimentassem e, acima de tudo, criassem culturas de sociabilidade, redes de contato, relação e intercâmbio no final do século XIX e início do século XX através do Atlântico.

Bibliografia

ALMEIDA, Carla Maia de. 2015. *Ana de Castro Osório: a mulher que votou na literatura*. Ilust. Marta Monteiro. Coleção “Grandes vidas portuguesas”. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Pato Lógico.

41. PT/BNP/Coleção Castro Osório/N12/ Cx2 ms131.

- BASTOS, Glória. 1997. *A Escrita para crianças em Portugal no séc. XIX*. Lisboa: Caminho.
- GILROY, Paul. 2004. *After Empire. Melancholia or Convivial Culture?* Londres & Nova Iorque: Routledge.
- GOMES, Angela de Castro. 2011. A Grande Aliança de Ana Castro Osório: um projeto político-pedagógico fracassado. *Estudos do século XX*, vol. 11, 281–99.
- LOUSADA, Isabel e Angela Laguardia. 2013. Maria Lacerda de Moura e Ana de Castro Osório: Correspondência em trânsitos Atlânticos e feministas. *Navegações*, vol. 6: 99–104.
- MAGALHÃES, Sara I. e Carla Cerqueira. 2015. Our Pace in History: Young Feminists at the Margins. *Feminism & Psychology*, vol. 25, 39–44.
- MARQUES, António Soares. 1994. *Ana de Castro Osório e a literatura infanto-juvenil*. Viseu: Avis.
- MATOS, Sérgio de Campos. 2007. Representações da crise finisecular em Portugal. In *Progresso e religião: a República no Brasil e em Portugal, 1889–1910*. Eds. Amadeu Carvalho Homem, Armando Malheiro da Silva e Artur César Isaia. Coimbra/ Uberlândia: Imprensa da Universidade de Coimbra/ EDUFU.
- MEDEIROS, Maria de Fátima da Câmara Ribeiro. 2003. *Do fruto à raiz: uma introdução às histórias maravilhosas da tradição popular portuguesa: recolhidas e recontadas por Ana de Castro Osório*. Coleção “Ensaio”. Lisboa: Gailivro.
- OSÓRIO, Ana de Castro. 1924. *A Grande Aliança - a minha propaganda no Brasil*. Lisboa: Lusitania.
- REMÉDIOS, Maria José Lago dos. 2000. Ana de Castro Osório e a construção da Grande Aliança entre os povos: dois manuais de autoria da escritora portuguesa adotados no Brasil. *Anais do I Congresso brasileiro de história da educação*, 162–72.
- VALENTIM, Jorge Vicente. 2017. Uma literatura verdadeiramente feminina: Ana de Castro Osório e a germinação do pensamento feminista em Portugal no século XIX. *Revista soletras*, nº 34, 177–198.

NATÉRCIA FREIRE E O SUPLEMENTO LITERÁRIO ARTES E LETRAS

ELIZABETH OLEGÁRIO
CHAM NOVA FCSH

A 21 de fevereiro de 1957, a propósito da tradução de *A Missão*, de Ferreira da Castro, por Louise Delapierre e Renée Gabisto, Natércia Freire escreve uma nota em sua rubrica – “Balança”, do suplemento literário que dirige, o *Artes e letras*, no *Diário de notícias*: “[...] tem Ferreira de Castro tornado mais gloriosa, na sua expressão, a alma portuguesa. [...] Essa alma infinita que vá aonde for, às florestas do Brasil ou às missões do oriente, tem no Infante e em Salazar a personificação transcendente” (Freire 1957: 6). Este excerto mostra a leitora, as suas contradições, o seu olhar. O que teria pensado Ferreira de Castro, democrata com os pés na terra e o olhar no esforço humano, ao ler aquela nota? Natércia Freire, numa área cultural e política muito distante da de Ferreira de Castro, interpreta-o através das suas próprias lentes, com as marcas do seu pensamento conservador e apropria-se do autor de *A Selva* como de um escritor metafísico.

Serve este exemplo para interrogar o papel de mediação do suplemento, desde 1 de março de 1954 e da sua responsável, Natércia Freire, entendendo a sua complexidade como riqueza, e as suas aberturas como pluralidade possível, numa circunstância de fechamento predominante, e num órgão profundamente conservador.

Falamos de uma mulher de letras, cuja tarefa é dar a ler o que outros escrevem e fazem e, neste campo, dar visibilidade a agentes por vezes invisíveis. Em particular, dedica-se ao lugar das mulheres na literatura, que sempre fora o lugar do silêncio. A página foi não só o seu espaço de enunciação, mas também um espaço aberto a outras vozes femininas. Numa época em que os homens monopolizam o campo literário, Natércia Freire assumiu a direção de uma instância de legitimação de arte, teve

um lugar de enunciação durante vinte anos e abriu este lugar. Ou seja, a afirmação literária feminina foi possível num órgão ligado ao Regime, pela mão de alguém que não o contestava.

O *Artes e letras* fez divulgação, vulgarizou debates, estimulou discursões, revelou artistas e promoveu atividades. O lugar de Natércia Freire possibilitou uma maior visibilidade a escritoras e a artistas plásticas, de tal modo que alguns críticos falaram da entrada significativa de mulheres na prosa de ficção ou uma legião de escritoras conforme assinala João Gaspar Simões na rubrica “Crítica literária”:

Uma verdadeira legião de escritoras formou agora na ala dos ficcionistas portugueses, e o pendão que estas amazonas empunham flutua na barbaça da fortaleza que os homens ocuparam até há pouco arrogantes, mas, valha a verdade, nem sempre por um legítimo direito de conquista. Efectivamente, a nossa literatura de ficção sempre foi um feudo do sexo masculino, que deixava ao sexo oposto os devaneios da poesia. (Simões 1957c: 7)

Para Gaspar Simões, as mulheres estavam dando os primeiros passos na literatura de ficção. Já para Luís Forjaz Trigueiros, era a literatura de ficção que estava renascendo e este renascimento trouxera uma maior participação das mulheres. É isto o que diz em 5 de fevereiro de 1959 a propósito do livro de Maria da Graça Freire, irmã mais velha de Natércia, *A Terra foi-lhe negada*:

Não falarei, a propósito do novo livro de Maria da Graça Freire, como não falarei a propósito de qualquer outra escritora que eu considere tanto quanto a esta, da actual florescência da chamada “literatura feminina” entre nós apoiando-me em oportunas citações e exemplos... [...] Porque há um renovo da literatura de ficção entre nós, e esse renovo traz para os escaparares um predomínio de escritoras, não me parece que o facto represente mais do que, por um lado, maior disponibilidade criadora das mulheres e, por outro, o aumento de uma gradual tomada de consciência cultural por parte destas. (Trigueiros 1959: 7)

A Terra foi-lhe negada tinha como pano de fundo a realidade colonial e, segundo Diogo Ramada Curto, se algumas páginas desta obra “tivessem sido escritas por um oposicionista ao regime, teriam levado à censura e à perseguição do seu autor” (2018: 119). O romance narra a história de um casal, Inês e Floriano, um homem mestiço e uma mulher branca. Para Forjaz Trigueiros era apenas a história de um homem e uma mulher que não tinham nascido um para o outro e se casaram, por questões físicas, carnavais.

Mais focada foi a leitura do crítico brasileiro Adonias Filho, em “Um romance português” (publicado a 12 junho 1959, no *Diário de notícias*, do Rio de Janeiro e republicado a 7 de maio de 1959). A moderna ficção portuguesa não era conhecida no Brasil, onde apenas se liam velhos romancistas (Filho 1959: 13). Mas nesse mar de dificuldades de comunicação, recebera o livro *A Terra foi-lhe negada*, onde vê uma ligação a autores norte-americanos pela temática racial, como o afro-americano Richard Wright e o livro *Kingsblood Royal*, de Sinclair Lewis, para cuja edição brasileira havia escrito um prefácio. Maria da Graça Freire trazia um recorte do drama do homem negro na sociedade portuguesa. Em *A Terra foi-lhe negada* “se projecta o tema racial em uma ossatura que comove e provoca piedade” (*ibidem*).

Nesses anos, um número significativo de romances escritos por mulheres foi objeto de resenhas neste suplemento. Lembremos Agustina Bessa-Luís – *A Sibila* (1954), *A Muralha* (1957), *O Susto* (1958); Patrícia Joyce – *O Pecado invisível* (1955); Fernanda Botelho – *Ângulo raso* (1957); Natália Nunes – *Autobiografia de uma mulher romântica* (1955), Maria Graça Azambuja (pseudónimo de Maria da Graça Freire) – *A Terra foi-lhe negada* (1958) e Graça Pina de Moraes – *Origem* (1958), entre outras.

Abriu esta série António Quadros, entusiasmado com Agustina. Em “Um acontecimento no romance português – *A Sibila*” defende que *A Sibila* iniciara a renovação da prosa romanesca em Portugal. O romance trouxera “[...] uma abordagem inédita e original sobre a situação existencial do homem”, e que por isso a obra afirmava “não só a existência de uma grande escritora, mas de uma admirável romancista”, cujo “nome se impôs de um momento para o outro: Agustina Bessa-Luís” (Quadros 1955: 7).

Entretanto, a crítica literária na página continuava predominante masculina. As mulheres ganhavam importância, mas as suas produções ainda eram legitimadas pelos homens. Entre os críticos literários mais atuantes na página estavam António Quadros, com a rubrica “Livros”, “Ideias e figuras” e João Gaspar Simões com a rubrica “Crítica literária”. Este era o crítico mais prolífero, e nele vemos uma mudança discursiva em relação à produção literária feminina. No texto dedicado a Natércia Freire, o antigo presencista revaloriza Florbela Espanca, que na literatura Portuguesa “ganhou expressão digna de um lugar paralelo ao da poesia masculina” (Simões 1957c: 7). Embora homens e mulheres sempre tivessem figurado na história da literatura portuguesa, apenas no século XX, esta mudança se notou, graças à crescente valorização e reconhecimento

do trabalho feminino. Deixara de haver na literatura distinção entre sexos. João Gaspar Simões também critica o anacronismo da palavra poetisa quando “alguns dos maiores poetas de língua portuguesas são do sexo feminino” (Simões 1957c: 7) sendo, portanto, desnecessário o uso dos dois vocábulos. Para ele Natércia estava entre as mulheres-poetas que haviam superado esta terminologia.

Já a 4 de julho de 1957, a propósito do livro *Dimensão encontrada*, de Natália Correia, Gaspar Simões dizia que os poemas da autora estavam orientados pelo gosto dos que lançaram o lirismo de coordenadas surrealistas, corrente de que apenas se mencionavam nomes masculinos. Sustenta que Natália Correia deveria figurar ao lado dos outros poetas, escrevendo: “E não há dúvidas que nesta *Dimensão encontrada* se ‘encontra’ em pé de igualdade com algumas das obras mais representativas de tal movimento literário e artístico” (Simões 1957b: 7). Neste texto, Gaspar Simões reconhece a ausência de mulheres nos movimentos literários no início do século XX para concluir: “é recente a camaradagem entre os sexos nos grupos e escolas literárias” (*ibidem*).

Na mesma ocasião refere nomes que colaboraram esporadicamente nas revistas desse tempo. Na *Presença* cita Irene Lisboa, e fala da reação que causara os nomes de Violante de Cysneiros, personificação feminina de Armando Côrtes-Rodrigues, na Revista *Orfeu* e de Judith Teixeira na revista *Contemporânea*. Estes nomes teriam sido “Um rastilho de pólvora seca na literatura emancipadora feminina” (*ibidem*). Apenas em 1940, no primeiro número dos *Cadernos de poesia*, a situação principiaria a mudar, com Sofia de Mello Breyner Andresen ao lado de Ruy Cinatti, Tomás Kim e José Blanc.

No *Artes e letras*, a participação feminina não foi acidental. As mulheres estavam no conto, na crônica, na poesia, na crítica musical, na pintura e no romance. Concediam entrevistas e tinham seus livros apreciados pela crítica. Mais que um espelho de papel onde se pode (re)ver a história, a “página sete” do *DN* surgira como um espaço alternativo, isto é, um contra espaço de inscrição no quadro da cultura aceitável nesses anos. Aí figuram:

Adelaide Félix	Fernanda Castro	Leonor de Almeida	Maria Keil do Amaral	Maria Valupi	Raquel Bastos
Agustina Bessa-Luís	Francine Benoît	Luísa Dacosta	Maria de Lourdes Belchior	Maria Veiga	Silvia Pereira
Alice Gomes	Graça Pina de Moraes	Manuela de Azevedo	Maria Luísa Manoel Vilhena	Matilde Rosa Araújo	Sophia de Mello Breynner Andresen
Ana Hatherly	Helena Roque Gameiro	Maria Emília de Freitas	Maria Luíza Fragoso	Natália Correia	Teresa de Souza
Cecília Meireles	Irene Lisboa	Maria Gabriela Llansol	Maria Luíza Ramos	Natália Nunes	Tais Bianchi
Christine Garnier	Ilse Losa	Maria da Graça Freire	Maria Manuela Couto Viana	Natércia Freire	Virgínia Vitorino
Cleonice Bernardinelli	Isabel de Castro	Merícia de Lemos	Maria Margarida Lima Soutela	Odete Passos y Ortega Mas de Saint-Maurice	Yolanda de Mello Pereira de Castro
Dinah Silveira de Queiroz	Isabel Janella Fernandes	Maria Helena de Freitas	Maria dos Remédios Castelo-Branco	Olga Alves Guerra	
Ester de Lemos	Isabel da Nóbrega	Maria Judite de Carvalho	Maria Rosa Colaço	Patrícia Joyce	

A 15 de setembro de 1955, em “Falamos os escritores”, Maria da Graça Freire afirma:

[...] Pode, de facto, considerar-se valioso o contributo trazido à literatura pela mulher-escritora. Imaginada, exaltada, ou inferiorizadas desde Sadé da «História de Zeyad el de Quinena» ou da Oriana do «Amadis», até a Madame de Bovary, para não falar de tantas criações femininas de escritores, ei-la sempre mais ou menos defeituosamente erguida e projectada no espírito dos leitores. Assim se cria uma falsa concepção da mulher, da qual ela é a primeira a sofrer as consequências, mas que, na sua cega admiração pelo homem, aceita, adaptando-se-lhe como a um fato mal talhado. E, assim, ridícula e espantosamente vestida, afasta-se cada vez mais da sua verdade essencial. Só uma mulher pode revelar com justeza a psicologia feminina, seus inevitáveis meandros de bem e de mal, suas inferioridades e suas superações, no fundo, simplesmente, criatura. Romancista ou poeta, ela auxiliará a recuperação das suas irmãs, arrancando-as ao mistério em que a vimos envolvida através dos tempos e assim lhe conferindo mais dignidade humana. Um feminista do século XVIII, pouco conhecido, Poulain de La Barre, dizia: “É suspeito tudo quanto os homens escrevem sobre mulheres, porque são ao mesmo tempo juiz e parte”. (Freire 1955: 7)

Ciente da condição da mulher, a autora vê a filosofia e a literatura como instrumentos que criam ou cristalizam representações femininas. Situada em uma época marcada pelo confronto entre o psicologismo e o realismo, Maria da Graça Freire fala do neorrealismo: “Na literatura, como na história dos povos, todos os movimentos me parecem justificáveis e até úteis como reacção a sistemas decadentes” (*ibidem*). Embora reconhecesse a importância do movimento mantém-se discursivamente afastada.

Sobre os seus trabalhos recentes, explica que a sua experiência em África a levava a escrever *A Primeira Viagem* e isto a lançara no caminho de um novo romance em que as questões raciais viriam à tona. E acrescenta: “Parece-me que, nesta hora em que se solta um grito colectivo pela defesa da liberdade e da igualdade entre os homens, ele não deixará de vir ao propósito” (*ibidem*).

Outra escritora que contribuíra com textos avulsos é Irene Lisboa que, a 1 de dezembro de 1955, é entrevistada. Na ocasião explica em que consiste o seu novo livro, intitulado *Uma mão cheia de nada, outra de coisa nenhuma*.

É uma mão cheia de contos, ou de inocentes recreios espirituais que comigo arrasto desde a adolescência, ou quiçá desde a infância, lá de tantos em

tantos anos! [...] nesse livrinho, que eu suponho corresponder aos vagos anseios dos adolescentes, e que lhes pode ser dedicado, há pouco sofrimento e nenhum despeito: transpira dele sobretudo, se não me engano, libertação e fantasia, restos daquele movimento lúdico e expansivo que caracteriza a nossa juventude. (Lisboa 1955: 7)

Dando voz a autoras, estas entrevistas aproximavam escritores e leitores. Sobre os escritores portugueses que mais a impressionam, Irene Lisboa responde,

[...] lembro-me do gosto que tive por Camões, pelas líricas, sonetos e trechos de «Os Lusíadas», lido ainda em muito novinha. Alguns sabia de cor, embora os não recitasse. Pelos meus vinte e poucos anos descobri Cesário e Camilo Pessanha. [...] Entretanto surgira no arraial das letras um logo notado prosador. E até os leitores de livros sem escolha, guiados apenas por jornais, como eu, o leram.... Direi que a nobreza, a largueza, a pujança, a cor, a qualidade nova e revolucionária do seu estilo e linguagem se impunham a todos, subjugavam até a simples criaturas, jovens e iletradas, que por este mundo português, pouco bafejado de arte e pouco ambicioso, mal informado, mal-esclarecido, andavam ao sabor das eventualidades. Esse prosador era Aquilino Ribeiro. (*ibidem*: 8)

Esta entrevista sublinha, ainda que apenas nas franjas do seu discurso, o problema da alfabetização do país e revela também a função pedagógica dos jornais e suplementos no sentido de estimular o gosto pela leitura ou até de ser o único meio de acesso a ela, num tempo em que grande parte de população era analfabeta.

Além da coluna “Falamos os escritores”, o suplemento tinha uma outra intitulada “De atelier em atelier”, onde eram entrevistados artistas plásticos. Aqui, como em “Falamos os escritores”, passaram tanto opositores ao regime como figuras que o apoiavam. Por exemplo, Tomás de Melo, Lino António, Almada Negreiros, António Duarte, Mário Dionísio, Carlos Botelho, Júlio Pomar, Teresa de Souza e Maria Keil do Amaral. Esta última fora entrevistada dias depois da sua exposição de azulejos em Lisboa.

A conversa centra-se não só na pintora, mas na mulher-artista em Portugal. Inicia-se saudando a pessoa que pertence a uma linhagem de mulheres que rompem a estagnação rotineira do viver do sexo feminino. De acordo com o texto introdutório, a maior glória de uma mulher, em Portugal, ainda era a domesticidade.

Pelo menos profissionalmente, a competição estabelece-se num plano sem transigências: a igualdade dos sexos obriga a uma igualdade de competências.

Simplemente a mulher já não vive no claustro e a sua domesticidade condena-a a trabalhos caseiros, que não consente ócios para dedicar à pintura. Se é verdade que a «segunda profissão» – a profissão lucrativa – se impõem, entre nós, a todo o artista, e que a maior parte dos nossos pintores, para subsistir, quando não se refugia no professorado, caí sob a alçada da arte decorativa, o certo é que a situação da mulher pintora se agrava por virtude da sua domesticidade. (Keil 1955:7)

Num tempo em que as principais funções das mulheres eram cuidar da casa, dos filhos e do marido, há dentro do universo das mulheres burguesas uma quebra nesta lógica, mesmo quando, como denuncia Maria Keil, seja difícil viver de arte neste período. “Não calcula a tristeza que me faz expor em Lisboa. Fico sempre com a impressão de que nada vale a pena”. Para o entrevistador, o desânimo era comum nas conversas com artistas e diz, quem sabe se ironicamente: “Entre nós esta grande pintora tem que ir distribuindo o seu tempo, esquivamente, para se conservar naquele equilíbrio em que uma artista também tem de continuar a ser uma dona de casa, e boa dona de casa” (*ibidem*).

A “Balança”, rubrica assinada pela própria responsável pelo suplemento, trazia «breves notas» sobre livros. O propósito assumido destes textos críticos era “Honrar um escritor ou um poeta, e por vezes artistas plásticos”. Cecília Meireles, Fernanda Botelho, Patrícia Joyce, Natália Correia, Graça Pina de Moraes, Irene Lisboa, mas também Chistine Garnier, tiveram seus livros comentados nestas notas. A 10 novembro de 1955, escreve: “Uma nova literatura, criada por mulheres, floresce em Portugal – em Portugal! e em todo o mundo latino” (Freire 1955: 7), e dá como exemplos desse florescimento as obras de três escritoras: *Pecado invisível*, de Patrícia Joyce, *Nada*, de Carmen Laforet e *Valéria* de Alba Cespedes.

Confirmando o que escrevera Natércia Freire, João Gaspar Simões volta ao assunto a 12 de janeiro de 1956, na sua coluna “Crítica literária”. O artigo é dedicado ao livro *Pecado invisível*, de Patrícia Joyce. Lembra Maria Amália Vaz de Carvalho, no século XIX e Virgínia de Castro Almeida, já no século XX, como exemplos que abriram caminho para que as mulheres portuguesas mostrassem aos homens a suas qualidades literárias e profissionais. Para o autor, na ala das ficcionistas “Patrícia Joyce é uma das mais corajosas e decididas” (Simões 1957a: 7).

Natércia Freire é uma chave para compreender a complexidade de um mundo fechado. Buscamos assim recuperar a história da autora de *A Infância que nascia* e mostrar o importante papel que desempenhou em

uma época em que os papéis femininos valorizados eram os de ser mãe, cuidar do lar e dos filhos. Natércia Freire quebra esta lógica e permanece vinte anos à frente de uma das mais importantes páginas culturais do país. Afirma Almeida:

Contrariando o clima dominante em Portugal, marcado pela repressão do Estado Novo, pela censura prévia e pela oposição de escritoras, escritores e artistas ao regime, esta senhora das letras nunca pareceu conformar-se com o espaço que lhe estava destinado. A sua estratégia foi a negociação, mas não a cedência, como se tivesse procurado evitar os grandes confrontos, torneando-os, através da abertura de novos espaços de diálogo. Como tem sido vincado, foi à frente da Página “Artes e Letras” do *Diário de Notícias*, entre 1954 e 1974, que mais se revelou esta sua faceta: o jornal abriu-se à colaboração de todos aqueles e aquelas que fora desse espaço se digladiavam, através de polémicas abertas ou disfarçadas: os que apoiavam o regime e os que lhe faziam oposição, os que vinham da Presença e os que estavam próximos do Surrealismo ou do Neo-Realismo ou ainda dos Cadernos de Poesia. (Almeida 2007: 23)

Bibliografia

- ALMEIDA, Teresa. 2007. Em busca do inacessível. A obra de Natércia Freire, *Faces de Eva*, n° 17, 2007, 23–34.
- Artes e Letras. *Diário de notícias*, Lisboa, 1954–1959.
- CURTO, Diogo Ramada. 2018. Dos brancos pobres ao racismo. *Revista E, Expresso*, 2384, 7 de julho de 2018, 118.
- FILHO, Adonias. 1959. Um romance português. *Diário de notícias*, 7 de maio de 1959, 13.
- FREIRE, Graça. 1955. Falam os escritores – Maria Graça Freire presta homenagem aos romancistas de ontem apesar da sua preferência pelos atuais. *Diário de notícias*, 15 de setembro, 7.
- FREIRE, Natércia. 1952. *Anel de sete pedras*. Lisboa: s.n.
- _____. [Sem título]. 1955. *Diário de notícias*, 10 de novembro, 7.
- _____. [Sem título]. 1957. *Diário de notícias*, 21 de fevereiro, 6.
- GASTÃO, Ana Marques. 2005. *O Falar dos poetas – entrevistas*. Porto: Afrontamento.
- GOMES, Angela de Castro, HANSEN, Patrícia Santos. (org.). 2016. *Intelectuais mediadores: práticas culturais e ação política*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

- KEIL, Maria. 1955. De atelier em atelier – Maria Keil e a pintura modernista. *Diário de notícias*, 7 de julho, 7.
- LISBOA, Irene. 1955. Falam os escritores – Irene Lisboa afirma que o “clima literário pressupõe uma organização ambiente em que o respeito e o estímulo da arte e do artista se manifestem”. *Diário de notícias*, 1 de dezembro, 7–8.
- LUCA, Tânia Regina de. 2005. História dos, nos e por meio dos periódicos. In *Fontes históricas*. Org. Carla Bassanezi Pinsky. São Paulo: Contexto, 111–153.
- NAVE, Alexandre, José Félix Duque e Pedro Sena-Lino (orgs). 2005. *O Livro da Natércia*. Lisboa: Quasi.
- PIRES, Daniel. 1996. *Dicionário da imprensa periódica literária portuguesa do século XX (1900–1940)*. Lisboa: Grifo: Editores e livreiros.
- QUADROS, António. 1955. Um acontecimento no romance português – A Sibila. *Diário de notícias*, 17 de março, 6.
- ROCHA, Clara. 1985. *Revistas literárias do século XX em Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- SENA-LINO, Pedro (org.). 2019. *33 Poemas de Natércia Freire*. Benavente: Câmara Municipal.
- SIMÕES, João Gaspar. 1957a. Crítica literária – *O Pecado invisível*, por Patrícia Joyce. *Diário de notícias*, 12 de janeiro, 7.
- _____. 1957b. *Dimensão encontrada*, por Natália Correia; *Paisagem, poemas*, por Maria Travelho Rijo. *Diário de notícias*, 4 de maio, 7.
- _____. 1957c. *Poemas*, por Natércia Freire. *Diário de notícias*, 6 de junho, 7.
- TRIGUEIROS, Luís Forjaz. 1959. *A Terra foi-lhe negada* – romance de Maria Graça Freire. *Diário de notícias*, 5 de fevereiro, 7.

“ONDE ESTÁ O MENINO JESUS?”, PERGUNTA NATÁLIA CORREIA

ANTONIO AUGUSTO NERY
Universidade Federal do Paraná, (UFPR)

Yvette Kace Centeno (1993), em um texto intitulado *Fernando Pessoa: os santos populares e a utopia da criança eterna*, analisa alguns escritos pessoanos nos quais figuram temas inerentes à religiosidade popular portuguesa e afirma que a produção do grande poeta é permeada pela “utopia da criança eterna”, crença presente no imaginário popular do país. Fernando Pessoa (1888–1935) teria deixado transparecer em seus poemas o entendimento de que os santos são os seres humanos que viveram tanto a plenitude do corpo quanto a plenitude da alma, conceção destoante dos moldes católicos para a santidade, que apontam para a excecionalidade da condição humana e para a recusa dos prazeres carnavais.

A conceção pessoana estaria vinculada ao tratamento dado pela religiosidade popular à condição pueril de muitos santos, prática que beira a heresia por conta da demasiada humanidade atribuída ao infante quando comparada às ilustradas nas hagiografias de seus homônimos do panteão católico. O Santo Antoninho de Lisboa seria aquele que, por excelência, teve sua lenda alicerçada nesse preceito. Fernando Pessoa, segundo Centeno, teria transposto os significados da conhecida história para seu poema “Santo António”,⁴² um dos analisados pela autora. Para ela, a “utopia da criança eterna” significou para Pessoa o mesmo que significa para a religiosidade popular: “A criança é um símbolo universal da potencialidade futura tanto quanto da imagem ou da herança regressiva do passado [...] é o objetivo último da progressão humana, simboliza a reintegração plena da consciência com o inconsciente” (Centeno 1993: 266–267).

42. Disponível em <http://arquivopessoa.net/textos/3791>. Consultado a 18 de setembro de 2021.

Ora, o mesmo ocorre no emblemático poema VIII de *O Guardador de rebanhos*, obra do heterônimo Alberto Caeiro,⁴³ no qual o Mestre propõe uma versão bastante humanizada para o seu Menino Jesus.

É justamente desse poema de Caeiro que Natália Correia (1923–1993) parte para a construção do curto, mas potente conto “Onde está o Menino Jesus”, publicado em coletânea de contos homônima, em 1987.⁴⁴

Logo de início, a narradora, claramente uma adulta relembrando de um acontecimento de sua infância, se propõe a corrigir a informação dada pelo guardador de rebanhos de que o menino Jesus teria fugido do céu. Ela indica ter conhecido Jesus antes de Caeiro, explicitando que talvez o menino, “invulgarmente honesto” (Correia 1987: 10), teria omitido a informação correta sobre sua origem para preservar um segredo, algo que nesta altura seria desnecessário, pois aqueles e aquelas que supostamente desconheciam “a verdade”, já não estavam ali ou não se importavam:

Mas já não é preciso guardar segredo. Porque a Tia Micaela, levou-a a cirrose com que Deus acabou por desmascarar as suas envergonhadas borracheiras. A Tia Cremilde deu-lhe uma coisa que a deixou de boca à banda e só tem forças para emitir uns sons pastosamente incompreensíveis de sua alma teimosamente cândida. O avô finou-se em apoplética ventura na cama de uma criada nalgueira depois de ter emalado três patadas de cozido. O papá mal recebeu a herança, pôs-se a mexer com a ordinarota que ele nos impingia como sua secretária. E a mamã, com tantos desgostos, já não quer saber de nada, quanto mais o que se passou nesse Natal. (Correia 1987: 10–11)

Ao dar o mote para a narrativa em primeira pessoa, notamos que a criança teve uma família desestruturada e composta por personagens caricatos, representativos de uma sociedade burguesa machista e patriarcal, na qual as mulheres são submissas, oprimidas e meros objetos do desejo masculino. Concomitantemente, o detalhamento sobre os membros da família estabelece elementos importantes para a constituição da

43. Disponível em <http://arquivopessoa.net/textos/1487>. Consultado a 18 de setembro de 2021.

44. Embora meu objetivo aqui não seja averiguar a intertextualidade presente no conto, concordo com Marcelo Sandmann (1995: 122) quando este afirma que “*O Guardador de rebanhos* explicita aspectos fundamentais da personalidade poética e, por extensão, da poesia de Alberto Caeiro.” Portanto, creio ser bastante oportuno e profícuo ler *Onde está o menino Jesus?* tendo em vista não somente o conteúdo do poema VIII, mas a poética de Caeiro como um todo.

verossimilhança interna da ficção, que basicamente gira em torno do diálogo da narradora/protagonista com um Menino Jesus, conservado no presépio de sua Tia Cremilde, que fora montado em cima de uma cômoda de mogno. Também no detalhamento, temos perceptível outra estratégia narrativa que revela a condição memorialística do relato, construído a partir do entrecruzamento das projeções infantis, com análises de uma adulta:

Debruçados sobre o berço humilde, um senhor idoso e uma linda donzela velavam com espanto aquele frutozinho carnal do seu casamento que não descera a baixezas venéreas devido à idade avançada do esposo. O que irritava eram três marmanjões realengos que, andando atrás de uma estrela, tinham ido parar ao presépio. Gente estrangeira, caso para desconfiar. Apesar dos presentes com que manhosamente se introduziam naquela singela natividade. Presume-se que para enganar os plebeus que estavam muito contentes por terem finalmente um deus tão pobrezinho como eles visto que nascera num estábulo. (Correia 1987: 11)

Em meio às pitorescas descrições do presépio, temos mais revelações sobre o (des)arranjo familiar, explicitando por um lado o comportamento hipócrita e devasso dos homens da casa e, por outro, a condição assediada, submissa e subserviente das mulheres. Logo após essa contextualização, temos a atenção da narradora voltada para uma noite da consoada. Em meio a ansiedade, a excitação e a insônia ocasionadas pela espera dos presentes que iria receber, ela acordara com gemidos que a levaram ao presépio. Tratava-se do Menino Jesus, que embora tivesse a aparência costumeira de uma criança rechonchuda, gemia e implorava “com um vozeirão” de adulto (Correia 1987: 12) para que a garota o tirasse dali, libertando-o daquela condição e, por fim, o matasse.

Percebendo a descrença e a incompreensão da menina diante de um pedido tão surpreendente, o “menino deus” põe-se a elencar os pontos que o levaram a solicitar a “libertação” pela via do assassinato. De partida, um dos principais motivos era a convivência com os familiares da jovem: tia Micaela, uma bêbada, que “tem razão para se emborrachar pois é feia como os trovões e nunca arranhou homem para apagar o incêndio da sua lubricidade” (Correia 1987: 15); o pai, dava estricnina ao avô, como se fosse um potencializador sexual, almejando a morte do velho para receber a herança e gastar com a secretária, amante interesseira e que gostava de luxos; e o avô, acreditando que estava rejuvenescido sexualmente, andava “por aí desarvorado a apalpar o rabo às criadas” (*ibidem*: 16).

No discurso de Jesus está bastante claro que aqueles indivíduos representavam outros tantos que se diziam religiosos ou que se escondiam sob a sombra da religião para praticar atos torpes.

Após as revelações sobre a família, aterradoras para a menina, temos uma narradora chorosa, que entre a descrença e a indignação, sente-se angustiada por conta da insistência do menino para que ela o matasse.

