

O texto desta tese obedece às regras do português europeu segundo o Novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa AO90,¹ modalidade oficial da Universidade de Évora. Contudo, há certas “marcas” do português do Brasil que se encontram presentes na minha escrita e que serão mantidas. Lembremos também que o Novo Acordo não é uma unificação, já que, por exemplo, um vocábulo como “perspectiva” foi alterado apenas em Portugal, onde se eliminou o “c”; exemplo, entre tantos outros, de alteração ocorrida apenas num dos países.

Em relação às normas de referência bibliográfica, optou-se pelo estilo MLA, por ser uma norma académica para redações na área humanística, especialmente para os estudos literários, linguísticos e culturais.

Agradecimentos

À Fundação para a Ciência e Tecnologia que, com o cofinanciamento do Fundo Social Europeu, bem como do Programa Operacional Potencial Humano e da União Europeia, teve um papel relevante nas condições de realização deste trabalho.



UNIÃO EUROPEIA
Fundo Social Europeu



Dedicatórias

Aos meus orientadores, pelo apoio, respeito, profissionalismo e seriedade com que encararam todo o processo de produção desta tese e do meu amadurecimento académico. Sem eles (Professora Doutora Ana Luísa Vilela, Professor Doutor António Cândido Franco e Professora Doutora Maria Lúcia Dal Farra) a realização deste projeto não seria possível.

À minha família, por sempre acreditar nos meus sonhos.

A Deus, por ter colocado em minha vida tantas pessoas importantes que, cada uma à sua maneira, me ajudaram a concretizar este trabalho, que foi produzido, muitas vezes, no meio das intempéries da vida. Sem esse apoio humano, vindo do espiritual, nada seria possível: “Aquele que habita no esconderijo do Altíssimo, à sombra do Onipotente descansará.” (*Salmos* 91:1). Por isso, não vou indicar aqui os nomes de todos(as), mas compartilhar esta tese com cada um(a) que fez (e faz) parte da minha história de vida.

À comunidade portuguesa de Pernambuco, pelo apoio concedido no Mestrado que me impulsionou, conseqüentemente, à realização deste Doutorado.

À diretora do Curso de Doutorado em Literatura da Universidade de Évora, Professora Doutora Elisa Nunes Esteves; à Professora Doutora Elisa Chaleta pela orientação na constituição e desenvolvimento do inquérito anexo da tese.

Resumo

Centrado na teoria do cânone literário, que estabeleceu, durante séculos, modelos estéticos de “obras-primas”, dos quais, na sua maioria, quase sempre foram excluídas as obras de autoria feminina, este trabalho pretende verificar como a apreensão destes conceitos reproduz certos estereótipos, relegando as obras de mulheres portuguesas para um plano secundário. Tendo como principais pontos de apoio autores que abordam temas que envolvem a teoria do cânone, os estudos de género, a história, a psicologia, a antropologia, a sociologia, os estudos linguísticos e, principalmente, os estudos literários (já que é através desse campo interdisciplinar que se situam as referências básicas em torno do que seria o feminino), observaremos as referências ao trabalho literário de mulheres portuguesas e as causas da exclusão (ou esquecimento, ou invisibilidade) de algumas autoras do cânone. Também discutiremos o resultado de um inquérito, aplicado a professores de Literatura Portuguesa dos principais centros universitários portugueses, europeus e brasileiros, analisando a atual constituição do cânone literário na academia. A análise de tais resultados parece-nos importante, pois pode estabelecer um conjunto objetivo de dados relativos à ideologia dos formadores de opiniões.

Palavras-chave: cânone literário, estereótipos femininos, escritoras portuguesas, estudos de género.

**Canon Formation and Female Stereotypes:
selected portuguese women writers as case-studies**

Abstract

Theories of canon formation, which have, for centuries, laid down aesthetic guidelines for the designation of so-called “masterpieces”, typically have almost entirely overlooked works by women writers. This thesis aims to prove that the interiorization of these guidelines breeds certain negative stereotypes. In order to do so, I will examine of the works of representative authors who discuss issues relating to canon formation, gender studies, history, psychology, anthropology, sociology, linguistics, and, predominantly, literary analysis, since the key studies that discuss the definition of 'the feminine' come from this interdisciplinary field. This will enable me to consider references made to the literary work of female authors as well as identify the causes behind the exclusion of certain writers from the canon, or, indeed, their erasure on account of their invisibility. Additionally, I will discuss the findings of a survey, distributed to academics of lusophone literature working in major universities throughout Portugal, Europe, and Brazil, which investigates the present shape of the literary canon in the academy. The analysis of the results of this survey is important because it allows for the establishment of an objective set of data regarding the assumptions of opinion-shapers.

Key Words: literary canon, female stereotypes, Portuguese women writers, gender studies.

Índice

INTRODUÇÃO	9
 CAPÍTULO I	
Cânone e sub(o)missão	14
1. Algumas considerações sobre o cânone literário: conceituações e motivações	15
2. Algumas considerações sobre os <i>Cultural Studies</i>: conceituações e motivações	42
 CAPÍTULO II	
A construção dos estereótipos femininos	48
1. O discurso histórico-antropológico: do matriarcado ao patriarcado	49
1.1) O nascimento e a queda do matriarcado: o cosmo, a natureza e a lua	50
1.2) A ascensão de Cíbele e as figurações andróginas	58
1.3) Alguns estereótipos femininos como caricatura das imagens arquetípicas	63
1.4) Conceitos de estereótipos e estereótipos de género	66
1.5) As imagens arquetípicas e estereotipadas do feminino	70
1.5.1) Lilith	70
1.5.2) Eva	74
1.5.3) Pandora	75
1.5.4) A Virgem Maria: a imagem feminina no sagrado	77
 CAPÍTULO III	
O Discurso do (sobre o) feminino	88
1. Questões de género (<i>gender</i>) e de discurso	89
2. O discurso sobre a linguagem feminina: da oralidade à escrita	99

2.1) A linguagem feminina	99
2.2) A escrita feminina	105
3. Os discursos feministas	117
4. Os discursos sobre a autoria feminina	129

CAPÍTULO IV

O cânone, a escritora e a construção da literatura portuguesa	145
--	------------

1. O cânone e a sub(o)missão na literatura portuguesa	146
2. O feminino e a literatura portuguesa: uma breve introdução	158
3. Século XV: Joana da Gama e Públia Hortênsia de Castro	162
4. Século XVII: Bernarda Ferreira de Lacerda, Mariana de Luna e Soror Violante do Céu	170
5. Século XVIII: Soror Maria do Céu, Teresa Margarida Orta e Silva e Teresa de Melo Breyner	181
6. Século XIX: Ana Augusta Plácido, Judith Teixeira, Florbela Espanca e Virgínia Victorino	189

CONCLUSÃO	210
------------------------	------------

NOTAS	220
--------------------	------------

BIBLIOGRAFIA	243
---------------------------	------------

ANEXOS.....	i
--------------------	----------

Anexo I – Análises Estatísticas.....	ii
--------------------------------------	----

Introdução	iii
------------------	-----

Parte 1 - Análise estatística de autores e autoras mais referidos(as)	ix
---	----

<i>Questionário de Análise A</i> - Identificação de autores(as) mais representativos(as) culturalmente na ótica dos professores universitários de literatura portuguesa de cursos de licenciatura.....	ix
<i>Questionário de Análise B</i> - Identificação de autores(as) preferidos(as) dos professores universitários de literatura portuguesa de cursos de licenciatura.....	xi
<i>Questionário de Análise C</i> - Identificação de autores(as) mais referidos(as), por género literário na ótica dos professores universitários de literatura portuguesa de cursos de licenciatura.....	xiv
Parte 2 - Análise Temática e Categorical	xix
<i>Questionário de Análise A</i> - Opinião sobre a produção literária feita por mulheres	xix
<i>Questionário de Análise B</i> - Opinião sobre a produção literária feita por mulheres em Portugal.....	xxvii
<i>Questionário de Análise C</i> - Relevância do ensino sobre a literatura escrita por mulheres portuguesas no ensino universitário, 1.º ciclo	xxxvii
Anexo II - Representações plásticas da Figura Feminina	xliii
Anexo III – Entrevistas	lviii
Lídia Jorge	lix
Maria Teresa Horta	lxii

INTRODUÇÃO

Por detrás do discurso aparentemente simbólico e polissémico esconde-se um sentido que convém desvendar. (Bardin 16)

Os exemplos representativos de obras-primas impuseram, mesmo que inconscientemente, alguns modelos arquetípicos de obras de arte. Estes modelos ou *conjuntos de imagens* apresentam, nos estudos literários, desde a literatura greco-romana até ao século XX,² e mesmo nos tempos atuais, um padrão *eurocêntrico*, composto, fundamentalmente, por autores homens – modelo combatido tardiamente pelos estudos culturais. Cremos ser, até certo ponto, compreensível, a exclusão das escritoras do cânone literário, dado o seu tardio acesso à escolarização; no entanto, o que se nota é um desprestígio constante da literatura de autoria feminina, que parece continuamente deixar as mulheres escritoras à margem da literatura oficial.

Começaremos o primeiro capítulo deste trabalho partindo de várias leituras teóricas que indicam, como resposta às nossas próprias indagações, o que é o cânone literário e o quadro do questionamento deste termo, através da reflexão de diversos críticos (Harold Bloom, John Guillory, Itamar Even-Zohar, Jan Gorak, Paul Lauter, José Maria Yvancos e Rosa Maria Sánchez, Lillian Robinson, Ferreira Duarte, Osvaldo Manuel Silvestre). Estes, e outros autores, dar-nos-ão as pistas necessárias para entendermos todas as problemáticas criadas no interior deste campo teórico, bem como a sua relação com a literatura produzida por mulheres, apesar de, efetivamente, os exemplos mais práticos serem dados no quarto capítulo. Recordemos que a obra literária não é um objeto independente que proporcione a mesma experiência aos leitores de todas as épocas. Nem é um monumento que nos revela o seu ser permanente em forma de monólogo. Muito pelo contrário, a obra literária “reclama a ressonância, constantemente renovada da leitura” (Jauss, *História Literária* 41). Contudo, o discurso aplicado às obras das mulheres escritoras quase sempre parece convocar certos preconceitos que geram estereótipos sobre o seu trabalho.

Daí a necessidade de, no segundo capítulo da tese, enunciar alguns problemas em volta do entendimento de *feminino*, já que muitos estudiosos admitem que, desde os primórdios da história da humanidade, a diferenciação dos sexos implicou não só o reconhecimento dos aspetos biológicos mas também psicológicos na sociedade. Isto porque os papéis prescritos ao feminino foram frequentemente delimitados por uma imposição oriunda da organização de um determinado grupo, que vivia em comunidade (no período pré-histórico) ou sob forma social organizada (com o surgimento da *polis*); assim, autores como Marija Gimbuta, Henri Delfote, Aurelia Martín Casare,

M. Esther Harding e Pablo Krische, entre outros, ajudar-nos-ão a compreender esta problemática, sem, no entanto, esquecermos as contribuições importantes de Carl Gustav Jung sobre o homem primitivo e o moderno e sua relação com os arquétipos.

Ressaltamos também que as mulheres, em alguns períodos históricos, foram vistas quase como seres *anormais* ou *mitificados*: ou são deusas ou feiticeiras, virgens, ninfas ou seres inferiores. Ou seja, envolve-as um certo contexto aglutinador de preconceitos, o que se reflete também em textos literários: “no número das armadilhas que espreitam as mulheres no discurso literário há uma que consiste, a pretexto de celebração, em negá-las enquanto pessoas” (Desaive 301). Por isso, apoiando-nos no pensamento de Jung, que afirma ser a *anima* a matriz de todas as figuras divinas e semidivinas, desde as deusas pagãs até à Virgem, refletiremos sobre as três figuras femininas maiores da cultura ocidental (Eva, Lilith e Pandora) bem como o símbolo arquetípico por excelência (a Virgem Maria) para percebermos como se processa o entendimento da mulher e da feminilidade ao longo dos séculos, assim como a formação subsequente de estereótipos sobre as mesmas na sociedade atual. Apresentaremos alguns exemplos, nos anexos, de representações figurativas, para uma melhor compreensão desta formação.

Primeiro, porém, é preciso ponderar sobre a teoria psicossocial dos estereótipos. Assim, o nosso trajeto reflexivo partirá do entendimento dos modos pelos quais o cânone parece privilegiar certas formas em detrimento de outras como componente avaliativo, para passarmos a refletir, no segundo capítulo, sob questões em torno do que terá sido o matriarcado e a sua passagem para o patriarcado, como forma basilar de compreensão do feminino. Associado à teoria dos estereótipos, tal percurso ajudar-nos-á à reflexão sobre algo mais profundo e enraizado na nossa cultura (a ocidental europeia), que parece condicionar-nos a aceitar e a prescrever certos modelos ou ideias de feminino; processo que se mostrou necessário para o entendimento de como a crítica e as próprias escritoras, muitas vezes, se vêem condicionadas por um certo maniqueísmo, que acaba por levar à exclusão do labor feminino. Ao quarto capítulo estará reservada a exemplificação prática do que foi abordado nos capítulos precedentes.

É preciso referir ainda que no segundo capítulo privilegiaremos as relações teóricas interdisciplinares (antropologia, história, sociologia, arqueologia, psicologia e literatura), tentando caracterizar um conceito tão problemático como é o de feminino, partindo da ideia das imagens arquetípicas e da sua reprodução artística, que denunciam certas propriedades e a origem de certos estereótipos de género. No terceiro capítulo, depois de definidas as nossas reflexões sobre o cânone e o feminino, discutiremos temáticas como o discurso, a escrita e a autoria feminina, bem como as de um campo mais específico como o discurso feminista – já que “o movimento de mulheres, ao desafiar cada aspecto do domínio do homem sobre a cultura, as ideias e o poder, começou a esclarecer o preconceito da linguagem que expressa o poder de definir como se entende o mundo e

como se age sobre ele” (Rowbothan 60). Analisaremos, portanto, o modo como os discursos em volta da literatura concebida por mulheres repercutem sobre a criação e manutenção do cânone e da reprodução da ideia de *mulher* que lhe subjaz. Para isso nos faremos valer, além de material teórico específico em volta dos *Gender Studies*, (como, por exemplo, estudos de Helène Cixous, Julia Kristeva, Judith Butler, Simone de Beauvoir, Elaine Showalter, Michelle Perrot, Georges Duby, Robin Lakoff, Isabel Allegro de Magalhães, entre outras(as) estudiosas(os)³) de duas entrevistas realizadas com as escritoras Lúcia Jorge e Maria Teresa Horta, no intuito de sabermos como esses dois expoentes atuais da literatura portuguesa encaram o discurso sobre a *escrita feminina*, já que, como produtoras de literatura, podem avaliar melhor o trabalho de mulheres (relevando, evidentemente, traços de si mesmas) e ajudar-nos a fundamentar um tema tão polémico e, até certo ponto, conflituante na Academia portuguesa.

No último capítulo far-se-á, novamente, uma leitura crítica da teoria do cânone, agora, porém, focando vários textos de autoras portuguesas, como forma sistemática de aplicar a teoria à prática, referindo outros trabalhos que abordaram a questão do cânone literário no contexto português. Seleccionámos, para delimitar o nosso campo de análise, autoras que publicaram obras em vida – quer dizer, que tenham tido, cada uma de sua forma, a *intenção de autoria*, mesmo que sob um pseudónimo ou até anonimamente – dentre um vasto conjunto de autoras nascidas antes do século XX. Com isto não queremos dizer que as mulheres que produziram literatura, através de manuscritos, traduções, ou até no âmbito de uma vasta tradição oral, não fossem autoras, até porque, como veremos no terceiro capítulo, o conceito de *autor* muda em cada época, e o conceito de *autoria* que temos hoje não era o mesmo no Portugal do século XVI – início dos casos mais emblemáticos de esquecimento literário que analisaremos. Recordemos, todavia, que é a partir do século XX que é desenvolvida toda uma linha de estudos, em diversos países, referente à produção literária das mulheres portuguesas. Consideradas, aparentemente, como produtoras de uma literatura *menor* ou invisível à vista da crítica e da academia, tais autoras e suas obras vêm sendo retomadas pelos discursos universitários, num resgate e valorização de textos – para além das mais variadas manifestações discursivas – que produziram diferentes visões de mundo de mulheres escritoras que tentaram romper o silêncio feminino através da escrita.

Entretanto, observa-se (salvo raras exceções, como os estudos de Ana Hatherly, Isabel Morujão e Vanda Anástacio) que existe um acúmulo de trabalhos dedicados a escritoras nascidas no século XX, ou que publicaram em tal século, havendo um relativo silêncio referente a escritoras portuguesas anteriores a esse período – e por isso quisemos preencher esse hiato ainda existente. Outro fator importante para a escolha de autoras nascidas até o século XIX foi o facto de, nos pré-testes aplicados a professores de literatura Portuguesa, que serviram apenas de apoio à teoria, quase sempre estarem ausentes das suas respostas as escritoras anteriores ao século XX, como se a

literatura de autoria feminina portuguesa não existisse antes desse século. Baseando-nos nesses dados, optámos por trabalhar sobre autoras anteriores a este período histórico, incluindo as que nasceram no século XIX mas que publicaram as suas obras no século XX. Assim, procedemos a uma seleção acurada através de um levantamento feito no *Dicionário de Escritoras Portuguesas* de Constância Duarte, Conceição Flores e Zenóbia Moreira e na *Bibliotheca Lusitana* de Diogo Barbosa Machado, entre outras fontes, e seleccionámos, desde os primórdios até ao século XX, algumas autoras - não com o objetivo de formar o *nosso* cânone, mas como maneira de evidenciar autoras que de certa forma romperam, cada uma no seu modo particular, os limites impostos às mulheres em Portugal. O que vamos observar são os temas abordados, o posicionamento ideológico das autoras ou das suas personagens, bem como os aspetos do seu discurso associados ao seu contexto europeu e português, porque acreditamos que “o autor sempre projeta de algum modo na obra o que a sociedade dele fez. E não é por acaso que as mulheres dos tempos passados que queriam ir contra os seus tempos escreviam com nomes de homens” (Magalhães, *O sexo dos textos* 68).

Começaremos o nosso percurso dos *just cases* referindo-nos a dois casos dos mais emblemáticos: Joana da Gama, uma mulher “estrategista” das letras, e Públia Hortênsia de Castro, a mulher mais erudita do século XVI, cuja formação cultural e produção literária se encontram envoltas em mitos e mistérios. Quanto aos séculos XVII e XVIII, não poderíamos deixar de referenciar as escritoras freiras, apesar de as dos séculos XVI também terem pertencido ao meio monástico – Soror Violante do Céu, Soror Maria do Céu –, bem como as autoras ibéricas Bernarda Ferreira de Lacerda e Mariana de Luna, para podermos chegar às problemáticas sobre a autoria e até a nacionalidade da primeira romancista em língua portuguesa – Teresa Margarida da Silva e Orta – bem como da primeira mulher portuguesa a receber um prémio pela sua obra literária, Teresa de Melo Breyner. No contexto das mulheres nascidas no século XIX, abordaremos ainda o caso de Ana Augusta Plácido, com a profissionalização da autoria feminina; o sucesso literário e depois o esquecimento absoluto de Virgínia Victorino; bem como a rebeldia erotizada dos versos de Florbela Espanca e de Judith Teixeira. Contudo, ressalvamos que noutros capítulos falaremos (embora apenas como exemplificação) de outras autoras portuguesas, sem no entanto conceber uma rubrica específica para isso, como é o caso problemático, por exemplo, em torno da autoria ou não de Soror Mariana Alcoforado e suas famosas *Cartas Portuguesas* e o posicionamento feminista de Ana de Castro Ósorio e de Elina Guimarães.

Este trabalho procurará, assim, constituir um contributo para a valorização da produção literária feminina em Portugal, tentando explicar que os critérios adotados para a escolha das “obras-primas” da literatura portuguesa se tem fundamentado, muitas vezes, em posicionamentos incongruentes, reveladores até de uma certa misoginia. O objetivo principal deste estudo é

determinar as relações da autoria feminina com a teoria do cânone literário, exemplificadas através da citada seleção de mulheres escritoras. Pretendemos atingir estes objetivos investigando e sintetizando os pontos fundamentais da teoria do cânone literário, ajuizando sobre como se processa o entendimento do feminino e a reprodução dos seus estereótipos (tendo como alicerces os estudos de género) e, seguidamente, examinando a relação das escritoras portuguesas com o cânone literário, para discernir pontos de convergência ou divergência. Desse modo, o pensamento de Pierre Bourdieu e Michel Foucault comparecem como forma de apoio às nossas várias reflexões.

Para cumprir os nossos objetivos foi utilizado o método de pesquisa qualitativo-interpretativo, bem como o quantitativo, visto que nesta pesquisa mostrou-se necessário também observar como a realidade académica contribui ou não para o *esquecimento* dessas produções literárias, para confrontar a teoria com a prática, através de uma abordagem metodológica quantitativa.⁴ Por conseguinte, um dos nossos métodos específicos centrou-se na constituição e aplicação de um inquérito a um público específico: professores de Literatura Portuguesa dos cursos de licenciatura,⁵ em Portugal, Brasil e principais universidades europeias, tendo considerado esta a escolha metodológica mais adequada aos objetivos propostos pela investigação.⁶ No entanto, ressalta-se que tais resultados serão mostrados sucintamente em todos os capítulos da tese, não ocupando assim o ponto central do nosso trabalho.

CAPÍTULO I

Cânone e sub(o)missão

A escola ocidental, desde o humanismo de quatrocentos, revela a que ponto o humanismo é um performativo: educacional, cultural, social e político. Obviamente, é neste quadro que o cânone literário deve ser conceptualizado e não como versão mais ou menos idiossincrática do museu imaginário que cada um de nós possui. (Silvestre 13)

1. Algumas considerações sobre o cânone literário: conceituações e motivações

Muito provavelmente, o campo fundacional das ‘guerras do cânone’ residiria tão-só nisto: na explicitação e, por isso, na expansão da tomada de consciência de que as batalhas são travadas, apenas, em nome de procedimentos valorativos e, em última análise, hermenêuticos. (Buescu 5)

Alguns teóricos e leitores críticos há muito se questionam sobre uma possível função social da literatura, indagando se nesta deveria existir tal função. A produção de obras literárias alheias às problemáticas em que vive o homem na sociedade reforça a ideia de que a única função da literatura é *ficcionalizar-se*, fazendo com que o leitor leia textos literários porque procura uma fuga à tão temida realidade quotidiana, transportando-se através deles para um *mundo imaginário*, acedido através da sua leitura e fruição.⁷ Maria Vitalina Leal de Matos vem corroborar o nosso pensamento acrescentando as seguintes reflexões:

A literatura pode ainda ser evasão, forma de o autor ou o leitor se desligarem dos problemas do quotidiano, da rotina cinzenta e sobrecarregada do dia a dia . . . Em sentido contrário, a literatura pode conceber-se em função de objetivos morais, sociais, políticos ou religiosos. Uma literatura que se vê como forma de intervenção e transformação da sociedade. (Matos 103)

Todavia, será que a literatura, seja ela escolar ou académica, seja ela comercial e inserida no âmbito do negócio das grandes editoras, tem espaço para grupos considerados *marginais*, compostos por aqueles que foram historicamente excluídos da sociedade (do meio cultural e intelectual) - como as mulheres, os homossexuais, os negros, os poetas cantadores, os produtores dos folhetos da literatura de cordel, etc.?

É preciso referir que todas as reflexões sobre os modelos simbólicos que são valorizados pelo cânone literário suscitaram múltiplos debates, desdobrando-se, por exemplo, numa defesa do seu *status quo*, com Harold Bloom em *O Cânone Ocidental*.⁸ Nesta obra (cujo prefaciador da edição portuguesa nos avisa que não tem sido pacífica a sua receção, principalmente nos países de língua inglesa) são apresentados estudos do *valor estético* de vinte e seis escritores canónicos, o que, segundo Bloom, faz deles autoridades na nossa cultura (a ocidental), admitindo que a obra literária pede sempre uma releitura. Ou seja, concebe a obra, não como objeto acabado e definido, mas como um conjunto de sentidos que sejam, como elucida Umberto Eco, de abertura a várias possibilidades,⁹ no sentido de provocar respostas diferentes mas conformes a um estímulo definido entre si (*A Definição da Arte* 154).

A defesa desta dialética de *definitude* e *abertura* parece-nos ser essencial à noção de arte como facto comunicativo e diálogo interpessoal. Assim, as obras que não possuem os requisitos básicos dos textos canónicos – uma ressignificação, diferentes leituras – não terão este estatuto. Mas a defesa que Bloom faz vai para além de conceitos interpretativos e entra no campo da especulação sobre os modelos de seletividade que, segundo o crítico, “são elitistas unicamente na medida em que se fundam em rigorosos critérios artísticos” (*O Cânone Ocidental* 33). Desta forma, é apresentada a ideia de que os critérios artísticos é que seriam elitistas, e não o autor, que ainda acrescenta:

. . . o Cânone é a verdadeira arte da memória, o suporte autêntico do pensamento cultural. Muito simplesmente, o Cânone é Platão e Shakespeare; é a imagem do pensamento individual, quer se trate de Sócrates a pensar durante a sua própria morte, quer de Hamlet a contemplar essa região desconhecida. A imortalidade junta-se à memória na consciência do teste de realidade induzido pelo Cânone. Em virtude da sua verdadeira natureza, o cânone ocidental nunca se fechará, mas não pode ser forçado a abrir-se *pelas nossas senhorinhas da claqué de apoio*. Só a força o pode abrir, a força de um Freud ou de um Kafka, persistentes nas suas cognições negativas. [destaque nosso] (Bloom, *O Cânone Ocidental* 45)

Esta afirmação do autor é deveras contraditória, ao afirmar que o cânone literário só pode ser aberto por um Freud ou um Kafka – ou seja, para os raros *fortes* que surgem, um apenas numa década –, implicando, desta forma, um fechamento naquilo que havia considerado *aberto*. O que Bloom quer dizer é que o cânone está sempre aberto à qualidade estética; contudo, o conceito de *autoria* e, conseqüentemente, de *literatura*, muda de acordo com o contexto histórico (como iremos observar no segundo capítulo desta tese). Merecem destaque as observações de Andrew Milner sobre a obra *bloomiana* e de como ele procede na escolha de sua lista canônica: “The notion of a ‘world canon’ nicely evades the more brutish forms of Anglocentric cultural chauvinism commonly associated with such bordolatriy. Indeed, both Bloom’s short list of twenty-six and his long list of 3,000 books by 850 authors derive from comparative literature rather than from English literature (*Re-imagining Cultural Studies* 27).

Basta lembrarmos que na citada obra de Bloom a lista das obras relevantes na rubrica intitulada “A Idade Caótica” (abarcando, principalmente, os autores que vão do modernismo à atualidade), engloba uma grande gama de escritores americanos, mais do que de qualquer outro país. Será que essas considerações quererão dizer-nos que, para Bloom, a nova base do cânone literário é, ou seria, a americana?¹⁰ Outra observação a ser feita é que as palavras de Bloom em relação aos grupos feministas, aos quais se refere ironicamente como “senhorinhas da claqué de apoio”,¹¹ revelam-nos um certo preconceito no que diz respeito a estes movimentos socioculturais que reivindicam o seu lugar no *corpus* desse novo cânone em formação. Tudo isso veio à tona com

a chamada *guerra dos cânones*, a qual teve origem nos direitos civis e no surgimento do movimento feminista dos anos 60, nos EUA.

Porém, é importante frisar que toda esta conceitualização de Harold Bloom sobre os critérios artísticos e o “cânone ocidental” é uma análise feita a partir de outra obra do autor, *The Anxiety of Influence*, obra na qual o autor reescreve, à luz das teorias *freudianas*, a história literária do complexo de Édipo. Segundo Terry Eagleton, o que Bloom faz é demonstrar que os poetas vivem preocupados à sombra de um poeta *forte* anterior a eles, como filhos oprimidos pelo pai; qualquer poema pode ser lido como uma tentativa de escapar a essa “ansiedade da influência” pela remodelação sistemática de um poema anterior (*Teoria da Literatura – uma introdução* 38), sendo que só os grandes artistas escapam a esta angústia e conseguem produzir uma grande obra. Superar-se na sua escrita carregada de *imitação* seria importante para inscrever o autor na sua própria identidade como escritor. É nesse mesmo contexto que Roland Barthes corrobora Bloom ao afirmar que “o escritor não pode deixar de imitar um gesto sempre anterior, nunca igual; o seu único poder é o de misturar as escritas, de as contrariar umas às outras, de modo a nunca se apoiar numa delas” (52).

Acrescentando mais algumas colocações e discussões em torno da obra de Bloom, é deveras importante referir as palavras do nobelado José Saramago sobre toda esta discussão do cânone literário. Entrevistado por Carlos Reis, que publicou a obra intitulada *Diálogos com Saramago*, o escritor português sublinha a importância do papel dos críticos, que se configuram como um poder, acreditando que desde que experimentemos opiniões de autoridade (que muitas vezes se tornam opiniões autoritárias), observaremos como os mesmos podem destruir ou desvanecer o impacto de uma obra, indicando-nos que a crítica especializada exerce poder sobre as funções e formas do cânone literário (qtd. in Reis, *Diálogos com Saramago* 61-62).

Outra questão importante colocada por Reis a Saramago é a da tríplice relação entre a condição social do escritor, a literatura e a sua condição institucional, como fatores do estabelecimento de um cânone literário, e se seria legítimo configurar um cânone (como o fez Bloom) independentemente do que nele entra ou sai. Porém, Saramago acredita que não parece ser legítima tal configuração, recordando-nos que a lista de livros canónicos de Bloom foi feita a partir das traduções para o inglês. Questiona assim a pré-seleção do crítico americano, não apenas no que ele afirmou serem critérios artísticos, mas também sublinhando que estas questões tocam a problemática da *tradução*, acrescentando que existem obras relativamente boas que não foram incluídas nesta lista por pura e simplesmente não possuírem versões em língua inglesa. O facto é que esta obra foi pensada para um público (alunos e professores) no contexto de países de língua inglesa em relação à literatura mundial, mas se tornou uma obra traduzida mundialmente, o que não *funcionaria bem* com a perspectiva crítica de outros países, nem tampouco com o posicionamento

teórico dos próprios críticos em língua inglesa que vêm limites em relação a este pensamento teórico. Afirma ainda Saramago em relação à sua obra *Memorial do Convento*, citada na dita lista canónica do crítico americano, que aquela só se encontra nesta relação por estar traduzida (qtd. in Reis, *Diálogos com Saramago* 67). Desta forma, Saramago põe em cheque a teoria de Bloom, bem como os seus critérios artísticos, mostrando-nos as impossibilidades ou as limitações da formação de um cânone *ocidental* – imagine-se pois, então, como seriam as limitações de um cânone oriental.

É evidente que tais considerações de Harold Bloom se centram num estudo aprofundado e bem dirigido aos seus objectivos e que, de certa forma, não podemos julgar ou menosprezar o seu trabalho, até porque, supõe-se, quem deveria fazer um tal estudo deveria ser alguém que não existe: um poliglota genial e profundo conhecedor da literatura mundial. A partir destas reflexões concluímos que o estudo de Bloom é deveras importante, sendo que a nossa crítica – apesar de Bloom incluir algumas mulheres escritoras no seu cânone, como Virgínia Wolf, bem como autores ditos de cor, ou multiculturais – diz respeito a alguns preconceitos do estudioso em relação a obras literárias que não se centrem na visão eurocêntrica ou nas suas traduções. Porém, é preciso observar como a teoria do cânone se ressignificou ao longo de vários anos.

Oswaldo Manuel Silvestre discute, por exemplo, na sua tese de doutoramento apresentada à Universidade de Coimbra, a questão do “cânone ocidental” e do “cânone nacional”, e argumenta que na Europa, diferentemente dos EUA, há muito que não se discute a questão do cânone por se acreditar que esta se encontra esgotado enquanto programa, e a questão ter (como, em grande medida, a teoria da literatura) uma natureza póstuma (52). Apontamos ainda a atitude de Bloom, destacando n’*O Cânone Ocidental*, os escritores americanos, mais do que os de qualquer outro país, como *corpus* curricular no novo cânone contemporâneo. Porém, o autor observa mais questões no que toca às problemáticas referentes ao cânone *americano*:

Nos EUA o cânone é uma questão em aberto porque a sua contextualização local foi diversa. A deriva, verificada nas universidades americanas do primeiro terço do século, do cânone americano para o cânone ocidental na forma das listas de *Great Books*, é a comprovação *a contrario* da irrealização do programa do cânone na sociedade americana. Que a questão tenha emergido publicamente na forma de ataque aos cursos sobre *Western Civilization*, eis o que só evidencia que nos EUA o essencial do problema do cânone se joga não no cânone nacional mas no ocidental. (Silvestre 52)

A problemática americana depara-se com a teoria europeia e a sua constituição, que seriam diferentes das várias teorias de identidades americanas. Ou mais precisamente: o valor do cânone *europeu* diferencia-se do americano porque a tradição europeia terá servido à ideia de formação cultural americana. O que não deixa de ser toda verdade mas cria um outro preconceito, partindo da ótica do colonizador e do colonizado, já que menciona-se que os americanos dominam as novas

tecnologias e a produção científica, mas a sua literatura e teoria parecem ineficientes perante o padrão europeu:

A teoria, que viajara inicialmente da Europa para a América do Norte, regressa, em versão autocrítica, com a querela do cânone: e, com ela, chega a consciência dos lugares a partir dos quais se faz crítica – e teoria, naturalmente. Se esta viagem de regresso contém em si a mais-valia hermenêutica e política da ‘desmistificação’ e da auto-reflexividade, ela não implica, porém, a subordinação da teoria europeia à americana. (Silvestre 44)

Toda esta questão sobre a autoridade/superioridade da literatura na Europa contrapondo-se à americana foi posta em evidência, na imprensa mundial, pelo secretário permanente da Academia Sueca, Horace Engdahl, poucos dias antes do anúncio do Prémio Nobel de Literatura em 2008, quando afirmou que os Estados Unidos estão demasiado isolados para competir com a literatura europeia – criando-se assim mais outro preconceito em relação à literatura americana. Destacando que “É claro que há uma literatura possante em todas as grandes culturas, mas não podemos negar o facto de que a Europa continua a ser o centro da literatura, não os Estados Unidos” (1), mostrou acreditar que os EUA estão isolados e não participam do diálogo da literatura, afirmando que esta “ignorância é lamentável”. Será que esta ignorância de que se fala, esta crítica à literatura americana, teria a ver com a proposta (das literaturas periféricas), através dos *Cultural Studies*, de promoção e divulgação da literatura americana? Registemos pois que este discurso de Engdahl mostra as constantes querelas entre americanos e europeus, a vários níveis, mas evidencia também que a Academia sueca entende que a chamada literatura de massas, como a que produzem os EUA (basta aqui citar a saga *Crepúsculo*) está localizada numa zona imprópria às *grandes literaturas*; ou seja, baseia-se na autoridade comercial e não na autoridade literária. Aliás, trata-se de um posicionamento deveras conservador, já que parte da ideia que o conceito de mercado europeu escapa também a tais leis.

Acrescentemos mais informações a este debate reportando-nos às considerações que José Saramago, na já referida entrevista de Carlos Reis, faz de modo lapidar: os prémios literários falam a sua verdade, mas que não é uma verdade absoluta, compreendendo que o Nobel é uma invenção diabólica, porque torna a vida do escritor angustiosa ao fazer com que este se preocupe demasiadamente com a ideia de ser galardoado, como foi o caso de Pablo Neruda, que teria andado excitado e nervoso por causa deste prémio (apud Reis, *Diálogos com Saramago*70).

Ora, é verdade que alguns escritores nobelados pouco são referidos ou lidos, e talvez nem merecessem todo o prestígio que têm se os comparássemos a outros que não possuem este galardão. Contudo, é necessário evidenciar que o Nobel é um título importante. Apesar de Saramago o não reconhecer, este prémio trouxe-lhe notabilidade, pelo menos no mundo lusófono, porque além de

ser o primeiro, e, até agora, único escritor vencedor em língua portuguesa, há na sua obra uma literatura original, inserindo, com características próprias, resíduos e traços que o permitem localizar como desafiador da língua e da literatura. Atribui-se, então, à sua obra, um caráter *sui generis* que o torna único, no que diz respeito ao estilo da sua criação.

Outrossim, visitemos mais alguns estudos importantes referentes ao cânone. O Professor João Ferreira Duarte recorda que os primeiros debates sobre o cânone literário não ocorreram na América nos anos 60, mas na Rússia, logo nos anos 20, sendo os escritores da segunda fase do formalismo russo aqueles em que melhor se podem observar os temas *cânone* e *canonização* em movimento. Acredita Ferreira Duarte que os formalistas se aperceberam de que os artifícios formais dos textos literários não teriam todos as mesmas funções, porque uns desempenhariam um papel secundário e outros, entretanto, seriam trazidos para um primeiro plano e representariam uma *dominante* (37-38). A estas considerações subjazeriam os conceitos de modelo *canónico* (dominante) e modelo *periférico* (secundário). Sendo assim, os formalistas russos seriam os primeiros, antes mesmo dos americanos, a introduzir as pistas e reflexões sobre o cânone e a canonização. Vejamos como Viktor Chklovski nos fala sobre esse processo:

In each literary epoch there exist not one but several literary schools. They exist in literature in a state of simultaneity. However, one of them represents a canonized crest in its? Evolution, while the other schools coexist without such canonization in a state of obscurity . . . At this very same time, however, new literary forms are emerging out of the lower stratum of society to replace the old ones. The old forms, no more consciously felt than grammatical forms are in speech, have lost their artistic character to assume an official status that precludes sensation. (Chklovski qtd. in J. F. Duarte, *A lição do cânone* 38)

Ora, aquilo a que os formalistas aludem é a processos evolutivos e instáveis, cujo dinamismo faz parte (provavelmente, sempre fará) de todo o processo de canonização. Contudo, João Ferreira Duarte interpreta as considerações de Chklovski acreditando que, num determinado tempo da história da literatura,¹² uma forma literária (ou seja, um artifício) se torna dominante ao migrar do *lower stratum of society* ou das *younger schools* para um modelo que preserva o caráter artístico do sistema, por meio de uma função *desfamiliarizadora*, instigado pela irrupção da inovação. Significa apenas que, a partir dos formalistas russos, as obras passam a ser lida dessa maneira:

A partir daqui, o próprio funcionamento interno da ‘série literária’ leva a que a nova forma, por força da acção reiteradora dos epígonos, se automatize, ou seja, se torne *canónica*, desse modo exigindo que uma nova migração de formas produza um novo efeito desfamiliarizador, num movimento como a passagem de um legado, não de pai para filho, mas de tio para sobrinho, porque implica um deslocamento e não uma continuidade de tradições. Trata-se, portanto, de uma concepção de diacronia feita de alternâncias sincrónicas

ancoradas em mecanismo formal continuamente replicado, em que o mesmo elemento muda de função. (Chklovski qtd. in J. F. Duarte, *A lição do cânone* 39)

Todas essas considerações de Ferreira Duarte sobre o pensamento formalista ajudam-nos a construir duas vias de pensamento. Por um lado, este processo canônico implica um legado, caso das teorias de Bloom expostas na obra *The Anxiety of Influence*, na qual traça uma genealogia dos poetas fortes, sempre angustiados por uma sombra mais forte de um legado anterior. Assim, mais uma vez se confirmam as afirmações de João Ferreira Duarte: as teorias de Harold Bloom não seriam inovadoras, nem tampouco as pioneiras nesta linha de pesquisa teórica - a obra de arte, para os críticos russos, é percebida por contraste com o pano de fundo de outras obras de arte e por associação com elas (Jauss, *A literatura como provocação* 51). Por outro lado, toda essa concepção formalista se constitui como um processo *metamórfico* de uma obra literária; isto implica dizer que se trata de um movimento imprevisível, muitas vezes não estruturado, de estéticas literárias, pensamentos acadêmicos, formas de escrita e de valorização de uma obra, que a conduzem, ou a um escritor, ao processo de uma nova expressão artística, e ao de uma canonização.

É preciso também referir Horácio que, na sua *Arte poética*, quando trata sobre o conceito de *mimese*,¹³ de certo modo formula conceitos que podemos englobar nos estudos sobre o cânone, refletindo o que ocorreu na sua época, a importância desse cânone que divulga. Nesta obra, que na verdade é uma carta (*Epístola aos Pisões*) com intenção de passar ensinamentos, o autor exemplifica-nos como atingir a perfeição de uma poesia: “Mas vós, ó estirpe de Pompílio, censurai todo o poema que não for aperfeiçoado com muito tempo e muita emenda e que, depois de retalhado dez vezes, não for castigado até ao cabo” (Horácio 97-99). O autor grego tem como objetivo ensinar o que seria uma idealização de obra padrão/clássica, através de uma *imitação* dos modelos *canônicos* existentes. É nesta via de pensamento que Maria Vitalina Leal de Matos vem corroborar o nosso pensamento:

Surge, assim, uma nova noção a complicar o problema da imitação: a noção de *autor exemplar*, de *modelo clássico*; ‘clássico’ porque se aprende na aula, na *classe*, e, apresentados deste modo, esses autores passam a ser exemplos, as autoridades. A proposta de Horácio no sentido de que se imitem esses mestres para aprender a ‘arte poética’; de modo a atingir a perfeição. Estes conceitos virão a ter especial incidência no classicismo europeu: a arte é concebida em geral como imitação, como *representação*, e reger-se-á pela norma sacrossanta da *imitação dos clássicos*. (Matos 206)

Creemos poder atribuir um proto-conceito do cânone, primeiramente, a Aristóteles, (300 anos A.C., quando ele agrupa certas obras através de algumas características e chama a umas de tragédia, a outras de comédia, e assim por diante) e depois a Horácio (65 anos A.C.), mostrando-nos que este conceito já existia primariamente na Grécia antiga e que, de certa forma, herdamos,

conscientemente ou não, esta necessidade dupla: a de nos espelharmos em obras superiores, mas, simultaneamente, a de questionarmos tais obras. Esta concepção do modelo *horaciano* sobre a “imitação” esteve mais fortemente marcada nos escritores medievais, pois, segundo Jacques Dalarum, um importante especialista na Idade Média, os autores deste período detestariam a própria ideia de novidade: “Quando inovam, abrigam-se mais do que nunca atrás da tradição e pretendem simplesmente voltar às fontes. É sempre do velho que eles fazem novo: e fazem muito bem” (30).

Porém, Itamar Even-Zohar elucida que a ideia que concebemos de cânone literário já existia para a primeira civilização letrada e literária de que temos conhecimento, a que residia no conjunto de cidades-estado sumérias na antiga Mesopotâmia, visto que para esses povos havia uma preocupação eminente com os textos escritos e recitados. A cultura suméria terá sido a primeira a introduzir atividades textuais como importante ferramenta para criar coesão sociocultural, que se organizava em torno da escola como moderadora do cânone:

Mais importante ainda é o facto de que, ao estabelecer e consolidar a escola como uma instituição de poder, a cultura suméria também introduziu a instituição sócio-semiótica do cânone. Tanto a escola como o cânone serviram para organizar a vida social, sobretudo através da criação de um repertório de modelos semióticos a partir dos quais ‘o mundo’ era explicado mediante um conjunto de narrativas, *inter alia*, que foram naturalmente talhadas ao gosto dos grupos dominantes. Estas narrativas tornam-se muito poderosas no momento de transmitir sentimentos de solidariedade, de pertença e, fundamentalmente, de submissão a leis e decretos, que deste modo não precisavam de ser impostos apenas através da força física. (Even-Zohar, *O papel da literatura na criação das nações da Europa* 80)

A obra literária é anterior ao cânone, que nasce dela, e não o contrário. Mas o que Even-Zohar sugere é que nessa cultura a produção textual e oral clássica (válida e necessária) surge assim como uma forma de aprendizagem cultural, através de modelos galvanizantes, no sentido de apresentar um *novo mundo* – obviamente, o da classe dominante –, por isso, necessitava de ser apreendida como substrato social, para além de proporcionar uma melhor compreensão da vida quotidiana e das manifestações míticas; ou seja, produziam-se os textos com essa intenção canônica. Assim, essa aprendizagem a partir de textos canônicos (escritos ou orais) decerto terá impelido os produtores desses textos a fundamentar o seu conhecimento dentro de um padrão, o que fez com que se tornassem referência para a sua comunidade, bem como exemplos e formas de poder e ascensão social: cada texto seria, na verdade, um bem muito valioso.¹⁴ Tal ideia aparenta permanecer, conscientemente ou não, até hoje na nossa sociedade (como forma de estratificação social): “hay una lucha permanente, y con muchas fluctuaciones, por parte de los productores de textos, para convertir sus productos en bienes valiosos y, sobre todo, mantenerlos como tales” (Even-Zohar, *La literatura como bienes y como herramientas* 24).

Porém, a fase decisiva para um novo entendimento estruturado sobre o cânone literário surge no século XIX. A ideia de *criação*, trazida pelos escritores românticos (apesar do Romantismo ser um movimento absolutamente contraditório: ao mesmo tempo em que afirma uma coisa a nega – pense-se, por exemplo, no Romantismo Alemão), rompe a barreira do conceito de cânone como modelo tradicional, conferindo uma nova significação ao valor canónico das obras:

Se a obra literária resultava de um acto de imitação e dependia do conhecimento dos modelos e das normas, com o conceito de génio criativo tudo se altera, porque a obra não aponta o mundo exterior; deriva apenas da excepcionalidade do indivíduo que a cria, já que o génio significa exactamente a posse em alto grau do espírito criador. Nesta ordem de ideias, o valor máximo não está na adequação aos modelos, mas justamente na diferença, na originalidade através da qual se exprime o ser excepcional. (Matos 50)

Estes novos valores rompem com o ideário *horaciano* de modelo clássico e entram no campo da sua superação. Lembremos que o século XIX foi o período mais fértil da história literária, em que conviveram, quase simultaneamente, movimentos como o realismo, romantismo, simbolismo, naturalismo, decadentismo, entre outros, o que fez com que alguns autores, como Eça de Queirós e Machado de Assis, tivessem obras com características simultaneamente românticas e realistas. Estes diferentes aspetos estéticos defendiam ou incutiam valores e modelos diferenciados como padrões, numa constante ressignificação dos modelos literários; o romantismo configurou-se como ponto de partida, não só para uma nova conceção de obra literária, mas para a valorização da sua autoria:

No romantismo a questão do génio, que era já um conceito relevante no Iluminismo, torna-se o fulcro de todo um discurso hiperbólico que rodeia o autor de uma aura quase social No discurso literário este papel do génio é plenamente assumido numa concepção idealista de autor. Ele encarna o herói que ultrapassa as situações mais adversas, os condicionalismos da sua própria sociedade Assim, o autor ideal é aquele que se liberta de todos os cânones que o rodeiam, artísticos ou sociais, e dá expressão às contradições e paradoxos da natureza e dos seus próprios instintos. (N. Fernandes 63-64)

Chegamos aqui a dois importantes direcionamentos para entender o conceito de cânone: por um lado temos a noção de *modelo* – como medida, conjunto de regras e de elementos a seguir; por outro lado, temos o conceito de *superação* – o cânone ocidental moderno, que surge no século XIX, constituído por obras que subvertem as regras canónicas, rompe estas barreiras simbólicas de modelos representativos e interliga-se com as noções de *genialidade* e de *superação*, como inscrição de uma nação que procura a literatura como forma de identificação de um povo.¹⁵

Não basta apenas as obras serem *bem construídas*, podem até ser imperfeitas, mas teriam de ser *sublimes* (como, por exemplo, *Les fleurs du mal*, de Charles Baudelaire). O conceito de

verdadeiro sublime é, segundo Dionísio Longino, aquele cuja admiração nos tem por muito tempo suspenso o ânimo, sendo um dom da natureza pertencente à natural elevação dos pensamentos, pois o sublime seria acima de tudo uma causa de grandeza, sendo a composição em toda a sua dignidade a elevação do espírito (59). É quase um conceito chave no pensamento humano como valor e regra, já que acalenta o recetor e lhe traz felicidade. Lembremos que ética e regras podem ser subvertidas e que regras novas ultrapassam as anteriores na evolução do pensamento humano – no nosso caso, dos estudos literários. O cânone é dinâmico e ao mesmo tempo estático. É por isso que Roland Barthes afirma que a literatura possui um caráter metódico que, inserido nos programas de investigação, varia segundo as escolas e épocas, e é o objeto que a sociedade julga digno de ser transmitido: “Tal como a ciência, a literatura tem a sua moral, um certo modo de extrair, da imagem que dá a si própria do seu ser, as regras do seu fazer, e de submeter conseqüentemente as suas empresas a um certo espírito de absoluto” (13). Isto indicia que autores e obras que não estejam inseridos neste *padrão moral* (ou padrão *canónico*) seguramente serão excluídos dos programas curriculares.

Como forma de ampliarmos o nosso debate é importante também analisar os registos, nos dicionários literários, sobre o tema *cânone*.¹⁶ Para Cuddon (i), o termo refere-se aos autores aceites como genuínos (99). Angenot também aceita esta ideia mas com uma ressalva (ii): é preciso que um aparelho institucional os reconheça como autênticos e válidos (46). Por seu turno, Henri Bénac explica que existem três modelos de cânone (iii): na Antiguidade, refere-se aos escritores, “les grammairiens d’Alexandrie”, considerados como modelo; no sentido teológico, consiste na lista de textos sacros considerados como autênticos pelas autoridades – ou seja, complementando o pensamento de Angenot, Bénac assume que é preciso existir uma instituição que fundamente e se dirija à sociedade, impondo-lhe modelos estéticos; e, finalmente, o modelo artístico de beleza: um tipo de escultura que serve de modelo a imitar (26).

Este ideal de beleza da obra de arte é a primeira noção contida no vocábulo *cânone*, cunhado por Policleto no seu tratado teórico intitulado, precisamente, *Cânone* (que também deu o nome a uma famosa escultura desaparecida) no qual estabeleceu regras para a sua arte escultórica e de um trabalho em particular, o *Doríforo*,¹⁷ que foi considerada como o ideal da beleza masculina, corporizando o sistema de proporções que o escultor definira no seu tratado: as medidas exatas que uma escultura deveria ter para se tornar um cânone. Por isso, no seu sentido mais restrito, “cânone” significa “tratado” ou “regra”. Acima de tudo a escultura perfeita, ou seja, canónica, para Policleto, representava um ideal humano sublime, tantos nos aspetos físicos, quanto no seu aspeto divinizador, despertando-nos a ideia do homem como criador, quase como um deus: “The Canon and these works of art can help convey to us the inherent nobility of the God within us and our capacity to be a cocreator with God, in the image of God, directing assertively and harmoniously our affairs and

environment” (McCague 28). Portanto, a ideia de perfeição e medida não estão apenas presentes na forma artística literária, mas também noutras artes; o *Doríforo* representa todas as regras, harmonizando uma justa proporção entre as partes.

Já no sentido filosófico, o vocábulo cânone inicialmente teria, segundo Jan Gorak, as seguintes implicações (iv): “Plato and Aristotle use the word in the course of their attempts to teach deeply conflicting moral and ethical systems” (4). Por seu turno, o dicionário *Novo Aurélio*, para além de todas essas definições, acrescenta mais um tópico (v): “Forma de composição, muito difundida pelos compositores do séc. XVI, e cujo tema, iniciado por uma voz – o antecedente – é rigoroso e continuamente imitado por outra(s) voz(es) – o(s) consequente(s)” (A. Ferreira 392). Esta afirmação remete para modelos superiores que precisam de ser imitados.

M. H. Abrams trabalha com a ideia referente a “cânone literário”, destacando que o termo adquiriu, na recente década, um novo sentido (vi): “those authors whose works, by a cumulative consensus of authoritative critics and scholars, as well as by their conspicuous and continued influence and later authors,¹⁸ have come to be widely recognized as ‘major’” (20). Finalmente, Jan Gorak atribui ao mesmo conceito as seguintes denominações: “sublime truth”, “rule”, “standard”, “artistic moral”, ou “a book list for educational value”. É exatamente o conceito de *rule*, como “régua/regra”,¹⁹ que tem a mesma noção da sua origem grega, *kanon*.

Por seu turno, France Vernier afirma que há duas ideias sobre a literatura importantes para repensar o cânone: uma será a noção de autonomia absoluta da literatura, ou seja, a vida autónoma das formas literárias estéticas, que advém da sua própria evolução histórica (o contexto histórico-social, tal como a produção de literatura nos períodos como o renascimento, romantismo, realismo, etc.); outra será a crença de que o *corpus* literário, ou os critérios estéticos, são determinados pelas ideologias dos sujeitos da classe dominante. Desta forma, a literatura e a arte não passariam de instrumentos de domínio, vinculados a sistemas ideológicos. Porém, Vernier acredita que existe uma conexão entre esses dois conceitos:

Assim, e qualquer que seja a definição que se der de ‘literário’, um facto é certo: é que o literário goza, em relação à infra-estrutura socioeconómica, de uma autonomia relativa. Isto significa que, a menos que se caia num idealismo, ele tem relações com a infra-estrutura e que esta é, em última instância, determinante para o explicar. Implica isto igualmente que, pondo de lado o mecanismo, as mediações entre a infra-estrutura e o ‘literário’ são a tal ponto complexas, que não se pode deduzir o último da primeira, nem reduzi-lo a ela; que também não se pode reduzir o literário à ideologia dominante, nem sequer a simples confrontos de ideologias concorrentes ou antagónicas. (Vernier 43)

Isto indica bem o carácter flutuante do texto literário e das suas funções; o conceito de cânone literário (e o de autor) flutua também através dos séculos, porque, se do ponto de vista

teórico tal conceito fosse estático, bloquearia a análise do texto literário, que seria quase sempre perspectivado da mesma forma.

Lembremo-nos que a regra (como também o cânone literário) não apenas enforma o estado-nação (valores literários da Pátria), mas constitui-se de maneira a permitir-nos entender como um determinado país percebe a sua própria cultura, ao excluir das suas regras gerais determinados textos que, como observaremos no caso específico português, sempre se encararam de forma fragmentária no que diz respeito às produções de autoria feminina. De certa forma, “. . . quando se fala em cânone, o que está em causa é a identidade cultural de países, nações, povos; ou simples comunidades ou organizações diversamente definidas e com diferentes interesses e repercussões de impacto variável (academias, universidades, departamentos)” (Santos, *Introdução* 17).

Lembremos também, a partir dos estudos sobre a literatura europeia e a época medieval de E. R. Curtius, a importância do chamado cânone *eclesiástico*, cuja preponderância, segundo o autor, aumentou na proporção não apenas das sagradas escrituras, mas também das atividades jurídicas e litúrgicas da instituição religiosa, chegando o autor a afirmar que existe uma importante e complexa interdependência entre um cânone e a situação e o contexto histórico de uma instituição (367-383). Haverá ainda que recordar Goethe, que nos apresenta, pela primeira vez, o neologismo *weltliteratur*, através de uma carta destinada a Eckermann, em 31 de janeiro de 1827; nesse texto, relata que estaria lendo um romance chinês, *Lu-Kiao-Li*, causando espanto ao seu destinatário com a novidade. Goethe desenvolve todo um comentário analítico entre o romance chinês e a poesia de Pierre-Jean de Beranger e conclui: “‘Cada vez mais me convenço’, prosseguiu, ‘de que a poesia é uma propriedade comum à humanidade’ . . . ‘apraz-me por isso observar outras noções e sugiro a cada um que faça o mesmo. A literatura nacional não significa grande coisa, a época é da ‘literatura mundial’ e todos nós devemos contribuir para apressar tal surto’” (qtd. in Eckermann 199).

Numa tradução literal para português, *weltliteratur* significa “literatura mundial” ou “literatura do mundo” e, resumindo o seu sentido, é uma ideia utópica de Goethe: a de que, um dia, todas as literaturas se reunissem numa grande síntese, na qual cada nação desempenhasse o seu papel num “concerto universal”. Mas o próprio Goethe vê problemas na sua teoria, ao compreender que nenhum país iria renunciar à sua individualidade literária (Wellek e Warren 61). Por seu turno, Jan Gorak percebe nessa teoria *goethiana* duas possibilidades de entender o conceito de cânone: “In effect, Goethe envisages a world literature organized around a two-tiered Canon. The first tier will include the provisional, historical canons that furnish examples or specific artistic possibilities. The second ‘supercanon’ will store the permanent and universal records of artistic achievement” (55). Estas interpretações de Gorak criam, assim, a partir do conceito *weltliteratur*, duas categorias possíveis do pensamento do escritor alemão.

Porém, Osvaldo Manuel Silvestre não acredita ser possível a utilização deste termo quando nos referimos ao cânone, nem tampouco acha plausíveis as considerações de Goethe:

E talvez possamos concluir que o cânone é uma noção inoperativa quando nos situarmos no plano da *weltliteratur*. O que não é o mesmo que decretar a impertinência da categoria inicialmente tematizada por Goethe. É, sim, admitir que não temos forma de produzir um cânone mundial, pois não temos quem o possa produzir nem como. Não porque todos seremos sempre poucos, mas sim porque seremos sempre demasiados. (Silvestre 294)

Podemos observar que o conceito *goethiano* não é pacífico, gerando controvérsias e até subcategorias. O certo é que este termo aparenta ter muitas significações, uma delas sendo a capacidade de algumas obras conseguirem ultrapassar as barreiras nacionais e linguísticas, tornando-se assim mundialmente conhecidas. Essas obras de carácter mundial seriam lidas e relidas por leitores e críticos, de diversos países, como obras culturais não pertencentes a um único estado-nação, mas à cultura em geral (existe uma cultura generalizada?).²⁰ Todavia, parece-nos ilógica esta ideia, tendo em vista que vivemos numa sociedade em rápidas transformações, convivendo com discursos unificadores dominantes, apesar da abertura de certos movimentos e/ou conceitos de pluralidade ideológica. Visto por este prisma, o conceito *weltliteratur* pode ser sim considerado válido (em execução), tendo em vista não as prioridades culturais de um povo, mas a abertura à pluralidade e às reivindicações de uma identidade (como, por exemplo, étnica, sexual, religiosa, económica), face às necessidades universais de grupos e subgrupos. Essa abertura criaria, fundamentalmente, subcategorias da *weltliteratur*, pois cada grupo teria um interesse específico no seu cânone mundial: se nos posicionarmos como uma comunidade elitista, tendemos a eleger a nossa *weltliteratur* a partir de grandes clássicos; se, por outro lado, formos voltados para a cultura popular, elegeremos, como carácter e necessidades universais de um grupo, as obras que refletem e são característica de tal público, como por exemplo, a literatura de cordel.²¹

Por seu turno, Andrew Milner considera a *weltliteratur* uma das problemáticas da literatura comparada, no seguinte sentido em relação ao cânone:

Both comparative literature and English literature sought to define their respective subject matters in terms of a 'canon' of authoritatively 'literary' texts: *weltliteratur*, or 'world literature', on the one hand, the 'English tradition' on the other. The term 'canon' (spelt with two rather than three 'n's) denotes a set of officially recognized 'sacred' books. (*Literature, Culture & Society* 6)

Desta forma, o crítico aponta a problemática do termo *goethiano* relativamente à literatura comparada, pois a dita *world literature*, no trabalho comparativista, pensaria não só as relações temáticas e estilísticas do texto, mas também as de autoridade canónica que lhe são atribuídas.

Importa lembrar que, necessariamente, há um outro termo *goethiano* para referir a literatura comparada:²² “afinidades eletivas” – termo exposto em romance homónimo, que trata de um confronto entre o impulso amoroso e a interdição decorrente da moralidade, num jogo de trocas e atrações fatais.²³

Convém, neste ponto, recordar as considerações de Milner, que acredita ser a grande problemática do ensino da teoria da literatura (e, conseqüentemente, do ensino do cânone literário) a seguinte questão: “Literature’s disciplinary focus had typically fallen, not on how to write valued writing, but on how to *value it*” (*Literature, Culture & Society* 7). Ora, isto alerta-nos para o problema da crítica e da elite académica, que procuram valorizar os escritores não apenas pelo conteúdo da sua obra artística, mas por implicações que denotam a dita cultura erudita. Assim, a problemática centra-se no modo como o posicionamento teórico dos docentes resgata e questiona, através de preceitos das disciplinas literárias, a valorização de uma obra; por isso o autor distingue detalhadamente as diferenças entre cultura popular e cultura elitista:

The distinction between literature and fiction, between ‘elite’ and ‘popular’ cultural forms, clearly overlaps with that between elite and non-elite social groups. Insofar as literary studies had insisted that literature was inherently valuable, and popular culture inherently less so, it tended toward a form of cultural elitism, deliberately privileging minority forms and values. Whilst this is analytically separable from social elitism, they were in practice normally deeply intertwined Empirical sociological research has repeatedly confirmed that canonical literature tends to be valued by the more educated, more affluent and more powerful groups (Milner, *Literature, Culture & Society* 21).

Ao seguir todas essas pistas, nota-se a ideia de cânone como sinónimo de *autoridade*, validade, outorgada por uma instituição ou por críticos,²⁴ que fundem, avaliam, descartam ou incluem, o que seriam os modelos *corretos* a serem seguidos, lidos e revistos, e que denominamos *régua/regra canónica*. O cânone funciona como o mediador entre as hierarquias educacionais e literárias:

Modelo Básico

Instituição/escola/academia/crítica	CÂNONE	= alunos/público
Valida	Formulado	Símbolos impostos

Toda esta imposição é bem lembrada por Gumbrecht que salienta algumas das problemáticas dos estudos literários americanos:

New modalities of literary reading became key among leisure activities, and we can assume that it was this status that, from the early decades of the 19th century on, attracted considerable investments on the part of the

states into professorships and institutes for literary studies. Besides channeling the reading of literature toward effects of compensation and reconciliation, however, the emerging academic disciplines also contributed to the constitution of the new normative images of society by identifying and extracting ethical values from literary texts. (Gumbrecht 5)

Obviamente a literatura não precisa demonstrar valores éticos ou morais, aliás, muita literatura não quer expressar valor algum, apenas quer constituir-se. De certa forma, esses valores éticos que Gumbrecht refere têm muito a ver com a ideia dos *Cultural Studies*, muito difundida nos Estados Unidos da América, que tenta não apenas resgatar valores éticos, mas também escritores que pertenciam à marginalidade do cânone. É exatamente esta abertura *americanizada* que defende Paul Lauter (46), acreditando que esta se fará a partir do momento da inclusão de autores e textos marginalizados (esquecidos) naquilo que preferimos denominar régua/regra canónica.

Convém, neste ponto, referir que Osvaldo Manuel Silvestre também trabalha com as mesmas ideias de Gumbrecht, crendo que o cânone não é apenas um museu imaginário de textos, mas reflete uma ordenação sintática de um todo textual ao serviço de certas narrativas institucionalmente recorrentes, acrescentando que uma das razões da crise do cânone literário reside no facto de as narrativas atuais serem diferentes das do passado, tendo por isso que passar por diferentes processos de recodificação (26-27). Isto implica dizer que toda a evolução adquirida pelos novos paradigmas da humanidade, sobretudo com o início do século XX, trouxe novas perspetivas, principalmente aos grupos mais marginais, que começaram a ter mais autonomia e a reivindicar os seus direitos na sociedade – entre eles mulheres, negros e homossexuais – trazendo à tona novos debates. E não só: os estudos literários sofrem um extremado processo de estruturação e redefinição (formalistas, estruturalistas, pós-estruturalistas, *New Criticism*, etc.) que obriga a instituição/cânone a rever-se e a atualizar-se, constantemente. Entende-se assim que o cânone literário não vive apenas do passado, mas é a partir desse passado que se cria uma linha imaginária – assintótica – na qual perpassam obras e autores, que narram, dramatizam ou poetizam de maneira muito própria, no interior do seu contexto, servindo como ponte comparativa de pensamento entre as novas estéticas literárias e as que já foram referências outrora, delimitando as relações de pensamento de uma nação, ou de um período histórico.

Italo Calvino, na obra *Porquê ler os Clássicos?*, acentua que, ao relermos um *clássico*, notaremos que sempre será uma leitura de descoberta igual à primeira: é o que consegue persistir como “ruído de fundo” mesmo onde domina a atualidade, ou mesmo quando relega esta para a categoria de ruído de fundo (9-12). Isto quer dizer que o clássico é sempre atual, ou faz com que a atualidade repense o seu trajeto nele. Ou mais ainda: que a nossa condição atual de leitor (seja ela política, filosófica, ou emocional) está presente na obra.

Helena Carvalhão Buescu afirma que, através das entrelinhas das considerações de Italo Calvino, encontramos a ideia de cânone enquanto “existência não-imutável”. Buescu acredita ainda que a imutabilidade de qualquer sistema e a sua petrificação implicam não uma ideia de cânone, mas uma unidade de lista exaustiva, que deveria ser afastada de tal conceito: “E isto significa que os movimentos de *mutabilidade*, *revisão* e *agitação* são tão centrais para o conceito de cânone como o fenómeno de estabilização, que nele também existe, mas ao qual é, por vezes, erroneamente reduzido” (*Afinidades Electivas* 3). Estas ideias de Buescu são compartilhadas por Suely Leite que afirma que não há como pensar em cânone sem se referir à flexibilização, abertura e enriquecimento, acrescentando que a literatura faz parte dos direitos humanos e, por isso, a literatura feminina, a infantil e a de massas, enquanto obras que cumprem a sua função estética, “encontrarão no cânone um espaço para terem reconhecido o seu estatuto literário” (7).

Evidencie-se que o pensamento de Leite, para além de ultrapassar as considerações de Buescu, se mostra um pouco utópico. Reconhecemos que o cânone hoje tem uma maior abertura, mas isto não implica dizer que as literaturas consideradas marginais tenham um espaço no cânone, até mesmo porque, se há uma instituição que o fundamenta – a academia/escola – ela é elitista. Evidentemente haverá algumas escolas/academias que compartilhem as novas perspetivas de ensino (por exemplo, as freirianas), no qual se trabalha a partir do universo do aluno (autores e textos que estejam próximos de sua realidade), compatibilizando-se assim com o pensamento de Leite; porém, isto não quer dizer necessariamente que as literaturas não-canónicas sejam aceites pelo discurso oficial.

Também referindo-se ao cânone e às obras clássicas, Maria Paula Morgado Sande, na sua tese de doutoramento apresentada à Universidade Nova de Lisboa, acredita, à luz de uma conceção pós-moderna, que um programa de educação literária fundado na ideologia da canonização não parece servir um projeto consistente de formação humanista para o novo milénio, afirmando que a atual relação entre leitor e obra clássica se baseia no seguinte diálogo: “As grandes obras literárias, os textos válidos no contexto educativo, não foram produzidas para transformar objectivamente a realidade mental e axiológica do leitor individual; conseguem todavia alterar essa realidade ao incutirem nele os ingredientes da curiosidade ou da dúvida e da inquietação” (55). A estudiosa também fala de um novo conceito, o “cânone aberto”, dentro do contexto escolar português, tendo como foco, por parte do *canonizar educativo*, a coragem de romper com a tradicional maneira de interpretar o cânone, avançando um novo conjunto de ideias sobre ele:

A cultura escolar não pode mais apegar-se a um modelo de educação literária nacional que a converte num reduto de elevação e de eruditismo. Que não se está de todo a insinuar ser inútil ou desadequada. Apenas não é mais (e alguma vez o terá realmente sido?) manifestamente suficiente como ingrediente de formação do indivíduo e do cidadão do início do século XXI. O cânone escolar não pode continuar a construir-se

obedecendo ao tradicional impulso de fechamento dentro de uma acepção particular e aristocrática de cultura (Sande 256).

Numa abordagem que vem da sua experiência empírica, Douwe Fokkema, sobre o conceito de cânone, coloca-nos a seguinte questão, no que toca aos sistemas literários e à sua relação com outros sistemas: “The function of the Canon-formation system is to satisfy a demand of literary criticism, which cannot work on the basis of abstract norms alone. It also satisfies a need in educational policy” (366). Visto por este prisma, o cânone é algo vital à crítica literária e à própria funcionalidade dos sistemas (Fokkema destaca o jornalismo, a crítica e a escola) que o fundamentam. Isto implica dizer que o cânone é fundamental, como modelo e até como fulcro da própria existência organizacional dos órgãos regularizadores. Em contrapartida, John Guillory destaca, como grande formadora e construtora do cânone, apenas a instituição escola:

The problem of Canon-formation is one aspect of a much larger history of the ways in which societies have organized and regulated practices of reading and writing (It is perhaps an illusion of our own age to believe that we are simply free to read and write whatever, whenever, and however we wish). We are now in a position to recognize the major social institution through which this regulation is exercised: the school. (Guillory, *Cultural Capital: the problema of literary canon formation* 239)

Para o crítico mencionado, vivemos presos a um sistema que subtilmente nos impõe os modelos práticos e estabelecidos do cânone. Mas isto significa que este pensamento só poderá ser válido se acrescentarmos as outras categorias destacadas por Fokkema: o jornalismo e a crítica.

Guillory refuta a ideia de liberdade de escolha literária e propõe-nos observar as estruturas até do nosso próprio desejo, condicionadas pelos aspetos do *logos* estabelecidos pela sociedade. Este aspeto levou-nos a questionar o gosto pessoal de cada professor no inquérito que aplicámos,²⁵ porque tal interpelação poderia evidenciar um modo muito específico de entender a literatura, assim como a sua relação com a escrita de mulheres. O que descobrimos foi que justamente nesta pergunta – no campo especulativo das preferências individuais dos professores, independentemente do século – aparece um número maior de mulheres escritoras citadas (mesmo assim, numa discrepância de 37 referências em comparação a 220 autores) mas as quais são, na sua totalidade, quase todas nascidas no século XX. Este dado revela-nos um quase total esquecimento das escritoras que produziram antes deste período histórico, o que nos faz confirmar a opção de limitar o nosso trabalho apenas às autoras que nasceram antes do século XX. Se um Fernando Pessoa, seguido de Eça de Queirós, José Saramago e Camões são unanimidades académicas, no que diz respeito às mulheres, Lídia Jorge e Sophia de Melo Breyner Andersen obtiveram, cada uma, seis preferências dos professores, o mesmo número que obteve a Marquesa de Alorna no tópico relativo à cultura portuguesa. Isto quer dizer, mais uma vez, que, mesmo com um campo tão alargado de

escolha, as referências às duas escritoras, somadas, não atingem o mesmo número percentual do quarto autor mais citado, Camões (com 18 referências preferenciais). Notamos que o grupo europeu refere mais mulheres do que o português e o brasileiro, sendo que, neste último, os grupos constituídos por sujeitos do sexo feminino são os que citam mais escritores, e os de sexo masculino não citam nenhuma escritora. Não é à toa que Carlos Ceia nos alerta para essa problemática do gosto individual como componente de seleção:

Se o ensino da literatura ficar reduzido ao culto do gosto individual, seja o do estudante, seja o do professor, nunca sairemos de nós mesmos e a visão que teremos do mundo é aquela que o manual nos dita segundo uma razão que aprendemos a recitar em vez de privilegiarmos o caminho dialético da dúvida criativa, aquela que nos permite dizer que uma dada obra de arte pode também não ser arte. (Ceia 13)

Julgar e entender como foram criados os nossos gostos por um tipo de literatura, entender as formas impositivas dos manuais escolares que excluem ou incluem certos autores(as), é o único caminho para se perceber o processo literário e as suas implicações. Ceia muito bem adverte para possuírmos a dúvida crítica face aos repertórios de seleção, o que nos pode tornar leitores mais atentos quanto à função da educação literária como forma de manipulação.

Voltemos ao pensamento de John Guillory, mais especificamente na obra *Cultural Capital: the problema of literary formation*, na qual, apoiando-se nas teorias pós-marxistas de Bourdieu, o autor fala da constituição de uma nova denominação do cânone: o “cânone da teoria”, que consistiria em observar a reconstrução das relações históricas e estéticas na origem de uma obra de arte (diferenciando-a de uma simples mercadoria, a partir de pressupostos da economia política) para entendermos assim a origem do conceito de *valor*, rejeitando a proposta de relatividade que os críticos modernos lhe atribuem (o valor de um texto seria uma das problemáticas para se discutir o cânone). O que efetivamente o autor põe em causa, não é quais seriam os autores ou textos que deveriam fazer parte do cânone, mas sim quais os caminhos pelos quais o “cultural capital” é produzido e oferecido em função de uma classe social (Guillory, *Cultural Capital* 30). Considerando o fator *classe* (raça e gênero) – que até então estava ausente da querela sobre o cânone literário – a matriz discursiva para se (re)pensar a constituição do cânone literário e a perda de valor na literatura, como reflexo do mercado cultural e social (como por exemplo se deu com o acesso da família burguesa ao poder, o que gerou uma demanda maior de um determinado tipo de texto literário e sua mercantilização), a reflexão resvala para as questões da recepção e dos processos e escolhas editoriais.

Por sua vez, Vítor Manuel Aguiar e Silva refere que há um núcleo literário denominado “literatura canónica” e um periférico chamado “literatura marginal”; o que diferencia os dois é que a primeira literatura é considerada particularmente valiosa, tendo como modeladores a comunidade

literária e, a partir do século XX, a escola. Contudo, como Carlos Reis adverte, a formação do cânone – seu trajeto na regra/régua canónica – sustenta-se na articulação de, pelo menos, três fatores, que seriam inspirados numa ordem difusamente ideológica:

A já aludida *selectividade* que trata de estabelecer, de forma não necessariamente sistemática ou programada, as obras e autores que correspondem a uma identidade cultural e literária, entendida como ortodoxa e meritariamente representativa; a *continuidade*, ou seja, a permanência, ao longo de um tempo histórico alargado, de obras e autores que fundam nessa permanência a sua autoridade cultural; a *formatividade*, critério de ordem pedagógica e também ideológica, que leva a reter no cânone aquelas obras e autores que se entende serem reprodutoras de uma certa (e algo estável) ordem social e cultural, que se deseja insinuada no sistema de ensino. (Reis, *O conhecimento da literatura. Introdução aos estudos literários* 72-73)

As afirmações do autor fazem-nos refletir sobre vários aspetos que podem ajudar-nos a entender melhor o processo e as implicações do cânone literário, quando se toca na ordem social e no sistema de ensino continuador de uma ideologia, capaz de selecionar e continuar de forma pedagógica, como observaremos no inquérito aplicado, o “poder simbólico” – uma noção aduzida por Bourdieu – que seria algo como um poder invisível, que só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem (Bourdieu, *O Poder Simbólico* 8). Esta afirmação remete-nos ao poder invisível das próprias instituições que fundamentam o cânone: “o poder simbólico como poder de construir o dado pela enunciação, de fazer ver e fazer crer, de confinar ou de transformar a visão do mundo e, deste modo, a ação sobre o mundo, portanto o mundo” (Bourdieu, *O Poder Simbólico* 14). No caso do poder de ação, o do cânone seria o de transformar o mundo literário? Entende-se que sim; porém, não totalmente, devido à crise em que o seu próprio conceito se encontra, há séculos.

José María Pozuelo Yvancos e Rosa María Aradra Sánchez, na obra *Teoría del Canon y Literatura Espanhola*, aludem à possibilidade que se encontra na teoria da literatura (que entrou em circulação) a que remetem os debates entre ateus e crentes, no que se refere à existência de um *díós-canon*, reforçando a ideia de que a abertura a debates multiculturalistas e plurilinguísticos acabam por criar divisões de pensamento crítico e ideológico, quando nos referimos ao cânone. Segundo estes autores – que tratam do percurso das obras (o processo de canonização) para o entendimento do cânone literário – a canonicidade é um fenómeno que só pode ser observado a partir de reflexões sobre alguns aspetos que configuram o processo de formação e transformação do cânone literário:

El tema del Canon nos lleva a reflexionar sobre la necesidad actual de resituarnos más en el lugar desde el que se define el objeto literario que en los mecanismos de interpretación, y por consiguiente, de profundizar las relaciones entre la teoría, en todas sus vertientes, y la literatura propiamente dicha. Sólo desde un estudio minucioso de esta, como estructura histórica compleja que a una escritura, lectura, interpretación, difusión,

enseñanza, etc., se podrá construir mejor esa teoría. Creemos que el estudio de las manifestaciones literarias del pasado vistas desde esta perspectiva es el punto de partida más adecuado para abordar el estudio de la canonicidad. (Yvancos e Sánchez 143)

Vistas desta forma, as convenções estético-literárias apontam-nos, então, um caminho para reavaliar o trajeto de uma obra e a sua inclusão ou não no cânone. Também são destacadas, pelos mesmos autores, a recepção do leitor (*lectura, interpretación*) e questões mercadológicas, como possíveis meios de canonização (*difusión*).

Aqui importa destacar também o modo como Even-Zohar aborda a canonicidade, distinguindo duas formas. Primeiramente, a “canonicidade estática”, observando as seguintes questões: “For it is one thing to introduce a text into the literary Canon, and another to introduce it through its model into some repertoire. In the first case, which may be called static canonicity, a certain text is accepted as a finalized product and inserted into a set of sanctified texts literature (culture) wants to preserve” (qtd. in Yvancos e Sánchez 89). Depois, a “canonicidade dinâmica”, que se lhe opõe, considerando as conclusões:

. . . a certain literary model manages to establish itself as a productive principle in the system through the latter's repertoire. It is this latter kind of canonization which is the most crucial for the system dynamics. Moreover, it is this kind of canonization that actually generates the canon, which may thus be viewed as the group of survivors of canonization struggles, probably the most conspicuous products of certain successfully established models. (Even-Zohar qtd. in Yvancos e Sánchez 89-90)

Ou seja, a canonicidade estática é aquela que é aceite como um produto “santificado” pelo meio literário: um autor e a sua obra que não são questionáveis por já possuírem referências que os tornam canónicos, mesmo antes de ser concebida a obra (e isto é extremamente importante para se entender o conceito de *autoria*). Por outro lado, a canonicidade dinâmica fala-nos do controle de um determinado modelo literário, que serve como princípio de canonização. Isto indica-nos que esses modelos são impostos historicamente, como também contemporaneamente, por aqueles que fundamentam e difundem o cânone literário: a academia/escola. Lembremos que, neste trabalho, o conceito de canonização tem o mesmo significado atribuído por João Ferreira Duarte nos seus estudos: “Canonization is a name describing this relation, a relation from which devices acquire their value” (*Decanonization and contemporary theory* 82).

Lilian S. Robinson chega a propor até um cânone alternativo, um “contracanon feminista” (117), que se basearia na conquista do reconhecimento académico e público por autoras não-canónicas, mostrando-nos que, há décadas, estudiosas feministas chamam a atenção para o abandono da experiência das mulheres pelo cânone literário. Abandono esse que se manifesta numa

leitura distorcida das obras escritas por mulheres, o que, de certa forma, cria um estabelecimento prévio, um pré-conceito, quando se analisa uma obra escrita por mulheres.

Basta lembrarmos um caso, entre tantos, se formos analisar as críticas feitas ao trabalho feminino. Massaud Moisés, no seu estudo *Literatura Portuguesa Através dos Textos*, refere-se a Florbela Espanca como, à semelhança de qualquer mulher que escreva versos, uma “cantora do amor”: “Vê-se que [Florbela Espanca] pode ser aproximada dos grandes sonetistas da língua . . . embora deles difira numa série de pontos (resultantes, no geral, de ser uma mulher e por isso cantar apenas o Amor” (425). Este tipo de pensamento crítico aplicado ao trabalho das autoras, tem a ver, cremos, com os estereótipos que geram preconceitos sobre a autoria feminina.²⁶ Refere Lilian S. Robinson: “De nuevo, el Canon de autoria masculina contribuye al conjunto de informaciones, estereótipos, deducciones y conjeturas sobre el sexo femenino que se hallan generalmente en la cultura” (118-119). Ou seja, os discursos masculinos referentes ao trabalho das escritoras frequentemente se fundamentam em antigas formas pejorativas de valorização do labor literário feminino.

Finalmente, a mesma autora, combatendo o discurso falocêntrico do cânone, tenta também produzir uma crítica que arraste alguma desvalorização do cânone que, para a autora, é tenazmente masculino:

Pero un caballero es ineludiblemente, es decir, por definición, un miembro de una clase privilegiada y de sexo masculino. Desde esta perspectiva, es probablemente bastante acertado pensar en el Canon como un artefacto totalmente caballeroso, considerando las escasas obras de miembros que no pertenecen a esta clase y sexo que consiguen formar parte de la acumulación informal de programas de cursos, antologías e de lo que consideramos ‘autores estándar’. (Robinson 116-117)

De uma certa maneira, este posicionamento crítico começa a tecer uma subcategoria, ou, melhor dizendo, uma “contracategoria” do cânone literário, através de um discurso falocêntrico (mesmo tratando-se do posicionamento de uma feminista): vê-se, como única saída para transpor as barreiras do cânone oficial, a de criar outros caminhos teóricos que procurem resolver a exclusão feminina da literacia oficial; em contrapartida, tal discurso torna-se tão falocêntrico quanto o próprio sistema que critica, ao querer desvalorizar as obras de escritores.

É importante observar que Abrams abre mais um pressuposto para repensarmos o cânone literário pela via do processo de autoria: “such a process involves, along with other factors, the wide concurrence of critics with diverse critical viewpoints and sensibilities, as well as the passage of a considerable period of time” (20). A cronologia, o surgimento de um determinado autor num contexto histórico-literário, ajudar-nos-iam também a recolocar o cânone no seu contexto histórico. Os grandes autores seriam aqueles que respondem às suas necessidades temporais, ou aqueles que

ultrapassam as convenções do seu tempo?²⁷ Abrams afirma que o termo cânone é usado hoje em dia, em alguns casos, para os grandes autores de subgrupos literários, como, por exemplo “The Canon of Black Writers” ou “The Canon of Women Novelists” (21). Assim, enquanto Robinson propõe o conceito de um cânone alternativo, que denominamos de *contracânone*, Abrams referen-nos a criação de subcategorias do cânone literário.

Veamos algumas considerações de Jan Gorak, num dos principais estudos sobre o Cânone: “The Canon . . . reinforces ethnic and sexual assumptions; it reflects passively the ethos or ideology of a particular society or group” (2). O crítico explica, primeiramente, o debate sobre o cânone e a reivindicação da sua inclusão nele de autores marginalizados; desta forma seria possível afirmar que este fenómeno de inclusão é consequência do hibridismo da sociedade americana (de ideologia e cultura de massas), que não encontra sentido – após grandes querelas, sobretudo depois dos *Cultural Studies* – em manter uma elite literária. Gorak afirma-nos que uma das problemáticas críticas relativas à teoria do cânone é que a sua transmissão e fixação são realizadas através de processos ortodoxos de valores: “The Canon subserves some larger theory about literary criticism as a vehicle tied to the mechanisms which keep cultural power in the hands of a conservative minority” (2). Porém, uma das pistas que o crítico traz ao debate é a de um possível cânone moderno:

It’s asserted that the modern Canon exists only in order to conserve existing institutional practices and definitions; that it requires teachers of the humanities to transmit time-honoured planitudes; that alone constitute ‘literature’, while conspiring to conceal the way those writings became the basis for the curriculum; and that it compounds these sins of omission and commission by employing methods of reading that remove favoured authors and texts from the processes of struggle and conflict which have deeply shaped our common culture. (Gorak 6)

Assim, o autor confere plenos poderes para a fixação do cânone aos grupos institucionais. Mais: chega a escolher, como título do último capítulo da sua obra que vem sendo citada, o de “Cultural Studies: Towards a new Canon?”. Uma resposta difícil de ser dada; parece ao autor ser esta uma das problemáticas dos estudos literários americanos - extensível ao contexto das Américas, mas talvez não ao nível europeu. De certa forma, se constituíssem uma nova possibilidade teórica de formação do cânone, seriam os *Cultural Studies* um “contracânone”, ou um novo cânone?

Robert Hans Jauss dá-nos ainda uma outra conceção do cânone literário, ao afirmar, através da teoria da receção, que as relações entre literatura e público não se esgotam num público específico, verificável por parte da historiografia e sociologia de cada obra, nem tampouco na dependência do autor em relação ao seu ambiente, no campo das suas intuições, nem na ideologia do seu público (*História Literária como desafio à ciência literária* 49-50). Jauss vai mais além nas

suas considerações, afirmando que há obras que, no momento do seu aparecimento, excedem completamente o horizonte familiar de uma possível expectativa literária, porque, de certa forma, não se referem a nenhum público particular, mas ficam à espera da formação de um público que lhes convenha. Isto é, a expectativa de receção de uma determinada obra não pode constituir-se senão progressivamente, revelando um novo horizonte que se liga facilmente ao poder da norma estética. Em alguns casos, esse novo horizonte pode manifestar-se de forma alternativa através da “mudança de horizonte”, do facto de um público considerar uma obra antiquada, e depois esta mesma obra figurar, de acordo com a mudança de gosto estético do público e da crítica, no cânone da literatura, operando a metamorfose desse mesmo cânone. Desta forma, o crítico cria o conceito de “cânone estético”, mas também avalia as suas concepções e implicações na sociologia histórica da literatura:

Quando este novo horizonte se tiver imposto, pode iniciar-se uma modificação do cânone estético: o público julgará antiquadas as obras que até agora costumavam gozar de grande êxito e negar-lhes-á o seu favor. Só reconhecendo esta mudança de horizonte, é que a análise dos resultados literários alcança a categoria de história literária do leitor e só então as estatísticas dos *bestseller* tem significação histórica. (Jauss, *História Literária como desafio à ciência literária* 50)

Um outro debate criado na academia americana é o da criação de mais categorias na teoria do cânone literário. Observa Jay B. Hubbell, na obra *Who are the major american writers*, que a maioria dos escritores coloniais americanos escrevia no mesmo formato da grande literatura inglesa. Outra questão abordada pelo autor é a da problemática de seleção de textos canónicos, dando-nos o exemplo de uma obra publicada em 1945, intitulada *Major American Writers*, editado por Howard Mumford Jones e Ernest E. Leisy, que lista uma seleção de não menos que 35 autores “maiores”; já a obra publicada em 1962, *The mentor book of Major American Poets*, editado por Oscar Williams and Edwin Honig, incluiria uma seleção de 20 poetas. Ora, Hubbell reflete sobre estas seleções de autores e chega à seguinte conclusão: “In recent years the emphasis in college courses has been upon the major writers and their masterworks, and as a result there are textbooks in which the term ‘major’ is stretched to include far too many writers who in my restricted sense of the word are definitely ‘minor’” (277). E acrescenta que as duas publicações, de 1945 e 1962, apresentariam aqueles que seriam os modelos canónicos americanos, mostrando falhas na escolha dos autores e dos seus valores estéticos por parte dos editores:

I do not believe that we have as many as twenty major American poets; and I do not believe that in my sense of the word Edward Taylor, Langfellow, and Stephen Crane who is perhaps a major American Writer on fiction, are major poets One can understand why the editors would like to acquaint their students by labeling minor authors as ‘major’? (Hubbell 277-278).

Efetivamente, o que Hubbell propõe é que devemos estudar e ler os autores considerados “menores”; todavia, teremos de indicar nitidamente a separação entre estes e os “maiores”. Isto acaba por criar subcategorias no cânone literário: “cânone maior” e “cânone menor”. Esta problemática de seleção tem a ver, segundo Hermam L. Sinaiko, com um dos maiores problemas para se entender o cânone, no que diz respeito ao modo como se opera a questão relativa ao “gosto literário” (*taste*), concluindo este autor: “I think it necessary first to acknowledge that we do have a Canon of classics. I am prepared to admit that everything about that canon is problematic: which works belong and which should be excluded whether the works in the canon change from age to age, what function, if any, a canon server in our world, and so forth” [destaque nosso] (217). Esta noção de *gosto* referida por Sinaiko é resgatada por Maria do Rosário Luís da Conceição, na sua dissertação de mestrado, apresentada à Universidade Nova de Lisboa em 2002, na qual reflete sobre o cânone, a partir de noções de valores que podem ajudar a repensar a escolha dos textos literários; ainda assim, apercebe-se das dificuldades e da multiplicidade dos sistemas de valores:

. . . os valores constituem um domínio extremamente complexo, quer pela sua multiplicidade, quer pela sua diversidade; é que eles abrangem todos os domínios da existência humana, desde o físico ao espiritual. O bem-estar físico não se situa nas tabelas de classificação no mesmo nível do que a fruição de uma ópera de Mozart ou a prática do bem. Há, portanto, valores sensíveis/espirituais; individuais/colectivos; objectivos/subjectivos; valores historicamente datados/valores universais. (Conceição 95)

Isto indica-nos que a escolha das obras, por parte das instituições que fundamentam o cânone, é feita a partir de diferentes valores, sejam eles regionais, nacionais ou universais. Ou seja, um texto é canónico porque consegue agradar a diferentes *gostos*. Quando essa escolha se faz apenas por um determinado valor (como, por exemplo, de um determinado grupo social), esta obra fica em vias de canonicidade, ou será quase sempre canonizada com certas reservas ou desconfianças. Isto indica que seria um “cânone de pouco valor”, o que, evidentemente, seria uma referência implícita à noção indicada por Hubbell de “cânone menor”.

Acreditamos que estas questões de valores (fundados em *gosto*), de autores menores e maiores, entram no campo especulativo referente ao regional e ao fundamental. Esta ideia parte das considerações de Walter Mignolo em relação ao cânone: “La formación del Canon suscita el problema básico de la universalidad y el regionalismo de la literatura” (258). Isto proporciona pensar: será que um autor considerado regionalista conseguiria ultrapassar essa delimitação e atravessar as barreiras do cânone? Decerto o carácter universal de um autor ajuda-o a ser encarado como canónico, através dum processo que ultrapassa as barreiras culturais *geográficas*. Porém, o autor considerado regionalista relativamente a uma comunidade, se conseguir violar essas barreiras

(não se mostrando limitado), entrará num modelo evolutivo-histórico que o fará ser encarado a nível epistémico, suscitando, no seu contexto, atração crítica e investigativa, transpondo barreiras e entrando no processo de canonização. E a única maneira, segundo Mignolo, de evitar um possível cânone literário regional será compreender o seu estatuto universal; será, mais propriamente, dizer e compreender o caráter deste tipo de literatura, observando as práticas discursivas e semióticas, como sistemas auto-organizados, como sendo universais (268).

Outras duas noções que Walter Mignolo aduz são, primeiramente, a do “cânone vocacional” – uma pré-compreensão de determinada literatura, na medida em que podemos relacionar as suas práticas discursivas com os nossos próprios valores literários – e a do “cânone epistémico” – que terá como base reflexiva a capacidade de descrever e explicar a função canónica de distintos textos, em distintas culturas, sem ser, necessariamente, complacente, afirmando, por exemplo, que um determinado texto não nos dá a mesma satisfação que uma oração de Cícero (242). A ideia de “cânone epistémico” encontra-se dentro do cânone de caráter nacional de um determinado país, que possui os seus próprios métodos de incluir ou excluir determinado autor, baseando-se na sua cultura (erudita, na maioria), como forma de não apenas validar a sua formação nacional, mas até mesmo de pretender que sua literatura nacional tenha um caráter mundial, enfrentando assim processos a nível curricular em diferentes países, que estudam uma determinada língua e literatura, e reformulando o cânone, dentro de um processo, como já referimos, de mobilidade e transformação.

Outra categoria a ser pensada é a do “cânone escolar”, que tem sido motivo de reflexão na Academia portuguesa. Por exemplo, Jerónimo Gil, na sua dissertação de mestrado apresentada à Universidade Aberta em 2004, assinala que o tempo e as mudanças ocorridas, principalmente após a Revolução de 25 de Abril, fazem com que a determinação de um cânone literário em Portugal esteja longe de ser pacífica, suscitando várias reações, por vezes antagónicas (50). O estudioso observa que a mudança do cânone se encontra intrinsecamente ligada à educação escolar, como também às conceções sociais e políticas, revelando-nos que, no contexto português, só o programa implementado a partir de 1997/1998 se inscreve numa lógica de estudo da literatura baseado no critério histórico (e não ideológico), o que permitiria (finalmente) uma abordagem cronológica e diacrónica dos autores listados (48). Já Pedro Balau Custódio, na sua tese de doutoramento, apresentada à Universidade de Coimbra em 2003, também toca na questão do “cânone escolar” português, refletindo sobre os papéis e as funções da leitura em ambiente escolar, a didática e os métodos pedagógicos auxiliares nas aulas de Português. E afirma:

A transmissão de um *cânone escolar* não visa apenas a formação literária, linguística e cultural. Em última instância, intenta desenvolver no aluno uma *capacidade crítica* que lhe permita, fora da Escola, escolher e

avaliar, autónoma e criteriosamente, a produção literária disponível. Desse modo, ele poderá distinguir a vitalidade (perene ou efémera) dos textos e, por conseguinte, ver facilitada a sua tarefa de selecção das obras. (Custódio 380)

Ou seja, o que o estudioso conclui e propõe é que ao discente se deve mostrar o caminho de escolhas de obras, pois isso contribuirá para a sua formação intelectual fora da escola, ajudando a manter, assim, a estabilidade funcional, como também mercadológica, de obras, afastando os alunos da literatura não-canónica, periférica.

Ressalta Wendell Harris, referindo-se a posicionamentos pedagógicos, a possibilidade de um espaço teórico a que chama “cânone pedagógico” (46), que seria, assim compreendemos, uma fusão dos cânones “crítico” e “seletivo” de Alastair Fowler. Apresenta-nos, pois, Harris os seis tipos de cânone mencionados por Fowler: (i) “cânone potencial”, constituído por todos os *corpora* de textos escritos e também a literatura oral; (ii) o “cânone acessível”, configurando-se este como um segmento do primeiro referido, que estaria disponibilizado num determinado momento histórico (como, por exemplo, obras de autores muitos valorizados na sua época e depois esquecidos); acrescenta um (iii) “cânone seletivo”, cujos autores seriam contemplados nas seletas, antologias, documentos, histórias literárias; já ao quarto conceito o autor atribui o nome de (iv) “cânone oficial”, que seria então uma fusão/aglomeração dos já referidos cânones (ou seja, o “cânone ocidental” referido por Curtius e Bloom); acresce o “cânone pessoal” (v), constituído por textos e obras que, cada leitor, na sua individualidade, observa, conhece e valoriza (e neste sentido, seria tanto constituído pelos textos académicos oficiais, quanto por aqueles que as forças performativas mediáticas mais valorizam hoje em dia: a literatura de autoajuda, por exemplo, e seria assim também uma espécie de “contracânone” oficial); a última categoria seria o “cânone crítico” (vi), aquele que se organiza através de análises críticas e sistemáticas de obras e textos em obras, artigos e resenhas (Fowler qtd. in Harris 42-43).

Contudo, Harris acresce mais dois conceitos: o de “cânone diacrónico”, que reflete sobre a facilidade com que determinados autores seriam incluídos neste tipo de cânone, pois apresentariam um conjunto de processos, acreditando que “lo que se enseña a una generación depende de los gustos e intereses de la generación anterior y de las antologias. Y textos generados en respuesta a las demandas exigidas por esos gustos e intereses.” (44); e o “cânone do dia”, distinto do “diacrónico” por ser um cânone supostamente ainda em formação e que, posteriormente, devido a processos de selecção e estético-literários, poderia ou não fazer parte da diacronia literária do processo canónico (44-45). Complementa ainda sobre o “cânone diacrónico”:

Sin un Canon, un corpus o muestrario de textos ejemplares, no puede existir una comunidad interpretativa, del mismo modo que no puede haber una comunidad de creyentes sin una doctrina. Este concepto de la

función del Canon no ofrece directamente unos critérios para la selección de textos, pero tiende a favorecer una selección limitada a partir del canon diacrónico. (Harris 53)

A partir de tais considerações, Harris afirma a necessidade que temos, e a que de uma forma ou de outra não escapamos: a necessidade de selecionar; e por isso, rebater o cânone não seria o problema (57). Isto quer dizer que, seja ele diacrónico, do dia, ou pedagógico, haverá sempre uma seleção, indicando-nos pois que os textos e autores sempre competem entre si. Seria um jogo invisível, porque o cânone é acima de tudo, cremos, um jogo complexo, uma competição no qual poucos vencem, sendo os juízes (os que lhe atribuem valor) aqueles que fundamentam as regras (instituições, factos históricos e processos evolutivos dos sistemas literários) através de procedimentos que se encontram frequentemente em mutação.

A última categoria criada por Fowler, a de “cânone crítico”, parece validar o nosso pensamento, referindo esta aquilo que usualmente denominamos “cânone académico”: as universidades têm o poder de manter e estabelecer o cânone não só *crítico*, mas também o *escolar*. Por esta razão, como referido na introdução desta tese, este trabalho integrará um inquérito a ser aplicado aos professores de literatura portuguesa das principais universidades portuguesas e das estrangeiras (Brasil e Europa), que mantenham uma atividade produtiva ligada ao ensino da literatura e cultura portuguesas, pois acreditamos que a manutenção e construção do cânone obedecem, complementando a teoria da receção de Jauss, não apenas a questões entre o autor, obra e leitor, mas mais além:

Ocultar-se assim nomeadamente o processo de formação e preservação do cânone, pois este não é um mero resultado de actos individuais de julgamentos das obras, mas decorre de juízos suportados pelas instituições aptas a promover a sua transmissibilidade. De facto, a preservação do cânone depende da capacidade das instituições para o tornar aceitável de geração em geração, embora com alterações, é claro. (S. Lopes 420)

Nota-se, pois, que os termos *cânone* e *canonização* implicam processos de seleção que determinam transmissões de juízos e valores, inclusão e exclusão, concebidos a partir de processos específicos, controversos e até nebulosos. O poder de preservação e manutenção do cânone no meio académico precisará, então, de uma resposta às implicações ideológicas, no nosso caso as suscitadas pela autoria feminina; por isso se fez necessária a constituição de um inquérito, o qual constará nos anexos e a que se fará referência, sempre que necessário, ao longo do texto, como já o fizemos neste capítulo. Entretanto, devido a uma questão levantada por Jan Gorak no seu já referido capítulo “Cultural Studies: Towards a new Canon?”, será necessário refletirmos em torno do conceito de “cultural studies”.

2. Algumas considerações sobre os *Cultural Studies*: conceituações e motivações

Projetados no exterior e incrementada a sua condição de alteridade, os Estudos Culturais são capazes de produzir e avaliar que vêm produzindo perguntas, questionamentos, desafios e estímulos às Letras – aos nossos objetos, às nossas práticas, aos nossos sistemas de classificação e aos valores que os formam –, que não deveriam ser considerados, em nenhum grau, desprezíveis. (Cunha 22)

Com o advento dos *Cultural Studies*²⁸ o debate sobre o cânone literário aumentou significativamente, tornando-se este reivindicado por diversas camadas consideradas excluídas da sociedade. Lawrence Grossberg afirma que o sucesso dos *Cultural Studies* se justifica pela tendência que associa esses estudos à teoria e às políticas da identidade e da diferença e, especialmente, à influência das chamadas teorias *post-colonial* e *critical race theory*, acreditando que é preciso ir além destes modelos de opressão (88). Convirá acrescentar que, além dos *Cultural Studies* se contraporem ao cânone literário, também promovem o debate entre *cultura erudita* e *cultura de massas*. Para Andrew Milner, entretanto, esta nova teoria, apesar de ser uma disciplina que evoluiu em diversas áreas humanas, teve origem próxima na problemática dos estudos literários: “As Cultural Studies has grown from its origins on the margins of literary studies, it has tended to discard both literature and sociology in favour of a focus on the semiotics of popular culture” (*Literature, Culture & Society* 1). Por seu turno, Eneida Leal Cunha atribui a este campo investigativo um valor importante de responsabilidade não só política, mas também de articulação entre a Academia e a vida social na incontornável reflexão sobre a literatura e a exclusão social. (25).

Podemos associar tais ideias ao surgimento do debate sobre o cânone literário, que vem aumentando significativamente, principalmente nos países anglófonos e nos EUA, desde os anos 80, através das discussões iniciadas nas universidades americanas (especialmente nos departamentos de língua e literatura inglesa), e que ficaram conhecidas como *culture wars* ou *canon wars*. Sintetiza assim, João Ferreira Duarte, as questões que problematizavam essas “guerras”:

. . . por um lado a sua origem está nas lutas pelos direitos civis e no surgimento do movimento feminista dos anos 60, concomitantemente com o progressivo acesso à Universidade, em sociedades multiculturais, de minorias étnicas portadoras de uma identidade cultural específica; por outro, o desenvolvimento neoliberal do sistema capitalista activamente acelerado pelo eixo Reagan-Thatcher nos anos 80. (J. F. Duarte, *A lição do cânone* 26).

Tornada pública, quando políticos e jornalistas decidiram entrar na liça, essa querela nos EUA pode “assim ser perspectivada como um episódio desta passagem da cultura como destino da universidade, para a cultura como objecto de ensino e investigação numa instituição destinada à produção do mercado” (J. F. Duarte, *A lição do cânone* 27). O que denotou uma abertura do modelo do cânone literário voltada para as massas. Nestas ideias perpassam os propósitos do multiculturalismo, que é exatamente a que se refere Charles Taylor, ao afirmar que devemos contestar a desproporcionalidade representativa entre homens e mulheres, autores pertencentes a maioria e minorias; ou seja, criticando o padrão eurocêntrico como modelo a ser combatido, e defendendo a abertura progressiva aos que são excluídos do cânone:

A razão para defender estas mudanças (alargar ou abandonar o cânone dos autores-referência; dar mais espaço às mulheres e aos autores de origens e culturas não europeias) não reside, ou pelo menos principalmente, na possibilidade de todos os estudantes perderem algo de importante através da exclusão de autores de determinado sexo, raça ou cultura, mas, sim, na possibilidade de os estudantes do sexo feminino e os que pertencem a grupos excluídos aprenderem directamente, ou por omissão, uma imagem depreciativa deles mesmos, como se toda a criatividade e mérito fossem inerentes aos homens de origem europeia. (Taylor 16)

A revalorização dos grupos, a autoestima e possibilidades de inclusão social seriam alguns dos pontos, segundo Taylor, a serem desenvolvidos. Estas ideias do crítico surgem em contraponto à chamada *cultura de elite*.

Lembremos que o termo *cultura* não é simples, sendo considerado, até, como um dos termos mais complexos da língua portuguesa, como também, afirma Terry Eagleton, na língua inglesa, por abranger significados que vão desde o antropológico à trivialidade. No caso da língua inglesa, o termo vem sendo discutido através das chamadas “guerras culturais”, que se configuraram como uma forte discussão entre populistas e elitistas, defensores do cânone e devotos da diferença, homens mortos e brancos e os injustamente marginalizados. Para Eagleton, o choque entre a “Cultura” e a “cultura” já não é uma simples batalha de definições mas um conflito global: será uma questão de política real e não somente de política académica. O conceito de cultura encontra-se em constantes flutuações: “A fronteira entre cultura ‘refinada’ e ‘vulgar’ tem também sido desgastada por géneros como o cinema, que tem conseguido produzir um impressionante conjunto de obras-primas agradando a praticamente toda a gente” (Eagleton, *A Ideia de Cultura* 74).

Por este exemplo podemos refletir que o cinema americano abriu portas à junção de conceitos antagónicos, mostrando que estes poderiam viver em concordância. Segundo Eagleton, o debate das “nossas guerras” das culturas divide-se em três pontos: entre a cultura como “civildade” (*excelência*), a cultura como “identidade” (*ethos*), e a cultura como “comércio” ou pós-modernidade

(*economia*) (*A Ideia de Cultura* 80). A forma institucionalizada do cânone literário refere-se ao primeiro conceito, e a reivindicação de grupos marginalizados ao segundo. Porém, no que concerne à economia, esta pode-se aplicar às duas primeiras categorias: tanto pode ser um sucesso de vendas uma obra de um escritor canónico, aceite pelo meio erudito, como, por exemplo, José Saramago com o seu *Caim*; como uma obra voltada para cultura de massas, como Margarida Rebelo Pinto, com a sua *A Minha Casa é o Teu Coração*. Porém, destaca Terry Eagleton, a cultura como civilidade tem um papel importante na difusão do cânone: “A cultura enquanto civilidade não é apenas uma questão estética: ela sustenta que o valor de uma forma de vida global encarna em determinadas obras de grande qualidade. Se o cânone é relevante, isso deve-se ao facto de ser a pedra-de-toque da civilidade em geral, e não apenas ao seu valor intrínseco” (*A Ideia de Cultura* 88). Ou seja, o cânone é a *civilização* e o seu oposto a *não-civilidade*. A aceção desta forma de cultura representa a exclusão de outras, através de um discurso moralizador, que não aceita como válida uma *certa* cultura enquanto identidade cultural.

Revela-se assim que o termo cânone é mutável e entendido de várias formas, entrando em crise o seu significado inicial, e pluralizando-se noutros que o necessitam ou a que ele aludem, por ser de problemática crítica evolutiva. Recordemos que: “Devido à abrangência do termo ‘cultura’, os estudos culturais são uma disciplina que se define mais pela sua postura *engagée* relativamente às políticas identitárias da contemporaneidade do que pela especificidade de um objecto de estudo com fronteiras rigidamente demarcadas” (Álvares e Silveirinha 918).

Leyla Perrone-Moisés afirma, ao referir-se aos *Cultural Studies*, que muitos críticos têm interpretado mal as considerações de Derrida, afirmando que há um estilo *derridiano* nesses estudos; ou seja, “uma chance e um perigo” (7). A chance seria a dos *Cultural Studies* abrirem novos territórios na vasta área dos estudos literários; e o perigo seria o de perderem de vista o seu objeto, o discurso literário, que não é um discurso à parte, mas um discurso particular. Eneida Leal Cunha opina que o movimento de recusa e resistência que Derrida atribui quando aos estudos psicanalíticos, é o mesmo que se faz em relação aos *Cultural Studies*: “Como movimento de recusa a alguma coisa que ameaça, algo que vem de fora e desestabiliza o que foi sedimentado” (25). De facto, é exatamente esse o medo em relação a esta nova teoria: abriu um novo campo teórico que se contrapõe à teoria oficial, a do cânone. Por exemplo, segundo Milner, o que esta nova teoria propõe será: “For the real promise of Cultural Studies has always been contained, not in the discovery of a new empirical subject matter, but in a ‘deconstruction’ of the very theoretical boundaries that hitherts demarcated literature from fiction, art from culture, the elite from the popular” (*Literature, Culture & Society* 23).

Segundo Mattelart e Neveli, a forma reflexiva sobre as culturas depende das tradições dos contextos nacionais, apontando o caso da América Latina, que quase sempre atribuiu bastante

importância à articulação entre as culturas populares e a produção cultural de massa, o que não aconteceria (ou acontece?) com a França, que sempre desempenhou um papel relevante na exportação e divulgação de uma cultura letrada, não apenas através da escola e da academia, mas também do meio mediático (7). Isto será verdade para todo o contexto europeu no geral. Quanto a Portugal, muitas vezes foi influenciado pela cultura e literatura francesas, principalmente no século XIX, mostrando-se favorável também à cultura letrada que, neste caso, se restringe à cultura masculina, e na qual, na maioria dos casos historicamente observados, às mulheres foram reservadas apenas as tarefas e o papel no lar. Recorde-se que a cultura letrada cultivada em França e em Portugal quase sempre rejeitou qualquer forma menor de literatura. De certa maneira, podemos considerar que o surgimento dos movimentos feministas veio procurar caminhos, dentro dessa cultura masculinizada, que possibilitassem à mulher não apenas um papel ativo na sociedade, mas de interlocução com ela.

Para Matterlar e Neveli, essa mudança de paradigma inicia-se com a revolução industrial e o liberalismo, e o surgimento, nessa época, de grupos sociais emergentes (8). Neste sentido, o que estes críticos afirmam é que os *Cultural Studies* podem colocar em evidência a capacidade crítica dos consumidores (que se revela mais intensamente a partir do movimento liberal e da Revolução Francesa), questionando o papel central da classe social como fator explicativo e reavaliando o papel da idade, do género e das identidades étnicas (9). Esta nova teoria pretende utilizar os métodos e instrumentos da crítica textual e literária, transferindo a sua aplicação nas obras clássicas e legítimas para produtos da cultura de massas, para o universo das práticas culturais populares (32). Necessariamente, não podemos afirmar categoricamente ser a literatura de autoria feminina portuguesa um produto de cultura de massas; aliás, até já o foi, como no começo do século XX, aquando do surgimento de muitas poetisas que popularizaram a autoria feminina: os textos e obras das mulheres eram divulgados em jornais e revistas; todavia, poucas figuraram nas histórias da literatura portuguesa.

Como é evidente, o cânone literário manifesta-se como uma entidade muito diversa, e os *Cultural Studies* vêm em contramão valorizar, no caso literário, textos considerados periféricos. Explica-nos Vítor Manuel Aguiar e Silva que, a partir do núcleo para a periferia do sistema, sucedem-se zonas ou níveis de valor decrescente, dividindo-as em “literatura secundária” ou “menor”, mas a qual se integra, todavia, na literatura *scriptu sensu*. São elas: a “paraliteratura” (i) – textos que se constituem ao lado da literatura dita canónica, tornando-se uma literatura periférica ou marginal (114); a “infra” e “subliteratura” (ii) – que, epistemologicamente falando, são ideias provindas de textos considerados inferiores pelo discurso oficial, desprovidos de valor (115); a “literatura popular” (iii) – que no seu principal sentido se refere aos textos dirigidos ao povo, a um público semiletrado, desprovido da cultura das classes sociais hegemónicas, e produzidos, muitas

vezes, por autores anónimos (118); a “literatura *kitsch*” (iv) – constituída por manifestações artísticas inautênticas, que seriam caracterizadas por uma hábil ornamentação formal e semântica, sempre refractárias à problemática das grandes questões religiosas, étnicas, psicológicas, sociais, etc. (122); por sua vez, a “literatura de consumo” (v), que terá apenas por objetivo a distração e entretenimento do público leitor, sem se preocupar com a qualidade dos textos (115); a “literatura de massas” (vi), que poderia ser considerada como norteadora da ligação entre essas outras literaturas periféricas, e que tem por objetivo atingir um público leitor numeroso e heterogêneo, na sua formação cultural e no seu estatuto económico-social, como nos séculos XIX e XX (119). Por fim, Aguiar e Silva comenta a ideia de “contraliteratura”, proposta por Bernard Muralis, que propõe uma atividade teórica e a correspondente prática de escrita que contestam e questionam a “literatura”; por outro lado, este termo compreenderia também a produção literária, relevante sob o ponto de vista estatístico, a que se atribui uma posição marginal (125).

Estas considerações indicam-nos que em todos os sistemas literários – canónicos ou não – há, frequentemente, uma necessidade de se criarem categorias e subcategorias, que refletem nomenclaturas que são mutáveis, rebuscadas e, muitas vezes, obscuras, manifestando, de certa forma, um carácter difuso que procura classificar e corresponder a outros fenómenos culturais, de natureza histórica e sociológica diversa, e até a fenómenos aculturais. Tais classificações revelam, pois, as alterações produzidas pelo devir histórico, cujas regras e convenções podem ser violadas, ressignificando o código/estatuto de uma obra, através da invenção de uma nova categoria, seja ela no cânone literário, seja ela nas literaturas periféricas, não-canónicas. Estas literaturas *sub-reptícias* estão em constante discussão e a cada ano vêm à tona, trazidas por novos debates a partir dos *Cultural Studies*. Porém, é preciso pensar: será a literatura de autoria feminina periférica por causa do sexo de quem escreve ou pelo seu baixo valor literário? Só com as exemplificações sobre as obras, temáticas e a fortuna crítica de um grupo de escritoras, que seleccionámos no quarto e último capítulo, é que poderemos chegar a uma resposta a esta questão fundamental.

Todas estas problemáticas permitem-nos afirmar que há na literatura um processo constante de canonização *versus* não-canonização, e até mesmo de descanonização. Então, qual seria a diferença básica entre os Estudos Culturais e os Estudos Literários? Assim observa Milner:

Where traditional literary studies had defined literature as a timeless, ‘aesthetic’ category, Cultural Studies would tend to see cultural value as socially constructed. From its inception, the Cultural Studies would be interested in the interplay between cultural texts, cultural identity and such conventionally ‘sociological’ indicators of social inequality as class, gender, race and ethnicity. (Milner, *Literature, Culture & Society* 13)

Ou seja, os estudos literários não estariam preocupados em valorizar os saberes sociais definidos por termos que tanto a sociologia como os *Cultural Studies* valorizam, como sejam as

questões de género, que é um dos focos deste trabalho. Isto indica-nos que há, pois, uma ideia sistematizada que promove a literatura como cultura demarcada de uma elite. Lembremos, porém, que muita da literatura dita canónica surgiu e foi difundida na Idade Média como literatura popular, como é o caso das cantigas e também dos textos da literatura infantil, demonstrando-nos o carácter renovador do sistema literário, que não deixa de construir modelos simbólicos cuja canonicidade só o tempo e fatores empíricos e subjetivos podem determinar. Tal linha de pesquisa é um caminho para se estudarem os processos de produção da cultura a partir de grupos que foram historicamente marginalizados. É neste momento que a teoria feminista e os estudos de género vêm ajudar a construir uma gama maior de ramos para os *Cultural Studies*. Por isso, é de fundamental importância tentarmos compreender os conceitos em volta do feminino e do feminismo, como são aplicados e de que forma interferem na produção crítica e na formação do cânone literário. No entanto, tais conceitos são indissociáveis dos estereótipos de género que, cremos, têm a sua origem logo no começo e desenvolvimento da história da humanidade: da compreensão da evolução do matriarcado para o patriarcado. Para isso, faremos uma revisão desse campo interdisciplinar, apoiando-nos na antropologia, na psicologia, na sociologia, na história e na literatura, por ser esse o único caminho possível para procurar entender tais conceitos, já que tanto os estudos culturais como a problemática dos estudos de género são campos em que se entrecruzam variados discursos e conhecimentos.

CAPÍTULO II

A construção dos estereótipos femininos

As mulheres têm controlo da esfera doméstica, no qual o abuso é oculto, ao passo que os homens têm poder na esfera pública, em que as transgressões são visíveis e podem ser punidas. O resultado dessa divisão por sexo afeta os indivíduos e a sociedade em geral, uma vez que se costuma classificar as mulheres como vítimas e tratá-las com sedativos. Os homens invariavelmente são considerados ofensores e sofrem ‘condenações’ e punições. Isso faz que continuemos a ver as mulheres como vítimas, sem que elas jamais possam revelar seus sonhos de vingança ou revelar abuso de poder e sua extrema necessidade de controlar. (Welldon 67)

1. O discurso histórico-antropológico: do matriarcado ao patriarcado

Como observamos no capítulo anterior, o cânone literário (aquele que organiza os padrões reconhecidos como válidos para textos e autores literários) é, em geral, de visão eurocêntrica e masculina. Por isso, faremos aqui uma revisão da história da construção da imagem do feminino e dos seus valores, para podermos alicerçar as nossas reflexões quando nos propusermos abordar os modelos das obras de autoras. De certa forma, o que queremos averiguar é se a ideia de *feminino* (que em geral parece ser negativa, quando nos referimos às mulheres escritoras), com os seus estereótipos e construções arquetípicas, influencia a maneira como as próprias escritoras realizam o seu trabalho e como a crítica o observa, ajudando à construção do cânone literário.

Acreditamos que os estereótipos femininos têm a sua origem numa passagem muito sensível da evolução humana, a passagem entre o matriarcado (ou do culto predominante de deidades femininas) para um patriarcado (presença masculina fortemente marcada no culto, na mística e na organização social). Lembremos que para Jung (*Os arquétipos e o inconsciente coletivo* 92), o matriarcado e o culto da Deusa-Mãe compreendiam um arquétipo da consciência individual humana, ao qual chamava “complexo da mãe”, produto dos efeitos psicoenergéticos do arquétipo materno e da imagem materna. Ou seja, a Grande Mãe, sob o ponto de vista da psicologia *junguiana*, tende a ser vista como um arquétipo materno que possui diversas formas e características, podendo assumir facetas tanto de mãe, avó, madrastra, sogra, mulher, sendo o seu sentido mais elevado a imagem da Virgem, Mãe de Deus²⁹, ou Sofia, enquanto mãe que também é a amada, num sentido mais amplo: a Igreja, a Universidade, cidade ou país, o céu, a terra, a floresta, a lua, o mundo subterrâneo etc.

Contudo, no seu sentido mais restrito, o arquétipo possui igualmente conotações relativas ao nascimento, à conceção, à terra fértil, à gruta, à árvore, ao poço fundo, ao útero, ao forno, ou a qualquer animal útil em geral, detendo sentidos positivos e negativos. Tal força representativa dos múltiplos sentidos da Deusa-Mãe ajudou a criar discursos em redor de figuras/imagens femininas que foram desenvolvidas por diferentes culturas e povos, criando discursos pré-estabelecidos e estereotipados de enquadramento do feminino. As três principais e primeiras figuras femininas humanas (Lilith, Eva e Pandora), que estão presentes em importantes religiões do mundo ocidental (como a cristã, a judaica e a pré-helénica), são de suma importância para percebermos como cristalizaram imagens do feminino, constituindo representações arquetípicas femininas que sobrevivem até hoje na nossa sociedade e que reproduzem certos tipos de estereótipos aplicados às mulheres. Porém, vale salientar que a consciência não enxerga os arquétipos, pois o arquétipo é psicóide, ou seja, indiferenciado. Para Jung (*Os arquétipos e o inconsciente coletivo* 60-120) a psique antecede a matéria e a matéria surge organizada pelo arquétipo; o arquétipo é incriado (mas

o estereótipo é uma criação humana, reprodução de imagem); o homem não pode criar o arquétipo porque é o arquétipo que cria o homem.

Contudo, estas reflexões fazem-nos formular diversos problemas envolvendo este tema. Será que o feminino vivido plenamente só foi possível nos primórdios da história da humanidade? Se o feminino é uma das polaridades reprimidas e controladas, podemos dizer que o feminino atual é o interdito (não será o interdito, imposto pelo masculino ao feminino, que gerou estas caricaturas imagéticas dos estereótipos?) e que a nossa conceção é extremamente estereotipada, criando imagens femininas impostas por uma consciência masculina? Para a compreensão destas questões é preciso entendermos melhor como eram organizadas, nos seus aspetos gerais, as sociedades ditas matriarcais e as patriarcais, bem como entendermos o processo do culto místico à Deusa-Mãe.

1.1) O nascimento e a queda do matriarcado: o cosmo, a natureza e a lua

Inicialmente, ao longo do período compreendido entre o Paleolítico e o Megalítico, os povos da Europa e do Médio Oriente desenvolveram uma organização social (ou cultural) matriarcal, assente numa visão religiosa centrada numa figura de Grande Deusa ou Grande Mãe: uma imagem que simbolizava o poder do universo.³⁰ Sumariamente, numa visão socio-antropológica, podemos dizer que a humanidade terá concebido uma Grande Mãe, uma Grande-Mulher que zelava por todos, como uma proteção divina – esse facto faz-se presente em quase todas as religiões e mitologias desses períodos.³¹ Esta noção se diferencia de facto da conceção junguiana, que afirma ser o arquétipo que organiza a matéria: terá sido a grande mãe (o arquétipo materno, “manifestação especial do arquétipo” (Hark 23)) que concebeu a humanidade e não o contrário. A religião era a projeção desse facto, desse culto e valorização do feminino. O mito é uma projeção do incosciente colectivo. Já na perspectiva antropológica, Henri Delforte defende que a arte surge na Pré-História como manifestação de um progresso biológico fundamental da humanidade, como outros fenómenos naturais situados entre o homem de Neandertal e o *homo sapiens*, na passagem do Paleolítico médio para o Paleolítico superior (18). Nesse contexto, podemos notar que as imagens femininas (que aqui considera-se ser produto da manipulação das imagens arquetípicas,³² como adianta explicitaremos) destacam-se os traços referentes à maternidade.³³ Porém, Marija Gimbutas acredita que essas imagens³⁴ reproduzem mais do que uma ideia de fertilidade (*The God and Goddesses of old Europe* 152), e que até mesmo figuras que representariam o falo masculino, como a imagem do touro, foram associadas, pelos arqueólogos, ao aparelho reprodutor feminino (*The language of the Goddess* 265),³⁵ constatando assim que as figuras masculinas pouco

predominavam.³⁶ Tais conclusões são importantes e direcionam-nos para a compreensão, de forma geral, da evolução das sociedades primitivas, para entendermos todo esse processo de figurações e refigurações do feminino.

A antropóloga Aurelia Martín Casares, na sua obra *Antropologia del Género: culturas, mitos y estereótipos sexuales*, sintetiza, de forma geral e sumária, o modo como o pensamento antropológico evolucionista marxista divide as sociedades (122):

Selvagismo	Barbarismo	Civilização
<i>Animismo</i>	<i>Politeísmo</i>	<i>Monoteísmo</i>
<i>Desconhecimento da paternidade-matrilinealidade</i>	<i>Matrilinealidade-Patrilinealidade</i>	<i>Patrilinealidade</i>
<i>Matriarcado</i>	<i>Mudança</i>	<i>Patriarcado</i>
<i>Casa como recolha</i>	<i>Agricultura</i>	<i>Comércio/indústria</i>
<i>Promiscuidade</i>	<i>Poligamia</i>	<i>Monogamia</i>
Inferior	Intermédio	Superior

No período do selvagismo, predominam a adoração e o culto ao cosmo e à natureza, o culto às fases lunares, símbolo de fertilidade feminina; já na fase intermédia, o culto e a adoração ao Deus-Sol aponta a viragem da conceituação e da mística primitivas para uma atitude em que prevalece o homem como dominador da mulher. Ao encontro deste pensamento vai o de Marija Gimbutas que realça o surgimento, no ano 6000 a.C., no contexto europeu, de formas fálicas femininas,³⁷ quase como um hermafroditismo ou bissexualidade tendente, que começam a masculinizar as representações artísticas das deusas ocidentais; a associação entre a imagem feminina (da Grande Deusa) com a masculina (Dionísio) (*The God and Goddesses of old Europe* 152), ajuda a compreender que o predomínio da imagem feminina decaiu para uma imagem hermafrodita que, conseqüentemente, desembocou naquilo que Casares chama de “última fase”, a superior civilizacional. Neste período, o culto a um só deus impera. As religiões judaico-cristãs fundamentam e organizam os seus poderes, visando a realização das finalidades do homem; ainda nesta fase, a mulher possui o poder da fertilização e da representação de um ser maléfico (interpretação das fases lunares) que era necessário ficarem sob o controlo e vigilância social. Diferentemente do que acontece nas fases do selvagismo e do barbarismo, a gravidez precisa de ser controlada porque a descendência familiar é da responsabilidade varonil. É justamente nesta fase que a preocupação com a manutenção financeira da família é dita como primordial e a mulher é o elemento-chave a ser controlado, ideia que não era pensada pelos povos primitivos do matriarcado,

dado que tinham a crença de que a lua sozinha poderia engravidar qualquer mulher. Por isso, a sociedade (ou cultura) matriarcal não era organizada por nome de família nem existia a forma estruturada de comércio e indústrias, mas apenas se preocupava com a manutenção e quantidade de indivíduos numa tribo:

A mulher não é responsabilizada por sua gravidez em povos que mantinham tais crenças, ou seja, de que a gravidez não depende de relação sexual humana. Se ela engravida é por uma ação da lua e isso não tem relação com a sexualidade. Com tribos tão primitivas como essas que estamos considerando não há usualmente nenhuma restrição à relação sexual antes do casamento, de maneira que a relação entre gravidez e qualquer ato sexual particular naturalmente nem é imaginada. (Harding 51)

Por isso, na sociedade patriarcal, a instituição do matrimônio, como fundamento para a gravidez, vem afirmar que os filhos fora do laço matrimonial não serão aceites pela sociedade. É uma forma de manutenção de heranças e de nomes de família, sendo esta um dos pilares da cultura civilizada; porém, devemos destacar que a aceitação de uma relação extraconjugal é, por razões biológicas, uma condicionante mais forte nas mulheres do que nos homens, por isso o controlo sobre o corpo feminino, principalmente na Idade Média, tinha a ver não apenas com questões morais, mas era componente de junção de famílias, riquezas e bens simbólicos, como títulos de nobreza. Contudo, a partir do final do século XX, com todos os recursos tecnológicos de identificação de paternidade e de métodos contraceptivos, vem-se alterando, aos poucos, a ordem do sistema patriarcal. Será a revitalização do feminino perdido?

M. Esther Harding vem lembrar uma questão importante: na fase do selvagismo matriarcal, associou-se o instinto feminino ao instinto animal. Esta conceção do feminino animalesco e bestial é representado, por exemplo, no culto à lua: “O aspecto voraz da deusa lua é representado pelo leão ou pantera, seu aspecto materno e nutriente é representado pela vaca, cujos chifres naturalmente sugerem a ‘lua com chifres’. Na forma humana a deusa é comumente acompanhada por uma cabra, uma vaca ou um touro” (Harding 84). Não por acaso, os artefatos artísticos que nos chegaram desse período remontam a um tempo primordial mítico onde a mulher é representada como perigosa.³⁸

Em suma, com a mudança para o domínio patriarcal, a mulher teve de aprender maneiras de controlar os seus instintos de acordo com a voz vigilante do homem. À mulher deixa de ser atribuída a animalidade,³⁹ para lhe ser associada a fragilidade e a obediência, valores tidos como qualidades femininas socialmente aceitáveis, próprias da “boa” mulher.⁴⁰ Tenta, assim, calar-se a ferocidade primordial da mulher, o poder da Deusa-Mãe, associando, às que desobedecem a esse sistema de valores, componentes maléficis da sua personalidade.

Como reprodutora e sustentadora da vida, a mulher é celebrada através da forma de expressão mais primitiva da humanidade, sugerindo a força do culto ao feminino e da possível existência de uma sociedade matriarcal:

La signification et la motivation de la figuration féminine représente évidemment un domaine où l'hypothèse joue un grand rôle L'une des idées majeures de ce chapitre est la spécificité de la figuration féminine. Dans la plupart des interprétations, elle traduit l'homme, le groupe humain, l'humanité, puisqu'elle assure le renouvellement et la persistance de l'espèce. (Delforte 271)

É devido à ideia de *mulher* traduzida em expressão da humanidade que Natália Correia acrescenta que, nas sociedades pré-históricas, os filhos eram património materno, pertencentes à tribo da mãe e estabelecendo desse modo os primeiros laços e os limites sociais da família, indicando assim, a autora, que o homem primitivo nasce do período matriarcal. É, pois, comum que o culto às deusas, nas sociedades pré-cristãs, tenha consignado às mulheres um papel determinante, como profetisas e sacerdotisas, excetuando o caso do povo hebreu. Essa inicial supremacia da mulher resume-a como elemento coordenador da espécie. Porém, realça a mesma autora, apesar de no início da pré-história existir uma sociedade matriarcal, o patriarcado estabelece-se na instituição de cultos religiosos que, através dos tempos, vão formar a base da sociedade patriarcal: “Quando a curiosidade dos fenómenos cosmogónicos se começou a manifestar no homem numa forma instável e angustiosa e este, por limitação do seu ser, cria à semelhança da sua paisagem visual o esboço grosseiro das religiões, não é concebido à mulher o sacerdócio no culto dos mortos” (N. Correia 32).

É o que afirmam também alguns antropólogos como Bachofen, Engels e Morgan, que defendem a teoria da existência de um matriarcado na época primitiva da humanidade. Tal posicionamento ajudou a fundamentar as teorias feministas assentes numa ideia da mulher como fonte superior de dominação e manutenção da sociedade, desenvolvida principalmente na década de 70 do século XX. Bachofen, em particular, acredita que o estudo sistemático da sociedade matriarcal poderia revelar a necessidade humana deste sistema organizacional. Defende que teria existido um estado inicial da humanidade fortemente marcado pelo culto às deusas-mães e pelo domínio das mulheres (política, económica e ideologicamente) sobre os homens: “Le principe matriarcal nous a rendu compréhensibles un grand nombre de phénomènes et de traits isolés, qui paraissent énigmatiques lorsqu'on les examine séparément mais qui, considérés dans leur ensemble, révèlent un caractère de nécessité intrinsèque” (Bachofen 40). Este autor crê que, inicialmente, existiria uma promiscuidade afrodítica, interligando maternidade, fertilidade, luxúria e caos. Criou-se, a par destes conceitos, com o passar dos séculos, um domínio tendencialmente feminino, um “règne de la mère”, inicialmente representado como o lado esquerdo, a noite, a lua, a terra profunda.

Simone de Beauvoir, por seu turno, não acredita que essa passagem do matriarcado ao patriarcado tivesse representado a grande derrota histórica do sexo feminino, pois esse feminino estaria para além do meio social e não representaria a mulher humana:

Dizer que a mulher era o *Outro* equivale a dizer que não existia entre os sexos uma relação de reciprocidade: terra, mãe deusa, não era ela para o homem um semelhante: era *além* do reino humano que o seu domínio se afirmava; estava portanto *fora* desse reino. A sociedade sempre foi masculina; o poder político sempre esteve nas mãos dos homens. (Beauvoir, *O segundo sexo* 1:110)

A feminista-filósofa defende um ponto de vista coerente se pensarmos que o papel desempenhado pela mulher foi o do *outro*, ou seja, como afirma a autora, a mulher era escrava ou ídolo, nunca sendo ela quem escolhe o seu destino (*O segundo sexo* 1:118). Porém, o uso frequente, no texto da feminista existencialista, dos advérbios temporais *nunca* e *sempre* definem-no como um discurso taxativo, quando se fala de mulheres. A autora, em muitas passagens, procura enfatizar o *sempre* como único meio de delimitação de inferioridade e como a única condição feminina. Por certo, é também preciso lembrar que o ídolo Deusa-Mãe não é apenas força criadora do homem-macho-prole, mas é uma força primitiva arquetípica que afirma o caráter sagrado da mulher.

Por outro lado, Pablo Krische revela um dado importante não abordado por Bachofen: as sociedades primitivas, originalmente, não eram regidas nem por uma sucessão materna nem paterna, mas por aquilo que ele designa como “sucessão nórdica/totêmica”: sociedade na qual os homens viviam como caçadores, representando a imagem de produtor de seu grupo. Por isso, nessas sociedades, aparece uma sucessão paterna que nada teria a ver com a ideia de uma paternidade consciente:

Al principio, decidían los cazadores fuertes y hábiles la distribución del botín. Más tarde, cuando apredieran a estimar la experiencia de los viejos, cuando empezaran a cuidar a los enfermos y a enterrar a los muertos, sucedió que los ancianos ya inútiles para la loza se solidarizaron sobre la base de la necesidad y conquistaron el predominio frente a los cazadores activos. Así, pues, los varones ejercieron el dominio dentro de la asociación totémica: primeiro, los fuertes; después, los viejos. (Krische 24)

Porém, outros estudiosos, como Robert Lowie, afirmam que a filiação patrilinear era um fenômeno universal e a matrilinealidade não deve ser considerada como um matriarcado primitivo,⁴¹ uma vez que não existem provas suficientes da existência de sociedades absolutamente dominadas por mulheres,⁴² afirmando que não existiu um estado puro de matriarcado (qtd. in Casares 129). Ou seja, podemos concluir que, sendo incerta a existência de uma forma *pura* de dominação e organização social feminina, a função da mulher nas sociedades primitivas tinha uma certa importância, mas dentro de uma outra perspectiva como, por exemplo, refere Esther Harding, ao

abordar a mudança simbólica de paradigmas das funções espirituais das sociedades antigas: a lua era um símbolo feminino muito cultuado na época dos povos primitivos, sendo o “senhor das mulheres”, e eram as mulheres que detinham o controlo nos rituais; porém, aquando do início do culto do sol (elemento masculino), o sacerdócio passou a ser exclusividade do homem: “A origem do poder masculino e da sociedade patriarcal provavelmente teve início quando o homem começou a acumular propriedades pessoais em contraste com propriedades comunitárias e descobriu que sua força e coragem pessoais podiam aumentar suas posses” (Harding 60).

A mudança religiosa e social ocorrida com a transferência do símbolo lunar para o solar firma o controlo social masculino, começando a instituir-se uma espiritualidade oficial que evoluiu, milénios depois, para religiões nas quais o controlo masculino é acentuado, relegando um papel de coadjuvante às mulheres, como acontece nos atos religiosos judaico e cristão. Raíssa Cavalcanti, por seu turno, ressalta o simbolismo contido nas fases da lua e como essa imagem simbólica está ligada às transformações e aos processos psíquicos humanos. Encarada como tendo uma natureza feminina, possui três fases: a) o quarto crescente liga-se à imagem da ninfa e da virgem; b) a lua cheia está ligada à imagem da gravidez, da fertilidade e da abundância; c) a lua minguante e a nova são formas de declínio, associadas à imagem da bruxa velha, ou força negra destruidora, personificada numa rainha da noite (Cavalcanti 30). Essa interpretação da lua, coincidente com as imagens do feminino, ajuda a fundamentar formas estereotipadas de entendimento da mulher; e, simultaneamente, remete-nos para imagens femininas arquetípicas,⁴³ como sejam Afrodite (fecundidade), Maria (castidade) e Lilith (lado obscuro).

O matriarcado associado ao culto lunar também revela uma outra noção, constatada pelos antropólogos e historiadores: a égide de uma Grande Mãe, portadora da continuidade e da tradição grupal. Para Monika Von Koss, o sentido que o vocábulo *mãe* tinha para essas comunidades primitivas, difere do que entendemos atualmente: “Quando falamos em mãe, hoje em dia, nos referimos à mãe pessoal, à mulher de cujo útero viemos ao mundo, mas para os povos arcaicos, ‘mãe’ era mais uma função do que uma determinada pessoa, referindo-se ao conjunto da comunidade de mulheres, à terra viva e a todo processo cósmico” (73). A investigadora ressalta que a passagem do matriarcado (mundo dominado pelas mulheres, ou um mundo onde imperava a forma de um deus feminino) para o patriarcado (domínio masculino e, conseqüentemente, concepção de uma divindade masculina) mudou drasticamente o modo como é encarado o feminino, porque a estrutura matriarcal não seria baseada no exercício do *poder sobre* alguém/algo, mas no *viver com* alguém/algo (Koss 95).

Evidentemente, a mudança deste paradigma comportamental polarizou a concepção do entendimento de *feminino* e de *masculino*, de *homem* e de *mulher*; e desta forma criaram-se categorias de géneros, correspondentes à necessidade básica de identificação e de estatutos

diferenciados: “A categorização homem-mulher parte de um dimorfismo sexual claro entre características expressivas e instrumentais. Tendo por base estas diferenças, a maioria das culturas tem estabelecido diferentes papéis para cada sexo, não apenas distintos mas em muitos casos antagônicos” (Cavalcanti 18). Acrescente-se que o princípio da diferenciação implicaria a imposição do masculino, sublimando os atributos femininos e gerando a formação dos estereótipos de gênero. É dentro desta dinâmica de repressão do feminino e de fortificação dos valores ditos como masculinos (os de dominação sobre o outro), que se geram as primeiras transformações do culto da Grande Deusa-Mãe. As características fabricadas pela consciência patriarcal, que são mais a nível psicológico e cultural do que biológico,⁴⁴ impõem-se prescrevendo atitudes e comportamentos, exercendo os ditames que as sociedades começaram a introjetar para a construção dos papéis socioculturais dos sexos, atribuindo *qualidades* específicas a cada gênero. É dentro desta formação que muitas vezes se atribui às mulheres a característica da sentimentalidade (o viver com alguém/algo), que não está ligada essencialmente ao atributo de conquistador/dominador ou do poder sobre outrem. Reencontramos esses traços nos textos literários, quando representam a identidade feminina como passional, contrastando, em geral, com o pensamento racional do homem, que deve ter o controlo sobre as suas emoções, demonstrando desse modo o principal atributo da polaridade masculina, que é a força, oposta à imagem frágil da complacência feminina: “La imagen de la fragilidad de las mujeres, ampliamente desarrollada por el pensamiento cristiano y plasmada en la historiografía, se encuentra en la base de la construcción social de la base de la construcción social de la debilidad femenina, la construcción social del cuerpo de las mujeres y la infravaloración del trabajo femenino” (Casares 209).

Para Erich Neumann essa polarização do masculino e feminino, que se acentuou com a instituição do patriarcado, ajuda a criar situações inequívocas, constituindo o fundamento cultural e social da identidade: a nossa cultura patriarcal não apenas exigiria individualização, mas também a rejeição do lado feminino no indivíduo do sexo masculino (*O medo do feminino e outros ensaios* 56). Notamos que Raíssa Cavalcanti vem corroborar Neumann ao perceber a mesma dinâmica no mundo ocidental, caracterizado por uma necessidade de exclusão, ou por um domínio das polaridades: “o feminino, sendo uma polaridade indecifrável para essa consciência com uma acentuação exageradamente masculina, será alienado e submetido ao controlo. Lilith é expulsa do Paraíso, Eva é admitida sob o controlo de Adão” (119). Porém, este controle é uma ilusão, pois a consciência é dominada por essa “sombra”⁴⁵, pelo medo, pelo pavor do feminino. A antropóloga Françoise Héritier explica que a diferenciação dos sexos se baseia mais em fatores socioculturais do que biológicos:

As categorias de género, as representações da pessoa sexuada, as repartições da pessoa sexuada, as repartições das tarefas, tais como as conhecemos nas sociedades ocidentais, não são fenómenos com valor universal gerados por uma natureza biológica comum, mas sim construções culturais. Com um mesmo ‘alfabeto’ simbólico universal, preso nesta natureza biológica comum, cada sociedade elabora efectivamente ‘frases’ culturais singulares e que lhe são próprias. (Héritier 21)

Reconhecer os impulsos dualistas e antitéticos – os de género,⁴⁶ tal como as oposições em geral (norte-sul, ocidente-orientes, alto-baixo, etc.) – é entender o próprio desenvolvimento das atitudes humanas. É o que afirma Adam McLean ao confirmar que a estrutura patriarcal, nos seus aspectos mitológicos, se estruturou na forma de divindades rivais, diferentemente do paradigma feminino (matriarcal), que compreenderia a união dos opostos. O masculino patriarcal é fundado em oposições e necessidades de conflitos para o desenvolvimento social controlado pela autoridade masculina: “a polarização do patriarcado foi quem criou a ilusão de que a alma tem diferenciação sexual” (McLean 138). É justamente neste ponto que reside o problema: a alma, isto é, numa visão *junguiana*, a estrutura psíquica humana, não deveria ser sexualizada a partir dos valores estereotipados da cultura patriarcal, mas ela deveria ser vivenciada na sua forma plena, sem a imposição do sexual ao psicológico.

Contudo, Mercedes Madrid traz considerações importantes no que diz respeito à implementação do patriarcado como forma instituída, já que a misoginia seria um produto cultural que devemos situar em níveis de representações coletivas e sistemas simbólicos criados na sociedade grega, aludindo que há uma certa unanimidade entre os especialistas para considerar a aparição da *polis* como consequente para a valorização da mulher:

La misoginia no es un sentimiento que haya que relacionar con el modo de ser de las mujeres griegas, sino un producto del universo mental de la *polis*, que sirvió a los ciudadanos griegos, por una parte, para configurar y reafirmar su propia identidad en los diversos avatares de su historia política, y, por otra, como un mecanismo de adaptación psicológica que les ayudó a reordenar su visión del mundo en los momentos de crisis. (Madrid 329)

Com o declínio de uma cultura matriarcal (ou da forte representação das formas místicas femininas) – principalmente por causa da difusão de ideias misóginas, através do Império Romano, do pensamento grego (na figura de Pandora) e depois por outra fenda da tradição hebraica (Lilith), que desembocará na tradição cristã (Eva e Maria)⁴⁷ – iniciou-se uma outra fase em relação ao culto e presença feminina nas organizações religioso-místicas da Europa antiga. Com o declínio da Grande Mãe surge uma outra forma feminina mística, Cíbele.

1.2) A ascensão de Cíbele e as figurações andróginas

Recorda Maria Zina Abreu (41-42), numa visão histórico-cultural, que, apesar do progressivo declínio e desaparecimento do poder da Grande Deusa ou Grande Mãe, nas sociedades patriarcais pré-cristãs (hebraica, greco-romana, celto-germânica), um culto em especial, o de Ísis, foi o que mais se difundiu nos séculos anteriores ao advento do cristianismo. Lembremos que na perspectiva junguiana a Grande Mãe não morre nem perdeu o seu poder, ela foi reprimida e relegada para o inconsciente e de lá realiza grandes estragos, pois, não se podendo expressar na consciência, daí advem os grandes terrores humanos, o medo da bruxa, da velha, etc. O culto desta deusa egípcia foi tão significativo que os templos, estátuas e ícones que a representam formam um poderoso conjunto de imagens arquetípicas: na cultura europeia encontramos vestígios desde a Espanha à Ásia Menor e do Norte de África à Alemanha. É preciso recordar que o mito egípcio firma-se na tríade Osíris, Ísis e Hórus. Ísis e Osíris nasceram de Geb (terra) e Nut (céu); embora irmãos, amaram-se e tornaram-se marido e mulher. No que concerne ao mundo antigo, terá sido na sociedade egípcia que a condição da mulher foi mais favorável, pois ela surge como aliada e companheira do homem. Ísis foi identificada, no sincretismo religioso grego, como Demetér, Hera, Selene e até Afrodite, sendo-lhe dedicadas grandes festas na primavera e no outono. É preciso recordar que, no primeiro milénio antes de Cristo, existiam cultos que se reconhecem hoje como a mais antiga prática de prestar veneração a uma deidade maternal, e que perduraram até aos últimos anos da Roma pagã.

Uma deusa maternal, que conseguiu despertar sentimentos desde gratidão à repugnância, era conhecida como Cíbele. Lynn Roller, na sua obra *Em busca da Deusa-Mãe*, delinea as mudanças do seu culto, à medida que este se difundia desde a Anatólia à Grécia e da Grécia a Roma, mostrando que essa identificação é, muitas vezes, confusa e desigual, e destacando que o seu maior prestígio decorreu no Império Romano (15). A imagem de Cíbele, na Grécia, derivava das representações frígias, tendo sido associada à figura de Geia, ou Terra, que foi a mãe original dos Titãs, e à deusa Reia, na tradição grega. Geia e Reia foram assimiladas à mãe Cíbele anatoliana. Já em Roma a deusa acumulava características das deusas-mães da Frígia e da Grécia, incorporando o papel de protetora do Estado romano. Alguns autores (E. D. Janes e Marija Gimbutas) chegam até a afirmar que a deusa da fertilidade neolítica era a antepassada direta da Cíbele greco-romana. A deidade frígia é descrita quase sempre sozinha; por vezes com servidores masculinos, mas nunca acompanhada de nenhuma divindade masculina de igual estatuto.⁴⁸ Os frígios quase sempre a representavam com características uniformes, como uma mulher madura, de pé, com o corpo frontal, usando vestes compridas (94). Porém, não se sabe ao certo porquê, a figura modificou-se, na cultura grega, da sua forma austera e ereta, para a forma sentada. cremos que isso pode

significar a importância da deusa, pois só reis e rainhas usariam trono, e para os gregos essa seria uma melhor forma de validar o caráter superior desta deidade. Lynn Roller supõe que a mistura de nomes, símbolos e atributos que não eram de origem frígia facilitaria a aceitação da deusa no culto grego, juntamente com a sua capacidade de influir na vida dos cidadãos (15).

Louise Zaidman lembra-nos também que, apesar das mulheres gregas terem quase sempre sido excluídas da vida política, encontravam-se muito presentes na religiosidade, introduzindo noções relevantes ao associar o sagrado ao feminino:

Na esfera privada da casa, onde gozam de uma autonomia relativa, elas gerem toda uma parte apreciável de vida ritual, em particular a que diz respeito aos domínios do nascimento e da morte, como se os homens, em nome de uma especificidade implicitamente reconhecida, entregassem às mulheres o domínio do sagrado no qual parecem aflorar as forças menos controláveis. (Zaidman 411)

Ou seja, os aspetos do poder exterior e material parecem caber à natureza específica do homem; os campos do inacessível, irreconhecível, mágico, místico, são atribuições femininas; por isso, cremos, a ideia de *bruxaria*⁴⁹ se associou tão estreitamente, principalmente na Idade Média, às práticas femininas. Ou seja, numa linguagem junguiana: se reprimimos um arquétipo ele se torna sombra e *assombra* a nossa consciência.

Outro dado importante que é preciso referir é que a fixação da imagem religiosa da deusa Cíbele, nas mitologias grega e romana, é construída explicando a sua origem e passado, a partir de um caso amoroso com um jovem pastor, Átis – homem que foi castrado e teve uma morte infeliz. Esta história mítica tenta validar algumas práticas que eram muito difíceis de assimilar por gregos e romanos: a castração dos sacerdotes da Grande Mãe.

Um outro fator importante é a ideia de androginia associada a esta Deusa na mitologia romana: o mito da violação de Cíbele por Júpiter enquanto esta dormia no monte Agdo, na Frígia; como não conseguiu consumir a violação, verteu seu esperma sobre a montanha, que ficou prenha e deu à luz a um ser andrógino (com genitais de ambos os sexos), Agdestis/Agdistis. A dupla sexualidade deste ser mitológico e a sua luxúria ameaçam os deuses, que reagem cortando-lhes os genitais masculinos. Estes, ao escorrerem pelo chão produzem uma amendoeira, cujo fruto é comido pela filha de um pastor, e ela assim engravida, dando à luz Átis. Ou seja, o lado masculino de Júpiter volta à terra como semideus para cumprir o seu papel de conquistar Cíbele, a desejo do seu pai-deus. Algumas versões da história, como a de Pausânias, apresentam-nos um Átis que nasceu de pais humanos. Assim, conclui Roller sobre todas as versões desta história de amor:

Em todas as versões é evidente que este caso foi infeliz, quer por causa do próprio Átis ter sido infiel (Ovídio) quer porque Átis foi atraído para um casamento combinado com a filha do rei de Pessinunte

(Pausânias e Arnóbio, que chama ao Rei de Pessinunte de Mídas). Como resultado desta intervenção por parte de um elemento exterior, Átis castra-se a si próprio (Ovídio, Pausânias, Arnóbio) e morre devido aos seus ferimentos proclamando que a sua morte é merecida por causa da sua infelicidade para com a deusa. A deusa chora profundamente a sua morte e face à sua sincera infelicidade Zeus concede-lhe o pedido de que o corpo de Átis permaneça incorrupto (Pausânias, Arnóbio) e que a sua autocastração seja seguida pelos seus sacerdotes (Ovídio). (Roller 274)

Isto indica-nos que, para se obter o caráter sacerdotal masculino (a sua santificação) era preciso descartar a sua genitália, significando que, para além da inibição do ato sexual, sem o seu falo (símbolo de poder masculino) o sacerdote se diminui diante da deusa, mostrando a sua inferioridade.

Um outro ponto sobre a questão da androginia é o seu entendimento como símbolo da identidade suprema na maioria dos sistemas religiosos, como afirma Elémire Zolla, representando o nível do Ser não-manifesto; corresponde, numericamente, ao zero, um dos números mais dinâmicos e enigmáticos como soma dos dois aspetos da unidade $+1-1=0$: “O zero simboliza a androginia como o ponto de início da numeração, a divisibilidade e a multiplicidade” (5). Por outras palavras: o caos, o inatingível enquanto forma. O masculino e o feminino são investidos, na nossa cultura (e no nosso imaginário) dos conceitos de distinção e complementaridade, desde os primórdios dos tempos; seria então a androginia o princípio que une os dois conceitos, lembrando-nos a crença de um princípio de universo como algo uno?

June Singer defende que a androginia talvez seja o mais antigo arquétipo do qual temos alguma experiência, derivado de um arquétipo do Absoluto que está além da possibilidade da experiência humana e deve permanecer incognoscível para sempre – teríamos contato direto com a androginia quando reconhecêssemos, conscientemente, o potencial do masculino e do feminino em cada um, realizando uma busca pelo desenvolvimento das capacidades de estabelecer relações harmoniosas entre esses dois aspetos de nós mesmos (27). Parece, no entanto, que este arquétipo primordial de união do Uno-Deus, Homem(*andro*)-Mulher(*gyne*), Caos-Absoluto, tende, quase sempre, a ser negado, a favor do fortalecimento do sistema (construído pelas duas polaridades, principalmente ao nível sexual) que distingue os papéis dos géneros sociais. Esta ideia é fundada, no mundo ocidental europeu, pela tradição judaico-cristã, que vê na androginia uma ameaça à imagem patriarcal de Deus, que é entendido, dentro destas óticas religiosas, sem nenhuma função que valide a presença do feminino, da mulher, como divino. Será este entendimento fundado no medo do retorno do culto a uma Deusa-Mãe?

Precisamos agora recordar como se entende a noção de androginia num contexto literário.⁵⁰ Em, por exemplo, *A room of one's own*, Virginia Woolf gerou polémica, suscitando, sobretudo, algumas refutações das suas ideias por parte das feministas. A autora desenvolve o conceito de

“mente andrógina”, que seria capaz de transmitir emoções sem restrições, naturalmente dotada de criatividade, e na qual conviveriam harmoniosamente os princípios masculino e feminino; haveria uma necessidade de complementação entre os sexos para alcançar a felicidade e seria exatamente a característica andrógina de alguns indivíduos que os tornaria capazes de criatividade: “Coleridge perhaps meant this when he said that a Great mind is androgynous. It is when this fusion takes place that the mind is fully fertilized and uses all its faculties. Perhaps a mind that is purely masculine cannot create any more than a mind that is purely feminine, I thought” (Woolf, *A room of one's own* 88-89).

A autora baseia-se em fontes literárias e não científicas para explicitar as suas ideias, mas, de fato, a reflexão de Woolf leva-nos a acreditar na possibilidade de se assumir a totalidade feminina e masculina do cérebro. Já no romance *Orlando*, Woolf aponta para o caráter fantástico de uma personagem que, numa viagem para o Oriente, muda, repentinamente, de sexo. A novela explora algumas ambiguidades da identidade feminina e da masculina, bem como a condição social a que os sexos se submetem. A mudança de sexo não é o mais importante nesta narrativa, mas sim a denúncia dos papéis sociais, pois perpassa a ideia de que as identidades de género não serão fixas, nem, talvez, inatas. Woolf desconstrói as posições entre os sexos, questionando o que entendemos por feminilidade e masculinidade. De certa forma, a personagem Orlando experimentava as duas facetas sexuais, física e mentalmente, numa experiência oxímora:

Dir-se-ia aqui, dada uma certa ambiguidade dos termos em que se exprimia, que censurava por igual ambos os sexos, como se não pertencesse a nenhum; de facto parecia, por enquanto, vacilar ainda; era homem; era mulher; conhecia os segredos e partilhava as fraquezas de ambos. Vivia em estado de espírito sobremaneira estonteante e confuso. Pareciam estar-lhe vedados todos os consolos da ignorância. (Woolf, *Orlando* 119)

O mito do andrógino constitui pois uma anomalia, porque muitos estudos têm mostrado que há um forte condicionamento sociocultural para a atribuição de género, delimitante do significado de masculino e feminino, diferenciando e inferiorizando (no caso do segundo)⁵¹ comportamentos e papéis. Segundo Lígia Amâncio, através do pensamento de Sandro Bem, há uma hipótese na psicologia social, que entende que os indivíduos com personalidades andróginas, com acentuações comportamentais tanto masculinas como femininas, possuem uma autoestima mais elevada do que os que interiorizaram a orientação do papel adequado ao seu sexo, porque, decididamente, não conseguem envolver-se num contexto mais diversificado. Relata a autora alguns factos e conceções da construção social através dos géneros (homem-espço exterior e mulher-espço interior), chegando à seguinte conclusão:

De facto, se o masculino é a cultura, a civilização, o trabalho, a instrumentalidade universalista e o controlo das pulsões por um superego que internalizou a moral social, ao nível dos modelos teóricos, ele também é a diversidade e a autonomia ao nível dos comportamentos, como mostram os estudos sobre a androginia, mas esta assimetria é, por vezes, obscurecida pela visão da sociedade andrógina quando ela se baseia exclusivamente na participação das mulheres no mundo masculino, ou seja, no mundo do trabalho e na esfera pública. (Amâncio 28)

Então, poderia existir um mundo sem a presença feminina? Um autor grego da Ásia, Luciano de Samósata (125-195?), em *Uma história verídica*, inventou um mundo sem mulheres. Antecipando o cinema de ficção científica num texto datado do século II da era cristã, conta a história de vida dos Selenitas, na lua; cria um mundo *masculinizado* e harmonioso sem a presença feminina. Na verdade, diz a história que até aos 25 anos eles casam-se fazendo de mulheres, e dessa idade em diante, fazem-se de marido, engravidando não pelo ventre, mas pela barriga da perna,⁵² que engrossa, precisando fazer a incisão e retirando o feto morto que renasce expondo-o ao ar com a boca aberta. Nesta mesma lua vivia outro tipo de povo, o dos Dendritas, que seriam gerados da seguinte forma:

Cortam o testículo direito dum homem, plantam-no na terra e dele cresce uma árvore enorme, de carne, tal qual um pénis. Até tem ramos e folhas. Quantos aos frutos, são bolotas do tamanho de um côvado. Logo que amadurecem, colhem-nas e retiram-lhes homens de dentro. Usam órgãos sexuais postiços, um de marfim, e outros (os do pobre) de madeira, e é com tais órgãos que se unem aos seus pares. (Luciano 37)

Notamos que a divisão, neste caso, não se opera entre masculino e feminino, mas entre classes sociais, ricos e pobres. A maternidade torna-se um ato paterno; assim, a compreensão do feminino como algo maternal, de acolhimento, como casa, lugar de repouso, é aqui excluída. Entretanto, são os elementos da natureza – o ar e a terra – que dão vida aos seres, assumindo implicitamente um papel tipicamente feminino e mostrando a impossibilidade de um ato produtor de vida exclusivamente masculino: “L’identification de la terre à une femme se retrouve dans toutes les cultures et à toutes les époque. Terre-mère, terre-nourricière, alma-mater, toutes les langues indo-européennes s’accordent à lui conférer le genre féminin” (Yaguello 108).

Voltando ao mito andrógino de Adão e ao posicionamento que a mulher ocupa no entendimento judaico-cristão.⁵³ é preciso destacar que a *Bíblia*, no livro do *Génesis*, veicula uma ideia de referência na cultura ocidental cristianizada: a de que o homem foi criado à “imagem de Deus”.⁵⁴ Ou seja, se Deus fez a mulher a partir da costela do homem, Eva seria uma *cópia* da divindade, feita através de um ser não divino (a cópia da divindade é uma estereotípa, se observarmos a etimologia da palavra, a mulher é a cópia da cópia, pois foi feita a partir de Adão).

Esta estrutura aparenta conferir à virilidade/masculinidade algo divino. A mulher então, como nas antigas sociedades matriarcais, refletiria essa divindade?

Para responder a esta pergunta teremos de pensar sobre como as imagens mitológicas e religiosas mais presentes no contexto ocidental europeu ajudam a reproduzir certos padrões de comportamentos. Para isso faremos uma revisão sobre a literatura dos arquétipos e dos estereótipos, aproximando-os como pontos de afirmação de uma idealização sobre o/do feminino, ou seja, que imagens femininas produz essa força primitiva arquetípica. Por isso, é preciso esclarecermos alguns termos que são muito próximos, mas se diferenciam: inconsciente coletivo, arquétipos, imagens arquetípicas e símbolos, que ajudaram a produzir ao longo da história da humanidade, através da iconografia e da arte em geral, modelos simbólicos e até estereotipados do feminino e, conseqüentemente, da mulher.

1.3) Alguns estereótipos femininos como caricatura das imagens arquetípicas

Quando as mulheres se voltam para o passado e se reconhecem na cultura feminina não é ao feminino como essência que se referem, mas ao feminino como experiência. (R. Oliveira 20)

Para Carl Gustav Jung, diferentemente de Sigmund Freud, a mente humana possui, além de um inconsciente pessoal, um inconsciente coletivo. Ele parte da ideia de que a psique, parte maternal do ser humano, só pode ser apreendida a partir do seu caráter primitivo, transcendental, que nos fala através de uma mensagem simbólica (por via de imagens e metáforas) representando a totalidade dos processos psíquicos conscientes e inconscientes, e que só poderemos estudá-las através de interpretações/ manifestações. O inconsciente coletivo (substrato filogenético que possui aspetos positivos e negativos), pelo facto de não ser de natureza pessoal, constitui-se de substratos psíquicos que são identificados em vários povos ao longo da história da humanidade, sendo os seus conteúdos denominados *arquétipos* – estruturas e padrões básicos, factos percebidos através de sessões do psicólogo com os seus pacientes, materializados através de multifacetadas imagens:

O arquétipo é, na realidade, uma *tendência* instintiva, tão marcada como o impulso das aves para fazer seu ninho ou o das formigas para se organizarem em colônias. É preciso que eu esclareça, aqui, a relação entre instinto e arquétipo. Chamamos instintos aos impulsos fisiológicos percebidos pelos sentidos. Mas, ao mesmo tempo, estes instintos podem também manifestar-se como fantasias e revelar, muitas vezes, a sua presença apenas através de imagens simbólicas. São estas manifestações que chamo arquétipos. A sua origem

não é conhecida; e eles se repetem em qualquer época e em qualquer lugar do mundo – mesmo onde não é possível explicar a sua transmissão por descendência direta ou por ‘fecundações cruzadas’ resultantes de migração. (Jung, *Chegando ao inconsciente* 69)

Para Jung, os arquétipos, apesar de irrepresentáveis, comunicam-se através de imagens arquetípicas, que se caracterizam/externalizam mais nitidamente quando influenciam ou perturbam o *eu*; como, por exemplo, a “*anima*”, o “*animus*” e a “sombra”. O psicólogo do inconsciente coletivo descreve a *anima*⁵⁵ como um “arquétipo da vida psíquica e da feminilidade inconsciente do homem”, e o *animus* como “figura masculina presente na mulher”. Jung afirma que o conceito de *anima* soma satisfatoriamente todos as afirmações do inconsciente, da mente primitiva, da história da linguagem e da religião, descrevendo-nos a dinâmica e surgimento da *anima* através de imagens arquetípicas que os homens, muitas vezes, projetam nas mulheres:

O que não é *eu*, isto é, masculino, é provavelmente feminino, como o *não-eu* é sentido como não pertencente ao eu, e por isso está fora do eu, a imagem da *anima* é geralmente projetada em mulheres Para o homem da Antiguidade a *anima* aparece sob a forma de deusa ou bruxa; por outro lado, o homem medieval substituiu a deusa rainha do Céu pela Mãe Igreja. (Jung, *Os arquétipos e o inconsciente coletivo* 37-39)

Jung acredita que o significado do termo arquétipo se clarifica quando o relacionamos com a representação do mito, e as mitologias em geral, o ensinamento esotérico, as sagas e os contos de fadas. Os *símbolos* terão vários significados (não podendo esgotar-se) já que o seu conteúdo é oculto, como assim o é a ideia de Deus; já uma imagem interpretável deixa de ser um símbolo, para se tornar um *siná*. Os símbolos possuem, maioritariamente, um caráter religioso: “. . . um depauperamento dos símbolos foi necessário para que nós descobrissemos novamente o conceito de deuses, que foi perdido com os argumentos das religiões, que hoje devem ser entendidos como fatos psíquicos, ou seja, como arquétipos do inconsciente” (Jung, *Os arquétipos e o inconsciente coletivo* 33). Jung também nos esclarece a ideia de arquétipo como representação de algum mito e como fator psicológico dos seus pacientes:

No indivíduo, os arquétipos aparecem como manifestações involuntárias de processo inconscientes, cuja existência e sentido só pode ser inferido; no mito, pelo contrário, trata-se de formações tradicionais de idades incalculáveis. Remotam a um mundo anterior originário, com pressupostos e condições espirituais que ainda podemos observar entre os primitivos atuais. Os mitos, neste nível, são em regra geral, ensinamentos tribais, transmitidos de geração em geração, através de relatos orais. (Jung, *Os arquétipos e o inconsciente coletivo* 260)

Por isso, o arquétipo, como fator psicológico, é irrepresentável, surgindo como forma da cultura mítica tradicional, ajudando a transpor, através da escrita (como, por exemplo, através dos

contos, nas sociedades desenvolvidas) e da arte (nas sociedades selvagens e bárbaras) elementos mais profundos do nosso inconsciente arquetípico, que reproduz certos padrões e explica a origem do nosso mundo (da nossa cultura) e os ideais que absorvemos. Estes exprimem-se através de objetos representativos de imagens, projetando ensinamentos de geração em geração, expressões de um fenómeno interior psíquico:

Quando a psicologia analítica se refere à imagem primordial ou ao arquétipo da ‘Grande Mãe’, não se refere à existência de uma imagem concreta existindo com tempo e espaço, mas a uma imagem interior em operação na psique humana. A expressão simbólica desse fenómeno psíquico são as figuras e as imagens da Grande Deusa, reproduzidas nas criações artísticas e nos mitos da humanidade. (Neumann, *A Grande Mãe* 19)

Desta forma, constituem-se, conscientemente ou não, as crenças culturais de um povo que, manifestadas em figuras, imagens, retratos e esculturas, representam afinal a elaboração de alguns estereótipos – isto quer dizer que, na hora de representar as imagens arquetípicas, as sociedades as produzem sob a forma de estereótipo caricatural, que pela sua forma acentua aspetos, geralmente negativos, em volta de um facto ou de alguém. Ou seja, o arquétipo é anterior à cultura; já o *estereótipo* é uma criação cultural. Cremos que essas imagens, construídas pelos povos ao longo da sua história, representam *símbolos* (passíveis de muitas interpretações) e não um *signal* (com um único sentido): “Quando o conteúdo atuante do inconsciente é reconhecido, impõe-se à consciência, assumindo forma simbólica de uma imagem” (Neumann, *A Grande Mãe* 20). O uso que a sociedade patriarcal faz destas imagens (a forma doentia como manipula as imagens arquetípicas) transformou-as em padrões estereotipados, refutando ou aceitando certos comportamentos femininos como modelos nesses padrões.