Entre os argumentos da jovem para não cometer a atrocidade, estava a sugestão para que o Menino Jesus crescesse, mas a resposta do pequerucho foi bastante incisiva:

É precisamente este o meu drama. Se cresço, enfiam-me na cabeça uma coroa de espinhos e põem-me na cruz a verter sangue pelos séculos fora para remir as pulhices dessa canalha que se está marimbando para os meus sofrimentos. Se não cresço, prendem-me para sempre neste cochicho de palhinhas onde me obrigam a ser o pretexto para uma comédia de bons sentimentos que só se hospedam nas suas atitudes durante o Natal. E no resto do ano fecham-me num armário. A mim que sou claustróforo ... [...] Ainda exita? És má! Olha que é meia-noite. Daqui a vinte quatro horas tenho de nascer outra vez e lá recomeçam os meus tormentos [...] (Correia 1987: 13–18)

Como se percebe, paira nas falas do eloquente Jesus a desolação para com os seus supostos fiéis, assim, em sua concepção, a morte significaria o possível fim das desfaçatezes e hipocrisias daquela família tipicamente burguesa, e de tantas outras que viveriam sob o manto das crenças formadas em torno de um menino na manjedoura ou de sua versão adulta, um crucificado no Calvário.

Mas a desolação – e a crítica irônica e incisiva – de Jesus também se voltam para seus genitores, os quais em sua fala figuram bastante humanizados. Ao ser indagado sobre o destino da mãe e os motivos de não pedir ao seu pai que o matasse, tirando da narradora essa responsabilidade, o menino respondeu

[...] com uma impaciência dolorosa: – Sei lá onde está o meu pai? [...] – Mas onde é que ele está? – Boa pergunta. Como se eu soubesse! ... Fez-me e bateu as asas. Deve ser por isso que dizem que ele é uma pomba. [...] – E a tua mãe? – Um amoroso ressentimento humedeceu-lhe a voz: – Essa é muito boazinha e é por isso mesmo que não a deixam em paz. Coitada, anda por aí, ocupadíssima a fazer milagres em santuários que têm uma grande clientela nos desiludidos da medicina. Uma explorada. Há sindicatos para tudo, menos para esses santos trabalhos. (Correia 1987: 18–19)

Além da impactante revelação de estar numa condição órfã, outro fator decisivo para que a narradora deixasse de se esquivar e tomasse uma atitude para ajudar aquele sofredor foi conhecer a condição solitária e o sentimento de decepção do pequeno deus, o qual teve sua “boa nova” deturpada por aqueles que o deviam seguir, muito embora ele reconheça ter tido certa parcela de culpa por isso:

- Bom, confesso que tenho algumas responsabilidades na criação desse mito. Porque eu disse umas coisas diferentes. Mas eles deturparam tudo e foi com essas patranhas que fizeram de mim um deus. Ora, o que eu lhes quis demonstrar é que um deus é uma criança eterna, jogando um jogo eterno num eterno jardim. Como é que posso ser um deus se eles não me deixam brincar. É por isso que estou farto e quero morrer. (Correia 1987: 20)

Obviamente que ao se referir a “eles”, esse simulacro do Jesus Menino de Alberto Caeiro, congrega todos os crentes que professam a fé cristã, mas sobretudo as instituições religiosas fundadas sob seu nome, que talvez nunca preservaram sua face pueril e plenamente humana, mas, ao contrário, “construíram” uma imagem baseada em tradições, regras e dogmatismos, aproximando-o de uma figura etérea e inalcançável.

Enfim, ficava cada vez mais claro para a interlocutora que a criança estava fadada a um de dois destinos fatídicos:

[...] ou ficar para sempre paralisado numa câibra sagrada na estreiteza deste bercinho, bajulado por uma bonecrada que finge de rústica para iludir o meu amor pela natureza ou deitar corpo para me prestar à tragédia de uma perpétua agonia que eles veneram, muito contentes de eu pagar na cruz suas ruindades. (Correia 1987: 17)

A solução encontrada pela menina, após ouvir os motivos nefastos que levaram ao insistente pedido de assassinio foi, ao invés de matar o menino, libertá-lo, para que ao menos ele pudesse viver sua promessa de liberdade e de eterna infância, sem nenhum tipo de prisão ou envolvimento por hipocrisias, fundamentalismos e mentiras. Com a concordância do pequeno, ele é posto para fora da casa na calada na noite. Ao amanhecer, a família toda é tomada pela celeuma criada por conta do desaparecimento do Menino Jesus do presépio, acontecimento que novamente faz vislumbrar para a narradora a verdadeira face dos vários membros de sua família.

O desfecho da história se dá justamente na solução encontrada para o sumiço: Tia Cremilde resolve sair e comprar outra imagem para substituir

a desaparecida. O ato permite que a menina não somente concorde com os motivos da desilusão do Menino Jesus, como a faz ter certeza de que o “fugitivo” era o único e verdadeiro Jesus que já existiu:

Comprar?! Esta palavra feriu minha cumplicidade com o pequenino deus que eu libertara porque ele era igual um passarinho que se fina na gaiola pois só sabe cantar saltando de ramo em ramo. Ah, como aquele menino tinha razão! Compravam-no e vendiam-no como se ele fosse um produto qualquer utilizado para satisfazer as leis do mercado. Ainda bem que eu salvara desse atroz mercantilismo a divina criança que queria morrer porque não a deixavam correr para o sol. Extraía eu destas cogitações a paz seráfica de ter cumprido um sacratíssimo dever [...]. (Correia 1987: 23–24)

Tal qual em inúmeras de suas produções, Natália Correia faz uma crítica social incisiva, tendo como alvos aqui o modelo de família tradicional, calcado em princípios burgueses; a religião, a religiosidade e os religiosos, que cultuam uma fé desumanizadora. Nessa perspectiva não há vez para a “boa nova” do Menino Jesus “fugitivo”, incentivadora de que os anseios do ser humano devem estar muito mais voltados para a procura e os questionamentos acerca da existência, que propriamente para os conceitos polarizados como Mal e Bem ou em busca de uma santidade que desprivilegia a vida terrena em comparação com a vida além-túmulo.

Fica também nítida a apologia a uma ideia voltada para a transcendência na imanência do que o contrário – ideia essa muito veiculada contemporaneamente na literatura portuguesa, em obras de José Saramago, por exemplo (Ferraz 2003), o que possibilitaria estabelecer um diálogo profícuo do texto não somente com outras obras literárias que lidam direta ou indiretamente com tal apologia, mas também com discursos religiosos/teológicos que tratam dessa questão.

Igualmente, na representação do Jesus Menino de Correia, calcada declaradamente em outra representação anterior, a de Alberto Caeiro, temos explícito o diálogo com a religiosidade popular portuguesa e sua natural expressão herética, pois, segundo Moisés Espírito Santo (1990), a religião popular configura-se como uma forma de crença alternativa àquela tida como oficial, institucional, e hegemônica, não estando restrita a somente uma classe social específica – às mais pobres e distantes dos grandes centros – como poderia se pensar:

[...] é o sistema religioso que goza de uma certa autonomia em relação à instituição eclesial, ainda que ambos tenham traços comuns e estejam por vezes ligados. A religião popular não está exclusivamente associada a uma

classe social, econômica e culturalmente pobre; ela liga-se, sim, a um tipo de cultura que se transmite nas relações de vizinhança e na memória coletiva. Distingue-se do sistema erudito aprendido no catecismo ou nas faculdades de teologia, tal como a cultura popular difere da cultura aprendida nas escolas ou da das classes dominantes. Finalmente, a religião popular é espontânea, de criação coletiva e pertence ao fundo cultural da comunidade ou de uma classe popular homogênea, enquanto a religião católica e dominante obedece a esquemas culturais, cuja trama é uma dogmática rígida e erudita. Os dois sistemas podem achar-se em conflito. (Espírito Santo 1990: 17)

Para além dessa perspectiva, ao estar fora da esfera homogeneizante buscada pela Igreja, essa concepção religiosa naturalmente se constitui um problema para os desejos dos governantes que queriam as populações servindo a interesses comuns. Estando fora das jurisdições da Igreja, os pressupostos da religiosidade popular também estavam fora das jurisdições do Estado. É natural, portanto, ao concluir a leitura de “Onde está o Menino Jesus?”, remeter aos diversos posicionamentos contrários de Natália Correia, notados em muitas de suas obras, ao discurso hegemônico do Salazarismo e à Igreja Católica, que em muitas situações deu base de sustentação ao regime.

Moisés Espírito Santo preconiza que muitos dos desejos católicos de unificar a fé em Portugal foram frustrados por conta da resistência demonstrada pelos praticantes da religiosidade popular, segundo ele até mesmo a incorporação de festas pagãs em rituais católicos constituiu-se problema para a ortodoxia que não conseguia convencer os crentes de muitas aldeias a transformar a devoção dedicada a elementos de origem pagãos para os Santos, Nossa Senhora ou o próprio Cristo (Espírito Santo 1990: 68).

De acordo com o autor, nas diversas práticas religiosas populares encontra-se o menosprezo por muitas crenças tidas como doutrinárias, como também uma assimilação de crenças institucionalizadas, mas essas não são seguidas conforme a doutrina e a tradição estritamente determinam. Em Portugal, o catolicismo foi, sem dúvidas, a religião institucional que mais “compartilhou” elementos com a religiosidade popular, contudo as prescrições rituais e os dogmas são deixados de lado em prol de uma prática mais livre e sem restrições no relacionamento com Deus, Jesus, o Espírito Santo, a Virgem Maria, os Santos e os Sacramentos da Igreja Católica.

Desta feita, esse conto de Natália Correia é muito atual, pois seu enredo fala diretamente para um mundo no qual as ideias de laicidade e

de liberdade de crença e de descrença religiosa são constantemente atacadas e subvertidas. O texto constitui-se uma peça de denúncia que nos incomoda e, sobretudo, nos alerta sobre os perigos que a crença cega e acrítica a verdades pré-estabelecidas – e especialmente, a crença nos que se auto intitulam profetas dessas verdades – podem trazer prejuízos e malefícios não somente para o indivíduo que crê, mas para toda a humanidade.

Bibliografia

- CENTENO, Yvette Kace. 1993. Fernando Pessoa: os santos populares e a utopia da criança eterna. In Yvette Kace Centeno (org.). *Portugal – mitos revisitados*. Lisboa: Edições Salamandra, 255–285.
- CORREIA, Natália. 1987. Onde está o Menino Jesus? In Natália Correia, *Onde está o Menino Jesus?* Lisboa: Edições Rolim, 9–25.
- ESPÍRITO SANTO, Moisés. 1990. *A Religião popular portuguesa*. Lisboa: Assírio e Alvim.
- FERRAZ, Salma. 2002. As Faces de Deus na obra de um ateu-José Saramago. Tese de doutorado: Universidade Federal de Juiz de Fora.
- SANDMANN, Marcelo. 1995. “Onde está o Menino Jesus?”. Natália Correia visita Alberto Caeiro. *Revista Letras UFPR*, vol. 43. Disponível em <https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/19102/12403>. Consultado a 23 de setembro. de 2021.

MARIA LAMAS E ALICE VIEIRA EM DIÁLOGO⁴⁵

RENATA FLAIBAN ZANETE

*Centro de Estudos Humanísticos da Escola de Letras, Artes
e Ciências Humanas da Universidade do Minho-grupo de
investigação em Gênero, Artes e Estudos Pós-Coloniais.*

Influências de Maria Lamas em Alice Vieira e vivências no exílio em Paris

Maria Lamas (1893–1983), jornalista, escritora, tradutora, ativista política defensora dos direitos das mulheres e da paz era prima-distante de Alice Vieira (n.1943), também jornalista e escritora. Em entrevista que nos concedeu em dezembro de 2019, Vieira diz: “Fui inventando avós [...] Uma delas era a Maria Lamas [...] Um dia, já eu era crescida, zanguei-me com toda a gente, bati com a porta e fui viver com ela para Paris. [...] acredito que aquilo que eu sou hoje, foi por influência dela.” Alice Vieira pôde, assim, presenciar o emblemático maio de 1968. Na casa da prima-avó aconteciam encontros com escritores e, sobre eles, recorda a escritora: “Foi a partir daqueles encontros que se abriu um novo mundo para mim” (Zanete 2022: anexos). Maria Lamas era bastante respeitada por seus trabalhos e resistência ao fascismo, tendo passado por três prisões infligidas pela PIDE, em Portugal (1949, 1950 e 1953).

As duas escritoras coordenaram ou colaboraram em suplementos infantis e juvenis, em jornais e revistas. Lamas para *O Pintainho*, *O Reino dos miúdos*, nos anos 20 e *A Joaninha*, nos anos 30, e Vieira no suplemento “Juvenil” do *Diário de Lisboa*, entre 1968 e 1970, e o suplemento “Catraio” do *Diário de notícias*, nos anos 70. Alice Vieira destaca

45. Este artigo foi feito no âmbito do projeto “WomanArt – Mulheres, artes e ditaduras – os casos de Portugal, Brasil e dos países africanos de língua portuguesa”, financiado pela FCT, em desenvolvimento no CEH da Universidade do Minho, sob a coordenação da Professora Doutora Ana Gabriela Macedo.

a influência que teve a prima Maria Lamas em sua escolha profissional primeira:

Eu acho mesmo que fui para jornalista um bocadinho por causa dela. [...] As tias velhas com quem eu vivia não gostavam muito dela. Achavam que ela era um mau exemplo. [...] Ela foi uma das primeiras. Mas repare, eu entrei para o jornal em 61, quando eu tinha 18 anos, e mesmo em 61, no jornal, quando eu entrei, havia uma mulher, não havia mais ninguém! Eu quando entrei para o *Diário de Notícias* em 75, éramos quatro mulheres! [...] Era uma profissão de homens. (Vieira 2019)

Manuel Villaverde Cabral, (2017: 1–27), defende, já no título, o pioneirismo do trabalho de Lamas, de 1948: “Texto e imagem fotográfica no primeiro contradiscurso durante o Estado Novo: *As Mulheres do meu país*, de Maria Lamas”. Contrapondo-se à imagem da mulher como “fada do lar”, Lamas apresenta-nos mulheres do povo, no campo ou nas fábricas (Lamas e Flores 2002). Em sua extensa e detalhada obra, sobre a história dos Feminismos em Portugal, Manuela Tavares destaca o papel de Maria Lamas na sociedade portuguesa, através de sua vida profissional e atuações em defesa da valorização das produções das mulheres. O capítulo I traz, como primeiro subtítulo, “*As Mulheres do meu país*, um desafio de Maria Lamas ao Regime” (Tavares 2011: 45). Esta obra monumental de Maria Lamas dá a conhecer ao seu país, o rosto e a realidade das mulheres trabalhadoras nos mais diversos setores. As fotos e os textos da autora são como provas documentais de que as mulheres não se restringiam a ser esposas e mães, encerradas dentro do espaço privado da casa, como incentivava o regime oficial da época.

Segundo José Gabriel Pereira Bastos, em sua publicação *Maria Lamas, mulher de causas (biografia breve)*, editada pela câmara de Torres Novas, quando Maria Lamas sai do colégio interno teresiano, aos 16 anos, a madre diz ao seu pai: “Acaba de sair daqui um diabo” (2017: 17). O pai chamava-a Joana d’Arc e sobre isso Lamas declara: “Repeti muitas vezes, mentalmente, esse nome, e desejei ser como ela, capaz de feitos que mo tornavam célebre, qualquer coisa que transformasse o meu destino”. (*ibidem*: 18).

Sobre as diretrizes dadas por Lamas, quando esteve à frente da revista *Modas e bordados*, entre 1928 e 1948, Vieira nos diz que “foi também um meio de fazer as mulheres lerem outras coisas, não é? Não é só vestir

bem, esperar o marido...” (Zanete: 2022). Para Maria Antónia Fiadeiro, *Modas e bordados* acompanhou “a evolução da mulher portuguesa e [...] advoga, corajosamente, a sua promoção cultural e cívica, resistindo ao Estado Novo” (2003: 13).

Ainda a respeito do exílio de Maria Lamas em Paris, quando Alice Vieira conviveu muito de perto com a prima, ela conta: “[...] tinha muita influência lá, não só entre portugueses, que lá está, a casa dela, era onde ia toda a gente, onde chegava toda a gente”. Apesar de estar com 74 anos, em Paris, em maio de 68, Lamas não se acomodava: “Ia para as ruas e atirava pedras” (Zanete 2022).

Durante o Estado Novo a censura também incidia sobre os suplementos juvenis e Alice Vieira revela: “Tinha que ter outro suplemento feito que era para que quando aquilo vinha de censura cortado, nós conseguíamos aprontar outro. [...] E às vezes cortavam quase tudo! A gente já sabia que havia coisas que não se podia falar!” (*ibidem*).

Em diversas entrevistas a escritora Alice Vieira diz que ela deve ter sido a pessoa que mais cedo saiu de casa. Aos 14 dias de nascida foi dada para ser criada pelas “tias velhas”. O riso e o humor com que trata da situação são frequentes em suas memórias. Na entrevista já referida Vieira lembrou-se com entusiasmo e emoção de uma obra literária lida na infância que a marcou profundamente: *O Menino enjeitado*, de J.W. Powell. Disse-nos a escritora:

Eu sempre quis ser jornalista. Eu nunca quis ser outra coisa. Ah! Uma vez quis. [...] tinha acabado de ler um livro que era um menino enjeitado. [...] Pra mim aquilo era um livro lindo. No fim o menino enjeitado descobria-se que era filho de uns condes, ó pá. Então um dia as velhotas chamaram para mostrar às visitas -, mostravam sempre a caridade que estavam a fazer, de criar a menina, depois as visitas perguntavam: “Então, o que é que tu queres ser?” E eu dizia: “Eu quero ser enjeitada!” Depois mandaram-me de castigo, o dia todo. Eu achava que enjeitado era uma coisa brilhante! Encontravas um pai que era conde, a mãe que era condessa, ah, boa! [...] Ainda por cima, o menino enjeitado tinha sido recolhido por uma família, onde a menina se chamava Alice! (Zanete 2022)

Ao longo de suas obras ficcionais, Vieira constrói um conjunto de mulheres, estudantes e trabalhadoras, questionadoras dos limites impostos pela família, a escola e a sociedade patriarcal.

Uma galeria de “enfeitados” na literatura para a infância e a juventude

Lamas traz à tona, nas obras de receção infantil e juvenil, escritas durante a ditadura, a vida rural repleta de privações como escolas e equipamentos de saúde, aliada à busca, ao sonho e ao desejo de vidas mais plenas, nas cidades grandes e em outros países.

Em 1993, por ocasião do centenário de nascimento de Maria Lamas, o Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro organizou uma publicação comemorativa. Nela temos um artigo de Alice Vieira intitulado “Maria Lamas – Uma escritora para a infância”. Vieira escreve: “Hoje, quando se fala da obra literária de Maria Lamas para os mais novos, citam-se os seus quatro livros mais conhecidos – *A Montanha maravilhosa* (1933), *A Estrela do norte* (1934), *Brincos de cereja* (1935) e *O Vale dos encantos* (1942) – como se nada mais existisse” (1993: 17). Pelas restrições inerentes a este nosso estudo vamos nos deter a estas obras de Lamas, bem como às seguintes obras de Vieira: *Rosa, minha irmã Rosa*, de 1979, *Úrsula, a maior*, de 1989, *Vinte cinco a sete vozes* e *Um fio de fumo nos confins do mar*, ambas de 1999, e *Meia hora para mudar a minha vida*, de 2010. Estabeleceremos pontos de contato e distanciamento, no que diz respeito a certas temáticas, ao tratamento dado às personagens, principalmente as femininas, nos contextos sociais em que viveram e trabalharam as autoras.

Sobre os livros de Lamas para a infância, Vieira diz que “[...] neles se encontra espelhada a vida portuguesa dessas primeiras décadas do século, as desigualdades sociais, o estatuto especial de que muitos disfrutaram, a arte, a cultura e o lazer possíveis apenas para os que têm bolsa farta e vida tranquila” (1993: 19).

José António Gomes, Ana Margarida Ramos e Sara Reis da Silva argumentam: “[...] a partir dos anos 30, a realidade do fascismo e da Censura encontra-se na origem de uma literatura que não consegue já esconder o seu desencanto e mesmo uma oposição velada à difícil situação económica, social e política vivida no Portugal da época” (Gomes, Ramos & Silva 2007: 48). Nas obras de Lamas para infância não temos referências ao fascismo ou à censura, mas todo este contexto de pobreza e desigualdades sociais, associados ao Estado Novo, se faz sentir com força.

Como escreve Alice Vieira, as narrativas referem-se “Àquele mundo de gente que trabalha desde tenra idade (o trabalho infantil também

aqui nos aparece com muita frequência), que vive em condições bem perto da miséria e para os quais é preciso olhar de maneira diferente” (1993: 19).

No livro *A Montanha maravilhosa* temos as aventuras de crianças que vivem na cidade e estão a passar férias no campo, junto da avó. São crianças que têm família e vidas estruturadas. Os criados que atravessam gerações nestas famílias abastadas aparecem nesta narrativa. Jacinta, que cuidou do pai das crianças Cadocha e Bissu, acompanha os pequenos na viagem de comboio de Lisboa à Quinta das Andorinhas. Lá, os miúdos conhecem o senhor Teodoro, que “Envelhecera ao serviço daquela família e era-lhe tão dedicado que daria a sua vida por ela, se lha exigissem. [...] Enviuvava cedo e o único filho que tivera, abalara para o Brasil e nunca mais dera notícias” (Lamas 1978: 46–47).

Já *A Estrela do norte* trata de crianças trabalhadoras do mundo rural que fogem para buscar uma vida melhor. João é pastor e quer ter um ofício, na cidade. Tem 13 anos e vive com o tio Jerônimo, que é alcoólatra. Soledade, cuja mãe morreu, quer ir ao Brasil para tentar encontrar o pai, que foi para lá. A figura paterna ausente da vida da filha também faz parte da obra *Meia hora para mudar a minha vida*, lançada por Alice Vieira em 2010. Após a morte da mãe, a personagem principal, a menina Branca, vai viver com a avó, uma senhora rica que tem muito preconceito com os artistas de teatro com os quais a falecida filha e a neta viviam. A fuga de Branca da casa da avó, assim como a viagem de Jerônimo e Soledade, tem o intuito da busca de saídas para impasses afetivos, sociais e identitários, rumo a uma vida menos sofrida.

Sobre sua idade, Soledade diz: “Dizem que tenho onze” (Lamas 1973: 9), revelando assim a ausência de documentos ou cuidados mais atentos dos adultos com ela. João era chamado o “enjeitado”, pois foi abandonado na aldeia, “quando mal sabia falar, à porta do tio Jerônimo” (1973: 12), que o acolheu e fez dele pastor, atividade que ele não gosta. A menina foi deixada pelo pai na casa de uns vizinhos. Lamas reproduz, através da ficção, relações do começo do século XX, um tempo em que as crianças eram vistas como mão de obra no seio da família. Além disso, conecta os leitores às tradicionais histórias do mundo oral, nas quais proliferam órfãos que sofrem violências e abusos, por parte das famílias que deveriam cuidar deles. Nestes contextos, as crianças são forçadas a trabalhar como adultos, o que também era uma realidade comum às famílias pobres da sociedade portuguesa, durante a ditadura.

– Batiam-me por «dá cá aquela palha» e não faziam senão dizer: «Não nos bastam os filhos, quanto mais esta vadia, que não tem préstimo para nada!» «O que sabe é comer!» [...] «E eu fazia tudo quanto me mandavam: ia à fonte; ia à lenha; tomava conta do Chico e da Rita, e lavava a roupa na ribeira. [...] «Não queriam que eu brincasse; mas as outras raparigas da minha idade também brincavam... [...] São muito maus, muito maus... eu não podia mais... Fugi de casa, quero ver se posso ir ter com o meu pai... (Lamas 1973: 16)

Alice Vieira tece alguns comentários sobre a valorização que Maria Lamas dá à educação, reconhecendo as desigualdades sociais e de oportunidades que a vida impõe aos sujeitos:

[...] em toda a obra de Maria Lamas o poder do conhecimento e a necessidade da educação para todos – temas tão queridos ao ideário republicano – estão sempre presentes [...] A este permanente louvor da instrução associa-se sempre uma grande indulgência para quem, por azares do destino e vidas madrastas, não pôde aceder à cultura [...]. (Vieira 1993: 18)

A Estrela do norte encerra-se assim: “Acabou-se a história da Soledade e do João. [...] Ela será, decerto, uma menina bem-educada e gentil. Ele deve vir a ser um bom pintor, porque nasceu dotado de talento e tem temperamento de artista” (Lamas 1973: 121).

É curioso notar que, aqui, Lamas acaba por reproduzir certo padrão de pensamento da época, vislumbrando, ao futuro da menina, o bom comportamento, e ao menino, uma promissora carreira de pintor. Mesmo incentivando a educação de meninos e meninas, ao acentuar as ideias de “talento” de nascimento e “temperamento de artista”, pode atenuar o papel do estudo e do trabalho necessários ao desenvolvimento profissional de uma carreira artística.

Brincos de cereja dá continuidade à trajetória dos personagens de *A Estrela do norte*, com o menino João a viajar com o “padrinho” pintor. Sobre a satisfação do pintor, em ter o rapaz junto de si, o narrador reflete “[...] quantas vezes uma boa acção traz maiores benefícios a quem a pratica do que a quem a recebe!” (Lamas s/d.: 15). Em diversas passagens, nas obras de Maria Lamas, temos estas falas do narrador onisciente, que comenta os acontecimentos e busca transmitir valores e condutas recomendáveis às crianças e jovens leitores.

Lenita é uma menina de saúde frágil, filha da abastada família Meireles, que adotou Soledade. A família Meireles tem criados e caseiros e Dona Germana é uma mãe dedicada, que cuida das crianças, do marido

e se dedica a proporcionar um bom Natal a pessoas pobres que vivem nas vizinhanças. Busca desenvolver esta conduta junto às crianças e aos parentes que estão em visita, hospedados em sua casa, através da confecção de presentes de Natal. A narradora enfatiza: “D. Germana quisera tudo bem feito, [...] O seu desejo era que todas aquelas coisas tivessem o ar de ‘um presente’ e não de ‘uma esmola’” (Lamas s/d.: 67). A narrativa enfatiza diversas vezes o espírito de caridade a ser nutrido e cultivado.

Em *Úrsula, a maior*, de Vieira, a menina Maria, que tem 14 anos, explicita sua visão crítica diante da “pobre de estimação” de sua mãe. Segundo ela, a mãe imita os nobres na caridade que faz, todas as quintas-feiras, recebendo em casa a pobre Senhora Dos Anjos, para fazer uma refeição e ganhar donativos (Vieira 2008: 61). E mais adiante conclui: “... o mundo estaria perdido se não existissem pobres. Quer dizer: se não existissem os Mais Desfavorecidos – que é assim que eles se chamam desde que a gente pertence à CEE” (*ibidem*: 65).

O modo como as crianças e jovens podiam se relacionar com os adultos e expilar suas ideias foi se alterando imensamente entre os anos 30 e 40 do século XX, quando Maria Lamas escreveu as obras que estão aqui referidas, e as décadas já bem posteriores, após o 25 de Abril de 1974, e a partir de 1979, nas quais foram criadas as personagens das narrativas de Alice Vieira.

Há algumas personagens de Vieira que projetam para si posições de destaque na vida política do país, a fim de mudarem a situação de desigualdade que presenciam, entre homens e mulheres, por exemplo. Em *Rosa, minha irmã Rosa*, a menina Mariana diz “Acho que quando for crescida vou ser ministro ou presidente da República para não deixar que estas coisas aconteçam” (Vieira 2004b: 60). Já em *Úrsula, a maior*, a adolescente Maria considera a possibilidade de vir a ser deputada, para se dedicar a resolver o caso das “mulheres indefesas” (Vieira 2008: 96).

As diferenças do que se incentiva ou não, entre os gêneros, à altura da infância, nas primeiras décadas do século XX, aparece em algumas passagens de *Brincos de cereja*. Três vezes por semana, Lenita e Soledade têm uma professora que vem a casa lhes ensinar a bordar e costurar. Diante da neve em Lisboa, no Natal, um acontecimento raro de se ver: “Os rapazes resolveram logo fazer bolas e bonecos. As três meninas, se as deixassem, teriam feito o mesmo, mas era preciso cautela, podiam constipar-se e adoecer” (Lamas s/d.: 84). Independentemente da doença de Lenita, veicula-se nesta passagem a ideia de que as meninas têm uma saúde mais

frágil que a dos rapazes. Precisam pedir autorização aos mais velhos, antes de seguir seus próprios impulsos e desejos de infância. Necessitam, em certas situações, reprimir os impulsos do corpo e pensar duas vezes no que vão ou não fazer com ele. Aos meninos, autoriza-se serem mais atirados e dados a rompantes de movimento e brincadeiras ao ar livre.

Em *O Vale dos encantos* sentimos a distância corporal que as crianças mantêm dos pais, e notamos ênfase na educação da menina para o lar. A menina Luzinha hesita em se aproximar do pai para “abraçá-lo e beijá-lo”, quando ele estava dedicado a seu trabalho de oleiro: “A mãe ensinava-a a fazer rendinhas e ponto de cruz, num marcador, onde ela ia bordando raminhos e bonecos de várias cores” (Lamas 1972: 9).

Os personagens João Oleiro e a Senhora Conceição preocupam-se com o fato da filha Luzinha não ter outra menina para brincar. Eis que surge a menina Licas, esmolando, que vai viver com a família no vale, como se fosse uma outra filha. Como em *Brincos de cereja*, nos deparamos com a educação das meninas para o lar, ficando o ler e escrever para o tempo que é possível.

A Luzinha e a Licas estavam muito crescidas para a sua idade. [...] varriam a casa, limpavam o pó; arrumavam a cozinha; punham e levantavam a mesa; lavavam e passavam a ferro a roupinha miúda; descascavam batatas, ervilhas e favas, quando as havia; enfim, iam-se tornando umas mulherzinhas. [...] O João Oleiro [...] sempre que podia, ensinava-as a ler, escrever e contar. (Lamas 1972: 67)

Em *Rosa, minha irmã Rosa*, obra de estreia de Vieira, lançada em 1979, a vida dura e o trabalho ainda na infância surgem nos relatos que fazem as avós e também o pai da menina protagonista, Mariana: “O marido da avó Lídia chamava-se Joaquim, e segundo ela contava, tinha começado a trabalhar aos cinco anos. [...] ia com o pai dele para o campo. E não era com certeza para apanhar borboletas” (Vieira 2004b: 53).

Em *Vinte cinco a sete vozes* o pai do menino Paulo Jorge fala sobre o trabalho duro, na infância, durante a ditadura salazarista: “Quando acabei a quarta classe o meu pai não me deixou continuar a estudar. [...] E lá marchei para a loja do tio Jorge, que também era meu padrinho e andava sempre a dizer ao meu pai que a escola só era boa para os ricos” (Vieira 2004a: 32).

Nesta mesma obra, e pelo relato do mesmo personagem, Alice Vieira dá a conhecer às gerações mais jovens como funcionavam as espionagens durante a ditadura em Portugal:

[...] os pides andavam por lá disfarçados, metiam-se com os homens nos cafés e nas tascas, puxavam-lhes pela língua, ofereciam uma cervejita agora, e mais outra depois, “então aqui vive-se bem? ganha-se bem?, há trabalho?, as pessoas gostam do Dr. Salazar ou há quem diga mal dele?” [...] cinco minutos depois, já estavam alguns a entrar num carro e a marcharem os pides para Lisboa, para serem interrogados, e por lá ficavam presos muitas vezes. (Vieira 2004a: 34–35)

As crianças de Vieira participam das conversas dos adultos, ou ao menos testemunham o passado violento da ditadura, como neste depoimento do pai de Mariana, de *Rosa, minha irmã Rosa*: “Ouvi um dia a minha prima Isaura contar à minha mãe que, de uma vez que lhe levaram o pai para a prisão e ela ficou sozinha em casa, [...] ia sentar-se diante do espelho e ali ficava horas seguidas a falar com ela mesma, a fazer companhia a si própria” (Vieira 2004b: 103).

Em *Um fio de fumo nos confins do mar* nos deparamos com os abastados avós da adolescente protagonista, que ela não chega a conhecer, falando com desdém do 25 de abril, no que diz respeito aos direitos que os empregados passaram a ter. É Nani, que trabalhou para os avós, quem conta a história à adolescente Maria Guilhermina. O casal possuía uma quinta, que nunca visitava, na região de Trás-os-Montes. Quando os caseiros lembravam ao patrão sobre o aumento de ordenado, o Visconde, cheio de “raivas e vinganças”, dizia: “Andam impossíveis de aturar! Essa coisa do 25 de Abril deu-lhes volta à cabeça! Mas quem julgam eles que são?” (Vieira 1999: 110). O Visconde e a Viscondessa referem-se à data revolucionária, sempre de maneira pejorativa, tratando-a por “essa coisa”.

A título de conclusão

Reunir e analisar os suplementos infantojuvenis coordenados por Lamas e Vieira seria uma investigação interessante que, no momento, não nos foi possível realizar. Priorizamos as obras de Lamas mais divulgadas e de acesso facilitado, que não conhecíamos até então, em contraposição a algumas obras de Vieira.

Ao assumir o ponto de vista da criança ou do adolescente, dando-lhes o papel de narrador, Vieira apela para este outro olhar para e sobre as relações intergeracionais e os diferentes tempos históricos. Nas obras para a infância escritas por Lamas a presença do narrador adulto, a julgar as atitudes e comportamentos das crianças é muito forte. Dentro do contexto sociopolítico de produção das autoras, os anos 30 e 40 do século XX,

no caso de Maria Lamas, esperava-se que as crianças e jovens das obras ficcionais fossem obedientes, estudiosas e (até mesmo) trabalhadoras; já as de Alice Vieira, geradas a partir dos anos 70, colocam-se como sujeitos pensantes e contestadores. Temos crianças, e principalmente meninas, no meio urbano, com autonomia e espaço para questionar e discordar dos adultos.