Por isso, procuraremos, de seguida, o entendimento de três narrativas míticas sobre as três primeiras mulheres para as culturas pré-helénica (Pandora), judaica (Lilith), e cristã (Eva), e observaremos quais os estereótipos criados pelo discurso patriarcal sobre essas três primeiras mulheres humanas míticas que serviram de inspiração para a manutenção de certos *clichês*. No entanto, será preciso esclarecermos, antes mesmo dessa reflexão, que acreditamos, como afirma o próprio Jung, que essas três figuras femininas não encerram em si o seu sentido e significado; na verdade, elas representarão imagens arquetípicas que tiveram várias representações, transformando-se em símbolos para as tradições oral e místico-religiosa ocidentais. Ou seja, os mitos relativos a essas três figuras femininas não foram inventados, mas vivenciados: “Os mitos são revelações originárias da alma pré-consciente, pronunciamentos involuntários acerca do acontecimento anímico inconsciente e nada menos do que alegorias de processos físicos” (Jung, *Os arquétipos e o inconsciente coletivo* 153). Será a manipulação destas imagens pela tradição oral e pela arte em

geral, aquilo que iremos descrever. Não temos intenção de esgotar o sentido interpretativo destas três figuras arquetípicas, até porque o mesmo arquétipo têm várias representações, mas iremos observar o ponto em comum encontrado nos discursos em torno destas figuras, situando-nos num limite, aliás delicado, entre a imagem arquetípica e os estereótipos femininos. Por isso, é preciso antes de mais nada, esclarecermos algumas questões em torno dos conceitos gerais de estereótipos e de imagens.

1.4) Conceitos de estereótipos e estereótipos de género

Existe um amplio consenso en que los estereótipos de género son fruto de un proceso de aprendizaje en el que, además de factores comunes a la sociedad, resulta de vital importancia el contexto social más inmediato (familia, escuela, ECT). (Fiol, Perez, e Planas 145)

O estereótipo é entendido, de forma geral, como uma opinião pré-formada, que se impõe como *clichê* aos membros de uma coletividade (Piéron 161). Este conceito também é, para a psicologia social, uma crença ou representação, rígida e simplificadora, partilhada por um grupo, revelando, por vezes, um preconceito caricatural e motivador de diferenciação – por isso os caracteres nacionais, raciais e étnicos são exemplos de estereótipos. Salienta Mitchell (183-184) que o estereótipo é uma conceção, assente na tendência de uma *crença* alargada a todo um grupo social ou sociedade, sendo usado também para significar uma disposição simplificadora de um conteúdo, juntamente com a intenção de resistir à prova factual do contrário. Serve, muitas vezes, para delimitar, convenientemente, reduzindo ao máximo o seu sentido, modelos simplificados de autodefinição, ajudando na compreensão de grupos ou pessoas. As crenças tenderiam a estar sujeitas às leis do nivelamento; conseqüentemente, elas podem ser consideradas como estereótipos:

El estereótipo incluye un conjunto de creencias sobre las características, adjetivos, comportamientos o rasgos de personalidad (algunas más centrales que otras), que se consideran propias de grupos de personas socialmente definidos. Geralmente, esas creencias son simplificadas, generalizadas, rígidas y poco científicas, y llevan a considerar que todos los miembros de esse grupo possuem ese mismo conjunto de características. (Fiol, Perez, e Planas 140).

Entretanto, Dovidio, Brigham, Johnson e Gaertner lembram-nos a estreita relação entre os conceitos de *estereótipo*, *preconceito* e *discriminação*: “Prejudice is generally considered an attitude; discrimination, a type of behavior; and stereotype, a set of beliefs” (278). Ou seja, o estereótipo leva-nos a um preconceito que gera uma discriminação.

Importa salientar que é só a partir da década de vinte do século XX que o estereótipo aparece como um dos termos centrais na psicologia social. O conceito é, numa fase inicial, percebido como uma imagem interposta (i) entre o indivíduo e a realidade, através de ideias subjetivas e pessoais, estando ligada à formação do sistema dos valores do indivíduo. Num segundo momento, passa a ser considerado uma construção sócio-cognitiva (ii) *neutra* e uma maneira de conhecimento aceitável e prática; logo em seguida, passa a ser entendido através de uma vertente emotiva (iii), que procura analisar a relação afetiva que os estereótipos possuem para os sujeitos. A vertente cognitiva (iv) implica que os indivíduos, por não acederem à totalidade e variedade do real, simplifiquem as suas ideias mediante um processo de seleção da informação. Existem também estereótipos ligados às funções sociais (v), como construtores das relações de uma causalidade social entre os grupos, que nos ajudam a perceber as ações coletivas diferenciadoras de um grupo em relação a outro. Já os estereótipos de género (vi) podem realizar-se dentro dos papéis que lhes são atribuídos (crenças estruturadas sobre as atividades próprias que cabem ao homem e à mulher), através de traços de género, características psicológicas que se atribuem a cada sexo (Neto, Cid, et all. 9-11).

Em relação ao estereótipo de género, Casares lembra-nos que cria um modelo vazio, uma estrutura de contrastes e relações em que se incluem noções e valores, que podem ser manipulados e utilizados para um devido fim. Existe uma necessidade de nos adequarmos pessoalmente aos estereótipos, correspondente à necessidade de estarmos socialmente integrados; por isso, esta *estabilidade* dos estereótipos de género apoia-se num círculo social que produz um mecanismo de *retroalimentação* existente entre as imagens mentais (símbolos arquetípicos) e as condições reais do homem e da mulher, não sendo este um modelo estável, quando avaliamos cada sociedade:

Ser socialmente masculino en Escocia no está reñido com levar falda. No obstante, las personas que no se adaptan a los estereótipos de género de una determinada sociedad son consideradas geralmente como personas anómalas porque la desviación del estereótipo de género suele estar socialmente condenada, con la intención de mantener el orden sexual-generizado imperante. (Casares 52-53)

Contudo, é claro que os estereótipos de género são, em suma, quase sempre muito semelhantes, principalmente se analisarmos a condição feminina em diferentes sociedades. Ou seja, os papéis dos estereótipos de género formados até hoje foram sendo desenvolvidos ao longo do tempo no pensamento da sociedade patriarcal, sendo um movimento simplificador de formação social: “Le stéréotype est une idée conventionnelle, associée à un mot dont une culture donnée . . . Le stéréotype est une partie de la signification, qui répond à l’opinion courante associée au mot” (Amossy e Pierrot 89). Acima de tudo, a relação do estereótipo com o género atribui certos traços e papéis ao homem e à mulher, e isso acontece, segundo Susana Costa e Susana Marta Santos, porque

utilizamos informações armazenadas na nossa memória para dar sentido aos estímulos que recebemos do mundo social no qual estamos inseridos:

Os estereótipos são definidos pela orientação cognitiva como categorias cognitivas compostas por conjuntos de crenças inter-relacionadas acerca dos grupos sociais. Estas categorias permitem-nos pensar acerca de uma pessoa, objecto ou acontecimento em termos das suas semelhanças ou diferenças em relação a outra informação já armazenada, nas categorias da memória. (Costa e Santos 17)

É precisamente a atribuição cognitiva que, segundo Stephan, sustenta os estereótipos, existindo três modelos de sistema de memória: um denominado *declarative* e um outro chamado *production memory*, que são relativamente permanentes, e um terceiro tipo de memória, o *temporary*, funcionando da seguinte maneira: “Declarative memory contains structure information that is largely factual, while production memory contains procedural information (i.e., how do to things). Working memory contains the information that is currently being processed or has been recently processed” (Stephan 38). Isto é, a nossa memória carrega em si estruturas que nos condicionam a preconceber e identificar a um grupo/categoria social, produzindo assim informação para aceitação (ou não) de um determinado comportamento/estilo. Assim descreve Stephan como seria uma abordagem cognitiva dos estereótipos. Situados no pensamento do mesmo autor, poderíamos definir o masculino e o feminino a partir das características físicas e biológicas, impondo-lhes, culturalmente, estereótipos, modelos que consistem numa hierarquia estruturada de informação que nos faz conectar aos grupos/indivíduos traços e comportamentos.

É o que terá acontecido, efetivamente, com as respostas dos professores de Literatura Portuguesa ao nosso inquérito. Numa pergunta de sentido tão geral, como a opinião sobre a literatura produzida por mulheres,⁵⁶ contabilizamos as unidades de conteúdo dos sujeitos que muito diferenciam a escrita das mulheres através de (i) características *estilísticas* (num total de 5 sujeitos), que seriam voltadas para o discurso sobre o quotidiano, o espaço fechado, intimista e delimitador, permeado por um certo sentimentalismo como, por exemplo, o ritmo do discurso, as personagens e o tempo. Um outro grupo (num total de 6 sujeitos) destacou as (ii) características *temáticas*, já que as escritoras representariam certas realidades sociais, contextualizando a condição das mulheres. Tal visão seria fruto de uma educação na qual perpassa uma atribuição de papéis de género, e por isso se sobressairiam temas como afetos, famílias e infância, tratados em redor do amor e do erotismo, com ênfase na representação do corpo. Destacou-se também (num total de 7 sujeitos) (iii) a autobiografia, na qual as escritoras destacariam a “perspetiva do universo feminino”; (iv) o “predomínio de personagens femininas” (3 sujeitos) e, por fim, (v) o texto com “pouca qualidade literária” (apenas 1 sujeito). Um outro grupo bastante elevado (18 no total), (vi) não diferencia o texto em função do sexo, sendo que os sujeitos do sexo masculino predominam neste tópico,

perfazendo um total de 11 sujeitos. Um pequeno grupo (3 sujeitos) salientou que (vii) há características particulares num texto produzido por mulheres mas, no entanto, deve-se observar cada autora e respetiva obra, porque algumas escritoras estariam mais fortemente marcadas por uma escrita *de género*. Por isso, destaca o sujeito B13 que existe “uma escrita no feminino, o que não está necessariamente ligado ao sexo do autor”, já que esses traços, dos quais sobressai a sensibilidade, podem ser encontrados em autores como Proust – é exatamente sobre essa “escrita feminina” que iremos refletir numa rubrica do terceiro capítulo. Um outro pequeno número não tem opinião ou não soube opinar sobre tal matéria (4 sujeitos).

Importa destacar que, dentro de cada processo de informação dos estereótipos, encontramos os *protótipos*, que consistem em atribuir a um membro de um grupo uma típica categoria, existente entre outras: “For instance, information on the appearance of a young male might be compared to the prototype of ‘man’ to decide if he is a ‘boy’ or a ‘man’. It’s likely that prototypes are used more frequently to identify members of ‘fuzzy’ categories than for basic categories” (Stephan 41). Ou seja, o estereótipo situa-se numa zona intermédia, conduzindo a um entendimento/crença de um indivíduo representando um protótipo de um estereótipo, construído/armazenado em diferentes camadas da nossa memória, produzido mais culturalmente do que biologicamente, e inculcando nos homens e nas mulheres a sua condição psicossocial, ou seja, a atribuição da sua condição de masculino ou feminino. É, além de uma imagem ou ideia que temos de algo ou de alguém, uma perceção da realidade contida nas nossas noções de mundo (visão racional e emocional) e liga-se, como vimos, à criação de preceitos e preconceitos: “É a representação de um objecto (coisas, pessoas, ideias) mais ou menos desligada da sua realidade objectiva, partilhada pelos membros de um grupo social com alguma estabilidade” (Bardin 53).

O nosso objetivo na próxima rubrica é o de averiguar se a transposição da imagem arquetípica para as formas artísticas e para os discursos mítico-religiosos estereotiparam (criaram uma crença de) uma ideia de mulher e de feminino, através das três primeiras figurações de mulheres humanas bem como da imagem da Virgem Maria, fortemente presentes na cultura ocidental. Porém, cumpre esclarecer que, quando nos referirmos a essas mesmas imagens femininas (como Pandora, Eva, Lilith e Maria), teremos em conta a conceção de um produto de imagem arquetípica, a qual ajuda a produzir objetos externos (textos, como as histórias míticas; artesanato, pinturas, esculturas e outras formas de artes). Descreveremos, portanto, uma imagem, no sentido arcaico, como projeção do inconsciente ou consciente primitivo, que se corporiza em objetos concretos e reais, dizendo também respeito, intrinsecamente, a uma construção mítico-icónica, como a que herdamos e projetamos no nosso inconsciente coletivo.

1.5) As imagens arquetípicas e estereotipadas do feminino

Temos de ter em mente, quando falamos em *imagens femininas*, que tal conceito, segundo as concepções de Amaral e Macedo, possui significados diversos, dificultando a sua definição: representação visual, cópia, reflexo, impressão visual ou ideia, ou até conjunto de características atribuídas a uma pessoa ou categoria de pessoas. Porém, para a crítica feminista, este termo tem sido identificado não só como representação ou mensagem visual, mas também como representação social (Amaral e Macedo 25). Por seu turno, François Lissarrague acredita que a *imagem* não é uma evidência fotográfica, que não vale por si própria, sendo produto de uma elaboração (os pintores, por exemplo, escolhem a realidade que os rodeia, por isso uns assuntos são representados e outros não) com lógica própria, tantos nas funções que ocupa, como na construção das ideias (205). Em contrapartida, Michelle Perrot não acredita que estas representações artísticas das mulheres correspondam à verdade histórica:

A prolixidade do discurso sobre as mulheres contrasta com a ausência de informações preciosas e circunstanciadas. Acontece o mesmo com as imagens. Produzidas pelos homens, dizem-nos certamente mais sobre os sonhos ou os medos dos artistas do que sobre as mulheres reais. As mulheres são imaginadas, representadas, antes de serem descritas ou explicadas. (Perrot 14)

O que teremos de tomar em consideração é que as imagens apresentadas resgatam, primeiramente, os discursos mitológicos em relação às mulheres, e apresentam, seguidamente, representações femininas estereotipadas conforme o valor que se lhes queira atribuir. É exatamente esta última noção que definirá mais propriamente a nossa análise sobre o feminino, pois, além de se centrar em imagens visuais de alguns arquétipos femininos, a consideração dos fatores histórico-sociais dará um forte contributo, tornando visíveis os traços particularmente marcantes do que seriam esses *femininos*. Até porque, em acordo com Françoise Borin, quando refere que questionar as imagens sobre a mulher será como interrogar documentos tirados do seu contexto, por meio de uma seleção subjetiva: “é focar o olhar sobre um objecto isolado e, por isso mesmo, distorcido” (253).

1.5.1) Lilith

Lilith é uma figura do mundo do Além, o mundo dos mitos, dos sonhos, do inconsciente. (Hurwitz 166)

Lilith, a primeira Eva ou a mulher que tentou Adão com a maçã da Árvore do Conhecimento, é figura presente nas mitologias sumeriana, babilônica, assíria, cananéia, hebraica, árabe e teutônica. É entendida, muitas vezes, como demônio, bruxa, escuridão da noite, um espírito livre, mulher sensual profana, comedora de crianças. Segundo Jean Chevalier e Alain Greerbrant, na tradição cabalística Lilith seria o nome da mulher criada antes de Eva, ao mesmo tempo que Adão; isto é, ela não proviria duma costela do homem, mas da mesma terra que o originou a ele (409). Por isso, Lilith reivindica o direito de igualdade, entrando em conflito com Adão, e chega a pronunciar o nome de Deus, que por tal a condenou. Na sequência desse castigo, Lilith foge para o deserto começando uma vida demoníaca. Os autores do *Dicionário dos Símbolos* esclarecem-nos, nessa mesma obra, que, numa outra tradição, Lilith seria uma primeira Eva criada independentemente de Adão, sem qualquer parentesco com ele, e da qual Caim e Abel disputaram a posse. Partindo dessa premissa, encontram traços de androginia no primeiro homem e de incesto nos primeiros casais:

Lilith tornar-se-ia inimiga de Eva, a instigadora dos amores ilegítimos, a perturbadora do leito conjugal. O seu domicílio será fixado nas profundidades do mar e objurgações tendem a mantê-la ali para impedir que perturbe a vida dos homens e das mulheres sobre a terra Enquanto mulher suplantada ou abandonada, em benefício de outra mulher, Lilith representará os ódios antifamiliares, o ódio dos casais e das crianças; ela faz lembrar a imagem trágica das Lâmias na mitologia grega. Não pode integrar-se nos quadros da existência humana, das relações interpessoais e comunitárias; foi lançada de novo no abismo, no fundo do oceano onde não deixa de estar atormentada por uma perversão do desejo, que a afasta da participação nas normas. Lilith é o fauno fêmea noturna que tentará seduzir Adão e gerará as criaturas fantasmagóricas do deserto, a ninfa vampiresca da curiosidade É comparada à lua negra, à sombra do inconsciente, às pulsões obscuras. (Chevalier e Greerbrant 409-410)

Enquanto Eva é a força construtiva, Lilith é a destrutiva. Eva foi moldada exatamente com as exigências da sociedade patriarcal; é o modelo feminino permitido ao ser humano pelo padrão ético judaico-cristão. Já Lilith, enquanto *fauno fêmea noturna*, tornar-se-á uma deusa dos súcubos, que gerará *criaturas fantasmagóricas*. Claramente esse mito explica e condiciona o papel das mulheres nessas sociedades; votadas ao recato e à submissão, as que reivindicam igualdade e exprimem os seus desejos são consideradas como *demônios*.

Para Roberto Sicuteri, o mito de Lilith, além de pertencer sobretudo à tradição de testemunhos orais e de textos de sabedoria rabínica, funda-se na afirmação do livro do *Gênesis* “fez Deus os animais selvagens da terra”, sendo Lilith considerada um tipo de animal selvagem ou demônio:

Lilith é então apontada não como mulher, mas como demônio, desde o início da relação com Adão. E por quê? Há uma clara explicação, a nosso ver, que deriva do cômputo do calendário hebraico que foi considerado pela tradição jesuítica quando se tratou de fixar os sete dias da criação Então Lilith nasce com Adão, logo após Adão: répteis, demônios e Liliths foram as últimas criações de Deus no sexto dia, exatamente nas horas do entardecer da sexta-feira, ao avançar das trevas, pouco antes de entrar o sábado, dia sagrado para os hebreus. (Sicuteri 29)

O discurso normativo judaico coloca ao mesmo nível Lilith (a primeira mulher) e as feras, o animalesco. Tal mito do feminino selvagem é um arquétipo fundador do matriarcado, que Neumann denomina “Senhora dos Animais”, e que, na sua essência, tem um valor positivo, porque representaria um espírito fecundante:

A Senhora dos Animais não é uma deusa da fase cultural e agrícola; ela não é a Deméter do trigo, portadora da cultura e dos costumes. Ela está próxima da natureza humana selvagem e primitiva, do ser que se encontra à mercê dos instintos e pulsões selvagens que convivia entre os animais predadores e as feras, entre as plantas selvagens que crescem em liberdade. (Hurwitz 243)

Porém, a apropriação pela cultura patriarcal, ressignificou, em tal arquétipo, o perigo inerente ao feminino. Lilith, demônio feminino, também incorpora a sensualidade, trazendo a associação entre o prazer feminino e o pecaminoso: afinal, só os homens teriam o direito ao prazer sem se tornarem demônios. O mito de Lilith parece, em larga medida reforçar os laços entre prazer feminino, vileza e repugnância, quase como uma castração da libido. O que reforçará não apenas padrões sexuais, mas também psíquicos, introjetando na própria mulher uma visão pejorativa do desejo,⁵⁷ gerando culpa e um certo masoquismo feminino, pela sociedade patriarcal. Dentro desta perspectiva, encontramos elos entre o mito de Lilith e o já referido conceito *junguiano* de sombra: Lilith como o lado feminino negro e obscuro, é comparável à sombra definida por Jung como uma parte inconsciente ou obscura da personalidade, constituída na sua maior parte por desejos reprimidos e impulsos não civilizados.

Por seu turno, Barbara Koltuv, psicóloga *junguiana*, dá-nos uma leitura interessante deste arquétipo, na obra *O Livro de Lilith*. Segundo a autora, dentro do ciclo feminino, a mulher estaria possuída por Lilith no período que vai do fim da menstruação à ovulação. O período entre a ovulação e a menstruação seguinte corresponderia a uma fase de recolhimento da Lilith, ou auge da Eva. Se acontece a fecundação, durante todo o período da gestação, a mulher torna-se toda Lua. No entanto, logo após o parto, Lilith regressa com toda a força, o que explica a depressão que acomete algumas mulheres nesse período, fazendo-as rejeitar os seus recém-nascidos. Assim, mais uma vez é apontado o astro lunar como força fertilizadora da mulher. Lilith, transformada em lua escura (princípio feminino por excelência desde os tempos primitivos) que é iluminada apenas pelo sol (o

princípio masculino), sofre duas fortes influências: por um lado a do símbolo maligno terrestre de bruxa,⁵⁸ por outro lado tornando-se uma divindade astral ligada à lua. Isto acontece, segundo Sicuteri (93), porque os ciclos da lua fazem com que Lilith corresponda, na cultura egípcia e greco-romana, à Grande Mãe, assumindo então uma mística sagrada e traços “numinosos”. Essa referência à Grande Mãe também é destacada por Siegmund Hurwitz, embora este crítico realce que entre os períodos das tradições talmúdico-rabínica e greco-bizantina tardias, Lilith adquiriu dois aspectos diferentes – conforme ela fosse encarada por um homem ou por uma mulher, um desses dois aspectos se tornaria mais evidente: “Encarada por um homem, o aspecto da prostituta divina ou, psicologicamente falando, aquele da *anima* sedutora, fica mais em evidência. Por uma mulher, no entanto, ela apresentará todos os aspectos da terrível mãe” (33). Ainda que, destaca Hurwitz, por razões históricas, religiosas e psicológicas, o aspecto da “prostituta divina” e “*anima* sedutora” seria posterior ao do “feminino” (da terrível mãe) que recupera a forma da Grande Mãe (a mãe cuidadora e seu reverso, a mãe devoradora) (219); por isso, a instância primordial, a do arquétipo, é uma figura bipolar. Mas tais considerações fazem-nos pensar na seguinte questão: se o matriarcado foi desenvolvido na simbiose do indivíduo com a natureza e na troca mútua das polaridades, porquê esse inverso da imagem de Lilith como prostituta? Será essa uma construção do patriarcado, típico construtor de categorias antitéticas?

Hurwitz ajuda-nos a entender que esse mito, desenvolvido pelo homem de diferentes culturas (mais do que pela mulher), consiste, quase sempre, em releituras sucessivas; essa ocorrência, centrada na ideia bipolar de bruxa alada e mulher sedutora, é construtora de um motivo arquetípico que, absorvido pela nossa cultura e reproduzido na forma da tradição mítica, oral ou escrita, e das representações artísticas em geral, acaba, ele próprio, por condicionar o mito original, no sentido do reforço dos estereótipos associados ao modelo feminino. E, assim, a própria releitura mítica ajuda a fundamentar e manter certos preconceitos referentes ao feminino, imaginado como algo ameaçador e que necessita de controle.

Importa ainda destacar que Sicuteri associa a imagem de Lilith à das Amazonas,⁵⁹ já que estas figuras, para além de também auferirem de um caráter de mulher-lua, quando engravidavam (para perpetuar a espécie, iam propositadamente a Gargáreas para terem relações sexuais) tinham quase a mesma atitude de Lilith: só as meninas eram criadas, os meninos ou eram mortos ou enviados aos seus pais. Ou seja, essas guerreiras não admitiam a presença masculina, mas mantinham a estrutura da sociedade patriarcal como forma de ostentação e de poder. Todavia, certamente que a figura mais próxima de Lilith, e que muitas vezes é interpretada como o seu inverso, é Eva. Concordamos com a visão de Vera Paiva quando afirma que em ambas, Eva e Lilith:

. . . encontramos a insubmissão, mas também a articulação com a Lei do Pai. Lilith quer ser igual, Eva não pensa na punição ao desejar a sabedoria proibida. Lilith desobedece à supremacia de Adão, Eva desobedece à proibição . . . Lilith é demônio puro, Eva é a porta da impureza que exclui o Paraíso. (Paiva 65)

1.5.2) Eva

Eva, através de quem a morte foi introduzida no mundo, é feita de uma costela de Adão. É a primeira mulher, o protótipo de uma raça passiva e inquietante, a criança doente e muitas vezes impura, que as religiões excluem da boa vontade do culto e assimilam ao pecado ou à bruxaria. (Callois 43)

Na história bíblica do livro do *Gênesis*, o mito de Adão e Eva revela como a mulher surgiu para *auxiliar* o homem e como essa mulher, que servirá de companhia à figura masculina, é induzida, no jardim do Éden, por uma serpente, a comer do fruto proibido, atizando a curiosidade do homem e fazendo-o comê-lo também. A ingenuidade ou a cobiça para a realização do desejo fez com que mulher e homem pecassem; porém, atentemos em que, “apesar de ter sido Eva a primeira a desobedecer, é a Adão a quem Deus pede primeiro a justificação, naturalmente porque era considerado o principal responsável pela desobediência. É ainda sobre Adão que recai a grande maldição” (Abreu 66). Ora, a tradição instituiu em Eva a culpa por ter induzido o homem, retirando da figura masculina o ônus do pecado.

Desta forma, estabeleceu-se um discurso doutrinário sobre Eva, criada com o propósito de unir-se ao homem e tornar-se a mesma carne, porque dele advém. Eva é uma figura submissa. O que nos mostram os relatos bíblicos é que o papel de submissão será igualmente representado por outras figuras femininas. E é exatamente esse o papel feminino atual, como constata Bourdieu, já que a construção social da mulher a eleva à categoria de objeto passivo das relações:

A dominação masculina, que constitui as mulheres em objectos, cujo ser (*esse*) é um ser-percebido (*percipi*), tem por efeito colocá-las num estado permanente de insegurança corporal ou, melhor, de dependência simbólica: existem antes de mais por e para o olhar dos outros, quer dizer enquanto objectos acolhedores, atraentes, disponíveis. Espera-se delas que sejam ‘femininas’, quer dizer, sorridentes, simpáticas, atenciosas, submissas, discretas, reservadas, senão apagadas. E a pretensa ‘feminilidade’ não é muitas vezes mais que uma forma de complacência perante as expectativas masculinas, reais ou supostas, nomeadamente em matéria de crescimento do ego. Por conseguinte, a relação de dependência perante os outros (e não só perante os homens) tende a tornar-se constitutiva do seu ser. (Bourdieu, *A dominação masculina* 57)

Concluimos que deverá ser desta relação que surge a ideia de perversão e perigo originário das mulheres. O problema centra-se, cremos, no facto de o lado viril e ativo da mulher ter sido

definido como estereótipo negativo; por isso, aquelas que tentam romper com esse modelo masculino são banidas:

No mito da nossa cultura judaico-cristã, a primeira mulher torna-se ativa por intermédio da serpente. Antes de conhecer a serpente a mulher era passiva e retraída e languidamente desfrutara das delícias paradisíacas da inocência. Antes de Eva, e depois dela, a astúcia da serpente enquanto elemento dinâmico penetra a mitologia de todas as regiões onde existem serpentes. (Singer 57)

Uma outra interpretação importante faz Chiara Frugoni, ao associar a ideia sobre a tagarelice da mulher, o desperdício da sua fala, a uma interpretação da fala de Eva com a serpente no Paraíso, como fundamento da autoridade patriarcal que remete a mulher ao silêncio: “Eva não soube fazer um uso justo do dom da linguagem, e foi a primeira a responder à serpente; esta debilidade prolonga-se nas suas descendentes, que até na Igreja, onde cada uma das suas palavras deve ser dedicada a Deus, se perdem em vãs tagarelices” (467).

1.5.3) Pandora

Pandora es una criatura sin padre, ni madre, ni relación familiar alguna, es decir, un artificio que las divindades han inventado para castigar a los hombres. (Madrid 115)

Segundo Hesíodo, Pandora, a primeira mulher, foi criada pelos deuses para castigar os homens por causa do segredo do fogo roubado aos céus por Prometeu. Era uma mulher bela formada de terra e água, dotada de alma por Atenas, ou, segundo outras narrativas, por Prometeu, graças ao fogo roubado do Céu. Os deuses, inicialmente, foram-na aperfeiçoando, cada um lhe atribuindo um dom.⁶⁰ Depois de dotada com todos os dons, Pandora foi transportada do Olimpo para a Terra por Hermes e foi desposada por Epimeteu, irmão do titã Prometeu, que não resistiu à sua beleza, mesmo tendo o seu irmão alertado para que não aceitasse nenhum presente dos deuses. Epimeteu não consegue resistir à beleza⁶¹ estonteante da primeira mulher humana. Na verdade, Pandora fora criada com o intuito de vingança, por parte de Zeus, sobre Prometeu e para isso enviada à espécie humana, como punição aos homens por terem recebido desse titã o fogo divino: “El poeta identifica a los descendientes de Pandora para enfatizar la pesada carga que son . . . las mujeres estarían siendo utilizadas como operador para pensar lo que debe y no debe ser un varón” (Madrid 115). Enquanto casada com Epimeteu, Pandora desobedece à sua ordem para não abrir uma caixa (vaso)⁶² doada pelos deuses e contendo vários males. No ato abrupto da sua curiosidade, trouxe ao mundo o vício e a doença, que se evaporaram pelo ar, restando na caixa apenas a

esperança. Ou seja, ela era um projeto da ira patriarcal e o reflexo do feminino das mulheres deusas: “Dela descende a estirpe das femininas mulheres. Ela traz grandes sofrimentos para os mortais E assim também Zeus, que estrondeia nas alturas, enviou para os homens mortais um mal igual: criou as mulheres que se ocupam de obras malévolas” (Hesíodo 48).

Desta forma, Pandora tornou-se, na cultura grega, “a mãe de todas as mulheres”, atribuindo-se ao gênero feminino a culpa pelos males do mundo. A Igreja Católica aproxima Pandora de Eva, numa tentativa de reafirmar o pecado original: “ainda que isso significasse justapor a verdade cristã a uma fábula pagã, eles associaram Pandora e Eva, uma decisão cujas consequências só se fizeram sentir do séculos XVI ao XVIII” (Panofsky e Panofsky 43). É nessa mesma linha de pensamento que Hesíodo conclui que, independentemente de ser ou não uma boa esposa, cuidadosa e presente, a mulher será sempre para o homem o bem com o contrapeso do mal (48-49). Isto é bem demonstrativo do condicionamento que a sociedade patriarcal ditou reprimindo as mulheres, com o apoio de construções míticas. Aquelas que ousaram desafiar as regras sociais foram transformadas num símbolo de negação/obscuridade. Recordemos que Pandora foi também aquela que foi dada a todos como presente, a deuses e homens, que adoraram a sua beleza feminina (afinal maléfica). Em contrapartida, cremos, Pandora também pode ser considerada um epíteto da Grande Mãe Terra (na forma primordial de arquétipo), por ser a que traz ao mundo os dons, como a natureza que doa aos homens o seu alimento.

Por fim, Dora e Erwin Panofsky (65) lembram que a figura de Pandora foi esquecida pelos clássicos latinos e pela tradição medieval, reaparecendo somente no Renascimento, principalmente por causa da atenção à tradução dos textos gregos. É nessa viagem por diferentes países e culturas que a figura de Pandora se modifica: primeiramente ela é associada a Eva,⁶³ depois à Esperança, como também à imagem de um corvo ou de Psiquê.⁶⁴ Em suma, os historiadores confirmam ser Pandora um arquétipo de mulher, indissociável da característica da curiosidade (como assim o foi Eva), trazendo à humanidade vários males – mais uma vez uma narrativa mítica atribuindo às mulheres o ónus da culpa. Essa ideia concernente ao perigo que as mulheres constituem centra-se no discurso normativo das três religiões que concebem o pecado original e o sofrimento humano como decorrentes de ações de mulheres, revelando pois, implicitamente, que a maldade/ingenuidade feminina representa um perigo para os homens.

Reforçam-se esses estereótipos femininos através de uma aproximação entre Eva, Lilith e Pandora; afinal, as três desobedecem à autoridade masculina para satisfazerem os seus desejos, ato que só poderá trazer males à humanidade. As mulheres precisam ter o seu desejo controlado pela autoridade masculina – só desta forma elas podem trazer o bem à sociedade e à família. Por fim, Sallmann identifica, em termos gerais, o percurso deste estereótipo ao longo dos séculos:

Durante muito tempo o ocidente conservou no seu imaginário a convicção de que a prática da feitiçaria maléfica e demoníaca estava intimamente ligada à natureza feminina e, por extensão, que toda a mulher era uma feiticeira em potência. Tanto quanto pode ser hoje avaliado, este estereótipo surgiu por volta de 1400, e manteve-se, pelo menos em direito criminal, até o final do século XVII. No século XIX, o romantismo recolocou-o na ordem do dia, através das antologias de contos, do romance histórico, da pintura e da música lírica. A feiticeira entra assim na lenda negra da Idade Média ainda mal conhecida e largamente mítica. (Sallman 517)

O mito de Pandora é uma construção simbólica do feminino no seu caráter positivo, mas a cultura patriarcal apropriou-se dela para refutar essa positividade, incutindo-lhe traços negativos. Lembremos que o vaso/caixa,⁶⁵ segundo Erich Neumann, representa o ventre, o interior, a maternidade e é um símbolo feminino por excelência; é exatamente isso que Pandora representa, através da simbologia do vaso:

O núcleo simbólico do Feminino é o vaso. Desde os primórdios da evolução até seus estágios mais recentes, encontramos esse símbolo arquetípico como a essência do feminino. A equação simbólica básica MULHER=CORPO=VASO corresponde, talvez, à experiência básica mais elementar da humanidade com relação ao Feminino, em que este além de vivenciar a si próprio, também será vivenciado pelo Masculino . . . É compreensível que justamente o Feminino seja vivenciado como o vaso por excelência. A mulher corpo-vaso é a expressão natural da experiência humana do Feminino que traz a criança dentro de si, e do homem que a ‘penetra’ durante o ato sexual. (Neumann, *A Grande Mãe* 46-48)

Concluimos, pois, que as representações e leituras que se fazem das três figuras femininas que abordamos revelam um mesmo modelo, absorvido como estereótipo feminino cultural e social nas sociedades pré-helénica, judaica e cristã. Fortemente presentes no contexto europeu, estes modelos representam uma certa condição feminina para a sociedade patriarcal, que permanece até hoje, com maior ou menor intensidade.

1.5.4) A Virgem Maria: a imagem feminina no sagrado

Ela significa um arquetipo supremo que evoca o sentido terminal de todo o feminino. (Boff 12)

Os mistérios que envolvem o culto às imagens femininas, estabelecido ao longo dos milénios na tradição religiosa e artística, ajudaram a fundamentar a hipótese da existência remota de um matriarcado – seja ele social ou místico. Tal culto existe há pelo menos 35.000 a 10.000 anos a.C., data estimada da primeira imagem feminina de que se tem conhecimento, a *Vénus de*

Willendorf,⁶⁶ revelando o poder místico feminino como criador da vida, sustentador espiritual primitivo e fonte de reflexão psicossocial na vida dos povos selvagens e primitivos:

From the way these statues are positioned and located in cave nearths, niches, and graves, they are interpreted as cult images – the Mother Guardians of the daily life, death, and rebirth of the people. These venuses, carved from stone, bone, and ivory, and shaped from clay, are very fleshy, more or less stylized to represent pregnant and abundance. (Sjöo e Mor 46)

Esta representação de abundância e maternidade será retomada pelo cristianismo através da imagem sagrada da Virgem Maria.⁶⁷ Eduardo Lourenço, no prefácio da obra *Imagens do Sagrado*,⁶⁸ afirma que a imagem da Virgem Maria não é uma iconografia de deusa nem mesmo nas suas mais arrebatadas transfigurações, porque acredita que Maria representa uma mulher entre as mulheres, escolhida para ser a mãe de Deus (6). Aparentemente, o crítico não concebe a divinização da imagem de Maria no resgate histórico que a iconografia faz do sagrado, pois, como afirma Christian Makarian, “O fervor dos povos pagãos que foram recentemente cristianizados pede uma figura feminina” (109). Mais: Aniela Jaffé lembra-nos que a história do simbolismo demonstra que tudo pode possuir uma significação simbólica, desde objetos naturais até aos fabricados pelo homem, e até mesmo as formas abstratas, como, por exemplo, números ou formas geométricas. Isto significa que seria graças a uma propensão inata que o ser humano cria símbolos, transformando-os, inconscientemente, em objetos ou formas, tanto na religião como nas artes em geral (Jaffé 235).

Podemos observar tal facto na necessidade ancestral de construir símbolos que se inseriram em diferentes contextos: “cada um destes símbolos teve uma significação psicológica que se manteve constante, desde as mais primitivas expressões da consciência até as mais sofisticadas formas de arte do século XX” (Jaffé 232). O que significa dizer que o arquétipo materializado em forma de conto, mitologia, ou na arte em geral, detém sempre um valor simbólico. Recordemos que, segundo Jung, os arquétipos repetem-se em diferentes culturas. Por isso, podemos encontrar semelhanças entre uma divindade grega, Deméter,⁶⁹ e a imagem da Virgem Maria,⁷⁰ no século XVI.

É preciso termos em mente que essas imagens femininas, idealizadas por pintores ou escultores, reconstituem imagens arquetípicas do modelo feminino e não uma mulher específica sua contemporânea; antes podem constituir modelos a seguir, pelas mulheres, impostos pelo poder patriarcal, sugerindo, de certa forma, um padrão estereotipado de mulher, de feminino, construído através de uma atitude racional (como na criação artística) e emocional (o desejo do retorno do sagrado feminino). Essas atitudes revelam que o símbolo da Grande Mãe (imagem arquetípica) foi sendo estereotipado pela cultura – pois a representação dos estereótipos contém, geralmente, duas dinâmicas: “Stereotypes, however, may involve affective reactions as well as cognitive representations; that is, when stereotypes are activated, both cognitive and affective information

becomes accessible” (Dovídio, Brigham, et all. 281). Por isso relembra Georges Duby que a imagem estereotipada de Maria, fortalecida de geração em geração, representa, na ótica cristã, várias características opostas:

A imagem de Maria foi a imagem sublimada da feminidade sem mácula, tanto mais fascinante quanto, por um efeito metafórico assimilando a Virgem à Igreja, esposa de Cristo, associava os valores da maternidade e da virgindade aos de uma conjugalidade soberana, de senhora encarregada de interceder, submissa mas obstinada, que levava finalmente de vencida a força viril, atenuando-lhe assim o rigor. A figura de Nossa Senhora reina assim sobre toda a iconografia europeia. Acima de tudo maternal, Virgem com o Menino, fazendo do seu próprio corpo o trono de Deus, Virgem como manto, cobrindo e abrigando com ele a humanidade, sua atormentada progenitura, Virgem das dores, mater Dolorosa, prostrada sobre o corpo do suplicado. (Duby, *Imagens da Mulher* 28-29)

A imagem e o culto de Maria podem, assim, associar-se à imagem arcaica da Deusa-Mãe. E o entendimento da maternidade, do conceder a vida, também torna essa imagem de Deusa-mãe e de Virgem-Mãe permeável a outras construções imagéticas, pejorativas, ligadas ao feminino:

Devido à sua onipotência – quer dizer, à necessidade imperiosa da sua existência para a sobrevivência do recém-nascido – a mãe é vivida como toda-poderosa, a que pode dar ou retirar a vida. Este todo-poderoso traduz-se no mito da feiticeira ou da fada A ‘feiticeira’ conduz à ‘encantadora’, à fada e ao encantamento e o denominador comum disto é a sedução ou a fascinação. (Muldworf 127-128)

É exatamente através de uma imagem sedutora, produtora de atração irresistível, detendo o poder de iludir o outro, que houve, cremos, um resgate dessa imagem Deusa-Mãe como consolidação do cristianismo, datando da conversão de Constantino, em 325 da era cristã. A maneira como a sociedade via as mulheres muda radicalmente: do culto às formas voluptuosas do corpo da mulher como divindade, passa-se à divinização da sua alma. Foi no Concílio de Éfeso que começou a primeira querela sobre a natureza divina de Maria, por causa da célebre rudeza da resposta de Jesus a Maria nas bodas de Canaã: “Mulher, que há entre mim e ti?” Alguns bispos, como, por exemplo, Nestório, patriarca de Constantinopla, negaram-se a reconhecer Maria como mãe de Deus. Evidencia Natália Correia que a veneração, a irradiação espiritual da Virgem, se fortaleceu progressiva e espontaneamente na devoção popular, ao longo dos séculos (principalmente a partir da Idade Média), estabelecendo uma *nova* visão geral da mulher: “Isto não impediu que o mundo a santificasse nesta qualidade, adorando-a como a Virgem Imaculada, Senhora da Piedade e Mãe da Misericórdia” (N. Correia 72). Destarte, a veneração a Maria aparenta ser uma busca às raízes mais profundas da humanidade, quando a figura feminina era adorada e de grande prestígio: “O culto da Virgem Maria afectou o pensamento cristão em relação à imagem da mulher, e deu

lugar à forma de dois arquétipos femininos antagônicos: o da mulher-virgem, pura e imaculada, e o da mulher-Eva, contaminada pelo pecado original” (Perrot 152-153).

Porém, é preciso recordar que a virgindade⁷¹ também era um elemento essencial para a sociedade cristã, um regaste de pureza da mulher,⁷² como o foi a da Virgem Maria. Mas tal elemento era, todavia, assente na ideia de dominação, e não de purificação; funde-se com aquilo que é parte da vaidade masculina – a honra viril –, defendida acima da própria conservação da vida, pois, sem ela, que o mantém com força social, esta é violada: “. . . o que perde a honra, não lhe serve de alívio a vida, que conserva: como se os homens mais nascessem para terem honra, que para terem vida, ou fossem formados menos para existirem no ser, que para durarem na vaidade” (Aires 18). O feminino teria de ser purificado para honrar o masculino; já o inverso não era sequer concebível.

Aline Rousselle relata que o desejo de tomar uma esposa virgem manifestou-se até nos tratados dos grandes pregadores cristãos, exemplificados através do caso de João Crisóstomo que, no final do século IV, querendo dissuadir as jovens viúvas de tornarem a casar, fala disso com acentos muito pessoais, ao afirmar que os homens amam aquilo de que ninguém pode dispor ou aproveitou antes, afirmando que é mais lisonjeiro que o homem seja o primeiro e único senhor de uma mulher, utilizando como termos comparativos peças de vestuários (Rousselle 403).

Existe, no entanto, uma grande controvérsia levantada por alguns estudiosos e religiosos que não acreditam na virgindade de Maria (seja antes ou depois do parto), que se baseiam, sobretudo, em estudos dos séculos antes de Cristo: “Ancient moon puestesses were called virgins. ‘Virgin’ meant not married, not belonging to a man – a woman who was ‘one-in-herself’. . . . Isis were all called virgin, which did not refer to sexual chastity, but sexual independence” (Sjöör e Mor 158). Lembra-nos também Sussol Max (15-35) que existiram, muito antes do cristianismo, relatos de outras *mães virgens*, desde tribos autóctones da Austrália, como os Churingas – na qual as mulheres são levadas a roçarem-se numa pedra sagrada, a fim de engravidarem –, passando pelas mitologias chinesa, hindu, egípcia, e africana. Na própria mitologia greco-romana existe o relato sobre Juno, que ia banhar-se na fonte de Náuplia, todos os anos, para recobrar a sua virgindade. No México, por exemplo, os indígenas da tribo Raiba consideravam que Moctezuma, nome comum a dois imperadores astecas, tinha nascido de uma virgem que teria ficado grávida por obra da chuva.

A ideia da concepção virginal é antiga, quase como uma construção arquetípica, o que não faria de Maria a única virgem entre as mulheres. Esta problemática acontece, segundo M. Esther Harding, porque o termo *virgem*, empregue na *Bíblia* pelo profeta Isaías, tem, no sentido hebraico, o significado de “jovem mulher” (1985:145), interpretação essa que, segundo Julia Kristeva, denuncia um horror discriminatório de exclusão das mulheres da sexualidade e imposição de castidade punitiva (*O feminino e o sagrado* 92-93). Corrobora Sussol Max que as culturas antigas encaravam

o termo virgem como “não casada”, por isso Harding alerta para o sentido deste vocábulo noutras culturas, ser diferente do na nossa: “Pode ser usado em relação a uma mulher que tenha tido muita experiência sexual, podendo até ser aplicado a uma prostituta. Seu significado real encontra-se no fato de contrastar com o termo ‘casada’” (147).

Um outro facto importante é observado por Antoinette Molinié que examina as sutilezas do culto mariano andaluz, observando que nesta região e cultura, particularmente, vemos uma Virgem ser ao mesmo tempo *una* e *múltipla*, criando uma multiplicidade de figuras rivais entre as aldeias e cidades, com as suas “vírgens marianas”. Ela é a “virgem ambígua” (i), já que muitos rituais da Semana Santa nesta região são dedicados à Virgem, como uma veneração,⁷³ estando quase indiferentes à causa maior, a paixão de Cristo. Há casos em que as touradas fazem referência a Maria, como uma cerimónia intitulada *El toro de la Virgem*, na qual parece haver uma certa cumplicidade entre a fera (touro) e a santa (Maria). Maria representa também para esses povos uma “mulher cobiçada” (ii), já que em muitas dessas comunidades há disputas para reivindicar a propriedade da imagem da Virgem: “A Virgen del Rocío e, mais geralmente, Maria, a um só tempo Virgem e mãe, representa para um andaluz um ideal cruel, pois não cessa de confrontá-lo dolorosamente com as mulheres, esposa e irmãos, de que ele tem a guarda” (Molinié 216). Por fim, como “mãe devoradora” (iii), aquela que suscita combate para sua satisfação através do culto e cerimónias que são disputadas na Andaluzia – relembrando a crença das divindades femininas dos povos autóctones da América pré-espanhola, que através do sincretismo religioso foram obrigados a cultuar uma outra figura feminina, Maria. É através desses ritos que Maria Virgem Santa consegue assumir nesta região traços aterrorizantes de divindades femininas terrenas, que nada mais são, segundo Molinié, que a “expressão cruel do mito originário” (233).

Em relação aos sacerdotes presentes nos cultos às figuras femininas encontramos, por exemplo, no contexto romano (que exportará tal modelo para todo o império), as responsabilidades sacerdotais públicas exercidas pelos homens. As mulheres eram excluídas de atividades sacrificiais, sendo, à primeira vista, devido ao seu sexo, incapazes de celebrar momentos importantes no culto, como, por exemplo, a matança e o corte, como também a partilha da carne sacrificial. Porém, existe uma exceção: as sacerdotisas de Vesta, chamadas de vestais,⁷⁴ que tinham como principal função a manutenção e vigia do fogo de Vesta no seu santuário, que possuía um carácter político e nacional. No período referente ao século II d.C., aparecem apenas figuras masculinas a oferecerem sacrifícios a divindades femininas, provavelmente a Ceres ou Deméter, representadas através de esculturas em tamanho maior do que as dos homens. Acreditamos que tal intenção seria a de mostrar a pequenez daqueles que lhes prestam o culto (os homens), resgatando a imagem matriarcal feminina. No entanto, mesmo dentro da sociedade romana (século II d.C.), o poder masculino tentava, inconscientemente ou não, igualar o seu poder ao do(a)s deuses(as), tentando diminuir, assim, a

representatividade feminina. Por exemplo, os homens quando mortos poderiam aceder à categoria de deuses, como forma de fundamentar ainda mais o patriarcado, burlando até as normas sacerdotais: “O vinho puro era, com efeito, uma oferenda indispensável em qualquer sacrifício; era mesmo a oferenda sacrificial por excelência. Contrariamente às mulheres, os homens eram capazes de consumir vinho puro, como os deuses” (Scheid 465).

Outro fator importante relativo aos estereótipos femininos e à condição da mulher, refere-se ao alheamento das mulheres do sobrenatural, ilícito, mágico, na sociedade romana. As mulheres, ou eram excluídas da vida religiosa, pública e privada, ou eram rejeitadas pelo seu aspeto físico. John Scheid acredita que as mulheres se encontravam igualmente próximas, pela sua *afinidade* com as margens, dos desvios religiosos, das más práticas (489): elas procurariam outros meios para suprir o seu lado espiritual (sacerdotal) violando as práticas vigentes, sendo uma delas a atração pelas superstições. Apesar do modelo religioso seguido pelas mulheres em Roma ser o dos homens, a figura de veneração feminina subverte o princípio patriarcal da sociedade romana quando se entra no campo espiritual. Então, concluímos que o feminino e a experiência religiosa feminina só podem estar num plano superior ao dos homens, porque só assim se entende a necessidade de controlo do masculino sobre essas práticas femininas.

Voltando ao culto da imagem de humana/santa/deusa de Maria, Mãe de Jesus, observamos nela um modelo inacessível aos padrões humanos: “É essencial constatar que as características de Maria tornam-na um modelo inatingível para qualquer ser humano do género feminino, uma vez que não é possível ser simultaneamente virgem e mãe” (Mota-Ribeiro 27). Recuperando a importância de um símbolo materno como culto místico e religioso, ao mesmo tempo afasta-se da ideia de Grande Deusa: “Maria é revestida de características como a obediência a Deus, a maternidade, a pureza sexual e a ausência de vaidade. Ao mesmo tempo que a figura de Maria representa o ressurgimento da potência feminina, ela também é despotencializada como uma Deusa” (Cavalcanti 103). Seria isto uma tentativa da organização patriarcal, consciente ou não, de escapar de um retorno matriarcal? A figura mariana aparenta desta forma estar num lugar intermédio entre o dito e o interdito, entre o acessível e o inacessível.

Stéphane Michaud, por seu turno, relata que a mulher do século XIX fascina, torna-se progressista com a Revolução Francesa e é solenemente aclamada, através da figura da Virgem Maria, a 8 de dezembro de 1854 pelo Papa Pio IX, quando este instituiu o dogma da Imaculada Conceição de Maria como artigo de fé:

A Revolução conseguiu depor o rei e inventar o cidadão; não cria a cidadã. O propósito da Igreja é ainda mais claro. A partir da Contra-Reforma, a celebração de Maria adquire um valor militante; ela assinala uma vontade de reconquista, uma recusa de pactuar com o século. Devidamente amadurecida, a proclamação do dogma representa sob vários aspectos um golpe mediático . . . o aumento das glórias de Maria refletir-se-á

sobre o seu Filho e sobre a Igreja ferida. A mulher simbólica tornou-se uma aposta, um instrumento de poder. (Michaud 146-147)

Ora é exatamente a santidade mariana, que se tornou fonte de devoção e reafirmação do catolicismo, aquilo que os Protestantes negam⁷⁵. Lembremo-nos que a interpretação que os cristãos protestantes e evangélicos fazem da figura de Maria é oposta à católica, já que, com a Reforma Católica (século XVI), ressignificaram o ideal católico feminino com uma rutura que recusa a sobrevalorização da virgindade e do universo conventual:

. . . desde os seus primórdios, o protestantismo considera a vida secular e a vida conjugal. Ou seja, a imagem da Imaculada Virgem é negada e relegada a uma mulher comum⁷⁷ que cumpriu os desígnios de Deus, mas de maneira alguma isso a tornaria 'santa' ou digna de veneração. Por isso o feminismo protestante⁷⁸ do século XIX argumenta e insiste na palavra de Deus contida no Génesis (2, 18) em que se afirma que não é bom que o homem esteja só, por isso fará 'uma auxiliar semelhante a ele'. (Baubérot 248)

Os protestantes, como que buscando resgatar o feminino perdido⁷⁶, tentam valorizar uma outra figura que não a da corrente católica; segundo Jean Baubérot, os protestantes começaram a perspetivar de outra forma a figura de Eva (já que a de Maria representa o símbolo maior católico) ressignificando-a positivamente, e procurando retirar-lhe a negatividade judaico-cristã, sugerindo que Eva era igual ou até mesmo superior ao homem:

Eva foi criada a partir da costela de Adão? Ora essa costela é uma matéria humana, um material mais nobre do que a argila, o pó da terra de que Deus se serviu para criar o primeiro homem. Nesse momento será invocada a ordem da criação: o homem é levado à existência em primeiro lugar, a mulher em seguida. Mas, precisamente, essa ordem manifesta uma progressão: os monstros marinhos, os animais, o homem, por fim a mulher e nada acima dela. Quando Eva foi criada, a criação tinha atingido a sua plenitude e Deus podia repousar ao sétimo dia. (Baubérot 249)

Segundo Ana Luísa Amaral e Ana Gabriela de Macedo, para alguns teólogos(as) feministas Maria é vista como modelo de mulher e, tornando-se efetivamente o exemplo canónico feminino, este é inacessível às mulheres, devido à virgindade e maternidade simultâneas. Desta forma, todas as outras mulheres seriam identificadas com Eva, ou seja, com o pecado, a desobediência e o mal (122). Mas se a figura de Maria se liga à de Eva (e esta por sua vez, como vimos, se liga às de Lilith e de Pandora), em que ponto ela se une à da Grande Deusa-Mãe perdida?

Diz Carl Gustav Jung que a alegoria da Virgem Maria conservou alguns pontos em comum com a sua prefiguração em Ísis e Sémele:

Não só Ísis e seu filho Hórus são prefigurações iconológicas, como também Sêmele com sua subida ao céu; esta, a mãe originariamente mortal de Dionísio, antecipou a *Assumptio Beatae Virginis*. O filho de Sêmele também é um deus que morre e ressuscita (e o mais jovem dos olímpicos). A própria Sêmele parece ter sido uma antiga deusa-terra, tal como a Virgem Maria é a terra da qual Cristo nasceu. (Jung, *Os arquétipos e o inconsciente coletivo* 114)

O perigo deste sincretismo religioso entre Maria e as deusas-mães desperta a atenção da Igreja; é o que refere Cláudio Saltini, notando que a Igreja Católica começa a formar sacerdotes, homens, primeiramente, com o fim de não comprometer a religião masculina e monoteísta, reprimindo, desta forma, qualquer associação entre as deusas-mães da Antiguidade e a figura sacra (Maria) da Igreja Católica: “Maria pode ser cultuada mas não adorada, para evitar que ela se torne novamente canal pelo qual a veneração da deusa feminina e erótica seja reestabelecida” (113). Ou seja, tenta-se banir a ideia de erotismo presente nas deusas-mães antigas, que eram cultuadas pela sua fertilidade. O discurso patriarcal impera sob a nova imagem, a de Maria, impedindo que ela seja utilizada como imagem sexualizada. Assim, a virgindade e conservação da pureza seriam agora exaltadas, como forma de expulsar, do inconsciente coletivo, o retorno do culto a Vénus da era primitiva.

É preciso lembrar que, em Portugal, também houve esse sincretismo religioso, como também há outro fator importante que liga o país à imagem da Virgem: o culto à Virgem está não apenas ligado à fé em Deus, mas à própria constituição da Pátria: Afonso Henriques empreendeu muitas das suas conquistas guerreiras sob a devoção e fé em Maria. A própria história do culto mariano em Portugal também é reveladora do sincretismo religioso que envolve tal imagem na cultura portuguesa. Refere Alberto Pimentel: “A imagem de Nossa Senhora, existente na sé de Braga, onde S. Pedro havia substituído o culto de Ísis pelo da Virgem, tinha a condessa D. Tareja grande devoção, segundo consta uma escriptura em que doara varias terras áquelle templo” (3). Inspirado por Afonso Henriques, o culto mariano torna-se fé nacional, consolidando o nascimento da Pátria, fazendo surgir espontaneamente igrejas, oratórios, templos. Desta forma, o país começa, com a expulsão dos mouros e através da imagem de Maria, a associar a nacionalidade portuguesa à fé católica, instituída pela figura da Virgem, que reafirma o seu lugar em Portugal, primeiramente, no século XVII quando D. João IV a consagra como Nossa Senhora da Conceição, padroeira de Portugal, que, por interceção sua, restituiu a posse da coroa portuguesa aos Braganças, e, depois, no século XX, quando é aclamada através dos milagres de Fátima.

Em suma: os estereótipos positivos do feminino, as próprias atitudes de Maria nas passagens bíblicas, demonstram que ela espera silenciosa em sua casa o anúncio, a chegada do divino, do filho de Deus que se fará homem. A espera, a solenidade, o recato, a castidade guardadas são exemplos de virtudes femininas apreciadas através da figura de Maria. Acrescente-se que, para

aquelas mulheres que adotaram a vida religiosa, isso não significava uma promoção: elas saíam do poder viril do pai, irmão ou marido, para entrar no poder masculinizado da Igreja Católica. Maria representa este mistério feminino pela sua dimensão mística enraizada na veneração à imagem feminina, que como vimos, era algo comum ao homem pré-histórico:

O mistério do feminino, a sua dimensão eterna de incerteza e de imprevisibilidade reconstroem-se através da própria abertura e da desmultiplicação dos seus papéis. Seja qual for a força da cultura da igualdade e da autenticidade, a mulher permanece o inatingível, o enigma cuja sedução se mantém inalterável. (Lipovetsky 63).

Concluimos, pois, que a imagem da Virgem Maria é necessária à mística humana e resgata um elo perdido, pois nas sociedades mais remotas, pré-históricas, o culto místico era matriarcal. Na verdade, Christian Makarian lembra-nos que tudo o que sabemos da vida de Maria é através do seu filho, daí a ligação automática entre Maria e a santidade de Jesus. Mas a sua imagem é reveladora de um arquétipo que faz parte da história da humanidade: “arquétipo do eterno feminino, modelo de maternidade protetora, ela dá lugar a uma profusão de sincretismos” (109).⁷⁷ Só a uma mulher inacessível poderia prestar-se veneração, porque o que está em causa não é o exemplo a ser tomado como mulher, mas a mística que a imagem feminina sagrada promove, como consolo espiritual às ansiedades humanas. Diz, na sua homilia, o sacerdote Procto de Constantinopla:

Para Maria, todas as mulheres são bem-aventuradas. A fêmea já não é maldita, porque a sua raça obteve com que ultrapassar os próprios anjos em glória. Agora Eva está curada, a Egípcia passada em silêncio, Dalila enterrada, Jezabel esquecida, mesmo Heródade já não é mencionada. (Procto de Constantinopla qtd. in Alexandre 511)

Maria é o meio de atingir o feminino sagrado,⁷⁸ por isso Julia Kristeva, numa epístola destinada a Catherine Clément, lembra que a imagem de Maria combate não apenas a imagem das deusas pagãs, mas também a de Eva-pecadora, seja através da imagem da *mater dolorosa*, que encoraja o masoquismo feminino, ou da de Mãe de Deus, na sua extraordinária apologia da maternidade oblativa:

A figura de Maria, difundida há já dois mil anos para a cristandade e para o resto do mundo, sempre assombrara, essa mistura de poder e da dor, da soberania e do inominável . . . Não há dúvida alguma de que, anulando o corpo e a sexualidade feminina em benefício da complacência e da virgindade, o cristianismo censura perigosamente a fertilidade feminina, combate o paganismo e suas deusas-mães, e impõe contra Eva-Pecadora uma Maria pura, sacerdotisa do ascetismo. (Kristeva e Clément, *O feminino e o sagrado* 78-79)

É o sobrenatural feminino em Maria que é sagrado, mas ao mesmo tempo cria-se uma identificação entre as mulheres-mães e Maria, mesmo sabendo que só uma (em cada época e povos diferentes, como vimos, encontramos uma virgem mãe) pode experimentar a fecundação divina pelo Espírito Santo. Ou seja, o êxtase, o sagrado é experimentado pelas mulheres através da maternidade, porque materializam e tornam possível a vida. Arriscamos ainda dizer que a Virgem é um exemplo (mesmo sendo impossível) a ser seguido pelas mulheres,⁷⁹ mas que obedece a uma dinâmica que favorece os ideais implantados pela sociedade masculinizada, que, como vimos, precisa ter o controlo sobre a mulher e o seu corpo. Maria obedece à ordem divina submetendo-se ao ato maternal (acima de tudo a maternidade é sagrada enquanto feminina); às regras sociais da religião e do seu povo; ao seu marido e, por fim, cumprindo as ordens de seu filho Jesus. É mais ou menos o modelo mariano que perpassa na ideia da atual sociedade para que a mulher possa ser bem quista, ou seja, aceite socialmente, negando os estereótipos subversivos de Lilith, Eva e Pandora, cumprindo o papel feminino destinado às mulheres.

Constatámos aqui, sumariamente, as implicações que, ao longo da história da humanidade, envolvem o princípio feminino; vimos que historiadores, arqueólogos, antropólogos e sociólogos têm concepções diferentes no trato com a imagem feminina. Contudo, observamos, através da noção junguiana de imagem arquetípica, que a produção e manipulação dessas imagens na nossa cultura são reprodutoras de representações caricaturais das mulheres, o que gera alguns dos estereótipos de género. Assim, retomando ainda Jung, verificamos que a consciência é a mola mestra da individuação (união do consciente com inconsciente). A consciência precisa passar pelo estágio patriarcal para chegar ao da alteridade; porém, ela se cristalizou na dinâmica patriarcal, o que quer dizer que a sociedade patriarcal está doente, rígida, não está no caminho da “individuação”.⁸⁰ Assim, ela irá projetar imagens assustadoras do feminino, que está reprimido no inconsciente; quem sabe se a caricatura dessas imagens se constituiu nos estereótipos? Pensemos que até a caricatura de uma jovem inocente tem seu aspecto assombroso e traz algum tipo de deformação.

Assim, podemos entender que esses estereótipos da mulher de que falamos (Eva, Pandora, Lilith) constituem uma caricatura arquetípica, que mostra apenas a face sombria feminina (ou do feminino controlado: Virgem Maria) que é tanto assustadora, quanto desejável e desejada pelo masculino, pois o processo de individuação urge na alma e só será possível à consciência coletiva evoluir para a alteridade quando integrar este feminino que, renegado, tornou-se sombra, foi para o inconsciente. Recordemos que o dinamismo da alteridade, que é a integração do masculino com o feminino, tornando possível a vivência do amor, da caridade, do dialogo, da troca, é a *coniunctio* junguiana, ou seja, o casamento do sol com a lua, do animus e da anima, do feminino com o masculino.). Ou seja, para Jung (*Tipos psicológicos* 80-110) esta é a dinâmica da psique: tudo o que

é inconsciente só chega à consciência por meio da projeção arquetípica, isto é, o homem enxerga na mulher a parte feminina de si mesmo (*anima*) que está reprimida, e sem ter consciência disso ele a ataca; por isso, o fazer pelo outro é considerado fazer por si mesmo, como diz a Bíblia. No budismo é o conceito de interdependência: tudo está interligado.

Ou seja, partindo da premissa junguiana, o feminino só é vivido plenamente com o masculino. Só há vida se há diversidade, polaridade. O feminino não é apenas uma polaridade, mas a polaridade reprimida, pois a masculina está exacerbada, está constelada na consciência coletiva podemos dizer que o feminino atual é o interdito.

Em suma, podemos afirmar que a passagem do arquétipo para as formas artísticas, dentro da evolução de períodos históricos, ajudou a fundamentar e controlar uma concepção estereotipada do feminino que fomenta a construção de alguns mitos. Analisaremos, de seguida, o modo como o discurso, a linguagem, a escrita e a autoria feminina se associam (diretamente ligados aos estudos de género e à literatura) à ideia estereotipada de mulher.

CAPÍTULO III

O discurso do (sobre o) feminino

Desconstruir a polaridade rígida dos géneros significa problematizar tanto a oposição entre eles quanto a unidade interna de cada um. Implicaria observar que o pólo masculino contém o feminino (de modo desviado, postergado, reprimido) e vice-versa; implicaria também perceber que cada um desses pólos é internamente fragmentado e dividido (afinal não existe *a mulher*, mas várias e diferentes mulheres que não são idênticas entre si, que podem ou não ser solidárias, cúmplices ou opositoras). (Louro 16)

1. Questões de género (*gender*) e de discurso

No sistema patriarcal, o discurso do homem (na medida em que faz os seus valores masculinos enaltecidos pela cultura) é o discurso do dono. O discurso da mulher é o discurso do escravo que reclama o direito de ser reconhecido. (Lago e Paramelle 37)

Antes de iniciarmos este novo capítulo, precisamos de clarificar alguns conceitos e ideias (como concepções de *género*, de *feminino* e de *discurso*) que de certa forma já foram expostos no capítulo anterior.

O primeiro conceito, o de *gender*, foi um termo adotado pelos cientistas sociais na década de 80 do século XX, para se referirem à construção social em torno do masculino e do feminino, analisado sob a ótica de diferentes culturas. Surgido inicialmente nos Estados Unidos da América, em 1968, com *Sex and Gender* de Richard Stoller, este autor demarca a origem deste conceito, problematizado depois pelos estudos feministas: “El pensamiento feminista norteamericano ha ‘inventado’ de este modo el concepto de género a falta de disponer del instrumento adecuado para expresar el pensamiento sobre los sexos, el pensamiento del dos es uno, a falta de un pensamiento formalizador sobre los sexos” (Fraisie, *El concepto filosófico de género* 41). Aurelia Casares, por exemplo, esclarece que a noção de *género* surgiu com a necessidade de romper com o determinismo biológico implícito no conceito de *sexo*, que marcava simbólica e efetivamente o destino de homens e mulheres:

Esta nueva categoría de análisis científico reveló el carácter cultural de las construcciones identitarias de las personas No obstante, al igual que otras nociones y paradigmas cardinales en la investigación sócio-cultural, no existe una definición unívoca del género, ya que su significado está sujeto a constantes precisiones (38).

Essas constantes variações do significado de género estão presentes nos léxicos de diferentes línguas. Por exemplo, na língua inglesa, o termo *gender* é já semanticamente muito marcado, sendo mais compreensível se associado aos estudos sobre as mulheres: os chamados *gender studies*. Em português, espanhol e italiano a palavra parece passar por alguma indefinição,⁸¹ já que, nessas línguas, *género* pode referir-se a várias noções, desde um conceito literário, passando por *gosto*, *classe* e *estilo*, criando uma certa confusão quando se fala em *estudos de género*.⁸² Já na língua francesa, tal problemática não acontece, isso porque, como elucida Casares, há uma certa resistência francesa em adotar esse termo, porque poderia suscitar confusões, como acontece noutras línguas latinas; por isso não se terá chegado a um termo definitivo quando se quer falar de

gêneros e há quem prefira usar o conceito de “rapports sociaux de sexe”, “anthropologie des sexes”, ou ainda “l’anthropologie appellée des sexes” (39). Esta mudança e flutuação do conceito acontecem, segundo Judith Butler, porque para cada sociedade e contexto histórico esse vocábulo é entendido de modos diferentes, apesar de compreender que a forma de opressão às mulheres implica uma maneira singular e universal da dominação masculina:

Se alguém ‘é’ uma mulher, isso certamente não é tudo o que esse alguém é; o termo não logra ser exaustivo, não porque os traços predefinidos de gênero da ‘pessoa’ transcendam a parafrenália específica de seu gênero, mas porque o gênero nem sempre se constitui de maneira coerente ou consistente nos diferentes contextos históricos, e porque o gênero estabelece interseções com modalidades raciais, classistas, étnicas, sexuais e regionais de identidades discursivamente constituídas, resulta que se tornou impossível reparar a noção de ‘gênero’ das interseções políticas e culturais em que invariavelmente ela é produzida e mantida. (Butler, *Problemas de gênero* 20)

A proposta de Judith Butler é a de desconstruir o conceito divisório entre gênero e *sexo* no qual se baseia a teoria feminista, já que para ela o gênero não expressará uma essência do sujeito. O que Butler aponta são as falhas inerentes ao feminismo, porque, necessariamente, há uma inexistência da *identidade feminina*; por isso a autora transforma a dualidade sexo e gênero, apartando a segunda noção como facto ligado à primeira, notando como essa associação é equívoca.⁸³ O que a teoria feminista deveria problematizar seria outra dualidade: a de gênero e a de *desejo*, já que o conceito de gênero seria um fenómeno flutuante e contextual, e não o sentido de um ser substantivo, porque constituiria “um ponto relativo de convergências entre conjuntos específicos de relações, cultural e historicamente convergentes” (Butler, *Problemas de gênero* 29). Butler mostra a possibilidade do feminismo sem a necessidade de construção de uma identidade fixa, de um ser representável, como forma de reconhecimento político. Por isso, as teorias da desconstrução do gênero de Butler são, para muitos críticos, um fator de benefício em prol mais das teorias *queer* e dos movimentos de *gays* e *lésbicas*, do que dos estudos feministas. Contudo, é com Joan W. Scott que tal debate começa, nos mesmos anos 80 do século XX, com um artigo intitulado “Gender: a useful category of historical analysis”, no qual alerta, entre outras coisas, para a complexidade de tal termo, reforçando a ideia de que no futuro este vocábulo deverá ser redefinido e reestruturado em conjunto por uma visão política e social igualitária, e no qual se incluiria não somente o *sexo* mas também *classe* e *raça* (1075).⁸⁴

Especialistas como Ana Gabriela de Macedo e Ana Luísa Amaral, organizadoras do *Dicionário da Crítica Feminista*, referem também outros dois lexemas importantes para este estudo. Segundo estas autoras, o *feminino*, ou o “entendimento da feminilidade”, englobaria simultaneamente dois sentidos distintos: o primeiro relativo à *imitação* e à *conformidade* com os

padrões sociais e sexuais tradicionalmente identificados como pertencentes às mulheres, ou seja, que lhe foram impostos historicamente; o segundo conceito estaria ligado à *descoberta de si*, isto é, da subjetividade e diferença em relação ao masculino (68).

Tendo em vista tal problemática, constatou-se, no inquérito aplicado aos professores, que as questões do ensino, no 1.º ciclo universitário,⁸⁵ de literatura escrita por mulheres portuguesas, relacionadas com os estudos de género e com a integração das autoras na história da literatura portuguesa, têm relevância para 21 sujeitos da amostra – já que este assunto está em moda (SP13). Um facto curioso é o entrevistado SB11, ao dar conta que diversas disciplinas se estão a desenvolver em volta dos estudos de género (fruto dos estudos culturais) na sua universidade, crer negativo o destaque dado a esta temática, ao acreditar que tais estudos parecem virar as costas à “inserção histórica das obras literárias e da arquitetura (leia-se, estrutura) do objeto literário.” Ora, talvez o entrevistado não tenha considerado que é justamente sobre o fator histórico e sobre a estrutura do texto que, muitas vezes, os investigadores do campo de estudos de género procuram desenvolver os seus trabalhos. Um outro grupo, de número elevado (sendo 11 do sexo feminino, num total de 16), destaca a pouco relevância destes estudos no campo da literatura portuguesa, não apenas em aulas, mas até mesmo na investigação em Portugal, o que não acontece no campo dos estudos anglófonos. Um grupo de 6 sujeitos é demonstrativo de que o ensino da Literatura Portuguesa com enfoque voltado para a condição da mulher na literatura e da mulher escritora é relevante apenas para um pequeno grupo de docentes. Uma quantidade mínima (2 entrevistados do sexo masculino) não soube opinar sobre a questão.

Voltando, pois, às problemáticas em volta do feminino, constatamos que, por seu turno, Dina Maria Martins Ferreira (105) distingue, baseada nos estudos de T. Moi, várias categorias ligadas às mulheres: (i) *fêmea*, vocábulo referente a um dado biológico; (ii) *feminismo*, conceito político que não se aplica necessariamente apenas às mulheres, já que podem existir homens feministas, como mulheres machistas; e (iii) *feminilidade*, qualidade da mulher feminina, que será, acima de tudo, uma construção de padrões culturais do comportamento, baseados em arquétipos patriarcais pelos quais a mulher estaria enquadrada (envolvendo categorias de valores como as de beleza, sensibilidade, meiguice, submissão e maternidade). Por fim, expõe também o conceito de (iv) *feminilidade* que, apesar do perigo de ser encarado como mais uma construção do sistema patriarcal, também reflete um conceito cultural de mulher moderna, sendo apanágio de uma mulher forte e integrada como força produtora da sociedade, seja como mãe, educadora, trabalhadora, ser criativo e independente, acrescentando ainda que as características da feminilidade são compatíveis com as da feminilidade. A relação problemática entre estes conceitos sofre hoje em dia constantes modificações, uma vez que os papéis dos sexos e as noções de género são alvo de releitura e revisão:

Hoje em dia as noções de ‘masculino’ e ‘feminino’ estão em disputa. Esta disputa ajuda a diferenciar papéis sexuais dos papéis sociais, e mesmo a diferenciar tipos de identidade sexual, isto é, se baseada em características sexuais primárias ou secundárias, manifestos em genéricos, físicos ou psíquicos. Ficou difícil falar de alma como feminilidade interior, já que não estamos mais seguros do que seja ‘feminilidade’, que se dirá de feminilidade ‘interior’. (Hillman 29)

Esta crise de não saber o que é a feminilidade ou, melhor, a “feminilidade interior”, é uma resposta crítica e empírica dos sujeitos que começam a olhar para o tema sem uma visão misógina, pois entendem, cremos, que o feminino como modelo social é algo imposto socialmente, e não uma forma de estar ou ser espontânea das mulheres, ou exclusividade sua. É por isso que o problema se centra, segundo Catherine Malabou, no facto de o entendimento de feminino ser reduzido só às mulheres: “La question est que le féminin ou la femme (on peut dire l’un ou l’autre maintenant), en demeurant l’use des modalités incontournables de change ontologique, deviennent eux-mêmes des lieux passants et métaboliques de l’identité, qui donnent à voir, comme d’autres, le passage inscrit au coeur du genre” (49).

É exatamente por ser entendido em sentido tão restrito, cremos, que há um certo preconceito em torno do vocábulo feminilidade. Corroborando o nosso pensamento, Muldworf adita que tanto do ponto de vista biológico, como do social, proliferam preconceitos morais ou reflexões filosóficas que traduzem a ideia de feminino: para uns, tal conceito é um mito que serve como justificativa para manter o atual estatuto psicossocial da mulher; outros grupos defendem que uma outra noção seria aquela que define as características próprias da psicologia feminina, sem fazer conjeturas sobre a sua origem social ou biológica. Muldworf enfatiza que a função determinante para o entendimento do conceito de feminino está ligado ao corpo: “Não é a biologia – nem a anatomia – que provêm ao destino da ‘feminilidade’: é a maneira pela qual – numa sociedade determinada e graças às instituições e ideologias que a suportam – são interiorizadas pelos indivíduos essas relações de mulher ao seu *corpo* e à sua *função de maternidade*” [destaque nosso] (127). Ora, a chave para entendermos as questões que envolvem o feminino encontra-se ligada, sumariamente, ao corpo, como forma de escravidão, domínio, sociabilização, poder, proteção. Contudo, por que o materno é tão definidor do feminino?

Segundo Jung (*Os arquétipos e o inconsciente colectivo* 109), o primeiro dos instintos femininos é o materno, uma vez que a portadora do arquétipo é, em primeiro lugar, a mãe pessoal, já que a criança vive inicialmente num estado de identificação inconsciente com esta; sendo assim, a mãe não é apenas a condição prévia e física mas também psíquica da criança. É exatamente a este ponto de vista de *materno* que se refere Muldworf:

. . . a mulher é o ‘corpo’, não apenas por razões ligadas ao processo ideológico, como também porque o seu corpo ‘dá a vida’. Assim, o processo ideológico tem um duplo nível: a mulher é ‘corpo’, porque dentro dela se realiza o ‘mistério’ da geração, é o nível de um imaginário primordial; a mulher é ‘corpo’ por reacção à sua inferioridade socioeconómica, e então serve-se dos seus ‘encantos’ para dominar o homem, e a ideologia dominante mantém-na nessa imagem de ‘sedutora’. (Muldoworf 30)

Estas afirmações ajudam-nos a entender que todo o processo e criação de imagens e conceitos que ligamos ao feminino é construído através da significação do corpo fêmea, como acontecia nas culturas pré-históricas. Deve ser por isso que a escritora Maria Teresa Horta, em entrevista anexa, defende essa construção do corpo como componente privilegiada da literatura feita por mulheres:

Nenhum homem escreveria *As Luzes de Leonor*, garanto-lhe, nenhum homem faria ‘partos literários’, como, por exemplo, eu fiz doze partos nesse livro. Eu faço todo o parto da Leonor e vou com ela invocando e chegando até à escrita, ao Orfeu e à Eurídice que eu construo num dos seus doze partos. Isso só pode fazer uma mulher, uma poetisa, porque é preciso ter ‘asas’ para voar, é a única maneira de se chegar às estrelas, é através dos poetas, essa é a minha opinião.⁸⁶

Simone de Beauvoir também acredita que o corpo da mulher reproduz uma série de interpretações e sujeições, pois os estereótipos ligados às mulheres derivam da representação do seu corpo;⁸⁷ será como que um mecanismo social para manter a sua inferiorização: “A sujeição da mulher à espécie, os limites das suas capacidades individuais, são factos de extrema importância; o corpo da mulher é um dos elementos essenciais da situação que ela ocupa neste mundo” (*O segundo sexo* 1:67). A biologia parece, pois, encerrar a mulher em si própria. A filósofa-feminista defende então que a condição feminina não é inerente à natureza biológica da mulher, mas é, fundamentalmente, imposta pela sociedade. Entendemos que essa imposição surge quando a estrutura patriarcal primordial (seja ela social, cultural ou mística) é violada e se implanta, principalmente com as religiões monoteístas, o patriarcado social como forma doutrinária de religiosidade, em volta da cultura, da sociedade e do misticismo religioso.

É o que constata Myra MacDonald que, na obra *Representing women: myths of femininity in the popular media*, questiona os motivos por que muitos mitos sobre a feminilidade, centrados na interpretação do corpo feminino, ainda exercem um magnetismo sobre nós, e como o processo histórico intervém nessa fascinação ao explorar o discurso sobre (da) a mulher através dos média, dentro da velha dualidade operacional atribuída ao estereótipo feminino, típico símbolo cultural de dupla valência: “virgen or whore; saint or sinner; supportive ally or destructive fiend” (61). MacDonald observa que a publicidade coloca a mulher dentro de um modelo megavalorativo de *supermodel* ou *superstar*, e que responder à simples questão do que verdadeiramente querem as

mulheres é tão complexo como definir as múltiplas formas do feminino. Entende, no entanto, que a abertura do debate, através do movimento feminista, sobre a relação entre o desejo da mulher e temas como os de sexo, sociedade e política, bem como as representações dos média sobre o controlo masculino, vêm ressignificar e ampliar o debate sobre a feminilidade.

Todas estas considerações fazem-nos pensar: porque o corpo como imagem (representação) feminina é tão importante e citado nas representações sobre (das) as mulheres? Ana Gabriela de Macedo e Ana Luísa Amaral entendem que a “questão do corpo, bem como a sua reputação e auto-representação articula-se com a problematização da identidade, tendo-se por isso tornado um debate fulcral no feminismo contemporâneo” (25). O corpo feminino é, em muitos casos, um objeto de mercantilização e por isso precisa de enfeites e detalhes que o valorizem, como acontecia na Roma antiga, onde as representações femininas e o ideal de beleza sofrem uma profunda transformação, quando notamos que os vestuários e enfeites eram atrativos exclusivos das prostitutas e só a partir dos séculos II-I a.C. é que muitas mulheres romanas casadas adotam um vestuário *excêntrico*, com joias e enfeites. A mercantilização do corpo feminino, o seu aspeto luxuoso e jovem condiziam com práticas que alimentavam os *prazeres* da sociedade romana, havendo assim uma distinção do estatuto social: “Simultaneamente mulher e escrava, não dispondo de nenhum outro reconhecimento legal além do valor mercantil do seu corpo e da sua função na ordem da cidade, apenas devendo a sua existência a uma beleza e uma juventude efémeras, a ‘loba’ romana põe cruelmente à luz as contradições da ‘capital do universo’” (Salles 103). Ou seja, as mulheres, historicamente, fizeram uso do seu corpo como forma de controlo, é o que defende Michel Foucault, nos três volumes da sua *História da Sexualidade*, na qual investiga porque durante tanto tempo se associou o sexo ao pecado e coloca o século XVII como o início de uma idade de repressão.⁸⁸ A purificação do corpo (feminino)⁸⁹ vem na esteira da Idade Média, organizada, então, em torno do tema da carne e da prática da penitência.

Porém, o sexo sempre esteve presente, como sublimação artística, nos desejos humanos traduzidos em obras de artistas e arquitetos, nas leis civis, nas proibições religiosas, no Direito; por mais que se tente não falar deste assunto, ele está claramente introjetado na sociedade medieval e, apesar da abertura que a idade moderna proporcionou ao debate em torno da sexualidade, Foucault nota que ainda sentimos o peso de tal cultura, ao invertermos o nosso posicionamento falando constantemente do assunto e dedicando-lhe ainda o mesmo sentido medieval: “O que é próprio das sociedades modernas não é o terem votado o sexo a permanecer na sombra, é o terem-se dedicado a falar sempre dele, salientando-o como segredo” (*História da sexualidade* 1:39). A imagem feminina está, pois, intimamente associada às formas do seu corpo e aos significados que elas detêm. Estas imagens e construções do corpo feminino, perante o mundo social, funcionam como princípio de uma divisão que quer diferenciar os sexos, não apenas pelas suas características biológicas – que

são utilizadas como justificativas para a natural diferença construída entre os gêneros – mas ainda aplicadas, segundo Bourdieu, em princípios de uma “visão mítica do mundo”, erigida na relação *arbitrária* de dominação dos homens sobre as mulheres (Bourdieu, *A dominação masculina* 9). Para Bourdieu, essa relação de posse, baseada também na sexualidade, é construída através do princípio de divisão entre o masculino ativo e o feminino passivo; desta forma, organiza-se o desejo masculino como de posse e dominação erotizada, sendo o desejo feminino um desejo da dominação masculina, como subordinação erotizada, ou até mesmo, como um reconhecimento erotizado da dominação (*A dominação masculina* 18). Se o desejo feminino não é mais que o desejo do outro, a mulher não pode ser representada, porque é sempre vista pelo olhar do dominador, permanecendo o mistério sobre a sua verdadeira fonte de prazer. Foucault vem corroborar Bourdieu quando afirma estar quase sempre o comportamento sexual feminino (ocidental e europeu, analisado sob a ótica greco-romana) sob o poder do outro (pai, marido, tutor) (*História da sexualidade* 2:29). É certo que esses paradigmas estão a mudar, principalmente desde meados do século XX, mas poderíamos considerar, então, que as imagens místicas que abordamos no capítulo anterior são construídas sob uma visão estritamente masculinizada e que, necessariamente, contribuíram para edificar a construção do feminino, não como ele o é efetivamente (nas suas múltiplas formas), mas sim como os homens querem que ele seja. Será que mesmo nas civilizações antigas, baseadas em culturas matriarcais, tais construções foram designadas sob a imposição de uma *dominação masculina*?