Tanto Maria Lamas como Alice Vieira constroem uma literatura para a infância e juventude bastante realista, desenvolvendo temas e assuntos muitas vezes considerados espinhosos como a morte, as desigualdades sociais e a pobreza. O mundo da imaginação ou o maravilhoso aparecem nas histórias que algumas personagens adultas contam às crianças e nas fantasias que elas mesmas desenvolvem. Os sonhos são também respiros para a emergência da fantasia, em elaborações de questões do cotidiano de maneira poética.

A esperança e o otimismo, que notamos na vida e obra de Maria Lamas, parecem ter sido transmitidas, como uma herança, para a vida e obra de Alice Vieira. Ambas não se autoproclamam feministas, mas através das causas defendidas ao longo da vida e da obra, podemos identificá-las como representantes de um feminismo tácito. Os discursos presentes em entrevistas e a ideologia que depreendemos das obras ficcionais, revelam tendências para a busca pela diminuição de injustiças de gênero e classe e a valorização do trabalho feminino.

Encerro este artigo com um texto de Alice Vieira sobre a literatura de recepção infantil de Maria Lamas que, creio eu, também se aplica a muitas de suas obras literárias infantojuvenis: “Em todos os seus livros Maria Lamas inclui sempre uma (ou mais) criança infeliz: [...] Mas todos sabem que o futuro pode ser diferente, [...] ‘nós podemos tudo quanto queremos’” (Vieira 1993: 22–23).

Bibliografia

- BASTOS, José Gabriel Pereira. 2017. *Maria Lamas, mulher de causas (biografia breve)*. Torres Novas: Município de Torres Novas.
- CABRAL, Manuel Villaverde. 2017. Texto e imagem fotográfica no primeiro contra-discurso durante o Estado Novo: “As mulheres do meu país”, de Maria Lamas. *Comunicação pública*, vol. 12, n°23, 1–27.
- FIADDEIRO, Maria Antónia. 2003. *Maria Lamas*. Lisboa: Quetzal.

- GOMES, José António, Ana Margarida Ramos e Sara Reis da Silva. 2007. Produção canonizada na literatura portuguesa para a infância e a juventude (Século XX). In *Grandes autores para pequenos leitores: literatura para a infância e juventude: elementos para a construção de um cânone*, coord. de José António Gomes e Blanca-Ana Roig Rechou. Porto: Deriva.
- LAMAS, Maria e José António (coord.). 2002. *As Mulheres do meu país*. Lisboa: Caminho.
- LAMAS, Maria. 1972. *O Vale dos encantos*. 2ª edição. Lisboa: Meridiano.
- _____. 1973. *A Estrela do norte*. 3ª edição. Lisboa: Meridiano.
- _____. 1978. *A Montanha maravilhosa*. Lisboa: Meridiano.
- _____. [s/d]. *Os Brincos de cerejas*. Lisboa: Vega.
- POWELL, J.W. 1979. *O Menino enfeitado*. Lisboa: Casa do Livro Editora.
- TAVARES, Manuela. 2011. *Feminismos: percursos e desafios (1947–2007)*. Alfragide: Texto.
- VIEIRA, Alice. 1993. Maria Lamas – Uma escritora para a infância. In Lúcia Liba. Mucznik, (coord.). *Maria Lamas*. Lisboa: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro.
- _____. 1999. *Um fio de fumo nos confins do mar*. Alfragide: Caminho.
- _____. 2004a. *Vinte cinco a sete vozes*. 2ª ed. Lisboa: Caminho.
- _____. 2004b. *Rosa, minha irmã Rosa*. Lisboa: Caminho.
- _____. 2008. *Úrsula, a maior*. Alfragide, Editorial Caminho.
- ZANETE, Renata Flaiban. 2022. Entrevista a Alice Vieira a 8 de dezembro de 2019. In *Meninas adolescentes em busca da vida e da identidade na literatura infantojuvenil, no contexto das ditaduras brasileira e portuguesa* – Lygia Bojunga e Alice Vieira. Tese de doutoramento: Escola de Letras, Artes e Ciências Humanas da Universidade do Minho.

III

ESCRITORAS SILENCIADAS

UM QUARTO PARA VER O MUNDO. ERRÂNCIA DA MEMÓRIA E NOMADISMO INTERIOR EM *TERRA DE NOD*, DE JUDITH NAVARRO

GONÇALO CORDEIRO

Université Paris Nanterre – CRILUS (UR Études Romanes)

Em *A Room of One's Own* (1929), referência fundamental da teoria literária feminista, a escritora britânica Virginia Woolf apresenta a seguinte máxima lapidar que sustenta o argumento da obra em questão: “a woman must have money and a room of her own if she is to write fiction” (Woolf 2001: 2). A afirmação da independência da mulher escritora passa, na proposta de Woolf, pelo cruzamento entre a esfera do domínio público (*money*) e a esfera privada (*room*), em que o factor da liberdade financeira se conjuga à dispensa das funções domésticas e familiares, tradicionalmente associadas ao papel de mãe ou de esposa na sociedade de matriz patriarcal. Deste modo, o quarto torna-se o lugar de reapropriação do sujeito, que ali se investe de uma identidade não definida pela relação com os que estão à sua volta, revelando-se como espaço da superação do confinamento doméstico, onde a reclusão submissiva dá lugar à expressão criativa. Entendo que a referência de Woolf de algum modo convém ao exercício solicitado pelo romance *Terra de Nod* (1961) da escritora portuguesa Judith Navarro (1910–1987), construído em torno dos eixos de uma errância, simultaneamente pessoal e mítica, e da concepção da interioridade como espaço de deambulação, que no quarto encontra lugar propício à discursivização do passado e à construção da memória íntima. Na leitura aqui proposta da obra em análise, a condição enunciativa que radica no espaço de possibilidade ontológica oferecido pelo quarto permite, a um tempo, tanto o recenramento do sujeito sobre si mesmo como o seu desdobramento diante da contemplação do mundo: a obra de Navarro transfigura o espaço interior do quarto, superando a condição do gineceu da reclusão feminina que lhe está tradicionalmente associado e revelando-o como um

espaço onde é possível à condição feminina o feminino aceder à palavra, nomeadamente escrita.

Em *Rooms With a View: Feminist Diary Fiction*, Giancarlo Lombardi (2002) destaca como traço comum à ficção diarística feminina o facto de frequentemente o universo das suas protagonistas ser situado atrás de uma secretária, junto de uma janela ou de um espelho, elegendo-os como um correlativo-objetivo da tensão essencial que as define, constitutivos de polarização fundamental entre o mundo interno e o externo, que assinala também a sua exclusão da história dos homens e a sua condição de meras espetadoras. Parece-me que esta caracterização se aplica de modo apropriado ao caso da protagonista do romance de Judith Navarro, que lemos na primeira pessoa:

Encostada aos vidros da janela, vi acenderem-se as luzes da rua. Contemplei as primeiras estrelas como se assistisse ao enrolar de um pano de palco para a representação de uma história. Da minha história [...] Quero ter o dia todo para escrever. Escrever! [...] Quanto mais me aproximo do fim e avanço no tortuoso caminho que vem dar a este quarto onde escrevo, as minhas recordações tomam outra forma [...] as ideias resvalam para a dureza, porque dentro de mim só existe agora uma paisagem sem nome. (Navarro 1961: 21, 63, 221)

Desenha-se nestas linhas a condição de espetador do sujeito, que observa o mundo a partir da janela do seu quarto. Se neste quarto está ancorado o lugar da escrita, investido da função de centro do mundo ao qual conduzem todos os caminhos da escrita, a paisagem do mundo, entrevista da janela, configura o pano de fundo da história do sujeito, que ganha deste modo uma ressonância cósmica que ultrapassa a mera condição individual, contribuindo para a mitificação do sujeito pela narrativa e para um efeito de alcance universal. Essa paisagem que torna possível a escrita é, como indica o título do romance, traduzida pela expressão bíblica da “terra de Nod”, que designa o leste do paraíso, a terra da fuga ou a porta dos deuses: conhecida por múltiplos nomes, Babel, a cidade bíblica da grande perdição, erigida por Nod, ocupa um lugar cimeiro na tradição literária dos lugares malditos. É nessa região de anátema e de proscricção que Judith Navarro inscreve o universo do seu romance *Terra de Nod*. Sob a égide do nomadismo existencial e do sentimento exílico, a narrativa descreve os meandros da viagem interior e exterior da protagonista Cecília, cuja vida se completa no cumprimento da profecia que recai sobre os descendentes de Caim, pai dos proscritos e

exilados, que aos filhos teria transmitido o legado da maldição bíblica e da errância como condição antropológica.

A narrativa organiza-se de acordo com uma lógica diarística, que confere ao fluxo memória uma dimensão estruturadora, recorrendo a núcleos fragmentários, datados de 24 outubro a 7 dezembro. Este dispositivo permite reconstituir a biografia de um eu que progressivamente se descobre num “exercício de rememoração do passado”, como sublinha Paula Morão num dos ensaios mais relevantes dedicados a Judith Navarro (2016). A formulação deste memorialismo íntimo recorre a um imaginário mítico que elabora literariamente essa memória, revelando o que nela há de simultaneamente individual e universal. Destaque-se como a enumeração dos dias recupera, por um lado, o relato bíblico que vai da criação do mundo até à expulsão do paraíso e, por outro, a matriz grega do poema de Hesíodo, *Os Trabalhos e os dias*, onde se assinala a passagem profana das idades míticas do homem sobre a terra, no âmbito de uma visão da história humana como processo de degenerescência, a que é estranha a noção de progresso. Este lastro, no qual se sedimentam reminiscências matriciais, prolonga-se ainda de algum modo no segundo romance que Judith Navarro publica na década de 60, *Os Dias selvagens* (1964) que, como assinala Isabel Allegro de Magalhães, “exprime uma ânsia de autonomia por parte das mulheres e ainda uma atenção especial à situação dos pobres e humilhados” (2002: 403). A predileção por questões ligadas à condição humana e social das pequenas vidas num mundo hostil, a par de um tratamento clássico das convenções literárias, permitem situar este romance e a produção narrativa de Judith Navarro de um modo geral (com particular atenção para *Azinhaga dos besouros*, de 1949, que retoma também o tema bíblico da inimizade dos irmãos, presente em *Terra de Nod*) numa linha mais próxima de um realismo social, de continuidade com a ficção das décadas anteriores, do que propriamente dos experimentalismos que marcaram a década de 60.

Na epígrafe que antecede a abertura do romance, identificamos as tensões resultantes do entrecruzamento fecundante entre a história do eu e a história do mundo, fundindo num mesmo plano a dimensão do quotidiano e a dimensão mítica:

Que inferno, entre os homens! Que espaço de dúvidas entre o bem e o mal! Hoje há em mim dois pobres seres que se debatem. Dois irmãos como no princípio do mundo. Um, que possui entendimento claro e olhos límpidos voltados para o céu. Outro que se rebela e insiste no

conhecimento das coisas escuras, movido por uma secreta e diabólica ansiedade... (Navarro 1961: 9)

Entre a epígrafe e o *incipit* do romance, o leitor poderá identificar o triângulo enunciativo que norteia a escrita: se por um lado, a questão do eu fragmentário parece impor-se como polarização essencial do modo de ser (dividido entre o angélico e o demoníaco); por outro, ela convive com a busca de uma unificação ontológica pela inscrição do nome na abertura do romance: “O meu nome é Cecília” (Navarro 1961: 11). O gesto de nomeação configura neste contexto uma forma de apelo autobiográfico, por meio do qual a enunciação do nome solicita uma narrativa, para adoptar a formulação proposta por Abel Barros Baptista em *Autobiografias* (1998). Tal solicitação é evidente no primeiro romance de Judith Navarro, *Esta é a minha história* (1947), que como assinala Paula Morão é “pontuado por referências à própria escrita” (2002: 142) e onde “a questão técnica do que seja contar uma história vai-se formulando e ajustando” (1999: 1072). O título da primeira obra de Navarro reencena de modo autorreflexivo o gesto eucarístico presente na fórmula cristológica “este é o meu corpo”, traduzindo-o narrativamente num desejo de instituição da memória, que encerraria o apelo de tonalidade bíblica ‘lede isto em memória de mim’. Não por acaso, a tradição do discurso da memória pela nomeação, que remonta a Herman Melville (“Call me Ismael”, na abertura de *Moby-Dick*, de 1851) e ao livro bíblico de Job, tematiza a questão do encontro com o mal e a sobrevivência como condição que torna possível a literatura, retomando o refrão de coloração bíblica “só eu sobrevivi para contar” (Job). Este nexos clássico na história da literatura, que associa catástrofe existencial como condição da literatura, lugar do testemunho, e o estatuto do sobrevivente como sujeito enunciativo por excelência, prolonga-se enquanto eixo de sentido na obra de Judith Navarro e repercute-se muito particularmente em *Terra de Nod*.

O nome da protagonista é a esse título revelador: Cecília, na sua raiz etimológica latina (*caecus*), remete para a cegueira e para o *topos* clássico do *cego videns*, aquele que vê mais do que aquilo que pode ou consegue dizer e que, nessa medida, se reveste de uma natureza trágica. Em diversas passagens, a consciência de uma visão turva é claramente indicada como motor de uma escrita, que por meio da discursivização da memória pretende ver claro e vencer a névoa do esquecimento:

Resido agora numa pequena casa que fica perto da estação do caminho de ferro, metida numa espécie de beco. Os comboios passam vertiginosamente

e fazem tremer as paredes e a mesa repleta de papéis. Mas eu não me detenho. Escrevo estas páginas para voltar aos antigos caminhos, às velhas recordações, tacteando como um cego que, no meio da sua escuridão eterna, ainda espera ver alguma coisa. Tudo começou antes da guerra [...] Às vezes arrependo-me de querer ser tão fiel à minha memória. Cada uma das minhas palavras desperta novas recordações. Não como se eu estivesse a contar o meu próprio drama, mas como se observasse através de um vidro uma história construída por um cérebro nebuloso [...] um regresso às coisas do passado que recordo, apesar de tudo, como um cego que no meio da sua escuridão eterna ainda procura ver alguma coisa. (Navarro 1961: 12, 98, 315)

O quarto de Cecília torna-se o cais de onde partirão o cego, tal como o peregrino ou o deserddado, figuras da errância que se definem metonimicamente pela sua pertença à terra de Nod. No fim da linha, o beco sem saída que assinala uma fuga impossível, o comboio da escrita, cor-relativo do trem da memória, oferece a abertura do vórtice que permite o recuo no tempo, no plano da escrita e da memória, pela indexação dos carris da página aos velhos caminhos de vida percorridos. As referências à escrita recorrem ao imaginário da deslocação e do movimento: “Este papel é branco. Escrevo e caminho por uma estrada lisa, ao encontro de um porto de mar” (Navarro 1961: 13) ou ainda “Demoro o pensamento sobre estas figuras e elas movimentam-se e [...] respiro como um náufrago que, depois de ter vencido uma grande distância, consegue ajoelhar-se sobre a areia e olhar em volta” (Navarro 1961: 42). Se a escrita da tormenta parece evocar o registo trágico-marítimo, como expressão da perda de si, ela convive também com a figuração do náufrago sobrevivente, que ao soçobrar nos destroços existenciais da dissolução oceânica reemerge pela tábua de salvação da escrita – a ressonância camonianiana aqui detetável esgota-se, porém, na não excecionalidade do herói de Navarro, essencialmente antiépico e mais próximo do arquétipo bíblico do proscrito e do deserddado. O lugar de redenção é oferecido por esse universo em minia-tura que é espaço do quarto, que vem substituir-se ao paradigma da “casa natal” como lugar da plenitude edénica da infância, narrada na primeira parte da narrativa e cuja perda coincide com a morte do pai, marco que assinala a passagem iniciática para o mundo da vida adulta, como destaca apropriadamente Joana Marques Almeida (2015: 71–93).

A personagem Cecília que se redescobre como sujeito nomeado no espaço do quarto é passível de comparação contrastiva com uma outra Cecília, que incarna um outro modelo do feminino com a sua corres-pondente inscrição do espaço da casa. Trata-se da heroína homónima do

romance de Júlio Dinis, em *Uma família inglesa* (1868): ambas partilham a orfandade como condição e buscam no casamento a concretização das suas aspirações existenciais, pela metamorfose social e pessoal. Este exercício de comparação, no entanto, tem de fazer-se em clave negativa, uma vez que não há em Judith Navarro lugar para o *happy end* dinisiano, o da crença num optimismo moral e progressista que assentaria na ideia de concórdia e perfectibilidade humana, como bem mostra Ofélia Paiva Monteiro (2016). A Cecília de *Terra de Nod* não encontra o seu lugar de pertença num ambiente pequeno-burguês ou pseudoaristocrático, estando condenada à errância geográfica e social, bem como ao perpétuo desencanto com as relações humanas. Se ambas as personagens são literariamente apresentadas à luz de um psiquismo feminino que nada deixa ao acaso no jogo das paixões humanas, exploradas até às regiões profundas da abnegação e da coragem, a heroína de Júlio Dinis obtém no casamento a sua consagração enquanto fada do lar, cumprindo a expressão máxima do seu destino, ao passo que a Cecília de Judith Navarro só após a fractura do divórcio encontrará no seu quarto o espaço da escrita que lhe permite dizer autoralmente, “o meu nome é Cecília”. Enquanto uma se encobre no apelido por via do casamento, a outra se descobre no seu nome próprio. A falha familiar da heroína de Judith Navarro faz dela uma anti-Cecília, na verdade, que obtém direito ao nome (mas não ao apelido) num braço de ferro com o masculino patriarcal. Ecoa neste seu confronto a luta desigual do combate iniciático referido na epígrafe do romance, que evoca por sua vez o episódio bíblico da luta de Jacob com o anjo da história: Cecília aprenderá que este é um combate de que nunca se sai vencedor, apenas nomeado. É então pela perda de si, pela inscrição da marca da derrota ontológica, que a protagonista se reconhece como sujeito, após o seu desdobramento entre a condição de personagem e a de narradora da sua própria história, aqui desenhado no quadro da declinação do tema bíblico como processo de luta interior.

Num registo reflexivo e retrospectivo, que alia a rememoração do passado ao confronto com a decepção do presente, a narrativa vai versando sobre o tema das pequenas vidas, tendo por pano de fundo os ecos históricos da Guerra Civil de Espanha (1936–1939) e da Segunda Guerra Mundial (1939–1945). As memórias de Cecília remontam à primeira infância e detêm-se em episódios de fratura existencial como a morte do pai, a perda da casa, o processo de falência familiar e a sua itinerância pessoal. A primeira possibilidade de redenção dessa culpa hereditária será a relação epistolar que a protagonista mantém com o seu primeiro amor,

Karl Friedrich, o alemão que se alistará num esquadrão de aviadores suicidas e desaparecerá sem deixar rasto, levando consigo a promessa de um casamento redentor. Segue-se a união infeliz com Pedro, com o qual concebe as “grandes esperanças” que viriam a revelar-se “ilusões perdidas”: à condição estéril de Cecília, vêm juntar-se as dívidas e os negócios fraudulentos, o projeto de vida ruinoso em Moçambique, a dissipação de recursos e as ligações suspeitas e dissolutas do marido, que dispõe do destino de Cecília sem que esta tenha uma palavra a dizer. O divórcio inevitável atira a heroína para os braços de uma alucinação romanesca alimentada pelo fantasma de Fritz, sombra do amor ideal e nunca concretizado, que leva a protagonista a envolver-se com um desconhecido, expiando pelo meio da escrita confessional a culpa de um vago sentimento de adultério.

A partir do seu quarto, Cecília descreve o regresso de África como um ponto de cesura na narrativa, na medida em que a protagonista que se debate com as sombras do passado se apercebe nesse momento da possibilidade da clarividência relativamente ao seu próprio futuro. Ali se traça uma linha divisora, que prolonga a falha enunciada na epígrafe do romance, entre o céu o inferno, a luz e a sombra, o passado e o futuro. É esse particular sentimento do tempo que torna possível uma reflexão sobre a dimensão universal da alegoria íntima, revelando na vivência particular do sujeito um palco doméstico onde se encena a tragédia coletiva:

E o Inverno dentro desta casa multiplica-se como se ela fosse o centro de todos os Invernos do mundo, com as suas cheias, os seus temporais desabalados, a sua lama, a sua miséria, a sua escuridão pegajosa [...] Pode pensar-se que o que eu sofro não passa de um caso pessoal, íntimo, sem projecção além das paredes da minha casa. Mas não é assim. (Navarro 1961: 250, 289)

Falando de si, Cecília condensa na sua experiência o sentimento de uma temporalidade complexa, marcada pela crise de um mundo saído da Segunda Guerra Mundial e às portas da Guerra Colonial que oporá Portugal às futuras ex-colónias (1961–1974). A certeza dessa correspondência perfeita entre planos (o particular e o universal, o centro e a periferia, o dentro e o fora) atribui ao passado a capacidade de espelhar o futuro, no que a escrita ganha uma dimensão profética, de colorações apocalípticas projetadas no campo de visão oferecido pela janela do quarto. Na visão alucinada de trovões, “animais monstruosos” e “anjos de braços estendidos e longos cabelos verdes” (Navarro 1961: 24), se cifra a modulação temporal do futuro da protagonista, que nele reconhece a misteriosa correspondência com episódios do seu passado, marcado por

tempestades e naufrágios, travessias no deserto – itinerários que marcam a errância de Cecília: “Quanto mais me aproximo do fim e avanço no tortuoso caminho que vem dar a este quarto onde escrevo, as minhas recordações tomam outra forma [...] Por mais que tente recordar-me das belas coisas que vi antes, o que me absorve é a visão perigosa que está na minha frente” (Navarro 1961: 221). Olhando de frente o passado, num exercício de deslocação da memória transfigurada, a Cecília de olhos turvos descobre na sua cegueira a capacidade visionária do profeta que sabe que o futuro da escrita se alimenta da matéria experiencial do passado, como aprendeu na lição universal do velho padre Gusmão: “Todos nós somos filhos de Caim!” (Navarro 1961: 23).

Evocaréi, em conclusão, um dos aspectos mais relevantes da leitura de *Terra de Nod*, para o qual todo o livro parece convergir: o de uma consciência autorreferencial da narrativa, que elege o livro como assunto de si próprio. A narrativa em apreço conta a miséria sem esplendor que é a história dos homens condenados à errância no exterior da cidade de Deus. O destino literário de Cecília virá a completar-se no devir de uma escrita que, no espaço íntimo do quarto onde se escreve, assume o erro, a falha e o pecado, e com ele a deambulação errante da procura e a ruminação autorrecriminatória. O seu quarto de escritora oferece terreno fértil ao exame de consciência e ao olhar crítico sobre as chagas sociais da terra maldita que é o mundo. A itinerância desta escrita, assente numa estética nomádica do retardamento e do desvio, não deixa de interrogar a memória literária de uma nostalgia do paraíso e de um impossível desejo de enraizamento, que alia o sentimento órfico da descida aos infernos do eu (para resgatar da morte e do esquecimento o seu amor impossível pelo fantasma de Fritz) ao registo agostiniano de uma confissão sem conversão: “Qual é a pessoa que confessa as suas culpas sem primeiro chorar sobre elas? Sem primeiro dizer. ‘Estou arrependida’. Mas isso não acontece comigo!” (Navarro 1961: 295). Babel, terra da dispersão dos impenitentes, encontrará o finalmente seu correlativo-objetivo supremo na imagem do espelho quebrado, que se repete ao longo do livro: ele diz a invisibilidade da protagonista, a sua cegueira, a assombração de um passado que regressa, mas também a ferida que se inscreve num corpo feminino em busca da representação de si: “O meu rosto refletiu-se no espelho, tão pálido e contraído que não me reconheci” (Navarro 1961: 253).

Em *Terra de Nod*, Judith Navarro mostra-nos, afinal, como no labirinto das autoras menos lembradas do século XX, mas nem por isso menos importantes “na genealogia da escrita de mulheres que se acentua a partir

da década de 40” (Morão 1999: 1073), o romance pode ser ainda um espaço oficial de elaboração das pequenas memórias. Ali se ritualiza uma arte da vigília praticada no espaço interior do espaço do quarto que, também na sua aceção woolfiana, reinveste ontológica e literariamente o sujeito feminino. Mesmo quando este habita ao lado de um beco, de onde parte o comboio da memória em direção às antecâmaras do esquecimento.

Bibliografia

- ALMEIDA, Joana Marques. 2015. A Casa: espaço de intimidade e de transformação. Uma leitura de seis romances portugueses de autoria feminina (década de 50). Tese de doutoramento: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- BAPTISTA, Abel Barros. 1998. *Autobibliografias. Solicitação do livro na ficção e na ficção de Machado de Assis*. Lisboa: Relógio d'Água.
- LOMBARDI, Giancarlo. 2002. *Rooms with a View: Feminist Diary Fiction: 1952–1999*. Vancouver: Fairleigh Dickinson Univ Press.
- MAGALHÃES, Isabel Allegro de. 2002. Ficção. In *História da literatura portuguesa*, vol. 7, dir. Óscar Lopes e Maria de Fátima Marinho. Lisboa: Publicações Alfa, 365–406.
- MONTEIRO, Ofélia Paiva. 2016. Cecília. Júlio Dinis, *Uma família inglesa – Cenas da vida do Porto*. In *Dicionário de personagens da ficção portuguesa* (online), coord. Carlos Reis. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra.
- MORÃO, Paula. 1999. Navarro (Judith). In *Biblos. Enciclopédia Verbo das literaturas de língua portuguesa*, vol. 3, coord. José Cardoso Bernardes et alii. Lisboa: Editorial Verbo, 1071–1074.
- _____. 2002. Mulheres escritoras nos anos 30 e 40. In *História da literatura portuguesa*, vol. 7, dir. Óscar Lopes e Maria de Fátima Marinho. Lisboa: Publicações Alfa, 135–143.
- _____. 2016. Lembrar, esquecer – Algumas causas, alguns casos. In *Femmes oubliées dans les arts et les lettres au Portugal : XIXe-XXe siècles*, coord. Maria Graciete Besse e Maria Araújo da Silva. Paris: Indigo & Côté femmes éditions, 21–37.
- NAVARRO, Judith. 1961. *Terra de Nod*. Lisboa: Publicações Europa-América.
- WOOLF, Virginia. 2001 (1929). *A Room of One's Own & Three Guineas*. Londres: Vintage.

A ESCRITORA MARIA CECÍLIA CORREIA (1919–1993) E A SUA OBRA

ELEONOR CASTILHO

*Investigadora independente no GEMCC-Grupo de Estudos Maria
Cecília Correia*

Embora sem conhecer pessoalmente Armando Côrtes-Rodrigues⁴⁶, Maria Cecília Correia achou justo enviar uma seleção dos poemas que vinha a escrever, pedindo uma apreciação. Seguiu-se resposta do poeta açoriano onde, além da validação, informa ter escrito a Cecília Meireles “a anunciar-lhe que havia mais uma estrela no céu. Não resisti e copiei o seu poema em espanhol”⁴⁷ (carta de Armando Côrtes-Rodrigues a Maria Cecília Correia, 4 de abril de 1948).

Nesta época, Maria Cecília já havia publicado, com pseudónimos, contos na revista infantil *O Papagaio*⁴⁸ e um poema no jornal *A Província de Angola*.⁴⁹ Agora, iniciava correspondência com Cecília Meireles, estabelecia contacto com José Osório de Oliveira, secretário da revista

46. Armando Côrtes-Rodrigues, durante a sua juventude, estabelecera amizade com Norberto, Maria Josefina e Maria Cecília Corrêa, respectivamente tios e mãe da escritora Maria Cecília Correia.

47. Creio ser este o poema: “Gitana soy,/ mi cuerpo es moreno,/ y sola me voy,/ y sola me voy!!! Gitana soy,/ mis ojos son negros,/ y sola me voy,/ y sola me voy!!! Mis labios rojos/ te harian vivir,/ y no te das cuenta,/ y no te das cuenta!”.

48. Maria Antónia Gama [pseud.]. 1943. Terezinha e Toino. *O Papagaio, revista miúda para miúdos*, n.º 416, 1 de abril de 1943: 3 e 10. Maria Antónia Gama [pseud.]. 1944a e 1944b. Aventuras do coelhinho verde. *O Papagaio, revista miúda para miúdos*, n.º 487, 10 de agosto de 1944a, 3 e 10 e n.º 488, 17 de agosto de 1944b, 9–10 (continuação).

49. M. Fernandes [pseud.]. Um dia abrirei em flor.... *A Província de Angola*, suplemento de domingo, n.º. 566, 27 de abril de 1947, s/n.

luso-brasileira Atlântico, e fazia a sua estreia em nome próprio, nessa mesma revista, com os poemas “Canção”, “Jardim sem ninguém” e “Tu”.⁵⁰

O diálogo epistolar com Armando Côrtes-Rodrigues e também o de Cecília Meireles duram ambos quinze anos. A amizade nascida à distância é confirmada quando se conhecem em Lisboa. Creio poder afirmar com segurança que ambos foram decisivos no percurso de Maria Cecília Correia como escritora, que não terá sido indiferente a comentários como este, de Cecília Meireles:

As tuas histórias são maravilhosas. Por favor, Maria Cecília, faz um livro infantil! Não te preocupes com estilo, assuntos, nada: escreve depressa o teu livro. Conta as cabrinhas. O galo aventureiro. Aquela árvore da tua casa em Luanda. A tua jarrinha com a rosa. O Menino Jesus com o dinheirinho ao lado! Depressa, Maria Cecília! Precisas fazê-lo. Precisas dar poesia às crianças, que se vão perdendo – que vão perdendo a sua poesia, que é a tua – com leituras tão cretinas que até deviam ser proibidas. (espólio ao cuidado da família: carta de 16 de fevereiro de 1952)

Histórias da minha rua, editado em 1953 pela Portugália, é o livro de estreia da autora, com o qual recebe o prémio Maria Amália Vaz de Carvalho, atribuído pelo S.N.I.,⁵¹ no ano seguinte. Sobre o livro, recorda mais tarde a escritora:

Ali, nessas histórias, passava inteira a minha rua de Lisboa, rua modesta, pouco atafalhada ainda de automóveis, mais aberta ao convívio entre os seus moradores, ligando-os aos vendedores ambulantes ou donos de lojas. Foi esse quotidiano sem história aparente concreta, modesto mas cheio de significado e até de poesia, se a quisermos encontrar, que eu tentei pôr nas Histórias da Minha Rua. Quantas vezes não entrei eu na loja do Cândido, até a passar para o papel? Mas o caso é que eu amava a loja do Cândido, o seu relógio e, sobretudo, as suas conversas. (Correia 1975b: 38)

O excerto transcrito revela a predileção por registos autobiográficos e breves que dão conta da ligação da escritora com as outras pessoas, com os seres, as coisas e o transcendente. *Histórias da minha rua* dirige-se

50. Maria Cecília Correia. 1949. Canção; Jardim sem ninguém; Tu. *Atlântico, revista luso-brasileira*, n.º 2, 3ª série, dezembro de 1949, 41–42. Disponível em http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/periodicos/Atlantico_RevistaLusoBrasileira/Serie3/N02/N02_item1/P43.html

51. Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo.

a crianças sendo, contudo, uma obra para qualquer idade que valoriza as relações humanas, a liberdade e respeito pelo outro, a apreciação do belo, a conquista do conhecimento. Note-se o conto mais curto do livro, “História da menina tonta”:

A menina tonta está à janela. Parece uma menina como as outras, com um laçarote e o seu bibinho branco, mas cospe sobre as pessoas que passam e não sabe falar, só dá uns gritos. Do outro lado da rua, mais adiante, mora outra menina, quase da mesma idade, que todos os dias vai para a escola e passa diante daquela janela. Diz-lhe adeus com a mãozinha e a menina tonta diz-lhe também adeus; nunca dizem nada, mas aquele gesto amigo repete-se todos os dias. A menina tonta espera à janela que passe a sua amiga para a escola. Porque elas, é como se fossem amigas. Falam-se assim com aquele gesto de mão, entendem-se e gostam uma da outra. Não é preciso brincar, nem bulharem, nem trocarem bonequinhos de papel para os livros da escola. Todos os dias têm aquela conversa que mais ninguém entende, só com o gesto das suas mãozinhas. (Correia 1953: s/n)

Nesta primeira obra publicada, a escritora incluiu dez contos originais que honram a inteligência e a sensibilidade do destinatário. A criança está presente na ação e é mesmo autora em “História feita por uma menina”. Destaca-se também a ilustração e paginação da autoria de Maria Keil, amiga da escritora, resultado de um trabalho de colaboração: “Ela dizia, eu fazia e aí saiu um bocadinho melhor” (Keil 2004: 18). Esta colaboração repetiu-se no segundo livro, *Histórias de pretos e de brancos*, editado em 1960 pela Ática. A maioria dos contos passa-se em Luanda, onde a autora mora entre 1946 e 1958, e onde continua a regressar em visita ao marido que estabelece aí a sua atividade profissional.

No tempo da Ditadura Militar e do Estado Novo, Maria Cecília Correia publicou as duas obras referidos sem que elas passassem pelos serviços de censura⁵² e a atribuição do Prémio Maria Amália Vaz de Carvalho poderá indiciar a sua aprovação pelo poder instituído. Contudo, dificilmente se poderá afirmar que *Histórias da minha rua* está alinhado com os valores do regime, sobretudo quando a obra exhibe “textos muito singulares do ponto de vista da configuração ideotemática, textos nos quais se cruzam vetores semânticos verdadeiramente incómodos/inulgares no contexto sociopolítico em que vieram a lume. Observa-se, por exemplo,

52. De acordo com a nossa consulta documental realizada no Arquivo Nacional Torre do Tombo, em dezembro de 2019.

a ficcionalização assídua neste pequeno volume de tópicos como a liberdade” (Silva 2016: 127–128).

Entre o primeiro e o segundo livro passaram sete anos, e deste para o terceiro, de que falaremos a seguir, vão passar catorze. Vemos neste período uma fraca atividade como escritora, facto talvez justificado por uma maior dedicação à vida doméstica e familiar (a escritora foi mãe de seis crianças).

Quando se dá o 25 de abril de 1974, o terceiro livro está na tipografia. Difere dos anteriores por ser o primeiro publicado em autoedição, numa colaboração com o filho mais velho, António Castilho, designer gráfico e ilustrador.

A década de 1970 é a mais ativa de Maria Cecília Correia, com publicações de novos títulos e reedições. Em autoedição, publica para a infância, *Histórias do ribeiro* (1974a), *O Coelho Nicolau* (1974b), *Amor perfeito* (1975a) e *O Besouro amarelo* (1977a), e, para adultos *Pretérito presente* (1976c), um livro que reúne textos escritos ao longo de vários anos, entre crónica, poesia e correspondência. Na “Coleção Caracol”, da Plátano Editora, é autora dos títulos *Bom dia* (1977b) e *Manhã no jardim* (1982). Publica na década de 1980 *Presença viva* (1987) sobre a relação com Deus.

Na imprensa, participa no suplemento “Sábado popular” do jornal *Diário popular*,⁵³ no suplemento de fim-de-semana de *O Diário*⁵⁴ e na revista *Mulher, modas e bordados*.⁵⁵ Na televisão, é autora de contos para o programa “Esturro e companhia”.⁵⁶ Está presente em ações de celebração

53. Maria Cecília Correia publicou na edição de 30 de outubro de 1976d o conto para a infância “O Besouro e a tulipa”, texto que, no ano seguinte, é publicado em livro com o título *O Besouro amarelo*. Publicou ainda os contos inéditos “O Romance da gata preta”, edição de 8 de janeiro de 1977c e “Dois amigos”, s/d.

54. Maria Cecília Correia publicou a crónica “Recado para alguns meninos que me lêem e também para muitos que nunca me irão ler”, edição de 28 de fevereiro de 1976e.

55. Maria Cecília Correia publicou a conferência “Porque escrevo para crianças”, edição de 30 de julho de 1975, o conto inédito “Bonecas inquietas”, edição de 22 de outubro de 1975c e as crónicas “Mulher com um filho ao colo” e “Quando a Ana nasceu”, edição de 8 de setembro de 1976a e b respetivamente.

56. Os programas são transmitidos na RTP 1 entre outubro de 1979 e janeiro de 1980, sendo Maria Cecília Correia autora dos contos lidos nas emissões de 28 de outubro de 1979, 4 de novembro de 1979, 18 de novembro de 1979, 6 de janeiro de 1980 e 13 de janeiro de 1980.

do Dia Internacional do Livro Infantil⁵⁷ e feiras do livro. É membro fundador da associação Amigos da UNICEF, com sede na sua morada, que é responsável pela criação do Comité Português para a UNICEF.⁵⁸ Os seus livros são selecionados pelo Serviço de Bibliotecas da Fundação Calouste Gulbenkian. Os seus textos passam a integrar os manuais escolares. É uma das pessoas escolhidas pela jornalista Soledade Martinho da Costa para responder ao seu Inquérito ao livro infantil.⁵⁹ Maria Cecília Correia cria relações, algumas de grande proximidade, com vários escritores e intelectuais, como Alice Gomes, Agostinho da Silva, Dalila Pereira da Costa, Maria Eulália de Macedo, Maria Ondina Braga e Matilde Rosa Araújo.

As relações são determinantes no percurso e na escrita de Maria Cecília Correia, porque foi da amizade e do apoio de Côrtes-Rodrigues que nasceu “como escritora, visto que além de si, me entregou ainda outros amigos que me empurraram a escrever de maneira diferente, alargando as minhas falas fechadas” (Correia 1975: 38), e também porque escreveu para os filhos: “Escrevi dois [contos] sobre um coelhinho verde, nos primeiros dias em que soube que esperava um filho. Fi-lo para conversar com ele e contar-lhe coisas de flores, do vento, de pássaros” (espólio ao cuidado da família: carta de 23 de abril de 1948). Numa conferência que apresenta na Escola do Magistério Primário, em 1975, posteriormente publicada na revista *Mulher, modas e bordados*, Maria Cecília Correia usa a expressão “estabelecer o circuito” para definir a forma como vive a escrita: “São os elos que se estabelecem entre os que escrevem e os que leem. Os que sentem de uma mesma forma, quer escrevam quer leiam, ficam em cadeia. De certo modo, unidos” (Correia 1975b: 40).

57. Maria Cecília Correia esteve presente, por exemplo, nas atividades promovidas pelo Centro de Estudos de Literatura Infantil da Sociedade de Língua Portuguesa, em colaboração com a Secção Nacional Portuguesa do I.B.B.Y., que decorreram na Fundação Calouste Gulbenkian, no mês de Abril de 1974. Também a propósito do Dia Internacional do Livro Infantil, foi entrevistada no programa “Botas de Sete Léguas”, da RTP 1, emissão de 2 de abril de 1977.

58. Disponível em <https://www.unicef.pt/unicef/em-portugal/>

59. Soledade Martinho Costa (org.). 1980. *Inquérito ao livro infantil*. As respostas de Maria Cecília Correia foram também publicadas no *Diário de Lisboa*, edição de 5 de maio de 1979. Disponível em <http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=06830.180.28435#!1>

Com Maria Eulália de Macedo, escritora sua contemporânea, esse circuito estabeleceu-se. Tendo lido um livro⁶⁰ e sentido uma forte identificação, decidiu endereçar-lhe uma carta, iniciando uma amizade que dura até ao fim da vida:

Li o seu livro há cerca de três semanas. [...] as suas palavras, ou a sua presença, trouxeram-me de repente mundos onde eu também tenho a minha parte, seja, que são igualmente meus por herança humana que foi repartida por uns e por outros, ou talvez por todos, mas recebida antes por estes e por aqueles. Não quero louvá-la, seria idiota, não seria para isso que lhe escreveria, mas antes para lhe dizer que gostei de ver escrito por si o que é igualmente meu e eu não saberia escrever assim, com essa perfeição. É porque você entrou no meu mundo, é porque você me ofereceu uma parte do seu. É porque, numa certa medida nós estivemos em comunicação, em ligação. [...] Não sei mais de si do que estas palavras simples: valeu a pena publicar tudo o que guardava dentro de si. Modas, remodas, correntes, análises... Que tem tudo isso a ver como o Amor? (espólio ao cuidado da família: carta de junho de 1972)

A última parte deste excerto acrescenta informação sobre como vive a escrita: desvalorizando “correntes” e “análises”, entende que o importante é escrever sobre a experiência subjetiva, “o que guardava dentro de si”, e fazê-lo amorosamente, no sentido da aproximação entre os seres.

A escritora Maria Cecília Correia e a sua obra são hoje ainda pouco conhecidas e estudadas. Este desconhecimento terá sido uma das consequências da publicação irregular, da independência face a movimentos literários e do desprezo pelo trabalho de autopromoção. Os seus últimos livros para adultos, onde se inclui o *Diário*, foram publicados artesanalmente entre 1979 e 1993 e oferecidos a um pequeno grupo de amigos e familiares; efetivamente são inéditos que não chegaram ao público geral. A poesia escrita na juventude ficou inédita também, tal como um conjunto de contos para a infância. Mas mesmo sendo discreta e guardando parte do seu trabalho inédito, poderia ter sido já mais estudada. A investigadora acima citada, Sara Reis da Silva, embora se tenha debatido com a insuficiente informação disponível, persistiu em debruçar-se sobre as duas primeiras obras da escritora e demonstrou a importância de as resgatar da invisibilidade e do esquecimento. Resta-me desejar que mais pessoas continuem esse trabalho por Maria Cecília Correia e por tantas outras escritoras portuguesas do século XX. Ultimamente, por todos nós.

60. Maria Eulália Macedo. 1971. *Histórias de poucas palavras*. Lisboa: Ática.

Bibliografia

CORREIA, Maria Cecília. 1953. *Histórias da minha rua*. Lisboa: Portugalíia.

_____. 1949. Canção; Jardim sem ninguém; Tu. *Atlântico, revista luso-brasileira*. Lisboa e Rio de Janeiro, n.º 2 / 3ª série, dezembro de 1949, 41–42.

_____. 1960. *Histórias de pretos e de brancos*. Lisboa: Ática.

_____. 1974a. *Histórias do ribeiro*. Edição de autora.

_____. 1974b. *O Coelho Nicolau*. Edição de autora.

_____. 1975a. *Amor perfeito*. Edição de autora.

_____. 1975b. Porque escrevo para crianças. *Mulher, modas e bordados*, ano LXIV, 30 de julho de 1975, 38–40.

_____. 1975c. Bonecas inquietas. *Mulher, modas e bordados*, n.º 3323, 22 de outubro de 1975, 9.

_____. 1976a. Mulher com um filho ao colo. *Mulher, modas e bordados*, n.º 3358 / ano LXV, 8 de setembro de 1976, 47.

_____. 1976b. Quando a Ana nasceu. *Mulher, modas e bordados*, n.º 3358 / ano LXV, 8 de setembro de 1976, 11.

_____. 1976c. *Pretérito presente*. Edição de autora.

_____. 1976d. O Besouro e a tulipa. Sábado popular, suplemento de *Diário popular*, n.º 12074 / ano XXXV, 30 de outubro de 1976, VI.

_____. 1976e. Recado para alguns meninos que me lêem e também para muitos que nunca me irão ler. *O Diário*, suplemento de fim-de-semana, 28 de fevereiro de 1976, 8.

_____. 1977a. *O Besouro amarelo*. Edição de autora.

_____. 1977b. *Bom dia*. Lisboa: Plátano Editora.

_____. 1977c. O Romance da gata preta. Sábado popular, suplemento de *Diário popular*, n.º 12128 / ano XXXV, 8 de janeiro de 1977, VII.

_____. 1982. *Manhã no jardim*. Lisboa: Plátano Editora.

_____. 1987. *Presença viva*. Lisboa: Secretariados Diocesanos da Pastoral das Vocações e do Ensino Religioso Médio.

_____. s.d. Dois amigos. Sábado popular, suplemento de *Diário popular*.

COSTA, Soledade Martinho (org.). 1980. *Inquérito ao livro infantil*. Lisboa: Gráfica Europam.

- FERNANDES, M. [pseud. de Maria Cecília Correia]. 1947. Um dia abrirei em flor... *A Província de Angola*, suplemento de domingo, n.º 566, 27 de abril de 1947, s/n.
- GAMA, Maria Antónia [pseud. de Maria Cecília Correia]. 1943. Terezinha e Toino. *O Papagaio, revista miúda para miúdos*, n.º 416, 1 de abril de 1943, 3 e 10.
- _____. 1944a. Aventuras do coelhinho verde. *O Papagaio, revista miúda para miúdos*, n.º 487, 10 de agosto de 1944, 3 e 10.
- _____. 1944b. Aventuras do coelhinho verde (continuação). *O Papagaio, revista miúda para miúdos*, n.º 488, 17 de agosto de 1944, 9–10.
- KEIL, Maria. 2004. Maria Keil. A Linha e o traço. *Actual*, suplemento de *Expresso*, 28 de agosto de 2004, 18.
- SILVA, Sara Reis da. 2016. *Capítulos da história da literatura portuguesa para a infância*. Porto: Tropelias & Companhia.

NATÁLIA NUNES: O ESTRANHO CASO DA SUA INVISIBILIDADE

TERESA SOUSA DE ALMEIDA
IELT, NOVA FCSH

Natália Nunes (1921–2018) foi autora de uma obra monumental que inclui quatro romances, duas novelas, três antologias de contos, duas memórias,⁶¹ de natureza diversa, notas de viagem e uma peça de teatro.⁶² A sua obra ensaística é considerável: escreveu sobre arquivística, história, literatura e pedagogia, destacando-se os trabalhos que dedicou a Raul Brandão, Augusto Abelaira, José Cardoso Pires (Nunes: 1973) e a Carlos de Oliveira (Nunes: 1997). Traduziu Balzac, Dostoiévski, Elsa Triolet, Mircea Eliade, Simonov, Tolstói e Violette Leduc, tendo colaborado nas revistas *Colóquio letras*, *Seara nova* e *Vértice*, bem como nos jornais *Diário de lisboa*, *Diário de notícias*, *Diário popular*, *Jornal de letras e artes* e *Primeiro de janeiro*. Licenciou-se em Ciências Histórico-Filosóficas, foi bibliotecária-arquivista e pertenceu à direção da Sociedade Portuguesa de Escritores, que foi encerrada pela PIDE, em 1965. Foi casada com Rómulo de Carvalho, o poeta António Gedeão, sobre quem escreveu ainda em 2006 e era mãe da escritora Cristina de Carvalho. No entanto, com exceção da crítica especializada, são poucos os leitores e as leitoras que conhecem os seus livros, quase todos esgotados e difíceis de encontrar nos alfarrabistas. De igual forma, para além das recensões, que não foram muitas, publicadas nos jornais da época, são raríssimos os estudos que foram consagrados à sua escrita. Natália Nunes é, hoje em dia, uma escritora desconhecida e ausente do cânone.

61. Para além de *Horas vivas*, destaque-se a obra *Memórias da escola antiga*. 1981. Lisboa: Didáctica.

62. *Cabeça de abóbora. Farsa burlesca e popular*. 1970. Lisboa: edição da autora.

Paula Morão considerou-a uma “assinalável ficcionista”, afirmando que a sua obra “está a pedir [...] uma leitura atenta” (2016: 33). Em 2010, Maria Alzira Seixo escreveu um artigo, publicado na revista *Colóquio letras*, intitulado “A Nuvem turbulenta: bosquejo da obra literária de Natália Nunes” (2010: 204–209) que dá uma visão da sua obra. Chamou a atenção para a sua qualidade literária, para a diversidade genológica da sua escrita e sublinhou a sua longa presença nas letras portuguesas (*ibidem*: 204). Joana Marques de Almeida dedicou um capítulo da sua magnífica tese de doutoramento ao romance *Autobiografia de uma mulher romântica* (Almeida 2015: 152–169).

Este artigo pretende analisar algumas das suas primeiras publicações, até 1960, bem como a sua fortuna crítica, privilegiando-se a sua relação conflitual com o neorrealismo, movimento que, ao longo da sua vida, a escritora nunca deixou de combater, apesar de sempre ter reconhecido o seu papel fundamental no combate à ditadura.

Em 1952, estreou-se com *Horas vivas. Memórias da minha infância*, um texto notável, que Mário Sacramento comparará, em 1967⁶³, a *Infância* de Tolstói, destacando a qualidade e a profundidade deste livro, único na literatura portuguesa (Sacramento 1990: 206):

A luta entre a fé e a razão crítica, o sentido religioso e a sua formalização, a candura e o conhecimento, o sadismo e a abnegação, o recato e a ostentação, o ignoto e a rotina, o real e o ideal, o eu e o mundo, fazem desse belo livrinho um torso embrionário de adolescente, que prenuncia o auto-retrato-nu da pintora de *Regresso ao Caos* e o derrame psicológico de *Zulmira*. (*ibidem*: 364)

Horas vivas dá-nos a visão de uma criança que vive numa aldeia pobre de Portugal, no final dos anos 1920. Mais do que uma descrição ingénua do olhar da infância sobre o mundo incompreensível dos adultos, filtrado pela narradora, esta pequena obra autobiográfica anuncia alguns dos temas caros à autora: a ânsia de liberdade, a presença da morte e, sobretudo, a relação fusional do corpo com a natureza:

A mica faiscava na areia branca do jardim, as flores pareciam pequenos sóis coloridos à luz dum Sol maior que iluminava a terra com o fulgor escandecido duma brasa e, pelos meus braços vermelhos do calor, roçava o corpo dos

63. De acordo com o livro de Mário Sacramento, *Ensaios de domingo III*, este texto terá sido, primeiramente, publicado na revista *Seara nova*, em novembro de 1967.

besoiros entontecidos que zumbiam e se introduziam, sôfregos, nas corolas das flores roxas da varanda. Quase que sentia o sangue circular de alto a baixo do meu corpo, veloz, quente, e essa quentura provocava-me ímpetos de sair lá para fora e fazer gestos largos, sem propósito. Apetecia-me ir para um campo muito vasto e correr à doida, arrancar plantas, cheirar flores, trincar frutos, saltar sobre pedras, espadanar na água até não ter mais forças e ficar depois, numa lassitude cálida, estendida no cimo de um monte, toda nua, debaixo do Sol... (Nunes 1952: 61–62)

No entanto, no ano da sua publicação, o livro foi objeto de uma recensão demolidora, de José Manuel Tengarrinha, publicada na revista *Vértice*, que põe em causa o seu carácter fragmentário, a sua estrutura interna e, sobretudo, a seleção das suas recordações: “Que ficamos a saber dos problemas *do seu tempo* das preocupações dominantes da vida na terra para onde a autora ia?” (1952: 92, *italico no texto*). De uma forma velada, porque havia que contar com a censura, o autor chama a atenção para a falta de preocupações sociais da escritora, concentrada naquilo a que chama «o peso morto do seu passado» (*ibidem*: 92). Por outras palavras, e sem que a palavra surja, a obra é criticada por não ser neorrealista. Ver-se-á como Natália Nunes responde a esta crítica, na sua segunda obra, *Autobiografia de uma mulher romântica*, publicada em 1954.

Escrita na primeira pessoa, a narrativa conta a vida de Clotilde que, depois de um grande desgosto de amor, se refugia numa pequena cidade, onde vai dar aulas num colégio, durante alguns meses, para substituir uma professora ausente. Viúva, deixa a sua casa, para se instalar numa modesta pensão da província, assumindo a sua qualidade de exilada. Nos primeiros capítulos, tenta reconstituir-se através do espaço que habita e dos passeios que dá, em plena natureza, onde reencontramos as magníficas descrições da sua obra inaugural. Apresenta-se a si própria como um ser estranho, uma mulher infeliz, que não consegue integrar-se, pelo facto de muito desejar:

Ando neste mundo à procura de alguma coisa que talvez não seja deste mundo. Em pequena, eram os tais arrebatamentos que me empolgavam, numa sufocação quase física, quando queria aprisionar nos meus olhos a fuga da japoneira florida ou então, os êxtases panteísticos que pareciam afundar-me no seio da terra, ou ainda, debaixo da ameixeira, a concentração paroxística da minha individualidade que parecia levantar-me no espaço. Depois, fui crescendo, mudei de terra, conheci outras gentes, mas aí! Vejo bem que continuo a mesma... (Nunes 1954: 142)

Não deixa de ser interessante sublinhar que, repetidamente, a narradora se apresenta como alguém que vive no passado (Nunes 1954: 65), chegando a afirmar, com orgulho, que a sua vida é completamente irrelevante, antevendo assim, com as mesmas palavras, a crítica feroz que o escritor Mário Braga fará a este romance: “Eles têm razão. Todos estes pensamentos e toda esta amargura são inúteis para o próximo e para mim mesma” (*ibidem* 1954: 14).

No entanto, ao contar a sua história, Clotilde apresenta uma outra possibilidade de leitura que desconstrói esta primeira, reivindicando a legitimidade da sua própria visão: “São quase sempre os psicólogos e os escritores que se aventuram no subjectivismo das mulheres mas quer-me bem parecer que elas poderão apresentar também o seu testemunho, descer à motivação profunda de todos os seus actos amorosos” (*ibidem*: 157). Por outras palavras, a narradora afirma o direito de escrever em nome do género feminino, numa época em que a instituição literária era predominantemente masculina. São raras as escritoras que colaboram nos jornais na década de 1950 e, com raras exceções, as recensões que são feitas das suas obras, quase sempre com autoria de homens, fazem prova de um paternalismo confrangedor. *Autobiografia de uma mulher romântica* está longe de ser apenas a história de alguém que sofre um desgosto. Dois meses depois da sua viuvez, que se seguiu a um casamento onde havia sobretudo amizade e companheirismo, Clotilde apaixona-se loucamente por um militante da oposição, que vivia na clandestinidade e fazia um trabalho político extremamente perigoso. Numa noite de tempestade, evocada ao longo do romance, Filipe renuncia ao seu amor, porque, nas suas palavras, ela é uma “contemplativa e a sociedade precisa de activos” (*ibidem*: 228). A sua recusa é desconstruída, porque, como Clotilde sublinha, também ele próprio, ao lutar pelos seus ideais, prescindindo de todo o conforto a que tinha direito pela sua origem social, não deixa de ser também um romântico como ela (*ibidem*: 229). Há perguntas que ficam no ar: Poderá um ativista apaixonar-se? O empenhamento político é incompatível com a paixão?

Mário Braga destrói o romance, num texto publicado, uma vez mais, na revista *Vértice*, chegando mesmo a compará-lo às obras de Max du Veuzit (Braga 1955: 252). Considera que é uma obra feita com palavras e não com sentimentos autênticos e que a Autora “evidencia uma tendência excessiva para *filosofar*, para pormenorizar, para complicar as ideias e os sentimentos, contrariamente à essência da verdadeira literatura, que deve ser clara, simples e sincera” (*ibidem*: 252). O crítico manifesta o seu

desacordo em relação à renúncia de Filipe, centro da narrativa, que, na sua visão, não teria sido provocada por um “ditame de uma incompreensão sentimental ou de uma barreira ideológica intransponível” (*ibidem*: 252). Pelo contrário, “esse gesto era indispensável à arquitectura da obra” (*ibidem*: 252). Retomando o título de um célebre livro de Paul de Man, a sua cegueira é também uma forma de compreensão.⁶⁴ Particularmente significativa, em relação à escrita feminina, é a sua conclusão:

[...] nota-se que Natália Nunes tem uma grande facilidade não só para escrever, mas também para *construir*, isto a par de um largo fundo de conhecimento e de uma sensibilidade que, embora frágil ainda, é já capaz de criar momentos de certa altura estética. São qualidades que raramente uma mulher, em Portugal, coloca ao serviço da literatura. Portanto – e sem intuito de resgatar a dureza das palavras anteriores – creio poder afirmar que um melhor aprofundamento do fenómeno literário e uma atitude de maior atenção aos valores humanos e sociais podem, dentro de pouco tempo, transformar Natália Nunes numa escritora útil à literatura nacional. (Braga 1955: 253, *itálico no texto*)

Num artigo, integrado na obra *Crítica III*, mas datado de 5 de julho de 1956, Gaspar Simões lamenta profundamente a receção deste segundo livro da autora e escreve: “Os desconchavos que então se escreveram na imprensa acerca dessa obra deram-nos a medida muito aproximada do valor real de não poucos nomes que essa imprensa generosamente tem consagrado” (Simões 2001: 304). Ligado à *Presença*, em conflito com o neorrealismo, o crítico faz um elogio rasgado deste romance, em que “se analisa pela primeira vez em nossas letras certa complexa sensibilidade feminina naquilo que ela tem de mais íntimo e secreto: o sentimento do amor” (*ibidem*: 305). Inesperadamente, Gaspar Simões, por vezes tão paternalista em relação às escritoras, tem consciência da importância de ser uma mulher a falar de si própria.

Mário Braga foi mais brando nas críticas que fez aos dois livros que se seguiram. Considerou que *Uma portuguesa em Paris*, de 1956, era um diário que valia “como um documento de sinceridade interior, receptáculo de reflexões e impressões subjectivas, umas ingênuas ou irónicas [...], outras críticas e íntimas, mas todas sinceras e espontâneas” (Braga 1957a: 251). De igual forma, elogiou alguns dos contos de *A Mosca*

64. Paul de Man. 1983. *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

verde, sobretudo aqueles que revelavam preocupações sociais (Braga 1957b: 409).

Autobiografia de uma mulher romântica conhecerá uma segunda edição, em 1966, na prestigiada Coleção Contemporânea da Portugália Editora que divulgou, entre outros, Alves Redol, Carlos de Oliveira, Ilse Losa, Irene Lisboa, José Gomes Ferreira, Manuel da Fonseca, Maria da Graça Freire, Maria Judite de Carvalho e Vergílio Ferreira. Por outro lado, em 1968, o primeiro livro de Natália Nunes é divulgado pelas Publicações D. Quixote, com um prefácio de Mário Sacramento.

Foi ocasião para que várias críticas surgissem não só porque, entretanto, nesta década, Natália Nunes tinha uma colaboração regular nos jornais, mas também porque *Assembleia de mulheres*, de 1964, tinha conhecido um grande sucesso. Manuel Poppe considera que *Horas vivas* e *Autobiografia de uma mulher romântica* se inscrevem numa linha derivada da *Presença*, destacando: “o confessionalismo; a análise psicológica; o interesse pelo inconsciente; certo amoralismo, acompanhado, no entanto, de um vivo sentido do pecado, que representa, aliás, uma reconsideração interrogativa dos conceitos morais; a sensualidade pagã (ou, sensualidade telúrica)” (Poppe 1982: 395–396).

No entanto, como sempre, é Mário Sacramento o único que nota a capacidade subversiva desta autora que, nas suas palavras, faz “a mediação entre duas mentalidades femininas – a de ontem e a de amanhã [...]” (1990: 363). De uma forma muito subtil, para escapar aos censores do Estado Novo, o crítico cita o caso de Carlos nas *Viagens da minha terra*, que ama três irmãs, de uma forma diferente, para chamar a atenção, de uma forma implícita, para o caso de Clotilde que, dois meses após a morte do marido, se apaixona por outro homem, sendo esta a razão secreta do seu grande desgosto (*ibidem*: 363). Num outro texto, escrito também em 1967,⁶⁵ Mário Sacramento reflete sobre o muro intransponível que separa os dois sexos e respetivas produções literárias, a partir de uma análise marxista:

Todos nós, os homens que vivemos, dum modo ou doutro, a época de *Fogo na noite escura*, conhecemos as mulheres que viveram num lugar ou noutro, e dum modo ou outro também, as inquietações da *Autobiografia de uma mulher romântica*. E o que é mais: namorámo-las – e casámos, até, com

65. O texto foi primeiramente publicado no *Diário de Lisboa* de 16 de fevereiro de 1967 (Sacramento 1990: 299).

elas, nalguns casos. Do que resultou, não raras vezes, termo-las devorado ou termos sido devorados por elas [...] É que, se a uma ideologia se sucede sempre uma outra, mesmo (ou sobretudo?) entre aqueles que se supõem ou dizem libertos delas, a ideologia adoptada é um *tour de force*, ou um mero esquema mental, quando teoria e prática entram em conflito – e nas épocas de transição isso é inevitável. Se Filipe, o jovem que repudia o amor de Clotilde, a narradora, é uma figura esquemática que dificilmente nos convence, a verdade é que o seu esquema existiu. E só é pena que a autora não tenha podido aprofundá-lo, analisando-o em suas causas e efeitos. Direi mais: esse esquema não só existiu como foi necessário (Deixo ao leitor de passar, ou não, os verbos para o presente). Numa sociedade de luta de classes, o amor é antropófago; quem não devora, é devorado... (Sacramento 1990: 213)

Note-se, que ao longo do romance, Clotilde insinua, de uma forma muito clara, que a renúncia de Filipe tem a ver com a escolha racional de alguém que, em nome das suas crenças políticas, desiste da felicidade privada. É evidente a sua atração pela protagonista. A análise de Mário Sacramento vai ao encontro da história contada por Clotilde, mas enquanto o crítico vê nesta recusa contradições próprias de uma sociedade classista, a protagonista exprime o seu desespero e o seu sofrimento, fazendo também, sublinhe-se, uma crítica velada a certas opções ideológicas, atrás das quais se escondem escolhas artísticas ou privadas, como será ainda mais evidente em *Retorno ao caos*.

Num artigo essencial, Ana Paula Ferreira analisa o “casamento infeliz entre os neorrealistas e o feminino”, afirmando que ao modelo do “anjo do lar” do Estado Novo, este movimento opõe o da “mulher-proletária emancipada”, (Ferreira 1996: 148), mas ambos “lutam contra uma ameaça comum: o fantasma da mulher independente do homem, tanto económica como sexualmente, ou seja da que recusa ou transgride a estrutura patriarcal da família” (*ibidem*: 148). Note-se que as heroínas de Natália Nunes se adequam a este novo paradigma de mulher: infelizes no amor, seguem o seu caminho, reivindicando a sua liberdade. Algumas recusam o casamento, como a bailarina de *A Nuvem* (Nunes 1970a), e outras envergonham-se pelo facto de a vida doméstica as ter privado de realizar os seus sonhos, como é o caso da heroína do conto “A Mosca verde”⁶⁶ que dá o título a este livro, publicado em 1957.

66. Natália Nunes. 1957. A Mosca verde. In *A Mosca verde e outros contos*. Coimbra: Coimbra Editora, 11–15.

Em 1960, Natália Nunes decide responder, ainda de uma forma mais clara, às críticas de que foi objeto, apresentando a sua teoria artística num romance intitulado *Regresso ao caos*, que nenhuma editora ousou publicar. Conta a história de Matilde que, por se ter pintado a si própria, nua, perdeu o noivo e a herança da madrinha. Sozinha, segue o seu caminho, sem nunca ter desistido da sua vocação. O romance faz um retrato implacável do mundo do jornalismo e dos comerciantes de arte, e mostra como é difícil o caminho de uma mulher nesse meio masculino, onde tudo se compra e se vende, incluindo o próprio corpo. Não falta mesmo um caso de assédio sexual, que a protagonista repele enojada, perdendo, assim, a hipótese de subir um pouco mais na sua carreira. No atelier do irmão, músico, tem uma conversa com um pintor, Carlos Abreu, a propósito da sua primeira exposição, intitulada *Reminiscências*, que reproduz, no essencial, as críticas feitas por José Manuel Tengarrinha a *Horas vivas*: “[...] que ficamos a saber dos problemas do seu tempo, da vida de outras crianças que conheceu? Nada. Porque a senhora permaneceu fechada no seu egotismo subjectivista, egoísta, sem ideal” (Nunes 1960: 158–159). Um outro aspeto negativo consistiria no facto destes quadros trazerem consigo “um vago sentimento de saudade”, transportando “a imagem do homem carregando o peso morto do seu passado, dolente, quase dolorosamente enrolado sobre si próprio” (*ibidem*: 159).

A estas críticas, típicas do neorrealismo, que nunca é nomeado, Matilde responde com veemência, defendendo a sua obra. E afirma:

Ainda que você, aceitando um outro conceito de Poesia – possa negar a poesia que há nessa fase *maravilhosa* da infância, podia pelo menos conceder-me o direito de tentar, com objetividade, comunicá-la plasticamente, artisticamente. Mas não. Você e outros como você chegam até à pretensão de querer marcar os temas, de limitar o campo dentro do qual o artista deve tentar a sua expressão. (*ibidem*: 16, *itálico no texto*)

Matilde declara ainda – e estamos em pleno Estado Novo – que tem pensamentos socialistas (*ibidem*: 162), que não carrega “nenhum peso morto do passado” (*ibidem*: 162), que existem vários caminhos para a arte e pergunta: “Não será preferível a variedade? Não é possível aceitar que uns atinjam directamente o social pela expressão de cenas imediatamente sociais, e que outros só lá possam chegar pelo caminho mais lento e indirecto da sua interioridade?” (*ibidem*: 163). Não era.

João Gaspar Simões, que tanto tinha elogiado Natália Nunes, não suportou o carácter feminista deste romance, palavra que a autora nunca utilizou para caracterizar a sua obra e condenou-o veementemente. Não

compreendeu que se tratava de uma alegoria e detestou a personagem de Matilde, com a sua rebeldia e a sua liberdade total. No dia em que a recensão sobre *Regresso ao caos* foi publicada, mais precisamente a 9 de novembro de 1961, a escritora ficou irremediavelmente sozinha (Simões 2001: 304–310).

A obra posterior da autora vai enveredar por outros caminhos, destacando-se agora a sua veia satírica e o seu humorismo mordaz. Afinal, tal como Matilde tinha afirmado a Carlos Abreu, amar o passado não significa deixar de viver o presente e fazer projetos para o futuro (Nunes 1960: 164). Em 1964, Natália Nunes publica um romance muito elogiado pela crítica, *Assembleia de mulheres*, uma obra em que faz um retrato implacável do fascismo, através da análise de uma pequena comunidade de funcionárias públicas licenciadas, que trabalham num museu decrépito, chefiadas por um diretor incompetente. Em 1967, analisa a esquizofrenia em duas pequenas narrativas. *Apenas um hipopótamo*, que traz um prefácio de José Saramago e ilustrações de Lima de Freitas, conta a história de um contabilista que, pressionado pela família para não parar de trabalhar, acaba por enlouquecer. A novela *O Caso de Zulmira L* analisa a situação psicológica de uma mulher, perseguida pela culpa de uma ligação adúltera. Ambas as obras foram muito bem recebidas. Maria Alzira Seixo elogia esta nova fase da autora, destacando “as narrativas curtas sobre eventos insólitos, personagens obsidiadas por visões ou terrores persecutórios, casos patológicos que o livro estuda ou, em certos casos, apenas dá a ver — resultando da patologia ou dos inacostumados efeitos de ridículo que alcançam a função cómica, com aspectos de farsa divertida” (Seixo 2014: 205).