Segundo as afirmações de Bourdieu, a descrição de um mundo social construído em torno da dominação masculina situa-se como instrumento de uma “arqueologia histórica do inconsciente” que, certamente, foi erigido num estado muito antigo e arcaico das nossas sociedades, e habita ainda em homens e mulheres. Esta arqueologia de que fala o sociólogo aparenta ser uma descrição dos arquétipos da teoria *junguiana*, que serve como fator constitutivo da imagem da mulher, desde as sociedades pré-históricas até às atuais, e foi passando de símbolo (múltiplo em significações) para sinal (uma única leitura), estereotipando a mulher e o feminino. Se o corpo da mulher, desde o período renascentista, era provido (através de representações das obras de grandes pintores e dos relatos literários) de uma castidade e vestimentas que a escondiam em si própria, da época vitoriana até ao nosso século a função do corpo feminino muda de figura:

By the Victorian era, maternal roundness was pinched into the hour-glass figure, in triumphant tribute to the achievements of corsetry. During the Twentieth century, change has increased in space, with the 1920s Chanel – and Patou – inspired boyish flapper image giving way in the 1930s to the slinkier, bias-cut look, and being reversed totally in the post-war ‘new look’, led by Christian Dior. Curvaceousness remained the norm throughout the 1950s, but rapidly hemlines rose dramatically and the age of the mini-skirt arrived. The ideal of the slender body has remained supreme since then, although fashion continues to dress it up in novel the

modernist era, in a move that distinguished fashion as the only area of culture to integrate women into modernity. (MacDonald 199-200)

Se a moda introduziu a mulher dentro da nova cultura, a emancipação feminina esteve muitas vezes ligada ao triunfo da beleza, que procura tornar a mulher mais atrativa aos homens:

O facto é que a emancipação da mulher acabou por processar-se femininamente, afrodisiacamente com mini-saia, cabelos compridos e sedosos (os tais que para Shopenhauer eram o correlato das ideias curtas da mulher), formas provocantes e todos os eteceteras que tornam simpática ao homem uma causa que faz da mulher o complemento desejável do sexo masculino (N. Correia 131).

É preciso refletir sobre tais afirmações, pois alguns estereótipos femininos, construídos a partir da Idade Média e persistentes até hoje, associados à beleza, muitas vezes, sem inteligência,⁹⁰ é algo que os movimentos feministas tentam combater; efetivamente, há uma certa dualidade do conceito de beleza, na sua relação com as imagens femininas, pois a beleza também pode estar associada a um fator negativo: “A beleza é um paraíso ou um estado de graça; a pele ou a contagem das células adiposas, é a alma e a fealdade, é o inferno” (Wolf 105).

A ideia de associar o conhecimento à fealdade e à bruxaria vem já desde os primeiros cristãos: o caso mais célebre é o de Hypatia, matemática, cientista e filósofa. Considerada bruxa, foi morta por apedrejamento por uma multidão de religiosos em Alexandria. No caso de Hypatia, a inteligência feminina surge como uma manifestação de feitiçaria, por isso ela se torna bruxa, e conhecedora de fealdade: “O saber é contrário à feminilidade. Sagrado, o saber é apanágio de Deus, e do homem, seu delegado na terra. Foi por isso que Eva cometeu o pecado capital. Ela, mulher queria saber; sucumbiu à tentação do Diabo, e foi punida” (Perrot 98). Hoje em dia a beleza física da mulher é cultuada, entre outras formas, através da pornografia,⁹¹ que a cada ano cresce em vários países europeus, simbolicamente como um ato masculino de voltar ao passado, olhando e vendo a mulher como objeto, forma de exercício de poder. É essa relação de poder e prazer referente à pornografia que foi verificada por, associada às ideias de “capital do corpo”, bem desenvolvidas durante a Revolução Industrial:

Desde o século XIX, é assegurado e continuado pelos inúmeros lucros económicos que, por intermédio . . . da prostituição, da pornografia, se associaram, ao mesmo tempo, a esta desmultiplicação analítica do prazer e a esta valorização do poder que o controla. Prazer e poder não se anulam; não se viram um contra o outro; perseguem-se, sobrepõem-se e relançam-se. Encadeiam-se segundo mecanismos complexos e positivos de excitação e de incitamento. (Foucault, *História da sexualidade* 1:52)

Em suma: o feminino é aquilo que se refere à preservação, à formação, à transformação, à alimentação e que foi atribuído historicamente, dentro do contexto da sociedade patriarcal, às mulheres. É também um conceito que representa um corpo figurado que marca ritmos cíclicos, situado entre o sagrado e o profano, que é gerador de vida e cópia imperfeita do modelo masculino – o “macho falhado”, na concepção aristotélica. O corpo feminino é controlado e usado pelos homens e recentemente pelas próprias mulheres, que reivindicam a sua posse sobre ele, sem a influência masculina. Aliás, basta citarmos as palavras do grupo feminista em evidência nos média, as ativistas do *Feme*:⁹² “Não é a nudez que faz a diferença, mas sim o fato de que mulheres estão se expondo em uma sociedade dominada pelos homens Ao protestarem de seios de fora, as garotas estão se reapropriando de seus corpos. Elas realizam um ato de libertação” (Barthet 1). Lembremos que é através do seu corpo que a Virgem Maria se torna santa, por ter um corpo de mãe sem ter perdido a virgindade, e tendo ainda desse modo ascendido aos céus, de corpo e alma, segundo o dogma cristão. Sem a representação do corpo, como vimos desde a idade pré-histórica, não seria possível representar as mulheres.

No entanto, isto não quer dizer que em todos os textos escritos por mulheres esteja presente a construção do corpo feminino, embora, de facto, em muitas escritoras encontremos uma escrita condicionada por esse tipo de *feminino*, de submissão e recato do corpo, e talvez por isso essas sejam marcas fáceis de encontrar em textos de mulheres que interiorizam esses estereótipos. Umas assumem-no conscientemente, como forma de voz feminina, noutras escritoras tal preocupação não é patente, já que, para muitas, o mistério em volta dos desejos femininos permanece. É o que vem confirmar Lídia Jorge, numa entrevista concedida para a realização desta tese, que reflete em torno de uma escrita no feminino:

Em relação às características desta escrita, temos que entrar na perspetiva histórica e na perspetiva antropológica da própria realização do corpo. Portanto, naturalmente que a noção da expressão da maternidade, a noção das sensações que são próprias do corpo feminino, elas acabam por estabelecer marcas daquilo que é o feminino, não é? Além disso, digamos, a questão propriamente da reivindicação da perspetiva de ser mulher é outra marca fortíssima. Sobretudo, a questão do desejo da mulher que, em geral, não é bem expressa pelos homens. Como é um território de intimidade muito forte, é muito difícil os homens aperceberem-se, digamos, daquilo que é a expressão do desejo.⁹³

Segundo esta autora, o “desejo no feminino” seria uma das marcas presentes na intimidade da escrita das mulheres, já que a noção de *corpo feminino* é uma sensação exclusiva da mulher e a representação deste corpo pelos homens geralmente reproduz, o que faz todo o sentido, a ideia de corpo feminino submisso ao poder masculino, que introjetamos socialmente.

Um outro lexema importante desta rubrica, será pois o de *discurso*. Se o tomarmos como sinónimo de *enunciação*, manifestação da língua numa comunicação viva, como o concebe Maingueneau (186), temos que entendê-lo sob a ótica da interatividade. Por seu turno, Emília Ribeiro Pedro enfoca a tarefa árdua de definir teoricamente o conceito de discurso, talvez mais difícil do que a definição de outros conceitos linguísticos. Expõe a autora que há dois entendimentos mais explícitos que servem para exemplificar o que será o discurso: há grupos que consideram o discurso como o momento do uso linguístico, pois enquanto sujeitos falantes somos participantes de um mesmo discurso; já para outros seria o contrário, e o uso linguístico será um momento do discurso, ou seja, participamos em discursos diferentes (Pedro 19).

Já Fairclough considera o discurso como uma maneira de viabilizar uma prática social, um modo de ação, moldado a partir de uma relação dialética com todas as camadas do desenvolvimento social. Isto é, mais do que uma atividade individual, o discurso é um reflexo com origem no domínio social: “I see discourse as a complex of three elements: social practice, discursal practice (text production, distribution and consumption), and text, and the analysis in each of these three dimensions and their interrelations” (75). Deste modo, o autor propõe que os discursos devem ser concebidos como produção de um texto em língua oral ou escrita, como exemplos de prática discursiva, bem como amostras das práticas sociais em que tais produções se inserem. Tomando isto em consideração, esclarecemos que, na nossa pesquisa, o discurso das autoras que iremos analisar será perspectivado como constitutivo das suas identidades sociais e revelará, cremos, as suas relações com o meio envolvente, e o seu conhecimento cultural e sentimental do processo artístico literário, até mesmo quando as autoras, não intencionalmente, produzem uma obra literária – como é o caso de Mariana Alcoforado. Por isso, se consideramos o discurso (enquanto linguagem literária) como construção de uma prática social, ele certamente estará impregnado pela estrutura do poder dominante, que é, como se sabe, masculino.

Falar sobre o discurso do (sobre o) feminino parece ser algo inatingível,⁹⁴ se tivermos em conta que, tanto homens como mulheres, incorporamos, segundo Bourdieu, sob a forma de “esquemas inconscientes de perceção e de avaliação”, estruturas de ordem histórica e de índole masculina, esquemas de pensamento que são produtos da dominação masculina (*A dominação masculina* 5). É exatamente este o desafio – romper com as estruturas do pensamento dominador masculino – enfrentado por muitas feministas: “A principal questão central que o movimento feminista enfrenta é o facto de que as próprias mulheres não aceitam a visão feminista da realidade” (Álvarez 67). Ou seja, a mulher está *patriarcalizada* de tal forma, que aceita a sua subordinação ao homem, seja por questões histórico-sociais, seja por questões religiosas, assumindo um papel de inércia em relação ao discurso masculino, refutando até aqueles que lutam pelos seus direitos (como os movimentos feministas), e até masculinizando as suas atitudes, por condicionamento social. Se,

inconscientemente, o mito patriarcal permanece como discurso histórico sustentador, a busca pela igualdade da diferença é um caminho árduo e melindroso,⁹⁵ percorrido, principalmente, pelas feministas, que tentam sensibilizar para a questão da manipulação masculina, que detém o poder e sempre tende a manter o seu discurso de posse sobre o corpo feminino.

Bourdieu acredita, porém, que os homens também são prisioneiros e dissimuladas vítimas da representação dominante, porque o estado do homem implica um dever ser, uma *virtus* que governa o homem de honra, guia as suas ações como de uma necessidade lógica se tratasse: “O privilégio masculino é também uma armadilha e depara com a sua contrapartida na tensão e na contenção permanentes, por vezes levadas até ao absurdo, que o dever impõe a cada homem de afirmar a sua virilidade em todas as circunstâncias” (*A dominação masculina* 43). Ou seja, ambos os sexos estão condicionados por esta perspetiva dominadora. Um dos nossos objetivos será desvendar, através de diferentes textos escritos por mulheres em Portugal, o que delas falam e o que delas escrevem. Para isso, precisamos de conceituar e entender a problemática referente a uma possível *linguagem feminina*.

2. O discurso sobre a linguagem feminina: da oralidade à escrita

2.1) A linguagem feminina

O silêncio das mulheres é função de uma palavra outorgada: o silêncio diz a submissão à sua forma de destino. (Régnier-Bohler 543)

Desde a origem da mitologia grega, a representação de uma linguagem feminina mostramos o reflexo de certos estereótipos e condicionantes que são legados historicamente às mulheres. Por exemplo, observemos aquilo que está nas entrelinhas do mito de Eco (uma ninfa dos bosques e das fontes) e Narciso (filho do deus-río Cefiso e da ninfa Liríope). O mito conta que a bela ninfa Eco, por ser muito tagarela, distraía Hera, a pedido de Zeus, para que o rei do Olimpo pudesse manter as suas aventuras ex-conjugais com as mortais. Porém, Hera acabou por descobrir o estratagema e puniu a ninfa tirando-lhe o dom da fala, fazendo com que ela repetisse apenas as palavras dos outros. Depois deste acontecimento, Eco, como outras ninfas, apaixonou-se por Narciso, deus de extrema beleza e pouca sensibilidade para o amor. Consumida de amor por Narciso, apresenta-se ao amado, porém só consegue repetir as palavras que ele pronuncia. Com dificuldade,

declara o seu amor, mas é desdenhada por Narciso; então, em desespero, Eco começa a definhar e seu corpo desaparece, restando apenas a sua voz.

Tal mito representa, primeiramente, o excesso e o vazio do discurso feminino (equivalente à tagarelice), mais do que o masculino, sendo que o castigo maior a uma mulher seria retirar-lhe a voz, que persuade e engana. Desta forma, a linguagem é um meio interessante para entender o estereótipo e a forma como este é associado à identidade – seja ela nacional, étnica, racial ou de género. Lembra-nos Maria Rita Kehl que a formação da linguagem precede os indivíduos, inscrevendo-os numa determinada porção de ordem simbólica; particularmente as categorias de *homem* e *mulher* são os primeiros significantes que nos designam, antes mesmo de qualquer possibilidade e desejo de escolha:

Somos desde o início e para sempre ‘homens’ e ‘mulheres’ porque a cultura assim nos designou e nossos pais assim nos acolheram a partir da mínima diferença inscrita em nossos corpos, com a qual teremos de nos haver para constituir, isto sim, o desejo, a posição a partir da qual desejamos, o objeto que haveremos de privilegiar e o discurso a partir do qual enunciaremos nossa presença no mundo. (Kehl, *Deslocamentos do feminino* 11)

Isto acontece, segundo Anne Maass e Luciano Arcuri, porque tendemos a mentalizar representações de categorias sociais: “indeed, it is difficult to imagine language-free stereotyping” (220). São exatamente formas estereotipadas do género feminino que encontramos na obra *A linguagem da mulher*, de João da Silva Correia, que trata das possíveis diferenças linguísticas entre homens e mulheres, mais especificamente dos “meios expressionais” da mulher portuguesa. Afirma que, para os povos selvagens, a linguagem da mulher era bastante diferenciada da do homem, por causa dos tabus que lhe eram impostos, e, conseqüentemente, muitas palavras também lhes seriam vedadas (14). Porém, o estudioso faz uma ressalva, afirmando que nas sociedades ditas civilizadas a mulher serve-se da mesma linguagem do homem; no entanto, como as ocupações e preocupações femininas são diferentes das daquele, é atribuído ao adjetivo feminino um carácter de *delizadeza* e *pequenez*, exemplificando tais conclusões através de provérbios populares e de textos de autores consagrados como Garrett, Camilo, Herculano, Eça e Camões (18).

Ou seja, a análise do discurso sobre/da mulher é construída através de um pensamento histórico fortemente marcado pela inferioridade do sexo feminino, sobre certos preconceitos, como, por exemplo, acreditar-se que a mulher usa quase todos os auxiliares da linguagem (os sonoros quanto os surdos) mais que os homens, tais *como o suspiro, o gemido e o pranto, normalmente embutidos no discurso da chamada mulher inculta*, já que, segundo Correia, “o homem pode, sem desmerecer, chorar uma vez na vida”; reforça-se assim o mito de Eco que atribui a tagarelice às mulheres: “. . . em especial quando relata algum caso infeliz, ou deseja conquistar as boas graças

alheias. É suspirando, gemendo e chorando que ela, do Algarve ao Minho, por serras, campos, à beira-mar, pede esmola e protecção Mas se a mulher chora, geme e suspira mais, também mais ri, canta e tagarela” (19).

Observemos quais são os fatores, a nível lexical, encontrados por João Correia (31-32), para afirmar a pobreza do universo vocabular das mulheres. Para começar, a (i) ausência de neologismos técnicos e científicos, porque a mulher preferiria o vocabulário popular ao erudito, que seria mais misterioso, mas menos sugestivo e musical – e aqui nota-se que o carácter *místico* é entendido como um atributo feminino. Dá-se também, diz o autor, a (ii) ausência de palavras abstratas, quer substantivos quer adjetivos substantivados, como o domínio dos termos compostos de carácter apositivo (formações nominais que foram tão usadas pelos escritores simbolistas). O crítico enfatiza também a ausência de (iii) conjunções ou locuções subordinativas, como se à mulher fosse difícil o encadeamento hierarquizado de pensamentos. Por fim, ressalta a falta do uso da (iv) sinonímia e da polissemia, como se ao sexo feminino faltasse fôlego (ou seria capacidade?) para construir palavras que pudessem conter vários significados.

Por outro lado, o mesmo autor (33-34) acredita que o discurso feminino só teria abundância e luxo, em relação ao masculino, nos seguintes campos lexicais: (i) o campo do arcaísmo, por causa das suas limitações de instrução e dos espaços, ligados quase sempre à confinamento do lar (o enclausuramento do sexo feminino foi-lhe imposto historicamente, seja no âmbito da casa/lar, dos bordéis ou dos conventos). Maria Yaguello tem também uma visão parecida, mas não misógina como Correia, ao afirmar que em geral “les femmes sont plus ‘polies’ que les hommes. Là encore, la position socialement inférieure des femmes, qui les amène à être moins assertives, moins agressives, est sans doute en cause” (45).

Correia afirma ainda que é próprio das mulheres o campo das interjeições e locuções exclamativas ou emocionais, porque exprimiriam mais facilmente as emoções – como se ao homem não fosse permitido o direito à emoção, porque ele só poderia ter emoção, como diz Correia, aquando da morte de um filho. Seria ainda *privilégio* das mulheres o campo das palavras e locuções diminutivas e onomatopaicas, por causa da sua ação se limitar aos cuidados do lar e dos filhos, bem como o campo dos estrangeirismos da moda. Robin Lakoff (66) corrobora tais afirmações, mas relembra que tais características de limitação na linguagem feminina constituem um fenómeno histórico, porque as mulheres seriam educadas a falar mais cortesmente do que os homens, e o uso cortês implicaria a ausência de expressões com acentos vigorosos.⁹⁶ Isto quer dizer que a reputação, quer dizer, o processo de assimilação do seu estereótipo aceitável pela sociedade, depende da impressão que a mulher causa no ambiente social: o seu aspeto físico, a sua excessiva amabilidade e a correlação da linguagem com a etiqueta, são quase como obrigações que existem unicamente

como reflexo da sociedade patriarcal. Será por isso, cremos, que Lakoff afirma: “las mujeres carezcan de identidad y que den la impresión de no tener objetivos propios” (67).

Finalmente, em relação à sintaxe e à estrutura do pensamento feminino, João Correia chega à conclusão de que: “A sintaxe da mulher apresenta também certas diferenças em relação à dos homens. Assim, o sexo feminino usa mais longamente que o masculino a construção paratática ou coordenativa, como se lhe faltasse disciplina espiritual ou alento para longas séries de pensamentos” (25). Mariana Yaguello também afirma haver essa distinção de que fala Correia, mas não assente em ideias preconceituosas concebidas a partir de um estereótipo de género, como faz o dito crítico. Acima de tudo, teríamos que entender a língua não é homogénea nem monolítica, porque uma comunidade linguística tem variantes coexistentes, sociais e regionais. A língua seria sobretudo um sistema simbólico que permite facilitar a comunicação: “elle permet aussi la censure, le mensonge, la violence, le mépris, l’oppression, de même que le plaisir, la jouissance, le jeu, le défi, la révolte” (7). Consequentemente, essa variação, dependendo de classe social, grupo étnico, idade, profissão, conseguiria um espaço para a diferença sexual marcada no discurso do homem e da mulher. Yaguello ressalta que a distinção do género na língua (na sua formação morfossintática) é construída através de tabus: “Dans la bouche des hommes, tous les noms désignant les dieux, les demons et les hommes sont du genre masculine ou andrique. Les noms désignant les femmes, les animaux inférieurs et les concepts non sacrés sont du genre féminin ou métandrique” (24). Por seu turno, Sally McConnell-Ginet afirma que a própria linguagem feminina é reprodutora de um sistema masculino de opressão discursiva, impedindo as mulheres de proferirem um discurso livre, sem o pesar e a culpabilidade (noções talvez herdadas, como vimos, do complexo de Eva, Lilith e Pandora), sofrendo o seu discurso interrupções e omissões: “sexism in how women are spoken of manifests itself in a variety of ways, such as ‘The semantic derogation of women’ in the vocabulary and the so-called generic masculines that contribute to women’s relative ‘psychological invisibility’” (198).

Parece, pois, muito fácil a um falante definir o discurso feminino como socialmente marcado (pela sociedade patriarcal), ou facilmente caricaturado, tendo em vista que as designações existentes na língua provocam condicionamentos às mulheres dentro de um maniqueísmo de inferioridade/sacralidade (tendo, como vimos, a figura da Virgem Maria como imagem central). Isto tudo acontece, segundo Robin Lakoff, porque nos servimos da nossa conduta linguística para diagnosticar muitos sentimentos ocultos nas coisas que dizemos: desta forma a mulher experimenta a discriminação linguística que a relega a certas funções subordinadas. Por exemplo, no caso da língua inglesa, o vocábulo *professional* referente à mulher (“She is a professional”) tem um carácter de eufemismo (no sentido mais pejorativo do termo), o que não aconteceria com o homem (“He is a professional”), revelando o contexto social em que se enuncia a expressão e as pressuposições sobre

o mundo, os participantes do discurso: “Un sentido de *professional*, el limitado a la mujer, es entonces definido como: ‘Lit. O fig., prostituta’. El outro sentido, próprio del hombre, se define así: ‘El que se dedica a los negocios’ o lo que sea” (98).

Um exemplo, na língua portuguesa, deste preconceito no uso de certos vocábulos atribuídos a ambos os sexos é aquele que envolve os conceitos de poeta e poetisa. Muitos críticos preferem referir-se às escritoras que fazem versos quase sempre como poetas, porque designá-las como poetisas seria uma maneira de desqualificar a sua poesia. Percebemos que esse modelo patriarcal, elitista, perpassa, intrinsecamente, nos textos dos críticos. Porém, parece-nos um modelo globalizado, pois constatamos que o mesmo acontece na cultura francesa, em que, já no final do século XVIII, encontramos a presença de uma poetisa na história canónica da literatura: Madame de Staël (1766-1817), facto anterior aos ocorridos em países lusófonos, persistindo, na França, o valor pejorativo dado ao vocábulo *poetisa*. No *Dictionnaire Historique de la langue française*, encontramos o seguinte comentário: “*Poétesse* n. F. (déb. XVI S.) lui aussi dérivé de *poète*, a éliminé *poétisse* (1422-1425), fait d’après le bas latin at latin médiéval *poetissa* . . . De nos jours, le mot tend à prendre une valeur péjorative qui le fait éviter au profit du masculin *poète*” (Rey 1559). Este facto funda-se, cremos, na assunção de que o *pensar como homem* (como poeta) demonstra um carácter superior de talento literário, fugindo assim de se *pensar como mulher*, que teria um carácter de pequenez:

A man who means to insult me by saying ‘you think like a woman’ can succeed. He succeeds not because I share his belief the women’s thinking is somehow inferior but because I understand that he is likely to have such a belief and that his intention is not just to identify my thinking as an objectively characterizable sort but to suggest that it is flawed in a way endemic to women’s thought. The crucial point is that I need not know his particular beliefs: need only refer to what I recognize (and can suppose he intends me to recognize) as a common belief in the community. (McConnell-Ginet 205)

Estes exemplos mostram-nos que, mesmo no meio científico, as normas gramaticais são violadas em favor de uma ideologia: “La utilización del masculino generalizante es una práctica lingüística tan naturalizada que las resistências a la utilización de alternativas son geralmente muy fuertes” (Abranches e Carvalho 13). Quem sabe se, no futuro, o vocábulo *poeta* será comum aos dois géneros, dado o aniquilamento aparentemente em curso da palavra *poetisa*? O que verificamos é que isso envolve não apenas questões de género, mas também de cultura e de ideologia. Entre essas discriminações linguísticas há uma certa conceção de mulher imposta a ambos os sexos. Apesar de reconhecerem as mudanças de paradigmas sociais e a inversão desses valores – por exemplo, pelos homossexuais – homens e mulheres aprendem naturalmente o uso particular desta distinção, por vezes subtil, mas que serve para marcar a identidade sexual do individuo (Lakoff 47).

Por seu turno, ao analisar a linguagem e a construção do discurso literário da ficção feminina portuguesa contemporânea, Isabel Allegro de Magalhães verifica que é frequente que muitas escritoras portuguesas deste período utilizem a construção de um discurso que se aproxima de aspetos da linguagem oral; porém, a autora não faz, como João Correia, uma leitura preconceituosa dessa característica da linguagem/discurso feminino:⁹⁷ “Aspectos próximos da linguagem da fala, da linguagem oral. Aspectos como o inacabado da frase, o uso de elipses, de formas interrogativas, de orações substantivas, de uma sintaxe fluida, com frases interrompidas ou diálogos suspensos – por pausas, reticências, espaços em branco –, dão um ritmo próprio ao texto” (*O sexo dos textos* 42).

Recordemos o que Simone de Beauvoir realça sobre a linguagem feminina: “Afirmar que a mulher é mistério não é dizer que ela se cala, mas sim que a sua linguagem não é compreendida; ela está presente, mas escondida sob véus” (*O segundo sexo* 1: 360). Tal linguagem feminina pode ser experimentada na sua essência dentro de um contexto patriarcal, pelo menos é o que se conclui a partir dos estudos de Clemente Balmori que observou nos povos menos evoluídos (em sentido técnico), um tipo de linguagem usado apenas por mulheres (dentro de culturas indígenas americanas mais isoladas), que afeta sobretudo a morfologia: “En el mosetén una mujer no pronunciará jamás las palabras yeyen/ye’yen/y ge/ ‘xe/ que públicamente fueron sustituidas por tsik/tsik/y yayetch/já’jets/”. Evidencie-se também que, na nossa própria sociedade, existe uma certa *linguagem feminina*, marcada por assuntos, temas e tabus, dependendo também do tipo de educação recebida, visto que “el lenguaje, como cualquier otra construcción y práctica social, nos llega marcado por la historia y por las estructuras de poder” (Abranches e Carvalho 7).

Nelly Furman vem trazer contribuições significativas ao afirmar que, há já muitos anos, a crítica textual vem chamando a atenção para a articulação entre a linguagem e o seu significado, destacando aquilo que a crítica feminista chama “the power of the fathers”, que transmitira uma língua universal, simbólica e literária, cheia de valores patriarcais inclusos, e influentes na avaliação de textos conforme tais ideologias. Porém, faz uma ressalva que é bastante importante para compreendermos a relação entre o cânone literário, a sociedade patriarcal e a literatura feita por mulheres: “Not only is the literacy text a transmitter of explicit and implied cultural values, but the reader as well is a carrier of perceptual prejudices” (49). Nós, leitores, carregamos certos preconceitos antes mesmo de lermos uma obra, desprestigiando-a ou não, de acordo com a autoridade de quem escreve e do seu sexo, ou seja, tantos os leitores quanto os autores somos reprodutores de atividades marcadas pela questão social e biológica que refletimos na nossa percepção do mundo (conscientemente ou não), relacionada com a nossa sexualidade e valores culturais – os da sociedade patriarcal. E é exatamente a crítica feminista que vem questionar a cultura de base e o poder, já que o feminino e a sua construção se centram na conceção sexual

masculina – o que dificulta o seu entendimento – pois a mulher pouco fala, e ajuda a determinar um cânone literário conforme a esse desejo instituído.

Posto tudo isto, talvez o que tenhamos que pensar é: será mesmo que existe uma *maneira feminina* de pensar e escrever, que é privilégio exclusivo das mulheres? Para entender tal questão é preciso revermos algumas considerações em torno do conceito de *escrita feminina*.

2.2) Escrita feminina

Woman must write herself. Must write about women and bring women to writing. (Cixous, *The laugh of the Medusa* 875)

Com a emancipação da mulher e o fortalecimento dos movimentos feministas, começou a pensar-se acerca do modo como as mulheres escrevem e como os homens as descrevem. Com o aparecimento de mulheres pioneiras na literatura portuguesa – quebra de um tabu de várias décadas – começam a surgir determinadas questões: será que existe uma maneira feminina de ser, pensar e retratar o mundo? É possível também falar de uma modalidade feminina de escrita?

Segundo Elaine Showalter (17), houve três fases (apesar de observar apenas o contexto inglês) pelas quais passaram a mulher e a escrita feminina nos últimos tempos. Numa primeira fase, que denomina de “escrita feminina”, a mulher imitava a escrita masculina como forma de se afirmar. Aliás, Maria Teresa Horta corrobora Showalter ao afirmar que existe uma escrita feminina que desde a escolha do tema até à forma de observação, como também o próprio ritmo (quer do poema, quer da ficção) é completamente diferente do homem. Porém, Horta admite que também existe imitação, via estereótipo e imposição social, da escrita das mulheres:

É preciso lembrar que a escrita feminina muitas vezes é minimizante, porque durante séculos as mulheres tiveram a escrita masculina como modelo a seguir e sempre foram muito limitadas para o ato da escrita, por isso séculos atrás é comum encontrarmos mulheres que escreviam sob o pseudónimo de autores masculinos, porque elas não tinham acesso à entrada nos editores, por isso os textos dessas mulheres passavam de ‘boca em boca’, passavam também de ‘mão em mão’, através de manuscritos.⁹⁸

Já a segunda fase é denominada como “escrita feminista”, e coincide com o aparecimento das sufragistas lutando pelo voto. A terceira e última seria a fase da “escrita fêmea”, surgida nos anos 20 do século XX e com maior consciencialização nos anos 60, demonstrando uma fase de expressão mais madura da feminilidade. Ou seja, a produção literária anterior a este período não é considerada, conferindo uma certa invisibilidade aos poucos textos produzidos pelas mulheres antes

do século XIX. Essa posição reduz ainda mais a perspectiva de uma reivindicação para o cânone literário de textos anteriores a este período, já que as próprias feministas se centram em análises e críticas nos textos literários mais modernos.

Para Lúcia Castello Branco, devemos perceber a escrita feminina não apenas como algo que *se refere* às mulheres, mas, independentemente de quem escreva, algo que seja *relativo* às mulheres:

É claro que os temas também eram, em geral, diferentes: as autoras falavam muito da maternidade, do próprio corpo, da casa e da infância e quase nada ou (nunca) dos negócios, da vida urbana, das guerras, do mundo exterior ao *eu*. Mas essas preferências são facilmente explicáveis por uma leitura de cunho sociológico: com um olhar histórico, não é difícil afirmar que as mulheres não escreviam textos épicos porque não iam às guerras, que sua preferência pelo gênero memorialístico ou autobiográfico se deve a seu profundo conhecimento dos universos do lar e do *eu*, próprios à criação de uma escrita intimista, etc., etc. (Branco e Brandão 7)

Lúcia Castello Branco trabalha também com a idéia de escrita feminina através das concepções psicanalíticas de *gozo* e *prazer*, baseando-se nos estudos de Roland Barthes e Lacan. Segundo a estudiosa, ao contrário do “texto de prazer”, o “texto de gozo” não obedece a uma dinâmica de preenchimento da satisfação, mas aponta para algo que se situa sempre adiante, além, e que, portanto, não é atingido. Segundo Castello Branco, a escrita feminina privilegia a *voz* e a “respiração, por possuir um tom, um ritmo, uma dicção própria – isto é, mais o “significante que o significado, mais o som do que o sentido, mais a enunciação que o enunciado, mais o dizer que o dito” (A mulher escrita 51-50). É exatamente desta forma que pensa Béatrice Didier: “L’écriture féminine est une écriture du Dedans: l’intérieur du corps, l’intérieur de la maison. Écriture du retour à ce Dedans, nostalgie de la Mère et de la mer. Le grand cycle est le cycle de l’éternel retour Très vite la frontière entre le non-dit, l’interdit et l’indicible.” (37-38).

Outra crítica francesa, Irma Garcia, também sintetiza as características de uma possível escrita feminina: ela acredita que existe uma dinâmica de escrita que se constitui em sistemas de correlação imanentes aos textos e que, conseqüentemente, há uma certa polissemia, certas conotações que proliferam particularmente nos textos das mulheres: “Dans cette matière à connotations, nous développerons uniquement les images qui nous paraissent les plus significatives de cette chair linguistique, les plus proches du corps, les plus illustratives du rythme biologique qu’adoptent les femmes” (15). De modo particular, a crítica entende que há uma articulação entre o corpo e a escrita feita por mulheres, porque na metáfora da escrita a mulher participaria demonstrando a sua própria forma: “L’écriture flue de la femme, de son corps, fluctuante, allant d’un point à l’autre, revenant, noyant la page de mots fluides” (57).

Compreendemos que tal pensamento crítico poderia estar fundamentado num certo desenvolvimento das identidades sexuais. Isto ocorre, segundo Carol Gillian, porque nos rapazes e homens a separação da mãe é essencial para o desenvolvimento da sua masculinidade, enquanto nas mulheres a construção da feminilidade ou identidade feminina obedeceria a outra dinâmica:

Uma vez que a masculinidade é definida pela separação, enquanto que a feminilidade é definida pela individualização, a identidade sexual masculina é ameaçada pela intimidade enquanto que a identidade feminina é ameaçada pela separação. Assim, os homens tendem a ter dificuldades nos relacionamentos enquanto que as mulheres tendem a ter problemas na individualização (20-21).

Tais ideias levam a acreditar numa escrita feminina como privilégio das mulheres. Entretanto, vale a pena destacar que cada indivíduo passa por um processo diferente de constituição da sua identidade sexual e que, como vimos, tal identificação é cultural e não biológica, revelando estereótipos que relegam capacidades expressivas e sentimentais às mulheres e competências instrumentais aos homens. Lembremos que a literatura ultrapassa a tendência autobiográfica, mais presente em alguns autores, construindo o trabalho de alguém que finge ser uma personagem, masculina ou feminina. É exatamente em contraposição a este pensamento que Lúcia Castello Branco afirma demonstrarem os textos de escrita feminina uma eterna busca, devida à condição de se perceberem não preenchidos, não completados. Castello Branco admite que, na sua pesquisa sobre a escrita feminina, lhe interessam não tanto as *profundezas* de textos escritos por mulheres, mas a sua superfície, na qual encontramos um discurso *lento* ou *precipitado*, um “tom oralizante”; características que observa também em textos escritos por homens: Marcel Proust,⁹⁹ Guimarães Rosa, James Joyce (*O que é escrita feminina* 29). São essas características que observamos em *Dispersão* de Mário de Sá-Carneiro, se tivermos em conta as teorias desenvolvidas por Castello Branco:

Perdi-me dentro de *mim*
Porque eu era labirinto
E hoje, quando *me* sinto.
É com saudades de *mim*.

Passei pela *minha* vida
Um astro doido a sonhar.
Na ânsia de ultrapassar,
Nem dei pela *minha* vida...

Para *mim* é sempre ontem,
Não tenho *amanhã* nem hoje:

O tempo que aos outros foge

Cai sobre *mim* feito ontem

(Sá-Carneiro 61)

A inflexão da voz neste trecho do poema, no qual o *eu* sempre volta a si mesmo, e a consonância do “m” bilabial nasal, que retrai o som provocando uma respiração lenta, bem como todo o tom oralizante e intimista do poema (como outros do poeta), refletem as possíveis características de uma escrita feminina em Sá-Carneiro. Isto indica que a ideia que a estudiosa possui de escrita feminina é a ideia estereotipada de mulher, o que vem confirmar o *feminino* identificado. Porém, cremos, o feminino continua obscuro, já que ele foi moldado (lembramos também que ele não é *um* mas *múltiplo*), como vimos no segundo capítulo, durante séculos, principalmente pelo desejo do homem. Ou seja, existe uma escrita feminina se se entender o feminino como estereótipo enquadrado naquilo que será a condição de uma mulher, mas essa condição não é livre e espontânea: foi sendo construída historicamente. É por isso que Lídia Jorge, corroborando o nosso pensamento, admite que a literatura transcende a questão do gênero, mas em algumas escritoras a insistência em temas considerados femininos é tão patente, que só assim, nesta perspectiva, é que se pode falar do feminino na literatura:

Na minha opinião existe escrita apenas. Agora existe uma escrita em que a perspectiva das mulheres está tão marcada, que não se pode deixar de dizer que ela é feminina. Isto é, tem uma marca tão forte que, do ponto de vista do gênero, parece de uma tal forma exposto, que o reconhecimento é imediato. Do ponto de vista do caráter da escrita, eu não faço distinção. Considero que é uma produção andrógina, mais do que isso, considero que não só na arte, mas, sobretudo, na escrita, aquilo que nós pretendemos fazer, quer seja homem, quer seja mulher, é transgredir o seu sexo. É experimentar ser o outro, de tal forma que nós queremos experimentar não só o outro gênero, como também outra idade, outro espaço, outra etnia. Portanto, sendo uma zona, digamos, de passagem, em que se atravessam todas as fronteiras, também a noção do gênero só aparece se nós voluntariamente procurarmos as marcas.¹⁰⁰

Outro fator a ser pensado é que a imagem de feminilidade feita através da literatura foi quase sempre produzida por homens. A figura masculina construiu a feminina, desde a primeira menção poética a uma mulher na literatura portuguesa, feita por Paio Soares de Taveirós no século XII, com a sua “Cantiga da Ribeirinha”, até aos moldes românticos e realistas, que nos apresentam o casamento como mola propulsora da sociedade e a mulher ora casta e anjo, ora pecadora e demônio. Por isso, Maria Rita Kehl vem esclarecer que a definição de feminilidade e da mulher é algo moderno:

Se a fala masculina é que define a mulher, e não dá conta do recado – já que o mistério permanece –, é porque a mulher pouco fala. Não vale pensar as grandes exceções ao longo de milênios, Safo, George Sand, Santa Teresa de Ávila, as de sempre. Falar ao mundo, e mais ainda, falar de si, massivamente, é coisa que as mulheres vêm fazendo há menos de dois séculos: coisa de modernidade, portanto. (Kehl, *A mínima diferença* 58)

Como o homem não consegue definir a mulher e os seus desejos, apenas o seu próprio desejo do que quer que a mulher seja, o grande número de escritoras, sobretudo em Portugal, no começo do século XX, vem tentar dar conta dos anseios e das fantasias do silêncio dessas *rainhas do lar*, que, para se afirmarem como escritoras, muitas vezes preferem espelhar-se em figuras masculinas como forma de valorização da sua obra literária. Por isso, de uma certa forma, há um preconceito em relação às obras das escritoras que admitem possuir uma escrita feminina: “Dans des époques plus recentes, se fait jour une tactique plus insidieuse: ne pas nier l’existence d’une création féminine mais lui reconnaître une place marginale, inférieure, la reléguer dans une sorte de para-littérature” (Didier 14).

Se as mulheres escritoras falam ou são descritas pelo olhar masculino, este mundo social funciona, para Bourdieu, como um mercado de bens simbólicos dominado pela visão masculina:

Ser, quando se trata das mulheres, é, como vimos, ser percebido pelo olhar masculino ou por um olhar habitado pelas categorias masculinas – as que aplicam, sem que seja possível enunciá-las de modo explícito, quando se elogia uma obra de mulher porque é ‘feminina’ ou, pelo contrário, ‘nada feminina’. Ser ‘feminina’ é essencialmente evitar todas as propriedades e práticas que podem funcionar como signos de virilidade, e dizer de uma mulher de poder que é ‘muito feminina’ não é senão uma maneira particularmente subtil de se lhe denegar o direito a esse atributo propriamente masculino que é o poder. (Bourdieu, *A dominação masculina* 85-86)

No contexto da literatura portuguesa, o feminino foi identificado com a preferência pelo soneto, situado num contexto da poesia feminina produzida no começo do século XX. Qualquer escritora seria considerada talentosa, mas de carácter *exclusivamente feminino*, ou seja, como tantas outras mulheres poetisas que começaram a surgir no começo do século XX: “Outra poetisa. O contingente das senhoras cresce dia a dia. Sejam sempre bemvindas [sic] quando, como esta, saibam versejar. Mas, meu Deus, todas fazem sonetos. O soneto e a saia curta estão na moda” (C. Lima 3).¹⁰¹ Dentro deste contexto vale destacar a obra que vem dar conta da atividade feminina desta época, *Poetisas Portuguesas*, de Nuno Catarino Cardoso, publicada em 1917 e que regista um número de 106 escritoras portuguesas.¹⁰²

Retomando as problemáticas em volta do conceito de escrita feminina, para Isabel Allegro de Magalhães há grandes escritoras portuguesas que se distanciam formalmente da questão do

feminino na escrita, como, por exemplo, Agustina Bessa-Luís, Sophia de Mello Breyner Andersen, Maria Gabriela Llansol, Luísa Neto Jorge, etc. Entende a investigadora que em nenhuma delas encontramos qualquer convicção quanto à diferenciação que o ser mulher poderá trazer à literatura; acredita, no entanto, que nestes textos há uma diferenciação feminina: “Julgo até que será sobretudo nesses textos que os traços de uma identidade feminina emergem: traços de um ‘estilo feminino’” (*Diferenças sexuais na escrita* 17). Ou seja, se estas escritoras trazem uma diferença em relação aos traços do que vêm produzindo outras escritoras portuguesas, elas incorporariam então uma escrita masculinizada ou andrógina? Vejamos mais teóricos que problematizam esta questão.

O *Dicionário da Crítica Feminista* define a escrita feminina do seguinte modo:

Conceito que está ligado, por um lado, à necessidade de engendrar ou gerar retrospectivamente uma tradição feminina, e, por outro, à problematização da especificidade e existência de marcos do feminino no discurso e na escrita das mulheres . . . traduz igualmente a existência de uma tradição alternativa à cultura literária homológica e patriarcal, ou de uma ‘escrita do avesso’. (Amaral e Macedo 51)

Esta “escrita do avesso” é, para Isabel Allegro de Magalhães, algo que não pertence apenas às mulheres, mas é facilmente encontrado na sua escrita, pelo menos no contexto português. Afirma a autora que, se temos, aparentemente, a noção que só os autores têm sexo, e não os textos, devemos atentar no facto de que os textos são tecidos linguísticos e a matéria da língua será toda sexuada, pelo menos no contexto latino-ocidental, acreditando que para além dos fatores linguísticos a utilização que da língua fazemos reflete *preferências*, mais ou menos nítidas, de experiências dos universos do homem e da mulher. Não é o sexo de quem escreve que define a diferença entre os textos, mas acredita que há traços estilísticos femininos que estarão mais nítidos na escrita das mulheres do que na dos homens. O corpo se configuraria então como o fator chave para a construção da identidade sexual, e por isso o enfoque no corpo como marca identitária de uma literatura, como avança Maria Teresa Horta,¹⁰³ e também Lídia Jorge,¹⁰⁴ é importante para perceber um certo tipo de escrita feminina, já que permanece o mistério em volta desse corpo:

Marcado pela História, moldado e alterado por distintos discursos e práticas disciplinadoras, o corpo da mulher permanece, ainda hoje, como o alvo mais visível e o mais claro representante da sexualidade. De algum modo, ele começa toda a ambivalência que, historicamente, lhe foi atribuída: mantém-se ‘problemático’, escorregadio e fragmentado em representações divergentes ou antagônicas. A mãe e a prostituta, a miúda boazinha e a má podem assumir outras designações, mas continuam a acenar para uma divisão e um sistema classificatório que torna a sexualidade como referência. (Louro 104)

É tão complexo tal tema, que Allegro chega a referir homens que possuem uma escrita *feminina*, como Proust,¹⁰⁵ Joyce, Genet. Porém, apesar de assumir a complexidade do tema (as

diferenças que o masculino e o feminino têm em diferentes sociedades, ao longo do tempo, ou tomando caminhos diferentes) entende, que no caso específico das literaturas e culturas portuguesas, as perspectivas que essa diferença assume só são mais estruturadas a partir do período literário do modernismo:

É preciso ainda chamar a atenção para o facto de essa diferenciação se ter vindo a acentuar nesta segunda metade do século XX, com a crescente tomada da palavra pelas mulheres nas sociedades contemporâneas, e especificamente em Portugal. Ou seja: a escrita feminina tem revelado, a nível da linguagem e a muitas outras, facetas e possibilidades novas na criação literária; tem contribuído, por exemplo, para dar voz à experiência das mulheres e ao inconsciente feminino, deixados mudos pela cultura masculina. (Magalhães, *O sexo dos textos* 10-11)

O que nos chama a atenção nas posições e estudos de Isabel Magalhães é que praticamente não se foca a literatura portuguesa produzida por mulheres nos primórdios, aquela que surgiu, por exemplo, com as mulheres pioneiras no *Cancioneiro Geral*, inculcando-lhes um certo desprestígio e reforçando que os verdadeiros discursos *femininos* surgem apenas a partir do século XX. Concordamos que as suas conclusões são pertinentes e válidas, mas para entendermos este século que se feminizou na literatura, é preciso voltarmos às origens e observarmos as obras das primeiras escritoras portuguesas. Tal posicionamento indica-nos que poderíamos atribuir às escritoras antecessoras ao século XX uma “escrita masculinizada”, ou seja, retribuído aquilo que os homens permitiam-lhes que escrevessem, já que eram condicionadas por um modelo patriarcal?¹⁰⁶ Ou apenas as escritoras do período moderno literário construiriam um discurso não só feminino mas andrógino, recuperando a dialética da alteridade com o masculino e feminino culturais? Na ótica de Magalhães há, fundamentalmente, duas modalidades de escrita feminina, nas quais podemos também inserir o homem:

. . . uma mais próxima do que é a vida, historicamente determinada, das mulheres, e outra mais de acordo com a maneira dominante de estar no mundo, a dos homens (com tantas variantes em cada uma delas quanto os autores). Só então se estabelece a relação texto/sexo do autor. E então é possível verificar que a escrita no feminino é, como é natural, a de autoria feminina, mesmo se alguns homens-escritores a tornam sua; mesmo se alguns autores revelam aqui e ali traços idênticos. (Magalhães, *O sexo dos textos* 11)

E o que caracterizaria uma obra como feminina ou masculina, no discurso e /ou na escrita de ambos os sexos? Segundo Isabel Magalhães, seriam fatores como a indagação de mínimos factos, de desveladas emoções, através de meandros na análise de situações, de sentimentos, de atitudes, na revelação de paciência e de atenção claramente femininas, como assim o faz Agustina Bessa-Luís. Contudo, Lídia Jorge já observa na escrita de Agustina uma certa marca do *masculino*,

diferentemente de Vergílio Ferreira que escreve sob a ótica do perdedor, do pequeno, que seria uma visão do mundo a partir do feminino enquanto elemento submisso:

Um autor como Vergílio Ferreira é um autor muito mais feminino do que, por exemplo, a Agustina Bessa-Luís. Agustina Bessa-Luís, sendo uma escritora que abarca a história, abarca a viagem, abarca a distância, preocupa-se com a perspectiva da narrativa histórica em si. Estaria mais próxima daquilo que é a escrita masculina. Inclusive a tentativa de descrever o poder, que é muito mais frequentemente considerada como escrita masculina.¹⁰⁷

Isto indica que a escritora vê esses signos na escrita através do ativo masculino e do passivo feminino como recato, o que justificaria coerentemente o seu posicionamento. Mais uma vez aqui, mesmo numa perspectiva diferente de Allegro, predomina a ideia do senso comum atribuído aos sexos. Parecem constituir, então, os órgãos sexuais uma componente ideológica da diferença, e um dos critérios que determina a própria estrutura do texto de autoria feminina, que se reconhece, muitas vezes, como representação negativa do seu próprio sexo – como acontece, por exemplo, com Mariana Alcoforado¹⁰⁸ – numa percepção de oposição, na qual os adjetivos referentes às mulheres partem da lógica de dominação, autorizando, automaticamente, interpretações dicotômicas dos géneros. Isto acontece, segundo Bourdieu, porque, quando os dominados aplicam aos que os dominam “esquemas que são os produtos da dominação”, os seus atos são reconhecimento da sua submissão (*A dominação masculina* 12).

Em suma: depois de um levantamento das obras de escritoras portuguesas, verifica-se que, quase sempre, elas preferiram a poesia e a epístola, pelo menos antes do século XX,¹⁰⁹ como forma de melhor se expressarem na literatura. É o que constata Béatrice Didier no contexto francês: “Le poésie féminine a été plus lyrique qu’épique, le roman féminin est souvent chargé de flux autobiographique” (49). Outro dado importante que observamos é que, na maioria dos casos, as personagens e/ou o discurso do *eu* lírico apresentam, quase sempre, uma personagem feminina como principal ponto de referência na construção das obras das mulheres portuguesas: “La relation entre écriture et identité est ressentie comme une nécessité par la femme-d’autant plus, comme on l’a vu, que son écriture est solvante autobiographique” (Didier 34). De certa forma, esta noção de autobiografia gera interpretações estereotipadas da produção literária feminina porque a condiciona a um contexto sentimental, excluindo-se uma certa racionalidade dos textos das mulheres. Hélène Cixous e Catherine Clément acreditam que não há razões para que as mulheres não assumam transmitir conhecimento; precisam “speaking out loud”, sem a interferência do falocentrismo cultural, criando sua própria língua/identidade, porque os seus discursos perpassarão a dominação que lhes foi imposta: “There will not be *one* feminine discourse, there will be thousands of different kinds of feminine words, and then there will be the code for general communication, philosophical

discourse, rhetoric like now but with a great number of subversive discourses in addition that are somewhere else entirely. That is what is young to happen” (137).

Só quando a mulher assumir a criatividade e assertividade explícita do seu discurso (“speak loud”) poderá subverter os padrões canônicos que condicionam a sua fala/escrita, passando então a firmar-se como sujeito da enunciação. Só com a rutura desse maniqueísmo histórico será possível ouvir uma voz feminina livre de censuras, e aí talvez seja possível entender não apenas uma escrita/discurso feminino, mas um retorno ao feminino mítico matriarcal perdido, materializando o desejo feminino primitivo, que seria a base, cremos, da essência da mulher enquanto sujeito livre.

Sally McConnell-Ginet vem trazer uma contribuição importante para o nosso debate, porque de facto ela reflete sobre aquilo que vimos desenvolvendo ao longo do nosso trabalho: a relação entre a formação do cânone literário e os estereótipos de género. Esta autora afirma que o processo através do qual se diz ou se escreve um texto, e se constrói a interpretação de um leitor (ou crítico), acaba sempre por estar imbuído de uma certa previsibilidade, dependendo de se tratar de homem ou mulher, além, é claro, do contexto histórico e político: “I argue that to understand the ways that meanings are produced and reproduced and the significance of sex and gender in these processes, we must consider the conditions of discourse” (199). A investigadora credita ainda às feministas o ato de tentarem ressignificar o problema do sexo feminino e a articulação com os mitos patriarcais: “More generally, women are together challenging the view that ‘the’ culture is what men have told them it is or that ‘the’ language is what is available and what women must reproduce on pain of being condemned to a solitary silence. Rather, women are uncovering the myth of univocality and discovering new voices, their own and their sisters” (208).

O ato de escutar a si mesma e às outras mulheres ajuda no processo lento da expressão feminina sem imposições sociais. E não apenas escutar-se mas fazer-se ouvir. Por exemplo, uma das críticas das feministas era relativa não apenas ao uso dos pronomes e substantivos masculinizados para referir plurais de ambos os sexos, mas também à repetição do discurso oficial: a associação ao feminino de vocábulos como, por exemplo, *feiticeira* e *bruxaria*. Maria José Maurício diz que, do ponto de vista teológico e filosófico, um dos temas de relevo no percurso sobre o feminino – a feiticeira – é referenciado, não pelo sentido positivo do termo, mas pelo entendimento que deste termo se faz para condenar as mulheres, sendo a obra sistematizada do tema, *O Martelo de Feiticeiras* da autoria dos inquisidores Jacob Sprenger e Heinrich Institos, a primeira a estabelecer uma ligação direta entre a heresia da feiticeira e as mulheres, apoiando-se na tradição antifeminista do *Antigo Testamento* (124-125). Um dos principais contributos que o estudo de Maurício revela é que só nos finais do século XVII o crime de feiticeira deixaria de ter existência jurídica, e a partir do século XIX a imagem da mulher feiticeira desliza do domínio da heresia para

passar ao da doença de foro psíquico. Entretanto, constatamos, através dos estudos de Michel Foucault, que já a partir do século XVII a loucura vai começar ser associada ao feminino.

Lembra Foucault que, com o desaparecimento da lepra, no final do século XV, juntamente com o surgimento das doenças venéreas, ocorrido no século XVII, em vários países da Europa, começa a surgir mais um novo paradigma de exclusão, sob a forma de internato - a loucura, como espaço moral social. Assim, as imagens medievais de recusa e abandono, referentes aos leprosos, transferir-se-iam agora para outros grupos marginalizados: pobres, vagabundos, presidiários, *cabeças alienadas*. Ou seja, a estrutura mental da sociedade permanecerá e fará agora a sua projeção, por necessidade de práticas assentes, segundo o discurso oficial, na *caridade*. Desta forma, a loucura só será aceite dentro dos muros do hospital, no espaço para onde é excluída, de modo a preservar-se a ordem social dos indivíduos nas cidades. Foucault mostra-nos um recenseamento feito em França, em 1690, que podemos considerar extensível a outros países europeus que comungavam das mesmas tendências, enumerando mais de 3.000 pessoas *loucas*:

. . . em Saint-Théodore há 41 prisioneiros por cartas régias; 8 ‘pessoas ordinárias’ na casa de detenção; 20 ‘mulheres caducas’ em Saint-Paul; Madeleine contém 91 ‘velhos senis ou enfermos’; o de Sainte-Geneviève, 80 ‘velhos infantis’; o de Sainte-Catherine 69 ‘inocentes malformados ou disformes’; as loucas estão divididas entre Sainte-Elizabeth, Sainte-Jeanne e nos calabouços, conforme tenham apenas ‘o espírito fraco’ ou uma loucura que se manifeste a intervalos, ou sejam loucas violentas. Enfim, 22 ‘moças incorrigíveis’ foram postas, por esta mesma razão, na correção. (Foucault, *História da Loucura na Idade Clássica* 82)

Ora, esta descrição dá-nos conta da elevada referência ao género feminino: o controlo sobre a mulher, seja ela a histérica como produto da sociedade, seja ela a viúva senil que é abandonada. As mulheres são classicamente associadas à loucura, como sexo frágil, cujo *espírito fraco* se deixa cair no caudal voluptuoso da insanidade: a mulher ou é a dona do lar, ou a religiosa, ou a pecaminosa prostituta. A que não se encaixa neste perfil pertenceria a um novo perfil da mulher: a louca. À mulher serão destinados, desta forma, os espaços fechados do lar, do convento, do prostíbulo ou do internato. O seu destino é, pelo discurso oficial, a confinção. Contudo, Ana Rodrigues Oliveira e António Resende de Oliveira, na *História da Vida Privada em Portugal*, atentam para o processo de “domesticação” feminina e, conseqüentemente, do seu corpo:

A “domesticação” da mulher, no entanto, no duplo sentido da sua ligação à casa e da subordinação ao homem, não resultaria apenas da alteração das estruturas familiares nobiliárquicas. Nela confluíram igualmente duas importantes tradições, reforçadas, ao longo dos séculos XII e XIII, pela evolução da igreja e pela abertura cultural do Ocidente. Do lado eclesiástico, a insistência no celibato clerical que acompanhou a reforma da Igreja e, por outro lado, o aparecimento do monaquismo feminino levaram a uma redobrada

atenção para com a mulher, que se confirmou na produção de múltiplos tratados orientados para a definição de perfis modelares adequados aos seus diferentes estatutos sociais, etários e morais. ... Deste modo, por influência nobiliárquica, eclesiástica ou política, foi-se impondo uma mais clara separação entre os sexos. A mulher, ser fraco e instável que se tornava necessário resguardar e controlar, refluí para o privado afastando-se da História. (307)

Por isso, é claro, em muitos discursos das mulheres perpassa uma ideia de intimidade, de confinamento e autorreflexão, como aponta Isabel Allegro de Magalhães. Mas isso não é de todo o discurso ou linguagem feminina, mas aquilo a que as mulheres foram, na sua maioria, obrigadas a aceitar. O corpo feminino apresenta-se assim, muitas vezes, como domínio patriarcal: do marido, ou de Deus, do pai ou dos espíritos malignos da insanidade.¹¹⁰ Portanto, a loucura começa a assemelhar-se não apenas à ingenuidade mas também ao pecado.

Outra contribuição importante de Foucault (*História da Loucura na Idade Clássica* 272) diz respeito a como foi entendido o conceito de *histeria*, que passou por dois processos evolutivos, da Idade Média à Renascença. Na primeira fase é referida apenas como *doença dos nervos*; depois, o seu sentido desloca-se para o domínio das doenças de espírito, ao lado, por exemplo, da melancolia. Foucault cita também o caso de Jacques Ferrand que, no começo do século XVII, escreve sobre a histeria, reconhecendo que as mulheres se vêm mais frequentemente desvairadas pelo amor do que os homens, sendo o ardor amoroso associado à histeria e, conseqüentemente, implícito nas mulheres – seja nas mais novas que procuram um marido, seja nas viúvas que perderem o seu homem.¹¹¹ (*História da Loucura na Idade Clássica* 280).

Por fim, atentamos nas considerações de Osvaldo Manuel Silvestre que afirma que a exclusão do cânone literário de autores do sexo feminino se centra numa problemática histórica:

Ora, o campo da escrita não é um *plenum* mas sim um facto social e institucional que permite explicar a relação entre identidade social e exclusão, não como uma exclusão da representação mas sim do acesso aos meios da produção cultural. Ou seja, não é por efeito de uma imaginária cena da conspiração que não há mais escritoras no cânone literário, mas sim, entre outras razões conexas, pelo facto de as mulheres terem tido um acesso muito tardio à literacia. (Silvestre 122)

Será realmente esse fator – o tardio acesso das mulheres à literacia – que faz com que elas sejam *esquecidas* pelo cânone?¹¹²

Para responder a tal questão, começaremos exemplificando através do inquérito por nós levado a cabo,¹¹³ que se propôs averiguar quais seriam os(as) grandes autores(as) mais representativos na lírica, narrativa e dramaturgia portuguesa. A distribuição dos nomes dos(as) autores(as) por modo literário, apesar de confirmar a supremacia dos homens (212), é reveladora de várias facetas. Florbela Espanca, seguida da Marquesa de Alorna (6), atinge o elevado número de

15 sujeitos, sendo mais citada 7 vezes pelos sujeitos do sexo feminino do grupo brasileiro. É uma quantidade elevada, se tivermos em conta o somatório das outras categorias analisadas: as escritoras têm no máximo 6 citações. Este quantitativo também está próximo dos poetas mais citados: Bocage (23), Cesário Verde (22), Francisco Sá de Miranda (22), Camilo Pessanha (21) e Mário de Sá-Carneiro (16), sendo que os sujeitos do sexo masculino do grupo português foram os que mais citaram poetas (98). Afigura-se-nos que, para o corpo docente de Literatura Portuguesa, a poética de Florbela Espanca não estaria, em termos qualitativos e quantitativos, longe dos autores masculinos para os cânones académicos, pelo menos no que diz respeito ao modo lírico. Destaca-se também a quantidade elevada dos sujeitos das universidades portuguesas no quantitativo de poetas, o que não acontece com as poetisas que são citadas apenas duas vezes.

Em relação ao teatro português, observa-se uma certa dificuldade que a maioria dos professores tem em citar autores (mesmo masculinos) com obras representativas, o que levou um dos entrevistados a justificar uma única escolha da seguinte forma: “*Frei Luís de Sousa*: para o período escolhido, só esta julgo *importante*” (SB4). Outro Sujeito (SB14) optou por citar 4 obras em vez de 3, porém a maioria dos entrevistados preferiu, ou repetir nomes de dramaturgos, citando duas obras do mesmo autor, ou citar apenas um ou dois autores. Este posicionamento acontece, cremos, porque a partir do século XIX a história do teatro português passa a ser organizada à parte da restante história da literatura portuguesa, o que demonstra a insuficiente apropriação e conhecimento de obras do teatro lusitano. Acreditamos ser este um dos fatores que influenciou o esquecimento de obras de mulheres dramaturgas. Utilizamos estes dados para a escolha de duas escritoras, Teresa de Melo Breyner e Virgínia Victorino, como exemplos de nomes representativos para o teatro português, procurando demonstrar como o cânone despreza a produção dramática dessas duas grandes escritoras, o que não significa apenas, como alude Osvaldo Manuel Silvestre, apenas uma questão de “falta de acesso das mulheres à literacia”, mas também uma certa invisibilidade e desconhecimento dessas produções.

Em relação à ficção portuguesa notou-se que, mesmo advertindo os entrevistados que escritores como Eça de Queirós e Camilo Castelo Branco estariam fora da seleção – por figurarem com maior destaque nas histórias da literatura portuguesa – muitos insistiram em citar tais autores, que não incluímos no quadro expositivo por estarem excluídos do inquérito aplicado. Muitos professores preferiram também citar não os 6 autores solicitados, mas um número menor. Se Almeida Garrett (35), Bernardim Ribeiro (32), Alexandre Herculano (29) e Júlio Dinis (21), possuem obras de grande expressão para a ficção portuguesa, as mulheres que escreveram ficção têm um número extremamente reduzido, quase como não configurando nenhum valor, já que foram apenas referidas uma vez: Maria Acher, Irene Lisboa, Soror Madalena da Glória, Margarida da Silva e Orta (a primeira romancista em língua portuguesa, de quem iremos ocupar-nos no quarto

capítulo). O que mais curioso é justamente a escritora mais citada como nome representativo para a prosa portuguesa, Mariana Alcoforado; trata-se de um *autor* que, para além das dúvidas em torno de ser a freira quem escreveu *As Cartas Portuguesas* (são ensinadas em França como um texto anónimo), cuja produção não teria a intenção deliberada de constituir *literatura*,¹¹⁴ já que as cartas não terão sido escritas para ser publicadas. Tal perspectiva condena ainda mais a produção literária feminina, impossibilitando a formação de um cânone com nomes de mulheres.

3. Os discursos feministas

Textual feminism implies a recognition of the fact that we speak, read, and write from a gender-marked place within our social and cultural context. (Furman 52)

Vimos, no primeiro capítulo que, de certa forma, os *Cultural Studies* problematizam a constituição e a relativa imobilidade do cânone literário. Lembremos que é na esteira dos estudos feministas que essa teoria se renova, e para isso basta recordar os estudos de Elaine Showalter, especificamente na obra *A literature of their own*; é uma das primeiras autoras que se propõe, com a sua crítica feminista, a confrontar a teoria do cânone, refletindo sobre a tradição literária: a estudiosa tem assim a preocupação de unir os estudos de género a um dos mais importantes campos dos estudos literários.

Para isso, Showalter refere muitas das razões pelas quais a discussão em torno das mulheres escritoras tem sido inócua e fragmentada, avançando que um dos problemas com que se defronta a aceitação das mulheres, no cânone do romance inglês, radica nos preconceitos gerados pelos estereótipos: “It has been difficult for critics to consider women novelists and women’s literature theoretically because of their own culture-bound stereotypes of femininity, and to see in women’s writing an eternal opposition of biological and aesthetic creativity” (7). Ou seja, os estereótipos femininos ajudam a construir uma ideia pré-concebida das obras de mulheres que as relega para um plano inferior, baseado na oposição de géneros que, por sua vez, e como observamos ao longo deste trabalho, é fundamentada não apenas em fatores biológicos mas também socioculturais. É exatamente a crítica feminista que vem tentar combater esse desprestígio conferido à mulher em várias áreas da vida pública e privada. Por isso, antes mesmo de começarmos o nosso debate, é preciso revermos as problemáticas que envolvem o conceito de feminismo e as suas principais fases históricas.

Segundo Karen Offen, a origem do vocábulo *feminismo* é indeterminada, mas acredita-se que tal termo não surgiu antes de 1870 e que o seu uso e conhecimento foram utilizados aos poucos pelo mundo, de forma desconexa e lenta (19).¹¹⁵ Por seu turno, o *Dicionário de Psicanálise* afirma que feminismo foi, a princípio, um termo utilizado para designar qualquer categoria de grupo, classe ou família, e só a partir de 1975 este termo foi utilizado, nos EUA, para diferenciação nos textos académicos, do estatuto e da diferença sexual (Roudinesco e Plon 299). Logo em seguida adquiriu o sentido – sobretudo com as feministas norte-americanas – que demonstra quanto a sociedade estereotipou a sujeição dos sexos pela imposição social.¹¹⁶

No contexto português, podemos dizer que um discurso de pendor feminista, ou que suscita a ideia de feminismo, data de 1557, quando foi dada à estampa uma obra de Rui Gonçalves, *Dos privilegios & praerogativas q ho genero feminino te por direito comû & ordenações do reyno mais que ho genero masculino*. Nesta obra encontramos um pensamento português quinhentista que vem questionar o estatuto concedido às mulheres. Considerado por muitos estudiosos como o primeiro feminista português, o autor escreve uma obra em homenagem à Rainha D. Catarina, mostrando o valor das mulheres portuguesas, em alguns casos em pé de igualdade com os homens. Acima de tudo, esta obra tenta trazer o conhecimento da sua época sobre a legislação que abrangia as mulheres. Com um olhar sobre a vida, íntima e pública, feminina, o seu discurso visa apresentar questões de carácter económico (o dote), social (os deveres e direitos) e moral (a integridade feminina). O autor mostra-se um profundo conhecedor da história das mulheres, perfazendo um caminho desde as mitologias grega, egípcia, romana, passando pelas histórias bíblicas, como também de reis e rainhas, abordando temas como a fortaleza, a devoção e o temor a Deus, a liberdade, a clemência e a misericórdia, a castidade, o amor conjugal, e o combate à ociosidade – todos atributos superiores das mulheres em relação aos homens.

Lembrando a imagem de Maria, que se caracteriza como uma profetisa que com a agulha e roca adquiriu o necessário ao seu filho Jesus Cristo, acrescenta que “por onde nã tem rezã os q afirmã que ho genero feminino he inferior & de pior condiçam” (R. Gonçalves 31). O autor refere que reis e príncipes, rainhas e princesas poderiam gozar dos mesmos privilégios e proeminências, e cria um manual dos “direitos” da mulher na sociedade, com obrigações, deveres de cidadania e no casamento, buscando caminhos e mostrando que ao sexo feminino são dados, no Direito, grande benefícios, apesar de na prática ser ao homem que é dada a voz. Apesar de Rui Gonçalves procurar mostrar as vantagens conferidas judicialmente às mulheres, é certo que se configura como um caso à parte, pois o discurso da maioria dos teólogos,¹¹⁷ filósofos,¹¹⁸ juristas,¹¹⁹ e médicos,¹²⁰ caracterizava, desde a Alta Idade Média, a mulher como ser inferior, postulando-lhe um carácter de submissão, periculosidade ou ingenuidade. Por isso, para alguns críticos, como António Manuel Hespanha, a obra de Rui Gonçalves não era feminista e tinha apenas como propósito

conceder o favor real, porque o Direito participava deste sistema de pré-compreensões sobre a identidade e natureza dos géneros. Afirma que, apesar de participar deste sistema patriarcalista, tendo as mulheres como sujeitos passivos e minorizados, o Direito (por parte de dados da cultura romana de géneros muito mais igualitária que a judaica) desenvolveu alguns pontos positivos e, no que concerne à produção de imagens sobre o feminino, permitiu a integração de situações reais, como as da mulher dona de bens, da mulher feudatária, da mulher rainha (Hespanha 54). Ou seja, é exatamente apoiando-se no Direito Romano que Rui Gonçalves procura meios de mostrar que a mulher gozava (mesmo em plena Idade Média) de direitos de situações que a privilegiavam em relação aos homens. Para isto não deixa de referir figuras, como exemplos de virtudes femininas, como os de Minerva, Nossa Senhora, Cleópatra, etc., e até uma figura banida pelos copistas cristãos da Idade Média, Safo.

Voltando ao desenvolvimento da crítica feminista, Nelly Furman, por exemplo, afirma que a crítica feminista está, numa primeira fase, maioritariamente preocupada em estudar as imagens das mulheres, explicando e analisando as restrições sociais, os tabus e as normas culturais, em contexto histórico (46). Num segundo momento, esta crítica volta-se para o trabalho masculino com o intuito de informar a literatura padrão, que reflete a visão masculina da vida. Já numa terceira fase, focaria sobretudo a percepção da vida segundo o ponto de vista das mulheres – sob esta última perspectiva, este seria o momento em que o feminismo histórico investe as mulheres escritoras de poder autoral da *autoridade* até então reservada aos homens. Ou seja, parece que, em todas as vagas, as feministas¹²¹ têm por objetivo atacar a dominação masculina e promover a emancipação da mulher, buscando um espaço comum para ambos os sexos e apelando à igualdade. Mariana Yaguello enfatiza que o discurso feminista é fundamentado na polarização dos géneros, o que de certa forma resgata, como observamos na rubrica introdutória deste capítulo, as mesmas ideias de polarização da sociedade patriarcal. As feministas lutavam contra termos pejorativos aplicados às mulheres e criticavam esta atitude buscando uma transformação ou revitalização em termos militantes; ora a autora observa que a luta das minorias oprimidas serve particularmente ao modelo padrão: “Les discours féministe peut être tout aussi cryptique que n’importe quel discours mâle dès lors qu’on n’est pas initié. Le *jargon* féministe ne doit pas devenir le monopole d’une élite et donc l’instrument d’un nouveau pouvoir” (Yaguello 77). Judith Butler, como vimos na rubrica introdutória a este capítulo, vem corroborar as ideias em torno do discurso feminista de Yaguello, acrescentando ainda a defesa de deslocamento do feminismo do campo puramente humanístico para algo que deixe em aberto a questão da identidade, mantendo a pluralidade do conceito e provendo uma abertura. Butler compreende também a criação de uma linguagem feminista (apesar de ver uma limitação em tal ideia, já que estaria inserida no contexto da sociedade patriarcal) como um dos pontos que buscam uma rutura do modelo falocêntrico: “Para a teoria feminista, o desenvolvimento

da linguagem capaz de representá-las completa ou adequadamente parece necessário, a fim de promover a visibilidade política das mulheres” (*Problemas de gênero* 10).

Voltando a conceptualizar as fases do feminismo, para Kapla (qtd. in Nogueira 43), existem três vagas no movimento feminista: a primeira compreenderia o período situado entre os meados do século XIX, tendo a Revolução Industrial como desencadeadora do feminismo (pois foi nesse momento que as mulheres trabalhadoras começaram a reivindicar melhorias económicas), e como fecho o acontecimento das duas grandes guerras, quando os homens foram à luta e as mulheres tiveram de ocupar as funções masculinas. De facto, segundo Rosiska de Oliveira, ao dar origem a uma mão de obra feminina, a Revolução Industrial introduziu uma primeira rutura no paradigma da diferenciação dos mundos do género, na medida em que separou casa e trabalho, confrontando ambos os sexos com as novas realidades e exigências sociais. Já a segunda vaga aconteceria após a II Guerra Mundial, resultante de um período económico próprio e do aumento da igualdade de vida, ocorrendo um certo ativismo político que ajudou a estratégia dos movimentos feministas da década de 60 até aos anos 80. A terceira e última vaga seria de índole pós-feminista,¹²² lembrando-nos que no anos 80 o feminismo começou a ser taxado de “fora de moda”, acreditando, os opositores do movimento, que se o feminismo fosse longe demais haveria um *backlash* por parte dos homens que, aliado a um discurso de igualdade, enfatizaria a ridicularização dos movimentos feministas (Kapla qtd. in Nogueira 143). Claro que esta visão está reduzida à realidade de alguns países europeus. Como nos elucida Conceição Nogueira sobre o que seria a segunda vaga do feminismo em países como Portugal, Espanha e Grécia, emergentes de regimes ditatoriais: esta evolução não ocorreu com essas delimitações temporais; apenas os últimos anos do século XX (os movimentos das mulheres dos anos 70 e 80) seriam semelhantes à primeira fase descrita por Kapla: “Estas discontinuidades no conhecimento social devem-se possivelmente aos efeitos das duas grandes guerras, e às ideologias que governavam na época: qualquer movimento radical ou reformista no Ocidente teria ficado suspenso durante a segunda Guerra Mundial, e qualquer progresso dos movimentos feministas seria impossível nos países onde os fascistas tiveram poder” (qtd. in Nogueira 140).

Já para Ana Álvarez, na obra *O feminismo ontem e hoje*, o feminismo sempre existiu através dos séculos e as mulheres quase sempre se queixaram das injustiças praticadas pela dominação masculina. Assim, esta investigadora divide o percurso histórico feminista em três grandes etapas: o “feminismo moderno”, o “neofeminismo” e o “feminismo da diferença”. O feminismo moderno será o período onde encontramos as primeiras manifestações sobre as *polémicas feministas*, na esteira do Iluminismo e dos momentos de transição para as reformas sociais mais justas e libertadoras. Pode dividir-se em várias vagas. A primeira, herdeira direta das raízes iluministas e da Revolução Francesa, começaria com a obra de Poulain de la Barre que

refletia sobre as condições das mulheres, sob a ótica de uma filosofia social, bem como nos ideais dos movimentos feministas e mulheres da Revolução Francesa. Na segunda vaga, o feminismo do século XIX enveredará, em boa medida, pelas reivindicações igualitárias do Iluminismo, mas surge como forma de resposta à Revolução Industrial. Já no movimento sufragista, dadas as alterações das relações entre os dois sexos operadas pelo capitalismo, as mulheres organizaram-se em volta da reivindicação do direito ao sufrágio, sendo a atitude mais radical e empenhada a das feministas inglesas. O feminismo socialista utópico foi o primeiro a abordar o tema da mulher partindo da miserável condição social das trabalhadoras, refletindo sobre a transformação da instituição familiar e condenando a dupla moral, considerando o celibato e o casamento indissolúvel como instituições repressoras causadoras de injustiças e de inferioridade. Depois, o socialismo marxista articulou, em meados do século XIX, as *questões femininas*, aduzindo uma nova origem para a opressão das mulheres: a causa social, dando atenção à crítica da família e da dupla moral e relacionando-a com a exploração económica e sexual da mulher. Por seu turno, o movimento anarquista, entre os séculos XIX e XX, não tendo visado com tanta acuidade a questão da igualdade entre os sexos, agregou um número elevado de mulheres, que contribuíram para as lutas de igualdade.

No século XX, o neofeminismo é um período presente nos anos 60 e 70, surgindo no momento de várias reformas que conferiram direitos às mulheres, como o do voto, e tendo Simone de Beauvoir como referência fundamental. Podem encontrar-se na sua evolução várias etapas e correntes: o feminismo liberal, o mais representativo nos EUA, que tem como expoente Betty Friedan, que associa a situação das mulheres ao problema da desigualdade; o feminismo radical, que agrupa as *feministas políticas* e as *feministas*, tendo o seu início nos anos 60, apoiando-se nos movimentos antirracistas, estudantis, pacifistas e feministas e, menosprezando os interesses na política reformista dos grandes partidos, propondo-se antes construir novas formas de vida. O feminismo político entendia que a opressão das mulheres derivava do capitalismo ou do sistema; já o feminismo radical manifestava-se contra a subordinação feminina, identificando os homens como os beneficiários da sua dominação. Esses dois blocos caracterizaram-se pela sua posição antissistema e pelo seu afã de distanciar-se do feminismo liberal. Baseados em conceitos teóricos do marxismo, da psicanálise e do anticolonialismo, obras como *Política sexual* de Kate Millet e *A dialéctica da sexualidade* de Sulamit Firestone trouxeram conceitos importantes para as feministas radicais, como os de *patriarcado*, *género* e *casta sexual*, sendo dado a esse grupo o mérito de ter revolucionado a teoria política ao analisar as relações de poder que estruturam a família e a sexualidade, despertando nas mulheres a consciência da sua opressão (“consciousness-raising”). Por seu turno, a nova aliança entre feminismo e socialismo, surgida a partir dos anos 70, tinha a intenção de conciliar os(as) teóricos(as) feministas com os socialistas, defendendo a complementariedade das duas análises.

O feminismo italiano da diferença surge em 1945, influenciado pelos feminismos franceses e americanos, reivindicando a lei do aborto, defendendo a sua despenalização, com uma proposta para combater a violência sexual. Apesar de ser uma década conservadora nos EUA e Inglaterra, a década de 50 conheceu profundas transformações: as feministas continuam a sua tarefa de consciencialização, reflexão e ativismo, tomando forma uma nova denominação – o feminismo institucional, que obtém diferentes formas nos países ocidentais, tendo em comum a decisão de situar-se fora do sistema e de só aceitar mudanças radicais. O feminismo da diferença, das últimas décadas do século XX, centra-se no debate das várias teorias feministas, gerando-lhes novas subcategorias. É o mesmo processo que acontece, cremos, com a teoria do cânone literário, que a faz manter viva no debate crítico e académico. Para Echols, o feminismo radical teria evoluído para o feminismo cultural, mas enquanto o radical lutava pela superação dos géneros, o cultural apoia-se na diferença. Se o feminismo cultural americano engloba, segundo o mesmo autor, as diferentes correntes que igualam a libertação das mulheres com o desenvolvimento e a preservação de uma contracultura feminina, pelo contrário, o feminismo francês da diferença parte do princípio da mulher como sendo absolutamente o outro, propondo a reconstrução, através da psicanálise, de uma identidade própria, exclusivamente feminina. Observamos, assim, que a divisão de Ana de Miguel Álvarez, que resumimos atrás, tenta dar conta, de forma geral, das principais teorias feministas, num quadro elucidativo e didático. Porém, são esquecidos movimentos latino-americanos, centrando-se apenas na luta de ideias feministas de países considerados de primeiro mundo, de mulheres brancas e, certamente, com poder aquisitivo. Assim, manifesta Monique Wittig (2), militante feminista, uma certa preocupação pelo facto de, muitas vezes, o feminismo se ficar apenas na teoria e não se concretizar em atos. Wittig diz que *a mulher* é um mito, uma ideia pré-concebida, estereotipada, uma convenção, ou conjunto de qualidades e defeitos. A tentativa de *naturalizar* as mulheres é, assim, uma falácia.

Convém neste ponto mencionar o pensamento de Luce Irigaray que muito questiona a questão da diferença sexual, refletindo sobre a identidade e os problemas do *eu*, admitindo que tal problemática é a grande questão filosófica do nosso tempo referente ao sujeito: este pode ser visto como interioridade e exterioridade, sendo que o feminino seria visto como um espaço interior, profundo e obscuro – noções essas que resgatam, como vimos, a ideia de *vaso* como símbolo feminino por excelência (Irigaray 23). O *logos*, que reproduz a fala da luz divina, de Deus, tal como a humanidade, tem-se desenvolvido como entidade masculina, de luz, sendo pois o pensamento filosófico a matriz do nosso pensamento patriarcal. Para que a mulher rompa esse paradigma sócio-filosófico imposto, Irigaray defende uma mudança que implique uma mutação de espaço e tempo. A mulher enquanto mãe é o lugar (espaço) para o homem, o lugar estático (espaço = feminino = estático); a mulher precisaria olhar para o futuro, tornar-se movimento/tempo (que representa na

nossa sociedade o masculino) e não um limite. A mulher deveria estar sempre em movimento em projeção, e não adotando *balizas*, porque só o maternal-feminino seria o lugar estático para o homem: “Si la femme traditionnellement, et en tant que mère, représente le *lieu* pour l’homme, la limite signifie qu’elle dévient *chose*, avec d’éventuelles mutations d’une époque de l’histoire à une autre. Elle se trouve bordée comme chose. Or le maternel-féminin sert aussi d’enveloppe à partir de laquelle l’homme limite ses choses” (Irigaray 17).

No contexto deste pensamento, a mulher acaba por ser um produto das “balizas” criadas pelo masculino, o que é, basicamente, a mesma ideia de Simone de Beauvoir, ao afirmar que “a mulher é o Outro” (*O segundo sexo* 1:23) – não um outro como num diálogo de alteridade, mas um outro imanente, que depende do modelo masculino, ou, como diz Irigaray, um “resto”. Ou, ainda, como afirma Monique Wittig, não há mulher, construindo-se uma ideia de neutro, já que a mulher não deveria existir em função do homem (2). O que necessariamente as filósofas feministas tentam é conceber um *outro feminino*, transcendente de pleno direito, sem se referir a um modelo anterior, fugir de uma identidade canónica, lembrando sempre que os sexos são diferentes não porque um é melhor do que o outro, mas porque são insubstituíveis.

Por seu turno, Hélène Cixous, num dos mais famosos manifestos feministas, *The laugh of the Medusa*, defende uma profunda mudança nos paradigmas em torno do feminismo, propondo uma nova interpretação do mito da Medusa, como quem almeja uma mudança significativa para as mulheres. A partir da releitura desse mito, defende a ideia de um “feminismo utópico”, já que não considera Medusa uma criminosa, mas sim uma figura que deveria ser encarada como uma mulher descobrindo o seu potencial, a sua força; para Cixous, a proposta seria transferir a leitura focada no olhar mortal da Medusa para o seu riso libertador, estabelecendo assim elementos para uma conceção generalizada em torno do feminismo: “You only have to look at the Medusa straight on to see her. And she’s not deadly. She’s beautiful and she’s laughing” (885). O que a crítica propõe é, assim, não apenas uma mudança em relação à interpretação deste mito, mas uma sua transformação num símbolo, numa visão *junguiana*, e não apenas num sinal – subvertendo desse modo os estereótipos de maldade e perversão associados a esta figura feminina.

Em relação ao contexto português é preciso destacar que historiadores conceituados, como Charles Boxer, afirmam que a marca antifeminista é típica da cultura ibérica (qtd. in Alvin 12). Ora, se estas afirmações estão corretas, como, em linhas gerais, poderíamos caracterizar a evolução e categorias do feminismo em Portugal? O país estaria fadado (se o compararmos a países europeus que tratam este tema de maneira sistemática e presente, como França e Inglaterra) a ser uma nação machista e periférica, no que concerne aos estudos feministas? Dejanirah Couto-Pontache situa as primeiras ideias feministas nos anos 20 do século XIX em Portugal, associando-as à vitória do liberalismo (449); porém, Maria de Fátima da Silva Mariano afirma que o estatuto da mulher

portuguesa era, nessa época, baseado num discurso pouco reivindicativo e numa posição ainda bastante conservadora sobre o que deveria ser a participação destas mulheres na vida sócio-política do país (24-25). Por seu turno, Cecília Barreira, na sua tese de doutoramento apresentada à Universidade Nova de Lisboa, em 2001, delimita o período entre 1890 a 1930, como sendo o mais fértil da produção do universo feminino em Portugal, principalmente com o surgimento dos periódicos femininos, restritos embora ao universo das mulheres burguesas em Lisboa. O modelo francês, além da conduta, influencia as autoras também pela língua e literatura. A criação destas revistas veiculava ideologicamente uma educação feminina, porque a mulher agora estava tendo acesso à escolarização e começava a haver uma preocupação em escrever para esse público específico. É neste meio que surgem as feministas assumidas: “o feminismo em Portugal traduziu-se em linhas gerais num movimento de acção doutrinária, moderado nas suas propostas e reivindicações, e delimitado na militância de algumas mulheres de elevada cultura, sobretudo no período concernente à Primeira República” (Barreira 156).

Lembremos que as implicações que envolvem a formação da Primeira República Portuguesa, na sua maioria, giram em torno de várias instabilidades no país: seja no âmbito populacional (com grandes emigrações e elevada mortalidade por causa das epidemias e da guerra); seja na questão económica (já que apenas os produtos agrícolas como o vinho, a cortiça e as frutas eram abundantes);¹²³ seja também por causa das classes sociais emergentes (os burgueses ricos detinham influência nas decisões do país, apesar dos chefes republicanos insistirem em criar o mito de que o novo regime fora instituído pelo povo). Destaque-se também o *antijesuítismo* como forma de combater a monarquia, com o crescimento da prática maçónica no país. Até mesmo na literatura portuguesa encontramos um período turbulento, em que se entrecruzam os movimentos e estéticas. É exatamente este período de transformação que Rui Ramos descreve, através das seguintes considerações:

Mais do que programas técnicos e moralistas de boa governação e prosperidade, a República continha um projecto de transformação fundamental da humanidade que não era um simples devaneio dos seus partidários mais excêntricos. Deu sentido a muitas das suas acções, como a do confronto com a hierarquia da Igreja Católica, e fez as organizações republicanas desenvolverem um sistema de mobilização e propaganda política cujo paralelo – e não por acaso – só se poderia encontrar na grande rival a Igreja Católica. Por aqui o republicanismo se articula com as actividades intelectuais em Portugal e se vai tornar um dos cadinhos para a produção de uma medida, uma ‘sacralização’ das actividades dos Portugueses, através de um conceito, ‘cultura’, em que, dotado de valor absoluto, rituais, devoções, funciona como ‘religião’. (Ramos 433)

Dentro dessas actividades intelectuais em que o regime republicano se articula, estão engajadas mulheres escritoras, que defendem o novo sistema e o feminismo em Portugal. Ou seja, o feminismo, em Portugal,¹²⁴ surge numa época sensível politicamente, e talvez por isso o movimento

português foi moderado e não subversivo, como noutros países da Europa. Para Elina Guimarães, haveria um certo feminismo que defenderia a mera imitação do homem pela mulher, nas suas atitudes e comportamentos, concluindo que “uma verdadeira feminista não pode pensar em masculinizar-se, porque orgulha-se de ser mulher” (*Discurso de abertura do II Congresso Feminista Português* 7). Por seu turno, Emília de Sousa Costa relembra que as feministas não podiam perder a sua *função* enquanto mulheres:

Confundir, pois, as feministas com as desequilibradas que jogam e fumam, exploram o homem e abominam o trabalho, com as que não amam a missão de mãe, não aspiram à carinhosa abnegação de esposa, desdenham as doces minúcias de uma vida sacrificada ao bem estar da família, é um erro tão grave e funesto para a autêntica felicidade da Pátria que custa a perdoar (*Ideias antigas da mulher moderna* 126).

Evidencia-se a persistência dos estereótipos negativos de uma Lilith, Eva ou Pandora, muitas vezes expostos ou, segundo a autora, confundidos com as atitudes de reivindicações das feministas; tais comportamentos negativos deveriam ser banidos, restando apenas o modelo da boa mãe, imagem estereotipada da Virgem Maria. Emília Costa chega ainda à conclusão de que o maior problema enfrentado pelas feministas seria o de conciliar o trabalho doméstico com o profissional e a escolha da profissão que mais conviria à mulher quando esta não tem a obrigação do trabalho doméstico (*As mulheres e o feminismo* 64).

Lembremos que é também no começo do século XX que em Portugal surge um outro fenómeno que vem ajudar a formar o pensamento feminista português: o trabalho feminino. A mão de obra feminina, mais barata, e a ideia de consumo, trazem à cena as mulheres trabalhadoras, que mais tarde reivindicarão melhores condições de trabalho. É preciso recordar que Ana de Castro Osório, feminista ativa e um dos principais ícones do movimento português, defendia as solicitações básicas de qualquer movimento feminista, trazendo, ao contexto português, um discurso focado em três principais questões: o direito ao voto, a independência económica, autónoma e psicológica da mulher, e, por fim e principalmente, o acesso à educação. Osório relata, em tom irónico, que o vocábulo *feminista* implica, em Portugal, entender as seguintes questões: “Feminismo. É ainda em Portugal uma palavra de que os homens se riem ou se indignam, consoante o temperamento, e de que a maioria das próprias mulheres coram, coitadas, como de falta grave cometida por algumas colegas, mas de que elas não são responsáveis, louvando Deus!” (11). Neste discurso nota-se o pensamento conservador da mulher portuguesa, que tenta conciliar o feminismo (extremamente comedido e com ressaibos de conservadorismo) com a vida de mulher obediente e dedicada à família, já que a estrutura conservadora de ideais patriarcais impera tão fortemente em Portugal. Parece um facto importante a mulher ter em conta sua função de esposa para a “felicidade

da Pátria”, talvez como ideia referente ainda à época dos descobrimentos portugueses – período em que a mulher fica na Pátria, como pilar que constitui a felicidade do reino e a base da família.

Elna Guimarães relata que essa indiferença, e mesmo repugnância, por parte de algumas mulheres portuguesas, pelo feminismo, é justificada não só pela pouca ou nenhuma instrução da mulher das classes sociais menos favorecidas, mas também pela apatia mental e o medo do ridículo da mulher das classes sociais dominantes, associados ao fatalismo que as impede de reagir contra as injustiças (*Movimentos feministas* 7). Esses fatores seriam, por seu lado, fruto do seu absoluto desconhecimento dos problemas sociais em geral e do feminismo em particular, o que nada tem de surpreendente, visto a sua educação limitar objetivamente as suas capacidades críticas.

Necessariamente, em relação aos movimentos organizados em Portugal, suas origens remontam, primeiramente, à Liga da Paz, criada em maio de 1899, que ainda não era um movimento puramente feminista, mas onde encontramos já algum movimento organizado de mulheres. Um contributo para pensar a condição das mulheres em Portugal foi a criação da Associação Grupo Português de Estudos Feministas, em 1907. Os grupos de reflexão predominantemente feminista surgem através de um convite feito pelos republicanos Bernardino Machado, Magalhães Lima e António José de Almeida, a Ana de Castro Ósorio, que concretizou o sonho de fundar a Liga Republicana das Mulheres Portuguesas, em 1908. Porém, em 1911 a feminista escritora entra em desacordo com Maria Veleda e outras associadas, abandonando a Liga para fundar outra organização, a Associação de Propaganda Feminista, que seguiu orientações diferentes da Liga. Já a médica Adelaide Cabete funda, em 1914, o Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas, que se constituiu em doze organizações federais. Maria Veleda, já fora da Liga, funda, em 1915, a Associação Feminista de Propaganda Democrática. Por seu turno, Ana de Castro Ósorio funda a Cruzada das Mulheres Portuguesas, reunindo sócias da Liga e da Associação de Propaganda Feminista. Ou seja, o movimento feminista português desmembra-se, por disputas internas de poder e divergências de ideias, o que problematizou ainda mais um movimento que, em relação a outros da Europa e EUA, era modesto. Contudo, esta dinâmica também contribuiu significadamente para a formação de diferentes identidades e mentalidades, como aconteceu noutros países.

Num célebre texto do feminismo português, *Às mulheres portuguesas*, Ana de Castro Ósorio lamenta que o homem português, não estando habituado a encontrar mulheres no seu trabalho e na vida pública, consiga não só desprezá-las, mas também temê-las. Centrado num discurso sarcástico e no direito à educação das mulheres, como parte do desenvolvimento intelectual capaz de contribuir socialmente em conjunto com o homem, o feminismo, para Ósorio, centra-se na igualdade entre os sexos. Acredita na construção fraterna entre os dois sexos, defendendo o direito de escolha feminina, sem que isso acarrete um desprestígio ou exclusão da

mulher: “o que eu entendo por – desenvolver livremente as qualidades afectivas na mulher – é deixar-lhe o pleno direito da escolha, o direito sagrado de amar ou não amar, de casar ou ficar solteira, sem que isso represente uma vergonha ou, pelo menos, um ridículo” (Osório 31). A autora refuta a ideia que a sociedade portuguesa tem da maioria das mulheres, como seres ignorantes ou fúteis, considerando o analfabetismo como uma das maiores vergonhas nacionais. Para Ósorio o “verdadeiro feminismo” centra-se na mudança de posicionamento que ocorreu no homem, e que a mulher precisa acompanhar, principalmente, através de uma pedagogia ideológica educacional: “Educar a mãe para ser a educadora dos filhos; educar a mulher em geral para viver de si mesma, e para si, quando pertença à enorme legião das que ficam solteiras e portanto, *sem filhos a educar nem casa a governar*, deve ser um dos nossos mais porfiados empenhos” (54). Acredita ser um dos maiores problemas a enfrentar pelas mulheres a falta de consciência em saber o que é “ser português” (Osório :77): amar a sua língua; ler os livros dos grandes pensadores nacionais seria a primeira condição de conhecimento da língua, reconhecendo, então, que falta à mulher portuguesa sua contemporânea um entendimento sobre a sua nacionalidade, o que a encerra em padrões inoperantes e na apatia, fazendo com que, por exemplo, não entenda os movimentos políticos que então surgiam, como o republicano.

Podemos concluir que feminismo não é um termo passível de uma só interpretação, dada a amplitude que os movimentos feministas alcançaram, subdividindo-se. Em termos gerais, sintetiza Michelle Perrot: “O feminismo age por impulsos, por vagas. É um movimento intermitente, sincopado, mas ressurgente, porque não se apoia em organizações estáveis capazes de o capitalizar” (174). Diferentemente de movimentos feministas que promoveram discussões, passeatas e rixas no campo sócio-político, como as francesas, inglesas e norte-americanas, o feminismo português assemelhou-se ao feminismo alemão, de carácter pedagógico e educativo. Contudo, se concordarmos, com Anne-Marie Kappeli, sobre serem o barómetro por excelência do progresso feminista a proliferação da imprensa feminina,¹²⁵ e a fundação de associações (545), podemos estabelecer uma linha de início do feminismo português a partir da publicação das primeiras revistas portuguesas. O surgimento, em 1849, do primeiro jornal fundado e dirigido por uma mulher em Portugal, *A Assembléia Literária*, inaugurou uma nova fase de organização para o discurso feminino português: as mulheres não apenas escrevem artigos e textos literários, mas estreiam-se como diretoras e redatoras.

Importa salientar que, em 1914, uma outra revista, *A Vida Elegante*, assegura que o ponto de vista dos seus colaboradores nunca estaria ligado à política pois supõe a existência de ódios neste assunto, sentimento esse que não teria lugar no coração da mulher portuguesa, cujos únicos objetivos seriam os de ser “boa filha, esposa e mãe”. Já a diretora de *Vida Feminina* exalta as trivialidades das mulheres e elege a “futilidade feminina” como legado positivo às vidas das

mulheres (qtd. in Leal 12). Por isso, Ivone Leal nos elucida que, na imprensa do século XIX, a expressão *periódico feminino* queria dizer jornal destinado por homens ao público feminino e contendo matérias que esses homens entendiam ser as que interessavam ou deveriam interessar às mulheres (56).

Esses periódicos foram fundados no androcentrismo, que entende a mulher como desvio da norma e o pensamento masculino como legítimo, explicitando as formas como a mulher deveria comportar-se – e implicitamente expõem as recomendações do poder masculino sobre o domínio do corpo feminino. É dentro desse contexto que Maria Lago e France Paramelle afirmam que toda a repressão, historicamente imposta às mulheres, conseguiu inibir a sua curiosidade sexual, acreditando que quando a mulher tiver consciência dos seus desejos sexuais como de um direito seu, ela deixará de ser *objeto sexual* e o homem admitirá que também é um parceiro de igualdade. Assim, novos valores sexuais poderão ser consagrados, e a mulher deixará de sofrer a alienação de ter de ser um *objeto de desejo* que a mantém dependente de um “corpo ideal imaginário”. Muitas mulheres vivem os seus comportamentos afetivos e sexuais com base na crença no homem, o que, para elas, inconscientemente, é objeto de uma religião. Esta ‘mulher-criança’ acha-se literalmente obrigada, pela ação do treino cultural, a tornar-se passiva e masoquista. Não tem o direito de ser ativa ou de se mostrar agressiva: isso seria contrário ao modelo de feminilidade” (Lago e Paramelle 15). Por isso, a mulher que quer ser contra esse “modelo de feminilidade” é, muitas vezes, descrita como “homem”. Dentro desta perspectiva, nota-se que muitas feministas foram taxadas de lésbicas, por tentarem afirmar a especificidade e o poder do seu sexo. Por causa deste posicionamento autónomo, muitas lésbicas participaram na luta feminista, identificando o seu discurso de protesto como vítimas do modelo padrão feminino que lhes é imposto:

Qualquer movimento feminista que se queira libertar tem de, obrigatoriamente, reivindicar a tomada de consciência da expressão homossexual da sexualidade. Esta tomada de consciência permitirá à mulher escolher os seus parceiros sexuais e afectivos. Ela poderá igualmente decidir sublimar as suas tendências homossexuais, transformando-as numa aliança com as outras mulheres. Através desta aliança, a mulher participará, finalmente, como mulher, na obra cultural. (Lago e Paramelle 49)

Para que a mulher possa descobrir a sua verdadeira identidade feminina, defendem as autoras, é preciso que ela assuma o seu lado oposto ao modelo social que é permitido; ou seja, não recalcando as suas tendências ativas, não se colocando apenas como “objeto do desejo masculino”, esboçando um novo retrato que não seja a alienação da mulher e a privação imposta pela cultura masculinizada. Por fim, Lago e Paramelle concluem que a vivência plena no feminino (será que existirá essa vivência?), não acontecerá apenas com a libertação das mulheres, mas com a modificação das atitudes dos homens; só nesse momento cada mulher experimentará plenamente a

sua *feminidade* (Lago e Paramelle 33). A língua é, sobretudo, um instrumento de dominação, e só poderá ser de libertação quando ações valorativas dos grupos oprimidos conseguirem modificar esta desigualdade, através de uma participação ativa e de uma educação voltada para igualdade: “La lutte pour l’égalité, pour la liberté, pour l’identité culturelle, implique, pour les femmes comme pour tous les groupes opprimés, minoritaires, marginaux, déviants, la lutte pour le droit à l’expression, à la parole, pour le droit de se définir, de se nommer, au lieu d’être nommé, donc une lutte contre la langue du mépris” (Yaguello 195).

As feministas lutaram por um sistema, num primeiro momento, igualitário; as mais radicais lutam por manter uma distinção, buscando contrariar o desprestígio dado às mulheres em vários setores da sociedade. Em relação à literatura, a grande querela centra-se no questionamento, como o de Elaine Showalter, do esquecimento e dos estereótipos negativos alimentados pelos críticos em relação às escritoras, baseando-se apenas em ideais históricos de inferioridade atribuídos ao género feminino. Por essa razão, parece-nos necessário tecer aqui algumas considerações em torno da autoria feminina e entender, no contexto português, como tal problemática se estabeleceu.

4. Os discursos sobre a autoria feminina

L’intention de l’auteur et la signature étaient alors (et restent) des thèmes que la loi positive doit tenter de déterminer afin de prétendre, avec quelque vraisemblance, régler la reproduction et la diffusion des idées. (Kamuff 82-83)

Se entendermos que a escrita é a destruição de toda a voz, de toda a origem (como afirma Barthes, refletindo sobre uma novela de Balzac), temos de aceitar que, desde o momento em que é relatado um fato – que não age diretamente no real, mas se imiscui no campo do *simbólico* –, se produz uma perda da sua origem; o autor entraria na sua própria morte, no momento do começo da escrita. Barthes acresce porém, que acredita que o *sentimento*, quer dizer, o entendimento deste fenómeno é variável, já que quem falaria na obra (autor, personagem, contexto histórico e filosófico) não seria o autor, mas uma voz *neutra*: o autor nunca é nada mais para além daquele que escreve (51). Por seu turno, Michel Foucault, na obra *O que é um autor?*, afirma que houve um tempo em que os textos que hoje definimos como *literários* eram recebidos e circulavam sem que se pusesse a questão de autoria. Já na Idade Média, os textos eram recebidos como portadores de verdade se fossem assinalados com o nome do seu autor consagrado – a autoridade do indivíduo. Barthes corrobora Foucault ao afirmar também que o autor é uma entidade moderna, e surge principalmente com o fim da Idade Média, com o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé

pessoal da Reforma, movimentos esses que estariam preocupados com o prestígio pessoal do indivíduo (Barthes 49). Foucault recorda também que os séculos XVII e XVIII começaram a receber os discursos científicos por si mesmos, no anonimato de uma verdade estabelecida, sem preocupação de autoria. Porém, compreende que os discursos literários só podem ser recebidos se forem dotados da *função de autor*, pois, de uma forma ou de outra, queremos sempre saber quem os escreveu e em que data foram produzidos; e afirma que o estatuto ou valor que lhes reconhecemos depende da forma como respondemos a essas perguntas. (20-39). Helena Carvalhão Buescu conclui, a partir de observações de Nehamas, que no século XVIII foi criado, não o *conceito de autor*, mas uma *identificação* entre *autor* e *escritor*, porque a autoria literária tende, desta forma, a desprender-se da pessoa palpável do escritor:

É neste sentido que aceito as observações de Nehamas, ao considerar que aquilo que Foucault ataca, como tendo sido criado no século XVIII, é não o conceito de autor mas a *identificação* (essa sim ocorrida nesse momento) entre autor e escritor – o que me parece corresponder, de forma globalmente correcta, às posições defendidas por Foucault e aos pressupostos que subjazem ao seu reconhecimento e nomeação de uma função de autor. (Buescu, *Em busca do autor perdido* 9)

Partindo do pressuposto de Foucault, de certa maneira, os discursos sobre um autor contribuem para a valorização de um texto literário. Facto resultante do peso da cultura, pois basta lembrarmos obras que, hoje em dia consideradas revolucionárias, foram, num primeiro momento, banidas, como a *Idade da Razão* de Jean-Paul Sartre. Donald E. Pease relembra que o termo autor se aplica a um variado campo: “Who starts up a game, or invention a machine, or asserts political freedom, or thinks up a formula, or writes a book” (105). O crítico também acredita que o termo *autor* aumenta as questões referentes à autoridade, refletindo se será o indivíduo/escritor a fonte deste efeito (106).

Em contrapartida, referindo-se ao cânone literário, Hans Ulrich Gumbrecht afirma que, na Antiguidade, a lista canónica tendia a ser construída por nomes de autores, mais do que por títulos de obras (*Phoenix from ashes* 232). Outra coisa a pensar é que as observações de Foucault podem ser interpretadas a partir da realidade francesa, mas deste modo torna-se evidente que a transformação da valorização de uma obra e de um autor percorreu um imenso trajeto: para que uma determinada obra seja validada pelo sistema vigente será preciso conhecer ou atribuir-lhe uma autoria. Outro problema levantado pelo teórico é o do *jogo* que se estabelece no texto que não possui autoria, levando-nos a uma verdadeira *caça* para se encontrar um autor. Conclui Foucault: “o anonimato literário não nos é suportável; apenas o aceitamos a título de enigma” (*O que é um autor?* 49).

O teórico apresenta também o modo como a crítica literária moderna definia o autor: nos mesmos moldes da tradição cristã, *reencontrava* o autor da obra, utilizando esquemas muito próximos da exegese cristã, quando esta queria mostrar a importância de uma obra através do nome do seu autor. É como se o próprio nome do autor lhe outorgasse uma *qualidade* ou *defeito* já estabelecida/o; um símbolo constituído através da sua fortuna crítica. Nesta perspectiva, é preciso citarmos o conceito de “cânone do autor”, determinado através de análises teóricas que comprovam ou esclarecem sobre a validade de textos distintos atribuídos a um determinado escritor como, por exemplo, o faz Vítor Manuel Aguiar e Silva, no seu estudo intitulado *O Cânone da lírica de Camões: estudo actual do problema*. Repensando algumas problemáticas referentes às análises de obras, qual seria a função da crítica? Segundo Foucault, “Diz-se, . . . que a função da crítica não é detectar as relações da obra com o autor, nem reconstituir através dos textos um pensamento ou experiência; ela deve, sim, analisar a obra na sua estrutura, na sua arquitectura, na sua forma intrínseca e no jogo das suas relações internas” (*O que é um autor?* 37). Ou seja, o crítico teria uma certa relevância para a construção da canonicidade de uma obra: ao analisar, classificar, comentar, as obras, autores(as), correntes literárias, épocas, etc, cria-se uma espécie de corrente teórica que fundamenta a canonização de uma obra. Porém, o mesmo investigador reconhece que o estudo da obra em si mesma é tão problemático como o da individualidade do autor. Contudo, não é à toa que Roger Chartier, mesmo refutando parcialmente algumas ideias de Foucault, também percebe a dinâmica em volta do conceito de autoria e adverte para olharmos uma determinada sociedade e um determinado tempo para podermos perceber quanto esse conceito é variavelmente inconstante: “Não se deve reduzir a formulações demasiado simples ou unívocas a construção de uma função-autor, considerada como o critério mais importante da assinatura dos textos. Não pode ser relacionada nem com uma determinação nem com um único momento histórico” (93).

No que diz respeito à produção literária das mulheres, sabemos que os primórdios de um conceito de *autoria feminina* se iniciou, no mundo ocidental erudito, nas antigas Grécia e Roma. Através de textos de outros autores, como por exemplo, Plutarco e Aristóteles, notamos que existiram, em ambos os territórios, um número elevado de mulheres escritoras. No entanto, chegaram-nos poucas e fragmentadas obras, como, por exemplo, as de Safo, Érina, Corina, Suplícia etc. Mas afinal, por que exatamente os textos das mulheres não nos chegaram ou, se chegaram, foide forma são fragmentária? Jonny José Mafra afirma que o motivo da história quase omitir nomes de autora se deve ao contexto cultural greco-romano, que negava às mulheres a independência necessária “à cultura da arte e da ciência” (18). Além do pouco acesso à escolarização, a função feminina defendida nessas sociedades centrava-se nas ideias aristotélicas e platónicas da superioridade masculina. Outro facto importante é que muitas das mulheres escritoras

pertenciam às famílias de elevado estatuto social e a valorização de muitos dos seus textos passava-se em círculos fechados.

Um período importante para o entendimento do conceito de autoria será o de entre os séculos VIII e VI a.C.: a fase da transição da literatura oral (textos da tradição oral) para a escrita.¹²⁶ Essa fase coincide com o aparecimento do alfabeto grego e o surgimento dos primeiros textos da tradição literária europeia. Com o acesso restrito à escolarização e o pouco desenvolvimento da publicação de livros, a literatura oral continuará fortemente marcada em Portugal até o século XVI, século da Imprensa e da proliferação de conventos e ordens religiosas que ficaram responsáveis pela disseminação da cultura e da escolarização ao longo de vários séculos. Necessariamente, na tradição oral, e mesmo numa primeira organização para a linguagem escrita, não havia grande preocupação em descobrir o autor do texto, porque importava mais o que transmitiam, do que a identidade de quem os havia produzido. Destaque-se que a maior preocupação das primeiras universidades portuguesas (Coimbra, Lisboa, Évora) é estarem voltadas para os estudos do direito e da teologia. Começa a produzir-se conhecimento em forma de livros, estruturando obras e autores de referência no meio académico. Ou seja, o conceito de autoria em Portugal começou a organizar-se em torno de preocupações da atividade intelectual, como valor absoluto: a seleção de obras e de autores, como modelos clássicos canónicos a serem lidos. Por isso, Portugal, como país com raízes católicas muito fortes, quase sempre, na Idade Média, se voltou para as leituras bíblicas – textos esses que não possuem uma preocupação com a autoria.

Foi exatamente esse o processo de exegese pelo qual passaram os textos bíblicos primordiais. Primeiramente é preciso entender que o discurso oficial da Igreja afirma ser a *Bíblia* de inspiração divina, sendo os seus autores, desta forma, coautores de inspiração profética; ou seja, morre o *autor do texto*, pois ele é apenas um mero veículo dos propósitos divinos. Porém, como forma de estabelecer os livros *válidos* – o cânone bíblico – o clero tem uma preocupação não pelo espaço da autoria (alguns livros da *Bíblia* não possuem autor), mas pela época em que foram escritos. Será apenas na época moderna, cremos, principalmente com o advento de movimentos históricos importantes, como a Contra-Reforma,¹²⁷ e a Revolução Francesa, que surgirá na Europa uma nova forma de interpretar a *Bíblia*, com inovadora preocupação sobre a autoria dos textos, e pela *verdade* que deles emanaria.¹²⁸ Mas esta conceção de autoria, baseada numa tradição, centra-se mais em valores criados por aspetos etnicistas, do que necessariamente no perfil do autor e/ou nas condições em que escreveram – podemos constatar claramente tal força da hierarquia eclesiástica na Idade Média, período em que só existiria a função de autor de uma obra, caso tal fosse autorizado pela Igreja. Os autores dessa época, em Portugal, só existiram em função da autoridade religiosa que, além de ter a responsabilidade de educar os filhos dos nobres, também moldava os textos às convicções religiosas e não à liberdade artística. E por isso, as obras de mulheres portuguesas que

encontramos, principalmente entre os séculos XVI, XVII e XVIII, centram-se em temas religiosos e o conceito de autor não era ainda um valor pleno de direitos: “em Portugal e no Brasil a discussão acerca dos direitos de autor é um fenómeno datável apenas dos meados do século XIX” (Anastácio 218).

Porém, os principais fatores que vêm tentar oficializar e ajudar na criação do conceito de autoria surgem, primeiramente, em Paris, a partir do século XIV, quando começa o pequeno mercado de produção de manuscritos, dando início a uma das primeiras profissões editoriais: a de copista. Havia um intermediário (patrono) que assumia a função editorial, encarregando-se das negociações entre copistas e compradores, sendo os conventos os grandes reprodutores das cópias. Em Inglaterra, já em 1710,¹²⁹ surge uma querela entre editores que vem modificar e instituir os direitos autorais, o que não só desencadeia a noção de “propriedade autoral” como objeto novo e não como cópia, no contexto burguês, como propicia, anos mais tarde, o enraizamento da valorização romântica da obra como produto da criação individual e original. O texto passa a ser pensado como forma de poder entre as partes:

De propriedade de editor passou a ser concebido primariamente como do autor. . . . A clarificação desta nova forma de propriedade e o reconhecimento do autor como proprietário foram cruciais para a expansão posterior do mercado literário, bem como para a economia da produção cultural em geral. A definição da propriedade literária, dentro do sistema geral da propriedade privada capitalista, tornou-se uma questão cultural e económica. A privatização da propriedade literária foi acompanhada por transformações na ideologia da criação literária, estabelecendo-se o vínculo entre originalidade e propriedade que passaria a caracterizar a moderna noção de *copyright*. (Portela 127)

Uma outra questão importante surge, por toda Europa, durante os séculos XVII e XVIII, com a criação das academias científicas,¹³⁰ que promoviam, para além de concursos e debates sobre livros e incentivo à investigação, o desenvolvimento dos conhecimentos técnicos, trazendo mais conhecimento e informação à sociedade. Porém, mais significativamente para o mundo das Letras, é a fundação da Academia Francesa, em 1635, que começa a organizar e difundir a ideia de autoria. Segundo Alain Viala, foi nessa época que começaram a formar-se assembleias exclusivamente para consagrar o debate sobre as Letras (45). Assim se materializou a primeira tentativa formal de profissionalização do “autor/escritor” enquanto figura de estatuto plausível, e vinculador de uma marca de identidade nacional. Por isso, a relação da autoria está ligada intrinsecamente à ideia de cânone literário, porque procuraria refletir a marca nacional de um país.

No contexto português, a Academia Real das Ciências,¹³¹ fundada em 24 de dezembro de 1779, começou a organizar prémios para as obras literárias publicadas em Portugal, sendo Teresa Josefa de Melo Breyner (1739-1798),¹³² também conhecida como Condessa do Vimeiro, a primeira

escritora a ganhar um prémio, em 1788, com a tragédia *Osmia*, que foi traduzida para castelhano. Refira-se que o mérito lhe foi atribuído sem influência do seu estatuto de nobre, já que os trabalhos eram enviados de forma anónima, escritos em latim ou português. Relata a estudiosa Raquel Vázquez:

Como a verdade he o objecto principal dos trabalhos da Sociedade; as Memórias que pretenderem ser coroadas por ella devem ter hum estilo e hum modo de pensar conveniente à sublime singeleza da mesma verdade: nenhuma exegeração, nenhuma declamação, nenhuma hypotesi mal fundada ou discurso vago poderá em tempo algum ser bem aceito à Academia; antes esta pelo contrário estimará ver sempre a observação e a experiência serem a base dos discursos sobre a Natureza e os documentários e Antiguidades serem o apoio das Dissertações literárias. (Vázquez 141)

Desta forma, o autor que conseguisse cumprir todos os objetivos teria possibilidade de ser premiado com uma medalha de ouro no valor de 50 000 mil réis. É no dia 13 de maio de 1788 que a Academia revela quais das três obras literárias dramáticas – *D. Maria Teles* de Luís Correia de França Amaral, *Lauso* de Henrique José de Castro e *Osmia* de Teresa Josefa de Melo Breyner – seria contemplada: “Julgou a Academia dignas de louvor varias scenas da segunda (*Lauso*) e os rasgos poéticos, que de quando em quando nella se encontravam; mas que a terceira (*Osmia*) pela sua versificação mais igual, pela unidade de acção, e pelos caracteres das pessoas se conservarem fielmente até ao fim da catástrofe, levava ventajem às outras, e merecia o premio” (qtd. in Barros, *Escritoras de Portugal* 1:121).

Todavia, quando se abriu o envelope em assembleia pública para se identificar o autor houve uma grande surpresa, pelo facto de o autor de *Osmia* preferir ficar no anonimato, tendo um ato de altruísmo e não querendo ganhar o prémio individual:

Uma vez dada a sentença, abriu-se, em assembléa pública, o envelope que deveria ocultar o nome do feliz autor, mas – certamente com magno espanto da circunspecta assistência –, achou-se apenas um bilhete em que se recordava que o valor do prémio fosse dado à ‘memória’ que melhor indicasse ‘hum remédio para a ferrugem que damnifica as oliveiras, fundam no conhecimento da natureza do mal, confirmado pela experiência, e que seja ao mesmo tempo practicavel sem grade despeza, nem excessivos cuidados.’ (qtd. in Barros, *Escritoras de Portugal* 1:123)

O desejo altruísta¹³³ da autora de *Osmia* revela uma das características do feminino, observada por Kristeva e já anteriormente referida por nós na rubrica sobre o discurso feminista: a atitude feminista (e feminina também?) centra-se num ideal de coletivo, negando a individualidade criadora feminina. É esta a dinâmica de Teresa Josefa de Melo Breyner, que em benefício de uma coletividade se priva de colher os louros de seu trabalho artístico. Entretanto, a Academia não

desistiu de procurar o autor do texto para identificá-lo na publicação que veio ao público no mesmo ano da premiação, em 1788.

Alain Viala revela-nos que, no Antigo Regime francês, haveria um privilégio e monopólio comercial, no qual, às livrarias e aos editores, eram atribuídos *resolução, prestígio e propriedade* de um texto:

Le doit d'affirmer 'ce texte est *de moi*' donne celui d'affirmer aussi 'ce texte est *à moi*' . . . Du XVI^{me} siècle jusqu'à la Révolution, la propriété littéraire a eu pour référence clef la pratique du privilège d'édition. Son évolution, alternant progrès et replis, a été déterminée par la force respective des trois entités intervenant dans l'établissement du privilège: le pouvoir, qui l'accorde ou le refuse; l'éditeur, qui en détient l'usage; l'auteur, dont le texte justifie l'existence même du privilège. (Viala 94)

A noção de propriedade literária, no contexto francês da monarquia absoluta, trouxe debates importantes numa tentativa de recuperar a *assinatura* do autor como propriedade literária. Peggy Kamuff vem corroborar Viala, falando sobre o paradigma dos textos da época de entre 1723 e 1778, validados pela editora ou mecenas, numa tentativa de reconhecimento do autor:

L'État et la corporation des libraires avaient les deux intérêts à contrôler la reproduction illégitime. L'auteur aussi, bien sûr, mais pendant presque toute l'époque qui nous intéresse ici, sa seule ressource légale passait par une identification avec les droits du privilégié, c'est-à-dire de l'éditeur ou du libraire. Les droits et les intérêts de l'auteur étaient en fait éclipsés par cette identification. Entre 1723 et 1778, le concept de 'propriété littéraire' fut l'objet de débats visant à réparer cette négligence apparente. (Kamuff 83-85)

Neste sentido, a propriedade da obra é mais importante que o autor. A obra literária é um objeto que o editor detém. Acreditamos que este descaso do autor deve estar ligado a um dos primeiros significados do termo, que inicialmente designava *escrivão e copista*. É preciso recordar também, em específico, que os primeiros textos em língua portuguesa surgem sob forma de decretos, testamentos, leis, gramáticas, crónicas e adaptações da literatura oral, tendo como objetivo o registo para a posteridade sem preocupações de autoria, mas, necessariamente, com valores religiosos, institucionais e artísticos. Aos editores eram conferido plenos poderes, por isso não havia interesse em especificar detalhes sobre os autores dos textos. É esse o caso mais emblemático da literatura portuguesa, o de Bernadim Ribeiro, ao qual daremos algum desenvolvimento ao longo das próximas páginas, por este autor, em particular, exercer um fascínio sobre todos os que se propõem conhecer os seus escritos, tanto pela sua biografia desconhecida como pelas suas obras, destacando-se na literatura portuguesa clássica – uma obra-chave na literatura quinhentista, como afirma António Cândido Franco.

O primeiro grande ponto de debate sobre Bernardim é a sua biografia; a maioria das afirmações é baseada em hipóteses e deduções, suscitando debates e divergências entre os críticos. Apesar de Teófilo Braga ter afirmado que o seu ano de nascimento é 1482, tal não é aceitável, segundo José Vitorino de Pina Martins, por falta de material confiável; mas, com certeza, podemos pensar numa data dos finais do século XV. A sua cidade materna (a vila de Torrão, no Alto Alentejo português) só é confirmada através de referências presentes na sua poesia, como também nas éclogas do seu amigo Francisco de Sá de Miranda. A sua poesia encontra-se na compilação recolhida por Garcia de Resende, o *Cancioneiro Geral*, mas existe uma obra narrativa – também com traços líricos – chamada *Menina e Moça*, ou *Livro das Saudades* – que podemos considerar a obra-prima do autor, por ultrapassar convenções literárias e, refletindo a própria cultura portuguesa, ser um texto complexo a nível teórico-literário. Através desta obra alguns críticos tentam levantar algumas hipóteses biográficas, acreditando que Bimnarder seria um anagrama de Bernardim, e Aónia o de Joana. Daí aventaram-se vários supostos alvos de amores do autor, sempre sem quaisquer tipos de provas. Seria Aónia, Joana a Louca de Espanha? Seria Dona Joana de Vilhena, mulher do primeiro Conde do Vimioso? Ou seria Joana Tavares Zagalo, uma jovem prima do poeta? Infelizmente não há como responder a estas perguntas com propriedade e provas. Importa destacar também que a primeira publicação bernardiniana – uma écloga sob o título de *Trovas de dous pastores* – data de 1536 e é considerada, por Óscar Lopes e António José Saraiva, já uma obra póstuma (25).

É no ano de 1554 que vem a lume, na tipografia do judeu emigrado Abraão Usque, em Ferrara, a obra-prima de Bernardim, com os seguintes dizeres: *HYSTORIA / DE MENINA E MOÇA, POR BER- / NALDIM RIBEYRO AGORA DE NOVO ESTAMPADA E COM / SYMMA DELIGENCIA/ EMENDADA. / E assi algumas Eglogas suas com ho mais / que na pagina seguinte se vera*. É importante ressaltar que este texto permaneceu desconhecido da crítica portuguesa, mesmo depois do século XVI; pelos críticos foi utilizada a segunda edição, da cidade de Évora, de 1557, impressa na tipografia de André de Burgos, com um outro título: *Primeira / & segunda parte do / liuro chamado as / saudades / de ber / nardim Ribeiro, / com todas suas o / bras treladado / de seu próprio ori/ginal. Nouamen / te impresso*. Origina-se uma complexa leitura entre as duas edições que têm não apenas os títulos diferentes, mas cujos textos apresentam divergências entre si; por exemplo, a edição de Évora, que, segundo André de Burgos, é feita a partir do original, é dividida pela primeira vez em duas partes, com capítulos titulados e numerados, o que não acontece com a edição de Ferrara.¹³⁴ Ora, a partir dos manuscritos encontrados da novela (um encontra-se na Biblioteca da Real Academia de História de Madrid, e o outro na Biblioteca Nacional de Portugal, em Lisboa), considera-se autêntica apenas a edição de Ferrara, e a de Évora, como constatou a humanista germano-portuguesa Carolina Michaëlis de Vasconcelos, considera-se apócrifa, pois não

há nenhum documento que comprove a divisão da obra como trabalho do autor. Foi através da edição de Vasconcelos que se regressou à unidade da edição de Ferrara, adotada depois do estudo acurado da crítica, por vários editores. Até então, publicava-se ainda a edição de Évora sem a segunda parte (até ao capítulo “em que se diz da grande dor que sentio Aónia em seu casamento”), por ser essa a que havia sofrido mais alterações espúrias, diferentemente dos manuscritos posteriormente encontrados, que estabelecem ligação direta com a edição italiana. Esta problemática constata-se na edição de Delfim Guimarães (1905), onde o prefaciador escolhe apenas a primeira parte da edição de Évora (que se encontra mais de acordo com o manuscrito), ficando o texto privado da terceira história (do amor de Avalor e Arima) que consta na primeira edição; ou seja, o texto, já incompleto na *editio princeps*, a de Ferrara (que não suscita dúvida alguma sobre o seu autor), é editado de forma ainda mais incompleta.

Estas são apenas algumas das controvérsias editoriais e autorais em torno desta obra de índole sentimental que marca a literatura portuguesa – curiosamente, uma obra que ficcionaliza uma enunciação feminina autodiegética. Assim, é preferível aceitar como texto base, a edição *princeps* como sendo a mais próxima do manuscrito elaborado pelo autor; todavia, concordando com o título da edição de Évora, por ser uma interpretação da narrativa, um aviso expresso aos leitores e críticos, aqui se falará da saudade, de saudades, elemento constituinte da matéria cultural da literatura portuguesa. Concluímos, pois, que qualquer interpretação que se faça desta obra e do seu autor fica com carácter hipotético e meramente dedutivo, corroborando a afirmação de Helder Macedo: “O autor de *Menina e Moça* domina perfeitamente o estilo palaciano, cuja linguagem amaneirada as suas personagens falam. Foi, seguramente, cortesão. Em certos passos da sua obra julgo surpreender expressões forenses. Talvez tenha sido jurista” (26).

Outro facto interessante a mencionar é que muitas escritoras portuguesas adotavam anagramas ou pseudónimos (masculinos e femininos), como forma, cremos, de se furtarem ao menosprezo pelo seu trabalho, e também de preservarem a sua imagem enquanto cidadãs, já que a associação da mulher ao trabalho da escrita não era tida como benquista pelas normas sociais,¹³⁵ uma vez que a sua vocação seria cuidar do lar. Um dos casos mais emblemáticos é o da primeira romancista em língua portuguesa, Teresa Margarida da Silva e Orta,¹³⁶ que escreveu sob o anagrama de Dorothea Engrassia Taveda Dalmira. Todas as edições surgem com modificações do título: a primeira, de 1752, intitula-se *Maximas de Virtudes, e formosura, com que Diofanos, Clymenea, e Hemirena, Principes de Thebas, vencerão os mais apertados lances da desgraça...*; já a segunda tem leve mudança para *Aventuras de Diófanos, imitando o sapientíssimo Fenelon na sua viagem de Telemaco*; uma terceira edição aparece com o mesmo nome da segunda, porém com uma ressalva na autoria “por Dorothea Engrassia Taveda Dalmira. Seu Verdadeiro Author Alexandre de Gusmão”. Monica Rector supõe que o nome de Alexandre Gusmão, escrivão de D. João V e

amigos dos Molers, foi usado nesta terceira edição apenas com o fim de garantir o êxito da obra, por se tratar de uma individualidade detentora de respeito social (131). Porém, acreditamos que esta mudança vai além de um mero jogo de benefícios editoriais e entra no campo da ideologia da condição feminina.

A primeira autora portuguesa a destacar-se fora de Portugal foi mais um caso em que o editor era o glorificador da publicação: *Cartas Portuguesas* atribuídas a Mariana Alcoforado.¹³⁷ Para Xavier Coutinho (25), o grande êxito da obra deveu-se a Claude Barbin, que soube aproveitar a oportunidade explorando o gosto do público do século XVII, que preferia histórias de grandes amores, através da sensibilidade das personagens femininas – neste caso, e para mais, envolta num escândalo de amores de uma freira por um militar. As cartas tornam-se romance, ao gosto do público, num monólogo interior: o texto deixa de ser epístola, e entra no campo do discurso introspectivo. É exatamente essa interpelação feita a um *tu* do discurso que envolve o leitor, que sente, vê e se apaixona pelas palavras mais sinceras de uma mulher que desnuda (numa época tão difícil de expressar sentimentos) a sua *alma feminina*.

Há alguns autores, como Jean-Jacques Rousseau, que colocam em dúvida a autoria de Alcoforado, acreditando que pelo seu alto valor só poderia ter sido escrito por um homem (no caso, o editor), acrescentando que uma mulher não seria capaz de escrever tal obra:

Les femmes, en général, n'aiment aucun art, ne se connaissent à aucun, et n'ont aucun génie. Elles peuvent réussir aux petits ouvrages qui ne demandent que de la légèreté d'esprit, du goût, de la grâce. Quelques fois même de la philosophie et du raisonnement. Elles peuvent acquérir de la science, d'érudition, des talents, et tout ce qui s'acquiert à force de travail. Mais ce feu céleste qui échauffe et embrasse l'âme, ce génie qui consume et dévore, cette brûlante éloquence, ces transports sublimes que portent leurs ravissements jusqu'au fond des cœurs, manqueront toujours, tant d'esprit que vous voudrez, jamais d'âme; ils savent ni sentir l'amour même. La seule Sapho, que je sache, et une autre, méritèrent d'être exceptées. Je parierais tout au monde que les Lettres Portugaises ont été écrites pour un homme. (Rousseau qtd. in Coutinho 225)

Estas afirmações são, evidentemente, fundadas em antigos preconceitos sobre a capacidade intelectual e a produção de textos por mulheres. Mas, neste contexto, as afirmações de Rousseau têm fundamento, uma vez que no século XVIII, à mulher, mesmo em países como a França, era dado um limite: o do seu lar, e poucas tinham acesso à escolarização. A mulher não teria, pois, ferramentas intelectuais que lhe conferissem capacidade de raciocinar, discutir ou pensar. Concernente a estas ideias, João da Silva Correia atribui às mulheres escritoras pouca capacidade intelectual: “O estilo da mulher é, de modo geral, cortado e fácil; o vocabulário é restricto e familiar; a proposição curta e desenredada; e ao período, articulado com muita simplicidade – o que é mais um índice de pouco fôlego mental, ou de diminuta capacidade para o encadeamento de séries lógicas” (94). O autor

acredita ainda que o sexo feminino prefere a poesia como forma literária, por ser o género literário mais rimático, musical e artístico, do que géneros de *grande fôlego*, como a poesia épica.

Ora, Rosiska Darcy de Oliveira esclarece-nos sobre a influência da tradição masculina nas obras de escritoras: os valores masculinos predominam sobre os femininos, por isso temas relacionados com a guerra, por exemplo, seriam de mais valor que os referentes ao sentimento de uma mulher dentro de sua casa; ou seja, as mulheres nunca escreveram uma epopeia porque quase nunca iam às guerras, sendo a sua escrita, uma escrita *do lar*. Por isso, segundo a mesma autora, no começo do século XX,¹³⁸ toda a estrutura de um romance, quando obra de mulher, se construirá com um desvio de prumo, forçada a mudar a sua visão das coisas por deferência a uma autoridade que lhe é externa (R. Oliveira 45).

Lembre-mo-nos que é só com o advento do romantismo e da Revolução Industrial que a existência de um *champ* literário criou a possibilidade dos autores viverem como escritores profissionais. É preciso referenciar também que é com o surgimento do período romântico, grande propulsor de contos e romances, que alguns nomes de referência da literatura na Europa começaram a firmar-se e a destacar-se, já que a produção da narrativa neste período se torna mais abundante, principalmente com os franceses Victor Hugo e Honoré de Balzac, e os ingleses Lord Byron e Percy Busshe Shelley. Foi nesta época que surgiu o *romance-folhetim*: nos jornais eram publicados periodicamente romances serializados, como um meio de aumentar as suas tiragens. Esse fator, que coincide com a ascensão da burguesia, foi responsável pelo aparecimento do mercado de leitura e pelo desenvolvimento de uma cultura de massas, visto que a burguesia cada vez mais era atraída pelas histórias e pelos autores dos textos. A autoria começa então a ter uma importância fundamental para o leitor: “o nome de autor funda um estatuto para o próprio texto, conforme o conjunto de sua obra permite o reconhecimento de um específico tipo de discurso no interior de uma sociedade que, por sua vez, é circunscrita por determinada cultura” (N. Silva 203).

Voltemos à questão das *Cartas Portuguesas* para lembrar que essa obra foi um sucesso editorial em alguns países da Europa. Lembra Anna Klobucka que esta obra, em Portugal, não suscitou qualquer resposta, provavelmente por causa da censura que a Inquisição exercia no país, afirmando que, atualmente, no que diz respeito à autoria feminina: “Podemos verificar que, na perspectiva actualmente dominante no criticismo literário português, o *sexo do autor* continua a ser glosado como um factor potencial de interpretação textual, embora na grande maioria dos casos o seu papel *relevante* se manifeste sobretudo mediante prestações de sua *redundância*” (57). Desta forma ficamos com a ideia de ser o autor, no século XVII, um mero sujeito da história literária que aí busca ressignificar seu papel: “Si les académies ont révélé la spécificité du littéraire, si le mécénat en atteste le prestige, l’autonomie des auteurs ne pouvait s’affirmer de façon conséquent sans la reconnaissance de leurs droits propres” (Viala 85). No caso específico da obra de Mariana

Alcoforado, nota-se como se concede ao mecenas, o editor, os louros da publicação; primeiramente, os créditos foram concedidos a Claude Bardin e depois, quando se descobriu o tradutor do texto, atribuiu-se a autoria a Gabriel Joseph de Lavergne, Visconde de Guilleragues. Alguns séculos depois é que voltou a preocupação em averiguar a autoridade/autoria do texto d'*As Cartas Portuguesas*,¹³⁹ porque se começou a atribuir maior importância à autoria, pois, como refere Roland Barthes, a autoria dá um significado de *segurança* à obra:

Dar um Autor a um texto é impor a esse texto um mecanismo de segurança, é datá-lo de um significado último, é fechar a escrita. Esta concepção convém perfeitamente à crítica, que pretende então atribuir-se a tarefa importante de descobrir o Autor (ou as suas hipóteses: a sociedade, a história, a psique, a liberdade) sob a obra: encontrado o Autor, o texto é 'explicado', o crítico venceu; não há pois nada de espontâneo no facto de, historicamente, o reino do Autor ter sido do crítico. (Barthes 52)

Ou seja, como já referimos anteriormente, é insuportável à crítica o *anonimato* da autoria. Notamos que, com a evolução dos estudos literários, o trabalho da ecdótica, juntamente com o da reconstituição e organização de espólios e inventários, vem reconstituir muitos textos que foram *perdidos* pelos seus autores. Os investigadores acabam inscritos num corpo académico referencial: o escritor e a crítica necessitam-se. Algumas vezes, é dessa dependência, de uns poucos críticos, que vivem muitos escritores marginalizados, esquecidos pelo cânone. Por isso, evidenciamos que a concepção de autoria no passado, diferente da atual, trouxe problemas de estabelecimento de textos, tanto nos textos de Bernardim, como no texto de Mariana Alcoforado (se a considerarmos o autor da obra), que sofreram todos esses processos em relação à autoria, à tradução e à legitimidade do seu texto. Tudo isso porque na Idade Média e na transição para Idade Moderna não existiam delimitações tão nítidas como hoje em dia, entre *texto*, *comentário* e *glosa*, tanto como entre *autor*, *comentador*, *copista* e *ator*. É sobre essa falta de definição que argumenta Maria Vitalina Leal de Matos:

É segundo esta mesma lógica que o copista dos textos – actividade tão importante na Idade Média – não está obrigado ao estrito respeito pelo original; mas, pelo contrário, pode interferir, introduzindo comentários ou 'emendas'. Aliás, certas obras, mais dependentes da tradição oral, deverão ter sido produzidas por vários criadores, até que um deles lhes dá, através da escrita, forma acabada e definitiva. (Matos 93)

É exatamente esse um dos maiores problemas do texto de Alcoforado (cujo original, infelizmente, não foi ainda possível localizar). Se houve a tradução do português para o francês e depois vice-versa numa época em que não havia delimitações básicas entre os conceitos acima referidos, deve, certamente, ter alterado grandemente a obra original, tendo o tradutor francês,¹⁴⁰ o grande responsável por adaptar as cartas à língua francesa, um grande mérito como intérprete e

coadjuvante da obra: “Toda a tradução implica um choque, um conflito de horizontes causado pela diferença das duas línguas, porque cada língua implica uma visão do mundo que não coincide com a visão do mundo da outra língua” (Matos 131).

Em suma, lembra-nos Teresa Sousa de Almeida que as alternativas de interpretação da autoria e produção desta obra se centram em três possibilidades:

a) le cas d’une élaboration collective dans le cadre d’un ‘jeu de salon’ à l’instar de la mode dès portraits et de celles des maximes (pratiques d’abord collectives et ludiques: un domaine où l’autorité du texte n’est pas première; éventuellement même: plusieurs ‘auteurs’ pour cet ensemble de lettres); b) le cas d’une correspondance authentique donnée sous le masque d’une fiction ‘exotique’ (quel que soit l’auteur et quoi qu’il en soit de son désir ou non de ‘publicité’: des lettres rédigées par une française, travesties pour la publication, publiées ou non sans son consentement); c) le cas d’une oeuvre d’imagination effectivement produite par une religieuse (portugaise ou non). (Almeida 195)

Contudo, ressalta ainda a pesquisadora que pesquisas mais recentes nos dariam conta que da seguinte possibilidade: “doivent être sérieusement considérées et elles le seront toujours si de nouveaux documents ne sont pas découverts. Sans prétendre résoudre ce problème, nous aimerions souligner quelques aspects qui nous semblent importants en nous concentrant en premier sur le texte des lettres et après sur les caractéristiques du salon de Madame de Sable” (195).

A obra de Mariana Alcoforado suscita debates e desconfortos críticos, pois consegue superar as barreiras colocadas à autoria feminina portuguesa, tendo sido reconhecida fora de Portugal como autora – título que não foi requerido pela freira –, tornando-se a *autora* portuguesa, anterior ao século XVIII, mais citada nos dicionários e histórias literárias portuguesas,¹⁴¹ o que deve ter influenciado os professores de literatura portuguesa, que a citam como a romancista mais representativa da literatura portuguesa antes do século XX. Ironicamente, foi talvez uma atenção excessiva, atribuída a uma “autora portuguesa” que nem sequer sabemos se existiu enquanto produtora dessas *lettres*, retirando a atenção e prolongando o esquecimento de outras autoras que produziram obra e que queriam esse estatuto, como Bernarda Ferreira de Lacerda.¹⁴²

Todas estas problemáticas que se referem à produção intelectual feminina esbarram, para Simmel, na oposição entre a essência geral da mulher e o total contexto da nossa cultura masculinizada. Assim, a produção feminina enfrenta obstáculos generalizados que exigem das autoras uma adaptação ao caráter global da cultura (que é masculina), a qual dificulta a sua produção:

Na cultura actual, a actividade feminina resulta tanto mais eficaz, quanto mais impregnada do espírito desta cultura – espírito masculino – se encontra o objectivo do seu trabalho. Quanto à criação propriamente dita, isso é algo em que ela em geral fracassa, quando aquelas energias que lhe são inerentes, distribuídas de um

modo diferente daquele pelo qual se encontram no ser masculino, são compelidas a adaptar-se segundo os moldes que a cultura objectiva, isto é, a cultura masculinizada exige. (Simmel 35)

Olhar o texto, sexualizá-lo, não seria vantajoso para a formação do cânone nem para a autoria feminina que, como vimos nas rubricas anteriores, a rotula e veicula, intrinsecamente, com uma crítica negativa pré-concebida. Por isso, Ligia Amâncio chega à seguinte conclusão, através da psicologia social, sobre a assimetria dos papéis tradicionais dos dois sexos:

Quanto ao conteúdo, o estereótipo masculino organiza-se sob a forma do que os autores designam por *cluster* da competência, composto por traços da independência, racionalidade e auto-afirmação, todos eles valorizados socialmente, e o estereótipo feminino é composto pelo pólo oposto destes traços, negativamente valorizados, e ainda pelo *cluster* da expressividade afectiva, única dimensão que é positivamente valorizada no estereótipo feminino. (Amâncio 50)

É exatamente pela carga afetiva e emocional que o texto de Alcoforado é válido e despertou a curiosidade do público, revitalizando, nos portugueses, uma identidade cultural, na medida em que o sentimento ali contido demonstra um caso especificamente português, associado à saudade, reafirmando, desse modo, a identidade cultural portuguesa, valorizando em Portugal aquilo que era comentado no estrangeiro, como atributo dos portugueses e pertencentes a eles. Outro fator a destacar nas *Cartas Portuguesas* é o seu teor autobiográfico que seria, pela própria imposição da sociedade patriarcal, uma experiência feminina por excelência:¹⁴³ “As mulheres costumam preferir a escrita autobiográfica porque, historicamente confinadas ao universo do lar, ao interior da casa, elas teriam encontrado nesse tipo de escrita o veículo ideal para a expressão de sua vida íntima, seus desejos, suas fantasias” (Branco 30).

Óscar Lopes e António José Saraiva dão pistas para entendermos o motivo da legitimação destas cartas amorosas como parte da literatura portuguesa, quando referem o papel das obras literárias em geral:

Na verdade, não pode negar-se a permanência de valores literários, que chegam a desafiar as inevitáveis infidelidades da sua tradução e interpretação, resultantes de, por exemplo, terem sido originalmente realizados em línguas e instituições já mortas há muito. Mas tais infidelidades e, com elas, os problemas de interpretação e valorização surgem logo depois que uma obra se publica. A própria estrutura da obra nunca reduz todas as instituições do autor a uma perfeita coerência; é bem sabido que os grandes livros têm uma complicada história, de antes, durante e depois de sua redacção. (Lopes e Saraiva 9)

Contudo, averiguamos que, nos dias atuais, o autor é uma propriedade/entidade intelectual ou/e artística, juridicamente constituída e legalmente composta de direitos e deveres contratuais, incluindo herdeiros e fatores eminentemente económicos. A autoria é, contemporaneamente

falando, uma forma de estatuto social, intelectual e académico, validado pela cultura letrada universitária. Entrámos num período, não apenas da devida atenção ao autor, mas da capitalização da função de autor, dos direitos autorais que geram rendas.

A modernidade e implicações jurídicas trazem mais problemáticas e alargam o conceito de autor a múltiplas esferas, nas quais a propriedade e a criação não são simétricas. Pode prevalecer ainda o estatuto de posse sobre a obra, como acontecia na Idade Média, quando o editor detinha plenos poderes sobre a obra, inclusive alterando-a. Parece que esse princípio se encontra em revalidação, embora, falando em termos legais, seja o autor aquele a quem é atribuída a tutela dos direitos de autor:

O autor criador intelectual pode não ser o detentor da tutela dos direitos de autor, e aquele ou aqueles que são os titulares dessa tutela são ‘autores’ que não estão directamente envolvidos no processo de criação da obra. A lei prevê a atribuição originária de direitos pessoais e patrimoniais a essas entidades cuja relação à obra é apenas o pagamento, o custear, o financiar de materiais, o que não me parece que justifique que detenham direitos pessoais ou morais constituídos originalmente para a defesa do autor criador intelectual. Daqui subjaz a afirmação de que ‘autor’ não é o criador intelectual mas sim ‘o proprietário da obra’, no sentido em que é titular dos direitos singidos com a criação. (A. Abreu 64)

Por isso, Alain Viala afirma que existem algumas estratégias que poderiam tornar próspera a carreira do escritor, se observassem tais fatores: “Les gains de finances (gratifications, droits d’auteur), de prestige (académies, mécénat) et d’auteur et relations (presse, salons) constituaient des possibles dont l’acquisition fonde les premières stratégies d’écrivains” (183-184). Em suma, o autor é construído através de um desejo individual, que necessita (para sobreviver enquanto escritor canónico) de uma projeção crítica, de leitores assíduos e de difusão editorial. Tudo isso, é claro, aliado à capacidade de produzir uma obra que interesse ao grande público e à academia, refletindo os valores de um povo. Aqueles(as) que conseguirem atingir esses parâmetros podem tornar-se autores plenamente canónicos; contudo, nota-se que, mesmo atingindo um certo prestígio, as obras das mulheres muitas vezes integram um campo especulativo de inferioridade literária ou de *clichês* que reduzem a sua obra a uma *mera produção*, quer dizer, sem grande *valor literário*, sem a validação do cânone. Concordamos com Vanda Anástacio quando refere que “um autor é todo aquele que numa determinada sociedade é considerado como tal, num dado momento, independentemente de sua relação com a imprensa e com o mercado livreiro, ou da dimensão numérica do seu público leitor” (217), por acreditarmos que as mulheres pouco participavam desta dinâmica, porque, como observado no segundo capítulo, ao longo deste terceiro e com exemplos no quarto, a função social imposta às mulheres as relega para um plano inferior; consequentemente, muitas mulheres passaram despercebidas como *autoras* na sua época e só muito tempo depois, com

a advento do feminismo, é que foram sendo (são ainda) resgatadas, e só agora começa a perceber-se a quantidade extrema de produção, ainda inédita ou perdida durante o tempo, e que está sendo valorizada atualmente na Academia.

O feminino literário (as produções literárias das mulheres) é assim pré-condicionado por *clichês* e estereótipos. A própria evolução da humanidade institui um modo feminino de ser, que é mais psicossocial do que biológico. Por isso, no próximo capítulo, antes mesmo de avaliarmos as obras de autoras de diferentes séculos, tentando mostrar a falta de fundamento do desprestígio a que foram votadas, apresentaremos, concretamente, mais dados do inquérito aplicado a professores de literatura portuguesa em Portugal, no Brasil e na Europa, para averiguarmos como se formam, atualmente, o cânone e as ideologias presentes na Academia. Investigaremos, pois, se a Academia funciona, atualmente, como instituição reprodutora de uma mesma estrutura: a da exclusão literária feminina, apresentando, logo em seguida, os casos de algumas obras de mulheres pioneiras nas letras portuguesas.

CAPÍTULO IV

O cânone, a escritora e a construção da literatura portuguesa

Les femmes, et depuis une époque récente, depuis qu'elles se sont libérées des modèles et des carcans, peuvent libérer par leur écriture un désir forcément spécifique et étrangement violent: écriture du désir, donc de la transgression, et parce que le désir féminin est plus brimé, plus refoulé par champ nouveau et singulièrement subversif. (Didier 286)

1. O cânone e a sub(o)missão na literatura portuguesa

O silêncio das mulheres, no caso das longas errâncias que levam as fugitivas de uma margem para a outra, é acompanhado de uma renúncia à identidade. (Régnier-Bohler 545)

Uma das questões importantes a ter em conta, numa reflexão sobre o cânone e as suas implicações, é a problemática da nacionalidade. Observa-se, nos estudos de Osvaldo Manuel Silvestre, que “o cânone nacional é o nosso mundo” e “o cânone ocidental é a nossa obrigação”; deste modo, o crítico levanta questões como: “que obras têm a ver com Portugal? O que é a nacionalidade portuguesa?”. Adotando esta perspectiva, vamos mais além, questionando-nos: será que alguma mulher expressaria uma identidade nacional (cultural) na literatura portuguesa, ainda que hoje esquecida pela história literária? Silvestre afirma ainda: “A diferença seria então próxima daquela que estabelecemos entre ontologia e ética e poderia ser assim traduzida: o cânone nacional é um constructo substancialista, o ocidental é um tropo moral” (162). Maria Irene Ramalho de Sousa Santos vem acrescentar outro ponto importante ao nosso debate quando refere que, em Portugal, a noção de cânone literário ou cultural não parece ser o centro de grandes discussões (*Introdução* 15), até porque, por exemplo, a constituição ideológica do corpo docente de literatura portuguesa, seja do sexo feminino seja do masculino, tem o mesmo posicionamento; parece quase que, indirectamente, todos os agentes são condicionados a não questionar os ditos cânones, no que se refere à autoria feminina. Assim, afirma Sousa Santos:

Discutir o cânone nas humanidades não é, pois, um debate meramente estético, a não ser que entendamos que o estético participa do social e do político. Decerto que o cânone implica também inclusões e exclusões de gosto, mas só na medida em que o gosto é autorizado e autenticado pela *ideologia dominante de uma determinada cultura* [destaque nosso]. (Santos, *Introdução* 19)

Isto indica que o *gosto* dos indivíduos advém, na maioria dos casos, das estruturas nas quais se encontram inseridos, bem como implica que os autores canonizados/leccionados quase sempre permaneçam os mesmos; como se se considerasse que a cultura de um país é sempre representada por um esquema valorativo que não deve ser questionado, mas apenas repetido.

Acercando-se das afirmações de Silvestre, Jerónimo Gil, na sua dissertação de mestrado, afirma que há uma relação intrínseca entre a representatividade do cânone literário determinado para o ensino e a questão da identidade nacional. A grande problemática do sistema educativo português seria, segundo Gil, a do século XX, dividindo-se entre as novas exigências de uma sociedade em acelerada mutação social e a *tradição histórica* de um país culturalmente atrasado e

fechado à inovação, “a olhar narcisisticamente para dentro do seu próprio, estranho e ilusório passado imperial” (3). A escola portuguesa mudou após a Revolução de abril de 1974, não apenas a nível político ou económico, mas também social; uma das grandes questões da época, constata o estudioso, foi a necessidade de se discutir a “educação popular de, e para o povo” (Gil 43), concluindo que o cânone literário português está ao serviço, desde os seus primórdios, de uma *ideologia*. Mais particularmente adianta:

. . . consequência de algumas transformações, ainda lentas mas irreversíveis, observa-se uma relativa abertura que se reflecte nas opções de política educativa Entretanto, no período após 25 de Abril, a Escola não conseguiu organizar uma resposta clara para a nova situação. Só com a chegada dos anos 80 foi possível estabilizá-la de modo a permitir a implementação de algumas medidas educativas e de relevo como a reorganização curricular e a adopção de novos programas de ensino. Donde concluímos que a evolução do cânone literário, não podendo ser cronologicamente afectada de forma directa e imediata pela revolução de Abril, só *posteriormente reflecte as mudanças sociais* então operadas com implicação no âmbito escolar. A consequência mais imediata foi o acesso generalizado à Escola, constituindo-se como um facto histórico sem precedentes [destaque nosso]. (Gil 73-74)

Esta mudança posterior de paradigmas está presente na própria reestruturação dos Novos Programas de Português (NPP), que começaram a incluir cada vez mais escritoras no cânone escolar. Isto reflecte, segundo Paulo Jaime Lampreia Costa, na sua dissertação de mestrado apresentada à Universidade de Évora, uma ideia central, que consiste no facto de o sistema educativo português ter como objeto de intervenção privilegiada o Estado, correspondendo a momentos de alterações, no que diz respeito ao nível de uma análise diacrónica:

. . . por um lado, nem sempre a intervenção no plano educativo por parte do Estado se traduz em alterações minimamente significativas, correspondendo por vezes a um conjunto significativo de textos a um conjunto de alterações pontuais cuja longevidade é consideravelmente restrita; por outro lado, a um regime que mantenha, no plano político, uma maior estabilidade, independentemente da forma como esse regime se configura, correspondem quer intervenções de carácter mais substantivo, quer alterações de maior longevidade. (P. J. Costa 157)

Ora, este pensamento compatibiliza-se com as afirmações de Jerónimo Gil, que considera o pós 25 de abril como o período em que mais se reflectem mudanças sociais, considerando que esta época foi determinada pelo grupo político que se manteve muito tempo no poder. Ou seja, a estabilidade do período político anterior era tão consistente na sua forma de manipular e coordenar a sociedade, que, mesmo depois de posto fim a esse mesmo sistema, foram precisos muitos anos para mudar mentalidades, no que diz respeito não só à nova política, como aos paradigmas escolares – o que diz respeito também, necessariamente, ao cânone literário. Afigura-se-nos, então,

que esse processo de mudança de mentalidade foi mais lento ao nível educativo, do que, em vias de facto, no político.

Pedro Balau Custódio, na sua tese de doutoramento apresentada à Universidade de Coimbra, sublinha, através de uma análise diacrónica, as seguintes considerações sobre os programas do Ensino de Português, referentes aos textos literários:

1) Anos 70:

Os programas dos anos 70 revelam a transição operada entre um primeiro momento, no qual se identifica o privilégio da *História literária* na constituição de um cânone e na selecção das estratégias de leitura, e um segundo momento, marcado pelo advento de outras *disciplinas*, como a Linguística, cujas influências se vão fazendo sentir nos *curricula*, por vezes de forma intempestiva. Elas alteram as formas de trabalho sobre o texto literário e, também, o modo de estruturar as actividades de aprendizagem *de* e *sobre* a língua. (Custódio 405)

2) Anos 80:

Os programas compreendidos entre os anos 70 e o final dos anos 80, não só seguiram estes preceitos como elidiram, também, a componente de formação moral e cívica, privilegiando as componentes de *imaginação* e de *liberdade interpretativa* do aluno no processo de leitura. Para tal, privilegiaram o tratamento de temas relacionais entre o *aluno* e o *mundo social* envolvente. Cada alteração que atinge os planos curriculares tende a debilitar o *cânone* naquilo que ele tem de mais *clássico*, deixando-os permeáveis à entrada de autores contemporâneos que abalam, assim, a ordem estabelecida. A linguagem didáctica também se altera. Nos anos 80 assistimos à banalização de termos e de expressões que ajudam a explicar o texto literário, como ‘conotação’, ‘signos’, ‘código linguístico’, ‘funções da linguagem’, ‘enunciado’, ‘níveis de língua’. (Custódio 405-406)

3) Anos 90:

Entre os primeiros passos da reforma educativa e 1998 abundam as reformulações dos planos curriculares de *Português* que advêm, em nossa opinião, de três razões fundamentais: a primeira decorre de motivações relacionadas com as dificuldades de gestão dos programas (em resultado de contínuas auscultações levadas a cabo junto dos professores); a segunda deriva de opções metodológicas e didácticas, julgadas convenientes, como é o caso da sobrevalorização das práticas de escrita, do fomento das competências comunicativo-discursivas e, conseqüentemente, do atenuamento de estratégias de leitura do texto literário; a terceira responde, também, a alterações progressivas em torno do conceito e das funções da *educação literária* e, nomeadamente, do *ensino da literatura*. (Custódio 441)

Para observar a evolução dessas tendências é necessário, pois, ler os documentos que a partir de 2004/2005 configuram o novo desenho curricular do ensino secundário. Custódio

compreende então como se estruturam os programas que visam ensinar a língua e a literatura, observa o carácter interdisciplinar do novo desenho curricular português e conclui:

Após a apresentação sumária das principais directivas desta versão curricular, importava explicitar como e de que forma estão presentes o *ensino da língua* e o da *literatura* em todos os agrupamentos. Assim, em toda a trajectória vertical e horizontal do Ensino Secundário, é oferecido o programa de *Língua Portuguesa*, que se destina a todos os alunos, independentemente do curso ou área de formação. No que toca ao *ensino da literatura* são disponibilizados os seguintes planos: *Literatura Portuguesa* e *Literaturas de Língua Portuguesa*. O de *Clássicos da Literatura* é, inexplicadamente, abandonado. (Custódio 452)

Achamos interessante valorizar as observações de Custódio justamente nos planos do ensino de Português de 1991 (que vai do 10.º ao 12.º anos, das áreas A e B), nos quais os autores se encontram organizados de acordo com o género literário a que pertencem, para podermos entender as problemáticas críticas e de referências canónicas à autoria feminina portuguesa. Observamos então que, no referido plano, constam nomes de algumas escritoras que merecem ser destacadas:

10.º A: poetas do século XX, nos quais podem ou não, dependendo da formação do professor ou do seu manual, constar nomes de escritoras;

10.º B: Florbela Espanca, Natália Correia (poesia e prosa), Maria Teresa Horta, Luzia Maria Martins, e contos do século XX (nos quais podem ou não, dependendo da formação do professor ou do seu manual, constar nomes de escritoras);

11.º A: Marquesa de Alorna, e textos poéticos de autores do século XX (que podem ou não, dependendo da formação do professor ou do seu manual, incluir obras de escritoras);

11.º B: Olga Gonçalves, Fiamma Hasse P. Brandão, e Sophia de M. B. Andresen;

12.º A: Agustina Bessa-Luís;

12.º B: Agustina Bessa-Luís, e Sophia de M. B. Andresen.

Notamos, assim, que Agustina Bessa-Luís e Sophia de M. B. Andresen são as únicas escritoras que se repetem em ambos os programas. Todavia, obras das mesmas autoras, como também Florbela Espanca, Natália Correia e até outras escritoras, podem ser abordadas nas aulas dos programas do 10.º A e 11.º B, visto estes não determinarem especificamente o nome dos poetas a leccionar, mas apenas se referirem ao seu período histórico. Lembremos que o período que compreende o começo do século XX é aquele no qual mais surgem escritoras portuguesas. Isto quer dizer que tal escolha dependerá muito da formação académica/universitária do professor e até mesmo do incentivo da *escola* em querer trabalhar determinado(a) autor(a), seja porque toca em questões referentes a uma cidade/região específica (sendo leitura mais “próxima” aos alunos), seja pela formação e posicionamento pedagógico dos coordenadores/diretores a favor da inclusão de um determinado escritor(a) nesses programas. Contudo, a formação académica dos professores levá-

los-á a determinar mais facilmente, e até automaticamente, nomes de autores já canonizados no meio mais erudito. Parece-nos, desta forma, que a autoria feminina portuguesa não é construída através de uma imagem de *superioridade* e de *qualidade* e que, por oposição à autoria masculina, há poucos nomes a figurarem nos manuais de 1991.

Sobretudo é também importante notarmos a observação de Pedro Custódio quando justifica a razão para a escolha de obras de determinados autores – como por exemplo: *Bocage, Alma sem Mundo* de Luzia Maria Martins; *Erros meus, Má fortuna, Amor Ardente*, de Natália Correia (10.º B); *Ora Esguardae*, de Olga Gonçalves (11.º B); ou ainda *A Casa do Pó* de Fernando Campos (12.º B) –, observação feita, justamente, quanto à presença (ou falta dela) da autoria feminina, crendo, em alguns casos, perceber algumas motivações:

O primeiro texto foi certamente incluído à luz de critérios de pertinência e de contiguidade didáctico-pedagógica: a leitura e o estudo de textos bocagianos incluídos no programa; o segundo, também por critérios de conveniência contextual de natureza didáctica, (o ‘renascimento’ e ‘Camões’) mas, ainda, por razões de actualidade. O texto data de 1981 mas conhece uma 2.ª edição em 1991, no momento em que o Teatro Experimental de Cascais o leva à cena, e do qual é realizada uma versão televisiva apresentada pela RTP. A inclusão de *Ora Esguardae* parece-nos ter sido motivada por dois factores: pela novidade literária e pela temática. A obra é publicada em 1989, no momento em que se faziam as auscultações aos professores sobre os contornos da reforma, razão que pode ter tido algum peso na decisão. Mas, certamente, terá sido a temática o principal motivo da sua inclusão. *Ora Esguardae* é um texto memorialista que revive os anos quentes da revolução de Abril, fazendo eco de episódios que testemunham as conquistas das liberdades após a queda do regime fascista. (Custódio 421-422).

Ou seja, o investigador justifica a inclusão destas autoras não pelo seu valor estético-literário, mas por questões de conveniência histórica e temática. Isto leva-nos a crer que a escolha dessas autoras terá sido, de facto, produto desses fatores, ou até mesmo de mera coincidência, e por isso a necessidade de Custódio de tecer um certo comentário *relevante* que venha justificar a escolha de tais textos, como quem procura validar e procurar entender por que razão essas autoras – principalmente Luzia Maria Martins e Olga Gonçalves, desconhecidas da maior parte dos portugueses – surgem no *corpus* do cânone escolar português.

Por seu turno, Maria do Rosário Luís da Conceição, na sua dissertação de mestrado apresentada à Universidade Nova de Lisboa, trabalha as noções de valores associados ao cânone literário escolar no 9.º ano de ensino, trazendo uma contribuição para a compreensão do fenómeno educativo e demonstrando, através de um elenco de textos literários, as mudanças curriculares que poderiam colocar em causa a cultura literária de uma geração. Conclui a estudiosa, ao observar 38 textos de autores do século XV a XVII, indicados e citados em manuais escolares, de 1948 a 1974, sobre a predominância de valores como a *coragem*, a *gratidão*, a *veneração religiosa*, a

solidariedade, a *exaltação da natureza*, destacando peremptoriamente os valores *pátria* e *amor* (Conceição 105). Porém, segundo a estudiosa, os autores citados exclusivamente nos manuais dos anos pós 25 de abril (1974-1991), constituídos por 16 autores e 139 textos, mostram-se mais variados; revelam a inclusão de temáticas que abordam a *igualdade sexual*, a *língua portuguesa*, a *aventura*, a *força física*, destacando-se a *igualdade* através da denúncia das desigualdades sociais, da miséria, da pobreza, e reduzindo as ocorrências referentes à pátria (Conceição 107).

É interessante notar como houve uma mudança de paradigma na escolha e temáticas dos textos após um longo processo de ditadura em Portugal. Porém, isto não fez com que à autoria feminina fosse dado o seu devido valor, no *corpus* dos textos do 9.º ano. O que Maria do Rosário Conceição nos aponta são apenas 5 níveis do cânone (numa escala usada pela própria estudiosa, que estratificou vários níveis de cânone literário, classificando os autores a partir da quantidade de citações e indicações dos seus textos nos manuais). Os textos escritos por mulheres apenas constam no último nível, com os nomes de Sophia de Mello Breyner Andresen e Irene Lisboa.

É importante também observarmos as considerações de Maria Paula Morgado Sande, que nos chama a atenção para a ausência de uma tradição de crítica feminista em Portugal, o que nos ajudaria, segundo a pesquisadora, a perceber a razão pela qual tarda o reconhecimento acadêmico de Adília Lopes, bem como de Raul Leal, acreditando que a avaliação e o julgamento dos autores se constrói dentro de uma cultura canônica que peca por deliberada omissão, seja por incapacidade de reconhecimento de uma obra como valor marcante dentro do seu tempo histórico, seja por puro desinteresse dos críticos (Sande 352). Por isto nos propõe um “cânone aberto”:

Uma escritora como Adília Lopes pode ser perfeitamente escolhida pelo professor quando toma decisões dentro do cânone aberto, e lida pelos adolescentes sem prejuízo da prática da noção central de ‘cultura nacional’ com vista à integração dos alunos numa noção de cultura comum representativa da comunidade cultural (que não deve dominar autoritariamente a cultura escolar) ou da sua formação estético-literária (os escritores canonizados também merecem, por méritos vários, ocupar o cânone pedagógico). (Sande 575)

Acreditar num *cânone aberto*, voltado para autores que vivem à margem da literatura oficial, mostra-se uma proposta deveras ambiciosa. É evidente que isto acontece porque Sande faz as suas considerações sobre a ótica da pós-modernidade, inserindo o *sujeito* neste novo contexto que não podemos deixar esquecido aquando da formação de um cânone. De certa forma, isto implica dizer que esta é uma proposta muito voltada para os *Cultural Studies*, teoria essa que a investigadora nem sequer refere no seu estudo. O que parece claro é que, tanto na tese da referida pesquisadora, quanto na citada tese de Osvaldo Manuel Silvestre, quando se fala no problema do cânone na literatura portuguesa, um nome sobressai: o de Florbela Espanca; daí a necessidade de abordar o trajeto desta poetisa no contexto crítico português, neste trabalho.

Maria Isabel Barreno, por exemplo, na obra *O falso neutro*, também constata a existência de discriminação nos programas escolares e nas normas de ensino e formação em literatura, em Portugal, consoante o sexo do(a) autor(a), conclusão obtida através da análises de textos de plano do ensino secundário e dos programas de diferentes cursos, observando os livros utilizados em algumas disciplinas, bem como realizando algumas entrevistas com professores de diferentes escolas lisboetas. A escritora constata ainda, em relação às personagens femininas, que os textos escritos por mulheres ali incluídos são positivos, e os que escritos por autores homens são negativos, face à condição feminina:

Temos, por exemplo, um texto que exprime o amor materno numa forma estritamente poética (e muito menos estereotipada do que o usual), um poema (de Florbela Espanca) dirigido a uma jovem e incitando-a à descoberta da vida, à aventura. Por seu lado, os autores homens falam de conflitos entre mães e filhos por questões de moda, de moral e bons costumes, falam de mães pobres e desgraçadas com filhos ainda mais desgraçados, o uso do feminino quando se quer pintar a extrema desgraça é uma constante que surgirá ilustrada noutros exemplos. (Barreno 46)

Acreditamos, como afirmou José Saramago, que o sistema de ensino tem alguma influência na formação do cânone. Este autor afirma crer que sempre haverá um processo seletivo, e recorda a sua época de estudante, na qual havia autores e livros que se estudavam (como Silva Gaio, que hoje quase ninguém lê ou conhece), admitindo que autores demasiadamente novos para a sua época (como Aquilino Ribeiro) não podiam entrar no cânone e que só poderiam ser descobertos e construídos, mais tarde, já após a sua saída da escola (qtd. in Reis, *Diálogos com Saramago* 69), formando aquilo que denominamos de *cânone do leitor*, que nos remete para a categoria referida anteriormente, citada por Alastair Fowler, o *cânone pessoal*.

Na sua importante obra sobre a autoria feminina portuguesa do século XX, Chararina Edfeldt debruça-se sobre os motivos pelos quais as escritoras portuguesas terão tanta dificuldade em conseguir reconhecimento e consagração das suas obras na história da Literatura Portuguesa, concluindo que a preocupação com a identidade do género do autor(a) se torna decisiva na categorização e organização desta: “A identidade do género da escritora está marcada no discurso historiográfico com tal intensidade que é responsável pela marginalização da sua escrita no mesmo discurso” (Edfeldt 29). Ou seja, serão as próprias escritoras a diminuir o seu valor literário, ao escreverem sob a imposição de uma *dominação masculina* que lhes incute valores e temáticas *padrões* ao seu discurso. Aqui subjazem, como observámos no Capítulo II, os estereótipos femininos como forma de afirmação ou delimitação da escrita de mulheres, que a condicionarão dentro de certos padrões, prolongando os preconceitos em torno do feminino.