No entanto, ainda a 10 e 11 de maio, de 1975, Natália Nunes aproveita o I Congresso de Escritores, para fazer uma comunicação intitulada “O Escritor, da Ditadura à Revolução”, que se pode consultar *online*, no site do Centro de Documentação 25 de Abril (Nunes 1975), onde diz claramente o que pensa do neorrealismo, situando também a sua própria obra no tempo. Começa por afirmar que, no período que vai dos anos 1930 até aos anos 1960, existem duas escolas: a neorrealista e outra conhecida como “literatura psicologista a que alguns chamam geração de 50” (Nunes 1975: 1), considerando-se próxima da segunda. O retrato que faz do meio literário não é lisonjeador:

Durante o precedente período ditatorial das Direitas chegou-se em alguns casos, a cair numa espécie de vedetismo literário e de mundanismo das letras, com ‘coktails’, recepções e homenagens, em que era difícil distinguir,

quanto à participação pessoal dos escritores nessas assembleias, aquilo que representava mera confraternização ‘democrática’ entre compatriotas do mesmo ofício, embora de sinal contrário, e aquilo que representava interessado estabelecimento de posição – intencionalmente ‘ambígua’ e salvaguardadora de egoísmos e de confortáveis posições alcançadas. (*ibidem*: 2)

A crítica à existência de capelinhas literárias é uma das linhas organizadoras deste texto onde não há contemplações. Tendo consciência de que o neorrealismo foi duramente perseguido, durante o Estado Novo, e destacando o seu papel no combate à ditadura, Natália Nunes não deixa de sublinhar que as críticas deste movimento à chamada geração de 50, herdeira da *Presença*, terá contribuído para que esta tivesse sido deixada em paz pela censura (*ibidem*: 3).

Como conclusão, deixamos no ar esta pergunta, feita por Ana Paula Ferreira, no artigo já citado: “Quais terão sido os efeitos posteriores – tanto ao nível da cultura portuguesa em geral como ao da produção literária das mulheres – das características depreciativas da ‘literatura feminina’, da feminilidade e do ‘feminismo’ que nasceu da conflituosa união Neo-Realismo/Feminismo?” (Ferreira 1996: 153).

Ainda é muito cedo para sabermos a resposta, oculta nos inúmeros periódicos que falta analisar, sobretudo se tivermos em conta as escritoras que deixaram de publicar depois do primeiro livro, como é o caso de Celeste Andrade.⁶⁷ Em relação a Natália Nunes, verificamos que continua a escrever, embora com muito menos frequência. Em 1985, publica um conjunto de contos, *Da natureza das coisas*, que Maria Alzira Seixo considera “um dos seus livros mais fortes” (Seixo 2014: 206), destacando o texto “Clastomina”, uma narrativa extraordinária que tem como personagem principal uma empregada doméstica anã (*ibidem*: 206). Em 1992, dá à luz *As Velhas Senhoras e outros contos* (Nunes 1992), na mesma linha da obra anterior. *Vénus turbulenta* é o seu último romance, curioso retrato da vida intelectual, social e afetiva da grande burguesia (Nunes 1997).

Nos seus livros, anuncia outras obras que nunca virão a lume, entre as quais um romance intitulado *Os Predadores* (Nunes 1997: 264). Não terá chegado a terminá-lo? Terá sido recusado pelos editores como aconteceu com outras das suas obras? Fica a interrogação.

67. Celeste Andrade. 1954. *Grades vivas*. Lisboa, Estúdios Cor.

Bibliografia

- ALMEIDA, Joana Marques de. 2015. A Casa: espaço de intimidade e de transformação: uma leitura de seis romances portugueses de autoria feminina (década de 50). Tese de doutoramento: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- ANDRADE, Celeste. 1954. *Grades vivas*. Lisboa: Estúdios Cor, 1954.
- BRAGA, Mário. 1955. *Autobiografia de uma mulher romântica*. *Vértice*, vol. XV, nº 139, abril, 251–253.
- _____. 1957a. *Uma portuguesa em Paris*. *Vértice*, vol. XVI, 152, maio, 251–252.
- _____. 1957b. *A Mosca verde*, contos por Natália Nunes. *Vértice*, vol. XVII, nº166, julho, 408–409.
- FERREIRA, Ana Paula. 1996. Um casamento infeliz ou os neo-realistas e o feminino. *Colóquio letras*, nº140–141, 147–154.
- MORÃO, Paula. 2016. Lembrar, esquecer – Algumas causas, alguns casos. In *Femmes oubliées dans les arts et les lettres au Portugal*, coord. Maria Graciete Besse e Maria Araújo da Silva. Paris: Indigo & Côté-femmes, 21–37.
- NUNES, Natália. 1952. *Horas vivas. Memórias da minha infância*. Coimbra: edição da autora.
- _____. 1954. *Autobiografia de uma mulher romântica*. Lisboa: Sociedade de Expansão Cultural.
- _____. 1956. *Uma portuguesa em Paris. Notas de viagem*. Coimbra: edição da autora.
- _____. 1957. *A Mosca verde e outros contos*. Coimbra: Coimbra Editora.
- _____. 1960. *Regresso ao caos*. Lisboa: edição da autora.
- _____. 1964. *Assembleia de mulheres*. Lisboa: Portugália.
- _____. 1966. *Autobiografia de uma mulher romântica*, 2ª edição revista. Lisboa: Portugália.
- _____. 1967a. *O Caso de Zulmira L*. Lisboa: edição da autora.
- _____. 1967b. *Ao menos um hipopótamo*. Lisboa: Estúdios Cor.
- _____. 1970 a. *A Nuvem. Estória de amor*. Lisboa: Sociedade de Expansão Cultural.
- _____. 1970b. *Cabeça de abóbora. Farsa burlesca e popular*. Lisboa: edição da autora.

- _____. 1973. *As Batalhas que nós perdemos*. Porto: Livraria Paisagem.
- _____. 1975. *I Congresso de escritores. O Escritor, da Ditadura à Revolução*. Centro de Documentação 25 de Abril. Disponível em http://www.cd25a.uc.pt/media/pdf/Biblioteca%20digital/Artigos/Natalia%20Nunes_CongressoEscritores_O%20escritordaditaduraArevolucao.pdf
- _____. 1981. *Memórias da escola antiga*. Lisboa: Didáctica.
- _____. 1985. *Da natureza das coisas*. Lisboa: A Regra do Jogo.
- _____. 1992. *As Velhas Senhoras e outros contos*. Lisboa: Relógio d'Água.
- _____. 1997a. *Vénus turbulenta*. Lisboa: Relógio d'Água.
- _____. 1997b. *A Ressurreição das florestas*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- POPPE, Manuel. 1982. *Temas de literatura viva: 35 escritores contemporâneos*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 393–411.
- SACRAMENTO, Mário. 1990. *Ensaio de domingo III*. Lisboa: Vega.
- SEIXO, Maria Alzira. 2014. A Nuvem turbulenta: bosquejo da obra literária de Natália Nunes. *Colóquio letras*, nº186, 204–209.
- SIMÕES, João Gaspar. 2001. *Crítica III*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- TENGARRINHA, José Manuel. 1953. *Horas vivas. Vértice*, Vol. XIII, nº 118, junho, 92–93.

ANÚNCIO DE CASAMENTO E OUTRAS NOVELAS DE PATRÍCIA JOYCE: O ANÚNCIO DE UMA OBRA

JOSÉ MANUEL DA COSTA ESTEVES

*Cátedra Lindley Cintra, Camões, I.P./Université Paris Nanterre –
CRILUS (UR Études Romanes)*

Patrícia Joyce (1913–1985) integra uma geração de mulheres escritoras revelada nos anos 1940, no período do pós-guerra, sem se reivindicar de nenhuma das correntes dominantes, como muitas outras da mesma década, um dos fatores, entre outros, que contribui para a sua exclusão do cânone, se colocarmos de lado a sua criação para crianças. Como tantas outras ficou relegada na sombra do esquecimento, apesar do interesse que a sua obra parece suscitar. Sob o ponto de vista da mulher narradora, a escritora produz uma ficção de cunho realista, com temática sentimental que penetra nos dramas íntimos, num contexto social e histórico profundamente marcado.

Num primeiro momento situaremos a escritora no panorama da ficção portuguesa e de modo a compreendermos a sua escassa fortuna crítica, assinalaremos as muito breves referências suscitadas pela sua obra. Num segundo momento revisitaremos o seu livro de estreia, *Anúncio de casamento e outras novelas* (1947), com breves incursões noutras novelas do mesmo teor (*O Incendiário*, *Rapsódia indecisa*), publicadas uma década mais tarde, assim como o último livro de ficção para adultos, *Terra gente e quase gente*, de modo a evidenciarmos, os principais temas, motivos, imaginário, casos de frustração e humilhação humana de escassez económica, de injustiças sociais, culturais, de falência afetiva, num universo, ora citadino, ora rural, submetido a preconceitos e atavismos.

A obra para adultos, constituída por contos, novelas, romance e poesia recorta e reconstitui os espaços (e consequentemente os tempos) das raízes: o da infância, na cidade Lisboa, e as incursões ao mundo rural, que vão configurar a existência do eu adulto, constituindo-se assim o

conjunto dos seus textos como o espaço de representação do sujeito, gravado em filigrana através dos seus múltiplos ecos. Apesar de as crianças e as mulheres ocuparem um lugar central com temáticas ligadas ao universo feminino, a obra erige-se em busca do universal e de uma harmonia cósmica, onde o homem, os animais e a natureza constituem um elo indissociável, eivados por um sopro de carácter genesíaco, capaz de unir os homens e as coisas.

A ficcionista, poeta e autora de literatura infantil, exerceu também intensa atividade de tradutora, tanto de autores consagrados (Gorki, Irwin Shaw, Platonovitch), assim como de livros de divulgação científica sobre aves, insetos, eletricidade destinados a um público jovem na coleção “Ver e saber maravilhas do mundo e da ciência”, além das traduções dos livros de Peter Lawrence.⁶⁸ Patrícia Joyce, pseudónimo de Dagmar Joyce Damas Mora, terá nascido em Lisboa, em 23 de julho de 1913, tendo falecido em 1985 na mesma cidade. A sua data de nascimento não é consensual, pois por vezes é referida a data de 1906. Ilídio Rocha aponta, por exemplo, 1913, mas diz que a autora tinha já 34 anos quando se estreou literariamente com *Anúncio de casamento* (Rocha 1998: 521). A nota do editor à novela *O Incendiário*, (col. “Novela”), não assinada, datável de 1957, indica que a autora nasceu em 1913, sendo, portanto provável que o seu teor tenha sido controlado pela própria escritora. Filha de José Damas Mora e de Ernestina Joyce (nascida no Brasil), a sua família pertencia à burguesia lisboeta e era proprietária de bens rurais. Entre 1959 até 1975 foi membro da comissão de leitura das Bibliotecas Gulbenkian.

Não nos foi possível apurar elementos sobre a sua formação, sabemos apenas que fez estudos na Escola de Música do Conservatório de Lisboa (o título do seu livro *Rapsódia indecisa* aponta para o seu gosto e conhecimentos musicais) e que desenvolveu uma atividade artística nos anos 40 paralela à sua atividade literária. Colaborou também com o jornal *A Canca*, dirigido por Maria do Carmo Rodrigues e em 1957 escreveu o artigo “Uma saudade de todos nós” aquando da morte do ilustrador Manuel Ribeiro Pavia (Joyce 1957b: 259–260).

Após a sua obra de estreia *Anúncio de casamento e outras novelas*, (novelas e contos, 1947), seguem-se-lhe *A Maior Distância* (contos, 1953), *O Pecado invisível* (romance, 1955), *O Incendiário*⁶⁹ (novela, 1957a),

68. *O Receituário de Peter* e *O Princípio de Peter: como produzir, confiar e ser competente*.

69. Esta novela foi transposta para o cinema em 1981 por Herlander Peyroteo.

Rapsódia indecisa (novelas, 1958), *O Dilúvio* (poesia, 1968; com desenhos de Júlio Gil, com quem mantém colaboração), *Terra gente e quase gente: cenas vividas* (ficção, 1980) e *Arca transitória* (poesia, 1985). A partir dos anos 70 dedica-se quase exclusivamente à literatura infantojuvenil à qual o seu nome surge sempre ligado. A obra para crianças inicia-se com *O Livro da comadre cegonha* (com desenhos de José de Lemos, que ilustra várias das suas obras, 1955); *História de um bago de uva* (1958), *Auto dos quatro meninos* (1970), *Auto da Joanita e da fonte* (1970, peças patrocinadas em 1973 pela Direção de Educação Permanente), *O Romance da gata preta* (1972), *A Raposa terrível e a pata Capitolina* (1977), *Gabriel dos cabelos de ouro* (1983) e *Toadas para gente nova* (1985).⁷⁰

O conto “Ordem de marcha”, extraído do livro *A Maior Distância* foi incluído na Antologia *Os Melhores Contos portugueses*, em 1959, com seleção, prefácio e notas de João Pedro Andrade. Assim se lhe refere o autor:

Surgindo em plena maturidade de recursos artísticos, possuidora de um estilo incisivo e ágil a que a secura aparente não disfarça as vibrações líricas, e elegendo, pelo geral, temas em que a vivência apaixonada dos seres, arrancados a meios diversos, provoca os conflitos em que se desenvolvem, Patrícia Joyce é uma das escritoras que mais seguramente orientaram a literatura feita por mulheres para o importante lugar que hoje entre nós ocupa. (Andrade 1959: 298)

João Pedro Andrade inclui na sua antologia oito escritoras num total de trinta e um autores: além de Patrícia Joyce, Adelaide Félix (1892–1971), Manuela Porto (1912–1950), Ilse Losa (1913–2006), Maria da Graça Freire (1916–1993), Natércia Freire (1920–2004), Natália Nunes (1921–2018), Agustina Bessa-Luís (1922–2019), o que o leva a afirmar no final do seu prefácio: “É-nos grato assinalar a larga participação feminina, num momento em que a nossa literatura conta com os valores femininos como decisivos na sua evolução” (Andrade 1959: 15).

As referências à sua obra são escassas e esparsas. *O Dicionário de literatura* de Jacinto do Prado Coelho (1978: 202), assinala o nome da escritora no verbete “Contemporâneos” assinado por David Mourão-Ferreira e João Palma Ferreira. Afirmam a seu respeito: “Uma ampla, discreta e penetrante observação dos problemas femininos foi, entretanto, realizada por Patrícia Joyce”. O seu nome é ainda incluído no verbete “Conto”, este da autoria de Andrée Crabbé Rocha (1978: 214) ao lado das referências

70. Cf. Ilídio Rocha. 1998. *Dicionário cronológico de autores portugueses*: 521.

a Fernando Namora (1919–1989), Herberto Helder (1930–2015), Maria Judite de Carvalho (1921–1998), José Cardoso Pires (1925–1998), Manuel da Fonseca (1911–1993), Urbano Tavares Rodrigues (1923–2013), entre outros. O seu nome figura também na *Enciclopédia Biblos*, num verbete assinado por Maria da Natividade Pires, que afirma: “Os seus textos têm, por vezes, um ‘humor sorridente’ muito marcante” (Pires 1997: 1294). *A História da literatura portuguesa* de António José Saraiva e Óscar Lopes indica o seu nome no capítulo VIII da Época Contemporânea “Segunda metade do século na novelística” e coloca-a entre “algumas das ficcionistas mais salientes”, ombreando com Maria da Graça Freire, Celeste de Andrade (1922), Natália Nunes, Ester de Lemos (1929), Luísa Dacosta (1927–2015), Graça Pina de Moraes: “Patrícia Joyce (n. 1913), em cuja obra se destaca pela sua vibração *O Pecado invisível* (1955)” (Lopes, Saraiva s/d: 1145). Óscar Lopes considera o desenvolvimento da ficção de autoria feminina como um fenómeno universal, no pós-guerra, mas de grande relevo em Portugal:

Algumas das autoras celebradas pela crítica dos anos 50–60 não passaram de um bom livro, ou parecem não ter dado o essencial do seu recado, o que evidencia o aspecto social do fenómeno como consciência acerca de situações femininas típicas na sociedade portuguesa; e isso liga-se a factores como a crescente entrada das mulheres nas profissões intelectuais e certa atenuação das dependências domésticas nas classes médias. (Lopes, Saraiva s/d: 1144)

O Dicionário de escritoras portuguesas das origens à atualidade (Flores et alii 2009: 291) cita apenas as datas de nascimento e morte e alguns títulos da obra, ocorrendo errado o nome “Moura” em vez de Mora.

O Dicionário no feminino (séculos XIX-XX), dirigido por Zília Osório e João Esteves, inclui um verbete sobre a autora de que destacamos: “Os traços principais das suas histórias infantis são o reconhecimento da amizade e do amor e alguma preocupação de cariz social e também prenúncio de preocupações ecológicas” (Leitão 2005: 261), características, diríamos nós, que atravessam também a sua obra para adultos.

Na revista *Colóquio letras* encontramos apenas uma brevíssima nota de Luís Fagundes Duarte que assinala a publicação do seu último livro, *Arca transitória*: “Patrícia Joyce [...] é um nome estranhamente pouco divulgado. Ao longo de quase quarenta anos publicou uma obra de ficcionista considerável (há que conhecer dela, sobretudo, o romance *Pecado invisível*), e livros para crianças [...], mas não logrou transpor o

limiar da sua própria época” (Duarte 1986: 81). Se alguns destes poemas fazem emergir uma visão nostálgica e passadista do povo português, outros remetem para um Portugal hodierno habitado por um sebastianismo desencantado.

Natércia Rocha inclui-a no ensaio *Breve história da literatura para crianças em Portugal*: “Patrícia Joyce publica o primeiro de dois autos em verso de ambiente campestre e popular, *Auto dos quatro meninos*, embora mais tarde retome o conto, género onde ressalta o estilo expressivo e cuidado da escritora” (Rocha 1984: 90, 98). Neste domínio também José António Gomes se lhe refere, entre os escritores cuja obra se afirma entre os anos cinquenta e sessenta, surgindo ao lado de Aurora Constança, Isabel Maria Vaz Raposo, Maria Cecília Correia, Maria Isabel de Mendonça Soares, entre outros (Gomes 1998: 37).

Como podemos deduzir deste rápido balanço a sua obra não teve fortuna crítica, apenas algumas raras entradas em dicionários, brevíssimas referências à obra infantojuvenil, quase sempre só com a indicação dos títulos. Ana Paula Ferreira, na sua Antologia e estudo que a precede, *A Urgência de contar. Contos de mulheres dos anos 40*, inclui-a com o conto “Desilusão” (Ferreira 2000: 133–150) e integra-a no conjunto da “literatura feminina” dessa década, considerada como “uma história de exclusão”, uma plêiade de escritoras que ficaram “sepultadas na memória de um tempo eivado tanto de silêncios e anonimatos quanto de vozes audíveis, resistentes e combativas” (Ferreira 2000: 15).

Miguel Real considera, a propósito do romance, que o século XX é o da afirmação da sensibilidade feminina, hoje sem o seu carácter de urgência e compromisso. Para uma possível história do romance feminino português, propõe quatro etapas na sua evolução. A primeira fase seria a do silenciamento imposto (1900–1950) com Judith Teixeira (1873–1959), Florbela Espanca (1894–1930), Virgínia Vitorino (1895–1967), Irene Lisboa (1892–1958) Maria Lamas (1893–1983), Maria Archer (1899–1982), escritoras que exprimem uma visão estética da repressão social e sexual das instituições e da sociedade que se abate sobre a mulher. A segunda fase seria a da consciencialização, na década de 1950, momento de emergência da mulher-escritora na literatura portuguesa na qual se insere Patrícia Joyce, Lília da Fonseca (1916–1991), Ilse Losa, Maria da Graça Freire, Natália Nunes, Maria Judite de Carvalho, Agustina Bessa-Luís, Isabel da Nóbrega (1925–2021) Fernanda Botelho (1926–2007), Luísa Dacosta. A terceira fase seria a militante, balizada entre 1960 e 1994, com a explosão narrativa e os sentimentos líricos, a

afirmação do erotismo sobre o corpo pondo em evidência um universo ontológico exclusivamente feminino: Natália Correia (1923–1993), Ana Hatherly (1929–2015), Maria Teresa Horta (n.1937), Maria Velho da Costa (1938–2020), Maria Isabel Barreno (1939–2016), e finalmente a fase da afirmação, que se prolonga, na sua grande diversidade de géneros e registos, até aos nossos dias de forma muito profícua com a afirmação do memorialismo, do testemunho crónica, da narrativa breve, de experiências de vida, da descolonização, entre outras temáticas emergentes (Real 2011: 17).

Patrícia Joyce encontra-se nesta encruzilhada, entre as tendências psicológicas de afirmação de uma literatura ancorada num tempo e espaço marcado pelas peripécias da história nacional e a sua projeção num universo mais alargado, com um forte espírito de observação em busca de respostas aos problemas, lutas e sonhos dos seres humanos. O crítico Álvaro Salema considera, aliás, que Patrícia Joyce reflete tardiamente “o influxo subjectivista gerado na *Presença*”, embora assinala “o cunho de indignação psicológica peculiar e de sensibilismo na observação dos conflitos humanos, sob prismas caracterizadamente femininos, obras de escritoras como [...] *O Pecado invisível* de Patrícia Joyce” (Salema 1975: 36, 62).

David Mourão-Ferreira, no seu balanço sobre um quarto de século da ficção portuguesa, entre 1944 e 1969, considera que além das influências estrangeiras há quatro figuras tutelares a ter em conta: Manuel Teixeira-Gomes (1860–1941), Raul Brandão (1867–1930), Aquilino Ribeiro (1885–1963) e Almada Negreiros (1893–1970). Se a influência de Brandão “cujo universo fantasmático de existências larvares e cuja linguagem desalinhada, sacudida” é determinante para José Régio (1901–1969), Vitorino Nemésio (1901–1978) ou Miguel Torga (1907–1995), “a vocação da pincelada impressionista, o sentido do trágico e do grotesco, o espanto [...] perante a estranheza do bicho-homem [...]” ecoa “na prosa desultória de alguns grandes cronistas do quotidiano como essa grande e aparentemente simples Irene Lisboa”. Mourão-Ferreira considera serem ainda da “família” de Raul Brandão, autores como Patrícia Joyce, Rachel Bastos, (1903–1984), Marta de Lima (1914–2013), Natércia Freire, Natália Nunes, Maria Judite de Carvalho, Graça Pina de Moraes e Ester de Lemos, uns pela extrema sensibilidade das suas notações, outros pela fundura a que por vezes descem na sondagem dos seres” (Mourão-Ferreira 1969: 131,135,136), uma chave de leitura possível do

universo da nossa escritora, que em todo o caso se afasta dos prolongamentos das tendências da ficção oitocentista.

A novela epônima “Anúncio de casamento” do seu livro de estreia revela alguma complexidade na construção que espelha o jogo da própria intriga. Para passar o tempo, durante uma estadia no campo, Guida, que tem a cargo toda a narrativa na primeira pessoa, responde através de cartas, em nome de Nela e sob outras falsas identidades, ao anúncio de casamento de um “cavalheiro”, pondo o divertimento ao serviço de um potencial marido para Nela, ao mesmo tempo, e por solidariedade feminina, que se vinga de todas as humilhações que as mulheres sofrem por parte dos homens “Nós temos de nos vingar umas às outras” (Joyce 1947: 33). A correspondência epistolar efetua-se nos dois sentidos entre a suposta noiva e Paulo, alargando-se progressivamente às outras personagens do círculo (Guida, Nela, Céu), contendo a novela uma vintena de cartas escritas integralmente, extratos ou ainda cartas que retomam o teor de outras, a partir da focalização da personagem-narradora. As cartas de progressiva sedução trocadas entre os potenciais noivos seguem o código do género, relativamente ao estilo e linguagem, marcando-se claramente, pela fina ironia, uma distância no que diz respeito ao artificialismo das convenções sociais, culturais e morais. O jogo prolonga-se, entre o riso, a chacota à custa do “lointaine”, ao mesmo tempo que se vai esboçando um sentimento de remorso e o questionamento quanto ao desenho de sinceros sentimentos por parte da suposta noiva ou por parte da verdadeira autora, aquela que através do ato de escrever se revela e se dá a conhecer. O desenlace é inesperado: quando Nela corre para conhecer Paulo, este morre e ela descobre não só que Paulo é casado, como também fica a saber que escreveu o anúncio de casamento como um passatempo para se entreter com os amigos durante a sua passagem por Lisboa (trata-se de um colono no Congo Belga, inscrevendo-se assim o tempo histórico na narrativa), embora tenha subtraído à leitura dos amigos as cartas de Nela-Guida, indiciando-se desta forma a possibilidade do despontar da sinceridade dos seus sentimentos. A novela mostra assim o jogo, permitido pela estratégia epistolar, entre verdade e ficção, encenando de forma amplificada as relações entre aquele que escreve e aquele que lê, “Não seria de mim que ele gostou?... E eu? Não gostaria dele, também?” (Joyce 1947: 33). No pórtico da sua obra Patrícia Joyce parece propor uma visão do ato de contar e da escrita literária como uma história de amor, sempre a questionar e a renovar, anunciando-se publicamente como escritora ao mesmo tempo, e por extensão, que se projeta no futuro.

A matéria da escrita e a condição do escritor são ficcionados em vários contos deste livro, com uma profunda ironia, de modo a desconstruir-se a imagem romântica do ato de criação poética. A novela “O Sapo e o lírio” conta o antagonismo entre a feiura de Engrácio, despojado de qualquer graça, mais conhecido pela sua alcunha “sapo”, e os seus poemas de amor exacerbado ao serviço da uma musa loura, publicados no jornal local sob o pseudónimo César Augusto: “A minha feiticeira passeava pela manhã para se refrescar, pelo meio-dia para se aquecer, pela tarde para respirar o ar puro dos pinhais e pelas noites de luar porque toda ela era poesia” (Joyce 1947: 151). Poeta lírico, cheio de segredos no seu quotidiano de obscuro funcionário público, escreve compulsivamente durante as horas vagas, testemunhando conhecer muito bem os mecanismos de gosto do público para aceder ao sucesso e vender: “Já publiquei um livro, muito escandaloso, na mira de atrair público. Foi um sucesso. Já vai na 3ª edição” (Joyce 1947: 146). Amado pelos seus poemas, a magia do poeta desfaz-se quando a “feiticeira” descobre a sua verdadeira identidade. A novela que encerra o livro inaugural, “Alma de cão”, é também a história de um escritor que proclama a sua incompreensão face ao mundo: exposto publicamente a todas as críticas, a dos leitores e a dos editores, tenta agradar a todos “Escrever não é um trabalho vulgar, não é uma brincadeira [...] E eu, a escrever e a rasgar, a escrever e a rasgar [...] Eu quero viver, sabe? Viver como toda a gente” (Joyce 1947: 206, 216).

No conto “Canção do inverno em flor” do livro *Rapsódia*, um casal idoso percorre um caminho de cruz, mas irmanados no velho sonho de publicar as obras de Tico. Enganados por um intermediário do mercado americano, pouco escrupuloso, que não só lhes arrancou o pouco dinheiro de que dispunham, mas que mandou traduzir a sua obra a um tradutor nada familiarizado com o português, procuram agora um editor “podemos ter muita precisão de dinheiro, mas em primeiro lugar está o futuro do escritor” (Joyce 1958: 62).

No livro *Terra gente e quase gente* (1980), separado por trinta e três anos, irrompe novamente uma reflexão, com muita ironia e desencanto, sobre o escritor e os outros, o esquecimento e o reconhecimento caricatural dos lugares de consagração da memória:

Em volta a natureza estática ou pouco menos. Eu a viver, a sentir e pensar, e ninguém interessado naquilo que eu possa pensar, sentir ou viver. Ah, sorte! Neste mundo supervoadado, não haverá um ser humano em consonância comigo? Este mundo supervoadado só para mim será deserto? Será sina do Escritor? Escritor! Serei eu realmente uma Escritora? (Joyce 1958: 110)

A imaginação do narrador-escritor leva-a a projetar-se, com uma fina ironia, num futuro onde “a atenção que hoje me negam venha a desperatar e que os locais onde vivi venham a figurar nos programas de viagens turísticas” (*ibidem*) sendo assim lembrada, como forma de celebração pelos seus leitores, que poderão visitar o banco onde “ela” meditava, os caminhos que “ela” percorria, as árvores que “ela” plantou”, a casa onde viveu: “Passam à casa. Novo desapontamento: ‘NÃO HÁ CANETA’ – a relíquia essencial do espólio do Escritor!” (Joyce 1958: 111, 112). Na narrativa breve “Ladainha”, do mesmo conjunto, a voz do sujeito-escritor apresenta uma espécie de programa para o futuro, diferente certamente do esperado em “Anúncio de casamento” que anuncia a obra, ancorado na ilusão e o seu reverso:

Se alguém me vaticina uma «gloriosa carreira literária» e afirma e reafirma: «Confio em si e no seu talento...», eu sorrio, faço por acreditar e sinto-me feliz [...] Se Alguém que vem das outras bandas do mar, conclui com saudável e exuberante alegria: «Só para a conhecer valeu a pena vir a Portugal. Eu adoro-a...» porque não acreditar? Acredito e sinto-me feliz. Se Alguém [...] gentilmente me diz: «Você escreve como uma flor...» eu acredito e sinto-me feliz. (Joyce 1980: 72)

Estes contos que apontam para uma autorreferencialidade vão a par de outros que narram casos de grande pobreza e exclusão social, ou que apresentam diferentes visões e situações da mulher. “Desilusão”, do seu primeiro livro, o conto selecionado por Ana Paula Ferreira para a antologia já referida, apresenta o caso de uma jovem, Jâni, de condição burguesa, isolada na família, sem cumplicidades nem afetos com os irmãos rapazes “para eles, as irmãs deveriam ser uns entes sem vontade, sem desejos a satisfazer, sem vida própria” (Joyce 1947: 68), nem com os pais que não a viram crescer nem se transformar em mulher, ninguém dá realmente pela sua presença na família, ela é um mero objeto, cada um vive por si e para si fechado no seu casulo. Jâni cede a uma relação com um homem casado, debatendo-se primeiro com sentimentos de culpa para seguidamente aceitar uma relação adúltera até ao dia em que descobre ser apenas uma entre outras nas mãos de um homem a quem deu o seu corpo. Denuncia-se a situação da mulher meramente objeto do homem que a engana e seduz, vítima da família, nenhuma forma de amor ou redenção é possível num universo onde apenas há lugar para a frustração e humilhação. Em “Fado corrido” (Joyce 1958: 85–158) a novela que encerra o conjunto de *Rapsódia* conta-se o caso de Maria Regina, que em criança tinha sido criada por D. Maria Júlia, mulher só, sem filhos ou

qualquer afeto. A história, é contada por D. Júlia em *flashback*, quando descobre nas páginas dos *faits divers* o assassinato da sua protegida pelo companheiro, mergulhando-nos num universo de abandonos sucessivos da protagonista, de enganos, de decepções amorosas, violências, até cair na prostituição, apresentada aqui, sem qualquer juízo de valor, apenas como uma situação de mero recurso económico, afinal vendida como tantas outras mulheres burguesas através do casamento. De grande pungência, e certamente uma das novelas mais penetrantes da autora é “A Maior Distância”, que acompanha o livro *O Incendiário*, que nos coloca perante o universo de abandono a que são votadas as mulheres pela emigração e o tema da solidariedade feminina, aqui entre mãe e filha. Teresa é o paradigma dessas mulheres que procuram o amor na ausência do marido “- Não foi só deixar, foi querer” – confessa a sua filha. “Nunca tinha pensado que a minha mãe tivesse corpo”. Engravida pelo amante, a filha abdica da sua vida amorosa, sacrifica-se pela mãe ao assumir que a criança é sua para que o pai não descubra o que se passou na sua ausência. A dimensão sacrificial é aqui apresentada sem tragédia, para se evidenciar a condição da mulher numa sociedade feita de atavismos e convenções: “Não era já mãe e filha que ali estavam, mas duas mulheres, iguais a tantas outras, feitas de grandeza e miséria, capazes de amar, sofrer e pecar...Pobre mãe!” (Joyce 1953: 40–41).

Em *Rapsódia indecisa* desfilam vidas onde se dá a ver a situação da mulher, mas também do ser humano na sua condição de exílio, de solidão, de silêncio, de incomunicabilidade: “Estou só. Milhões e milhões de seres como eu no mundo, e ninguém perto de mim, e eu estou só [...]”. Vidas onde nada parece acontecer, a não ser o decorrer dos dias, exceto os que são marcados pelos trabalhos agrícolas, dias que parecem suspender-se para anular a mais terrífica contingência humana, a do próprio Tempo, cumprindo as mulheres, sobretudo, um destino “o destino da mulher é casar, sofrer e ter filhos.” (Joyce 1958: 158, 94). Vidas que sofrem a ação de violências, impostas pela família, pela sociedade, pelo outro. Apenas a inocência das crianças, pela sua ingenuidade e inteligência natural trazem um frescor e desenham um horizonte de esperança.

Na nota que precede este conjunto, “Intróito”, Patrícia Joyce revela-nos que o seu universo resulta da vivência de “melodias vividas” com gente de quem a autora se sente irmanada: “Variações sobre o mesmo tema: gente simples, corações humildes, sentimentos sem mistura”, o seu projeto é apenas o de fixar e captar o “instante da Verdade” através das “vossas imagens”, “Imagens indecisas e fluidas como a própria

Vida” (Joyce 1958: 11, 12) onde encontramos um eco da fugacidade da vida e das imagens do célebre soneto de Camilo Pessanha. *Rapsódia indecisa* é constituído por seis novelas cujos títulos remetem para o título da coletânea: “Cançoneta”, “Ária rústica”, “Balada”, “Canção”, “Concerto” e “Fado corrido” operando uma justaposição de casos, de vidas, com uma unidade formal, como nos improvisos das melodias populares. O livro, como na rapsódia, caracteriza-se por ter apenas um movimento ‘indeciso’, mas integrando variações de temas, tonalidades, sem necessidade de seguir uma estrutura pré-definida.

Podemos ainda observar no mesmo livro um desfile de tipos sociais e de figuras populares, de palavras, de ditos proverbiais, provenientes do mundo íntimo familiar. A autora captou o quotidiano dos trabalhadores rurais, com as suas labutas, histórias, lendas, crenças e rezas, e mesmo as formas dialetais dos seus falares. Outro aspeto a ter em conta é a descrição de cenas em pequenas vilas ou aldeias (o espaço quase nunca é geograficamente situável) muito marcadas pelas estações do ano com uma profunda adequação aos ritmos da vida humana, da natureza e do trabalho.

O livro *Terra gente e quase gente: cenas vividas* é o mais difícil de classificar no conjunto da obra. Apresenta uma coerência formal com textos breves e curtos, como as vidas que neles se contam, uma alternância entre a crónica e o conto, contos que podem ser lidos como crónicas, devido à emergência da instância enunciativa, crónicas que são esboços de contos que poderão ser lidos como *short stories*. Caracteriza-se também por uma coerência temática ao contar alternadamente ‘cenas’ passadas com “gente” e ‘cenas’ com os “Quase gente” – os animais, constituindo estes o polo positivo, os que verdadeiramente amam sem trair e se mostram sempre fiéis. Deste conjunto de textos emana um canto exortativo, cheio de plenitude que engloba a Natureza no seu esplendor, o mistério da criação perfeita, raiz e húmus que alimenta todas as esperanças, durante a travessia da longa noite que é a vida para um éden jubilatório que se identifica com o sonho alimentado pelas forças vibratórias da amizade e do amor, capazes de transformar o mundo e de nos trazer um sopro de plenitude, ecoando nele um forte sentimento de consciência ecológica de proteção da natureza. A obra erige-se em busca do universal e de uma harmonia cósmica, onde o homem, os animais e a natureza constituem um elo indissociável, eivados por um sopro de carácter genesiaco, uma espécie de panteísmo de matriz cristã, capaz de unir os homens e as coisas. É neste livro que encontramos, talvez, mais ampla filiação em Raul Brandão,

apontada por David Mourão-Ferreira, através de um desmantelamento da intriga, uma certa indiferenciação do espaço de caráter mais simbólico que realista, um tempo mais labiríntico, servidos por um narrador onnipresente em proveito de uma matéria mais abstrata.

O conjunto da obra de Patrícia Joyce erige em simultâneo o olhar de uma consciência lúcida que nos deixa entrever nas entrelinhas um espaço, um tempo, o Portugal ditatorial dos anos 1950, mas é também uma metáfora da criação das mulheres do seu tempo, à margem, esquecidas, como se não tivessem criado. Resgatá-la do esquecimento, através da leitura dos seus livros, dar voz às suas múltiplas vozes, é como insuflar um sopro vital ou reanimar um coração para nos assegurarmos do curso normal da existência, mas acima de tudo é um ato de pura justiça.

Bibliografia

- ANDRADE, João Pedro. 1959. *Antologias universais conto XX. Os melhores contos portugueses*. Lisboa: Portugália.
- COELHO, Jacinto do Prado. 1978. *Dicionário de literatura*, 3ª ed. Porto: Figueirinhas.
- DUARTE, Luís Fagundes. 1986. Sebastianismo. *Colóquio letras*, nº 92, julho.
- FERREIRA, Ana Paula. 2000. *A Urgência de contar. Contos de mulheres dos anos 40*. Lisboa: Caminho.
- FLORES, Conceição, Constância Lima Duarte e Zenóbia Collares Moreira. 2009. Patrícia Joyce. In *Dicionário de escritoras portuguesas das origens à atualidade*. Ilha de Santa Catarina: Editora Mulheres.
- GOMES, José António. 1998. *Para uma história da literatura portuguesa para a infância e a juventude*. Lisboa: Instituto Português do Livro e das Bibliotecas.
- JOYCE, Patrícia. 1947. *Anúncio de casamento e outras novelas*. Lisboa: Edições Alvorada.
- _____. [1957a]. *O Incendiário*. Lisboa: Fomento de Publicações.
- _____. 1957b. Uma saudade de todos nós. *Vértice, revista de cultura e arte*, vol. XVII, 164.
- _____. 1958. *Rapsódia indecisa*. Lisboa: Sociedade de Expansão Cultural.

- _____. [1980]. *Terra gente e quase gente. Cenas vividas*. Lisboa: Sociedade de Expansão Cultural.
- LEITÃO, Leonoreta. 2005. Dagmar Joyce Damas Mora. In *Dicionário no feminino (séculos XIX-XX)*, dir. Zília Osório de Castro e João Esteves, coord. António Ferreira de Sousa, Ilda Soares de Abreu e Maria Emília Stone. Lisboa: Livros Horizonte.
- MOURÃO-FERREIRA, David. 1969. Rápido relance sobre um quarto de século de ficção portuguesa (1944–1969). In *Tópicos de crítica e de história literária*. Lisboa: União Gráfica.
- PIRES, Maria da Natividade. 1997. Joyce (Patrícia). In *Biblos. Enciclopédia verbo das literaturas de língua portuguesa*, vol. 2. Lisboa, São Paulo: Editorial Verbo.
- REAL, Miguel. 2011. Culpa e vergonha. *Jornal de letras, artes e ideias*, n° 1054, 17.
- ROCHA, Ilídio. 1998. Joyce, Patrícia. In *Dicionário cronológico de autores portugueses*. Vol. IV. Mem Martins: Publicações Europa-América.
- ROCHA, Natércia. 1984. *Breve história da literatura para crianças em Portugal*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa/Ministério da Educação.
- SALEMA, Álvaro. 1975. *Trinta anos de novelística portuguesa*. Lisboa: Ministério da Comunicação Social - Direção Geral de Divulgação.
- SARAIVA A.J., Óscar Lopes. S/d. *História da literatura portuguesa*. 16^a ed., corrigida e aumentada. Porto: Porto Editora.

IV

NOVOS CAMINHOS

FERNANDA BOTELHO, XERAZADE DOS ANOS 60

AGNÈS LEVÉCOT
CREPAL – Sorbonne Nouvelle

A escolha do título deste artigo vai para além da simples referência ao título epónimo de um dos romances aqui estudados. De facto, o nome de *Xerazade* remete prioritariamente para a protagonista das *Mil e uma noites* e aponta, por isso, para duas dimensões essenciais: a personagem é uma contadora de histórias e é uma mulher que, graças à sua inteligência e à sua cultura, salva a sua vida ameaçada pela opressão masculina. Como no texto seminal, Fernanda Botelho, *Xerazade* do seu tempo, conta-nos histórias que encenam mulheres que se opõem, ou não, ao poder masculino numa sociedade tradicionalmente patriarcal estimulada por um regime político totalitário, aquela que, em 1972, é denunciada pelo discurso provocador das três Marias em *Novas Cartas portuguesas*, libelo contra a discriminação e marginalização de que são vítimas. Numa época em que a censura impede qualquer crítica direta e explícita ao regime, à moral estabelecida e sustentada por esse mesmo regime que processou as três Marias, a nossa autora, embora também inquietada a certa altura pela PIDE, consegue publicar romances em que ela tece um discurso irónico sobre a vida burguesa citadina e hipócrita demonstrando o seu esvaziamento, distanciando-se assim das aspirações da geração anterior que pretendia combater contra os valores que o regime apregoava encenando os seus efeitos negativos sobre a vida quotidiana da população portuguesa menos favorecida.

Não tencionamos aprofundar a comparação entre a sua obra e a das três Marias mas apenas mostrar que Fernanda Botelho, evocando a vida historicamente determinada das mulheres, denuncia a opressão masculina, embora o faça de maneira mais oblíqua e menos provocadora. Nos três romances aqui considerados, que foram publicados antes de 1974 — *A Gata e a fábula* (GF), *Xerazade e os outros* (XO) e *Lourenço é nome de jogral* (LNJ) — num discurso de aparência realista, a nossa autora encena

mulheres submissas ou rebeldes que a sociedade bem-pensante e conformista costuma qualificar de “histéricas”, e que anunciam o discurso revoltado e subversivo que, em 1972, foi censurado e processado. Para realçar este indiscutível laço, acompanharemos algumas citações destes romances de pequenos excertos de *Novas Cartas portuguesas* (NCP) que nos parecem fazer-lhes eco. A nossa análise processar-se-á em dois momentos inspirados pela relação intertextual que acabamos de evocar: num primeiro momento, tratar-se-á de estudar o retrato disfórico que a autora faz da condição da mulher na sociedade portuguesa dos anos sessenta; num segundo tempo mostraremos como a maior parte das mulheres encenadas estão em vias de emancipação.

Retrato disfórico da condição da mulher na sociedade portuguesa dos anos 1960

O retrato das mulheres nestes romances remete imprescindivelmente para o mundo feminino vivendo sob o regime salazarista. Trata-se de uma sociedade pequeno-burguesa cidadina que o leitor descobre através dos pensamentos, sentimentos e ações das personagens, sociedade em que a *traditionnalité* — termo proposto pelo filósofo Paul Ricoeur para definir o “processo de mediação, marcado pela cadeia das interpretações das heranças do passado” (Ricoeur 1985: 397–403)⁷¹ — representa o peso negativo do conservantismo.

O sistema patriarcal, pedra a Qual a mudança, na vida das
pedra, ergueu-se, construiu-se ... mulheres, ao longo dos séculos?
é uma força... é uma evidência [...] apenas mudou o feitio
do passado... um problema da dos móveis, das cadeiras e dos
consciência supra-esclarecida! O cortinados. (NCP: 140)
sistema patriarco-social – diz Luís
Soares. (GF: 91)

O ancestral poder patriarcal, exacerbado pelo regime político, continua a vigorar através duma sociedade falocêntrica, em que pais e maridos oprimem filhos e mulheres. O controlo ideológico da família por

71. Tradução nossa. Ver a distinção que Paul Ricoeur estabelece entre *traditionnalité*, *traditions* e *tradition*.

intermédio do patriarca retém a mulher num espaço de subordinação e inferioridade. Os próprios filhos herdam e perpetuam o comportamento do pai:

<p>André, o protector, o flagelo, o delegado da justiça caseira, o conservador e mantenedor das virtudes e das decisões domésticas. (GF: 52)</p>	<p>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: 52)</p>
--	---

Numa altura em que a resistência ao regime se organiza e começa a atuar, ninguém protesta contra a ditadura familiar que sujeita e agride aqueles que se encontram numa posição hierarquicamente inferior na escala de dominação. Assiste-se assim nestes romances ao perpetuar do ciclo de violência, em que se torna evidente o paralelismo entre ditadura/poder/violência de estado e ditadura/poder/violência do patriarcado. As mulheres, esposas, filhas e irmãs, são oprimidas, por vezes violentadas, e em todo o caso menosprezadas pelos homens da própria família.

<p>Estás a chorar, filha? É justo sim senhor! Ainda hoje não tinhas chorado, e acho justo que chores agora. (GF: 37)</p>	<p>A submissão da mulher, pois; o domínio sobre ela como paixão desejo, nunca porém desligada da posse, da violentação, esta mesmo se apenas simulada. (NCP: 77)</p>
--	--

As raparigas não têm o mesmo direito à educação que os rapazes:

<p>E seja como for, toda a instrução ministrada a indivíduos do sexo feminino é sempre, quando ultrapassada a cultura primária ou os conhecimentos elementares, um acréscimo, não digo inútil, mas dispensável. (GF: 89)</p>	<p>[...] se não foste à escola foi por teima do teu pai que é de opinião dele as raparigas não terem precisão de saber ler. (NCP: 245)</p>
--	--

O homem impõe a sua visão antiquada da mulher dedicada ao lar, reduzida à passividade:

Faremos companhia um ao outro. Assim as mulheres se aborreciam, Senta-te e lê. se inclinavam, se afundavam nos cadeirões baixos, bebendo devagar o vinho doce dos copos poisados sobre as mesas, nas bandejas de prata. (*NCP*: 275)

- Ajeita-se melhor no sofá, fecha os olhos: o chamado lar [...] Deve ser isto o lar. (*XO*: 116)

- Talvez seja isto, no fim de contas,

Ou redu-la a um objeto sexual e/ou a um instrumento de representação social como é o caso de Carlos Aloisius Milheiros, que fala assim da sua esposa Luísa/Xerazade:

Eu já tive três mulheres, cada [...] a mulher é imbecil jurídica, uma delas suficientemente bela e irresponsável social, homem desperdiçada para justificar um castrado, a carne, a pecadora, divórcio a tempo. A tempo de Eva da serpente, corpo sem impedir a minha total saciedade. alma, virgem-mãe, bruxa, mãe [...] a Maria Luísa permanece. abnegada, vampiro do homem, Tanto faz – ela ou outra! (*XO*: 67) fada do lar, ser humano estúpido e muito envergonhado pelo sexo, cabra e anjo, etc., etc. (*NCP*: 80)

Carlos, aliás, não hesita em atirar a sua esposa para os braços de um colaborador de que espera apoio financeiro para um dos seus negócios:

Tem realmente muita piada. À minha roda encontro apenas o A Maria Luísa a falar com o ódio e a hipocrisia com suas falsas Richardson, o Richardson rosas. (*NCP*: 210) a acariciar-lhe as pernas ... discretamente, debaixo da mesa, a coberto da toalha [...] Tem ou não tem piada? (*XO*: 69)

De facto, o fracasso da instituição tradicional do matrimónio é amplamente denunciado por Fernanda Botelho e o conceito de família largamente desconstruído. O casamento idealizado por Henriqueta como espaço de sossego, de cordialidade e de cooperação, mas também

anunciador de tédio (*GF*: 117), é completamente desmistificado. O casamento dado como fim único para a mulher decente é muitas vezes pervertido por contrato de interesse: com o casamento ganha-se ou perde-se um estatuto social.

Casou com um homem de [...] apenas me ofereces fuga posição, muito distinto em uma particular na garupa de teu festa povoada de gente importante e com um cardápio muito rico. (GF: 281)

particular na garupa de teu cavalo para algures, para a margem possível da sociedade bem estratificada e onde todos se catalogam por seu nome, sua fortuna, seu sexo e seu estado civil. (*NCP*: 122)

A evolução “normal” do casamento é mostrada como negativa, marcada pela falta de comunicação que conduz à incompreensão mútua e aos ressentimentos: “[...] depois viria o rancor, viria o ódio, viria o nada, essa coisa horrível que é o nada a esvaziar-nos a vida, a torná-la injustificável, uma coisa nenhuma” (*GF*: 294). As personagens comentam os fracassos matrimoniais de uns e outros, insucessos que resultam da rotina instilada pela própria ideologia patriarcal e de um consequente enfatiamento generalizado, classicamente metaforizado pelo tropo do tecer de Penélope.

Três pontos sim, dois pontos não, quatro pontos sim, um não...Viriam depois as folhas da penúltima rosa, as folhas em verde, as rosas em vermelho (Príncipe Negro). Verde-vivo. Rosa-saloio. Sugestões de amarelo-baço. (GF: 76)

Desde menina obedeço, moldada a rendas, a linho, a costumes em casa de meus pais. (*NCP*: 73)

Em *Lourenço é nome de jogral*, homens e mulheres fogem à estrutura matrimonial, envolvendo-se numa teia complexa de relações amorosas e adultérios. Mantêm-se as aparências ao mesmo tempo que se cultivam relações extraconjugais que mal compensam a desilusão.

Também ele visita, hebdomadariamente uma gentilíssima amante, ultrajantemente loira e reboludinha sem excesso – exactamente o contrário da sua aristocrática esposa, de velha cepa lusitana. Em aventura de amor a dois, é a mulher que depõe e arrisca seu corpo e sua alma, que homem não engravida e está já feito aos jogos de libertinagem e do amor que se lhes permite. (*NCP*: 123) (*LNJ* 140)

No entanto, a maior parte das mulheres aceita a sua situação e, perpetuando a tradição, conforma-se submetendo-se à ordem matrimonial em que a relação homem-mulher equivale a uma relação dominação/servidão.

Deita-te Xandra! Sou eu Visto que então tudo parece estar que mando. certo e a mulher gostar deste seu E apaga a luz [...] Com um papel subalterno e secundário suspiro tão profundo como a sua onde se limita a ser mãe e mesmo dor, rodou o manípulo até que a quando formada escolhe o chamazinha desceu e se extinguiu, casamento como se profissão fora engolida e inerme. Contornou, às não remunerada ou remunerada escuras, a cama e deixou-se cair através da cedência do seu próprio nela. O marido já a esperava. corpo. (*NCP*: 248) (*GF*: 40)

Assim, quando Maria Alexandra (*GF*) censura o marido pelo abusar de bebidas, ele retorque: “Não tem importância. Tu depois tratas-me”. Ela própria confirma: “Claro que te trato, é o meu destino” (*GF*: 37). Esta resignação conduz inelutavelmente à incomunicabilidade, ao silêncio, à exclusão da vida social: as mulheres são votadas à clausura (no lar, quando não é num convento), ao exílio interior, à solidão, afastadas do conhecimento e de possíveis mudanças sociais, vítimas de um destino não realizado, como continuarão a ser nos romances pós 25 de abril em que o patriarcado continua a pesar nas mentalidades que levarão décadas a libertarem-se.

Da mesma forma que ao Carlos Porquê meu amor o silêncio a
 associo facilmente a imagem que me votas (de voto estou eu já
 do Berto, ao Berto a imagem presa: mordaça posta), silêncio que
 do Carlos, e a cada um deles as devoro de angústia. Se de ti não
 palavras-chaves medo e solidão. me alimento, que me aguarda?
 (XO: 31) (NCP: 50)

A desilusão das mulheres é metaforicamente associada à imagem de ruína, das casas e dos corpos, dum mundo em decomposição:

A casa tinha recantos abandonados [...] quem sabe se me deitas a perder
 à poeira e à desordem, onde que eu não te quero de volta para
 parasitava uma Paula Fernanda me veres as brancas e a ruindade
 sempre despenteada e arrogante de velha [...]. (NCP: 106)
 [...]. (GF: 106)

Entretanto, as figuras masculinas encenadas por Fernanda Botelho, chefes de família e outros homens de responsabilidade, que deveriam ser respeitados, por mais autoritários que sejam, revelam uma incapacidade em serem obedecidos ou em assegurarem a estabilidade da célula familiar. Luís Soares, pai da Paula Fernanda (GF), professor apaixonado pela história da sua região e alienado nos seus estudos, é um pai deficiente, “egocrata” (GF: 125), ausente moralmente, desistente da educação dos filhos. Quanto a Mateus, o patriarca de outra família, em *A Gata e a fábula*, vê as suas veleidades autoritárias fracassadas e acaba por se suicidar. A decadência do poder masculino patente nestes romances augura o desmoronamento do poder patriarcal que será efetivado, pelo menos nas intenções, pelos discursos revolucionários de abril de 1974, ao mesmo tempo que crescerá, de maneira inversamente proporcional, o pensamento feminista.

Personagens femininas em vias de emancipação

O certo é que, rompendo o isolamento e o silêncio, aparecem em cada um dos romances, personagens femininas dissidentes e provocadoras que desestabilizam os grupos sociais em que evoluem. Numa época em que

qualquer indício de anseio emancipador e de desejo sexual feminino era moralmente reprovado, várias personagens femininas de Fernanda Botelho estão claramente em vias de emancipação: opõem-se à ordem estabelecida e ao padrão tradicional da mulher, mostrando-se insaciáveis, instáveis, recusando os papéis sociais e sexuais que lhes são tradicionalmente atribuídos, evidenciando a separação do doméstico e do público, propondo-se transgredi-los e procurando ganhar algum poder de decisão. Afirmam assim o seu direito a disporem do absurdo que o pensamento padrão lhes reserva, procurando desconstruí-lo, sendo, neste sentido *porte-parole* da corrente feminista que iria então desenvolver-se. Elas agem num intuito “anti-sacrificial” de revolta contra os limites impostos pelo contrato que Julia Kristeva qualifica de “sociossimbólico” (Kristeva 1979: 17). Contrariamente às suas sucessoras que, desiludidas com a estagnação da condição da mulher após o 25 de abril, se viram para o passado para nele encontrar vias de solução para o futuro, elas vivem determinante e obsessivamente o presente, nunca questionando as consequências que possam ter os seus comportamentos desviantes. Assim Paula Fernanda, de *A Gata e a fábula*, tem, desde cedo, comportamentos repreensíveis aos olhos da sociedade.

As “verdades” de Paula Fernanda	Era perversa:
sempre tinham sido reprováveis.	deitava-se nos sofás, ao comprido,
Havia-as de cor negra e	os braços atirados para trás e
escandalizante, perversas e	ficava assim, toda lisa, ao seu
ultrapassando o autodomínio dos	alcance, sem mal, a passar a língua
que a ouviam. (GF: 130)	aguda pelos lábios já húmidos.
	(NCP: 129)

Ainda jovem adolescente, é ela que, invertendo os papéis habituais, faz a educação sexual do seu colega e namorado de infância, Dadinho. Começa então a construir um jogo do gato e do rato com os homens que a cortejam, provocando-os, rejeitando-os e recuperando-os a seguir, afirmando a sua liberdade de escolha.

Posso escolher, rapazinho! Sinto uma pavorosa tentação de te cair nos braços!... Mas não quero cair. Sou apenas um ser livre (tu libertaste-me, não foi?), um ser livre que pode escolher. Desaparece da minha vista. Como uma cortesã importante, digo-te: “Talvez um dia... quem sabe?” (*GF*: 224)

Foste a culpada de tudo, bem sabes que foste a culpada de tudo, eu sou homem; sou homem e tu és provocante, perversa. És perversa. Uma mulher sem vergonha, sem pudor. (*NCP*: 130)

Ao casamento forçado ou arranjado, ela opõe a exigência do amor (*GF*: 275), e passa a assumir plenamente os papéis habitualmente reservados aos homens, acabando por impor-se como chefe de família, ou pelo menos conseguir que os outros a aceitem como tal: “Aqui nesta casa quem manda sou eu. Só a mim é que tens de obedecer” (*GF*: 173). Num processo parecido de desclausura, Maria Luísa, em *Xerazade*, recusa-se a levar uma existência de esposa submissa com um marido que faz dela uma boneca de salão: como as outras duas personagens femininas aqui referidas, ela passa mais tempo fora de casa do que dentro, multiplicando as extravagâncias e procurando suprir a sua infelicidade mergulhando num turbilhão de prazeres, amantes e bebedeiras em clubes privados, afirmando o seu desejo de libertar-se do jugo masculino:

Quando um homem me lança na rua um daqueles olhares manhosos, provocadores [...] eu tenho por força de o esbofetear – pelo menos com o meu desdém, ou com esta fria majestade que sinto em mim desde há algum tempo. (*XO*: 26)

Direito conquistámos, também, de escolher vingança, já que vingança se exerce no amor e amor nos é dado de uso. (*NCP*: 20)

Luzinha, ninfómana, atira-se ao Lourenço, pai do seu namorado Luís, num meio social em que a libertinagem parece prática corrente:

[...] visconde da Ribeira Velha, Na casa de cavaleiro marido
 que há vários anos se resignara à Amarás cavaleiro amante.
 tolerância, frente aos mimosos (NCP: 63)
 desvarios da sua querida Corina,
 a qual Corina, exatamente
 nessa noite, conhecera o jovem
 Artur Velez, o qual Artur Velez,
 atendendo aos seus inegáveis
 dotes, fora levado pelo Firmino
 e era recebido em casa deste com
 professoral cordialidade. (LNJ: 51)

Ela reivindica o seu direito à igualdade de tratamento com o homem:

Não interessa aquilo que tu Amor, eu só o quereria na
 queres. [...] interessa que ambos igualdade; por isso recusei marido,
 queiramos. [...] Oh! Lourenço ! recusei homem. (NCP: 142)
 Trata-me como gente, não como
 uma colegial idiota. (LNJ:144)

Em 1971, data de publicação de *Lourenço é nome de jogral*, o movimento de emancipação das mulheres está em marcha e já é motivo das conversas de salão. Os homens constataam que as mentalidades estão a evoluir, mas agrada-lhes a ideia de que a mudança demorará muito antes de se concretizar:

- A mentalidade começa a Chegará o dia, Maria Ana?
 evoluir. As novas gerações estão (NCP: 200)
 a dar o toque.
- [...] Nota bem: em
 profundidade, não será tão cedo
 que a mentalidade evoluirá.
 (LNJ: 141–142)

Nessa altura, as mulheres sabem que a luta será difícil e longa, mas afirmam a sua determinação:

Mas eu mordo, eu mordia, e E virá quem agrida e de todos os
 continuarei a morder... (GF: 165) lados surgirão gumes e farpas e nas
 nossas costas cairão nomes como
 pedras; mas putas ou lésbicas,
 tanto se nos faz que nos nomeiem,
 desde que se lute e não se perca.
 (NCP: 249)

Como forma de luta, Paula Alexandra educa a Rosa, menina que ela recolheu, ensinando-lhe a independência, incitando-a a não se deixar servilizar: “Não quero que te dediques à casa. A mim sim; à casa, não. Um dia sairás dela, e terás uma casa tua” (GF: 161). À moça que sofreu, sem reagir, uma tentativa de agressão sexual da parte do André, irmão da Paula Fernanda, esta ensina-lhe a gritar (GF: 268) para se defender, ser “fera contra as feras” (GF: 287).

Para a próxima vez, já sabes que De mulher nos eis paramentadas,
 tens de gritar. Isso, pelo menos a solidão cravada nas ilhargas
 aprendeste hoje, minha estúpida! e o riso que nos fica tal como
 Tens de gritar muito alto. Um grito nos sobram os grandes espaços
 estrondoso que se oiça em Braga. plenos de claridades, de vazios,
 E, aplicou-lhe, no rosto vermelho onde cravamos as unhas que logo
 de lágrimas, uma bofetada em passam a ter formato agudo, ácido,
 cheio. (GF: 268) de garras. (NCP: 67)

Estas últimas citações remetem para um aspeto que evocaremos rapidamente em guisa de conclusão. Em quase todas as obras de Fernanda Botelho existem um ou vários gatos, que, como se sabe, são dos animais mais independentes da criação. Associo-os aqui ao tema do riso também recorrente, que constitui uma manifestação da afirmação de emancipação das mulheres. Repetindo estes dois temas aparentemente sem ligação, a escritora desenvolve uma paródia dos estereótipos da feminidade da mulher, entre os quais o riso que é tradicionalmente associado à superficialidade do pensamento feminino: “Estendera-se ao comprido, a seu lado; e, petulante, rira de mansinho ou, não sendo riso, miara um som miúdo que lembrava exaltação de a gata a alastrar em chão de relva, garras esticadas a reclamar superfícies macias onde se enterrassem. – Vai para a tua cama Paulinha! Podem saber!... «Ze-e-e-e!»” (GF: 68).

Bem ao contrário, graças às suas garras e ao seu riso, as personagens femininas desconstróem a imagem imposta pela sociedade. São armas de resistência contra a ameaça, sempre presente, da redução da mulher a categorias alienantes preestabelecidas constituindo um conjunto das opressões que a pretendem privar da sua própria integridade. Pela sua persistência, o riso constantemente reiterado da Luísa (XO) insiste em perverter a compostura, afirmando uma postura outra, “o outro lado”. Como no discurso das três Marias, o riso é subversivo porque leva à desconstrução dos estereótipos, é catártico porque liberta da opressão, e anuncia o advir de novas mentalidades: “A liberdade hoje, manas, é a persistência do riso de quem aguentá-lo pode sem esgar” (NCP: 273).

Por todas estas razões, considero Fernanda Botelho como uma das Xerazades, “mana” das três Marias, cuja voz, como a de outras autoras — Maria Judite de Carvalho ou Natália Correia entre outras — conseguiu erguer-se contra todas as formas de opressão da mulher, antecipando os movimentos feministas que se desenvolveriam no início dos anos setenta.

Bibliografia

- BARRENO, Maria Isabel; Horta, Maria Teresa; Costa, Maria Velho. [1972]. 2010. *Novas Cartas portuguesas*. Org. Ana Luísa Amaral. Lisboa: Dom Quixote.
- BOTELHO, Fernanda. [1960] *A Gata e a fábula*. 2a edição. Lisboa: Livraria Bertrand.
- _____. [1964]. 1991. *Xerazade e os outros*. Lisboa: Livraria Bertrand, Unibolso.
- _____. [1971]. 1991. *Lourenço é nome de jogral*. Lisboa: Contexto.
- KRISTEVA, Julia. 1979. Le Temps des femmes. *Cahiers de recherches de sciences des textes et documents*, 34/44, n°5, 5–19.
- RICCEUR, Paul. 1985. *Temps et récit III*. Paris: Seuil.

MAINA MENDES DE MARIA VELHO DA COSTA: UM PACTO CHAMADO MULHER

ISABEL HENRIQUES DE JESUS

*Faces de Eva. Estudos sobre a Mulher. Centro Interdisciplinar de
Ciências Sociais, CICSNOVA – NOVA.FCSH.*

A autora

Maria Velho da Costa é profundamente conhecida nos meios literários e intelectuais, mas é pouco acessível ao público em geral. A sua obra não apenas foi vastamente premiada como foi reconhecido o elevado sentido cívico da autora, na defesa da cultura e da liberdade. A palavra era o seu culto e é nela que a obra encontra o sentido e o fulgor artísticos. Dizia que “a palavra é mais vasta do que a literatura”⁷² e rejubilava perante formas arcaicas de a exprimir, como quando ouviu a um cidadão comum: “se [o combóio] houver de vir, há-de haver de vir vindo, ali naquela linha”.⁷³ Deixou-nos no dia 23 de maio de 2020, aos 81 anos.

Maina Mendes – o romance

Apesar de reconhecida a originalidade e maestria do livro *Maina Mendes*, publicado em 1969, não encontramos correspondência proporcional na elaboração de trabalhos académicos.⁷⁴

72. Maria Velho da Costa em entrevista a Carlos Pinto Coelho no programa “Acontece”, RTP 2, em 10 de maio de 2002.

73. *Idem*.

74. Numa pesquisa não exaustiva, encontrámos alguns títulos que diretamente remetem para a análise da obra e outros que a incluem no seu *corpus*: Patrícia Brito Lino Mendes. 2003. *As Figuras femininas em Maina Mendes de Maria Velho da Costa*; Adriana Monfardini. 2006. *Constructions identitaires dans Maina Mendes de Maria*

A escrita é densa e urdida numa teia de referências eruditas, desperdando imagens ancoradas na memória coletiva, mas também assente numa fina ironia de quem observa, observando-se num contexto social e político para o qual a palavra, ou o seu reverso – o silêncio – se dirige para, certamente, o obrigar a examinar-se.

Focando as personagens femininas deste romance, pretendo traçar o percurso da construção de um ser mulher que procura um lugar que seja seu, num tempo obrigado a repensar a relação entre os sexos. A década de 1960, mas principalmente a segunda metade, denota a coexistência conflitual de dois mundos ou, se quisermos, de duas mentalidades que configuram diferentes papéis sexuais e diferentes relações entre os géneros, com consequências irreversíveis no evoluir das estruturas sociais, económicas e culturais. As transformações radicais que o 25 de abril de 1974 introduziu nos costumes e nas formas de estar tinham começado a ser preparadas alguns anos antes, se não na liberdade da ação política, pelo menos nas liberdades individuais, como a relação das mulheres consigo mesmas, a assunção e o controlo sobre os seus corpos sexuais, as formas de se relacionarem com os homens, a procriação, ou a tomada da palavra. Alguma literatura da época, nomeadamente de autoria feminina, revela essa crescente consciência da necessidade de ocupação de um espaço próprio e autónomo, em que a escrita – e o que ela permite de afirmação do sujeito – impunha que se escutasse a voz feminina. Nessa linha, mas de um modo muito arrojado e inovador, *Maina Mendes* (1969) abre uma brecha não apenas literária, mas também social e política, nas convenções sociais e no *status* dominante. A leitura não é de apropriação imediata, antes convida a uma lenta impregnação na sua rica matéria textual, e reconhece-se em terreno polissémico.

Ancorada nas palavras de Moi (1997), para quem uma apropriação feminista dos textos permite denunciar a dominância do olhar masculino na crítica literária, e eleger leituras até aí desconhecidas, proponho

Velho da Costa; Susana Vieira. 2001. *O Silêncio (de Maina Mendes) – a literatura como ponto de rutura; conciliação com a deformação*; Isabel Henriques Jesus. 2006. *A Imagem da mulher na literatura portuguesa no final dos anos 60*; Isabel Allegro de Magalhães. 1987. *O Tempo das mulheres: a dimensão temporal na escrita feminina contemporânea. Ficção portuguesa*; Maria Alzira Seixo. 1999. *Desencaminhados (Maina/Nuno). Sobre a noite e o riso de Nuno Bragança e Maina Mendes, de Maria Velho da Costa*.

analisar, nessa perspectiva, as figuras femininas deste romance, na convicção de que o silêncio de Maina e outras vozes femininas da diegese podem ser apropriadas em termos da transformação que engendram na relação entre os sexos – mas também nas relações sociais. São minados os estereótipos de gênero e os de classe, sendo que o patriarcado, enquanto garante de valoração hierárquica, é corrompido nos seus alicerces. A palavra é um forte símbolo da assimetria de gênero e de classe e não é por acaso que ela evolui ao longo do romance, assumindo formas diferentes nas diversas personagens.