Edfeldt observa que o espaço dado às escritoras, as páginas que lhes são dedicadas, nas histórias da literatura portuguesa, são ínfimos: na *História da Literatura Portuguesa* por Lopes e Saraiva, é de 8%; no *Dicionário da Literatura Portuguesa* de Álvaro Manuel Machado, é de 7%; no *Dicionário Cronológico de Autores Portugueses*, varia, consoante os volumes, entre 8% e 21%; no *Dicionário de Literatura Portuguesa, Brasileira e Galega*, organizado por Jacinto do Prado Coelho, a representação escasseia.

No inquérito por nós levado a cabo, já aqui mencionado, também viemos a encontrar referências implícitas da pouca relevância atribuída à literatura feminina. Mas foi também demonstrativo de que os entrevistados, na sua maioria, assumem a qualidade dos textos produzidos por mulheres e ponderam sobre a necessidade de superar os estereótipos aplicados à literatura; por exemplo, tendo em vista um total de 34 escritoras, estas foram citadas 123 vezes como produtoras de uma *boa* literatura,¹⁴⁴ destacando-se Agustina Bessa-Luís (17), Florbela Espanca (12), Lídia Jorge (11) e Sophia de Melo Breyner Andresen (9). Dois professores apontaram a má qualidade desses textos, sendo que 11 não tiveram opinião formada sobre este assunto. Acima de tudo, a tal literatura é ainda atribuída pouca importância. E alguns indivíduos (7) fazem questão de lembrar que a já de si pouca relevância atribuída se denota apenas para as autoras dos séculos XX e XXI, o que significa que a necessidade de voltar os estudos académicos para escritoras de séculos passados se configura como uma emergência na literatura portuguesa. Entretanto, alguns desses profissionais (apenas 4) fizeram questão em realçar o “esquecimento” na inclusão no cânone literário de algumas autoras, acreditando que tal fenómeno vigora devido à condição da mulher na própria sociedade, o que dificultará o seu trabalho como escritora. Um dos pontos principais levantados (por apenas 2 sujeitos) é a necessidade de superar os estereótipos de género, já que eles forjam preconceitos e tentam enquadrar a mulher escritora dentro de um único estilo. Esse ponto é deveras importante porque se entende a necessidade, cada vez mais, do desafio de ensinar o trabalho de mulheres pioneiras nas letras, sem cair em *clichés*, despertando a necessidade de acompanhar a evolução e o momento em que as mulheres desafiam as convenções sociais para, através da escrita, se inscreverem como sujeitos ativos e falantes no meio cultural. Avança-se assim que a percepção da literatura produzida por mulheres em Portugal possui diversas facetas.

Contudo, retomando a questão levantada através dos estudos de Osvaldo Manuel Silvestre sobre se alguma mulher representaria um símbolo de nacionalidade – tão importante para o cânone literário – questionámos os professores sobre autores(as) representativos para a cultura portuguesa.¹⁴⁵ Podemos observar, num primeiro nível de análise, que a maioria dos sujeitos da amostra refere essencialmente escritores homens (248 no total), sendo o quantitativo de escritoras uma representação ínfima (apenas 13) configurando-se Almeida Garrett e Antero de Quental como as figuras mais representativas, não apenas para os sujeitos de ambos os sexos, mas também para os

três grupos analisados. Evidenciamos que em relação à autoria feminina o grupo europeu cita mais mulheres do que o grupo brasileiro e grupo português juntos, e que os sujeitos do sexo masculino das universidades brasileiras não citam uma única escritora. Podemos também observar que as autoras mais citadas, Marquesa de Alorna e Florbela Espanca, são poetisas por excelência. O facto de Luísa Sigea ter sido lembrada, mesmo não sendo portuguesa nem tendo escrito em língua portuguesa, mas ter vivido em Portugal e ter pertencido ao grupo de mulheres cultas apoiadas pela Infanta Dona Maria (1521-1577), revela que é construtora de uma identidade cultural feminina, no período renascentista. Contudo, fica a impressão, por terem sido referenciadas apenas uma vez – tanto Luísa Sigea, quanto Irene Lisboa, Luísa Todi e Carolina Michäelis de Vasconcellos - que tal se tenha devido a uma opinião pessoal ou *gosto* dos professores, não se podendo concluir que sejam escritoras canonizadas ou consideradas de grande representatividade para a cultura portuguesa. Observamos que, de todas essas escritoras, a única cuja obra aufere de várias edições, de diferentes editoras, tanto no Brasil quanto em Portugal, é Florbela Espanca, que, diferentemente da escritora mais citada, a Marquesa de Alorna, aparenta ter um grande número de leitores – o que, sem dúvida, ajudará à difusão da sua obra, mesmo que academicamente seja pouco referida.

Ou seja, se a identidade nacional na literatura forma o cânone, as mulheres escritoras portuguesas não fazem parte, efetivamente, ou destacadamente, deste *corpus*. O que corrobora as conclusões de Edfeldt que, na sua análise das diversas histórias de Literatura Portuguesa e sua relação com as escritoras do começo do século XX (que são as mais referidas), determina que existe uma certa invisibilidade referente ao trabalho das escritoras:

Em geral, a autoria feminina, caso seja incluída, encontrá-la-emos resumida num capítulo próprio e breve, começando por afirmações que destacam a autoridade dessa mesma autoria em relação aos temas e autores tratados no contexto geral das obras historiográfico-literárias. Nas suas representações manifesta-se, também, o padrão de negligência que continua a acompanhar a autoria feminina da primeira metade do século XX até hoje. (Edfelt 75)

A investigadora nota também que a carga simbólica do facto de uma autora ser primeiramente entendida como *mulher*, para só em seguida ser entendida como *escritora* – interpretação feita por grande parte dos historiadores portugueses da literatura – acentua os preconceitos sexuais que se refletem em discursos deveras pejorativos nas representações que se fazem das escritoras portuguesas. Mais uma vez os estereótipos em torno do feminino predominam. Não é à toa que Georges Duby e Michelle Perrot nos lembram que “as mulheres são representadas antes de serem descritas ou narradas, muito antes de terem elas próprias a palavra” (8). Isto tem consequências drásticas na construção dos estereótipos de género (feminino) que influem na apreciação das obras literárias das mesmas: mesmo antes de se conhecer a obra da escritora, os

críticos, e até elas próprias, assumem o seu papel feminino, menosprezando implicitamente a sua escrita. Tais signos arquetípicos e culturalmente desenvolvidos, como vimos já anteriormente, ajudam a manter um cânone masculinizado na literatura portuguesa – as simbologias dos cultos religiosos/mitológicos ajudam-nos a entender o mito patriarcal e como tais ideais perpassam para os cânones sociais que, através desses estereótipos, constroem modelos de perfis *femininos* e *masculinos*: protótipos mantidos e desenvolvidos ao longo da história da humanidade.

De certa forma, isto vem justificar o quase silêncio sobre as problemáticas do cânone e das suas implicações no que se refere ao discurso de autoras portuguesas. As instituições perpetuam a imagem feminina sob o signo do desprestígio – como demonstrou o nosso inquérito, apesar de alguns entrevistados estarem mais conscientes das problemáticas em volta da autoria feminina –, algo que Bourdieu também já o havia notado:

Por fim a escola, ainda quando se emancipa do ascendente da Igreja, continua a transmitir os pressupostos da representação patriarcal (baseada na homologia entre a relação homem/mulher e a relação adulto/criança) e sobretudo, talvez, os que estão inscritos nas suas próprias estruturas hierárquicas, sempre sexualmente conotadas, entre as diferentes escolas ou diferentes faculdades, entre as disciplinas, . . . entre as especialidades, quer dizer entre maneiras de ser e maneiras de ver, de se ver a si próprio . . . o que contribui para fazer não só destinos sociais mas também a intimidade das imagens de si próprio. (Bourdieu, *A dominação masculina* 75).

Isto significa, na análise do sociólogo francês, que a instituição erudita que transmite, ao longo dos séculos, modos e modelos de pensamentos arcaicos, se torna não só um discurso oficial, mas ideológico, o qual promove o “segundo sexo” (o feminino) à categoria de *ingénuo* e até mesmo de *imbecil*, na sua maneira de pensar e de estar. (Bourdieu, *A dominação masculina* 75).

Os resultados do inquérito também nos revelam algumas das consequências-limite que a assimetria simbólica da relação intersexos na perceção dos professores de literatura portuguesa têm em relação às mulheres escritoras. Isto leva-nos a confirmar que, tanto os professores do sexo masculino quanto os do feminino, contribuem, muitas vezes, de maneira acentuada, para a diferenciação negativa dos conceitos referentes ao trabalho literário das mulheres. Parece-nos que o modo como assumem naturalmente tais modelos de pensamento foi socialmente/academicamente imposto, através do ser social, dentro de uma construção histórica dos papéis dos géneros e seus respetivos construtores comportamentais: “a identidade social negativa das mulheres também não pode ser vista como um elemento de uma psicologia feminina, mas sim como o resultado da internalização da especificidade do seu modo de ser, face a um modo de ser masculino, que, pela sua universalidade, surge como um referente simbólico para a realização da distintividade” (Amâncio 54).

Concluimos assim que o mito patriarcal condiciona, ainda hoje, a manutenção de certos (pre)conceitos referentes à mulher na sociedade, automaticamente projetando e difundindo certas concepções, através da *desvalorização cultural* do feminino,¹⁴⁶ e revelando-nos, paradoxalmente, os desvios de uma sociedade estratificada. Numa retrospectiva diacrónica do papel feminino no meio sócio-cultural, confrontamo-nos com a mulher como *ser marginal* (condicionamento cultural) que a leva a uma concepção autodepreciativa, inviabilizando, talvez, a busca por uma *verdadeira* identidade feminina, que não seja aquela que a imposição patriarcal lhe atribui: “o sentimento de ser uma mulher dependerá portanto da coerência entre a maneira como o sujeito em questão se sente mulher (auto-percepção), como a manifesta a outrem (representação) e como os outros lhe significam que a identificam como tal (designação)” (Heinich 369).

Retomando os estudos de Chatarina Edfeldt, destacamos outra importante observação referente à negligência detetada no tratamento científico-literário quanto à autoria feminina portuguesa, que acontece por razões políticas e não estéticas, principalmente para as autoras que se situam entre 1900 e 1950 (103). A investigadora relembra-nos que o *Código Civil* da época da instauração da primeira República Portuguesa afirma que se uma mulher quisesse publicar um livro deveria pedir autorização ao seu marido, dentro de uma ideia dominante da sociedade positivista: “Em geral, as escritoras da Primeira República e a sua literatura não entram na narrativa principal das histórias, caso sejam incluídas; são constituídas como um grupo à parte, por serem ‘mulheres’” (Edfelt 118).

Não só a literatura produzida por mulheres no começo do século XX passou por esse desprestígio, como as poucas mulheres que se arriscaram a escrever em séculos mais remotos enfrentaram, e ainda enfrentam, muitos problemas de reconhecimento. Não é à toa que, numa análise ousada, Plutarco reflete sobre as qualidades dos trabalhos artísticos entre homens e mulheres, em plena Grécia sob o domínio romano, e chega à seguinte conclusão:

Não é, decerto, possível apreender melhor a similaridade e a diferença entre a virtude feminina e a masculina de um outro modo que não seja através do confronto de vidas com vidas, feitos com feitos, como se faz com as grandes obras De facto, as virtudes adquirem certas diferenças, graças à sua natureza, como se se tratasse de um cromatismo próprio, e assumem semelhanças por via dos costumes em que se radicam, do temperamento das pessoas, da sua criação e modo de vida. (Plutarco 15)

O autor grego revela uma interessante e viável análise no que se refere à comparação entre os géneros. Entendemos que, quando ele se refere à *natureza* das virtudes, se centra na concepção que temos hoje, ao confrontar as realidades masculinas e femininas: tentar obter a essência da produção artística dos escritores e escritoras tendo em vista os seus costumes (ou seja, o modo de

vida social e psicológico) é levar em consideração o contexto histórico e as ideologias (virtudes) que eram específicos de cada época.

Levando em conta as considerações de Plutarco, analisaremos autoras portuguesas que se destacaram na História,¹⁴⁷ numa seleção feita através do *Dicionário de Escritoras Portuguesas* de Constância Duarte, Conceição Flores e Zenóbia Moreira,¹⁴⁸ e da *Bibliotheca Lusitana* de Diogo Barbosa Machado, observando as condições nas quais essas mulheres escreveram e a natureza de suas produções. Queremos também explicitar a compreensão da categoria de *autor*: aquele que elabora um texto (seja diário, crónica, cartas, pequenas frases, etc.) e é reconhecido como responsável por uma ação ou por um enunciado verbal, imprimindo-lhe, genericamente falando, o atributo da sua *autoria*.¹⁴⁹ Assim, na seleção e análises que iremos fazer, teremos em conta as autoras que publicaram uma obra (ou várias) em vida, tendo uma preocupação literária ou um projeto de literatura, apesar de, inevitavelmente, por questões de delimitação do trabalho, termos de deixar muitas que se nos parecem relevantes, “de fora”.

O objetivo maior da nossa investigação é averiguar algumas das problemáticas instauradas em várias perspetivas, que não serão absolutas e que só poderiam ser tratadas num todo, se acaso estivéssemos escrevendo uma história da literatura portuguesa feita por mulheres. Avança-se a necessidade de complementaridade e interatividade entre a nossa análise e os textos de autoria feminina portuguesa, confrontando-os com os discursos que delas falam ou que elas foram, quase sempre, obrigadas a repetir. Analisar criticamente as suas atividades literárias é reconstruir a relação histórica entre os sexos, no campo da produção social e literária, em concordância com Monica Rector na afirmação de que “a literatura feminina portuguesa não é nenhuma exceção à regra. A condição da mulher, através dos séculos, tem sido a de ser calada ou apresentada sob uma ótica masculina” (21).

É preciso também termos em mente que o contexto histórico-literário condiciona o discurso da maioria destas mulheres dentro de um certo limite que lhes foi imposto. Por isso, uma das estratégias do discurso destas autoras centra-se no *coquetismo*, uma fase intermédia entre a conclusão e o ato desejado, e a não-consumação da posse; muitas das mulheres escritoras que iremos mencionar participam de uma filosofia das intermitências, do *quase dito*, do *quase gozo*, da *quase satisfação*: “o coquetismo quer agradar” (Simmel 76). Muitas dessas escritoras tentaram agradar ao seu público (um leitor, homem ou mulher, mas sempre “masculinizado” pela cultura) através de discursos e temáticas que fossem condizentes com o seu sexo: procuram instigar o agrado e o desejo do outro. Por isso, simultaneamente, quando falamos nos textos de autoria feminina, temos que ter em mente que muitas delas, além de escreverem através de símbolos e insinuações (pois só desta maneira poderiam expressar o que sentiam), tentam atender aos olhos conservadores da sua sociedade: expressam, paradoxalmente, a posse do outro sobre o seu discurso,

num jogo que servirá de abrigo às ideologias dominantes. Essa contingência, conseqüentemente, muitas vezes limita o seu trabalho e a sua linguagem literária; porém dignifica a autora, pois mesmo sob estreitas regras rompe e procura a sua voz no meio intelectual.

2. O feminino e a literatura portuguesa: uma breve introdução

A história das mulheres é, de uma certa forma, a história do modo como tomam a palavra. Mediatizada, de início, ainda pelos homens que, por intermédio do teatro e, mais tarde, do romance, se esforçam por fazê-las entrar em cena. Da tragédia antiga à comédia moderna, elas são, muitas vezes, apenas porta-voz deles ou o eco das suas obsessões. (Duby e Perrot 10)

Se concordarmos com António Dominguez Ortiz ao afirmar que “no se puede hacer una Historia de la Mujer. Pero sí se puede y se debe hacer un estudio de La Mujer en la Historia” (171), cremos ser difícil construir uma identificação da História como construção social de ambos os sexos, porque as mulheres, quase sempre, foram afastadas dos papéis de protagonistas, mantidas no silêncio da reprodução materna e da vida doméstica. Por isso nos questionamos: as mulheres, então, não teriam história?

Manuel Dias Duarte faz notar, numa história sobre Portugal no feminino, que os homens portugueses que estiveram no poder, sem uma figura feminina ao seu lado, quase sempre foram vítimas de factos trágicos, acreditando que isto acontecia porque seria na mulher portuguesa que estaria a base, o pilar de sustentação do domínio masculino do poder régio.¹⁵⁰ Induz-nos a pensar, por exemplo, que sem a figura de D. Leonor de Aragão (?-1445), o rei D. Duarte provavelmente não se teria inspirado para a redação de *O Leal Conselheiro* e *Uma arte de bem cavalgar toda a sela*. Cita mesmo o período mais sensível da história portuguesa, a perda da sua independência, cuja causa muitos tentaram procurar nos motivos económicos, sócio-culturais, políticos e até religiosos, esquecendo-se de observar que:

. . . a ausência de uma mulher que tomasse as rédeas do governo nas suas mãos. Como fizera a rainha D. Teresa I e como fará a castelhana D. Luísa de Gusmão, daqui a 60 anos, esta sim a verdadeira líder da Restauração da independência. A Portucália perde a independência, porque não há mulher nenhuma a governar. Só homens. Um, ainda jovem, inconsciente, fanático e desejado; o outro, cardeal sem filhos, mas desejoso. Perdida a independência, a dois solteiros sucede-lhes um viúvo: Filipe II. (M. D. Duarte 152-153)

Com este exemplo não podemos falar de uma *história das mulheres* mas podemos dar conta do modo como as mulheres foram tratadas ao longo da, e o que fizeram pela História – no nosso caso, a literária. Esse caminho torna-se sistematizador e identificador da construção de critérios de igualdade entre sexos, apesar do nosso olhar, por mais pós-moderno ou feminista que seja, estar sempre condicionado (conscientemente ou não) a atitudes/mundivências patriarcalizadas; porém, tentaremos não imprimir reflexões que denotem numa desigualdade dos sexos.

Mas antes mesmo de abordarmos algumas autoras é preciso referir que os primeiros focos de escrita por mulheres em Portugal aconteceram com a invasão, em 711, dos muçulmanos (mouros ou árabes), quando cruzaram o Estreito de Gibraltar e invadiram a Península Ibérica, aí permanecendo até ao final do século XV. Em estreita convivência na Ibéria, a cultura islâmica foi capaz de penetrar neste território de tal modo, que lendas na tradição oral de “mouras encantadas” e histórias de amor entre cristãos e islâmicos começaram a permear o imaginário português, principalmente em regiões onde ainda hoje se fazem presentes traços desta cultura – sobretudo Alentejo e Algarve. As interpretações feitas da *Lenda da moura encantada* são, aliás, motivo para uma definição masculina e de um entendimento do feminino associado a *feiticarias* e *bruxarias*:¹⁵¹ regaste do arquétipo de Lilith – materializado neste caso, nas mouras – refletindo a transgressividade feminina como símbolo negativo construído não apenas em volta do povo árabe mas do feminino em geral.

Ressurge, entretanto, uma nova visão do símbolo feminino pelo poder masculino, quando aparecem os primeiros conventos, onde era possível *resguardar* as mulheres da vida mundana.

É desta cultura árabe que surgem os primeiros ecos de mulheres, sobretudo como produtoras de poesia, que deixaram um pequeno legado através de fragmentos de poemas e manuscritos de uma lírica luso-árabe.¹⁵² Porém, tal legado parece ainda hoje ser negado no campo literário, principalmente quando se debate a originalidade e influência, na literatura portuguesa, da cultura árabe: “O problema maior é o de saber-se o que deve a lírica portuguesa, em termos de influência, à poesia árabe. Aqui se tem travado uma batalha campal, onde a serenidade e a isenção não têm dado muitas vezes o tom, entre arabistas e romancistas: aqueles no sentido da afirmação e estes no da negação” (Alves 73).

No entanto, é preciso referir que os estereótipos de género surgem mais fortemente marcados na literatura portuguesa através das “cantigas de amigo”, de “escárnio” e de “maldizer”, produção poética que em geral retrata as saudades, solidão e angústia de um *eu* lírico feminino (apesar da autoria ser masculina) do “amigo” que partiu para o combate com os mouros; como também nas “cantigas de amor”, produção de tradição cortês, na qual o *eu* poético é um homem cuja amada é, em geral, da nobreza, casada e inacessível, numa relação amorosa expressada através

de vassalagem – o homem como *servo* da mulher. Porém, como alude Maria Lúcia Dal Farra (*A dama, a dona e uma outra Sóror* 9-20) há duas lendas medievais, “Dona Pé-de-cabra” e “Dona Marinha”, do *Livro de Linhagens* do conde D. Pedro de Barcelos, filho bastardo de D. Diniz, que configuram uma das primeiras óticas míticas sobre a mulher no imaginário português, já que essas histórias veiculam a representação de estereótipos da mulher, no que diz respeito às mulheres belíssimas e insinuantes, fadadas ao crime da sedução ou da artimanha, o oposto do modelo da “Santa Maria”, aquela que as mulheres deveriam seguir, como subjulgadas à submissão. Contudo, isto não quer dizer que, apesar dos textos estarem assinados por homens, as mulheres não participassem da produção desta literatura; já que pela via escrita a sua participação era limitada, com certeza participariam numa literatura oral que terá sido reproduzida por aqueles que detinham o conhecimento da escrita.

A mulher portuguesa também é representada através das *crônicas*. Aludimos às de viagens portuguesas nos séculos XV e XVI, as quais nos informam sobre um número preciso de escravas, viúvas e algumas órfãs, que se deslocavam às Índias para desposar portugueses, ou os raríssimos casos em que mulheres acompanhavam os seus maridos além-mar. Para além de se evidenciar o número irrelevante de mulheres portuguesas nesta diáspora, as que ousavam embarcar nas naus eram prontamente incluídas na categoria de “mulheres suspeitosas” (Miceli 188), tornando-se uma preocupação para os religiosos, juntamente com a pelos doentes, o combate ao jogo, a leitura de livros profanos, etc. Isto aconteceria porque, de acordo com a política expansionista portuguesa, a emigração e expansão marítimas se caracterizavam pela quase exclusiva presença masculina, o que fomentava a mestiçagem para uma profunda aceleração de povoamento nas regiões conquistadas, assimilando os filhos mestiços à descendência portuguesa, e facilitando a posse do novo território. A mulher fica na terra-pátria, sozinha com os filhos (como modelo português da Penélope *homeriana*), circunscrevendo nela as funções de mãe e pai, apesar do papel passivo e secundário que as normas vigentes da sociedade lhe impunham, “elevando-a” como mantenedora da prole familiar. A angústia da saudade pelo marido a fazia tecer sua tela, como quem almeja o fim do seu sofrimento. Essas mulheres sacrificadas em nome da colonização da Coroa Portuguesa representam a base estrutural daqueles que constroem o país, sentindo as profundas consequências do sentimento saudoso. Dentro destes limites as imagens das personagens femininas, no início da literatura portuguesa, centram-se na mulher que fica, daquela que dialoga consigo mesma, que fala da ausência.

Ao analisar crônicas dos séculos XII a XIV, Ana Rodrigues Oliveira traz-nos algumas imagens das mulheres nas mais antigas crônicas portuguesas. A *IV Crônica Breve de Santa Cruz*, por exemplo, é um texto no qual se exalta a castidade, e conseqüente referência à mulher como agente do pecado e da desordem, agente de tentação demoníaca. A investigadora destaca também

que, no seu conjunto, a matéria cronista medieval (produzida por homens) se relacionava com meios sociais e culturais, clericais e leigos, poucos recetivos às realidades femininas, apenas concedendo destaque e referências não depreciativas a rainhas e infantas: “A rainha prudente e virtuosa, funciona, então, como modelo de perfeição e excelência” (A. R. Oliveira 70). O que Ana Oliveira constata é que as vozes femininas recriadas nessas crónicas, na sua maioria, pouco dizem sobre as mulheres, sendo compostas apenas sob o ponto de vista da ordem masculina da história. Oliveira revela-nos ainda alguns detalhes importantes que nos oferecem uma visão do padrão medieval português: (i) que não há, necessariamente, referências aos aspetos físicos das mulheres (83) sob a forma de culto ou de desprezo, como há desde a pré-história; (ii) que o pensamento feminino deveria ser mantido ocupado (84), dado o preconceito de malignidade referente às mulheres; (iii) as referências aos afetos e amores raramente coincidem com o matrimónio (59). Por fim, (iv) que raramente, no campo bélico, são revelados os casos de algumas mulheres que desafiaram, pelas armas, o poder masculino (127) (como o caso das filhas de Sancho I de Portugal, particularmente de Teresa Sancho, a infanta que sublevou a vila de Montemor-o-Velho contra o irmão, o monarca Afonso II); em suma, os cronistas preferem ocultar a ativa participação das mulheres, antes salientando que elas apenas foram conquistadas por heróis e viris combatentes.

Por seu turno, Ana Isabel Machado da Silva, ao analisar, na sua dissertação de mestrado apresentada à Universidade do Porto, a imagem da mulher nas gravuras de ilustração popular dos séculos XVIII e XIX, observa que em todos os registos artísticos, sejam eles de pintura, escultura, gravura, xilogravura, etc., dedicados à literatura popular, se nota uma “marca feminina”, produto de fronteiras sociais, sistematizando-se a distinção dos géneros através da discriminação social: a imagem da mulher é, geralmente, ou de feições apáticas, ou cativantes e agradáveis, sendo o traje representativo de nobreza; conclui então que a mulher nobre é retratada como casta e frágil, e a mulher de classes sociais desfavorecidas como apática. Contudo, acredita que essas imagens não representam a realidade histórica das mulheres portuguesas nesses séculos; segundo esta estudiosa, não existe uma discriminação na forma de representar a mulher, mas na *ponderação* de a incluir ou não nas gravuras (A. I. Silva 105).

Todas essas descrições nas crónicas portuguesas dão-nos uma visão da mulher em papel de *submissão*. Isto acontece, segundo Isabel Barreno, porque “o que é visto, considerado ou interpretado como feminino é desvalorizado, porque se lhe associa uma tradicional ausência de poder político e económico. O que é visto, considerado e entendido como masculino, é valorizado, porque ao masculino se associa o poder político e económico” (90-91). Tendo em vista tal síntese, analisaremos pois o papel determinante de algumas escritoras que encarnaram, em si mesmo, o papel ativo da produção cultural.

3. Século XV: Joana da Gama e Públia Hortênsia de Castro

Numa cronologia que podemos situar entre meados do século XV e meados do XVI, produz-se, na Europa ocidental, uma série de profundas transformações, no período que transita da Baixa Idade Média para a Idade Moderna, segundo a história económico-social, e, na literatura, transita-se do renascimento para o período barroco.¹⁵³

A mulher, na Idade Média, era uma peça importante no sistema feudal e senhorial, vigiada e guardada por pais e familiares, marido e filhos, como objeto de procriação gerando as dinâmicas dos contratos que reforçavam o poder da nobreza. A clausura monástica era uma alternativa para fugir deste círculo, já que, no século XVI, as mulheres não só se vêem obrigadas, pelo Concílio de Trento, a casar pela Igreja, sob pena de serem presas pela Inquisição, como também se vêem obrigadas, para assim demonstrar a sua submissão, a usar o sobrenome do marido. Contudo, alertamos Mario Pilosu, muitos estudiosos sublinham a condição feminina medieval interpretando de maneiras diferentes os mesmos documentos; na sua própria ótica, muitos dos documentos históricos referentes à transição entre o século XII e XIII apontam para um modelo de mulher arrependida de ter levado uma vida dissoluta, cujos pecados maculados eram quase sempre descritos como do tipo sexual (fornicação e adultério), sendo a prostituição até mais tolerada se houvesse arrependimento por parte da mulher (18-23). Só depois do século XIII, com a Inquisição, tanto a prostituta como a adúltera será condenada à fogueira como *bruxa sedutora* – arquétipo maior de Lilith. Constatamos assim que é neste período que a sexualidade feminina começa mais fortemente a ser definidora dos estereótipos femininos religiosos, e que, mesmo com a falta de dados sobre nascimentos ilegítimos nessa altura, parece-nos óbvio que o pecado da adúltera casada e a fornicção da solteira, como os mais relatados pelo clero, têm por preocupação a noção de continuidade linhástica e dos bens patrimoniais: o adultério mexia com a estabilidade familiar, enquanto ter relações sexuais com uma prostituta não prejudicaria a ordem sócio-económica. A mulher representava assim o perigo na conceção cultural, obtendo um papel secundário, por ser causadora de impurezas físicas e espirituais dos homens; até mesmo as mulheres estrangeiras poderiam significar um desvio da conduta masculina, pois poderiam afastar os homens, pelo poder da persuasão, da religião dos padres, levando-o, conseqüentemente, à perdição (Pilosu 31).

A “liberdade” para a mulher, neste período, só seria possível para aquelas que enveredavam pela vida eclesiástica, só nesse caso seriam damas e donas de si, mas podemos facilmente dar conta que sob o jugo da Igreja Católica o conceito de liberdade feminina era bem restrito e quase nunca, efetivamente, experimentado – apenas no século XVII às mulheres que assumissem as responsabilidades de chefe de família era reconhecido que deveriam saber ler para o

cumprimento de suas obrigações (João L. Lisboa e Tiago R. Miranda 355). Esta prática caracterizava-se por toda Europa como modelo ideal cristão para a prática espiritual: “Desde a Idade Média que os valores sociais faziam coincidir idealmente vida privada feminina com espiritualidade” (Fernanda Olival 281). Foi neste contexto que surgiram as primeiras escritoras portuguesas; gozando dessa alternativa de reclusão (não a confinção ao lar, mas ao convento/mosteiro), era-lhes assegurado o acesso à escolarização e à literatura, aperfeiçoando-se espiritualmente e intelectualmente. Seguidoras do modelo de evangelização cristã, assente no facto de Jesus Cristo ter aceite mulheres como companheiras de evangelização, abandonavam as suas famílias para se dedicarem ao serviço da fé e por isso para muitas dessas mulheres este facto as elevava em relação as outras: “As freiras eram esposas de Cristo, e tinham como função proteger, através da oração, a restante sociedade, pelo que, em termos ideiais, o seu estado era superior ao das mulheres casadas com simples mortais” (Fernanda Olival 280). Apesar da visão medieval sobre a mulher ser altamente desfavorável,¹⁵⁴ muitas vezes assente numa estigmatização pecaminosa da mulher sob a figura de Eva, as escritoras eclesiásticas escreveram sob o modelo mariano. Inseridas num período em que numerosos escritos de homens (clérigos ou leigos) tentam definir e impor valores morais de modelos de comportamentos das mulheres, sendo o único modelo aceite o inalcançável exemplo de Maria, é compreensível que seja então, neste período, que o estereótipo mariano se desenvolve.

A maioria destas escritoras produziram o seu trabalho literário sob a égide da clausura eclesiástica,¹⁵⁵ porém isso não significa que a mulher casada não vivesse a sua clausura, imposta pelos órgãos morais; ou seja, a oposição casa *versus* convento tem em comum entre ambos as ideias de enclausuramento e de *proteção do feminino*:

Para a mulher que entra no mosteiro os dois processos completam-se profundamente: a separação do mundo é, pelo menos teoricamente, total e definitiva em resultado da renúncia aos bens e aos prazeres do corpo. Para a mulher que se mantém em casa trata-se, em vez disso, de encontrar uma série de compromissos que possam conciliar uma vida apesar de tudo ligada às exigências externas e exteriores da sociedade e da carne com os ideais da reclusão doméstica e da hegemonia do espírito sobre o corpo. (Casagrande 125)

Este período é caracterizado pela ideia de um cânone enquanto modelo de reprodução de uma estética, feito a partir de *recriações* – possibilidade de entendimento que observámos já em relação à definição de cânone no Capítulo I: “A arte medieval nunca pretende uma originalidade radical, obsessão modernista; pelo contrário, joga com ínfimas variações sobre um tema sempre recorrente: o valor do artista reside na repetição singular de uma melodia conhecida, que ele consegue redescobrir sob um ângulo novo” (Croix 37). Salientamos também que “A literatura conventual feminina faz-se eco desse fortíssimo filão que caracterizou a poesia barroca em geral . . .

o tema do desengano do mundo” (Morujão 617). É exatamente esta a temática da nossa primeira autora, Joana da Gama.

É preciso, todavia, aludir ainda a um contemporâneo da escritora, Duarte Nunes de Leão (1530-1575), que, em *Descrição do Reino de Portugal* de 1610, refere que, em geral, às mulheres portuguesas não é dado o direito de liberdade de expressão, pois poderiam igualar-se aos homens: “E se em todas artes e disciplinas se não acham grande número de mulheres científicas nestes tempos como já houve nos passados em muitas nações, é por honestidade e vergonha que as enfreia e as encolhe, principalmente em Portugal onde as mulheres se não mostram em público” (151). Por isso mesmo, só no claustro, no convento fechado, para além de alguns casos esparsos como as mulheres protegidas pela Infanta Dona Maria, filha do Rei D. Manuel, se poderia produzir intelectualmente e viver para a literatura como meio de expressão, criatividade, descoberta e enfrentamento da realidade. Por isso Joana da Gama (1520?-1586)¹⁵⁶ é, dentre os escritores do século XVI, um caso totalmente atípico: nem era aristocrata, apesar de ter tido pais nobres, nem estava junto ao poder da corte, não teve acesso à instrução de alto nível, não era latinista, nem possuía grandes e/ou variados conhecimentos. Estamos diante de uma autodidata que aprendeu a ler para ter acesso à cultura e melhor perceber o mundo que a cercava:

On voit donc que cette modeste ‘freyra’, masque de Joana da Gama, ne manque pas de talent. Ecrivain mineur, certes, mais doué. Elle se situe à la périphérie du petit monde de l’”intelligentsia” portugaise de l’époque, à l’écart de la Cour, interdit d’Université, mais elle fait comme les petits chiens dans l’évangile de la cananéenne: elle ramasse les miettes des convives, et se nourrit de ce qui passe à sa portée. (Quint, *Joana da Gama: une femme écrivain* 54)

Outro facto curioso é que Joana da Gama decide, por livre vontade, ir para um convento, fundando na cidade de Évora um recolhimento chamado de “Salvador do Mundo”,¹⁵⁷ depois de ter ficado viúva, visto que não poderia ficar *solteira*, pois neste século tal coisa teria um sentido profundamente pejorativo.

A sua única obra publicada, sem indicação de autor,¹⁵⁸ lugar, editor ou data,¹⁵⁹ intitula-se *Ditos da Freira*, e encontra-se dividida em duas partes: a primeira composta de aforismos, e a segunda de formas versificadas (como trovas, vilancetes, sonetos, e cantigas). A nossa primeira interrogação é: por que esse anonimato em relação à autoria da obra? Talvez fosse mesmo desejo de Joana da Gama, que se posiciona humildemente nos seus aforismos, porque para a escritora o que importaria mais seria a mensagem do que está escrito, e não o nome que lhe estaria associado. No frontispício, o que importava assinalar era, em primeiro lugar, o seu estatuto: “uma freira de Terceira Regra”, ou seja, a autoria como autoridade que se impõe pelo epíteto qualitativo da erudição feminina e da respeitabilidade social, já que ela não era freira, mas *beata* – uma espécie de

freira laica. O que também lhe conferiria autonomia, quer dizer, uma independência “assistida”: autossuficiente do ponto de vista económico e sem professar, podia ser senhora do seu próprio destino, e uma vez num convento, ninguém poderia macular a sua reputação – aliás, prática esse comum, segundo Isabel dos Guimarães Sá (279).¹⁶⁰ Em segundo lugar diz-se também no frontispício: “contém sentença muy notáveis, e avisos necessários”, revelador do conteúdo e mensagem da obra, de grande necessidade aos leitores. E desta forma se justifica a não identificação do autor da obra; mais importa o estatuto, para chamar a atenção do leitor para o que se diz (“avisos necessários”).

Joana da Gama faz-nos pensar que a sua capacidade de decisão, em pleno século XVI, a configura como um caso raro na literatura portuguesa. Os seus ditos (aforismos) são reveladores de reflexões de uma certa condição feminina: “Il me semble que se fait jour dans les lignes une manière à la fois douloureuse et fière d’assumer sa condition féminine. Joana affirme hautement que le monde est cruel envers les femmes, mais qu’elles sont impuissantes à le transformer” (Quint, *Joana da Gama: une femme écrivain* 49). Versam sobre diferentes tópicos, desde a vida religiosa (Deus, fé, graça, paz) até assuntos do quotidiano mundano (música, gostos, inveja, costumes, amor e amizade), o que demonstra ter como objetivo obter o maior número de leitores.

No entanto, há dois aforismos, *Ditos do autor de si mesma* e *Mulher*, que são reveladores de uma acurada autopercepção enquanto *escritora* e *mulher*. No primeiro, assumindo-se como “ignorante sobejo” (Gama 40), pedindo perdão aos seus juizes (os leitores, decerto os masculinos, que eram os que sabiam ler), coloca-se num patamar menor ao afirmar que possui “fraca memória” (Gama 40). A autora clama aos seus leitores que percebam que os seus ditos são “pera ensinar”, já que os fez para não serem esquecidos, daí a necessidade e o desejo que se tornem um *cânone*, uma referência de leitura. E por isso pede-nos, humildemente, para repassá-los: “minha pouca capacidade e baixeza de meu entendimento me estão ameaçando, e me dizem que não terá culpa quem ma der em escrever estes ditos” (Gama 40). Já no dito *Mulheres*, Joana da Gama reconhece que as mulheres do seu tempo vivem de “crédito”, ou seja, da reputação (“obrigações das virtudes”), reconhecendo a *fragilidade feminina*: “a fraqueza das molheres são pouco aparelhadas pera sofrer as adversidades” (Gama 50). Acredita também que para “seguir as virtudes” muitas mulheres “sofrem penosas sojeições”, revelando que a condição feminina é determinada pelo meio social antes do seu nascimento, condicionando-as a um espaço e tempo determinados, fazendo-as prisioneiras de si mesmas: “Sojeições estão guardadas pera as molheres, antes que elas saibam sentir, e depois sofrem os trabalhos, com poerem os olhos nas obrigações com que nasceram São molheres tão cobiçosas de honra, e têm tão prezadas as bondades que por as adquirirem e fecharem as portas às sospeitas, enventaram encerramento desconversáveis e ásperas à natureza” (Gama 51). Declarando assim, abertamente, que as mulheres possuem “qualidades” e que se

sacrificam para se manterem sempre virtuosas; acresce que tal não aparenta ter reconhecimento pelo meio social; alude também à condição monástica de muitas que estão esquecidas no anonimato: "A estremidade de suas muitas virtudes não são divulgadas, porque elas pola sustentarem estão encerradas" (Gama 51).

Os seus versos tocam as mesmas temáticas, contudo, focando principalmente tópicos ligados à razão, ao tempo, à tristeza, à velhice e ao desamparo. Para Anne-Marie Quint, Joana da Gama deve ter ouvido muitos sermões e deve ter lido muitos livros de devoção, para, de forma autodidata, utilizá-los nos seus ditos, incentivando as suas companheiras: "Escrever é para Joana uma actividade que a apazigua. Se é verdade que escreveu mais 'livrinhos', o que publica é, portanto, uma selecção, feita a pedido de suas amigas e companheiras. O caso é frequente, menos frequente porém, o tratar-se de um negócio de mulheres que não parecem pensar nem um instante em pedir conselhos a homens" (*Introdução* 15).

Referimos assim a singularidade da sua produção e como a autora foi um símbolo feminino que, de alguma forma, tentou burlar o sistema de autoria exclusivamente masculina, utilizando vários estratagemas, seja assumindo-se freira sem o ser, seja assumindo que os seus textos, por ser mulher, seriam de pouca qualidade (justificando assim os estereótipos que seriam importantes assumir), sem no entanto, desprestigiar os seus ditos, já que seriam de extremo valor ao leitor.

Entretanto, há uma autora, Públia Hortênsia de Castro (1548-1595) que, esquecida das histórias da literatura, lembrada esparsamente em notas sobre mulheres notáveis, é certamente a principal mulher a produzir literatura e cultura erudita em pleno renascimento português. Uma das grandes problemáticas em torno da autora é entender porque passados tantos séculos nenhuma das suas obras chegou até nós,¹⁶¹ apenas esparsas alusões ao seu carácter erudito e à sua obra excepcional. Segundo Carolina Michäelis de Vasconcellos, tal desaparecimento deve-se a uma "consequência fatal do proverbial desleixo d'esta nação fidalga, que considera como indigna mesquinhez arrecadar e contar valores tão miúdos" (*A Infanta D. Maria* 110). Uma outra questão importante a levantar é como uma jovem, que não era de família nobre, teria tido acesso a uma educação erudita. Certamente o parentesco próximo do seu pai, Thomaz de Castro, do Arcebispo de Évora, D. João de Mello, como também o facto de Públia ter um irmão, Jeronymo de Castro, a frequentar uma universidade e que mais tarde se tornaria um religioso da Ordem dos Pregadores, podem ajudar a explicar como e de onde provieram o seu conhecimento, célebre e precoce, que a fez doutorar-se aos dezessete anos. Isto causou impressão, mesmo a um erudito com quase setenta anos, como André de Resende, que ouviu um discurso seu em plena praça pública na Évora medieval: "Publia Hortensia [sic] de Castro, uma menina de dezessete anos, instruída além do vulgar nos estudos aristotélicos, disputar publicamente, desfazendo com suma pericia e graça arguciosos argumentos que lhe oppunham muitos homens doutos, esforçando-se por combater as theses" (qtd. in Barros,

Escritoras de Portugal 1:86). Certamente o que causaria espanto não seria apenas todo o seu conhecimento, mas as formas retóricas e de eloquência com que dialogava em pé de igualdade com homens da sua época, um feito único no que se refere à projeção de um diálogo de igualdade entre os sexos sem reprodução de estereótipos; o que viria, cremos, espantar, causar inveja e criar vários mitos em torno da sua personalidade. É evidente que uma mulher destas teria um único caminho numa sociedade seiscentista: o caminho dos claustros, único lugar onde o conhecimento feminino era permitido, já que a educação erudita feminina estava associada, para além de um pequeno grupo de infantas e nobres, a uma ideia preconcebida de “génio” equivalente à santidade, o que deveria ser preservado e guardado para se manter o único estereótipo possível nesta altura: o da Virgem Maria, ou mãe, ou mulher mística enclausurada nos sofrimentos do seu filho. Esse ideário de educação e as poucas perspetivas possíveis às mulheres geraram muitas controvérsias em torno da autora, principalmente no que diz respeito à sua carreira universitária.¹⁶² Por exemplo, J. B. Venturino afirma que Publia teria frequentado a Universidade de Salamanca; entretanto, a *Bibliotheca Lusitana* de Diogo Barbosa Machado dá como certa a sua ida para a Universidade de Coimbra (629), o que gerou algumas conjeturas em torno da sua personalidade, como quem tenta encontrar o carácter de uma educação estritamente *nacional* nesta erudita mulher, como bem explica Carolina Michäelis de Vasconcellos:

E como, ao ver de todos os estrangeiros, Salamanca era a verdadeira universidade peninsular, lá meteu este nome, sem receio de errar. Os nacionaes, pelo contrario, meteram Coimbra. Sabendo, porém, de sciencia certa, que nunca pessoa alguma se havia sentado em saias nas bancadas das aulas conimbrincenses, idearam a única explicação possível, e deram-na como certa: a saber que Hortênsia vestira trajes de homem, vivendo incógnita na companhia de dois irmãos. Fizeram mal em inventar dois irmãos, não se contentando com o único cuja existência está provada. (Vasconcellos, *A Infanta D. Maria* 115)

Estes factos fazem-nos pensar que, nesta altura, as vestimentas femininas seriam indignas da frequência escolar universitária, por isso, só sob a masculinização dos trajes é que poderia ocorrer tal caso, possibilidade única para a sua formação nacional. Contudo, não poderemos esquecer que ter um progenitor familiar do arcebispo de uma das principais cidades da Península certamente terá trazido alguns benefícios à autora, fosse por uma aceitação na Universidade de Coimbra, fosse por uma ida para Salamanca, o que explicaria, de facto, a sua fácil penetração no meio universitário. Contudo, Joaquim Francisco Soeiro Torrinha, num artigo intitulado “Evocação da vida misteriosa de Públia Hortênsia de Castro”, dá-nos uma justificativa mais plausível ao considerar Évora como possível universidade frequentada por Públia, porque simplesmente ela poderia frequentar a instituição sem, no entanto, estar em sala de aula com os outros alunos do sexo masculino:

Teria cursado na Universidade ou fora dela, particularmente apadrinhada pelo seu próximo parente, o Bispo de Évora de nome João de Melo, com facilidades de lhe conseguir Professores que em Évora abundavam ao tempo, e livros, estes mais facilmente, porque os havia abonde nas bibliotecas dos eclesiásticos e na própria Universidade, locais onde o Bispo se movia sem dificuldade. (Torrinha 28)

Aliás, toda esta exposição referente ao seu nome, fez com que discursasse a Felipe II, em Elvas, e que este lhe concedesse uma tença anual de quinze mil réis, como consta numa obra, depositada na Torre do Tombo, intitulada *D. Sebastião e D. Henrique* – vale destacar que é só depois de receber tal tença, em 1581, que Públia professa.¹⁶³ Aliás, mesmo na velhice, até mesmo um ano antes de sua morte, ela recebe uma mercê de dois mil réis que D. Teodósio lhe concedeu no dia 27 de junho de 1594 (o documento respetivo está depositado na Biblioteca do Paço Ducal de Vila Viçosa).

Contudo, o maior mistério que envolve o seu nome é o da sua obra literária. Somente na *Bibliotheca Lusitana* é que encontramos uma entrada sobre a autora, apresentando 8 salmos por ela compostos sob encomenda para a Infanta Dona Isabel, mulher do Infante Dom Duarte, quando o seu filho partiu para a guerra em Tânger. Diz Públia Hortênsia de Castro:

Os Psalms que colhi do Psalterio são seis, e acrescento dous inteiros de David, porque tão vivamente pedem a Deos a destruição dos Turcos, hereges, e mais infieis que não pude deixar de os tresladar, e juntar aos que V. Alteza pede. Em cada Salmo puz o título do que pede, porque assim como serve a chave para abrir a porta cerrada, serve o título para declaração do seu Salmo como diz S. Jeronymo. (qtd. in D. B. Machado 630)

A primeira referência que a autora faz é a uma seleção na qual ela “colhe” os salmos que se enquadram dentro dos pedidos da Infanta, fazendo, além disto, breves e eruditas notas a cada um deles. Apesar de Thereza Leitão de Barros afirmar que Públia fez mesmo uma tradução (1:87) – o que acentua ainda mais os seus dotes eruditos –, o que constatamos é que a autora vai além de simples traduções ou transcrições e revela-nos que, sob a ordem da infanta, produziu textos interdisciplinares que dialogam com os salmos, que os supera ou mesmo reescreve seguindo as temáticas pedidas (pedindo vida, vitória para o seu filho, livrando-o dos perigos como dos inimigos, da terra e do mar), transformando um texto noutra texto: “Vossa Alteza, me há mandado tirar os Versos do Psalterio . . . Vossa Alteza me deu a ordem como compuzesse o Salmo . . . o qual trabalhei por fazer brevemente por satisfazer Vossa Alteza. Metera eu estas quatro petições em hum Salmo, mas saíra tão comprido que causara fastio, e portanto as distribui por seis salmos por que fossem mais breves” (qtd. in D. B. Machado 630). Neste trecho podemos observar o trabalho desenvolvido por Públia e a sua autocrítica no sentido em que percebe um certo hermetismo no seu

trabalho e que tal texto não deveria suscitar na sua leitora, a ilustra infanta, tal enfado, visto que a leitura deveria servir como consolo e o texto ser de fácil compreensão. Entretanto, a que terá sido a sua principal obra versa sobre filosofia e teologia: *Floculus Theologicalis*,¹⁶⁴ certamente demonstra o seu caráter inovador como tradutora. Com certeza é difícil percebermos a preponderância da sua obra, mas os seus contemporâneos, pelo menos o relato fiel de Garcia de Resende, dá-nos mostra da sua audácia feminina, para uma época tão restritiva, de eloquência e retórica no seu discurso público, o que com certeza deveria revelar-se numa prosa envolta de maturidade e autopercepção do pensamento da sua época.

Dizer que Públia Hortênsia de Castro foi uma escritora canónica para o seu tempo, bem como para o nosso, seria precipitado, porque não temos provas factuais, um único exemplar para analisarmos, e que comprove as nossas ideias. Contudo, certamente terá sido uma das mulheres mais eruditas da sua época; erudição, essa sim, comprovada pelo facto de as suas obras terem sido publicadas (poesias várias em latim e português; cartas latinas e portuguesas; oito salmos; *Flosculus Theologicalis*), e podemos assim considerá-la como o primeiro grande “génio” apagado pela história. As mulheres tiveram e deram, desde sempre, mesmo em tempos remotos, a sua contribuição para o desenvolvimento da história da humanidade e da literatura, mas os seus contemporâneos, bem como outros posteriores, deram a escritoras, como por exemplo Públia Hortênsia de Castro, pouca ou nenhuma atenção.

O conceito de intertextualidade (sob a égide da bandeira religiosa), de reinvenção de um texto a partir de outro, deveria ser um conceito chave na produção literária deste tempo, já praticado pela autora, como observámos nos *Ditos*. Ou seja, o cânone desta época, a percepção de produção literária do século XVI, encontrava-se estreitamente ligado ao cânone religioso, principalmente quando se tratasse de obras produzidas por mulheres, já que outros autores desta época, como Camões, Bernardim e Garcia de Resende, produziram obras de outras temáticas, como as amorosas. Essas autoras fazem parte de um *cânone esquecido*, atravessando a história da literatura sem ocupar o lugar que lhes é devido; o que não deveria acontecer, já que as suas obras atingiram, mesmo que em pequena proporção, a ideia de cânone de autoria feminina na sua época – o da autoria religiosa em quase anonimato.

Contudo, é a partir do século XVII, principalmente por causa do elevado número de conventos femininos, que assistimos a uma emergência maior de mulheres produzindo textos literários. Aliás, é neste século que será melhor desenvolvida a ideia de autoria feminina ligada à prática eclesiástica.

4. Século XVII: Bernarda Ferreira de Lacerda, Mariana de Luna e Soror Violante do Céu

Será talvez útil, referindo-nos à produção literária das autoras que elegemos para este sub-capítulo, revermos o contexto político e sócio-cultural das suas obras, para permitir a apreensão das linhas de pensamento predominantes e que as influenciaram.

A época histórica das nossas autoras é, no território português, particularmente sensível. O reino sofria com as pestes, a Inquisição, as crises financeiras e a fome: assim começa o reinado de D. Sebastião (1568). Com o objetivo de estender o Império Lusitano pelas terras da Mauritânia, o rei português renova a política de D. Afonso V – com o auxílio do seu tio Filipe I de Espanha, e do Papa, que o autorizava a cobrar rendimentos eclesiásticos – e organiza-se um exército de 18000 mil homens, que trava batalha em 4 de agosto de 1578 em Alcácer Quibir. Esta significou a derrocada do exército português e a morte do jovem rei, nascendo assim o mais persistente mito que, até ao século XX, alimentaria o imaginário coletivo português. Significou também drásticas consequências, na época, para a população e o reino de Portugal, que culminariam na perda da independência para Espanha, durante os sessenta anos seguintes. É justamente nesse período que vivem Bernarda Ferreira de Lacerda e Maria de Luna, uma época turbulenta na história de Portugal: a dinastia filipina, que compreende o período entre 1580 e 1640.

Neste período, chegam ao poder na Península Ibérica Filipe II, III e IV de Espanha, como Filipe I, II e III de Portugal que, evidentemente, nunca habitaram em Portugal nem mantiveram nenhum tipo de laço sanguíneo com este reino. Trata-se, sobretudo, de um período conturbado, de muitas revoltas contra a Coroa filipina, e com diversos motins, tanto em Lisboa como no resto do país, contra as tropas castelhanas. Os monarcas espanhóis haviam sido aclamados em terras portuguesas mais por imposição do que por vontade do povo, pois persistiam na memória popular a imagem combatente de D. Sebastião e de D. António, Prior do Crato, grande rival de Filipe II.

José Veríssimo Serrão acredita que a época de dominação espanhola corresponde a um período de grande riqueza cultural; porém, reconhece que para a maioria da população este período foi considerado improdutivo:

Durante três séculos, a cultura do tempo foi considerada ‘menor’, enroupando-se as suas produções literárias no quadro histórico do cultismo e do conceptismo, para assim as diminuir quanto ao estilo e ao conteúdo. A designação de ‘gongórica’, para a fase seiscentista da nossa literatura, passou a ser moeda corrente no fosso mental que se pretendia criar entre o Renascimento e o Iluminismo. A crítica liberal, por razões do sentimento oposta à Espanha, mais carregou de negras tintas o horizonte de 1580 a 1640, como se a realza filipina tivesse destruído as linhas culturais da época anterior. (Serrão 385)

Não podemos deixar de assinalar que é neste período que surge uma das principais fontes da história portuguesa das ideias, e componente da identidade nacional: a construção mítica do *sebastianismo*, uma peculiar forma de messianismo. A imagem de D. Sebastião percorria o reino, surgiram três supostos reis,¹⁶⁵ a Coroa Espanhola tentava ativamente apagar a esperança e o sentimento saudoso da população. Esta dinâmica mantém vivo o mito sebastianista e, conseqüentemente, a nacionalidade portuguesa: “O Sebastianismo perdurou por longos anos, renovando-se nos períodos mais críticos da nacionalidade, como o mito da esperança em melhor futuro, e veio influir fortemente na reação contra o domínio filipino” (Martins 11).

Saliente-se que esta época de dominação espanhola se reflete de um modo muito particular nas literaturas ibéricas: em Espanha, é precisamente o chamado “século de ouro” e, em Portugal, começa a dominar, já desde o último quartel do século XV, o bilinguismo, que se tornará mais forte nos poetas de Seiscentos. Camilo Castelo Branco resgata a importância da literatura portuguesa desta época, em detrimento da espanhola: “Portugal, entre 1580 e 1620, produziu, em várias províncias da ciência, livros comparativa e numericamente mais perfeitos e eruditos do que produzira antes de conquistado por Castela, exceptuada a epopeia de Camões” (*Curso de Literatura Portuguesa* 19). Por seu turno, Hernâni Cidade acredita que a dependência política, em 1580, não amorteceu, antes intensamente reavivou, sob a forma de incontente orgulho nacionalista, a autonomia espiritual dos portugueses. E apesar de toda a submissão em relação ao domínio filipino, a literatura portuguesa manteve-se viva e crescente no seu teor glorioso e patriótico:

A revolução de 1640 durou breves horas e foi quasi incruenta. O espírito de escol não podia ser mais preparado. Se a orientação política da Espanha parecia ter como objectivo provar experimentalmente a verdade intuitiva (grifo do autor) da necessidade da independência, a pedagogia realizada pela literatura, durante os 60 anos de submissão e dentro dos limites impostos pelas circunstâncias, foi-a mantendo viva, impondo-a como postulado do nosso próprio destino ou como necessária conclusão de uma omnimoda superioridade em que todos acreditavam. (Cidade, *A épica portuguesa* 15)

Observemos então como se comportam, literariamente, Bernarda Ferreira de Lacerda e Mariana de Luna, como quem procura respostas para as questões: estas autoras de alguma maneira eram influenciadas pela língua ou cultura espanhola? O que de genuinamente português têm suas obras?

Quando em 1634 vem a público a segunda obra¹⁶⁶ da poetisa portuense Bernarda Ferreira de Lacerda (1595-1644), *Soledades de Buçaco*, a escritora já gozava de reputação e prestígio entre espanhóis e portugueses. Pela segunda vez a autora elege o idioma castelhano como forma linguística da sua produção literária. Desta forma, logo no início do poema, no prólogo, resolve esclarecer a razão do uso desta língua estrangeira, ao afirmar que ela era clara e comum e,

desculpando-se, acrescenta que, se se ofenderem “os meus portugueses”, eles poderão regozijar-se por deterem o original (o Buçaco), de que lhes oferece a autora esta cópia (obra), o menos do muito que ele vale. Thereza Leitão de Barros acredita que é apenas por “infeliz acaso” que a escritora escreveu quase sempre em espanhol (Barros, *Escritoras de Portugal* 1:182). Já Hernâni Cidade opina que, se a autora prefere o espanhol, será porque, como mesmo ela afirmou no prólogo da sua *Hespaña Libertada*, esse idioma seria *fácil* para todos; e acrescenta ainda a seguinte defesa às palavras da poetisa:

Para comunicar ao mundo a admiração das façanhas dos heróis portugueses; para mostrar a superioridade portuguesa nas várias competências da vida de acção como da vida de pensamento; ou apenas para garantia da voga mundial, da perduração através dos séculos, de uma grande criação artística, melhor seria – pensava-se – a universalidade do espanhol do que o âmbito confidencial do português. (Cidade, *A épica portuguesa* 60)

Discordando da opinião dos dois críticos citados, Óscar Lopes e António José Saraiva acreditam que, neste período de domínio filipino, e mesmo logo após a restauração, faltaria aos escritores uma consciência e uma prática linguística nacionais:

Uma das consequências deste academismo é a falta de cunho nacional. A Restauração não se reflecte imediata e visivelmente no plano literário, porque, como grupo social, que eram, destacado da massa, os literatos portugueses da segunda metade do século XVII, segundo a tradição, continuavam a procurar os seus modelos na poesia da corte filipina Mantém-se inclusivamente em moda o uso da língua castelhana, principalmente nos géneros mais nobres ou então mais retintamente espanhóis, como os romances de rima única e assonante. (Lopes e Saraiva 442)

Quanto a nós, parece-nos que as afirmações de Thereza Leitão de Barros, ao acreditar ser um mero acaso a adoção pela autora da língua castelhana, são um pouco precipitadas. Pelo contrário, cremos que esta adoção é intencional, e por variadas razões. Primeiro, Bernarda Lacerda viveu num período no qual a língua espanhola era considerada uma língua franca na Península Ibérica. Tendo sido a autora educada por professores escolhidos por seu pai, de formação erudita e dominando várias línguas, cremos que esta sua preferência pelo espanhol reflete a busca de maior prestígio e difusão mais ampla. Em segundo lugar, a autora queria mostrar-se como mulher culta, como poucas à sua época, dominando a língua *estrangeira* sendo ela portuguesa. Finalmente, para Bernarda de Lacerda, que até escrevera sobre um tema referente à história da Espanha, na sua anterior obra, *Hespaña Libertada*, continuar a escrever em castelhano facilitaria o seu reconhecimento em ambas as cortes, Lisboa e Castela. Não por acaso, os seus biógrafos referem que

Bernarda Ferreira de Lacerda foi convidada por Filipe II de Espanha para mestra dos seus filhos, embora ela o tenha recusado.¹⁶⁷

Concordamos com Hernâni Cidade quando este identifica, na obra da escritora portuense, uma busca da valorização dos heróis portugueses. Porém, é preciso reconhecer que, em qualquer obra que trate da história de Portugal ou da Espanha, necessariamente há que citar figuras de ambos, porque os dois países sempre estiveram estreitamente ligados (mesmo quando se quiseram apartar um do outro) desde suas origens históricas. Por fim, pensamos que atribuir à “universalidade” do espanhol a escolha da autora será um equívoco; lembremo-nos, a partir das considerações de Ivo de Castro em *Curso de História da Língua Portuguesa*, de que a expansão da língua portuguesa, que começa no século XV, é anterior à espanhola, e assim sendo, por esta altura a língua portuguesa já estaria mais difundida do que a língua castelhana, para além da Europa.

A obra *Soledades de Buçaco* divide-se em 20 partes sem título, com um extremo rigor métrico e uma grande variação lexical. Nota-se ainda, numa quebra que não segue nenhuma lógica aparente, que a autora escreve em língua portuguesa em 7 páginas (93-95, 112, 119-121), havendo também alguns trechos em latim e em italiano. A obra encerra-se com uma carta, sem indicação de autoria, na qual se louva a autora.

Em relação à temática central do poema narrativo, a que Innocencio Francisco Silva também chama “romance octossílabo”, destacam-se alguns temas éticos e morais sob a ótica do elogio à vida de devoção da ordem das carmelitas. Bernarda faz uma descrição detalhada da flora e da fauna do Buçaco, e mergulha em assuntos líricos ao divagar sobre as impressões e sentimentos de solidão trazidos pela mata. Num determinado trecho da obra, o *eu* lírico traz ao leitor uma visão do norte de Portugal (Coimbra, Viseu, Porto, Guarda e Leiria); tal panorama torna-se visível a partir da serra do Buçaco, pois o *eu* quer mostrar, além das belezas naturais do local que descreve, a importância geográfica deste território inabitado e mágico – o Buçaco é um misto de realidade histórica, local de reclusão religiosa e reflexão espiritual, onde alma, corpo e espírito entrariam em comunhão e perfeita harmonia.

É uma prosa lírica, cheia de ritmos e de imagens de índole sensorial, nos quais as cores e detalhes de ornamentos se destacam na imaginação do leitor. O lugar é possuidor de tanta magia que até os deuses pagãos se juntam aos cristãos carmelitas em pura comunhão de prazeres que lhes tráz o espaço envolvente:

Tre léguas de la ciudad

Que es de Portugal Athenas

Donde sus fillas mas nobles

Tienen Apolo, y Minerva.

(Lacerda, *Soledades de Buçaco* 6)

Porém, há uma quebra do discurso místico e religioso aquando da presença desses deuses pagãos, que introduzem no discurso imagens de um desejo solitário, que só é possível aos deuses mitológicos, pois a moral cristã não se enquadraria neste discurso:

Dryades son Delfos bosques
Virtudes que acompañando
Su soledad, enamoran
Angelicos solitários.
(Lacerda, *Soledades de Buçaco* 15)

Thereza Leitão de Barros, sobre a temática da condição feminina nesta obra, observa que Bernarda tinha um posicionamento positivo em relação à escolarização da mulher e sublinha a seguinte questão: “Apenas se insurge contra a disposição que proíbe aos frades verem mulheres, até mesmo as ‘zagalas’ que conduzem os rebanhos; D. Bernarda, negando as razões de tal rigor, atreve-se então a recordar que a mulher foi a própria reformadora dos carmelitas, Santa Tereza de Jesus – o ‘claro lucero del mundo’ a quem ela dedicou os seus poemas” (*Escritoras de Portugal* 1:180).

O poema encerra-se com um lamento humilde por não ter sido possível alcançar o objetivo principal do discurso lírico: retratar a paisagem de Buçaco.

É importante salientarmos que a mulher no século XVI estava confinada aos limites da sua casa e aos cuidados do seu cônjuge, e que Bernarda só pode tornar-se erudita devido à situação social dos seus pais (que simultaneamente a impediram de entrar na ordem dos Carmelitas¹⁶⁸), e que o seu trabalho literário se centrou em dois períodos fora do casamento: na época de solteira, e quando viúva. Por estas razões, ela consegue também destacar-se e conseguir produzir mais do que uma obra, em plena época de submissão da mulher e de domínio masculino.

Através dos comentários tecidos, notamos que *Soledades de Buçaco* comprova que Bernarda Ferreira de Lacerda era capaz de escrever em várias línguas, sendo também conhecedora de várias obras clássicas, que cita no poema. A obra é construída, segundo Nieves Baranda, com uma “claridade expressiva”, como também acontece na *Hespaña Libertada*, mas encontra-se mais recheada de adornos retóricos. Neste sentido Barandas tem razão; contudo, não é por ser um poema descritivo e muito técnico que ele não consegue atingir a evocação lírica do texto poético. Observa-se que os vários recursos literários em moda na época foram utilizados como forma de exibir a erudição da sua autora; não podemos dizer, no entanto, por mais que se centre na temática referente às carmelitas, que este poema é uma obra de cunho religioso. O poema explora, cremos, uma das principais componentes da literatura e cultura portuguesa: o sentimento saudosos. Ou seja, apesar de tocar em assuntos referentes à história da Espanha e de escrever em castelhano, perpassam pela obra

de Bernarda de Lacerda características bem identificadoras da nacionalidade portuguesa: quer queiramos quer não, a combinação de dados biográfico-textuais torna possível ler os resíduos disseminados na escrita do poema como marcas do estilo do autor e da época literária a que pertence.

Na lista de poemas e autores(as) portugueses(as) que Hernâni Cidade enuncia na sua obra *A literatura autonomista sob os Filipes*,¹⁶⁹ notamos que consta apenas uma única obra de autoria feminina: a da prestigiada Bernarda Ferreira de Lacerda. Porém, refira-se que tanto o dito crítico, como várias histórias da literatura portuguesa,¹⁷⁰ e também a maioria dos dicionários literários,¹⁷¹ se esquecem de mencionar uma outra escritora, Dona Mariana de Luna, que escreve, que se saiba, apenas uma obra, poética histórica, dedicada à Restauração Portuguesa: *Ramalhete de Flores: a felicidade deste reino de Portugal em sua milagrosa restauração por sua majestade Dom João IV (1642)*. A primeira questão levantada é: porquê este esquecimento académico-crítico?

As únicas referências encontradas sobre a autora estão presentes no *Diccionario Bibliographico Portuguez*, de Innocencio Silva, nos Tomo VI (146) e XVI (366), e nas *Memorias de litteratura portugueza*, da Academia Real de Sciencias de Lisboa, de 1792, no Tomo VII (106). Tudo sobre a escritora é deveras nebuloso; apenas se sabe que nasceu em Coimbra, e que era filha de um lente da Universidade. É-lhe atribuída a autoria, reconhecidamente, de apenas uma única obra, mas Innocencio Silva ainda atribui a Mariana de Luna a composição de três sonetos e uma décima rubricados apenas com as iniciais de D.M.L. Sabemos, no entanto, que a famosa autora Soror Violante do Céu dedica um soneto *A Dona Marianna de Luna*. Ora, a poetisa que cita Mariana de Luna nasceu em 1601 e morreu 1693, sendo a sua primeira obra intitulada de *Rimas Várias* e publicada em 1646. Isto quer dizer que a freira ou conhecia pessoalmente a poetisa de Coimbra, ou tinha lido obra sua, lançada quatro anos antes da sua própria. Isto indica-nos, acaso se trate realmente da mesma pessoa e não uma homónima, que Mariana de Luna não era totalmente desconhecida como hoje nos aparenta ser.

Outro facto desperta a nossa atenção: apesar da restauração da independência portuguesa e da queda do domínio filipino, Mariana de Luna continua a escrever em ambas as línguas, português e castelhano. Porquê fazê-lo, e com destaque maior para a língua castelhana? A obra é dividida em cinco partes, apenas a primeira escrita em português, e com dois sonetos, no final do texto, um em castelhano e o outro em português.

É também importante observar, em relação à estrutura da obra *Ramalhete de Flores*, uma certa inconstância no que diz respeito às formas métricas: há redondilhas maiores, decassílabos e octossílabos. Observamos, também, que no prólogo a poetisa faz um pedido de autorização pessoal junto ao Rei D. João IV, dando-nos a impressão de que ela teria contato direto, ou indireto mas próximo, com a Coroa Portuguesa. No início do texto são relatados factos históricos, como a data

da aclamação do novo rei, 15 de dezembro de 1640, com detalhes da solenidade da posse do novo rei. Fica-nos uma questão: apesar de ser de Coimbra, a escritora pode ter estado em Lisboa aquando da posse do rei; apesar do uso constante de figuras retóricas, a inclusão de pequenos detalhes descritivos dá-nos a impressão de que ela teria vivenciado pessoalmente tais acontecimentos. Importa também acrescentar que o texto recorre frequentemente às figuras das divindades gregas, personagens mitológicos, astros, factos relacionados com a história de Roma, Egito e Grécia. Trata-se de um texto bem estruturado, composto não apenas de elogios ao rei, mas de várias outras partes, discorrendo sobre temas heróicos de outros países, para mostrar o fulgor da nacionalidade portuguesa, sob a forma central da canção lírica, impregnada de comparações e metáforas. Os deuses greco-romanos aparecem sobretudo como forma de comparação com os feitos dos portugueses que, mesmo submetidos ao jugo de outra nação, lhes são superiores:

Outro, que do Grego Achiles
Aquelle a que cultou caro
Da fermola Policena
Ver o rosto soberano
Sem competência de Ulisses
os famosos Lusitanos,
mereciam bem armas,
pelo valor de seus braços.
(Luna 27)

Na terceira parte, a autora expõe, de forma muito subtil, as guerras entre Portugal e Castela, descrevendo os espanhóis como um povo *soberbo*. Na última parte deste canto, continua a exaltação ao novo rei e prevê, a partir de então, como será o futuro da nação:

Uniad famoso Rey, que la fortuna
Subirá a questros echos triumphales,
Hasta a los mesmos ordes de la Luna,
I os promete vitorias tou nouales.
(Luna 49)

Lembre-mo-nos que esta ideia de futuro está muito ligada ao passado dentro da cultura portuguesa. Lídia Jorge, na obra *Contrato Sentimental*, texto ensaístico, apresenta-nos alguns fatores relevantes sobre este património cultural e como se comportam os portugueses, na atual sociedade, diante dele. O texto é uma constante reflexão (em torno de temáticas como, por exemplo, comunicação, imprensa, livro, língua, cidades e mitos), contrapondo o Portugal de hoje, que tem

futuro, com um possível Portugal num futuro distante, tudo sempre analisado a partir da ótica do passado. Para a autora o passado (morto) é o que constrói o futuro (o hoje):

. . . neste mundo mandam mais os mortos do que os vivos, e isso é particularmente verdade no que diz respeito à urbanização e às cidades O futuro das cidades fica preso às pedras e aos tijolos com os quais elas são construídas, e a cada fundação corresponde um projecto que parece destinado à eternidade Casas, avenidas, igrejas, palácios são sonhos de outros, que por aqui andaram, e aqui estão de pé, agarrados à terra. (Jorge 152)

Mariana de Luna conjectura o futuro da nação, agora liberta do país vizinho, através da evocação de uma coleção de feitos passados, de factos históricos, de um ou de vários indivíduos, reais, lendários ou mitológicos. Tal evocação, discorrendo veementemente em atmosfera mística sobre impressões e sentimentos e metaforizando a grandeza da Restauração portuguesa, compõe quase uma mini-epopeia. Acreditamos que a escrita em língua castelhana ainda se sobrepõe, porque era demasiado *cedo* para as autoras fugirem às normas que intrinsecamente permeavam, na época, a comunicação literária no meio culto. Aliás, Vanda Anastácio corrobora o nosso pensamento numa conclusão deveras arguta:

Lidos isoladamente, estes poemas evidenciam as convicções políticas de quem os escreveu, obedecem às convenções poéticas em voga na época, reflectem os usos linguísticos próprios da aristocracia portuguesa de então, e revelam que a sua autora comunga do universo da cultura clássica que constituía a base da erudição da elite do século XVII. (*Mulheres e bibliografia material: Ramallete de Flores de Dona Mariana de Luna* 86)

Concluimos que ambas as nossas autoras, Bernarda Ferreira de Lacerda e Mariana de Luna, cumpriram plenamente o seu papel de escritoras exemplares como *figuras ibéricas*. Tendo uma das poetisas gozado de grande prestígio, notamos que as referências ao trabalho de ambas são, na sua generalidade, bastante superficiais e incompletas. Acreditamos que, por terem adotado a língua castelhana e talvez por terem tocado diretamente em questões históricas da Espanha, os críticos literários portugueses tenham preferido deixar de lado as suas obras. Pelo menos, é o que se nos afigura lendo as seguintes observações na História da Literatura Portuguesa de Óscar Lopes e António José Saraiva:

O número de poemas épicos (narrativos ou didácticos) escritos por autores portugueses na esteira de *Os Lusíadas*, desde a data da sua primeira edição (1572) até meados do século XVII, atinge meia centena. Dessa longa série vamos referir apenas os poemas em português e de maior merecimento que se encontram ao nosso alcance, sem no entanto deixar de notar, como característico, que os moldes da epopeia camonianiana serviram então, por vezes, a fins de didáctica religiosa (uma vintena de espécimes) ou à exaltação, em idioma

castelhano, de glórias hispânicas em geral (Jerónimo Corte Real, a poetisa portuense Bernarda Ferreira de Lacerda, etc.). (Lopes e Saraiva 367)

Ou seja, o que pode deduzir-se (mesmo que dentre uma meia centena de escritoras, citarem-se Bernarda Ferreira de Lacerda) é que o caráter *ibérico* das autoras faz com que elas se configurem à margem da literatura *portuguesa*. Pode ler-se neste facto um certo preconceito, não apenas em relação às produções literárias femininas desta época, mas também de algum nacionalismo por parte da crítica.

Finalmente, chegamos à conclusão de que, apesar de viverem durante um período sensível e difícil na história de Portugal, as duas escritoras cumpriram, mesmo que modestamente, os seus papéis dentro da literatura e do compromisso que deve ter a poesia em todas as suas formas estéticas: “. . . a poesia comunica sempre todo o prazer que os homens são capazes de receber: é sempre ainda a luz da vida; a origem de quanto de belo, ou generoso, ou verdadeiro pode ter lugar numa época maldita” (Shelley 59).

É desta mesma época que surgem mais fortemente, e com direito, a publicação de obras de autoras freiras. Como referimos já, a própria Mariana de Luna foi lembrada por uma prestigiada autora da época, Soror Violante do Céu (1607-1693), que com uma poesia cultista e conceptista agradou ao público e veio a tornar-se muito conhecida devido a manuscritos seus que circulavam pelo meio erudito português. Merece pois toda a nossa atenção, já que era uma mulher muito erudita para a época, dominando o latim, o italiano e o espanhol, conhecendo as ciências, o canto e a harpa, e também viveu no mesmo contexto filipino das autoras acima abordadas. Consta mesmo que, em 1619, com apenas 18 anos (nem freira era ainda), a poetisa dedicou uma peça, de que se perdeu o original, a Filipe III de Espanha, quando este veio visitar Portugal.

A sua vida como freira inicia-se em 1630, quando decide, contrariando a vontade dos pais, entrar para o convento de Nossa Senhora do Rosário, em Lisboa. Não se sabe a causa de tal atitude, mas podemos deduzir, observando alguns dos seus poemas, que talvez algum fracasso amoroso a tenha levado a enveredar pela vida conventual. Um outro fator comum com os autores desta época é que também Violante do Céu escreve em espanhol e português, certamente porque as autoras deste período pretendiam ter um maior número de leitores dada a unificação da Península; o uso da língua castelhana de forma alguma compromete o seu nacionalismo, porque encontramos vários poemas seus exaltando a pátria portuguesa, como o soneto *A el-rei D. João IV*:

...

Que logras Portugal? Um rei perfeito.

Quem o constituiu? Sacra piedade.

Que alcançaste com ele? A liberdade.

Que liberdade tens? Ser-lhe sujeito.

(S. V. Céu 59)

A sua poesia destaca-se, primeiramente, pelas copiosas dedicatórias dos seus poemas (como vimos, um deles foi dedicado a Mariana de Luna), mas também porque falava não apenas de temáticas filosóficas e religiosas,¹⁷² ou da vida social e política, mas também do amor profano, como em *Glosa própria*:

...

É tal a causa que amor
vos deu, cuidados queridos
que em serdes dela nascidos
me dais o prémio maior

...

Só sinto a dificuldade
com que este amor satisfaço
por nos dizerem que faço
Virtude a necessidade.

(S. V. Céu 17)

Apesar de cantar a disparidade existente entre o amor humano e o divino, a poetisa, de maneira menos comedida, faz-se de donzela como quem procura dialogar com uma Vénus, profunda conhecedora desse amor que, entre outras sensações, provoca prazer e infelicidades:

Que suspensão, que enleio, que cuidado
é este meu tirano Deus cúpido?
pois tirando-me em fim todo o sentido
me deixa o sentimento duplicado.

(S. V. Céu 45)

Ou ainda, num poema em castelhano, sem título:

Em que extraño labirinto
ingrato amor estoy puesta,
si me mudo, soy perdida,
si persevero, soy néscia.

Amar a quien me aborrece
Es indiscreta fineza,
Dejar a quien idolatro

Es querer morir de ausência.

(S. V. Céu 53)

Esta temática na poesia de Soror Violante do Céu agrada ao público pois: “O amor, a linha condutora da poesia profana confessional, torna-se divino, na poesia de carácter místico, e continua a dominar o seu coração” (Serra 99), o que podemos considerar uma ligação com os versos da mesma tessitura de Santa Teresa D’Ávila.

Outro facto de nota é que em *Rimas Várias*, publicado inicialmente em França, não existe qualquer registo de aprovação pelo censor. Margarida Viera Mendes esclarece que tal obra foi patrocinada pelo futuro Marquês de Nisa, e possuiu ainda o apoio de letrados e cristãos-novos que estariam ligados a Ruão e à casa impressora da família judaica Maurry:

Podemos imaginar explicação plausíveis, encontradas no livro publicado, que testemunha frequentar Soror Violante a própria condessa da Vidigueira, o frade Agostinho dado às musas, Leonardo de S. José . . . e apoio do principal promotor da edição, o capitão Miguel Botelho de Carvalho, secretário do conde e poeta publicado em Madrid. A presença de vários poemas aclamatórios dá a entender que eles eram ligados no círculo de governantes e de apoiantes de D. João IV. Essa dimensão do livro de Violante tem um óbvio funcionamento propagandístico, como o tiveram outras publicações dos anos, fora e dentro de Portugal Para lá de publicações avulsas isoladas, quase sempre devotos, de publicações em obras colectivas, geralmente de ocasião, e de livro impresso, um tanto excepcionalmente, em 1646, a maioria dos versos de Violante circulava manuscrito, em cópias, nos meios mundanos e religiosos. (Mendes 15-16)

Não apenas Violante do Céu era conhecida no meio culto literário através dos seus manuscritos (o que porventura elevou o interesse em publicar a sua obra). Decerto o maior nome da poesia conventual desse período é Soror Maria do Céu, que também fica conhecida através de cópias de seus trabalhos seus assinados com pseudónimos,¹⁷³ para depois ser conhecida como uma grande escritora da sua época. É uma autora que se situa na transição do século XVII para o XVIII; é também na passagem deste século que surgem as pioneiras no romance e uma no teatro português – como averiguaremos na próxima rubrica. Em suma, podemos concluir que autoras como Lacerda, Luna e Violante do Céu produziram obras que, para serem canonizadas na sua época, deveriam passar pela ideia de bilinguismo ibérico. Textos estritamente religiosos deixam de figurar como exclusividade na produção literária de mulheres, apresentando-nos, mesmo que modestamente, tópicos em volta da política e vida cultural da sua época, como que reivindicando para si o trabalho de reflexão sem as amarras impostas, conscientemente, em torno do labor da *escrita feminina*, e rompendo, desta forma, o “jeito” de como deve escrever uma mulher. Isso graças à tão conturbada presença filipina em Portugal, o que contribuiu para que esses textos fossem de certa forma aceites.

Podemos afirmar que esses são exemplos de um *cânone transformativo* no que diz respeito à história da escrita de mulheres em Portugal.

5. Século XVIII: Soror Maria do Céu, Teresa Margarida Orta e Silva e Teresa de Melo Breyner

Apesar dos longos anos de vida e do reconhecimento público, pouco se conhece sobre a vida de Soror Maria do Céu (1658-1753), mas sabe-se que muito cedo optou pela vida monástica. A maioria das suas obras tem por objetivo a instrução de religiosas e este terá sido um dos motivos para que os seus textos não fossem divulgados fora do âmbito conventual; por isso, e pelo facto de Soror Maria escrever sob pseudónimo e manter uma certa discrição, as suas obras geraram vários equívocos. A uma sua obra, publicada em Espanha, atribuiu-se um autor homem, P. D. Teodoro de Almeyda; foi precisamente a sua obra mais reeditada, e que conheceu uma versão em castelhano: *La Preciosa. Alegoria Moral*. Decerto será um dos seus textos mais conhecidos, na edição com estudo introdutório, notas e estabelecimento de texto por Ana Hatherly, que demonstra o esquecimento académico português de um texto de exímia qualidade literária. Ambientada numa amálgama de misticismo idílico, espiritualidade religiosa, honradez monástica e instrução feminina, esta obra apresenta “um misto de alegoria moral, novela de corte e novela pastoril” (Hatherly 34).

Trata-se de uma narrativa dividida em capítulos, escrita em português (apesar de algumas passagens poéticas estarem escritas em castelhano), com um narrador heterodiegético, permeada por uma frequente musicalidade, cuja variação rítmica lhe confere uma cadência que induz o leitor, inicialmente, a sentir-se diante de uma composição lírica; contudo, a sua estrutura também possui traços dramáticos e narrativos. A complexidade da ação n’*A Preciosa* centra-se no amor de um rei poderoso que se encanta pela beleza de Preciosa, personagem que está num plano superior; na verdade, para além de condicionar as ações das outras personagens, Preciosa passa por muitos desafios, já que o rei a instala num vale, de muitas belezas mas de um vasto perigo, para que ela reflita e escolha de forma consciente aceitar o seu amor, já que ele não tem intenção de obrigá-la a nada: “Sua magestade, respondeu Cândida, quer comprar a vossa vontade só à custa da sua fineza, deixar-se ver fora, fazer merecimento do que é, e ele quer fazer merecimento do que ama” (S. M. Céu 50). No fundo, essa passagem é a da meditação, transformação e consciencialização, de que Preciosa necessita de alcançar para se entregar ao amor divino, que é representado pela união com o monarca – Preciosa vive numa atmosfera monástica e de contemplação, como também num plano superior, que será completamente realizado através da união com o rei, representante escolhido por Deus na terra. Ou seja, a mulher teria de ser virtuosa e esperar pelo seu esposo divino (um rei),

esposo que poucas mulheres poderiam conseguir, por isso a penitência para fugir da tentação deve ser um caminho a adotar: “As mulheres devem meditar, fugir do mal, negar os vícios, refletir, escolher o caminho divino, fazer penitências” (S. M. Céu 56).

No vale, misto de bosque encantado e de austera imperatividade da natureza densa, a personagem é levada a pensar sobre as virtudes humanas através do contato com a natureza, num ciclo de aprendizagem: “margarida preciosa, cravo abrasado, lírico celeste . . . rosa é sangrenta; toda açucena é frágil; todo o jasmim é hipócrita; todo o lírio é delírio; toda a chaga é culpa, todo o narciso é presunção; todo o girassol é idólatra” (S. M. Céu 24). A natureza adquire então vida e formas humanas para enriquecer as cenas com diálogos e demonstrar que a solidão não existe no bosque: “às flores picavam com a fremosura, aos lopinhos floreciam com a assistência, que aqui perdeu-se por inveja quanto há se ganhou por corrupção . . . vê-de o sol por geliosa de ramos espreitando das flores a pouca fé” (S. M. Céu 47-48). É uma visão quase panteísta, já que o cosmos se harmoniza com os elementos da natureza para comungar e ensinar, como o deve fazer Deus, o padre e a mãe aos seus fiéis: “A natureza, com as suas formas e cores tinha um sentido, era o símbolo ou equivalente místico. A realidade é aparência de que é necessário descobrir o seu sentido mais profundo. As plantas vão transformar-se em símbolo de vícios e virtudes” (M. H. Carvalho 48). E por isso esta componente será recorrente na obra da escritora.

Esta aprendizagem é necessária, primeiro que tudo, para que Preciosa se possa tornar a futura rainha, aprendendo a distinguir as qualidades e a ser dotada de discernimento e sapiência; em segundo lugar, claramente os vários ensinamentos dos textos são destinados à educação das religiosas e, assim o cremos, à própria condição feminina. Contudo, não podemos considerar esta obra como um marco do feminismo nem como desafiador dos direitos das mulheres, tendo em vista que tal texto está impregnado da moral judaico-cristã, de que a escritora não conseguiu desprender-se:

Quanto à defesa dos direitos da mulher em relação às questões amorosas e em particular em relação ao casamento, que constitui uma das facetas mais polémicas do movimento feminista, nenhum vestígio encontramos em *A Preciosa*. Nesta novela, que também é uma utopia, tanto a heroína como todas as Damas pertencem a uma sociedade mítica mas que é reflexo duma sociedade real, perfeitamente hierarquizada, em que o comportamento da mulher está codificado e aceite e em que ela só pode ser heroína na medida do seu estoicismo familiar através da sua renúncia ao mundo. (Hatherly 103)

No final da novela, Preciosa só encontra a felicidade quando, arrependida, chora no vale os seus deslizes; depois disso, “mereceu coroar na corte sua fortuna, aonde ficou a celebrar seus desposórios e a eternizar sua beleza” (S. M. Céu 314). A beleza aqui é aquela encontrada pela pureza e arrependimento da alma humana. Os ensinamentos dirigem-se não apenas às mulheres

religiosas, mas a todas as que procuram a virtude, agradando assim aos clérigos e aos monarcas. Anabela Couto refere que, a princípio, a obra de Soror Maria do Céu tinha apenas o intuito de educar as religiosas, mas que foi reconhecida como obra de qualidade literária suficiente para extrapolar o círculo monástico e dirigir-se ao público em geral: “o facto de a maioria das obras ter sido publicada à revelia da autora é circunstância referida pela generosidade dos comentadores e vem consolidar a ideia da proverbial modéstia e natural reserva de Soror Maria do Céu” (19). Ou seja, a autora quis apenas focar um público específico mas a sua obra ultrapassou os limites que ela própria tinha delimitado; deixou, pois, de ser uma autora de temas estritamente religiosos para se tornar uma escritora canónica pelo público leitor de sua época e que a fez entrar para a história da literatura portuguesa, através de algumas obras publicadas (embora a maioria se encontre inédita).

Soror Maria do Céu é uma referência quando se pensa na autoria feminina no século XVIII, não apenas pelo reconhecimento, ao seu tempo, e pelo número significativo de obras que escreveu, mas também pelo estilo literário, assinalando uma escrita erudita harmoniosa com um vocabulário rico em múltiplas significações. Contudo, mesmo com esse desempenho, poucos estudiosos se debruçaram sobre sua obra ao longo dos séculos, e muito há a estudar em relação aos diversos manuscritos que deixou.¹⁷⁴ Comprova-se, mais uma vez, a certa invisibilidade, que ainda perdura, em relação ao labor meritório de uma escritora.

No entanto, é a primeira romancista portuguesa (ou brasileira?), Teresa Margarida da Silva e Orta, um dos nomes mais esquecidos pela Academia. Aclamada por duas obras suas, considerada a primeira romancista em língua portuguesa (mesmo com suspeitas de que não seria a autora do romance) Teresa Margarida é um dos casos mais emblemáticos, envolvendo a autoria feminina em Portugal.

O início da história remete para a chegada do seu pai, José Ramos da Silva, à Bahia, em 1695, logo aos 12 anos de idade (como criado de serviço) e regressando aos 17 a Portugal. Neste período, esse fluxo entre habitantes entre os dois continentes era comum, e por isso não será de estranhar que em 1704 casasse na cidade de São Paulo, com Dona Catarina Dorta, brasileira de sangue mestiço. Assim, a filha Teresa nasce em São Paulo, em 1711, quando a família já gozava de boas condições financeiras. Em 1716 a família regressa a Portugal (embora o seu pai mantenha contatos de negócios no Brasil), onde ascende socialmente, já que o pai é feito Auxiliar do Santo Ofício; em 1721, recebe o título de Cavaleiro da Ordem, e, logo em seguida, em 1722, ocupa o cargo de Provedor da Casa da Moeda.

Refira-se que o casal teve outros filhos: Catarina, que juntamente com Teresa Margarida foi educada no Convento das Trinas, e Matias Aires, famoso filósofo e escritor. Às filhas foi destinada a vida religiosa, e a Matias Aires as posses e a descendência familiares. O que não

aconteceria, já que, mesmo entre as grades, Teresa Margarida apaixonou-se e fugiu com o seu amado,¹⁷⁵ Pedro Jansen Moller, facto que afastou seu pai de si.

É justamente um ano antes do falecimento do seu marido,¹⁷⁶ em 1752,¹⁷⁷ que é publicada *Máximas de virtude e formosura com que Diófanos, Clymeneia e Hemirena, Príncipes de Tebas, venceram os mais apertados lances da desgraça*, com a indicação autoral de Dorothea Engrassia Tavadra Dalmira, que seria o anagrama de Teresa Margarida da Silva e Orta. Uma segunda edição seria publicada em 1777,¹⁷⁸ com duas versões quanto ao título: uma como *Aventuras de Diófanos, imitando o sapientíssimo Fénelon na sua viagem de Telêmaco*,¹⁷⁹ e outra como *Aventuras de Diófanos, ou Máximas de virtude e formosura com que Diófanos, Climenéia e Hemirena, príncipes de Tebas, venceram os mais apertados lances da desgraça*. Uma edição de 1790, titulada como *Aventuras de Diófanos, imitando o sapientíssimo Fénelon na sua viagem de Telêmaco – por Dorotéia Engrássia Tavadra Dalmira*, apresenta a indicação: “seu verdadeiro autor, Alexandre de Gusmão”. Esta mudança do nome da autoria¹⁸⁰ fez com que Ernesto Ennes (190),¹⁸¹ como também Teófilo Braga e Maria de Santa-Cruz (*Introdução* 13) conjecturassem que a obra seria de dupla autoria, ou até mesmo colocassem em causa a autoria plena de Teresa Margarida. Mas trata-se de uma interpretação errónea, segundo Conceição Flores: “A postura dos dois estudiosos revela misoginia, pois ambos consideram a obra excelente, por isso não conseguem dissociá-la da autoria masculina de Alexandre Gusmão, figura de prestígio intelectual e político da corte de D. João V” (151).

As Aventuras de Diófanos, logo no prólogo, revelam uma atitude de humildade, talvez reforçada pelo reenvio aos estereótipos femininos: “E como em toda a matéria pertence aos sábios advertir imperfeições, quando reparares em erros que desfigurem esta obra, lembra-te que é de uma mulher, nas tristes sombras da ignorância” (Orta 56), daquela de que a Eva pecadora absorve a culpabilidade e se coloca em patamar inferior.

A narrativa surpreende pela desenvoltura com que narra os caminhos centrados em “eventos e objectos fantásticos” (Orta 57); dividida em seis partes, descreve a invasão de uma ilha no dia dos jogos públicos, sendo o rei de Tebas, Diófanos, e a sua rainha, Climenéia, destronados e exilados, perdendo um filho, Almeno, na batalha, e sendo afastados da filha Hemirena. Esta é a personagem central da trama; deveria desposar Arnesto, príncipe de Delos, mas se tornará escrava em país estrangeiro, despertará paixões em príncipes e plebeus, incitará invejas de outras mulheres (por causa da sua beleza, fonte de *poder*) e passará ensinamentos de virtudes e benevolência, mesmo em meio de circunstâncias adversas.

Ainda antes de seguirem para o desterro, Diófanos enfatiza qual deverá ser o posicionamento de Hemirena, mesmo no meio de tanta atribulação: “conserva sem desmaios as sólidas doutrinas da tua educação, o exercício das virtudes e a lembrança da distinção com que

nasceste, para sempre serem nobres as tuas acções: teme os Deuses, ama constante o decoro, despreza o ócio e serve o teu destino” (Orta 63). Tais palavras são arrebatadoras para a protagonista e condicionam toda a sua atitude no decorrer da narrativa, vindo a cumprir a função social feminina de obediência ao pai e incorporando valores religiosos (os dos deuses), defendendo a sua honradez e decência (centrados na sexualidade e atitudes de submissão), preservando a sua beleza (o seu corpo intacto) dentro de rigores sociais: “A trama é pretexto para a defesa de princípios iluministas, entre os quais se destaca a de guia de comportamento para a educação das mulheres, elogio à vida natural e simples do campo” (C. Flores 113).

Já no desterro, os nomes das personagens mudam para fugir de sua antiga identidade: Diófanos será ocultado sob o nome do cego Antionor, Climenéia como a pastora Delmetra, e Hemirena, como Belino – figura masculina dotada de extrema altivez. As personagens convivem, sem realmente reconhecer que são parentes, já que mudaram de identidade social, de fisionomias e usam vestes maltrapilhas. A narrativa representa várias situações que levam a refletir sobre os estereótipos e sobre a condição feminina. Por exemplo, Delmetra refere que um dos perigos que levam as mulheres a se desvirtuarem, é a ociosidade e a vaidade, defendendo portanto a instrução feminina: “Nós não temos a profissão das ciências nem obrigação de sermos sábias, mas também não fizemos votos de sermos ignorantes” (Orta 102). O seu pai, sob a máscara de Antionor, também releva as periculosidades das ações femininas, retomando a imagem arquetípica de Lilith: “A natureza dotou os homens de mais forças e as mulheres de mais subtilezas do espírito; e às que se servem dela entregues ao ócio, incita paixões ardentes que arruinam o entendimento” (Orta 101).

A questão da sexualidade também se faz presente através da masculinização de Hemirena, que desperta o interesse de outras pastoras que imitam o seu canto e “se exercitavam em seus inocentes festejos” (Orta 99). Essa androginia é, talvez, necessária para demonstrar que, através de uma figura masculina, a personagem delicada e inocente (provida de forte sentimentalidade) poderia tornar-se corajosa e destemida diante de uma vida de amarguras e fugas, demonstrando níveis variáveis de sentimentos e de comportamentos. Ou seja, a escritora usa de um estratagema para justificar a viragem na perspectiva da personagem plana em tão pouco tempo narrativo, como também para inserir valores masculinos que estavam tão fortemente marcados na sua época: “Tradicionalmente, a mulher vestida de homem identifica-se a esse compromisso entre Deus e o Diabo, em que, evidentemente, o diabólico representa a parte feminina e o brilhante a manifestação do masculino, embora sejam ambos de proveniência dúbia no que respeita a sexo ou género” (Santa-Cruz 434).

No final da narrativa revelam-se as verdadeiras identidades das personagens, que se encontram num bosque para logo em seguida fazerem uma viagem de volta à sua terra. Hemirena encontra o seu amado Arnesto, cumprindo assim a sua função social de boa esposa e princesa, e o

narrador encerra a questão: “conhecendo todos que sempre é vencedora a verdade e que a formosura triunfa quando é constante a virtude” (Orta 235). Em suma, este romance seria, nas palavras de Eva Loureiro Vilarelle, uma viragem na literatura feminina portuguesa de até então:

Se tivermos em conta que a escritora do século XVIII costumava escrever poesia e de tema religioso ou de circunstâncias, a utilização da prosa e o tratamento do tema social, com especial atenção aos assuntos políticos constitui uma transgressão feminina/feminista apenas, mas de intervenção em âmbitos e com repertórios masculinos. Transgressão que não ficou sem penitência, pois a sua autoria foi posta em causa por grande parte da crítica que focou esta obra. (Vilarelle 256)

Mesmo após a morte de Teresa Margarida, em 1793, as querelas envolvendo a sua obra continuaram. Em 1818 é publicada uma nova edição do seu romance, atribuindo-se-lhe a nacionalidade de “Huma senhora portuguesa”. A primeira vez que a obra é publicada sob o seu verdadeiro nome, acontece no Brasil, e apenas em 1945. Também foi apenas em terras brasileiras, até hoje, que foi editada a sua obra completa (antologia com este romance, versos esparsos e epístolas) o que demonstra o apreço dos brasileiros, que a reivindicam como patriota: “maior prestígio da literatura nacional e brasileira e glória do estado de São Paulo” (Ennes 13); “o primeiro romance brasileiro, precursor do romance nacional” (Ennes 15). A defesa da sua *brasilidade* desemboca em interpretações que fizeram Ceila Montez afirmar que “ao se opor ao Absolutismo, a reivindicar os direitos da mulher, a defender a autonomia das terras dos ‘ex-bárbaros’ (numa velada alusão à colônia portuguesa na América” (7),¹⁸² esse seria considerado o primeiro romance brasileiro e de autoria feminina. Nota-se que a primeira tese de doutoramento sobre a escritora foi produzida em Portugal, mas dentro da disciplina de Literatura Brasileira, o que nunca despertou qualquer incómodo por parte dos académicos portugueses. Afinal, seria Teresa Margarida da Silva e Orta portuguesa ou brasileira? O que se constata na *História da Literatura Portuguesa*, organizada por António José Saraiva e Óscar Lopes, é que à autora é consagrado um espaço reduzido, citada, muitas vezes, apenas como irmã de Matias Aires, esse sim, merecendo uma rubrica específica na obra (583) deixando a sua irmã escritora totalmente esquecida. É impossível negar aqui uma certa misoginia, relegando o trabalho de Teresa Orta à invisibilidade, o que a deixa à parte da história literária portuguesa, quando tem lugar merecido. O mesmo posicionamento de esquecimento também parece existir nas histórias da literatura brasileira,¹⁸³ à exceção de Alfredo Bosi que, na sua *História Concisa da Literatura Brasileira*, a cita mais detalhadamente do que as obras portuguesas; no entanto Bosi aceita que, apesar de ter nascido em São Paulo, a escritora não pertenceria “em rigor” à literatura brasileira (47). Ou seja, Teresa Margarida da Silva e Orta flutua numa zona de indecisão “nacionalista” por parte dos historiadores literários, embora os poucos críticos brasileiros que lhe dedicaram estudos específicos, lhe atribuam o estatuto de primeira romancista brasileira.

Entretanto, nós consideramo-la uma escritora portuguesa (e não apenas), uma vez que viveu numa época em que o Brasil era ainda colónia portuguesa e a noção de cisão entre as duas nacionalidades não existia ainda (com exceção de alguns focos de resistência à Coroa Portuguesa). Ou podemos, simplesmente, inserir a autora num rótulo de lusofonia (era luso-brasileira, de formação portuguesa).¹⁸⁴ Aqui se revela mais um problema que envolve a canonização de um autor: a questão da nacionalidade, a pertença, a aceitação; a romancista encarna assim um papel duplo referente à autoria e autoridade feminina em língua portuguesa, mesmo quando é tão remetida ao esquecimento pelos dois países.

Retornando ao que referimos no capítulo anterior, a primeira mulher portuguesa a receber um prémio pela sua obra literária, apesar de concorrer em anonimato, foi Teresa de Melo Breyner. Decerto, ela inaugura um marco na história da literatura de autoria feminina portuguesa, ao competir em pé de igualdade com os homens, resgatando uma personagem da literatura popular, Osmia, como símbolo do povo lusitano. Todavia, será que o carácter anónimo da sua participação, e apesar de conseguir o prémio, permitiu uma apreciação da obra sem considerar o sexo do autor?

Lembra Raquel Bello Vázquez que os critérios que levaram a premiar *Osmia* se basearam no cânone aristotélico de *boa tragédia*: “Respeita os padrões métricos – a sua versificação mais igual –, mantém a unidade de acção – verá-se mais adiante que não só mantém a unidade de acção, mas também a de lugar e de tempo –, e as personagens são verosímeis” (238).

Justamente a protagonista, que dá título à obra, é personagem presente na cultura oral, vinda de tempos longínquos, ainda quando em Portugal viviam bárbaros, romanos e Turdetanos, raça da princesa Osmia, e que seriam ascendente diretos dos capitães da Lusitânia. Por isso a heroína, mesmo sendo refém dos romanos e despertando o amor de Lélíio, pretor dos romanos, é a “honra dos Lusos” (Vázquez 312). Dividida em cinco atos, a peça gira em torno do sofrimento amoroso de Lélíio que tenta convencer Osmia a ir com ele para Roma como sua esposa. Osmia permanece incorruptível, tendo em vista que não esquece o seu esposo, o bárbaro Ríndaco, embora este tenha sido dado como morto. A trama segue até culminar na revelação de que seu esposo, afinal, se encontrava vivo, e procederia ao seu resgate. Contudo, Osmia parece já sensibilizada pelo sofrimento e dor sofridos por Lélíio, que tenta aceder, de maneira delicada, a vários desejos de Osmia, o que contrasta com o rústico e violento Ríndaco:

...

OSMIA: Os Romanos

Estrangeiras esposas não consentem.

LÉLIO: Não consentem. Porém, inda

até agora as Osmias em Roma se não viram.

(Orta 324)

Lélio tenta convencer a turdetana despertando-lhe a vaidade feminina, já que ela estaria num plano superior às outras mulheres (plano esse, virtuoso e celestial), despertando nela um sentimento de benevolência para com ele. Osmia não chega a consumir o amor nem a entregar-se, mesmo que apenas em palavras, ao romano seu pretor, mas a simples hesitação (de pensar em aceitar, vendo-se viúva, ir com Lélio a Roma) macula a sua *virtude* a tal ponto que o seu único desejo é a morte; a virtude feminina, neste caso, teria de se manter pura, intacta, alusão direta à imagem de Virgem Maria, que persevera, mesmo na dor.

O desfecho final da obra representa esse triângulo amoroso como perversão e culpabilidade, atribuídas principalmente à mulher, revelando, deste modo, a componente de um estereótipo que deveria ser seguido: o da virtude e integridade *totais*, uma vez que a obra nos transmite que a simples ideia da possibilidade de aceitar o amor de Lélio, é *condenável*. Por isso, no fim, Lélio, em luta feroz, mata Ríndaco, e o preço pago pela protagonista é também a morte, que fora, afinal, o seu desejo último:

Como consequência da sua falta, para conseguir o desejado efeito didático e para cumprir com o preceito aristotélico, Osmia deve morrer. Mas qual é a falta cometida pela turdetana? Ao nosso ver, a *hbris* em Osmia pode ser considerada num triplo nível: uma falta moral contra o matrimónio, uma falta contra a filosofia racionalista e uma outra falta de traição contra o seu povo e contra o seu cargo de máximo dirigente deste. (Vázquez 255)

Nesta obra evidencia-se que, para uma mulher, a razão deve estar acima das emoções, que podem levar à desgraça. A beleza de Osmia subverte os valores do pretor romano, exemplificando o estereótipo, referido no capítulo anterior, de que a beleza feminina se encontra ligada à ideia de *periculosidade*. Talvez por isso Cristina Fonseca avalia que “Teresa de Melo Breyner não escreveu esta obra para o povo, mas sim para a nobreza. Poderemos imaginar que a autora, além de defender a visão pedagógica do teatro, também poderá ter tido em mente escrever uma obra para as mulheres” (138). É, acima de tudo, uma obra que resgata as origens mais primitivas da pátria portuguesa (a Lusitânia), que deveria ser erguida sob o signo das virtudes e honradez, através da mitificação de uma figura feminina.

Concluimos, pois, que é no século XVIII que a escrita das mulheres se diversifica, não apenas no que diz respeito ao estilo e à temática, mas também ao género textual. Adotar, então, formas quase exclusivas da produção masculina, como o teatro e o romance, foi tentar romper com modelos, superando-os e readaptando-os. Estas três mulheres – Soror Maria do Céu, Teresa Margarida e Teresa Breyner – possuíram uma perceção distinta da de anteriores escritoras, pois para elas a literatura está ligada a uma ideia de difusão, seja por conventos, no caso de Soror Maria do

Céu, seja na sociedade, sem distinção de sexo, no caso das outras duas escritoras. Foram pioneiras porque o conjunto das suas obras, revela-se um *cânone performativo* – momento histórico da literatura de autoria feminina¹⁸⁵ – revisitando géneros até então exclusivamente masculinos, procurando obter assim uma maior valorização e mais respeitabilidade para as suas obras, bem como atingir a um público-leitor mais alargado. Neste contexto as autoras parecem apoderar-se do conceito de literatura associado à disciplina da retórica, como maneira de valorização de sua obra; é o que fica evidenciado nas palavras da Condessa de Vimieiro a Marquesa de Alorna, numa epístola datada de 31 de janeiro de 1771: “Há muitos tratados de Eloquência: os preceitos desta arte, são absolutamente necessários para a toda a composição: sem retórica não há poesia.” (*Cartas de Lília e Tirce (1771-1777)* 12)

Ainda assim, apesar do pioneirismo dessas mulheres, é só no século XIX, já transitando para o século XX, que assistimos a uma profissionalização do trabalho da mulher escritora.

6. Século XIX: Ana Augusta Plácido, Judith Teixeira, Florbela Espanca e Virgínia Victorino

Uma das figuras centrais, ou mesmo a figura-chave, dentro do universo de tentativa de profissionalização da escritora, é, certamente, Ana Augusta Plácido (1831-1895) que, por ter sido mulher de um dos grandes vultos da literatura portuguesa, Camilo Castelo Branco, permanece à margem da sua força representativa. Diferentemente do seu cônjuge, não encontramos reedições das suas obras e muitos dos seus textos nunca foram, sequer, reunidos em livro, permanecendo esparsos e sem um devido tratamento: “Ana Plácido viu-se esmagada pela própria experiência romanesca. O seu nome não se autonomizou. Permaneceu sempre associado ao de Camilo” (F. D. Cabral 20). Aliás, sabemos da importância de Camilo para o desenvolvimento da escrita de Ana Plácido, como assim constatou Alexandre Cabral (*A via dolorosa* 65), mas isso não quer dizer que a sua produção fosse de menor valor ou desprovida de interesse, vocacionada para o esquecimento académico (visto que ela foi pura e simplesmente esquecida, por exemplo, no inquérito que levámos a cabo no âmbito do nosso estudo. Em suma, como refere Alexandre Cabral (1989: 499) tem-se dado pouca atenção à obra de Ana Plácido.

Um facto curioso sobre as formas de identificação da autoria dos textos da escritora é que, inicialmente, ela assina suas produções ou com as iniciais do seu nome A.A., ou como Ana Augusta, ou Ana Augusta Plácido, num período de colaboração na imprensa (em *O Ateneu*, *O Nacional*, *Revista Contemporânea de Portugal e Brasil*, *O Civilizador*, *A Esperança*) que vai de 1859 a 1866. No entanto, passa em 1866 a escrever, na *Gazeta Literária do Porto*, sob o

pseudônimo de Gastão Vidal de Negreiros, passando, mais tarde, em 1871, a assinar romances e traduções agora como Lopo de Sousa, para, pouco depois, e a partir de um período um pouco anterior, entre 1865-1879, entrar no anonimato total, numa fase de traduções religiosas. Na sua última fase assina, no *Diário Ilustrado*, em 31 de janeiro de 1888, apenas como Viscondessa de Corrêa Botelho.¹⁸⁶ Isto dá-nos conta da grande quantidade de textos, a maioria dos quais nunca publicado em livro, que possuem traços que se situam numa “fronteira entre o realismo e o romantismo, em que os dois pólos característicos são o mito e a realidade” (Fernanda Cabral 198).

Ora, essa mudança de assinaturas, entre o verdadeiro nome, o anonimato, pseudônimos masculinos, e o título de nobreza que lhe proporcionara o casamento com Camilo, parece revelar uma procura por uma inscrição autoral, como também, cremos, constituir uma estratégia para se proteger, devido ao processo de adultério (em 26 de março de 1860) que envolveu o seu nome, logo nos primeiros anos da sua produção literária. Resguardar-se da crítica mais acutilante e assinar com um nome masculino também demonstra, além disso, uma tentativa de adquirir valorização literária e respeitabilidade pelo público leitor masculino (afinal “é” um homem, e não uma mulher adúltera a escrever), estratégia de quem tenta captar todos os leitores, principalmente os mais conservadores que teriam reservas em ler textos escritos por uma mulher considerada socialmente devassa. Foi através do labor literário, cremos, que Ana Plácido encontrou o meio para a concretização da sua sonhada independência financeira.¹⁸⁷ Acreditamos que, por fim, ela escreveu sob o nome de Viscondessa de Côrrea Botelho para demonstrar à sociedade que a tinha condenado que, para além de um título de nobreza, uma mulher pode erguer-se depois de muitas difamações – já que ela deveria ser ignorada pelos leitores, principalmente do sexo feminino, como esclarece Júlio César Machado, na introdução de *Luz Coada por Ferros*: “As mães indicam-na às meninas como perigosa, os burgueses evitam olhá-la, os noivos temem-na” (8).

Um outro ponto de reflexão será procurar entender o porquê da admiração confessa de Camilo pela sua mulher: “É uma alma de ferro, a desta mulher. Faz orgulho amá-la! Os próprios amigos se espantam, e dizem que sou eu que lhe dou a coragem. Mentem. É ela que se maravilha a si própria” (*Sete cartas de Camilo* 77), o que contrasta com a total invisibilidade no que se refere ao seu trabalho como escritora. Uma das poucas referências que ele faz ao trabalho de Plácido encontra-se numa carta, resposta a um pedido feito por Luís Augusto Palmerin que lhe fala do desejo de publicar uma obra que falasse de poetisas e prosadoras portuguesas, achando que em tal antologia deveria constar o nome de Plácido, e que para tanto solicita algumas informações acerca da escritora. Camilo responde assim: “Ana Plácido, além de *Luz Coada por Ferros*, escreveu um romance *Herança de Lágrimas* com o pseudônimo de Lopo de Sousa, e com o mesmo pseudônimo traduziu três volumes de romances franceses: *A vergonha de matar*, *Como as mulheres se perdem* e *Feitiços da mulher que te mando*. Escreveu na *Gazeta Literária do Porto*. Ela se confessa

arrependida de todos estes pecados, e te pede que a não menciones, senão pelo pseudónimo. Isto é sério” (*Sete cartas de Camilo* 9).

A primeira conclusão que podemos chegar deste comentário é que Camilo deixa transparecer que Ana Plácido não estaria satisfeita com as suas produções e que por isso usaria o pseudónimo, ou então, para “apagar” as primeiras obras publicadas e só a passar existir como autor(a) a partir do pseudónimo, o que poderia, talvez, ser uma estratégia para se proteger da crítica (já que ela mesmo reconheceu que não deveria ter escrito tais obras). Seria por este motivo a falta de qualquer menção de Camilo a Ana Plácido, quer nos seus estudos sobre literatura portuguesa, quer noutros textos em que fala sobre a produção literária de mulheres em Portugal? Para Alexandre Cabral, Camilo fora o maior incentivador e estimulava consideravelmente o trabalho de Ana Plácido. Mas, ao assistir-se a um completo silêncio crítico por parte do autor de *Amor de Perdição*, teremos de concluir isso, ou que não valorizaria acentuadamente a produção de Ana, ou, ainda, talvez, por considerar que como marido, não lhe competiria tecer quaisquer tipos de crítica. Porém, para Fernanda Damas Cabral é muito estranha tal resposta de Camilo, por, simplesmente, ter omitido uma parte substancial da produção de Ana Plácido: “a) ou Camilo, como interpreta Oldemiro César, ignorava a lista completa dos trabalhos de Ana Plácido, ou não ligou importância ao pedido que lhe fizera o seu interlocutor; b) ou, de facto, Ana Plácido queria apenas ser recordada como escritora sob o pseudónimo Lopo de Sousa e com o seu livro de natureza autobiográfica: *Luz Coada por Ferros*” (53).

Luz Coada por Ferros, como afirma Júlio Cesar Machado, revela as problemáticas de reconhecimento literário em Portugal quando se trata de questões de género: “Não sabe talvez a auctora d’este livro, que estamos n’um país em que a primeira coisa que uma senhora de talento tem que fazer-se perdoar, é o seu talento mesmo” (7). Precisamente nesta obra, encontramos vários contos (dos quais destacamos *Adelina*) que manifestam, nas palavras de Isabel Allegro Magalhães, “uma visão crítica da sociedade, sobretudo no que às mulheres se refere” (*O tempo das mulheres* 183). O enredo do conto centra-se na figura que lhe dá título, uma filha bastarda do coronel Borges da Silveira que aos 18 anos, logo após a morte do pai que a perfilhara para que ninguém lhe contestasse uma futura herança, herda um património que a deixa segura de bens financeiros; sozinha no mundo, já que a sua mãe morrera quando ela tinha 10 anos, tal herança atrai a atenção de homens que querem aproveitar-se da sua ingenuidade, solidão e fortuna. É neste instante que surge Luís, homem que acima de tudo cobiçava a sua herança, a conquista, para em seguida a desiludir com mentiras e traições – factos já profetizados por uma tia afastada, D. Suzana, que prevenira a sobrinha de futuras desgraças; Adelina confessa à sua melhor amiga, Sofia: “Tudo mentira, Sophia! Luiz é de mais a mais uma d’estas criaturas incapazes de sentimento Aos primeiros bocejos de enfado, seguiu-se o aborrecimento, e após este trato rude e insolente, a que eu respondo com o

silêncio do desprezo e do asco” (Plácido 40-41). Neste caso, a atribuição de pecaminosidade, de perdição feminina, é atribuída aos personagens masculinos: “Quem nos faz dar o primeiro passo, quem nos arrasta para o abysmo da perdição, é o homem” (Plácido 44). Decepcionada com o casamento, Adelina descobre a traição de Sofia com o marido e descobre também que Fernando, a sua primeira paixão da adolescência, cujo regresso lhe reacende sentimentos amorosos, encontra-se prestes a casar, a mando da família, por necessidade financeira. Sendo assim, Adelina vê como único refúgio ir para o convento onde outrora fora educada, pedindo que a recolham. Enclausurada, mudou de vida, de nome, renegando factos do seu passado, restando para cada personagem, um fim diferente, como nos esclarece o próprio narrador: “Fernando vive feliz. A ambição satisfeita abafou-lhe todos os outros sentimentos. Luiz congratulou-se da fuga da esposa, e reconciliou-se com Sophia. Desgraçada foi só ela, porque só ela tinha coração” (Plácido 69).

Observa-se assim que, se o convento, a partir do século XVI, era proteção e meio de acesso à cultura, neste conto é o único lugar onde se pode refugiar uma mulher de boa índole de um mundo que considera perdido. Mais uma vez o convento, espaço fechado/esconderijo, é o destino feminino por excelência, ainda no final do século XIX; contudo, neste conto, adquire uma conotação negativa, já que seria também o lugar das desgraçadas na vida, que fogem da hipocrisia e da organização social que despreza os valores da honradez e da ética – o que não seria estranho, já que Ana Plácido teve, desde criança, uma educação orientada por uma típica representação familiar da mulher burguesa. O que quer dizer que uma mulher sem “proteção”, mesmo com um património considerável, que poderia deixá-la tranquila durante a sua vida, deve ficar atenta aos desmandos masculinos. Ana Augusta Plácido é, não apenas pelo enfrentamento da sociedade da sua época, uma desafiadora dos estereótipos femininos, quanto denunciadora da condição feminina: “No entanto não há dúvida que Plácido alimentou o intuito de questionar as limitações – interiorizadas pelas próprias mulheres – dos seus horizontes de expectativas. E em vários momentos da obra ficcional a tentativa de viver de forma independente chega a ser apresentada como preferível a uma situação humilhante” (Alonso, *Ana Plácido, uma escritora oitocentista exemplar* 263). Assim, é com Ana Plácido que assistimos a uma primeira tentativa de profissionalização da escrita na história da escrita de mulheres, já que o desejo de independência financeira passava pelo reconhecimento da sua produção escrita e, conseqüentemente, de valor canónico ligado à ascensão financeira.

Até este momento, o posicionamento das mulheres escritoras havia sido o de construir uma literatura onde a mulher tivesse voz ativa mas reprimisse os seus desejos, para ser bem aceite na sociedade. Isto muda drasticamente no começo do século XX, principalmente com duas escritoras – Judith Teixeira e Florbela Espanca – que escreveram obras permeadas por um eros sentimentalista, temática proibida, até então, às mulheres escritoras portuguesas. Convém neste ponto recordar que a “era de ouro” da literatura de autoria feminina em Portugal remonta ao período do começo do

século XX, época em que surge um número talvez excessivo de poetisas. A partir deste momento – o da emancipação da mulher e do fortalecimento dos movimentos feministas – começa-se a ponderar, mais generalizadamente, sobre o modo como as mulheres escrevem e como os homens as descrevem. É neste período que surgem duas escritoras, Florbela Espanca e Judith Teixeira, que se inscrevem na História com uma literatura que possui alguns versos de cariz erótico, o que vem chocar os mais conservadores. Lembremos que a fortuna crítica das autoras é, sem sombra de dúvida, oscilante, apesar de, claramente, Judith Teixeira situar-se numa zona de maior invisibilidade do que a poetisa alentejana; a crítica, na sua maioria, costuma retomar os mesmos enfoques, perceptíveis, apenas de maneira indirecta – criam-se “mitos”¹⁸⁸ que enquadram a poética das escritoras dentro de uma literatura chamada erótica e sentimental, incutindo-lhes certos estereótipos de género. O estereótipo da *femme fatale* é, decerto, o mais atribuído às escritoras e às suas obras: encarnam papéis de mulheres sedutoras, tipicamente *vilãs*, que constantemente atravessam uma fronteira situada entre o bem e o mal, com discursos e comportamentos considerados *imorais* (seja o heterossexual de Florbela, seja o homossexual de Judith). Enquanto cidadãs são também encaradas de forma preconceituosa e mítica: de um lado Florbela Espanca, com três casamentos malfadados, uma poesia de contornos erotizantes e a desconfiança de um possível incesto com o seu único irmão, Apeles Espanca.¹⁸⁹ Por outro lado, Judith Teixeira,¹⁹⁰ que integrou, juntamente com Raul Leal (*Sodoma Divinizada*) e António Botto (*Canções*), em 1923, um grupo marginalizado (mesmo ainda hoje) por apresentar uma literatura portuguesa de semblante homossexual,¹⁹¹ tendo os seus livros sido queimados em praça pública, e iniciando grande polémica nas letras portuguesas.¹⁹² Ambos os casos suscitaram frequentes críticas de carácter repressivo, mesmo com o passar dos anos, como o artigo de Marcelo Caetano, militante conservador católico, que se dizia contra a falta de vigilância na sociedade portuguesa,¹⁹³ e que publica, no periódico *Nova Ordem*, um texto intitulado *Arte sem nenhuma moral*, mostrando-se indignado contra o novo tipo de literatura produzida em Portugal:

Têm ultimamente aparecido nas livrarias – alguns precedidos de largo reclame – vários livros obscenos. Houve já uma inundação parecida, aqui há uns anos, quando um tal Raul Leal publicou um opúsculo intitulado *Sodoma Divinizada*, que nas montras era ladeado pelas *Canções* dum tal António Botto, e por um livro de grande formato intitulado *Decadência*, duma desavergonhada chamada Judite Teixeira (qtd. in A. Fernandes 137).

Esta polémica avassaladora é a mais indigesta no meio literário e académico português: obras literárias baseadas no discurso homoerótico masculino ou feminino vêm chocar drasticamente um país católico e que desde o século XVI, primeiramente com a vigência da Inquisição, depois com os valores sociais morais, exerce forte censura à imprensa escrita.

Esclareça-se também que Florbela Espanca e Judith Teixeira se conheciam, se não pessoalmente, pelo menos através de cartas, já que em junho de 1925 a *Revista Europa*,¹⁹⁴ dirigida por Judith Teixeira, publica o soneto *Charneca em Flor*, um dos poemas que se tornaria mais conhecido, a constar na obra homónima publicada postumamente (1931). Acreditamos que Judith Teixeira notou uma afinidade entre a sua poética e a de Florbela Espanca, já que em ambas podemos identificar um desejo de transformação e uma expressividade livre de moralidade, como assim escreveu Florbela Espanca no referido soneto:

...
E, já não sou, Amor, Sóror Saudade...
Olhos a arder em êxtases de amor,
Boca a saber a sol, a fruto, a mel:
Sou a charneca rude a abrir em flor!
. . . (*Poemas de Florbela Espanca* 209)

Lembremos que a charneca alentejana permanece na sua rudeza durante quase todo o ano; porém, na primavera, vemo-la desabrochar; flora de envolventes e sedutores campos, a paisagem passa da força quente que está sedenta e virgem de si mesma, para algo procriador. O exalar dos perfumes, a riqueza das cores e a harmonia que envolvem os campos, nesses meses, são, por si próprios, sedutores atrativos aos olhos de quem os vê, produzindo imagens de aprazimento e afago.

É justamente devido a esta representação de um desejo feminino que Cláudia Pazos Alonso aproxima as duas poetisas: “Both Teixeira and Espanca’s poetic treatments of female desire were, albeit for differing reasons, unprecedented in scope at the time. But their daring sexual imagery, whether celebrated or vilified, diverted attention away from pieces where the historical supremacy of patriarchal discourses comes undone in more subtle ways” (*Modernist Differences* 13). Também René Garay aponta o carácter modernista da obra de ambas autoras, porque, para além de serem um instrumento de transversalidade e subversão de valores burgueses, que condicionavam o estilo de vida e até de escrita das mulheres, as escritoras criam um estilo próprio nas letras portuguesas:

O mundo poético de Judite, iconoclasta e inovador, pode reflectir muitos dos mesmos sentimentos e valores ‘feministas’ de Espanca (e.g., o seu anseio por um além libertador e um erotismo de feição mística), mas com uma agressiva força simbólica e uma especial justaposição de níveis contemplativos (consciência/inconsciência) e espaciais que às vezes a aproxima de uma sustentação estética mais propriamente surrealista. (Garay, *Sexus squor* 55)

Pode-se, pois, levar a cabo uma aproximação intertextual, já que as obras das autoras representam os dois principais modelos de escrita feminina fora dos padrões vigentes do começo do

século XX português. Contudo, é preciso assinalar que, diferentemente de Florbela Espanca, a poética de Judith Teixeira tem sofrido, ao longo dos anos, um assinalável silêncio crítico e académico, face a um certo desconforto no que se refere a citar o seu nome e a sua obra como um expoente da literatura portuguesa, visto que no imaginário coletivo figura como autora de um discurso erotizado lésbico. O que não é, em rigor, verdadeiro, já que esse discurso de amor sensual¹⁹⁵ (não apenas lésbico, mas também heterossexual) predomina apenas na sua primeira obra *Decadência* (1923).¹⁹⁶ Por exemplo, em *Castelo de Sombras* (1923), há impressões sobre o amor que não se identificam necessariamente com o sáfico – o discurso erótico é mitigado, associado ou transformado em amargura, angústia, frustração, inconformismo e dor profunda, seja a do confronto com a realidade, seja o da saudade amorosa, não forçosamente lésbica, como em *Sonho*:

Tive esta noite um sonho torturado,
estranho e singular;
Alguém, sobre o meu peito magoado
prendia o seu olhar...

E pálido, dizia-me a tremer:
– Abre teu peito tanto
que meus olhos tua alma possam ver,
já morta há não sei quanto!

– É morta, sim! Mas vai ressuscitar!
Erguem-na meus desejos!
Vai reviver à luz do meu olhar
na febre dos meus beijos!

E no mistério dessa noite escura
– minha alma cor de lírio
vieram profanar-te a sepultura
meus sonhos de delírio!

inverno 1922

(J. Teixeira, *Castelo de Sombras* 15-16)

Neste poema é revelado, através de um canto necrófilo, o desejo de alcançar o infinito, por meio de um pulsar cíclico, que se situa entre a vida e a morte, uma fuga da realidade através do sonho, como quem procura atingir um espaço de gozo pleno, como observa Alicia Perdomo: “. . . habría que destacar que la producción de Judith de Teixeira se recoge en una escritura sin principio ni fin, donde nada termina y nada se olvida. Su propuesta se resuelve en fragmentos

(¿encubridores?) en un ejercicio fractal, catóptrico y narcisista ¿acaso no es siempre la misma propuesta repetida *ad infinitum*?” (n.pag.).

Por versar, ainda que apenas no seu primeiro livro, temática tão polémica, a autora carrega em si mesma a marca homoerótica quando se fala da sua literatura. Em *Nua / Poemas de Bizâncio* (1926), a temática homoerótica ressurgue mais comedida, através de um *coquetismo* que canta o amor abrasador, o idílico, o nostálgico, o acalentador, o desiludido. Já na obra *Satânia* (contos de 1927), a temática lésbica não aparece.¹⁹⁷ Por isso, como nos elucida Martim de Gouveia Sousa, a poetisa tem um lugar bem delimitado na literatura portuguesa: “Ao transgredir a moral e a inefável canonização sexual, a poesia de Judith Teixeira adquire uma tensão erótica desviante, o que, *de per si*, a coloca, ao tempo, em lugar solitário e original” (52). Por último, ficamos a conhecer, através de uma conferência intitulada *De Mim*, o quanto a autora defendia o seu ponto de vista enquanto artista, já que para ela a arte não poderia ser moldada pelos preconceitos da sociedade; contrapõe aos seus opositores que o seu único fito fora fazer arte sem contemplações de ordem moral, apenas a razão lúcida da beleza associada à grande porção de luxúria, típica dos verdadeiros artistas: “Não deve haver limites na concepção do artista. Mas sim liberdade máxima!” (J. Teixeira, *Poemas* 209).

A obra de Florbela Espanca encontra-se também carregada de estigmas. Nas duas primeiras publicações da poetisa, *Livro de Mágoas* (1919) e *Livro de Soror Saudade* (1923), os comentários feitos sobre a sua poética situam-na num contexto da poesia feminina produzida na época: talentosa, mas de carácter “exclusivamente feminino”, ou seja, como tantas outras mulheres poetisas que começaram a surgir no começo do século XX: “Outra poetisa. O contingente das senhoras cresce dia a dia. Sejam sempre bemvindas [sic] quando, como esta, saibam versejar. Mas, meu Deus, todas fazem sonetos. O soneto e a saia curta estão na moda” (C. Lima 3). Uma crítica mais agressiva e cheia de valores morais implícitos foi feita por J. Fernando de Sousa, oculto sob o pseudónimo de Nemo, no jornal *A Época*, datado de 1 de abril de 1923, onde o crítico pede a Florbela que peça “perdão a Deus” (1), considerando o *Livro de Soror Saudade* um livro “mau” e “desmoralizador”.¹⁹⁸ Entretanto, é sem dúvida depois de falecer que a poetisa ganhará maior projeção com o professor italiano Guido Battelli, convidado na Universidade de Coimbra, que se havia oferecido para tratar da publicação de *Charneca em Flor*, em 1931, e que postumamente deu continuidade, e de uma maneira avassaladora, à criação do “mito” *florbeliano*, pois empenhou-se em propagar, precisamente, informações sobre a sua vida, sobrepondo-se estas à sua obra. Percebemos também que a maioria das notas críticas feitas nos jornais e revistas sobre a poesia de Florbela focava sobretudo o seu carácter pessoal – a vida de uma mulher, que era espelho de muitas mulheres, e que, adicionalmente, escrevia poesia – e não o valor literário de uma poesia escrita por mulher(es). Era mais importante rotular e perceber a vida da(s) poetisa(s), do que a(s) sua(s) obra(s), nestes dois primeiros momentos de sua crítica.

José Augusto Alegria, padre da arquidiocese de Évora, foi um dos críticos mais conservadores, escrevendo uma obra intitulada *A poetisa Florbela Espanca*, na qual defende que, para além de não ser modelo de mulher portuguesa a seguir, pois atenta contra a moral cristã, não há também qualidade literária nos seus versos. E dedica, primeiramente, sua obra “Às mães e filhas de todos aqueles para quem este livro não for um escândalo” (Alegria 12). O crítico-padre tem intenção de tentar interferir na decisão tomada pela Câmara Municipal de Évora de colocar um busto em homenagem a Florbela Espanca no jardim público da cidade, lembrando que “Florbela é sincera, mas a sua sinceridade tresanda a bordel” (Alegria 125). Utiliza como um dos seus argumentos o soneto *Amar!*, contido em *Charneca em Flor*, mais precisamente, estas estrofes:

Eu quero amar, amar perdidamente!
Amar só por amar: aqui... além...
Mais Este e Aquele, o Outro e toda a gente...
Amar! Amar! E não amar ninguém!

Recordar? Esquecer? Indiferente!...
Prender ou desprender? É mal? É bem?
Quem disser que se pode amar alguém
Durante a vida inteira é porque mente!
(Espanca, *Poemas de Florbela Espanca* 232)

Para o padre-crítico, em tais versos perpassam blasfêmia e promiscuidade: “Em linguagem pobre tudo isto tem um nome que eu não escrevo pelo respeito que devo a quem me ler; e quem aceita a doutrina exposta nestes versos melodiosos tem também um nome que também me dispense de escrever, por demasiado claro” (Alegria 45). O que incomoda verdadeiramente o autor-padre (se fizermos uma análise das entrelinhas desse “processo Florbela”) é a revitalização e a valorização da obra poética de uma escritora que deveria ser (re)negada, principalmente, cremos, não pela forma erotizada com que escreve (até porque versos de mesma índole já Camões havia feito, séculos atrás), mas por causa de uma *questão de género*:¹⁹⁹ uma mulher não poderia escrever e falar dos seus sentimentos e desejos mais íntimos. Ou seja, José Augusto Alegria parte da ideia de uma educação feminina existente desde a Idade Média, no cerne de uma sociedade patriarcal, que entende a mulher ou como posse primeiro do pai e depois do marido, que devem discipliná-la para o lar, e da Igreja, que a instrui para as exigências da sociedade e os preceitos religiosos. Recordemos que só nas últimas décadas do século XX este pensamento começou a alterar-se, e a própria mentalidade das mulheres se foi, então, libertando das imposições histórico-sociais incutidas sob a égide do pensamento racional masculino, ao longo de séculos.

Salientamos que muitos estudos têm apontado para o caráter mítico, transfigurado através de arquétipos representativos de modelos femininos, na poética de Florbela Espanca. Concordamos que também na poesia de Judith Teixeira existe esta força performativa que se instaura num discurso lírico, umas vezes amoroso-sofredor, outras vezes mitigador dos seus fortes desejos. Tal leitura mítica é possível, pois segundo Elisete Dall'Comune Hunhoff:

A linguagem poética se constrói com o mito, preocupada em entender e justificar a presença do homem no mundo, e em buscar a sua verdade Ao compararmos a imagem do eu-lírico de Florbela Espanca com o mito de Lilith, fazemo-lo sob vários aspectos: o da consciência do ser, da insatisfação e do sentimento de frustração diante do status quo. A poetisa mostra o lado lilitiano em sua produção poética à medida que o eu-lírico se autodefine como um ser que se sente incompreendido, perdido, sem rumo, sofrido; alguém que não se integra nas relações sociais vigentes, assim como Lilith, que optou por questionar a sua realidade e escolheu ir embora a submeter-se à dominação (Hunhoff 71-74).

A mesma autora observa também que tal mito é reprodutor de um arquétipo, sob a ótica de um sinal (que possui caminhos restritos) e não como um símbolo que, segundo Carl Gustav Jung, como observámos já anteriormente, é carregado de várias interpretações e requer uma leitura de maior profundidade na sua interpretação. É evidente que podemos encontrar as marcas de uma Lilith, tanto na poesia de Florbela, como na de Judith Teixeira, que se aproximam pela incompletude e pela falta de aquiescência. cremos, porém, que será a manipulação da sociedade patriarcal que intenta esgotar o sentido interpretativo das suas poesias, como assim o fez com Lilith, até porque o mesmo arquétipo tem várias representações, dependendo da cultura em que foi inserido. Por exemplo, tanto no soneto *Volúpia* de Florbela Espanca, como na *Volúpia* de Judith Teixeira, Lilith ocupará o lugar de um desejo além das possibilidades femininas:

<p style="text-align: center;"><i>Volúpia</i></p> <p>Era já tarde e tu continuavas entre os meus braços trémulos, cansados... E eu, sonolenta, já de olhos fechados, bebia ainda os beijos que me davas!</p> <p>Passaram horas!... Nossas bocas flavas, Muito unidas, em haustos repousados, Queimavam os meus sonhos macerados, Como rescaldos de candentes lavas.</p>	<p style="text-align: center;"><i>Volúpia!</i></p> <p>No divino impudor da mocidade, Nesse êxtase pagão que vence a sorte, Num frémito vibrante de ansiedade, Dou-te o meu corpo prometido à morte!</p> <p>A sombra entre a mentira e a verdade... A nuvem que arrastou o vento norte... – Meu corpo! Trago nele um vinho forte: Meus beijos de volúpia e de maldade!</p>
---	---

<p>Veio a manhã e o sol, feroz, risonho, entrou na minha alcova adormecida, quebrando o lírio roxo do meu sonho...</p> <p>Mas deslumbrou-se... e em rúbidos adejos Ajoelhou-se... e numa luz vencida, Sorveu... sorveu o mel dos nossos beijos!</p> <p>abril 1925 – Madrugada (J. Teixeira, <i>Poemas</i> 18)</p>	<p>Trago dalias vermelhas no regaço... São os dedos do sol quando te abraço, Cravados no teu peito como lanças!</p> <p>E do meu corpo os leves arabescos Vão-te envolvendo em círculos dantescos Felinamente, em voluptuosas danças...</p> <p>(F. Espanca, <i>Poemas de Florbela Espanca</i> 238)</p>
---	---

Da mesma forma que Afrodite, Lilith também sente desejos e quer viver um amor intenso, mas em pé de igualdade. É através da posse do seu corpo que o sujeito lírico, em ambos sonetos, se inscreve como dono das suas próprias verdades: ato revelado com o descobrimento dos prazeres mais íntimos. Os sonetos são carregados de sinestésias: o significante *beijo* serve de dispositivo à expressão sensual, já que ele é um néctar dos “deuses” que necessita ser bebido, ou como mel (em Judith) ou como vinho (em Florbela): “O êxtase enquanto beijo inaugura o simbolismo da incorporação, participante do arquétipo alimentar. A comunhão, litúrgica ou poética, simbólica da transubstanciação mística, está associada às delícias da fusão no Outro, como na mãe.” (Vilela 122). Os poemas também estão impregnados de alusões a cores fortes, como o vermelho e o roxo, que por si próprios traduzem a ideia de paixão transgressora *lilithiana*, e não só: os aspetos referentes ao dia e à noite transmutam para o poema o lugar de excelência de Lilith. É exatamente sobre essa erótica função na poesia de Florbela que fala Maria Lúcia Dal Farra e que podemos também estender a Judith Teixeira, já que a poesia florbeliana se fixa no paradoxo do bem e do mal concenente à mística da mulher, visto que esse é modo de declarar a orção demoníaca do feminino, um corpo estranho com valores noturnos, portadora do pecado e da sedução (*Florbela erótica*, 110-112).

Noutro poema de Florbela, o soneto *Renúncia*, contido em *Soror Saudade*, o seu lado *lilithiano* também se faz presente nos seguintes versos:

Lá fora, a Noite, Satanás, seduz!
Desdobra-se em requintes de Beleza...
É como um beijo ardente a Natureza...
A minha cela é como um rio de luz...
(Espanca, *Poemas de Florbela Espanca* 194)

A noite, habitat natural de Lilith, representa uma claridade, mesmo no meio da escuridão, pois é o momento em que vai procurar seduzir os homens, sentindo-se livre para realizar os seus desejos. No soneto de Judith Teixeira é o sol que adentra na sua alcova para destruir o lírio roxo dos

seus sonhos; é o que acontece também nos sonetos de Florbela, já que o sol, em *Volúpia*, representa dedos que se cravam como lança no peito do amado, e em *Renúncia* é a cela que aprisiona o “demónio” feminino. Contudo, notamos no poema de Florbela Espanca uma noção de culpabilidade devida à sua condição “transgressora”, e por isso o sujeito lírico admite no poema ser o ato de seu desejo uma expressão “pagã”, com beijos cheios de “maldade”. É o que acontece também com Judith Teixeira na descoberta amarga de tal confronto com a sua realidade em *A minha amante*:

...
Não entendem dos meus amores contigo –
não entendem deste luar de beijos ...
– Há quem lhe chame a tara perversa,
dum ser destrambelhado e sensual!
chamam-te o génio do mal –
o meu castigo...
E eu em sombras alheio-me dispersa...
(J. Teixeira, *Poemas* 43)

Ou seja, as poetisas estavam “para além” do seu contexto histórico, mas revelam-se ao mesmo tempo, por antítese, presas à cartilha moralizante de uma sociedade fortemente marcada pela censura. Numa breve revisão, nota-se o quanto Florbela Espanca e Judith Teixeira foram condenadas socialmente. Em ambas as autoras a imagem da assexualidade da mulher respeitável é ultrapassada pela ideia de uma voracidade sexual e lascívia, sendo as suas obras colocadas numa espécie de limbo de pudor literário, que condicionou a sua receção, ao longo de tantos anos de conservadorismo (religioso e ditatorial) em Portugal, que reproduziu estereótipos femininos negativos.

Por fim, vejamos o caso da mais prestigiada escritora portuguesa do começo do século XX e que se tornou num dos maiores vultos de invisibilidade literária, o caso de Virgínia Victorino.

Norberto Lopes adianta como justificativa para o nome de Florbela perdurar e de Virgínia Victorino estar esquecida: “Embora não fosse destituída de talento, Virgínia teve medo de escândalo e Florbela assumiu-se corajosamente, não ocultando, a par da força espiritual dos seus sentimentos, a intensidade amorosa das suas sensações” (1). Como forma basilar de aplicação da teoria à prática, é preciso revermos o posicionamento crítico e a receção da obra de Virgínia Victorino,²⁰⁰ para podermos demonstrar, através do seu caso específico, como os processos evolutivos de canonização lhe foram aplicados, bem como os estereótipos que se criaram em seu torno.

A partir de 1917, Victorino lança as suas primeiras poesias em jornais, como que já esboçando a publicação da sua futura primeira obra, *Namorados* (1921), atraindo a atenção dos

críticos: “são lindos os seus versos e d’um encanto e merecimento inconfundível” (n.pag.). O que a autora pretendia, a início, era revelar ao público as suas produções poéticas e ver como seriam recebidas. A partir do momento em que vieram críticas positivas, a escritora cada vez mais se aventura no mundo da poesia, publicando vários textos, como aconteceu em *A canção de Portugal*: “fala-se de um dos mais nobres espíritos femininos . . . conquistou rapidamente um nome no mundo das letras portuguesas” (*D. Virgínia Victorino* 84); outro crítico, na *Semana Alcobacense*, afirma que Virgínia estaria entre as melhores escritoras portuguesas e brasileiras (1524). Com a crescente visibilidade das mulheres, não só escritoras mas também leitoras, Dulce Machado escreve no *Jornal do Comércio de Pernambuco* (Brasil) falando do monopólio masculino e dos elogios a versos masculinos que muitas vezes não têm mérito, sugerindo, ao jornal, a publicação de um dos sonetos de Virgínia Victorino. Graças a este interesse além-mar pela obra da escritora, o seu nome é referenciado na imprensa portuguesa como de sucesso internacional, e considerando a sua obra, no *Século da Noite*, como “as produções poéticas da primeira poetisa portuguesa do nosso tempo” (2191).

Notamos pois que, mesmo antes do seu primeiro livro, a autora já é reconhecida e aclamada pela crítica, tornando-se um símbolo também como pioneira a destacar-se no mundo das letras do começo do século XX. Em relação à sua primeira publicação, *Namorados*, destaca o *Diário de Notícias*: “Apareceu à venda o já anunciado livro de versos da poetisa sr.^a D. Virgínia Victorino. É uma maravilhosa colecção de sonetos, todos eles equilibradíssimos, calmos na sua grande nota humana, rítmicos, adoráveis para o ouvido e para o coração, *femininos*, teimosa e confessadamente *femininos*” [destaque nosso] (*Namorados* 1921:11). A ideia de *feminino* da época constrói-se a partir de conceitos fundados na educação de então dada às mulheres: o equilíbrio formal, o sentimentalismo contido, a confissão do coração e a teimosia, a obstinação feminina quando reluta em aceitar os ditames da sociedade masculinizada. Observemos também outros comentários a esta obra: “triunfo no mundo das letras” (*Semana Alcobacense* n.pag.); “impecável obra de arte” (*O Tempo* 401); “o mais ruidoso sucesso dos últimos tempos” (*Diário de Lisboa* 1921:n.pag.); por fim, no *Jornal do Recife*, em 1921, “a maior poetisa de Portugal” (44). Os versos de Victorino chegam a ser comentados na imprensa francesa por Mme de Moraes Sarmiento: “Jamais il ne fut au Portugal un plus grand talent féminin” (*Paris Notícias* n.pag.), como também na imprensa espanhola: “los versos de Virgínia Victorino, la exposición de una historia de amor, tan fina y sutilmente observada, que bien merece el título de curso de psicología amorosa, inventado por Mézières al estudiar el Petrarca” (Pedreira n.pag.). Em 1923 surge mais uma obra, *Apaixonadamente*, da então já renomada Virgínia Victorino, continuando a ser destacada na imprensa portuguesa: “a mais interessante das nossas poetisas” (A. Carvalho n.pag.). É também no

ano de 1923 que será aludida a sua primeira obra, *Namorados*, num importante jornal francês da época:

Ce n'est pas en vain que le poète dédie à Mariana Alcoforado quelques uns des vers les plus émus de son recueil. La poésie portugaise n'est-elle pas tour à tour élogie et satire? Et qui donc, après Bernardon, après João de Deus, après Camoens lui-même, a su retrouver là-bas le secret de la pure et poignante élogie d'amour, sinon Virgínia Victorino, qui, pour nous dire sa peine ardente, semble continuer en vers les Lettres de la Religieuse? Sous le titre bien significatif de PASSIONNÉMENT, elle nous offre aujourd'hui la suite de ses déjà célèbres *Namorados* . . . Chez elle tout est simplicité, sincérité, pur élan de coeur . . . (Lebesgue n.pag.).

Vale a pena salientar o desvio da nota do crítico na comparação de João de Deus com Bernardim e com Camões. Uma segunda observação importante é a atribuição do mesmo valor das *Cartas Portuguesas* à poesia de Victorino, como quem procura um espelho feminino na literatura portuguesa, de grande relevo literário, para mostrar ao leitor francês a importância da obra da escritora portuguesa. Ou seja, o que podemos considerar nesta comparação direta é que, como grande figura das letras femininas portuguesas anterior a Victorino, o crítico só encontra Mariana Alcoforado, que como se sabe nunca dirigiu a sua atenção ao trabalho artístico, apesar de, indubitavelmente, existirem valores literários na sua obra. Tal nota é também indicativa de que, na época, Virgínia Victorino era considerada a principal escritora portuguesa, mesmo no estrangeiro.

Com o desenvolvimento da escrita jornalística e do cinema, começa-se a valorizar a imagem nos jornais. A imagem de Virgínia Victorino é constantemente mostrada, tanto nos jornais portugueses, como nos estrangeiros, e a escritora é referida por alguns, como Beatriz Galindo, como “una gloria portuguesa” (n.pag.), e considerada, até, como grande escritora da Península Ibérica: “La più ispirata poetessa portoghese . . . é una VIAGGIATRICE ARDENTE . . . e VI PARLERÒ DELLA BELLA OPERA POETISA DI Virginia Victorino, quando vi narrerò di una visita al suo studio e de una audizione delle un successo senza precedenti, nella storia letteraria femminile della Penisola Iberica” (Molle n.pag.); mas também como “insigne tradutora” (Molle n.pag.). Tereza Leitão de Barros resume bem o que a poesia da escritora (poderíamos afirmar que até a própria Virgínia Victorino enquanto mulher) representa para sua época, ao discorrer sobre o ritmo e cadência da sua criação, o qual penetra profundamente nas almas atuais, cumprindo o seu dever enquanto arte: “Em nossa literatura contemporânea, e não digo só na literatura feminina, Virgínia Victorino sobressai como um grande, nobre e excepcional temperamento poético. Agostinho de Campos chegou a afirmar ser ela quem sustenta, hoje, o mesmo ceptro do nosso lirismo amoroso, que já esteve nas mãos de Camões, de Soares de Passos e de João de Deus” (n.pág.).

Em relação à obra dramaturgica, a sua estreia como autora no teatro acontece em 1931, causando alvoroço no público e na imprensa: “marcando o êxito pelas noites de representação”. Virgínia consagra-se definitivamente como dramaturga, sendo a primeira mulher nas letras portuguesas a ser “aclamada como autora dramática”. A *Volta*, a sua segunda peça de teatro, publicada em 1932 mas que já vinha sendo encenada em 1931, é o texto mais consagrado da época pelo público e pela crítica, como “o grande êxito do Teatro Nacional”. Porém, a autora, nesta peça, toca em questões referentes, direta ou indiretamente, a questões políticas. Avança o *Diário de Notícias* em março de 1923 que a peça é constituída “. . . pela gravíssima circunstância de a principal acção se passar na nossa província de Angola, fazendo girar em torno da sua mais alta e elevada autoridade, um Alto Comissário Republicano, outros funcionários seus subordinados, apresentados ao público como traidores, miseráveis vendidos ao estrangeiro” (n.pag.), criticando o facto de tal peça ser apresentada no Teatro Nacional. Desta forma, no dia seguinte à saída deste artigo, a Inspeção Geral dos Espetáculos pronuncia-se, dizendo que a peça voltou à cena modificada nos pontos que mereceram “o nosso reparo”. Houve alguns protestos da classe artística, e, em defesa de sua obra, Virgínia Victorino afirma que a peça não tinha nenhuma intenção política, mas tão só literária, sendo a referência à administração colonial uma mera construção artística, e esclarece: “Além disso, se diz na peça que o Alto Comissário obedece ao partido que para lá o mandou, e se o personagem principal censura o governo por só se preocupar com eleições – não está bem definido que a acção da peça se desenrola num tempo passado e indeterminado? O meu fito foi, exclusivamente, fazer teatro” (n.pag.). O *Diário de Notícias* seguinte dá a conhecer que a peça foi alterada, felicitando a autora, e acreditando que “só depois dessas modificações é que a peça se encontra no domínio artístico” (n.pag.).

Depois de toda esta problemática estampada em jornal nacional, com o lançamento da sua nova peça, *Manuela*, argumenta o mesmo jornal, elogiando a autora, que agora o texto não seria “uma peça de ideias mas sim uma comédia feita de retalhos da vida” (*Diário de Notícias* 1934: n.pag.). Victorino deixa de ser aclamada como poetisa, para chamar a atenção, até da imprensa estrangeira, como grande dramaturga portuguesa: “Virginia Victorino, est aussi un auteur dramatique dont toutes les pièces furent jouées au théâtre national de Lisbonne – la comédie française de là-bas. Elle n’a pas trente ans.” (Vogt n.pag.).

Apesar de já ter sido chamada de “musa do soneto” por Júlio Dantas, Virgínia consagra-se em sua época, definitivamente, como musa da dramaturgia portuguesa: “A peça *Degradados* tem hoje a 11.^a representação. Pode dizer-se que é também a 11.^a enchente, pois que a marcação para esta noite é enorme. Virgínia Victorino, que tinha o seu nome na poesia portuguesa, fica agora ligada ao teatro pela sua obra” (*Diário de Notícias* 1930: n.pag.).

Passados alguns anos, não há mais nenhuma edição das obras de Virgínia Victorino, quase não há estudiosos que se debrucem sobre a sua obra,²⁰¹ tornando-a esquecida: revertida a qualidade literária dos seus textos, invertida a superioridade das suas obras, estas acabaram por ficar inadaptadas aos novos padrões do público e da academia. Para compreender bem todo este processo, observemos as considerações de Pierre Bourdieu, que diz que a longa experiência da obra de arte como imediatamente dotada de sentido e de valor é um efeito da concordância entre as duas faces da instituição histórica: o *habitus* culto e o campo artístico. Isto quer dizer que ambas se fundem mutuamente:

. . . dado que a obra de arte só existe enquanto tal, quer dizer, enquanto objecto simbólico dotado de sentido e de valor, se for apreendida por espectadores dotados da atitude e das competências estéticas tacitamente exigidas, pode dizer-se que é o olhar do esteta que constitui a obra de arte como tal, mas com a condição de ter de imediato presente no espírito que só pode fazê-lo na medida em que é ele próprio o produto de uma longa convivência com a obra de arte. (Bourdieu, *O Poder Simbólico* 285-286)

E conclui, ajudando-nos a entender a mudança de opinião em relação à obra de Virgínia Victorino: “. . . as categorias utilizadas para perceber e apreciar a obra de arte estão duplamente ligadas ao contexto histórico: associadas a um universo social situado e dotado, elas são objecto de usos também marcados socialmente pela posição social dos utilizadores que envolvem, nas opções estéticas por elas permitidas, as atitudes constitutivas do seu *habitus*” (Bourdieu, *O Poder Simbólico* 292-93). São exatamente essas as condições de recepção que podemos associar à obra de Virgínia Victorino, num processo que podemos chamar de *descanonização*. Aliás, Maria Lúcia Dal Farra diz que o facto de Victorino ser “amiga do poder (...) parece ter colaborado para a difusão da cartilha ideológica do Estado Novo” (*Virgínia Vitorino* 901-902) e talvez isso também fosse uma indicação da boa recepção de sua obra na sociedade lisboeta. Podemos também concluir que as considerações de Bourdieu nos esclarecem que, ao relacionar o olhar do esteta do começo do século XX com o atual, muda-se a avaliação da obra. É o que vem comprovar Jauss, ao afirmar que somente pela ação do leitor a obra realiza uma transformação constante:

. . . no triângulo formado pelo autor, obra e público, este último não constitui só a parte passiva, um mero conjunto de reacções, mas uma força histórica, criadora também. A vida histórica da obra literária é inconcebível sem o papel activo que desempenha o seu destinatário. Somente por sua acção, a obra incorpora-se ao horizonte variável de experiências de uma continuidade, na qual se realiza a transformação constante de pura recepção com compensação crítica, de recepção passiva em activa, de normas estéticas já aceites numa nova criação que as supere. O carácter histórico da literatura e o comunicativo supõe um “diálogo” dinâmico entre obra, público e a nova obra, o qual pode ser focado como uma relação entre informação e receptor, entre estímulo e resposta, entre problema e solução (Jauss, *História literária como desafio* 38-39).

E quando o referido diálogo entre obra, autor e público apenas se encontra condicionado a uma época? Complementa Jauss: “a implicação histórica consegue que a interpretação destes primeiros leitores continue e aumente até formar uma tradição de receções e um juízo valorativo histórico-estético de uma obra” (*História literária como desafio* 39-40). Foi isto que *não* aconteceu com a obra de Victorino: não houve continuidade de um mesmo tipo de receção por parte dos leitores e da crítica.

Por seu turno, Júlia Lelo acredita que o inicial sucesso do percurso literário da escritora deve-se a duas ordens de fatores:

. . . os de natureza pessoal prendem-se com uma predisposição da escritora para o teatro, que se revela pelo menos a partir dos primeiros anos vividos em Lisboa Como razões de ordem social, apontou-se o facto de o meio em que a poetisa viveu desde a sua mocidade, a Lisboa da primeira metade deste século, ter sido bastante propício à criação teatral, quer em termos de escrita, quer de representação. Fenómeno que se deveu à crescente escolarização do público das cidades e, ao mesmo tempo, a tratar-se de uma sociedade que, devido às guerras que assolaram o resto da Europa e ao regime autoritário aqui instaurado, vivia bastante fechada em si própria. Este isolamento, que as limitações de ordem económica agravaram, fazia com que as distrações e a vida cultural não fossem muito variadas, ocupando o teatro no preenchimento dos tempos de ócio um lugar muito mais importante do que hoje. (Lelo 140)

Ou seja, o gosto do público pelas peças teatrais de Virgínia Victorino responde aos anseios da época: um teatro com novas características, diferentes do dito teatro *clássico* português, que buscava o olhar feminino em relação à sociedade portuguesa (lisboeta), mesmo que para isso fosse preciso apresentar alguns padrões de “mulheres” que seriam aceites pelo Estado Novo.

Se dermos então por adquiridas as noções referentes ao cânone e à descanonização e suas implicações, torna-se necessário, de forma a legitimar o nosso pensamento, comparar a obra de Virgínia Victorino a um autor da história do teatro em Portugal no intuito de observarmos o distanciamento ou não das peças.

Constatamos que as obras de referência imprescindível para o estudo do teatro português se referem quase sempre a obras de autores masculinos. É o que acontece na *História do Teatro Português*, de José Oliveira Barata (1991), na *Introdução à História do Teatro Português*, de Duarte Ivo Cruz (1983), e na *História do Teatro Português*, de Luciana Stegagno Picchio - obras nas quais se esquece o papel da dramaturgia feminina portuguesa e a sua evolução histórica. É apenas Luis Francisco Rebello, na *História do Teatro Português*, o único dos grandes investigadores a referenciar as escritoras dramáticas portuguesas. Isto evidencia-nos que a história dita *oficial* trata apenas do papel masculino no teatro lusitano.

Atentemos nas afirmações de Duarte Ivo Cruz sobre o teatro de Raul Brandão, que se enquadram perfeitamente na análise do teatro de Virgínia Victorino: “para além das oscilações de valor e da irregularidade de estilo, toda se desenvolve a partir de temas e premissas que mais ou menos se mantêm comuns” (150). Até autores “esquecidos” e que nem “despertam o interesse do público” são lembrados por Ivo Cruz: “É assim que um Ruy Chianca (1891-1931), passado o momento de fama, está muito longe de preencher, com seus dramas históricos, alguma lacuna, no interesse e sensibilidade do público culturalmente esclarecido . . . E o mesmo já agora se diga (aliás, até por maioria de razão) da obra dramaturgica de D. João de Castro” (151). Estas afirmações comprovam-nos que até obras ditas e consideradas como “menores”, aquelas que são dadas pouca atenção pela crítica, constam na sua história da dramaturgia portuguesa. E por que não se referencia nenhuma mulher autora? Serão os textos femininos assim tão inferiores aos textos masculinos considerados de menos importância?

Como uma maneira de confrontar o discurso preconceituoso em relação ao teatro feminino português, exemplifico com uma comparação de uma obra de Ramada Curto, intitulada *Demónio* (1928?), com a obra *Manuela* (1930?) de Virgínia Victorino; primeiro por ambos os títulos se referirem a mulheres protagonistas; depois, por também Ramada Curto ter considerado esta a sua melhor peça e, por fim, pela curta distância temporal entre ambas. As duas peças tratam sobre um conflito sentimental relevante.

Ao nível estrutural, tanto *Manuela* quanto *Demónio* são compostas por três atos, tendo a peça de Virgínia Victorino o último ato estendido a duas quadras (pela primeira vez há esta divisão na obra da autora). Acreditamos que isto acontece pela complexidade da trama e pelas questões que são postas em jogo, delicadas no dealbar do século XX: a emancipação da mulher e a sua carreira artística. Este prolongamento da trama da autora é devido também, cremos, às multiplicidades da personagem principal, levando à necessidade de mais cenas, para que a figura feminina possa passar de anjo decaído a reabilitado. É importante observar que ambos os textos apresentam diálogos numa linguagem quotidiana, sem complexidades na ação das personagens, nem tampouco extensas falas. Na peça de Ramada Curto a problemática levantada centra-se em torno de uma “mulher-demónio”, reportando casamentos convencionais e o adultério feminino; já a obra de Victorino relata as problemáticas que enfrenta uma mulher-atriz no começo do século XX: o teatro, sobretudo, é visto a partir das suas glórias e desilusões. Esta obra também discute o adultério, que neste caso se justificaria por causa da não-aceitação da carreira artística de Manuela, por parte do seu marido, João.

Notemos porém mais algumas particularidades dessas obras. No que diz respeito às personagens femininas, em *Demónio* a personagem principal mantém-se numa linha contínua onde apenas se revela a busca do seu próprio prazer, não a satisfazendo apenas um amante. Outra

personagem feminina importante na peça é Jenny (Eugénia), que representa a típica mulher romântica envolvida por um homem sedutor que a desvia do casamento. Enquanto Jenny se mostra envergonhada e arrependida pelos seus atos, Marta, a mulher-demónio, mostra-se inalterada, sempre penetrantemente sedutora e perspicaz, bem ao estilo da mulher balzaquiana, a *femme fatale*. Um dos factos importantes no que concerne às atitudes das personagens é o arrependimento, como o da protagonista Manuela, que regressa ao lar abandonado com justificações que validem tal retorno, o que não acontece com Marta que, mesmo de forma indireta, provoca a morte do seu amante, sem ter qualquer sentimento de culpa. Já as figuras masculinas, em ambas obras, apesar de terem algum “peso” nas cenas, mostram-se menos importantes e são de fácil manipulação pelas mulheres-personagens. Em *Manuela* encontramos desde o nobre (o seu marido, João) ao vil (o seu amante, Fernando); em *Demónio* as personagens masculinas aparentam ser de índole bem machista (major), levemente débeis (Mendonça) e sedutores (Malta e Castro), não sendo esses últimos totalmente vis, já que cabe à figura feminina esse papel.

Quando nos referimos ao espaço e ao tempo contidos nas duas peças, mais uma vez a obra de Victorino apresenta-se mais complexa e estruturada. Na de Ramada Curto, os espaços e cenários ocorrem sempre numa quinta a duas horas de Lisboa, e o tempo é reduzido: passam-se apenas alguns dias entre as cenas. Já na peça da dramaturga-poetisa há um trabalho bem mais complexo, porque a ação situa-se tanto em Portugal como no Brasil, em múltiplos espaços e cenas, desde um lar burguês lisboeta a um camarim nos trópicos, sendo que o tempo decorre em períodos que vão de um a sete anos.

Outro fator importante de observar é a relação com a maternidade. Marta, a adúltera e demónio, não consegue ter filhos. Já Manuela, a sonhadora atriz, tem duas filhas que abandona desde crianças para seguir a sua carreira artística; porém, redime-se das faltas passadas, através do trabalho e dos sofrimentos pelos quais passa, conseguindo ser aceite pela família do marido, que já não a reconhece passados tantos anos, e cuida das filhas, sem que elas saibam, até à descoberta do marido, João, que volta de viagem e descobre tudo, esboçando uma possível reconciliação. Isto indica-nos que é dada à maternidade o poder da bondade e redenção, que não vemos presente em *Demónio*.

Tudo isto revela-nos que a composição das duas peças tem algumas afinidades, desde o nível temático do texto ao estrutural. Mas, desde a organização e disposição de cenas, construção de personagens, à própria mudança de paradigmas referente à aceitação de uma mulher que abandona o lar para seguir a sua carreira artística e fugir com um amante, Virgínia Victorino apresenta-nos uma peça melhor “arquitetada”.

Toda esta enviesada e problemática posição teórica se encontra na linha de estudo dos tópicos referentes ao cânone e à (des)canonização. Infere assim João Ferreira Duarte sobre a importância da história do conceito:

Cânone e canonização implicam sempre processos de selecção que determinam aquilo que é excluído e incluído . . . bem como os critérios que presidem a essa selecção; . . . implicam sempre a produção e transmissão de juízos de valor, ‘clássico’, ‘obra prima’, ‘génio’, são frequentes materializações desse estatuto honorífico concebido a obras e autores através de processos de avaliação (J. F. Duarte, *A lição do cânone* 36).

Creemos que Ferreira Duarte ter-se-á precipitado ao generalizar tais considerações, ao usar o advérbio de tempo “sempre”, pois o estudo comparativo das obras de Ramada Curto e Virgínia Victorino são demonstrativas de que não houve critérios assim tão rígidos que presidissem à selecção de Ramada para a História do teatro português e ao esquecimento de Virgínia Victorino, pelo menos nas obras pilares que referenciamos. Fica-nos a impressão de que este desprestígio é produto de implicações ideológicas impostas no contexto português, sempre em relação à produção literária feminina, já que constatamos que outras dramaturgas do mesmo século também sofrem com este esquecimento académico. Contudo, não queremos dizer com isso que Virgínia Victorino é uma excepcional autora que tenha ultrapassado as convenções sociais do seu tempo, aliás ela estava bem presa a ele e procurou atender ao seu contexto político e social; e, apesar das suas indecisões referentes ao voto feminino, ao modo como encarava a mulher no seu contexto social, parece sofrer, como tantas outras autoras, principalmente as dramaturgas, de um certo preconceito consciente ou inconsciente que atribui superioridade ou inferioridade sexual à autoria do texto literário. Ramada Curto é, como observamos, citado em quase todas as obras de referência do Teatro Português²⁰² e Virgínia Victorino não. Observe-se que tanto em Curto como em Virgínia as mulheres são apresentadas por vezes com certos traços estereotipados; sendo na peça de Curto tal retrato muito mais caricatural, mesmo assim a sua obra figura com mais destaque. Lembremo-nos ainda de que as peças de Victorino não estariam longe dos seus contemporâneos, como nos revela Luiz Francisco Rebello: “As comédias de Virgínia Vitorino, de um romantismo extemporâneo (...) como aos enredos teatralizados por outros autores como Manuel Fragoso, Rui Correia Leite e Francisco Ventura”. (127).

Concluimos, pois, que a passagem de uma obra literária de esteticamente validada para o âmbito do esquecimento, a secundarização *post mortem* da obra de um escritor valorizado em vida, como no caso de Virgínia Victorino, não significa, necessariamente, a sua equivalência a uma literatura periférica. Contudo, mostra-se reveladora de um processo de descanonização literária que, como vimos, remeteu a obra de uma grande dramaturga portuguesa ao esquecimento literário e académico. Observamos que obras de autores hoje considerados “menores” (que aparecem de

maneira diminuta na história do teatro) na academia portuguesa figuram com mais destaque, como foi o caso de Ramada Curto (será por pertencer a um *corpus* literário de autoria masculina?). O que intrinsecamente este estudo nos revelou é que as apropriações de qualidades literárias para julgar as obras de autores nem sempre são igualitárias, quando se trata de autoria e géneros na literatura portuguesa; que há porventura um processo *subjetivo*, quase como um *poder simbólico* que conota a produção literária feminina com signos de desvalorização literária.

Estas considerações permitem-nos dizer que a descanonização também pode ser entendida a partir de um desejo coletivo de um determinado grupo (ou grupos), ou a partir de fatores culturais, que moldam o desejo inconscientemente, adquirindo notoriedade e autoridade para (re)verter uma obra literária esquecida ou aclamada no seu tempo, para uma zona de “descânone”. Desta forma, notamos, ao observar o trajeto de Virgínia Victorino como exemplo, que a autora enfrenta posicionamentos críticos e académicos muitas vezes dúbios e desconexos.

CONCLUSÃO

De notar que a decisão de institucionalizar mulheres foi muitas vezes da iniciativa masculina, implicando frequentemente não só violência, como dolo.

(Isabel Sá 288)

A literatura é, como sabemos, uma instituição. Seus mantenedores e perpetuadores (os professores, críticos e leitores) ajudam a estruturá-la, organizada de forma a rejeitar ou marginalizar os elementos desafetos a suas regras. Ora, a única maneira de permanecer neste sistema, mas desafiando a instituição – porque só assim pode-se produzir uma insurreição nela – é questionar o próprio cânone. No entanto, dessa forma, criam-se outros “cânones”, para que sejam de novo problematizados, e assim por diante. É o modo de existência da instituição literária, sob a forma de organização de obras e autores. Constatamos que as diversas formas da teoria do cânone, descritas no primeiro capítulo e ao longo da tese (Cânone “aberto”, “da teoria”, “contracânone”, “contracânone feminista”, “menor”, “maior”, “vocacional”, “epistémico”, “*weltliteratur*”, “escolar”, “pedagógico”, “crítico”, “seletivo”, “potencial”, “acessível”, “pessoal”, “do dia”, “diacrónico” e “académico”), comprovam a necessidade de retomar essa discussão, ponto de referência basilar, para situarmos um posicionamento teórico que, no nosso caso, reflete sobre a problemática da invisibilidade das mulheres escritoras em Portugal.