A narrativa prolonga-se num tempo vasto e a história acompanha quatro gerações de uma família. Apenas o filho de Maina, Fernando, surge com voz masculina autónoma – ainda que povoada pelos originais universos femininos da mãe, da mulher e da filha.

As figuras femininas que marcam os outros quatro níveis geracionais – Hortelinda incluída (presente ou recordada) – delimitam os dois extremos da saga familiar. Muito raramente a diegese ocorre na primeira pessoa, sendo as figuras femininas apresentadas através de uma voz narrativa ou dos dois homens que as revelam: o marido de Maina, mesmo ainda antes de o ser – cena do baile ou da igreja – ou o filho, Fernando, que através de um processo analítico, as recupera. Neste artifício textual em que pouca voz é dada às mulheres, elas são, contudo, as grandes obreiras da transformação que se antecipa. Ainda que de um modo marginal e subterrâneo, é nelas que reside a capacidade disruptiva para abalar a estrutura patriarcal.

Começemos por Alda, mãe de Maina. Ela é a fiel representante de uma burguesia feminina instalada, dando continuidade a uma linhagem de mulheres que representa o papel que delas se espera, sem gritos nem convulsões. Confinada ao poder masculino, usa a palavra na sua condição de mulher-esposa-mãe e de dona de casa. Cochicha com as criadas ou com as outras mulheres da família, confirmando a ideia de Eduardo Lourenço, quando afirma “a mulher podia suportar a sua situação, ‘falando-a” com a condição de a não-transformar” (Lourenço 1993: 9), o mesmo é dizer, pela voz de Simone de Beauvoir, ser esta mulher o “protótipo da insonsa repetição” (1976: 43), no sentido da reprodução acrítica de uma ordem que as ausentava. É, no entanto, uma figura essencial na trama narrativa no que, por negação e ausência, provoca em Maina que recusa ter como identificação e modelo a conformação e a apatia. “O que teriam feito as nossas mães para não terem conseguido, afinal, deixar-nos qualquer herança?” pergunta Virgínia Woolf (Woolf 1996: 33). É precisamente

esta falta de herança, não necessariamente material, que Maina denuncia, recusando o estatismo que suportava a ordem falocêntrica.

Rejeitando o padrão, Maina recusa também a linguagem e usa o silêncio como forma de protesto, mas também de resistência a um mundo que desdenha. O silêncio de Maina é, assim, carregado de sonoridade porque a sua mensagem é nítida e amotinadora. Depois, diferentes são as formas que assume esse protesto, não apenas individual mas em nome de um desígnio antiquíssimo, dirigido contra os homens mas também contra as mulheres que docilmente pactuam com as formas de opressão. Como cúmplice e mentora da revolta de Maina encontra-se a sua fiel Hortelinda que a retira do mundo alienado da burguesia reinante e a transporta para os primórdios da natureza, enquanto fonte de energia e colo impulsivador do “milénar protesto” (Lourenço 1993: 10) das mulheres. Hortelinda e Maina constituem uma força mutuamente apoiada, muito visível quando a primeira está moribunda e a segunda não lhe sai da cabeceira mesmo contra as ordens do marido. Resistem enquanto podem e só a morte de Hortelinda põe fim a essa união. Mas a sua memória continua presente em Maina que, nos momentos decisivos, ainda diz: “é preciso chamar a Hortelinda!” (Costa 1993: 223).

Maina recupera a fala na presença do primo Ruy. Na emoção de ser erguida às alturas, ela pronuncia a rude expressão aprendida de Hortelinda: “albarde-se o burro à vontade do dono” (Costa 1993: 63), como se com isso pretendesse assinalar a recusa em pactuar com qualquer convenção imposta, ainda que usando de mecanismos subterrâneos para lhe fazer frente. Depois da morte de Hortelinda, Maina tem nova crise de mudez e um consequente internamento.

É Matilde, a neta, quem transforma o modelo, resgatando Maina e restituindo-a “inteira ao mundo onde, para existir, emudecera” (Lourenço 1993: 13). Nesse (re)nascimento feminino, Matilde transforma também a linguagem, usando-a para evidenciar o seu querer de mulher “según cambie el papel social de la mujer, cambiará la valoración de su lenguaje y no al revés” (Mouton 2003: 191).

Mas Matilde simboliza um percurso ainda não estabilizado, em mudança, desorganizado, meio confuso, como confusa e dupla é a sua linguagem. Titubeante, procura a liberdade, mas os alicerces que viriam a suportar uma nova identidade feminina estavam ainda em edificação, provavelmente porque as suas construtoras não os queriam fixar. Queriam-nos livres, flexíveis, prontos a acomodar a diversidade de vivências e de pontos de vista que enformaram os movimentos feministas da

segunda metade do século XX, como se a identidade procurada não devesse estabelecer-se de modo único e fechado.

Maria Velho da Costa, por interposta Maina, parece querer anunciar a emergência de um outro tempo para as mulheres, desconstruindo, com o seu romance, a ideia do feminino patriarcal. É também nesse aspeto que o seu texto é inovador, ao subverter e transgredir o silêncio ao longo do tempo imposto às mulheres. Os homens, contudo, mantêm-se os seres que pretensamente dominam e controlam os universos femininos mas, paralelamente, apresentam uma enorme angústia, como que anunciando o fim de um tempo. Isabel Allegro Magalhães (1987) chama a atenção precisamente para as diferentes “falas” do romance, ou seja, para as diferentes formas em que o poder se manifesta. Se é verdade que a palavra dos homens oprime e emudece as mulheres, o seu “poder” não consegue, contudo, abafar nelas a energia latente, uma vaga que vai tomando forma e vai engrossando a capacitação das mulheres. Isto é, eles detêm os códigos simbólicos da linguagem e da sua nomeação, mas as mulheres exprimem-se de um modo “não-verbal, revelando-se por olhares carregados de sentidos, pela dança e pela música, na força e intensidade que as artes plásticas e a música podem assumir” (Magalhães 1987: 287).

A voz das mulheres, pelo lugar marginal que estas ocupam, surge com uma força disruptiva que perturba o edifício aparentemente sólido do domínio da linguagem ou da Lei do Pai para usarmos uma terminologia lacaniana. Em *Maina Mendes*, as mulheres subvertem essa Lei, instaurando uma nova ordem originada nas profundezas das relações entre elas.

Todo o texto é atravessado por uma ideia de sororidade indefetível entre as mulheres. De poderoso recorte diegético, a relação de Maina com a cozinheira Hortelinda, unidas por uma força telúrica com que ambas confrontam o mundo que recusam, ultrapassa qualquer assimetria de classe, para acentuar a necessidade de união entre as mulheres contra a ordem masculina instituída mas, também, contra a passividade das outras mulheres que alimentam e reforçam essa ordem. Há um forte pendor político na denúncia da organização social patriarcal, quer no que ela engendra de subordinação das mulheres, quer na desmontagem, afinal, da fragilidade masculina. Não me parece, pois, excessivo, apontar o carácter intrinsecamente feminista deste pacto e de outros que o livro aponta. Luce Irigaray refere que a organização social patriarcal corresponde a uma “société de l’entre-hommes, la femme étant le bien de chacun et de tous” (Irigaray 1992: 79). A dupla Maina/Hortelinda recusa-se

a ser propriedade de homens, minando a ordem que eles construíram e fundando uma sociedade de “entre-femmes”. Neste apertado laço de irmandade, elas constroem um mundo próprio e inacessível a esse outro de onde, desde sempre, foram excluídas. Conseguem a máxima eficácia minando, não apenas a ordem de gênero, como também a de classes, subvertendo assim, qualquer hierarquia. As mulheres organizam-se e desorganizam o esperado fluxo da História. Dominam e fazem uma frente comum, senhoras e criadas, não interessa, elas têm uma história de opressão, um corpo que é também uma memória e, nesse sentido, ele é uno e indissociável. Assim pensaram muitas feministas que, no início da década de 1970, se constituíram em torno de um princípio de opressão das mulheres nas sociedades patriarcais.

Cecily, nora de Maina, é provavelmente a única construção feminina, com estrutura no romance, que não está em conflito. Ela emerge do próprio conflito, da Segunda Guerra Mundial, por isso está como que vacinada contra o sofrimento. Parece infantil, é leve e livre. Na sua espontaneidade e leveza também ela subverte os códigos ancestrais, dá-se com as mulheres dos pescadores, salta e ri. Tudo isso ela se permite porque habita a efemeridade da vida e, sabendo-o, separa o essencial do acessório. Há algo em comum entre Maina e Cecily, embora o peso e a austeridade de uma contrastem com a leveza e a espontaneidade da outra e se oponham as modalidades existenciais: Maina, nega-se, defende-se; Cecily oferece-se, expõe-se, mas ambas recusam que as mulheres sejam objeto de adorno. Nos antípodas dessa atitude estava a expectativa própria do meio social em que se movimentavam os respectivos maridos. A recusa é deliberada em Maina e espontânea e natural em Cecily.

Nessa convergência contra-burguesa elas opõem-se à vontade dos homens, “fechando-se” num entendimento mútuo composto pelo quase silêncio de uma e pelo titubeio linguístico da outra. Fernando, excluído dessa relação como já o seu pai havia sido da relação Maina/Hortelinda diz ao psicanalista: “sempre se deram bem, se dar-se é consentir-se naquele segredo em que elas se consentiram, como se duma e doutra não houvesse novidade a qualquer delas” (Costa 1977: 166). O grande momento da união entre ambas – e da exclusão do homem – atinge o auge na descrição do parto de Cecily. Fernando conta ao psicanalista:

Ela [Cecily] disse “go and stay there” numa voz aguçada, má, hirta de maxilas [...] vi as duas mãos delas [Cecily e Maina], a delicada na outra rude e belíssima ainda, grumo de apertada carne, e nem sequer se viraram a mim

[...]. Fitando-se ambas, minha mãe que nunca, ela que nunca por longo tempo, tanto lhe havia que ver. Monstruosas no espelho onde estavam de novo, enquanto eu lentamente me fechava de fora, luzindo no escuro como animais ungidos e empalhados na postura duma cópula ou duma presa comum a consumir. “Go”. Eu creio que suave... (Costa 1977: 176)

Não é por acaso que o culminar desta cena é o nascimento de uma menina [Matilde], para triunfo e gáudio de Maina Mendes que chama por Hortelinda (já tinha morrido) para vir ver a menina, “é preciso chamar a Hortelinda a que venha ver a menina” (Costa 1977: 183), ficando assim cerrado o reduto feminino.

Hortelinda/Maina/Cecily/Matilde, quatro mulheres que resistem de formas diferentes ao domínio masculino e que nesse confronto arrasam o orgulho dos homens e esbatem a secular prepotência de um sexo perante o outro.

Surge, então, Matilde, resultado da desagregação da ordem patriarcal tradicional. Matilde cresce a experimentar e a experimentar-se. Nada lhe é estranho, nada lhe é interdito. Toma drogas, luta na guerrilha, faz sexo, quer mudar o mundo. Mas a lutadora que Matilde é, cede ao corpo que gerou um filho e quer regressar, reencontrar o ninho, o afeto, e quer que o filho cresça com referências de lugar e de tempo: “estou grávida. Enceinte, cingida, pregnant, cheia, grávida, pesada. E vou voltar” (Costa 1977: 229).

Em Matilde acaba a saga das mulheres desta família, que se iniciou na figura inexpressiva de Alda. A clivagem fez-se com Maina e, a partir dela, todas as outras negaram a pertença a um mundo burguês dominado pelos homens e quantas vezes legitimado pelas mulheres. Sempre presente em Maina, mesmo quando já ausente, esteve a figura tutelar de Hortelinda.

Foi uma luta de negação e o seu símbolo foi a palavra e a sua ausência ou distorção: o silêncio de Maina, a insipiência vocabular de Cecily, a dualidade linguística de Matilde e a rudeza vocabular de Hortelinda. Mas nenhuma conseguiu estabilizar ainda a palavra que à mulher pertence; para isso seriam/serão precisos mais anos e mais lutas.

Matilde disse um dia ao pai “dançar é abrir o espaço em círculo fechado” (Costa 1977: 207) mas para que o dançar das mulheres se tornasse visível foi necessário romper esse círculo, abri-lo, deslocarem-se do lugar que lhes estava destinado e ocuparem outros, de onde pudessem fazer-se ouvir, dialogar em igualdade de circunstâncias com os outros

intervenientes do espaço social. Para isso, foi preciso reinventar a linguagem, deslocando-a para fora do sistema simbólico dominado pelos homens, onde as mulheres se sentiram sempre marginalizadas. Aproveitando essa posição marginal, o livro de Maria Velho da Costa propõe uma outra língua, comum às mulheres e onde elas possam ancorar o seu devir. Em *Maina Mendes*, a cumplicidade entre as figuras femininas é, ao mesmo tempo, um elemento necessário à luta das mulheres mas também um chamamento à transversalidade dessa cumplicidade, bem expressa nas palavras de Velho da Costa: “Qual separação final entre as mulheres? Todas somos iguais. Não carecemos da morte para conhecer o sangue, não carecemos da força para conhecer o gozo, não carecemos do amor para conhecer o nojo. Somos cedo o sangue, o gozo, o nojo”.⁷⁵

A grande vaga Mulher aqui simbolizada não mais parou de engrossar e de fertilizar a multiplicidade de olhares com que construímos este nosso mundo mas, para tal, foi/é necessário um pacto de união entre elas, apesar de todas as diferenças e contradições.

Bibliografia

- BEAUVOIR, Simone. 1976 [1949]. *O Segundo Sexo II – a experiência vivida*. Amadora: Bertrand.
- COSTA, Maria Velho da. 1993 [1969]. *Maina Mendes*. Lisboa: Dom Quixote.
- IRIGARAY, Luce. 1992. *J'Aime à toi*. Paris: Éditions Grasset.
- LOURENÇO, Eduardo. 1993 [1977]. Prefácio. In *Maina Mendes*, Maria Velho da Costa. Lisboa: Dom Quixote, 9–17.
- MAGALHÃES, Isabel Allegro de. 1987. *O Tempo das mulheres: a dimensão temporal na escrita feminina contemporânea. Ficção portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- MOI, Toril. 1997 [1989]. Feminist, Female, Feminine. In *The Feminist Reader*, ed. Catherine Balsey e Jane Moore. Londres: Macmillan Press, 104–106.

75. Trata-se de uma citação inserida num *portfolio* (claro-escuro) com fotografias de Eduardo Gageiro e texto de Maria Velho da Costa, publicada no *Jornal de letras* de 4 de janeiro de 1982. A tiragem foi de 200 exemplares.

MOUTON, Pilar. 2003. *Así hablan las mujeres. Curiosidades y tópicos del uso femenino del lenguaje*. Madrid: La Esfera de los Libros.

WOOLF, Virginia. 1996 [1929]. *Um quarto que seja seu*, 3ª ed. Lisboa: Veja.

A MORTE DA MÃE DE MARIA ISABEL BARRENO, UMA ARMA DE DESORGANIZAÇÃO TOTAL

MARINA BERTRAND

Université Paris Nanterre – CRILUS (UR Études Romanes)

Quando Maria Isabel Barreno morreu, em 2016, a grande maioria dos jornais e obituários falou da morte de “uma das três Marias”. Maria Isabel Barreno foi uma autora e ensaísta que escreveu mais de vinte romances, contos e ensaios, tratando de temas tão diversos como o feminismo, a colonização, a política, as artes ou a sociologia. No entanto, é principalmente a sua participação na obra das três Marias que é destacada. O livro *Novas Cartas portuguesas* foi publicado em 1972 por Maria Velho da Costa, Maria Teresa Horta e Maria Isabel Barreno. Ficou conhecido por ter sido proibido pela censura do regime salazarista, sob acusação de ser um livro pornográfico e atentatório à moral pública. De facto, os temas abordados, o machismo, o adultério, a sexualidade das mulheres, o desejo, o aborto, eram absolutamente tabus na sociedade portuguesa dos anos 1970. O julgamento que se segue é um bom exemplo do efeito *streisand*, ou seja tornar algo mais conhecido ao tentar escondê-lo, censurá-lo. O Estado Novo, que procurava censurar estas três Marias, acabou assim por dar destaque não só ao livro, mas à condição da mulher em Portugal sob a ditadura. *Novas Cartas portuguesas* e as três Marias tornaram-se mundialmente conhecidas graças ao processo judicial mas também ao apoio que suscitaram junto de numerosos intelectuais, escritores e movimentos feministas. Libertadas após a queda do regime em 1974, as três Marias voltaram com sucesso à escrita, cada uma por sua conta, mas sem nunca perder seu estatuto de escritoras feministas que o Estado Novo tentou silenciar.

Este processo irá acompanhar no tempo tanto cada uma das três autoras como a recepção das suas obras. Maria Isabel Barreno é uma escritora reconhecida, mas a sua obra permanece pouco estudada com exceção de *Novas Cartas portuguesas*. Este livro marcou uma viragem na sua vida

e obra, bem como na história da literatura feminina e feminista portuguesa, pelo que é compreensível que a autora tenha ficado indissociavelmente ligada a *Novas Cartas portuguesas* e ao seu impacto. Maria Isabel Barreno é, ainda assim, a mais desconhecida das três Marias, sendo as suas obras pouco analisadas e os seus livros raramente reeditados – o que torna impossível encontrar muitos deles. Paralelamente à sua carreira de escritora, Maria Isabel Barreno trabalhou como jornalista, tradutora e investigadora no Instituto Nacional de Investigação Industrial português e, sobretudo, como conselheira cultural para o ensino do Português para a embaixada portuguesa de Paris. Elaborou numerosos estudos sobre os trabalhadores de origem rural, a imagem da mulher na imprensa ou ainda sobre a identidade europeia e os imaginários nacionais português e francês. Também foi uma militante: participou nas manifestações estudantis contra o regime salazarista, como a crise académica de 1962, e cofundou o Movimento de Libertação das Mulheres em 1974. As mulheres da geração de Maria Isabel Barreno viveram no que a jornalista e autora Martha Weinman Lear, num artigo publicado no *New York Times* em março de 1968, qualificou de segunda vaga do feminismo, entre os anos 1960 e 1970, o que corresponde perfeitamente às últimas décadas da ditadura. Sabe-se que o Estado Novo mantinha um controlo sobre a população portuguesa em geral, mas sobretudo sobre as mulheres. Apesar da garantia de igualdade de todos os cidadãos inscrita na Constituição de 1933, as mulheres continuavam a ser consideradas símbolos de maternidade, dedicadas aos seus maridos, filhos e casas. Ensinava-se as raparigas, não a serem seres humanos, mas a serem esposas, mães, donas de casa. Baseando-se nas doutrinas da Igreja Católica, o governo de Salazar afirmava que as mulheres eram predispostas a uma *natureza* própria que as obrigava a ficar em casa e a cuidar da família. Assim, é a natureza da mulher que *condiciona* seu papel (Tavares 2011). Muitos escritores, principalmente mulheres, fizeram ouvir a sua voz para lutar contra este condicionamento através das suas obras e muitos pagaram o preço como demonstra o julgamento das três Marias. Após este julgamento e a queda da ditadura, Maria Isabel Barreno continuou a colocar no centro do seu trabalho a condição e o lugar da mulher na sociedade. A partir de uma escrita que oscila entre o romance e o ensaio, as obras de Maria Isabel Barreno refletem a complexidade do mundo em que viveu. Uma obra, em particular, reúne tudo o que caracteriza o trabalho e a escrita de Maria Isabel Barreno, *A Morte da mãe*. Esta apresentação procura mostrar como, nesta obra, a autora explica e denuncia o nascimento

do patriarcado, a partir de um mundo inicial totalmente feminino, um matriarcado representado pela imagem de uma mãe que acaba sendo morta pelos homens. Para denunciar a morte dessa mãe e, portanto, o nascimento do pai, o patriarcado, Maria Isabel Barreno recorre a uma escrita híbrida, pouco comum na paisagem literária portuguesa sob a ditadura salazarista.

A morte da mãe

Um obituário publicado no jornal *Público* no dia 4 de setembro de 2016 por Isabel Coutinho falava da morte de uma das “três Marias”. No entanto, é interessante notar o título deste mesmo obituário publicado na véspera no site do *Público*: “Morreu Maria Isabel Barreno, que «foi mais do que uma das ‘três Marias’»”. Esta frase é uma citação de João Rodrigues, editor na Sextante, que publicou em 2009 o último romance de Maria Isabel Barreno, *Vozes do vento*. Segundo ele, a autora “foi mais do que uma das três Marias, era uma ficcionista com uma voz própria muitíssimo interessante, de uma sobriedade enorme. O romance e os contos são excepcionalmente bons” (Coutinho 2016). É sobre a questão em torno da voz própria de Maria Isabel Barreno que queria debruçar-me aqui. Neste mesmo obituário, é colocado em evidência o título que, na minha visão macroestrutural da obra da autora, desempenha um papel central e fundador no universo literário de Maria Isabel Barreno:

Mas do ponto de vista do feminino, que Maria Isabel inscreveu insistentemente na sua obra literária, a autora tem uma obra de referência: *A Morte da Mãe*, importante estudo sociológico e filosófico sobre a evolução histórica da situação da mulher na sociedade. Miguel Real, escritor e crítico literário, diz ao *Público* que este é “um dos hinos feministas do romance em Portugal”. E o editor da Caminho, Zeferino Coelho, considera que é o melhor da escritora, merecendo “figurar numa biblioteca do século XX”. (Coutinho 2016)

A Morte da mãe é uma obra sobre a qual Maria Isabel Barreno trabalhou durante quase uma década, mais precisamente de maio 1969 a junho 1977, e é por isso que me debruço aqui sobre ela, embora o período em estudo no presente volume se estenda de 1926 até 1974 e a obra em questão tenha sido publicada em 1979. É o livro que reflete mais o pensamento feminista e onde são mais evidentes os traços fundamentais da escrita da autora. Numa entrevista para o programa *Ler + ler melhor* da RTP intitulado “vida e obra de Maria Isabel Barreno”, a autora qualifica

a obra como “o livro final da minha reflexão”,⁷⁶ o que sublinha bem a sua importância. É para mim a chave para entrar não só na obra de Maria Isabel Barreno mas também no seu pensamento. *A Morte da mãe* narra o nascimento de um mundo e de uma sociedade exclusivamente criado e gerido por mulheres. É um fresco histórico do matriarcado, do seu nascimento até à sua morte, do seu início até à sua substituição pelo patriarcado. *A Morte da mãe* descreve e sobretudo denuncia o mundo patriarcal em que vivemos, analisando os processos criados para enfraquecer, sufocar e destruir mental e fisicamente as mulheres, seja pelos homens, pela religião ou pela sociedade em geral. É um livro muito complexo, tanto em termos do conteúdo como da forma. Barreno investe no cruzamento entre géneros literários, alternando entre o romance ficcional, o registo mitológico e o ensaio, por meio de reflexões científicas, sociológicas, económicas e filosóficas. É este hibridismo genológico e a pluridisciplinaridade dos temas abordados que contribuem para a complexidade da obra.

Para denunciar o patriarcado, Maria Isabel Barreno reescreve neste livro a história da nossa sociedade de um ponto de vista feminino, dando às mulheres os papéis principais. De um ponto de vista científico, temos as células biológicas criadas pela “Mãe Natureza” (Barreno 1979: 21). Numa primeira fase, não têm sexo pré-definido, mas são as primeiras mulheres da terra, dividem-se e dão origem a outras células que se tornarão depois mulheres e homens. As células transformam-se e tornam-se animais, processo no centro do qual se encontra a fêmea. O narrador fala “das aranhas, das formigas, das abelhas” (Barreno 1979: 26) e apresenta assim a evolução do papel feminino que passa de simples procriadora a protetora, educadora ou ainda rainha e guerreira, no caso das abelhas por exemplo. Temos aqui uma das primeiras denúncias do sistema patriarcal, pela afirmação de que as fêmeas/mulheres são mais do que um ventre, mais do que um útero. Pelo contrário, os machos/homens têm apenas um papel procriador: “Morrem os machos logo após a cópula, porque não intervêm em nenhuma das seguintes fases da produção de crias” (Barreno 1979: 27). As mulheres têm o poder de procriação, de gestação e de educação. Aos poucos, a sociedade constrói-se com as mulheres no centro, são elas aqui que iniciam a sedentarização, a agricultura, a pesca, o fogo etc. As mulheres são as criadoras e governam o mundo.

76. RTP. *Ler + ler melhor vida e obra de Maria Isabel Barreno*. Youtube, Filboxaudiovisuais. 10 de janeiro de 2011, 10:47min. Citação: 7:40min.

De um ponto de vista mitológico, Deus torna-se Mãe, a Mãe Inicial. Segundo as crenças, Deus é amiúde representado no masculino. Na mitologia grega temos Zeus, o patriarca, pai de todos os deuses. Odin, na mitologia nórdica, também pai de todos e deus do saber. Nas grandes religiões monoteístas, *Deus, Allah, Yahvé*. Deus é universal, mas sobretudo Deus é *masculino*. Em *A Morte da mãe*, a Mãe Inicial divide-se para dar luz às filhas. Os homens não existem neste início de criação. Não se trata de um matriarcado, é simplesmente um mundo feminino: as mulheres são o início e o fim, o poder único e derradeiro.

O nascimento do pai

Ao longo do texto, os homens aparecem e os seus papéis mudam. Na versão mitológica, a Mãe Inicial cria um filho para si mesma, para ter algo diferente de suas filhas. Na versão biológica, a sociedade está inicialmente dividida entre as mulheres no centro e os homens na periferia. Existem os fortes, que costumam ser usados para procriação, e os fracos totalmente condenados ao ostracismo. No entanto, os homens descobrirão gradualmente seus poderes, como a procriação. Objetos simplesmente procriadores no início, aprendem a sua paternidade ao descobrir os segredos das mulheres como por exemplo a menstruação que se regularizou graças ao sedentarismo, assim permitindo às mulheres controlar a procriação. Os homens começam a temer esses poderes das mulheres e o seu controle absoluto. É a partir desse medo que os homens se vão revoltar, rejeitando os poderes das mulheres e, acima de tudo, menosprezando-os e atribuindo a condição de tabu a fenómenos totalmente naturais para as mulheres (a menstruação, o prazer sexual etc.). Os homens apropriam-se então gradualmente do sexo, dos filhos, do trabalho e de toda a sociedade. Maria Isabel Barreno mostra-nos aqui como nasceu o patriarcado, mas sobretudo como *morreu* o matriarcado. Este processo implica não apenas a apropriação dos poderes femininos, sendo o resultado de um longo processo de alienação das mulheres. Para explicar esta alienação, Maria Isabel Barreno identifica vários responsáveis.

Em primeiro lugar, a religião. Sabemos a importância da religião em Portugal e especialmente para o Estado Novo e Salazar. Com a Constituição de 1933, o catolicismo tornou-se religião de Estado. O ensino religioso e moral torna-se obrigatório na escola. Deus é o primeiro pilar de Deus, Pátria, Família. Em *A Morte da mãe*, há uma verdadeira crítica da religião em geral e da posição da Igreja perante as mulheres. Na sua

visão polarizadora, as mulheres são ou adoradas como a Virgem Maria, ou odiadas como Eva, a pecadora ou Lilith, a tentadora por exemplo. É esta ambiguidade que, segundo a autora, levaria à submissão obrigatória das mulheres: “É a Igreja quem produz a teoria infalível da inferioridade da mulher” (Barreno 1979: 234).

Em segundo lugar, a sociedade. Maria Isabel Barreno sintetiza neste texto diferentes correntes filosóficas que, tal como os dogmas da Igreja, se difundiram na consciência coletiva e mostra como as mulheres foram esquecidas ou condenadas a permanecer em casa num ostracismo privado. Introduz-se aqui a noção de *coletivo aceite* que seria então a aceitação da separação das mulheres e dos homens na vida pública e privada (*ibidem*: 323). As mulheres pertencem e servem o marido: “As mulheres são os seres sempre disponíveis no plano de desejo e de produção” (*ibidem*: 285). As mulheres pertencem e servem a casa: “Se as mulheres tentam seguir os passos dos homens, têm uma primeira dificuldade: como estar em dois sítios ao mesmo tempo? Como produzir em casa [...] e produzir também num outro espaço separado” (Barreno 1979: 267). Parte do problema está na aceitação deste sistema tanto pelo homem como pela mulher e, portanto, pela sociedade em geral, eis o *coletivo aceite*. A narradora entra em diálogo com filósofos como Karl Marx, a quem faz notar que a mulher nunca aparece no seu trabalho nem no seu discurso, ou Friedrich Engels que, no seu ensaio *L'Origine de la famille, de la propriété privée et de l'état*, se mostra favorável à diferença de classe entre homens e mulheres: “Dans la famille, l'homme est le bourgeois; la femme joue le rôle du prolétariat” (Engels 1975: 35). Sem esquecer Sigmund Freud, nem as suas teorias sobre a mãe castradora, entre outras. Uma grande parte da obra de Barreno é dedicada à construção destes diálogos com grandes figuras da tradição filosófica. Desenvolvendo uma grelha de reflexão que inclui temas como o trabalho e o seu valor, o capitalismo, Barreno procura compreender e explicar como essas teorias levaram a uma sociedade onde as mulheres só têm um papel secundário e onde o seu trabalho não tem o mesmo valor.

Uma escrita incomum

A desconstrução da tradição filosófica ocidental, que define muito do conteúdo da proposta de Barreno, tem um contraponto do ponto de vista da forma: a alternância entre uma visão científica e uma romanesca encontra-se também imbricada na própria escrita. *A Morte da mãe* é um

híbrido literário, sendo difícil à primeira leitura inscrevê-lo num género literário específico. Por um lado, temos o romance com as suas características clássicas, uma narrativa em prosa com um narrador onisciente chamado Rainha das Fadas, que conta a história da Mãe Inicial a um grupo de mulheres, como uma mãe a contar uma história aos seus filhos, à noite. É uma história que passa por um conto de fadas, versando o tema mitológico da criação de deusas, um mundo exclusivamente feminino que acaba transtornado com o aparecimento de um filho único. Aqui encontramos a vertente mais clássica do estilo literário de Barreno. Por outro lado, temos a dimensão ensaística da sua obra, com espessura filosófica e sociológica, recorrendo ao diálogo entre o narrador e os filósofos. A personagem Marx expõe e explica o seu ponto de vista sobre a produção de objetos e do trabalho por exemplo. *A Morte da mãe* também é um livro com alcance científico, graças a uma escrita metódica que expõe factos. O género do ensaio, cultivado pelo humanista francês Michel de Montaigne (1533–1592) na obra intitulada *Les Essais* publicada em 1580, permite discorrer sobre assuntos tão variados como os homens, a medicina, a ciência, a filosofia ou também a morte, implicando a construção de uma perspetiva crítica a partir da visão do sujeito. Um ensaio é então uma reflexão sobre qualquer assunto com um ponto de vista livre, mas com uma escrita argumentada e rigorosa. No ensaio podem coabitar a escrita literária, o rigor científico e a subjetividade do autor. É deste registo que se aproxima Maria Isabel Barreno em *A Morte da mãe*: expõe fatos e exemplos, as suas explicações são ordenadas, às vezes numeradas: “1.1 Apenas se duplicavam. 1.2. Cresciam. 1.3 Dividiam-se.” (Barreno 1979: 19–20). São explicações claras, sem conteúdo afetivo ou impressionista: “O grupo era atacado, o grupo fugia” (Barreno 1979: 42). A parte mais factual é, portanto, organizada e metódica.

Esta escrita não é comum para uma mulher no Portugal dos anos 60 e 70. Maria Isabel Barreno procura afastar-se dos estereótipos segundo os quais uma mulher só pode escrever histórias de amor, romances sentimentais, associações que muitas vezes vêm à mente quando pensamos em literatura feminina. Segundo Mónica Rector, “A mulher em Portugal só pode exercer plenamente a sua liberdade na escrita” (Rector 1999: 50). É também o que faz Maria Isabel Barreno aqui. Antes de exercer a liberdade no conteúdo da sua obra, fá-lo na sua escrita que, além de ser contrária aos padrões literários da época para uma mulher, se opõe à ditadura. A ideologia salazarista preconizava um pensamento unívoco, que evitasse a complexidade e procurasse justamente aparecer como uma evidência

inevitável. A oposição da autora a esta ideologia reflete-se então na complexidade da sua escrita e dos temas abordados, bem como no seu caráter polêmico. *A Morte da mãe* é uma obra complexa, mas universal. A universalidade dos temas presentes torna-os também muito atuais, tanto em 1970, como agora. São temas, problemas, que se mantêm presentes ainda em 2021, mais de 40 anos após a publicação do livro.

Maria Isabel Barreno abala os códigos literários e sociais, indo ao ponto de rejeitá-los. *A Morte da mãe* surge como uma obra de transição, híbrida, entre estilos literários, duas histórias, uma criação do mundo no plano biológico e uma outra no plano mitológico. É, antes de mais, uma obra em movimento. Existe uma oscilação de estilos, entre o ensaio e a ficção, mas também uma oscilação da narração entre duas histórias de criação do mundo diferentes. O livro e a história constroem-se ao longo das páginas. Para compreender o objetivo do livro, explicar o fim do patriarcado e, portanto, *a morte da mãe*, é necessário assistir à criação da sociedade, num exercício anunciado desde o início do livro: “Tentando começar numa ponta e acabar na outra, embora isto seja difícil porque a bem dizer não há pontas possíveis, visíveis, e tudo se apresenta como um misterioso céu estrelado” (Barreno 1979: 12).

A impossibilidade de definir um género literário preciso seria representativo da escrita feminina. Béatrice Slama afirma: “les femmes, pour se libérer, doivent dire « autrement »” (Slama 1981: 59). Sabemos que algumas mulheres tiveram de disfarçar-se para poder escrever, escolhendo um nome masculino, como George Sand, por exemplo, ou escondendo-se no anonimato, como as “três Marias”, que nunca identificaram a autoria das várias partes do texto em *Novas Cartas portuguesas*. O estilo de Maria Isabel Barreno, ao prescrever o cruzamento de diferentes géneros literários, permite-lhe afirmar-se num mundo literário de homens, marcado por um patriarcado persistente, agravado ou pelo menos validado e imposto pelo Estado Novo. A hibridez literária que cultiva na sua obra é afirmada pela autora na última frase de *A Morte da mãe* que sintetiza o livro e é um emblema da sua luta contra o patriarcado: “Uma das armas é a desorganização total do texto, do quotidiano, do dito sério” (Barreno 1979: 394). Ao apropriar-se de uma escrita não masculina, a autora liberta-se da narração tradicional, rompendo com os códigos literários estabelecidos e libertando um discurso normalmente oprimido. Maria Isabel Barreno fabrica a sua própria arma, desconstruindo a visão estereotipada da escrita feminina, ignorando os códigos impostos para poder escapar da opressão patriarcal que denuncia.

Como vimos, Maria Isabel Barreno produz em *A Morte da mãe* o livro final da sua reflexão. É sobretudo o que podemos chamar de *obra matriz* da sua bibliografia, porque é o seu livro mais completo, mais representativo da sua escrita e das suas ideias. Inclui todos os assuntos caros à autora e é emblemática da sua escrita específica. Em *A Morte da mãe*, Maria Isabel Barreno contribui para restaurar o lugar da mulher na sociedade, mas também para inscrevê-la na realidade desta mesma sociedade, dando-lhe uma voz e uma História. *A Morte da mãe* é um verdadeiro ensaio feminista que, apesar das críticas positivas e unânimes, não é o mais analisado da autora. É uma obra complexa e até perturbadora, porque fala de assuntos que podem parecer extremados, tanto nos anos 1970, como agora. Também por isso *A Morte da mãe* mantém a sua atualidade. Maria Isabel Barreno, ao escrever uma nova história para as mulheres e usando uma escrita híbrida e pouco comum para a época, cria sua própria arma de desorganização. Uma arma universal e absolutamente necessária.

Bibliografia

- BARRENO, Maria Isabel. 1979. *A Morte da mãe*. Lisboa: Rolim.
- BESSE, Maria Graciete. 2001. *Percursos no feminino*. Lisboa: Ulmeiro.
- BITTON, Michèle. 1990. *Lilith ou la première Eve: un mythe juif tardif*. *Archives de sciences sociales des religions*, nº 71, 113–136.
- CIXOUS, Hélène. 2010. *Le Rire de la Méduse et autres ironies*. Paris: Galilée.
- COUTINHO, Isabel. 2016. Morreu Maria Isabel Barreno, que “foi mais do que uma das «Três Marias»”. *Público*, 3 de setembro de 2016.
- DIDIER, Béatrice. 1999. *L'Écriture-femme*. Paris: Presses Universitaires de France.
- EISLER, Riane. 1989. *Le Calice et l'épée*. Paris: Robert Laffont.
- ENGELS, Friedrich. [1884] 1975. *L'Origine de la famille, de la propriété privée et de l'état*. Edição de Jean-Marie Tremblay, « Les Classiques des sciences sociales ». Québec: Universidade de Québec.
- MONTAIGNE, Michel de. 2009. *Les Essais*. Paris: Gallimard.
- RECTOR, Mónica. 1999. *Mulher – Objecto e sujeito da literatura portuguesa*. Porto: Universidade Fernando Pessoa.
- REZOLA, Maria Inácia. 2012. *A Igreja Católica nas origens do salazarismo*. *Locus – revista de história*, vol.18, nº1, 69–88.

- SLAMA, Béatrice. 1981. De la “littérature féminine” à “l’écrire-femme”: différence et institution. Dossier L’institution littéraire II. *Littérature*, n° 44, 51–71.
- TAVARES, Manuela. 2011. *Feminismo: percursos e desafios (1947–2007)*. Alfragide: Texto Editores.
- WEINMAN LEAR, Martha. 1968. The Second Feminist Wave. *New York Times*, 10 de março de 1968, 24–25 e 50–62.

MARIA GABRIELA LLANSOL: O “CORP’A’S CREVER”⁷⁷ ENTRE AS DOBRAS DO ESPAÇO

ANA PAIXÃO

CESEM-UNL / Universidade de Paris 8

[...] não existe uma cultura portuguesa,
existe antes uma forma cultural portuguesa:
a fronteira, o estar na fronteira (Sousa Santos 2002: 134)

Désormais l’espace en lui-même et le temps en lui-même
sont destinés à s’évanouir comme des ombres,
et seule pourra prétendre à une existence indépendante
une espèce d’union de l’un et de l’autre (Minkowski in Hoffmann
1975: 100)

Em 1908, o físico Hermann Minkowski foi o primeiro a teorizar a interdependência espaciotemporal e as dobras do espaço, noções fundamentais para a relatividade einsteiniana, e que Maria Gabriela Llansol utiliza como fundamento do seu processo *poiético*, iniciado no *béguinage* de Bruges, logo após a sua chegada à Bélgica, em 1965. Dobras do espaço que acompanharão o “corp’a’s crever” llansoliano ao longo de toda a sua criação, e que correspondem neste texto a três etapas: 1. O *béguinage* de Bruges e a “terra aliena”, 2. *HerbaiSintra*, 3. O espaço do “Logos de ser só”.

77. Llansol 1977: 9–10.

1. O *béguinage* de Bruges e a «terra aliena»

Em 1440, o pintor flamengo Rogier van der Wyden fez um retrato de uma beguina (van der Weyden 1440) dando rosto a um movimento feminino que havia começado cerca de duzentos e cinquenta anos antes na Flandres. As beguinas eram de todas as classes sociais – aristocratas, viúvas e filhas de cavaleiros, campesinas ou burguesas – e de todas as idades, a partir dos 14 anos. Dedicavam-se a atividades caritativas e gozavam de independência económica em comunidades de caráter religioso, que duraram até ao século XX, e onde a regra monástica não era imposta. Paralelamente as beguinas praticavam o debate teológico, eram professoras, artistas e intelectuais e exímias escritoras místicas.⁷⁸ Na Bélgica há mais de 100 *béguinages* identificados como património protegido pela UNESCO.

Maria Gabriela Llansol visitou o *béguinage* de Bruges, logo após 1965, data da sua chegada à Flandres, onde se exilou com o marido, Augusto Joaquim, desertor da guerra colonial. De formação católica e nutrindo grande interesse pelos escritores esotéricos como S. João da Cruz ou Ana de Peñalosa, a visita da autora ao *béguinage* assumirá um caráter iniciático. A atividade profissional que exercerá na Bélgica será disso um exemplo através da criação de um projeto de inovação pedagógica:⁷⁹

Carta a João Décio: Eu vivo na Bélgica há quinze anos; nem sempre em Jodoigne, que é uma cidadezinha do Brabante, a cinquenta quilómetros de Bruxelas; dantes vivia em Lovaina, onde meu marido e eu fundámos, com alguns belgas e portugueses, uma escola que era sobretudo uma maneira de viver e de conhecer. Durou oito anos, depois evoluiu para uma comunidade de produção e ensino, e há um ano e meio desapareceu. Ficou uma pequena empresa de produção de móveis e distribuição de géneros alimentares, onde trabalho. É uma actividade com perspectivas ecológicas. (Llansol 2013: 205)

A visita ao *béguinage* trará sobretudo mudanças do ponto de vista da produção literária. As beguinas surgem como figuras centrais de obras da primeira e da segunda trilogias llansolianas.⁸⁰ O *béguinage* será

78. Bastará pensar em Marie D'Oignies, Mechthild de Magderburg, Beatrijs of Nazareth, Jadewijch e Marguerite Porete (Swan 2016).

79. Maria Gabriela e Augusto Joaquim criaram uma escola de inovação pedagógica (École de la Rue de Namur) e posteriormente surgiu La Maison, integrada numa cooperativa de produção e de ensino, a *Ferme Jacob*, junto a Louvain-la-Neuve.

80. Como na *Casa de julho e agosto* (1983) e *Causa amante* (1984).

fundamental na *poiética* de Gabriela pela criação de um procedimento de escrita que Llansol designa por “cena fulgor”:

Estava eu de visita ao béguinage de Bruges quando, de súbito, tive a sensação estranha de que vários níveis de realidade ali aprofundavam a sua raiz, coexistindo sem nenhuma intervenção do tempo. Havia as mulheres beguinas, ao lado dos portugueses descobridores de novos mundos [...]. Geograficamente, era a encruzilhada do espiritual, num sítio ainda vazio, em que eu perguntava a mim própria [...] “O que se passou aqui? O que é que aqui, no que se passou continua a passar?” (Llansol 1994a: 126–127)

A “cena fulgor” consiste numa fusão espaciotemporal, na abolição de fronteiras geográficas e de época: as beguinas, os descobridores, e outras presenças, fundem-se numa “encruzilhada do espiritual”. A especificidade da escrita llansoliana baseia-se precisamente nesta localização *na* fronteira, no “estar na fronteira” que Boaventura Sousa Santos associa a muita da criação artística em Portugal (Sousa Santos 2002: 134). Não se trata apenas de uma permeabilidade de influências exteriores, mas sobretudo de uma forma de singularidade. A escrita llansoliana é fronteira em vários domínios, retomando o conceito de dobrar espaços:

É estranho: nem Aossê está em Lisboa, nem Lisboa está dentro de Portugal. Nem a Alemanha contém Lisboa e Leipzig, nem Herbais se situa na curva verde da Bélgica. Cada cidade, cada Lugar, convergem para um ponto situado no corpo que imagina e no Logos que atentamente se perde. (Llansol 2015: 301)

À abolição de fronteiras espaciotemporais junta-se ainda a reunião de personagens de períodos históricos distintos, como Aossê (Pessoa) e Bach em *Lisboaleipzig*, aos quais se acrescentam ainda nesta obra Espinosa ou Höderlin e, noutros textos, Eckhart, Camões, Copérnico, Suso, Bruno, Isabel de Portugal, Nietzsche, Müntzer, entre outros, em “encontros inesperados do diverso”, como a autora os designa.

A confluência de tempos, espaços, de personalidades da cultura europeia converge para o “corpo que imagina”, o lugar que Gabriela designará por “corp’á’screver” (Llansol 1977: 9–10). A interioridade da escrita e o processo criativo são frequentemente compartilhados com o leitor ao longo dos 24 livros que a autora publicou e nas mais de 35.000 páginas dos seus *Livros de horas*.⁸¹ A escrita llansoliana encontra-se impregnada

81. As 30.000 páginas referidas foram recentemente selecionadas, reunidas e publicadas por João Barrento e Maria Etelvina Santos na Assírio e Alvim, em seis volumes designados por *Livros de horas*.

de contaminações, de fusões e de transfusões de géneros que mantêm o registo autoficcional como uma das linhas condutoras. Os cadernos dos *Livros de horas* aparentam-se a diários íntimos, sendo na realidade aquilo que Michel Tournier designa por “diários extimos”,⁸² recolocando novamente a problemática da fronteira, neste caso a da exteriorização do “corp’a’screver” llansoliano.

O posicionamento *na* fronteira é o ponto de partida do processo *poiético* da autora pela permanente disrupção espaciotemporal, pela junção de personalidades improváveis, pela mescla e fusão de géneros literários e pela exteriorização do “corp’a’screver”. Quando regressa a Portugal, após 20 anos de exílio belga, Gabriela questiona-se “De que modo se canta em terra alheia?” (Llansol 1977: 87), reafirmando a não pertença a nenhum desses espaços, como veremos no ponto seguinte. Todos os lugares são assim “terra aliena” e o único território seu é o da escrita.

2. HerbaiSintra

Eu quero ser Herbais – disse-me Sintra –,
eu quero ser para ti, ao menos, um pouco do que foi Herbais –
disse-me Sintra, a serra, a vila, e a possível cidade (Llansol 2015: 717)

O “corp’a’screver” posicionar-se-á em geografias distintas ao longo dos anos da escrita. O primeiro livro de Gabriela será publicado em Lisboa em 1962 (Llansol 1962), cidade onde escreverá ainda um segundo,⁸³ antes da sua partida para a Flandres em 1965. *Um texto decadente* será um primeiro livro de transição: começou a ser escrito em Lisboa em 1964 e foi terminado em Lovaina 1968, sendo dedicado à ascense S. João Da Cruz.⁸⁴

82. Citado por Maria Graciete Besse 2007: 130.

83. *O Estorvo* – Lisboa 1961–1963 (a partir de Job).

84. Os livros *O Estorvo* (Lisboa, 1961–1963) e *Um texto decadente* (Lisboa, 1964 – Lovaina, 1968) serão publicados com o primeiro livro escrito na Bélgica – *E que não escrevia* (Lovaina, 1968–1971) –, numa compilação intitulada *Depois de os pregos na erva* (Llansol 1973).

2.1. O caminho da Flandres⁸⁵

Após os vinte anos de exílio belga, Gabriela descreve desta forma a sua chegada à Flandres e as motivações que a guiaram:

Não tinha mais de trinta anos; acabara de me casar e vinha, sozinha, ter com o Augusto que, umas semanas antes, se recusara a participar na guerra colonial, e desertado; deixava um livro publicado e outro, embora já concluído, ainda inédito. [...] Vim com muito temor e, também, com uma enorme sede de liberdade, de novo, de atingir o âmago do ser. (Llansol 1994a: 125)

O “corp’á’screver” de Gabriela passará por lugares diversos como Lovaina, Jodoigne e Herbais, que aparecem referidos nos seus cadernos ou nas epígrafes das obras. Nesse mesmo texto de balanço dos vinte anos passados na Bélgica, diz a autora:

As particularidades, múltiplas e incontáveis, de um país conservador, percorrido por pessoas livres e trabalhadoras que, embora achando muito original a imaginação das gentes vindas de outras terras, não podiam deixar de marcá-las com os indícios de uma espécie de bom senso degenerado. Não queriam acreditar no que viam. Nessa atitude havia, sem dúvida, muita generosidade, mas também uma muralha intransponível. Uma real dificuldade de partir para o vasto mundo. Reconheço que sempre vivi nesse país sem tentar mergulhar nele, e torná-lo meu; mas como poderia ser diferente, se eu própria me afastava daquele em que tinha nascido. (Llansol 1994a: 126)

Os lugares belgas que cruzamos nos livros de Gabriela são fundamentalmente os da sua escrita, sobretudo de refúgio para a sua produção e até performance literária, como Herbais: “Se um dia existisse um lugar – um circo – para a representação do conteúdo do livro – e seu exterior, esse lugar seria Herbais. Herbais-sobre-Ática” (Llansol 1996: 164).

Herbais converte-se na residência de escrita da autora, simultaneamente lugar de asilo e de cativeiro, como o refere na capa de um dos seus cadernos. Ao mesmo tempo, depois de regressar a Portugal, considerará Herbais como o espaço de criação privilegiado:

_____ Eu quero ser Herbais – disse-me Sintra –, eu quero ser para ti, ao menos, um pouco do que foi Herbais – disse-me Sintra, a serra, a vila, e a possível cidade _____

85. Expressão do livro *Na casa de julho e agosto* (Llansol 1984).

Mas és prosa – respondi-lhe, sem querer. À minha volta, fala-se a mesma língua, ou seja, vou supondo que falam a mesma língua. E em Herbais, sozinha, minha língua materna recém-nascida é que existia. (Llansol 2015: 717)

Herbais era esse território predileto, onde a autora se podia isolar com a sua língua, numa relação essencial da produção llansoliana, como veremos adiante. As geografias belgas surgem como referências frequentes nos textos de Gabriela, neutros cenários de fundo da sua escrita, paisagens de telas flamengas, apenas nomes de lugares que se dobram no espaço e se conjugam com outros: Lovaina (1965–75), Jodoigne (1975–80) e Herbais (1980–85).

2.2. [...] aquele em que tinha nascido (Llansol 1994a: 125).

Que Portugal se espera em Portugal? (Sena 1984: 270–271)

Portugal surge traçado na obra de Llansol de forma mais presente e nítida do que a Flandres. É o país da infância, das fotografias de Alpedrinha e dos primeiros cadernos de orações. É o país da ditadura e da censura:

Ninguém conseguirá ter uma pálida imagem da densidade do ar que, lá em baixo, se respirava, no exíguo cubículo fechado das nossas vidas. Eu procurava evadir-me a escrever. A maior parte das situações que eu apontava eram-me totalmente desconhecidas. Tinha-as “vivido” no cinema, e nos romances americanos. (Llansol 1994a: 125)

Portugal é ainda o país do medo: dos medos coletivos e individuais, dos ligados à religião nos primeiros cadernos de infância, dos medos associados à escrita, à falta de editor, à morte. Gabriela participa das reflexões de José Gil, a propósito desse traço identitário nacional: “O medo herda-se. Porque interiorizado, mais inconsciente do que consciente, acaba por fazer parte do ‘carácter dos portugueses’” (Gil 2005: 78–79). Não apenas do consciente ou inconsciente coletivo, assim como do medo individual. No *Livro das comunidades*, são identificados três desses medos:

Há três coisas que metem medo [...] A primeira é a mutação. [...] A segunda é a tradição [...]. A terceira é um corp’a’screver. Só os que passam por lá, sabem o que isso é. E que isso justamente a ninguém interessa. (Llansol 1977: 9–10)

O *Inquérito às quatro confidências* termina com um diálogo em que a autora é interpelada por um oculto a propósito da mesma temática:

- Gabriela!
- Sim!
- Ver-nos-emos face a face, daqui a milhões de anos.
- Sim!
- Faça a sua parte! Sem medo, sem medo, sem medo. (Llansol 1996: 184)

Ou, em junho de 1998, num dos diários, identifica-se ainda outra necessidade correlacionada:

Livro a escrever: A Caixa de Música da Leitura
_____ contra o medo da morte. (Llansol 2015: 708)

A principal reflexão em torno da temática do medo associada à identidade portuguesa, surgirá em *Lisboaleipzig 2*, num diálogo entre Aossê (Pessoa) e Baruch (Spinoza) acerca da adesão de Portugal à Comunidade Económica Europeia:

Na Lisboa que vim encontrar agora, a crença é o progresso que, na realidade, é o dinheiro a correr mais ligeiro e abundante e que, na mais-realidade ainda, é o nome do nada-de-prata que a Europa pluthocrata, telemathica e futurenta deu a alguns aqui. Agora vem e, amanhã, como sempre, deixa de vir.

Mas o nome que eu, Pessoa, lhe dou é o medo da insignificância do pequeno excluído. O medo de ser pobre [...] os caminhos da prata e do mando já não passam por aqui, que isto foi desafectado. Nestes carris vazios, e quase integralmente cobertos de areia, muito se tem imaginado, Baruch. Também eu imaginei. Imaginado como obrigar as rotas do mundo a passar (já não digo por aqui) mas por aqui perto. O facto é que essas rotas fogem dessas paragens por nem sequer saberem o que viriam procurar aqui. Talvez que pudessem vir à procura dessa imaginação de não-saber em que esta gente é fértil, se não fosse o medo. Mas há o medo, Baruch. (Llansol 1994b: 154–155)

As imagens de Portugal e da integração europeia apresentadas neste texto mantêm-se de uma atualidade intocável, sobretudo nos anos de pandemia em que “[...] deixou de haver no mundo muro que separe os que têm medo dos que não têm medo” (Couto 2011). No conjunto da obra de Maria Gabriela Llansol surgem de forma caleidoscópica retratos lúcidos sobre as perspetivas socioeconómicas de um país dependente. Dependente de um passado colonial desaparecido, dependente de um futuro limitado ao progresso económico, ou dependente de financiamentos atribuídos por uma gestão europeia, ela própria subsidiária da plutocracia, distante e “futurenta”.

Além do quadro mais geral do país na sua correlação com a Europa, é possível ainda encontrar na obra de Gabriela panorâmicas mais aproximadas sobre outras problemáticas, como a do estado da edição em Portugal, por exemplo. Apesar de ter publicado a maioria dos seus textos em português e em Lisboa manteve uma relação com os editores nacionais feita de incertezas:

27 de Abril de 1979

É uma época em que quase não escrevo; não tenho editor; não sei onde conduzir o livro. (Llansol 2013: 71)

Simultaneamente mantém uma ligação com a crítica literária nacional:

13 de Janeiro de 1980

Chegaram páginas literárias de Portugal, esse mundo ainda me afecta, ou será que só simplesmente me faz reflectir sobre as linhas com que a literatura portuguesa, com os seus críticos, se cose? (Llansol 2013: 187)

A autora ocupará sempre um lugar à parte no cânone, com uma obra considerada singular no panorama literário português: é-lhe atribuído o rótulo “esotérica de serviço”⁸⁶ que lamentará numa carta endereçada a Eduardo Prado Coelho. Postumamente outros rótulos lhe serão atribuídos⁸⁷ e a crítica procurará outros prismas de leitura da obra

86. Carta de 1999 endereçada a Eduardo Prado Coelho: “Nas experiências que fiz, no meio literário, não encontrei qualquer caminho para o meu texto. A falta de humanidade é de regra, ninguém sabe porque escreve, a minha obra é apresentada como um meteoro desconhecido, nunca ninguém pediu a quem sabe um pouco mais sobre ela para a apresentar, eu própria estou, desde sempre, catalogada como inacessível, nunca encontrei ninguém que estivesse minimamente interessado em escutar os problemas que me punha a obra que nascia de mim e à qual eu sempre estive firmemente disposta a dar corpo. [...] Mas o mais grave é a situação em que sempre fui colocada. Eu que sou frontal, gosto de conversar e rir, adoro facécias, antes mesmo de abrir a boca, já a minha palavra estava inscrita numa rede de total incompreensão. [...] No quadro da literatura ‘nacional’, serei sempre a esotérica de serviço” (Lúcia Crespo 2017).

87. Eduardo Lourenço dirá: “Provavelmente, a Gabriela Llansol será – penso eu – o próximo grande mito literário português” (Lourenço 2018). António Guerreiro escreveu quando da sua morte: “O século XX português, no domínio da literatura,

llansoliana. Ainda em vida, a crítica literária portuguesa atribuiu-lhe vários prémios,⁸⁸ a partir de 1985, data do regresso da autora a Portugal. Os novos refúgios de escrita serão em Colares (1985–1994), na “Casa da Saudação” e em *Tokialai* (em basco “abrigo”, “refúgio”). A casa de Sintra (1994–2008) será o último território de Gabriela, lugar onde esteve instalado o Espaço Llansol, entre o ano do desaparecimento da autora e 2017. O Espaço Llansol,⁸⁹ associação que tem procurado manter viva a obra da autora, encontra-se neste momento em Lisboa, em Campo de Ourique a poucos metros da casa onde Gabriela nasceu,⁹⁰ mantendo os objetos, a biblioteca da autora e os indícios do “corp’a’screver” na sua ligação com a palavra.

é inquestionavelmente pessoano; um dia também será llansoliano. Não se trata de medir grandezas, mas de reconhecer o que há de incomensurável na obra de Maria Gabriela Llansol, pelo modo como inventou um género literário (para o qual não servem as categorias de romance nem de ficção, e em rigor se esbatem as fronteiras entre prosa e poesia), criou a sua própria tradição e projectou-se fora das constelações literárias” (Guerreiro 2008). Ainda durante a vida da autora, Maria Silvina Rodrigues escreveu *Teoria da despossessão: ensaio sobre textos de Maria Gabriela Llansol* (1988). Em torno da obra de Gabriela têm trabalhado dois filólogos incontornáveis – João Barrento e Maria Etelvina Santos –, assim como outros críticos e ensaístas como Eduardo Pitta, Pedro Eiras, Maria Graciete Besse, entre outros.

88. O Prémio D. Dinis da Casa de Mateus, 1985, *Um falcão no punho*; o Prémio Inasset, em 1986, *Contos do mal errante*; Prémio da Crítica da Associação Portuguesa de Críticos Literários e o Grande Prémio do Romance e Novela da Associação Portuguesa de Escritores, 1991, *Um beijo dado mais tarde*; Grande Prémio do Romance e Novela da Associação Portuguesa de Escritores, 2007, *Amigo e amiga: curso de silêncio de 2004*.
89. A criação do Espaço Llansol foi precedida pelo Grupo de Estudos Llansolianos (GELL) na Universidade Nova de Lisboa, por João Barrento, numa iniciativa impulsionada pelo marido e companheiro de escrita da autora, Augusto Joaquim. O espaço Llansol tem incitado atividades em torno da obra da autora, como a exposição «Sobreimpressões. Maria Gabriela Llansol: uma visão da Europa», em 2011, no Centro cultural de Belém, e em 2017, produziu o Ciclo Autor do Festival Silêncio dedicado a Gabriela.
90. Maria Gabriela Llansol nasceu no número 8 da Rua Saraiva de Carvalho, e o Espaço Llansol encontra-se atualmente no número 11 da mesma rua de Campo de Ourique.

3. O espaço do “Logos de ser só”

Colares, 1990

_____ eu nasci em 1931, no decurso da leitura silenciosa de um poema. (Llansol 2000: 23)

Maria Gabriela Llansol refere a propósito da sua infância e adolescência que: “Na Casa não se administrava bem a justiça da língua” (Barrento e Santos 2020), nessa Casa que era simultaneamente também a sua Casa-país. Dessa busca incessante pela “justiça da língua”, surgirá Témia, “A rapariga que temia a impostura da língua”, personagem que nasce da relação intersticial e mística entre a autora e o seu idioma:

[...] não possuía do passado senão uma língua de que nada, nem ninguém, conseguiriam separar-me. E, hoje, sei que essa língua se tinha tornado o meu único ponto firme – a minha âncora: o meu real; o nó de certeza do meu corpo com o mundo. O meu órgão de convicção, se assim vos aprouver chamar-lhe. (Llansol 1994a: 126)

A produção da obra llansoliana foi sempre concretizada no mesmo idioma: “[...] eu perguntava a mim própria em português, em português e não em qualquer outra língua” (Llansol 1994a: 126). Também as “cenas fulgor” llansolianas se exprimem na mesma língua, numa *poiesis* de busca incessante:

VI – O que [...] eu procurava sem o saber, era o logos, a que mais tarde chamei cena fulgor – o logos do lugar; da paisagem; da relação; a fonte oculta da vibração e da alegria, em que uma cena – uma morada de imagens –, dobrando o espaço e reunindo diversos tempos, procura manifestar-se. (Llansol 1994a: 128)

Após a “cena fulgor” do *béguinage* de Bruges, deu-se ainda outro encontro fundamental para a consciencialização linguística de Llansol: “Foi aí que encontrei um pequenino ser dominicano [...] Decidi que devia ajudá-la a libertar-se [...] porque o *logos de ser só* também era a minha terra conhecida” (Llansol 1994a: 136). O “*Logos de ser só*” é o território llansoliano, de uma autora que escreveu sempre “nas margens da língua” (Barrento & Santos 2000), expressão de Gabriela que remete mais uma vez para as questões fronteiriças da sua obra. Tendo como âncora a língua portuguesa, a autora foi ainda tradutora de Verlaine, Rimbaud, Rilke, Apollinaire, Éluard, Baudelaire, entre outros, assim

como a sua obra se declina atualmente em francês, castelhano, alemão, italiano e inglês. Além destas dobras do espaço entre línguas, a escrita llansoliana convoca lugares transfronteiriços com outras artes, para a produção de obras intersemióticas na dança, artes visuais, cinema, fotografia ou performance, tal como o mostram: *Curso de silêncio*, Vera Mantero e Miguel Gonçalves Mendes, Festival Temps d'Images, 2007; a exposição *Sobreimpressões. Maria Gabriela Llansol: uma visão da Europa*, em 2011, no Centro cultural de Belém; *Ao lugar de Herbais*, curta-metragem de Daniel Ribeiro Duarte, 2013; a exposição *Maria Gabriela Llansol: o encontro inesperado do diverso*, fotografias de Duarte Belo, Centro Internacional das Artes José de Guimarães (CIAJG), 2014; o Ciclo Autor do Festival Silêncio, em 2017.

O “Mundus Imaginalis” de Llansol é o resultado de múltiplas dobras de espaço entre artes, territórios, tempos, personalidades da cultura europeia e géneros literários que se concentram num nó, numa “cena fulgor” localizada no “corp’a’screver”. Para Gabriela, a escrita é “um acto de leitura” que consiste em “Recolher as mensagens” do “universo em expansão” (Llansol 2014: 171). Entre as dobras do espaço, a escrita de Llansol tem como objetivo primeiro a procura das palavras que libertam da autoridade, e que soltam dos mecanismos de dominação. Foram essas palavras que sempre procurou Témia, “a rapariga que temia a imposição da língua”, são essas as palavras da cantata que Fernando Pessoa e Johann Sebastian Bach escreveriam em *Lisboaleipzig*, num novo hino libertador. Entre países europeus, e personalidades da cultura europeia, a obra de Maria Gabriela Llansol localiza-se nesse espaço geográfico e considera que a missão da sua escrita consiste precisamente num apelo libertador: “Gostaria que os compatriotas europeus, ensinados por tantas batalhas pedidas, se reencontrassem para procurar essas palavras que nos libertam do Poder. Sobretudo para isso” (Llansol 1994a: 93).

Bibliografia

- BARRENTO, João e Maria Etelvina Santos. 2020. Depoimento sobre Maria Gabriela Llansol. *Alagamares, associação cultural*. Disponível em <https://www.alagamares.com/depoimento-sobre-maria-gabriela-llansol/>, outubro de 2020, consultado em julho de 2021.
- BESSE, Maria Graciete. 2007. Le Texte fulgurant de Maria Gabriela Llansol entre nomadisme et dépossession. *Savoirs et clinique*, nº 8: 127–133.

COUTO, Mia. 2011. Murar o medo. Texto proferido na Conferência do Estoril. Disponível em <https://www.miacouto.org/murar-o-medo-2/>, consultado em julho de 2021.

CRESPO, Lúcia. 2017. A Hora de Maria Gabriela Llansol. *Jornal de negócios*, 22 de setembro de 2017.

GIL, José. 2005. *Portugal, hoje. O Medo de existir*. Lisboa: Relógio d'Água.

GUERREIRO, António. 2008. *Expresso*, 8 de março de 2008.

LLANSOL, Maria Gabriela. 1962. *Os Pregos na erva*. Lisboa: Portugália Editora.

_____. 1973. *Depois de os pregos na erva*. Porto: Afrontamento.

_____. 1977. *O Livro das comunidades. Geografia de rebeldes I*. Porto: Afrontamento.

_____. 1984. *Na casa de julho e agosto. Geografia de rebeldes III*. Porto: Afrontamento.

_____. 1994a. *Lisboaleipzig I, o encontro inesperado do diverso*. Lisboa: Rolim.

_____. 1994b. *Lisboaleipzig 2, o ensaio de música*. Lisboa: Rolim.

_____. 1996. *Inquérito às quatro confidências*. Lisboa: Relógio de Água.

_____. 2000. *Onde vais, drama poesia?* Lisboa: Relógio d'Água.

_____. 2010. *Um arco singular. Livro de horas II*. Introdução de João Barrento e Maria Etelvina Santos. Lisboa: Assírio & Alvim.

_____. 2013. *Numerosas linhas. Livro de horas III*. Seleção, transcrição, introdução e notas de João Barrento e Maria Etelvina Santos. Lisboa: Assírio & Alvim.

_____. 2014. *Numerosas linhas. Livro de horas IV*. Seleção, transcrição, introdução e notas de João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim.

_____. 2015. *O Azul imperfeito. Livro de horas V*. Seleção, transcrição, introdução e notas de Maria Etelvina Santos. Lisboa: Assírio & Alvim.

_____. 2018. *Herbais foi de silêncio. Livro de horas VI*. Seleção, transcrição, introdução e notas de João Barrento e Maria Etelvina Santos. Lisboa: Assírio & Alvim.

LOURENÇO, Eduardo. 2018. *Revista ler-livros*, setembro de 2018.

MINKOWSKI, Hermann in B. Hoffmann. 1975. *Albert Einstein, créateur et rebelle*. Paris : Le Seuil.

- SENA, Jorge de. 1984. Exorcismos (1972). In *Trinta anos de poesia*, 2.^a ed. Lisboa: Edições 70.
- SOUSA SANTOS, Boaventura de. 2002. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. Porto: Edições Afrontamento.
- SWAN, Laura. 2016. *The Wisdom of the Beguines. The Forgotten Story of a Medieval Women's Movement*. Nova Iorque: Bluebridge.
- VAN DER WEYDEN, Rogier. 1440. *Portrait of a Woman with a Winged Bonnet*. Quadro a óleo de 49,3 x 32,9 cm. Berlim: Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin. Disponível em <http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=867340&viewType=detailView>, consultado em julho de 2021.