Para a teoria do cânone, como observado no primeiro capítulo, a crítica exerce um importante papel na constituição e na atribuição de um “poder simbólico da obra”, porque de uma certa maneira somos condicionados, segundo Bourdieu, a aceitar que “o que faz o poder das palavras e das palavras de ordem, poder de manter a ordem ou de a subverter, é a crença na legitimidade das palavras e daquele que as pronuncia, crença cuja produção não é competência das palavras” (*O poder simbólico* 15). A permanência do cânone, como vimos, é algo mais profundo do que imaginamos – até para além das considerações de Jauss – e revela-nos ligações entre obra, público-leitor, autor, crítica, perspectivas históricas e fundamentos de estereótipos femininos, reveladores de problemáticas constantes e inerentes aos estudos literários, e que necessitam ser repensados com urgência:

O ‘juízo dos séculos’ sobre uma obra literária é algo mais do que a ‘soma dos juízos de outros leitores, críticos, espectadores e inclusivamente professores’; é a realização de todas as significações possíveis que tem uma obra, atualizadas nas suas recepções e concretizadas na história das mesmas. A obra abre-se diante

do juízo compreensivo, quando este realiza com prudência ‘a fusão dos horizontes’ mediante o contacto com a tradição. (Jauss, *História literária* 57)

A tradição patriarcal que fundamenta e organiza o cânone literário, a regra que funda as ideias de canonização é, cremos, um fenómeno a longo prazo, produto da longa sedimentação de interação e depuração de diversos fatores. Entre eles, se tivermos em conta as produções das mulheres portuguesas, avulta esse fenómeno estranho e difícil de objetivar a que pode chamar-se, à falta de termo melhor, de *feminino*, com um sentido depreciativo, já que o mistério em torno do feminino permanece, ainda, inacessível. Ou seja, se o cânone é estereotipado, as formas de análise de uma obra literária se tornam, em sua grande maioria, assim estereotipadas pelo cânone. Desta forma, quando teremos acesso a uma certa igualdade, tanto na avaliação como até na perceção dos textos escritos por mulheres? Esta é uma pergunta deveras difícil de responder, ao implicar a revisão (e alteração) das estruturas mais profundas da organização social, e de valores de desigualdades interiorizadas desde o nosso nascimento. Apesar de constatarmos que a conceção de *cânone* muda não apenas para os(as) escritores(as) e o seu público leitor, mas em cada contexto social e até mesmo para o género, ainda assim predomina, na conceção dos profissionais em Literatura Portuguesa que responderam ao inquérito, uma ideia associada à produção literária masculina.

Acreditamos que uma perceção de igualdade só será obtida quando, apoiando-nos no pensamento de Bourdieu, houver uma *ação política organizada* para extinguir progressivamente a dominação masculina. No entanto, pesem todos os efeitos de dominação que se exercem através da cumplicidade entre os sexos, e as estruturas das grandes instituições em que se consuma e se reproduz, não só a ordem masculina mas também toda a ordem social - a mesma só a muito longo prazo poderá, no seio dos diferentes mecanismos ou instituições implicadas, desfazer a ideia patriarcal que rege, in(ex)plicitamente, o nosso meio social (Bourdieu, *A dominação masculina* 100).

Por isso, para podermos repensar o cânone em relação à produção literária feminina foi preciso, no segundo capítulo, saber o que seria o “feminino”. Assim, constatamos que, desde os primeiros tempos da humanidade, existem vestígios claros de uma reverência à Grande Deusa ou Grande Mãe, representada em documentos históricos e artísticos, desde os povos primitivos da pré-história até às civilizações mais evoluídas da Antiguidade, como a egípcia, a grega e a romana. Por toda a Europa, os mitos em volta da Deusa-Mãe perduraram, principalmente com a expansão do Império Romano, atravessando épocas e deixando-nos um legado em documentos que testemunham a importância da imagem duma divindade feminina. Tal legado revela um culto de face *feminina*; ou seja, uma perceção da mulher como objeto *sagrado*, ligado à fonte da vida e também à morte.

Essas culturas, ou sociedades matrilineares, enfatizam as facetas do mistério que a mulher encerraria em si mesma, ou seja, no seu corpo, através do tópico da maternidade – como bem notou Carl Gustav Jung. O feminino, e não necessariamente a mulher, é um lexema que aponta inicialmente para a transformação e formação, associando-se à maternidade, por isso também ligando-se à conservação e à alimentação.

Contudo, a representação do corpo da mulher, a relação que este conceito tem para com o *masculino* e para com o próprio *feminino*, estruturando-se como um modelo globalizado, é projetado num feixe de comportamentos sociais muito coesos, que tentam, por um lado, explicar as distinções entre os géneros através da biologia e, por outro lado, constituem um elemento fundador de compreensão cultural. Na verdade, tal elemento, verdadeiro fundamento epistemológico, serve a cada cultura para explicar uma distinção radical que organizou espaços e valores rigorosamente demarcados para homem e mulher, determinando estereótipos aplicados a cada um dos sexos como marca de identidade sócio-cultural. Marli Paiva Monteiro observa que os símbolos que reproduzem as imagens femininas foram construídos pelo poder patriarcal: “A bruxa não dispensa a vassoura (símbolo fálico) que coloca entre as pernas para poder voar, a fada precisa de varinha de condão (o pênis ereto), para exercer seus encantos, e toda a sereia troca a vagina pelo rabo de peixe” (70).

Outra observação importante é que, se o feminino chega a ser entendido como sagrado, o masculino a ele não se contrapõe como profano, mas com ele se relaciona; já o feminino, diferentemente do masculino, é *bipolar*, porque também representa o profano. Contudo, o problema centrar-se-á na ideia de *opostos* instituída pela sociedade patriarcal que estereotipizou os papéis dos *géneros*, criando tal cisão entre feminino e masculino, que nenhum dos sexos poderia experimentar conviver com o seu complementar, *anima* ou *animus*:

O drama da cultura patriarcal reside no fato dela ter inspirado o princípio masculino somente para o homem, fazendo com que este se julgasse o único detentor da racionalidade, do mando e da construção da sociedade Ao não integrar o feminino em si, o homem se enriqueceu e se desumanizou. Por outra parte, o patriarcado identificou o feminino com a mulher, impedindo-a de uma realização mais completa, com a inserção do masculino e dos seus valores, no seu processo de personalização e socialização. (Muraro e Boff 73)

O *feminino* é, pois, aquilo que está associado às mulheres e não necessariamente um termo generalizante. O que nos é apresentado como feminino constitui-se, primeiramente, como uma repetição de atitudes comportamentais e psicológicas, que através dos séculos produziram, sob a forma simbólica da linguagem, os mitos, refletindo as experiências primárias do feminino – muitas vezes recriado na sua mesma *essência*, como podemos notar ao comparar as figuras míticas de Eva, Lilith, Pandora, talvez criadas com a intenção de castigar os homens (a humanidade), ou como

demonstração da desobediência feminina – e passando por vários ideais, até culminar na perda do posse do seu corpo pela mulher, através da mulher-deusa criatizantizada – a Virgem Maria. Posse essa, lembremos, autorizada pela própria Maria que, exercendo o seu direito de escolha, aquiesce ao anjo mensageiro, cumprindo, desse modo, a função de *salvadora* do mundo. Assim se projetam estereótipos negativos, mais do que positivos, em volta do conceito de mulher: “o feminino, no mundo patriarcal, está definido e preso a estereótipos convenientes, e à cristalização de papéis que definem obrigações e comportamentos e que alienam a mulher de si mesma” (Cavalcanti 111). Isto quer dizer que o poder patriarcal é aquele que “organiza los sistemas de géneros, los sistemas de sexo y la variedad de prácticas del deseo” (Molina 139). É por isso que Helène Cixous interpreta de modo diferenciado o mito da Medusa, chamando atenção para as mulheres ressignificarem conceitos míticos estereotipados e preconceituosos que instituem ao sexo feminino um poder maléfico. É, como observamos no terceiro capítulo, um dos grandes combates dos feminismos é o de propor novos mecanismos de interpretação da condição feminina - embora esses feminismos discordem em alguns pontos entre si.

Ou seja, através da nossa investigação concluímos que não existe *um* feminino, mas *múltiplas formas* do feminino, seja a forma mítica primitiva que entendia a fêmea estreitamente associada à natureza, à preservação e à fecundidade da vida, seja o feminino da visão patriarcal, que o entendeu quase sempre como modelo inferior, sejam tantos outros modelos propostos, vivenciados atualmente, como, por exemplo, os das feministas, que tendem não apenas a multiplicar o sentido de feminino como a ressignificá-lo.

Se dermos por adquiridos os conceitos sobre a problemática da teoria do cânone literário (eurocêntrico e excluindo obras de mulheres, na sua grande maioria) e de feminino (enquanto género historicamente *atribuído* às mulheres), notamos o quanto os críticos²⁰³ e mesmo algumas escritoras, ajudam a fundamentar, introjetando, muitas vezes, um valor diminuto à produção literária feminina – um cânone quase exclusivamente masculino, pelo menos no que concerne às produções literárias anteriores ao século XX, na literatura portuguesa. Este posicionamento parece inverosímil, já que há uma série de mulheres que produziram textos antes deste século, permanecendo no anonimato precisando ser resgatados, factos também observados por Vanda Anastácio nos seus estudos:

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

Um dos contributos do nosso trabalho é chamar a atenção para esta problemática, incutindo nos críticos e leitores a necessidade de estudar e conhecer essas escritoras “invisíveis”. Lembremos que este facto deve ser relacionado com a capacidade do indivíduo julgar as crenças mais íntimas e particulares de um texto; esse indivíduo, segundo Carlos Ceia, seria o sujeito ideal para ser um professor de literatura: “Ele será capaz de não julgar apenas o gosto pelo texto literário que os estudantes devem expressar, mas também será capaz de dizer abertamente que a sensibilidade do leitor (quem quer que ele seja) perante o texto é o mais relativo dos julgamentos” (11). Entretanto, esse “relativo julgamento” é, como observámos no inquérito aplicado, muitas vezes fundado em estereótipos que criam preconceitos em relação ao labor das mulheres escritoras portuguesas. Tal ideia de cânone literário é desenvolvida, segundo Osvaldo Manuel Silvestre, a partir de um determinado século: “o que proponho é que aquilo a que chamamos ‘cânone literário’ é essencialmente uma convenção pragmática de leitura, formulada na literatura e na escola oitocentista e desde então transmitida às gerações de escolares aquando da aprendizagem das primeiras letras” (203). Chamamos a atenção, porém, para o facto de que o desprestígio conferido às mulheres escritoras não surge necessariamente nesse século, o XIX, mas já vinha sendo construído ao longo de muitos séculos, incorporando os conceitos culturais de mulher e de feminino, já referidos, e escondendo o verdadeiro papel das mulheres intelectuais em Portugal. Por isso, Vanda Anastácio revela que houve mulheres, como, por exemplo, a Marquesa de Alorna, que não quiseram expor-se para além de círculos bem definidos e que desempenharam um papel importante de sociabilidade por intermédio da literatura:

O facto de estas mulheres terem publicado muito pouco, ou de o terem feito de modo anónimo ou parcial, escondeu durante muito tempo o verdadeiro papel de produtoras e de mediadoras intelectuais que desempenharam no sistema literário do seu tempo. (...). Tal como a generalidade das mulheres de letras europeias do mesmo período, as intelectuais portuguesas tinham consciência dos limites que lhes eram impostos pela sociedade e pelos costumes do seu tempo. Mesmo quando conseguiram conquistar um lugar no mundo das letras, o seu campo de manobra continuou a ser restrito. (*A Marquesa de Alorna* 43)

É preciso frisar que nos deparámos também com uma outra problemática, que gera controvérsias na Academia: a de aproximação ao texto através do sexo do autor, o que, assim o cremos, fomenta alguns desvios nas análises literárias, pois induz, na maioria dos casos, a análises onde predomina o discurso atomizador masculino: “O que não parece dever aceitar-se, pelo menos como carácter absoluto, é que a diferença das obras tenha no seu autor a sua razão decisiva e, por outro lado, que uma certa afinidade entre as obras traduza a ideia de uma natureza genérica masculina ou feminina” (J. Gonçalves 17). Toda essa ideia de *escrita feminina* se alicerça em critérios de *oposição*, o que acaba por gerar um entendimento incompleto:

Como toda relação de diferença pressupõe uma relação de semelhança, como não é possível se pensar de maneira abstracta o diferentemente diferente, não se pode afirmar que a escrita feminina seja sempre o que se opõe à escrita oficial, ou masculina. Talvez só se possa afirmar que a escrita feminina se define pelo que *não é* a escrita masculina, mas esse *não é* compõe um vasto território em que as marcas do feminino nem sempre assinalam o oposto ao masculino. (L. Branco 23)

Concluimos que a escrita feminina existe a partir das seguintes premissas: um crítico(a) ou escritor(a) *acreditar* na sua existência, *validando-a* através dum discurso teórico, seja por uma causa política, seja até para tentar dar visibilidade à produção escrita por mulheres. Contudo, é preciso termos consciência de que, ao assumirmos a existência de tal *tipo* de escrita, estamos talvez a reatualizar um estereótipo subjacente, que será o do feminino enquanto *mulher*, o que não condiz, necessariamente, com a realidade. Na verdade, cremos que o feminino é algo não apenas associado à mulher, mas que faz parte da natureza humana: tanto do cosmos como também da natureza masculina. Assumir a existência de uma escrita feminina reativa quase sempre uma visão estereotipada que, conscientemente ou não, e mesmo que com “boas intenções”, reduz a interpretação simbólica dos múltiplos femininos a um só: aquele que, muitas vezes, como vimos no quarto capítulo, é interiorizado não apenas pelos críticos e professores, mas pelas próprias autoras.

Tal não significa que os textos das mesmas sejam desprovidos de valor. É, todavia, revelador das várias problemáticas de inserção da mulher na cultura literária portuguesa, bem como do uso que ela fez desse mesmo estereótipo, ao longo dos vários séculos, como forma de burlar o sistema social condenador e fazer-se ouvir, mesmo que modestamente.

O próprio inquérito aplicado aos professores de Literatura Portuguesa demonstra que existe, para esses profissionais, uma escrita *no feminino* como ideia mentalmente associada a um comportamento estereotipado das mulheres, e mesmo aqueles que não diferenciam o texto em função do sexo, numa aparente neutralidade face aos géneros, demonstram, na pesquisa quantitativa, como vimos nos capítulos III e IV, e podemos observar na lista anexa de autores citados no inquérito, que essa não-diferenciação se reproduz, ainda assim, na citação de um elevado número de obras de autores, enquanto as autoras são pouco (ou quase nunca), citadas – o que é demonstrativo de que para esses professores a literatura produzida por mulheres será de *menor valor* ou que literalmente desconhecem tais autoras. O que vem confirmar nossa defesa de que o *cânone académico* é o principal formador de manutenção, opinião, difusão e estruturação do corpus canónico da Literatura Portuguesa: as universidades têm o poder de manter e estabelecer o cânone não só *crítico*, mas também o *escolar*.

Concluimos, pois, através da nossa reflexão sobre mulheres escritoras, bem como tendo em vista a teoria literária e o inquérito aplicado, que existem tais ideias sobre a *escrita feminina* que

devem ser consideradas dependendo da época (já que não existe uma ideia de feminino, mas múltiplas), da escritora, ou do escritor, bem como do suporte teórico, ideologia, público leitor e crítica. Tal noção nos faz chegar à seguinte tipologia de mulheres escritoras: (i) há mulheres que escrevem dentro dos estereótipos femininos atribuídos à sua condição social, permanecendo numa zona de *sagrado feminino*; (ii) há mulheres que escrevem tentando romper (sem uma ideologia política demarcada) com tais paradigmas que impuseram temas e restrições à maneira sobre como deve, ou não, escrever uma mulher; (iii) há mulheres que escrevem e se assumem com uma intenção de reivindicar uma escrita feminina (*feminista*) como prática ativista; e, por fim (iv), há casos de mulheres que escrevem sem admitir tal designação, não necessariamente entendendo que o feminino é inferior ou desprestigiado, mas, simplesmente, por não quererem entrar nessa discussão (quer por a desprezarem, quer por não concordarem com essa distinção).

Entretanto, como observamos com Isabel Allegro Magalhães, podemos encontrar traços do que se entende *socialmente* como feminino, tanto em textos de mulheres – onde tais traços predominam – como nos de homens. Mas se podemos fazê-lo é porque a ideia desta autora, bem como a de Lúcia Castello Branco, às vezes, parece um tanto influenciado pelo estereótipo do que será, não apenas o feminino, mas a *mulher* em si mesma: elementos como a voz lenta e precipitada, ou o contexto linguístico, revelam traços inerentes à experiência de homem e mulher, o que não deixa de ser toda verdade. Ou seja, o conceito de *escrita feminina* é complexo: há autoras (autores) em que tais elementos ditos como *femininos* sobressaem em relação a outras (outros), evidenciando uma faceta do que seria um feminino demarcado socioculturalmente.

Concluimos também que o *cânone acadêmico*, aquele que é formado pelos profissionais de literatura, se configura como um ponto importante de discussão do cânone, porque refuta, combate, destaca, aceita ou não, o objeto literário como um *clássico* – aquilo que se estuda na classe.

Os nossos resultados mostraram algumas das consequências dos limites da assimetria simbólica da relação interssexos, na percepção de alguns professores de Literatura Portuguesa (e também do público leitor em geral), sobre as mulheres autoras²⁰⁴ – tanto os professores do sexo masculino, como os de sexo feminino, contribuem, muitas vezes e de maneira acentuada, para a diferenciação negativa dos conceitos referentes ao trabalho literário de mulheres. O modo como, aparentemente, assumem com naturalidade tais modelos de pensamento, leva-nos a pensar que estes foram socialmente/academicamente impostos, dentro de uma construção histórica de papéis de gênero e suas respectivas características comportamentais:

A identidade social negativa das mulheres também não pode ser vista como um elemento de uma psicologia feminina, mas sim como o resultado da internalização da especificidade do seu modo de ser, face a um modo

de ser masculino, que, pela sua universalidade, surge como um referente simbólico para a realização da distintividade. (Amâncio 54).

A canonização de uma obra – isto é, o facto de se considerar que ela integra o conjunto de escritos “sagrados” de uma época – com efeito, não é eterna (como observámos, por exemplo, no caso de Virgínia Victorino), e certas escolhas não são ratificadas pela posteridade ou podem até ser contestadas em sociedades cujo sistema social é oposto. Apesar da evolução dos estudos literários, o sistema de imposição da *dominação masculina* permeia o nosso inconsciente e o critério de *belo*, na literatura, é ainda relativo às obras (masculinas, frequentemente) investidas de *valor literário*. Apesar de novos estudos e teorias, como os estudos culturais e as teorias feministas, a ideia determinante, no que respeita à definição do objeto literário “sagrado”, parece ser, ainda, sustentada em valores ancestrais referentes à literatura como sistema masculinizado e de exclusão social. Isto seria uma visão muito limitada da literatura, haja visto que, como comprovámos no decorrer da tese, o conceito de *literatura* (assim como o de *autor* e de *produção textual*) varia(m) muito consoante o século e também consoante o sexo do autor. Averiguámos, através dos discursos em torno das escritoras analisadas, seja na história da literatura portuguesa, ou no testemunho dos professores no nosso inquérito, que se exerce de alguma forma um “poder simbólico” que, inconscientemente ou não, torna *invisível* o trabalho dessas escritoras, levantando conseqüentemente problemas para a sua canonização.

Constatámos que existe uma polarização de valores na sociedade patriarcal, um *discurso simbólico dos contrários*, que trabalha na reafirmação constante do poder do homem sobre o outro – neste caso, o feminino – tendo sido o movimento feminista o primeiro grupo a contribuir para se repensar o conceito dessa *linguagem feminina*: “O movimento de mulheres, ao desafiar cada aspecto do domínio do homem sobre a cultura, as idéias e o poder, começou a esclarecer o preconceito na linguagem que expressa o poder de definir como se entende o mundo e como se age sobre ele” (Rowbothan 60).

Temos também de ter em conta que existe uma certa *autolimitação* na escrita de algumas mulheres – o que não desvaloriza a sua obra, mas, pelo contrário, a eleva como pioneiras – que quase sempre foi *imposta* à maioria das escritoras:

As mulheres deveriam conviver com as palavras daqueles homens a quem uma determinada organização social e uma ideologia muito definida tinham entregue o governo dos corpos e das almas femininas. Uma parte da história das mulheres passa também pela história daquelas palavras que as mulheres ouviram ser-lhes dirigidas, por vezes com arrogância expedita, outras vezes com carinhosa afabilidade, em qualquer caso com preocupada insistência. (Casagrande 99)

É isso que nos esclarece Elaine Showalter quando diz que a mulher teve de lutar contra as forças culturais e históricas que relegaram a sua produção literária para um segundo plano, e que a nossa função, enquanto professores e estudiosos de literatura, será a de procurar entender por que, apesar do preconceito, apesar da culpa, apesar da inibição, as mulheres começaram a escrever (36).

Recordemo-nos que no caso específico da literatura portuguesa, desde os primórdios até ao século XIX, muitas mulheres portuguesas se dedicaram a uma escrita de temática moral religiosa – Públia Hortênsia de Castro, Soror Violante do Céu, Soror Maria do Céu; mesmo aquelas que não se tornavam freiras nem tinham acesso à escolarização – Joana da Gama – baseavam-se, para escreverem, em conhecimentos tidos como úteis e importantes às mulheres (o conhecimento sobre o sagrado bíblico, fundações de mosteiros, biografias de freiras); e encontramos até casos atípicos de mulheres que tinham obras referentes a passagens da história e política portuguesa/ibérica – Bernarda Ferreira de Lacerda e Mariana de Luna. Aquelas que conseguiram, de alguma forma, escapar ao discurso dominante (muitas vezes estritamente religioso) e entrar no campo da reflexão literária, apoiando-se em valores importantes para a teoria da literatura, como, por exemplo, as categorias miméticas, formais e de expressividade, bem como entrar no discurso da erotização – Judith Teixeira e Florbela Espanca – sofreram retaliações na receção e fortuna crítica da sua obra, simplesmente, por serem mulheres (já que Camões quinhentos anos antes escrevera versos eróticos e nem por isso fora condenado).

Até aquelas que escreveram obras de destaque – como a primeira romancista portuguesa, Margarida Teresa da Silva e Orta –, e que primeiramente receberam prémios e reconhecimento – o caso de Teresa de Melo Breyner, e de Virgínia Victorino –, bem como as que até mesmo profissionalizaram a escrita de mulheres – Ana Augusta Plácido –, tiveram os seus nomes esquecidos ou referidos diminutamente, tanto nas histórias literárias, quanto nos discursos dos professores de Literatura Portuguesa de diversos países. Apenas por pouco encontramos uma autora casual – Mariana Alcoforado – resgatada nacionalisticamente pelos portugueses (o cânone é também, como vimos no primeiro capítulo, uma questão de nacionalidade).

Fundamentalmente, aquilo que aqui também nos atrevemos a propor, tendo em consideração este quadro, é que houve escritoras *independentes*, que surgiram associadas à produção mecénica ou publicaram por conta própria – requerendo para si um certo anonimato de autoria, dentro do modelo de recato feminino e invisibilidade, como foi o caso de Joana da Gama. Há autoras que procuraram associar os seus textos à ideia de mercado, por questões financeiras – como Ana Augusta Plácido –, como também encontramos muitas escritoras que ficaram conhecidas através de uma tradição oral, ou que nunca publicaram obra em vida – como no caso da Marquesa de Alorna. Há até mesmo as que não procuraram reconhecimento académico, isto é, que escreviam para um público limitado – lembremos aqui o caso de Soror Maria do Céu.

Em suma, acreditamos que há muito a ser estudado e dito acerca dessa junção entre o cânone literário e os *gender studies*. Será um caminho que, como vimos, permeia um campo interdisciplinar e que necessita ser revitalizado nos estudos portugueses, já que, como revelou o inquérito, no universo anglo-americano esta prática é comum. Só quando conhecermos o quadro cultural e intelectual que se inseriram as mulheres nas letras portuguesas, principalmente antes do século XX, é que conseguiremos entender o processo de formação cultural erudita sem ser a partir uma ótica misógina, mesmo que essa misoginia seja inconsciente. Enquanto não repensarmos de que maneira nos ocupamos em implicitar a marginalidade da mulher, o carácter estereotipado conferido à condição feminina e assumirmos essa responsabilidade enquanto formadores de opinião, o quadro literário português vai continuar ignorando esse tipo de produção textual, puramente porque não as *conhece* ou, a priori, as considera como de *menor valor*.

NOTAS

¹ Instituído em 1990, e cujas mais recentes alterações entraram em vigor no corrente ano civil <<http://www.portaldalinguaportuguesa.org/acordo.php?acordo&version=1990>>.

² Lembremos que é a partir do século XX que as feministas começam a reivindicar a visibilidade da mulher em diferentes camadas da sociedade, sendo que o direito à literatura (enquanto leitora ou escritora) começa então a ser um dos focos de inserção cultural das mulheres.

³ Não queremos com esta de referência dos estudos feministas afirmar que seguiremos o posicionamento anglo-americano, francês ou qualquer que seja. Tais estudiosas comparecem nesta perspectiva no intuito de fazermos um ponto da situação e de definir as várias facetas do feminismo, bem como se isso contribui ou não para o seu fortalecimento e para as nossas próprias indagações sobre este tema e o cânone literário.

⁴ Fizemo-lo usando o formato de inquérito e tabelas; apesar da aparente aridez desta opção metodológica, cremos que contribui para visualizar as informações nucleares de forma tendencialmente eficaz.

⁵ Escolhemos especificamente este tipo de professor universitário tendo em conta que nem todos os alunos prosseguirão para mestrado e/ou doutoramento, e que muitos deixam o ensino académico apenas com a licenciatura. Este tipo de profissional é o que está mais envolvido na formação dos futuros professores/leitores que levarão para a sala de aula toda a sua formação e entendimento da literatura, o que influenciará, cremos, a maneira como se retrata e valoriza a autoria feminina, perpetuando, desde as séries iniciais até à final, a sua ideologia literária referente à produção literária feminina.

⁶ Para uma análise mais pormenorizada deste processo verificar o “Anexo I: Análise estatística. Introdução”.

⁷ Basta lembrarmos o famoso texto de T. S. Eliot que trata da função social da literatura através da poesia: *The Social Function of Poetry*. Nele, o autor apresenta-nos quatro categorias de poesia: a “poesia primitiva” que tinha um propósito social, como por exemplo, antigos cantos e runas cujos objetivos práticos eram curar certas doenças ou esconjurar mau-olhado; a “poesia didática”, que significava transmissão de informação ou administração moral, sendo esta suplantada pela prosa; a *poesia dramática*, que tinha como função social peculiar a de provocar uma impressão imediata e coletiva sobre um amplo número de pessoas; e a “poesia filosófica”, meio de reflexão metafísica. O poeta-crítico admite que não interessa se o poeta usa, ou não, a sua poesia como forma de manifestação social, pois a verdadeira poesia sobrevive à opinião pública: um dos requisitos que a poesia precisa cumprir é o de “nos dar prazer”, mas acrescenta, porém, que qualquer poeta pode proporcionar-nos algo além do prazer. Para Eliot, a função social da poesia surge através do trabalho estético sobre a língua e a cultura, implicando a sensibilidade; o autor afirma que é preciso “sentir na língua” em que foi escrito o poema. Daí o carácter nacional da poesia: “That poetry is much more local than prose can be seen in the history of European languages. Through the Middle Ages to within a few hundred years ago Latin remained the language for philosophy, theology, and science. The impulse towards the literary use of the languages of the peoples began with poetry. And this appears perfectly natural when we realized that poetry has primarily to do with the expression of felling an emotion; and that felling and emotion are particular, whereas thought is general. It is easier to think in a foreign language than is to feel in it. Therefore no art is more stubbornly national than poetry. A people may have its language taken away from it, suppressed, and another language compelled upon the schools; but unless you teach that people to *feel* in a new language, you have not eradicated the old one, and it will reappear in poetry, which is the vehicle of felling” (Eliot 19).

⁸ Lembra-nos Osvaldo Manuel Silvestre que o título de “cânone ocidental” pertence a Ernest Robert Curtius que já referenciava o padrão europeu ocidental (212).

⁹ Aqui também me refiro às afirmações de Antony Easthope que credita as seguintes categorias como características de valorização de uma obra de contexto literário: “Theories of literary value fall into three categories: mimetic, expressive and formalist” (43).

¹⁰ Este questionamento encontrará alguns caminhos possíveis de resposta na rubrica “Algumas considerações sobre os estudos culturais: conceituações e motivações”, mais adiante neste mesmo capítulo.

¹¹ Segundo Ana Luísa Amaral e Ana Gabriela de Macedo, no *Dicionário da Crítica Feminista*, a “escola do ressentimento” de que fala Bloom inclui ainda os afrodescendentes, marxistas, novos-historicistas de inspiração *foucauldiana*, ou desconstrucionistas (13). Bloom afirma que essa “escola do ressentimento” tenta reduzir as obras literárias a um plano de ideias sociais, consequentemente criando uma rutura com a ideia fechada de cânone literário. Contudo, não nos esqueçamos de que Bloom inclui diversas mulheres escritoras no seu cânone, bem como autores ditos de cor, multiculturais.

¹² Lembremos, através dos estudos de Antoine Compagnon na obra *Le Démon de la Théorie*, que para os formalistas russos existia uma dinâmica de rutura conforme a estética do texto, num processo de evolução literária: “Alors que l’histoire littéraire se ferme le plus souvent aux questions de forme, et que la critique formaliste est en général sourde aux questions d’histoire, la littérarité des formalistes était inévitablement d’histoire: la défamiliarisation réalisée par un texte particulier qui la réabsorbe comme procédé familier” (225).

¹³ Segundo Maria Vitalina Leal de Matos, existem diferentes maneiras de entender a *imitação* no pensamento filosófico grego antigo: 1) a ação ou os carateres (para Aristóteles), a vida e os costumes (para Horácio), são respostas praticamente idênticas; 2) a atividade criadora primordial ou então as ideias (para Platão); 3) os discursos das pessoas no drama (há leituras que consideram que só há realmente imitação na literatura dramática; 4) os autores clássicos, os modelos (para Horácio) (207).

¹⁴ Este é o mesmo posicionamento de Flávio R. Kothe, que acredita que toda a “interpretação que postule algo diverso do cânone – uma visão, por exemplo, a partir de uma minoria étnica, de uma periferia económica, de uma classe social não-dominante – tende a ser ignorada ou excluída, seja sob a espada da discriminação *a priori*, seja sob a capa da desqualificação quanto à capacidade de formular conteúdos científicos” (11).

¹⁵ Basta aqui referenciarmos as considerações de Itamar Even-Zohar sobre o período romântico: “o ato de estabelecer uma língua e uma literatura nacionais é equivalente ao ato de adquirir bens para a auto-identificação e autoconstrução, que noutras épocas era exclusivo dos grupos dirigentes. O sentimento do dirigente transferiu-se, ou mais acuradamente, foi transferido do dirigente individual, ou aristocrata, para todo o corpo anónimo chamado ‘a nação’” (*O papel da literatura* 91).

¹⁶ João Ferreira Duarte faz importantes considerações sobre a evolução histórica da palavra *cânone*, definindo todo um percurso e chegando à seguinte conclusão: “Acompanhando o processo de secularização da cultura em marcha desde o renascimento, o conceito e o termo vieram progressivamente a ser aplicados ao domínio da literatura, muitas vezes sob a forma de expressões como ‘os clássicos’ ou ‘as obras-primas’” (*Cânone* n.p.). Porém, importa lembrar que este conceito de *clássico* não é como o cânone bíblico, que sempre estará *fechado*, mas estará, como afirma Guillory, sempre *aberto*, uma vez que tem sido constantemente aumentado, bem como subtraído (*Cultural Capital* 237).

¹⁷ Refira-se que nenhuma das suas obras originais se conservou, sendo as obras conhecidas através de cópias romanas.

¹⁸ Notamos aqui referências às teorias de Bloom.

¹⁹ O *Dicionário dos Símbolos* ajuda a fundamentar o nosso pensamento, como também a entender alguns dos estatutos canônicos. Assim se referem Jean Chevalier e Alain Greerbrant sobre o conceito de régua/regra: “A régua, porque serve para traçar linhas direitas, é um símbolo da retidão. Mas o seu significado vai muito além: ela é, sob a forma de *varinha de medir (manadanda)* o atributo do arquiteto celeste Vishvakarma . . . a régua é o instrumento por excelência da construção, portanto, da manifestação universal. É utilizada como tal no simbolismo maçônico, principalmente na iniciação do grau de companheiro. É ela que permite estabelecer o plano diretor do edifício e de verificar a sua execução correta . . . Nas ordens religiosas, a regra . . . é também o instrumento da construção do *eu* espiritual . . . A constituição de um país desempenha igualmente o papel duma regra, ao dar a sua forma ao Estado. No sentido profundo do termo, a régua é o símbolo da medida de um ser, da sua ideia e da realização da sua ideia” (564-565). O símbolo da régua/regra define-nos bem o sistema do cânone como edificador e verificador de uma ação correta, por parte da aceitação ou refutação de um texto literário no meio académico.

²⁰ É importante referir que o esperanto, como língua artificial, criada em 1887 pelo polaco Lazaro Ludoviko Zamelof, seria, cremos, uma tentativa linguística de obter, através do processo de leitura, um tipo de *weltliteratur*, ou cultura generalizada através de uma *língua neutra*. O intuito desta língua seria formar uma comunidade internacional que, segundo Even-Zohar, criaria “um sentimento similar (senão mesmo idêntico) de coesão cultural” (*O papel da literatura* 20).

²¹ Citamos a literatura de cordel apenas como uma exemplificação da cultura popular. Se é certo que este género já não tem a mesma importância que detinha no período do renascimento na Península Ibérica, diferentemente, no Brasil, país onde persiste uma resistência para a sobrevivência de tal género literário, é trabalhada com alunos, principalmente, no nordeste do país.

²² Segundo Helena Carvalhão Buescu, a história da literatura comparada surge também com as primeiras indagações de Goethe sobre a *Weltliteratur*: “A literatura comparada constitui-se como campo específico de indagação no interior dos estudos literários a partir dos finais do século XIX, recuperando nos seus primórdios certas tendências herdadas do pensamento iluminista e significativamente cunhadas por Goethe, ainda no início do século XIX, com a expressão *Weltliteratur*” (*Afinidades Electivas, textos apócrifos, cânone literário* 131).

²³ A expressão “afinidades eletivas” parece, segundo João António de Paula, ter sido usada pela primeira vez em 1775, pelo químico-mineralogista-matemático sueco Torbern Bergmann, no seu livro *De attractionibus electivis*, traduzido para o alemão com o título *Wahlverwandschaft*, em 1785, e retomado por Goethe no seu romance *Wahlverwandtschaften*, escrito entre 1808 e 1809, e publicado em 1809 (1). Goethe, nesta obra, utiliza o exemplo químico para mostrar as atrações entre os corpos, dando-nos pistas sobre as problemáticas da obra literária: “Esses casos são, aliás, os mais interessantes e os mais curiosos, já que eles podem, realmente, ilustrar a atracção, a afinidade, o abandono, a reunião, que se entrecruzam; quatro substâncias, até então unidas duas a duas, são postas em contacto, abandonam a sua antiga união e iniciam uma nova. Nesta forma de se abandonar e de se agarrar, nesta fuga e nesta busca, crê-se, na realidade, ver uma determinação superior. Concede-se a tais substâncias uma espécie de vontade e de escolha e considera-se a fórmula das ‘afinidades electivas’ completamente justificada . . . É necessário ver com os vossos olhos actuarem essas substâncias que parecem mortas e que, no entanto, interiormente estão sempre prontas para uma actividade, ver com simpatia como se procuram umas às outras, se atraem, agarram, destroem, absorvem, devoram, e, em seguida, depois de se terem unido intimamente, se manifestam outra vez, sob uma forma renovada, nova, inesperada. Só então se lhes atribui uma vida eterna, até mesmo sensibilidade e entendimento, pois sentimos que os nossos sentidos mal chegam para as observar devidamente, e a nossa razão mal dá para as apreender” (Goethe 74-75). Para um estudo mais detalhado deste tema consultar: Buescu, M. Helena. “Afinidades Electivas, textos apócrifos,

cânone literário.” *IV Actas do Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada – Estudos Literários/Estudos Culturais*. Évora: Universidade de Évora, 2005. 1-13.

²⁴ No decorrer deste trabalho destacaremos a importância não só do crítico mas também dos professores de literatura portuguesa que ajudam a fundamentar o cânone, através de amostragens de um inquérito aplicado a professores de licenciatura das principais universidades portuguesas, brasileiras e europeias.

²⁵ Veja-se Anexo I, Parte I, Questionário B.

²⁶ A abordagem teórica sobre os estereótipos femininos será apresentada no Capítulo II, e culminará no quarto capítulo, com referências a trabalhos de algumas escritoras portuguesas que tendem a ser vistas a partir dos estereótipos, construtores da desvalorização do seu labor literário.

²⁷ Esta questão será retomada no Capítulo IV quando referirmos os casos de Florbela Espanca, Judith Teixeira e Virgínia Victorino.

²⁸ Neveli e Mattelart afirmam, na obra *Introdução aos Cultural Studies*, que hoje em dia estes evoluíram e integram diversas ciências sociais e humanas: consumo, moda, identidades sexuais, museus, turismo, literatura. Surgiram na Grã-Bretanha, no século XIX, como uma *pré-história*, associados a uma tradição de pensamento conhecida como *culture and society*, e mais tarde, com a implementação de um campo de estudos sobre a literatura inglesa, os *english studies*: “As controvérsias sobre os seus conteúdos e o perfil dos públicos aos quais podem dirigir-se acompanharão a lenta gestação de uma conceção sócio-histórica da ideia de cultura, que conduzirá à criação dos *Cultural studies*” (11). A sua formação concreta e efetiva na Academia, data de 1964, na Universidade de Birmingham, com o Center For Contemporary Cultural Studies. Para os autores, os fundadores dos *Cultural studies*, também chamados de “founding fathers”, seriam os estudiosos Richard Hoggart, Raymond Williams, Edward P. Tompson, e Stuart Hall.

²⁹ Roller alerta-nos para o facto de que as análises de diferentes estudiosos, bem como da escola *junguiana*, acabaram por criar certos preconceitos, porque tenderam a deduzir que a presença de uma deusa-mãe era típica da estrutura social primitiva, acreditando que o sentido implícito de inferioridade sobre os povos que adoravam uma deusa-mãe fora transmitido das dicussões baseadas no sexo para as baseadas na etnicidade (38).

³⁰ Henri Delforte situa a produção das estatuetas femininas, como também as figurações humanas em geral, na época Paleolítica, o que define a arte como produto de uma ansiedade dos nossos antepassados que reproduzem produtos da própria humanidade: “Les figures féminines étant localisées dans la trame du Paléolithique supérieur, et est nécessaire de tenter de les situer par rapport à l’évolution humaine qui se développe de plus en plus vite, mais sans qu’il s’agisse d’une progression régulièrement continue” (11).

³¹ Para Shuelds (qtd. in Amâncio 17) os estudos das diferenças entre os sexos na psicologia foram inicialmente caracterizados pela procura da fundamentação dos mitos. Destaca a feminista Simone de Beauvoir que nas representações mitológicas a mulher seria objeto e não sujeito ativo construtor: “Todo o mito implica um sujeito que projeta as suas esperanças e temores num céu transcendente. As mulheres, não se colocando como sujeito, não criaram um mito viril em que se refletissem os seus projetos; elas não possuem nem religião nem poesia que lhes pertençam exclusivamente; é ainda através dos sonhos dos homens que elas sonham” (*O segundo sexo*, v.I 219).

³² Michel Rouche acredita que é no Paleolítico que o *homo sapiens* começa a questionar-se sobre a sua origem, primeiramente através de imagens, cuja maioria consiste em cenas de caça e de animais, culminando nas manifestações artísticas nas quais passa a ter grande representatividade a figura da mulher, enquanto “portadora da vida” (39). O mesmo acontece mais veementemente no período Neolítico: por volta do ano 8000 a.C., opera-se numa grande alteração na arte pré-histórica – as representações femininas tornam-se predominantes em relação às figuras de animais.

³³ A maioria das esculturas pré-históricas que se referem ao feminino consistem, quase sempre, em figuras nas quais se reforçam as curvaturas dos seios e ventre, associadas à maternidade como divindade, para os povos primitivos (Veja-se Anexo II, “Figura A”).

³⁴ Observa-se aqui que a visão e referência às imagens dessa arqueóloga não são necessariamente as mesmas da psicologia junguiana.

³⁵ Veja-se Anexo II, “Figura B”.

³⁶ Adita Marija Gimbutas: “Indeed, most of the male figures in Near Eastern and Old European art are symbols for flourishing but limited and ultimately vanishing body. (. . .) male figurines constitute only 2 to 3 percent of all old European figurines, and consequently role is hardly possible” (*The language of the goddess* 175).

³⁷ Veja-se Anexo II, “Figura C”.

³⁸ A imagem de Lilith, por exemplo, sob o nome Lilitu, apareceu primeiramente representando uma categoria de demônios na Suméria, por volta de 3000 a.C. Já a Górgona, figura feminina mitológica grega, é representada como um monstro feroz feminino de grandes presas. Tal mito feminino transforma-se, na mitologia tardia, em três figuras: Medusa, Esteno e Euriale, filhas de Fórcis e Ceto. Elas tinham o poder de transformar todos os que as olhassem em pedra; por isso, muitas vezes, essas imagens eram utilizadas como amuleto. A Górgona também vestia um cinto de serpentes entrelaçadas (veja-se Anexo II, “Figura D”). A ideia foi assimilada pelo pensamento judaico-cristão, atribuindo uma noção de perigosidade à mulher, simbolizada em Eva.

³⁹ Erich Neumann esclarece-nos que as mulheres eram também representadas em diferentes culturas como senhoras dos animais e das plantas, reproduzindo um arquétipo feminino que foi, cremos, fortemente acentuado na sociedade matriarcal, na qual a fertilidade e a voracidade femininas eram tidas como elementos da natureza. Isto porque não só o instinto feminino era considerado animalesco mas também porque as deusas femininas detinham o domínio sobre os animais selvagens. Na mitologia grega Ártemis representa essa figura feminina (veja-se Anexo II, “Figura F”).

⁴⁰ O conceito de mulher *angelical* é desenvolvido, segundo Umberto Eco em *História da Beleza*, no período da Idade Média com os trovadores idealizando a mulher perfeita, de pastorinha à nobre, como um objeto de desejo reprimido, cuja passividade e paciente espera pelo amado transformam num caminho de salvação (veja-se Anexo II, “Figura G”).

⁴¹ Já para Erich Neumann, psicólogo *junguiano*, por exemplo, o matriarcado e o patriarcado são encarados como estágios psíquicos caracterizados por diversos desenvolvimentos, quer na consciência, quer no inconsciente. Destaca que o matriarcado significa não apenas a predominância do arquétipo da Grande Mãe, mas, de forma geral, representa uma situação psíquica na qual o inconsciente e o feminino seriam os dominantes, sendo que a consciência e o masculino não poderiam atingir a autonomia e independência: “No entanto, ao lado dessa ‘consciência patriarcal’, existe uma ‘consciência matriarcal’, cujo modo de funcionamento, apesar de escondido, é significativo. A consciência patriarcal pertence ao nível matriarcal da psique, o nível operacional construtor-de-cultura no alvorecer da história humana. Anterior e posterior à aculturação da mulher moderna à consciência patriarcal, é característica da mentalidade da mulher; mas desempenha também um papel importante na vida do homem” (*O medo do feminino e outros ensaios* 67).

⁴² É importante referirmos que nas sociedades primitivas a mulher tinha um valor de destaque. Eram os homens que geralmente iam à caça e corriam os riscos. Isto dá-se, segundo Morris, porque essas mulheres eram demasiado valiosas para as tribos – já que, nos tempos primevos, eram de suma importância para a taxa de reprodução e manutenção do seu grupo, sendo, tal perda, uma ameaça para a vida em comunidade: “As mulheres tinham de ser cautelosas. Era o seu papel primordial no âmago da sociedade tribal, não se podiam dar ao luxo de cometer erros graves, pois eram responsáveis por quase tudo, menos pela caça. Ao longo do curso da evolução, foram desenvolvendo a capacidade de

fazer várias coisas ao mesmo tempo, tornaram-se mais fluentes na comunicação verbal, ficaram com os sentidos do olfacto, da audição, do tato e da visão colorida mais apurados do que os homens” (18).

⁴³ Tais ideias ajudam a criar processos de identificação do feminino – que é associado, na nossa sociedade, à sexualidade –, regendo, sob forma de imposição, papéis que as mulheres devem seguir. Aquelas que não conseguem seguir esse padrão simbólico instituído pelo domínio patriarcal situam-se numa esfera marginal: “como Lilith, essa mulher tem uma dificuldade de adaptar-se à ordem patriarcal, sente-se diferente e muitas vezes inadequada” (Cavalcanti 86).

⁴⁴ Esta é uma dinâmica presente quando a cultura se impõe à sexualidade humana: “Nos seres humanos a predominância da cultura sobre a biologia está vinculada ao desligamento dos instintos biologicamente determinados e a sua projeção na esfera psíquica em forma de empecilhos ou desejo, criando uma diversidade de possibilidades para a libido humana, não mais condicionada à biologia” (Koss 175).

⁴⁵ Jung define como “sombra” uma parte inconsciente ou obscura da personalidade, sendo que a maior parte da “sombra” é constituída por desejos reprimidos e impulsos incivilizados. (*Psicologia da religião ocidental e oriental* 140)

⁴⁶ A problemática que envolve este conceito será mais explicitamente desenvolvida no Capítulo III.

⁴⁷ Com a assimilação da cultura clássica e dos ideais filosóficos gregos, as mulheres perderiam a sua autonomia religiosa, primeiramente, como vimos no decorrer deste capítulo, e passariam a ser meras coadjuvantes nos ritos sacros, o que se refletiu depois na imposição e construção social dos estereótipos femininos: “A medida que la Iglesia fue adquiriendo más poder, la posibilidad de participación ativa de las mujeres em el culto fue restringiéndose rápidamente hasta desaparecer del todo. Durante los primeiros tiempos de la cristiandad las mujeres podían participar plenamente em ritos religiosos, pero a medida que el cristianismo fue absorbiendo la cultura clásica y assimilando la aversión platónica hacia el placer sexual, se les vedó la participación ativa em todos los atos religiosos, la predicación e incluso el contacto direto com las reliquias sacras” (Fiol, Perez, e Planas 12).

⁴⁸ É a soberania do símbolo feminino que reina sozinho (veja-se Anexo II, “Figura H”).

⁴⁹ O poder da mulher foi descrito na Europa, principalmente na época medieval, através de fenómenos místicos e mágicos, que procuravam retirar a autoridade ao homem, por isso se tornando ilícitos e pecaminosos: “The idea of women armed with magical powers and using them against men had a long tradition that lasted through writings, through the popular imagination, and wentt all cross Europe” (Anderson e Zinsser 165). Aliás, Maria do Amparo Tavares Maleval corrobora nossas afirmações através dum estudo que conclui que entre os séculos XV e o início do XVI é quando o “processo misógino” é efetivado na Idade Média, ganhando força com a caça aos hereges: “A prática da bruxaria, que era encarada no âmbito das superstições e sortilégios, considerada meléfica e demoníaca torna-se uma das principais metas de repressão, que relacionou-a intimamente com a natureza feminina”. (1)

⁵⁰ Por seu turno, Marie Miguélin, no *Dictionnaire des Mythes Littéraires* (1988), esclarece que há três mitos de fundação que contêm os princípios masculino e feminino: o mito do Adão andrógino (i), tendo em vista a bissexualidade de Deus simbolizada na dupla Adão e Eva, uma vez que criou o homem e a mulher à sua imagem (57); o andrógino descrito por Platão (ii), que revela três princípios ancestrais da humanidade: o masculino representado pelo sol, que se opõe ao feminino, descendente da terra, e o andrógino filho da Lua, que, por sua vez, descende do sol e da terra (58); já Ovídio (iii), n’*As Metamorfoses*, relata a história de um ser único, filho de Afrodite e Hermes, que continha os dois sexos, o Hermafrodita, dualidade sexual que acarretaria, segundo Miguélin, uma ideia de desgraça, de queda e de inferiorização, porque o corpo feminino é sinónimo de inferiorização, através da divisão e enfraquecimento dos seus atributos, antes unicamente masculinos, transformando-se agora num meio homem, que é também uma meia

mulher (61). Na representação destes três mitos fica clara a ideia de transgressão perigosa da indistinção entre homem e mulher, inculcando uma noção de desqualificação do feminino e da mulher. Assim, conclui Miguetin sobre esta tríade mítica: “Les trois mythes mettent en jeu à la fois l’homme et la divinité, laissant entendre que la possession des deux sexes est un redoutable reflet du divin et que ce privilège, lorsqu’il est détenu par l’homme, risque de le faire entrer en conflit avec le démiurge. Situation doublement tragique pour l’homme, mais simultanément tour à tour à la guerre des sexes ou à un conflit avec Dieu” (62-61).

⁵¹ Os três grandes argumentos que serviram, ao longo do tempo, para justificar a inferioridade feminina apoiam-se nas seguintes questões: “la moral (el paradigma sería Eva), la intelectual (la mujer limitada em su inteligencia por razones ‘naturales’) y la biológica (la menstruación como fator debilitante y como recordatorio ineludible de su única función em la vida: la procreación)” (Fiol, Perez, e Planas 46).

⁵² Aliás, segundo Luciano, é desta história que deriva a expressão de “barriga da perna”.

⁵³ As ideias e imagens no *Antigo Testamento* revelam, por exemplo, *tabus* e *mitos* referentes a dois ciclos importantes no que diz respeito ao corpo feminino, pois acreditava-se que a mulher adulta ficava impura durante a menstruação e qualquer lugar onde se sentasse e deitasse ficaria igualmente impuro. Se, neste período, mantivesse relações sexuais, o seu parceiro também o ficaria: “under the menstrual taboos women were to be punished for our power-sexual, reproductive, and psychic powers. We were banished to the menstrual hut, called unclean and dangerous to the man and his laws and his gods” (Sjöö e Mor 193). À maternidade feminina também se atribuíam tais ideias de impureza, consoante o sexo do bebé: se nascesse menino ficaria impuro por sete dias, não podendo participar em festejos e lugares sagrados por 33 dias; já no caso do nascimento de uma menina, seria o dobro do tempo de impureza.

⁵⁴ Isabel Allegro de Magalhães refere que as figurações de Deus, quase sempre masculinas, foram acontecendo através de vários discursos, durante muitos séculos, demonstrando marcas de um ponto de vista masculino, provocando uma contrarresposta das teologias feministas, sobretudo nos países anglo-saxónicos, ao chamarem Mãe a Deus, como forma de tentar contrabalançar essa representação tradicional masculina. Por isso, acredita a estudiosa do feminino: “A meu ver, sem qualquer sentido ou justificação, na medida em que deus será Deus, o totalmente Outro, e por isso nem masculino nem feminino, nem Pai nem Mãe” (Magalhães, *Representações de Deus* 75).

⁵⁵ *Anima* em latim quer dizer alma ou psique. Jung utiliza esse termo para demonstrar como se constitui a interioridade feminina nos homens. Porém, James Hilman (15), psicólogo *junguiano*, recodifica a *anima* ao afirmar que ela também pertence à interioridade das mulheres.

⁵⁶ Veja-se Anexo I, Parte II.

⁵⁷ É o que acontece mais marcadamente na literatura portuguesa com a poesia de Judith Teixeira, como veremos na nossa análise no último capítulo.

⁵⁸ Consideramos que tal entendimento mítico do feminino colaborou para que, nos casos de feitiçaria e condenações por toda a Europa, se registassem em muito mais elevado número as mulheres em relação aos homens: a mulher teria quatro vezes mais possibilidades do que o homem de ser acusada deste tipo de crime. Chiara Frugoni traz uma interessante discussão em torno de como, principalmente na Idade Média, os artistas ajudaram a construir a imagem do disfarce do diabo em forma de mulher justificando que “habítáculo preferido do demónio ser o género feminino” (467). A própria primeira representação pictórica de Lilith, um relevo sumério de 1950 a.C., ajuda a reforçar a ideia de bruxa, porque ela é descrita com asas, metade mulher (com o corpo desnudo) e com pés e asas animais. Trata-se, como vimos, do arquétipo da “Senhora do Animais” que foi ressignificado negativamente pela cultura judaica para mostrar o valor negativo das mulheres (veja-se Anexo II, “Figura I”).

⁵⁹ É preciso referir que as Amazonas não desejavam o direito de igualdade, como o fizera Lilith: elas querem assumir o poder, opondo-se à figura masculina e assumindo a voz absoluta enquanto formação social dominadora, sob a égide do discurso masculinizado.

⁶⁰ Pandora deriva de *pan* (“todo”) e *dora* (“presente ou dom”), e segundo o poeta grego, os dons ofertados por Afrodite e Hermes eram mais nefastos que benéficos, por isso Pandora se revela como um *kalôn kakón* (“um belo mal”).

⁶¹ A beleza parece ser o atributo feminino por excelência que pode levar os homens à ruína. Gilles Lipovetsky afirma que desde a Antiguidade a beleza feminina é celebrada pelos artistas e comparada a uma armadilha, inspirando medo, fascínio e desconfiança. Aliás, o autor acredita que o aparecimento dos discursos que glorificam a beleza feminina, no Renascimento, desvanecem esta ambivalência, sendo apenas no século XX, dada a rutura que então se opera no mundo da arte com a tradicional associação entre beleza e terror: agora, a beleza feminina afirmar-se-ia como um valor sem sombra nem mal, com uma qualidade positiva (Lipovetsky 167). Porém, Silvana Mota-Ribeiro observa, após analisar 109 imagens visuais do corpo feminino de propagandas de revistas femininas portuguesas, que o olhar masculino prevalece (a *dominação masculina* denunciada por Bourdieu): mesmo sendo dirigidas às mulheres, as imagens parecem ainda fortemente marcadas pela visão patriarcal, na perspectiva da qual o corpo feminino seria desprovido de um *fazer*, para apenas ser apresentado como um corpo visual, *decorativo*, mostrando que o símbolo da passividade, atribuído às mulheres desde séculos remotos, ainda prevalece na sociedade portuguesa atual: “O corpo dela não é para ela, mas para quem olha, quebrando-se, pois, a relação dela com ela e para ela” (186).

⁶² Nas línguas europeias, apenas a italiana adotou, até hoje, a expressão *vaso* em vez de *caixa*. Dora e Erwin Panofsky esclarecem que a expressão “caixa de Pandora” foi cunhada por Erasmo de Rotterdam, num dos livros mais importantes do século XVI, *Adagiorum Chiliades Tres* (1508) (29).

⁶³ Jean Cousin produziu uma enigmática pintura datada de 1550, intitulada *Eva Prima Pandora* que faz parte da coleção do Museu do Louvre, em Paris, revelando como os artistas compreendiam este mito. Nota-se que, além dos males trazidos por Pandora e Eva, o retrato ressalta a beleza, a nudez e a sensualidade como atributo das primeiras mulheres (veja-se Anexo II, “Figura J”).

⁶⁴ Psiquê, assimilada a Pandora, está centrada na ideia da curiosidade feminina, que seria o maior perigo a ser enfrentado, já que Psiquê conseguiu escapar de todos os perigos do mundo subterrâneo, quando foi mandada por Vénus, a mãe do seu amado Cupido, para buscar uma caixa, como uma das provas de merecimento de ser companheira do filho da deusa; porém, a sua curiosidade impediu-a de cumprir a prova porque abriu a caixa e entrou num sono profundo, sendo apenas despertada pelo seu amor que quebrou o encanto. Erich Neumann faz uma interessante leitura deste conto grego: “Tivesse ela aberto a caixinha quando ainda se encontrava nos domínios de Perséfone, inquestionavelmente teria ocorrido uma desgraça para a qual não haveria solução. No entanto, pelo fato de ela ter voltado do inferno e retirado o tesouro, a situação muda radicalmente. O que recebe de Perséfone, ela traz consigo e lhe pertence com toda a razão. Seu ato consiste em não entregar o conquistado a Afrodite, mas apossar-se dele e, como um Prometeu de saias, passar a preciosidade que pertence à dona dos infernos para a Psiquê humana” (*Amor e Psiquê* 100).

⁶⁵ Michelle Perrot faz uma outra analogia deveras astuta entre a caixa e o quarto feminino: “O quarto é uma caixa, real ou imaginária. Quatro paredes, teto, chão, porta e janela estruturam sua materialidade. Suas dimensões, sua forma, sua decoração variam segundo as épocas e as classes sociais. Seu fechamento, como um sacramento, protege a intimidade do grupo, do casal ou da pessoa (*História dos Quartos* 16).

⁶⁶ Veja-se Anexo II, “Figura I”.

⁶⁷ Maria será aqui analisada como figura simbólica: não necessariamente como figura histórica ou fictícia, mas como símbolo arquetípico maior, representativo do feminino para a cultura judaico-cristã.

⁶⁸ Esta obra, organizada e elaborada pela Fundação Calouste Gulbenkian, trata sobre autores do século XX de vários países europeus.

⁶⁹ Deméter é aqui representada através do princípio maternal. Por isso, a imagem de Deméter como mãe se encontra na obra *A Grande Mãe* de Erich Neumann, classificada como transformação espiritual, facto que, como vimos, para os povos primitivos está muito ligado à ideia de sagrado/materno (veja-se Anexo II, “Figura L”).

⁷⁰ Lembra-nos Jacques Dudiesne que Maria foi representada de variadas maneiras e sem ela a história da arte seria completamente diferente (10). Segundo Georges Duby, tal figura da Virgem apresenta simultaneamente traços femininos e de autoridade (*A mulher, o amor, e o cavaleiro* 225). Veja-se Anexo II, “Figura M”.

⁷¹ Segundo Monica Rector, para os povos da Antiguidade a virgindade era considerada um bem e uma necessidade: com ela se adquiria uma vida nos céus, sendo aconselhada tanto para homens como para mulheres. Consequentemente, o casamento não era considerado um facto louvável, pois assegurava a perda da castidade e exigia o pecado da carne. Assim sendo, o casamento seria indissolúvel e a separação só seria possível para quem ingressasse na vida monástica.

⁷² Para ser entendida de maneira sacralizada e desligada do profano, Maria deveria permanecer virgem, mantendo o seu estado de pureza: “A pureza é então simultaneamente a saúde, o vigor, a bravura, a sorte, a longevidade, a destreza, a riqueza, a felicidade, a santidade; a impureza reúne em si a doença, a fraqueza, a cobardia, a imperícia, a enfermidade, o azar, a miséria, o infortúnio, a danação” (Callois 56).

⁷³ Apesar de ser um tema controverso na teologia e até como forma de se posicionarem outras crenças face à Igreja Católica, a veneração a Maria, mãe de Jesus, originou 4 dogmas da Igreja: a) pelo dogma de Maria, Mãe de Deus, Jesus torna-se, simultaneamente, homem e Deus; b) o dogma da concepção virginal; c) o dogma da imaculada concepção de Maria, pelo qual concebeu sem pecado, provando que Jesus também não tem qualquer ligação com o pecado; d) o dogma da assunção de Maria aos céus, encontrando-se junto a Deus. [FABIO, b) e c) NÃO SÃO UMA E A MESMA COISA???

⁷⁴ John Scheid afirma que, nestes sistemas religiosos, as mulheres eram consideradas incapazes mas, no entanto, indispensáveis: lembra-nos que as vestais e o fogo sagrado de Vesta estavam ligados ao próprio destino de Roma e nenhum sacrifício público poderia ser celebrado sem a colaboração delas: “submetidas, é certo, aos homens e relegadas para tarefas marginais, elas realizavam tarefas essenciais à sobrevivência de Roma” (494).

⁷⁵ Os protestantes utilizam como justificativas algumas passagens bíblicas relativas a Maria, as quais relatam que ela estava acompanhada de *irmãos* e *irmãs* de Jesus. Porém, na tradição católica este termo era entendido como *primos*, referindo-se, pois, aos filhos da irmã de Maria, chamada de Maria de Coplas. Já na tradição protestante, Maria teria sido virgem até ao momento do parto, depois do qual se teria tornado uma mulher comum, tendo outros filhos com José. Aliás, esta interpretação dos protestantes foi a mesma do imperador Constantino V, que compreendia que, após o nascimento de Jesus, Maria passou a ser uma mulher *normal*, perdendo o estatuto divino que obtivera durante a sua gravidez.

⁷⁶ É importante referir que, nos países de maioria protestante, a leitura e educação da mulher foram melhor desenvolvidos, porque nestes países havia uma preocupação com a leitura bíblica por parte de ambos os sexos.

⁷⁷ Este sincretismo religioso é percebido quando notamos que o mês dedicado a Maria, ou mês dos noivos para a Igreja Católica, é considerado o mês de maio, possivelmente com base no culto da deusa Ártemis de Éfeso.

⁷⁸ Segundo Catherine Clément, o sagrado representa, para além das clivagens entre bem e mal, puro e impuro, permitido e interdito, intelectual e sensível, o verdadeiro conceito de sublime: “É envolvente a sensação de absoluto diante de uma paisagem de montanha, mar, pôr-de-sol, uma tempestade noturna na África . . . Então, sim, o sagrado autoriza o

desfalecimento, o desmaio do sujeito, a síncope, a vertigem, o transe, o êxtase, o ‘acima do teto’, o muito azul” (Kristeva e Clément 42).

⁷⁹ Uma outra interpretação da imagem da Virgem Maria foi feita pelo artista Francesco De Molfetta, 31 anos, que, apoiando-se no *clichê* cinematográfico *hollywoodiano* “O diabo veste Prada” resolveu colocar sua estátua da Virgem Maria usando a grife Louis Vuitton para denunciar a sociedade de consumo. O artista explicou que, com sua obra, teve intenção de “denunciar uma sociedade baseada no culto da aparência através do uso de uma marca que representa a busca pela felicidade efêmera” (“O diabo veste Prada, mas a Virgem Maria usa Louis Vuitton.” *Uol*. 29 jul. 2010. Web. 7 jul. 2011 <<http://estilo.uol.com.br/moda/ultimas-noticias/afp/2010/07/29/o-diabo-veste-prada-mas-a-virgem-maria-usa-louis-vuitton.htm>>). É claro que podemos também ver no gesto uma certa denúncia de obras de arte que repetitivamente ilustram a vestimenta de Maria com adornos luxuosos, o que, necessariamente, não condiz com a mulher pobre descrita na bíblia (veja-se Anexo II, “Figura N”).

⁸⁰ Para Jung a individualização é um processo psíquico natural e um modelo para seu método de tratamento: “é um *processo de diferenciação* que tem por objetivo o desenvolvimento da personalidade individual. (...) A individualização encontra-se sempre em maior ou menor grau de oposição à norma colectiva, pois representa a segregação e a diferenciação do genérico e a formação do particular; contudo, não a de uma particularidade *procurada*, mas de uma já fundamentada, *a priori*, na disposição original do indivíduo.” (*Tipos psicológicos* 60-94).

⁸¹ Constatámos, no pré-teste aplicado aos professores de literatura, que o termo *género* suscitou dúvidas quanto ao que realmente tratava a pergunta aplicada.

⁸² Essa dificuldade foi por nós pessoalmente experienciada aquando da realização do pré-teste, aplicado a duas pessoas do sexo feminino e a duas do sexo masculino, nas entrevistas preparatórias para o inquérito final.

⁸³ Geneviève Fraisse vai de encontro ao pensamento de Butler ao afirmar também que “La dificultad del debate acerca del sexo y el género se debe a que permanece prisionero de la problemática de la identidad” (*El concepto filosófico de género* 45).

⁸⁴ Scott já notara o forte crescimento, nos Estados Unidos da América, da reivindicação das mulheres de classes abastadas mas também de mulheres negras. É com a segunda vaga do movimento feminista americano que tal problemática vem à tona, já que, até então, apenas uma elite de mulheres fazia parte deste movimento. Barbara Smith foi a primeira ativista negra e lésbica a intervir em congressos no início dos anos 70 (destacando-se o seu célebre texto “The Combahee River Collective Statement”), levantando uma bandeira pela reivindicação dos direitos das mulheres negras. No debate atual sobre género e raça é bell hooks (pseudónimo minúscularizado utilizado por Gloria Jean Watkins) que denuncia a visão eurocêntrica do feminismo e alerta para a falta de conscientização das mulheres negras: “O trabalho intelectual é uma parte necessária da luta pela libertação, fundamental para os esforços de todas as pessoas oprimidas e/ou exploradas . . . Temos de desenvolver estratégias para obter uma avaliação crítica de nosso mérito e valor que não nos obrigue a buscar avaliação e endosso críticos das próprias estruturas, instituições e indivíduos que não acreditam em nossa capacidade de aprender” (474).

⁸⁵ Veja-se Anexo I, Parte II, Questionário C.

⁸⁶ Veja-se Anexo III.

⁸⁷ É preciso referir, com Bourdieu, que quando Marie-Christine Pouchelle descobre, nos escritos de um cirurgião da Idade Média, a representação da vagina como falo invertido, ou seja, do avesso e inferior, mostra-nos como o corpo feminino é socialmente constituído como objeto sagrado, mesmo nos nossos dias, nas sociedades euro-americanas (*A dominação masculina* 16).

⁸⁸ É justamente no contexto entre os séculos XVII e o XIX que Teresa Joaquim situa a problemática do conhecimento e do domínio do corpo feminino, o que veio acarretar um desconhecimento, por parte principalmente das mulheres, do seu próprio corpo: “É preciso notar, no entanto que, se na cultura ocidental, o corpo da mulher é visto como um ‘corpo aberto’, como um corpo percorrido por fluxos e refluxos de sangue, de imaginação, de esperma, de vapores uterinos, de monstros, de crianças, foi essa abertura ao impossível, ao anormal, ao excessivo, que lhe possibilitou todo o tipo de metamorfoses, de bruxarias, de feitiçarias, etc. Um corpo excessivamente atravessado por fluxos vários que não se sabe como acontecem. É desta impossibilidade de saber que o pensamento se desvia para tentar parar o corpo” (252-253).

⁸⁹ Note-se que a beleza do corpo esteve, durante séculos, necessariamente ligada ao discurso médico e às enfermidades, sendo a histeria entendida pelos médicos como símbolo da feminilidade (Berriot-Salvadore 421).

⁹⁰ Se a moda se desenvolvia, principalmente nas cortes europeias medievais, em torno da mulher, confirmando uma associação entre o vestuário e o sexo feminino (Hughes 185), tais ideias perduram até hoje. A vestimenta serve para delinear a identidade social de cada mulher, os seus cortes e cores servem para apontá-la como *dona de casa*, *freira* ou *prostituta*. A moda fazia parte de um jogo no qual cristãos alimentavam o progresso dos judeus: “É à medida que a sociedade cristã se via diminuída pela moda, argumentavam os frades, os Judeus enriqueciam porque os homens recorriam a usuários judeus para alimentarem a ânsia de moda de suas esposas e filhas” (Hughes 196). Porém, destaca Hughes, neste contexto medieval, as mulheres com convicções espirituais consideravam o vestuário limitativo, sendo o seu valor social e sumptuário uma ameaça para “a integridade de suas almas individuais” (204). Ou seja, a renúncia à moda desfaz a vaidade feminina, que a torna perigosa aos olhos dos homens. O seu corpo adornado, a luxúria e a superioridade dos seus trajés, seriam uma afronta à sociedade masculinizada. Por isso, muitas mulheres ao casarem optam por roupas mais discretas e longas, evitando constrangimentos, abandonando o seu gosto pelo vestuário, para se adequarem aos argumentos éticos e morais vigentes.

⁹¹ Esta ideia de beleza referente à pornografia é entendida através de dois grandes significados que tinha no século XIX, dependendo do contexto social da mulher: se fosse pobre e bela, correria riscos, expondo a sua fragilidade aos olhares de homens ricos, já que a fealdade era um dispositivo que protegia a mulher de agressões. Como afirma Véronique Nahoum-Grappe: “A beleza, que tornava deslumbrante a mulher rica, já de si brilhante, agrava os efeitos negativos da pobreza sobre o destino feminino” (127).

⁹² Grupo de mulheres ucranianas que utilizam o seu corpo como forma de protesto e como escrita reivindicatória contra a opressão da Rússia, a condição de miséria cultural e financeira de muitas mulheres, ressignificando o sentido e posse do corpo.

⁹³ Veja-se Anexo III.

⁹⁴ No contexto português, outra questão importante, no que toca ao discurso/linguagem sobre o feminino, é levantada por António Manuel Hespanha que, numa análise jurídica, sublinha a problemática das questões de género no direito e na língua portuguesa, lembrando-nos que as Ordenações Filipinas falavam de coimas a aplicar às “mulheres que são useiras de bradar”. Já o Decreto de Graciano empenha-se em como tratar do crime de feitiçaria, evocando naturalmente as feiticeiras. Ou seja, subjazem ideais relativos às mulheres, pelo viés do pejorativo: “Aqui o uso do feminino remetia para usos correntes da linguagem em que este género significava – contra a regra generalíssima – o todo. Mas isto não pode deixar de se relacionar com a presunção subjacente de que situações como as previstas envolviam normalmente mulheres zaragateiras e bruxas” (54).

⁹⁵ Ideias referentes a este tópico são desenvolvidas pela feminista, filósofa contemporânea, e professora na Universidade de Utreque, na Holanda, Rosi Braidoti. Segundo Maria Irene Ramalho: “Todo o trabalho desta filósofa feminista é interdisciplinar e converge para um entendimento da subjetividade contemporânea, ao mesmo tempo que pretende

consolidar uma perspectiva que pense a diferença de forma positiva, ou seja, fora das conotações negativas que o conceito foi adquirindo até ao século passado no Ocidente . . . e fora também do espalhamento dos binarismos estreitos e respetivas hierarquias (e.g. homem/mulher, cultura/natureza, biologia/sociedade, corpo/organismo/máquina). Conceitos como localização e posicionamento; transformação e ser-como-processo, ou devir; e nomadismo, todos eles a transparecer nos seus títulos, são muito importantes no pensamento de Braidotti” (Ramalho 3).

⁹⁶ Como referimos anteriormente, a sociedade patriarcal baseia-se numa dicotomia que, conseqüentemente, se reflete na linguagem dos falantes: “Essa linguagem dualista é uma das constituintes elementares de todo o sistema de representações, de toda a ideologia encarada como a tradução de relações de forças” (Héritier 66)

⁹⁷ Acreditamos que tais considerações de João Correia se baseiam na lógica exposta por Judith Butler, em *Mecanismos psíquicos Del poder: teorías sobre La sujeción*, que lembra que o sujeito masculino, para se converter em *homem* e exercer a sua heterossexualização do desejo sexual, exprime essencialmente uma ambivalência ao repudiar o feminino, numa tentativa de afastamento: “El efecto, el deseo de lo femenino está marcado por ese repudio: el hombre desea a la mujer que nunca querría ser. Ni muerto querría ser ella: por consiguiente la desea. Ella es su identificación repudiada (um repudio que él sustenta como identificación y, a la vez, como objeto de su deseo). Uma de las finalidades más angustiosas de su deseo será desarrollar les diferencias entre él y ella, y hará lo posible por descubrir e instaurar pruebas de esas diferencias. Su deseo estará habitado por um terror a ser aquello mismo que desea y, por tanto, su deseo será siempre también una especie de terror. Precidamente porque lo que es repudiado, y por tanto perdido, es preservado como identificación repudiada, el deseo intentará vencer una identificación que nunca puede ser completa” (152).

⁹⁸ Veja-se Anexo III.

⁹⁹ Aliás, Maria Teresa Horta também vê essa escrita feminina em Proust: “A questão de interiorizar o corpo da mãe é algo que busco. Eu acho que esse jogo do corpo da mãe tinha o Proust e aí a sua escrita acaba por ser uma escrita feminizante, isso é tão complexo no Proust que é fascinante” (veja-se Anexo III).

¹⁰⁰ Veja-se Anexo III.

¹⁰¹ Câmara Lima referia-se então ao surgimento de mais uma poetisa: Florbela Espanca. Decerto, o frequente surgimento de mulheres *poetas* no começo do século XX propiciou que a crítica, moralista e impiedosa, associasse a produção feminina às temáticas amorosas.

¹⁰² A nosso ver, destacam-se mais, pela qualidade dos textos e pela inovação das suas obras Florbela Espanca, Virgínia Victorino e Judith Teixeira, que serão abordadas, seguidamente, neste trabalho.

¹⁰³ Refere a escritora: “a mulher escreve, faz isso com tudo o que tem dentro de si: o corpo, o contato com a vida e com a morte, a sua visão do mundo, a sua emoção” (veja-se Anexo III).

¹⁰⁴ Refere a escritora: “a expressão tátil, a expressão própria da zona corporal. E aí (naquilo que diz respeito à experiência do corpo), eu acho que se nota muito fortemente aquilo que é a escrita feminina” (veja-se Anexo III).

¹⁰⁵ Lídia Jorge também confirma, como Allegro, Horta e Castello Branco, ser Proust, unanimemente, o autor que expressa mais claramente uma escrita feminina, porém acrescenta outros a esta lista, como Kundera (autor mais andrógino) e Vergílio Ferreira, justificações essas que se baseiam no estereótipo difundido sobre o que seria a escrita feminina: “Vergílio Ferreira escreve muito mais a partir do perdedor, a partir da vítima, a partir do que não se realiza. Sobretudo a partir do ‘eu’ que se contempla e, portanto, uma escrita muito mais narcísica. Nesse caso, Proust é também um escritor feminino. Um autor que une as duas escritas é Kundera, que demonstra um *eu* narcísico que se debruça sobre si próprio e depois alarga para o histórico. Seria, portanto, um autor andrógino, no sentido completo da palavra” (veja-se Anexo III).

¹⁰⁶ No Capítulo IV, “O cânone, a escritora mulher e a construção da literatura portuguesa” mostraremos exemplos concretos de mulheres escritoras portuguesas esquecidas pela própria crítica feminista e pelos estudos de gênero em Portugal e que têm muita importância cultural para a história da literatura portuguesa.

¹⁰⁷ Veja-se Anexo III

¹⁰⁸ A problematização da figura de Mariana Alcoforado será mais desenvolvidamente explicitada na rubrica sobre a autoria feminina.

¹⁰⁹ A partir do século XX, as mulheres autoras começam a preferir escrever narrativas.

¹¹⁰ Adita Guacira Lopes Louro que a inscrição dos gêneros nos corpos é feita sempre no contexto de uma determinada cultura e, portanto, com as marcas dessa cultura, demonstrando que as relações sociais são uma forma de poder de uma sociedade (62). Ou seja, todo o entendimento que temos dos sujeitos e dos seus sexos parte da ideia do corpo: “o lócus da construção das identidades é o corpo” (Louro 104), que viabiliza e mantém estereótipos.

¹¹¹ Foucault associa assim a histeria à falta feminina e à vivência amorosa. Essa vivência é que muitas vezes torna a mulher *débil*, por isso, o sentimento amoroso é frequentemente uma desqualificação para os homens que o demonstrem publicamente: o homem apaixonado é muitas vezes considerado vítima ou ridículo. E desse modo, o amor poucas vezes faz parte do discurso masculino; é substituído pela ideologia da conquista e da afirmação viril. Excetuam-se os homens homossexuais que aceitam os valores femininos, e por isso, as suas relações, em geral, são apreciadas pelas mulheres (Lago e Paramelle 32). Então, para os estudiosos da Idade Média e Renascença, a paixão desesperada, o amor em excesso, por parte das mulheres, seria um tipo de loucura. Essa loucura associada à mulher foi usada como pretexto para Alfredo Carneiro da Cunha, diretor do *Diário de Notícias*, encarcerar a sua esposa, Maria Adelaide Coelho que, vivendo um casamento de conveniência, o traiu com o seu empregado, abandonando o lar e fugindo com o seu amante. Alfredo Carneiro da Cunha começou uma caça à sua mulher e quando a encontrou, não pediu o tão temido divórcio, preferindo interná-la no Hospital de Conde Ferreira, no Porto, alegando que ela padecia de uma doença de foro mental, que criava uma espécie de alienação, obrigando-a a afastar-se da sociedade, por ter atitudes indignas de uma senhora. Recorde-se que o Código Civil português do começo do século XX (art. 1204º) diz que nos casos de adultério, nos quais a mulher abandonava ou fugia do lar, o marido tinha o direito de mandá-la prender e obrigá-la a retornar ao cônjuge imediatamente; porém, no caso de adultério masculino, pagava-se três anos e três meses de multa, conforme o artigo 404.º do Código Penal. Tal história teve tal impacto na sociedade portuguesa, que levou Agustina Bessa-Luís a escrever um romance, publicado pela primeira vez sob o título de *O Mistério da Légua da Póvoa* e depois com o título de *Doídos e amantes*, romaneando as aventuras amorosas de uma mulher da alta sociedade portuguesa que ousou desafiar o poder masculino.

¹¹² Esta questão central será desenvolvida no Capítulo IV: “O cânone, a escritora mulher e a construção da literatura portuguesa”. O que se depreende é que não será apenas a ausência de escolarização a causa da falta de mulheres autoras integrando o cânone literário português, mas antes a persistência de uma certa invisibilidade feminina no espaço público.

¹¹³ Veja-se Anexo I, Parte I, Questionário A.

¹¹⁴ A autoria de tais cartas está rodeada de polémicas, levantando-se, até, a possibilidade de tal autoria nunca ter sido de uma mulher, mas de um autor masculino. Por isso faremos uma abordagem ao assunto na rubrica sobre a autoria feminina, adiante, neste mesmo capítulo.

¹¹⁵ A obra chave e inicial neste período histórico é *A Vindication of the Rights of Woman: with Strictures on Political and Moral Subjects* (1792), escrito pela feminista britânica Mary Wollstonecraft.

¹¹⁶ Segundo Fiol, Perez e Planas, as feministas, muitas vezes, são discriminadas em função de certos preconceitos estabelecidos em torno de uma figura estereotipada de mulher, conscientemente politizada: “Las razones para este rechazo al término feminista son muchas, pero entre ellas, probablemente destaca el hecho de que la imagen, el estereotipo de la feminista incluyen el de una mujer lesbiana que odia a los hombres, y desde los medios de comunicación y el resto de agentes socializadores se abunda en dar esta imagen con fines, em algunos casos, interesados” (159).

¹¹⁷ Basta lembrarmos as palavras do Padre António Vieira que afirma num dos seus sermões que “mulher e fazenda são duas coisas que mais apartam do céu e os dois laços do demónio, em que mais almas se prendem e se perdem” (38).

¹¹⁸ Segundo Maria José Vaz Pinto, tanto Platão como Aristóteles tinham uma visão depreciativa das mulheres. Porém, a estudiosa defende que Platão seria um feminista *avant la lettre*, ao respeitar nas mulheres, apesar de alguns posicionamentos controversos, uma identidade de natureza com os homens, reivindicando para as guardiãs uma igual participação nas tarefas cívicas, o que importava e legitimaria a igualdade na educação. Já Aristóteles representaria um puro antifeminismo, quando relata, a partir das diferenças biológicas das mulheres e do seu desigual contributo para a geração dos filhos, o estatuto de inferioridade das mesmas, no planos cognitivo e étnico-político, sustentando a ideia de ser a mulher uma *versão deficiente* da humanidade e que apenas alcançaria a realização plena do ser no plano masculino (23).

¹¹⁹ Vitaline Maria Correia Ferreira afirma, na sua dissertação de mestrado apresentada à Universidade de Lisboa, que as leis na legislação medieval portuguesa eram direcionadas para a generalidade da população, tratando-se de direitos do trabalho, de heranças, de avoenga, de sucessão etc., encontrando, em alguns casos, a pretensão de igualizar, nos direitos e deveres, os súbditos de ambos os sexos. Porém, isso não fez com que a mulher portuguesa medieval tivesse uma situação privilegiada: “É, pois, nessa mulher, sempre ausente e sempre presente, que percorreu incógnita o tempo medieval, numa sociedade hierarquizada em que, conscientemente ou não, cada qual assumia o seu papel, que percecionamos, numa surda contestação, a rebelião passiva contra o ‘status quo’, tentando eximir-se à subordinação masculina e às regras de conduta que lhe eram impostas. Essa realidade torna-se presente até na legislação, quando, por exemplo, no Benefício de Valeano aparecem normas que respeitam as mulheres que assumiam o papel masculino, vestindo-se com roupas de homem para tratarem dos seus negócios ou resolverem os seus assuntos. (...) a verdade é que, numa primeira leitura, as disposições estabelecidas parecem traduzir a sua presença, mas como um ser inferiorizado em quase todas as circunstâncias. E isto porque à mulher se dedica uma proteção especial, quando da gerência dos seus bens, ou na capacidade de cuidar das heranças, eventualmente pertencentes aos filhos ou a outros herdeiros” (V. Ferreira 156).

¹²⁰ A questão do corpo feminino é referida por muitos médicos medievais como de carácter inferior, ou até mesmo maléfico, como constatou Sara Grieco, ao notar que as mulheres foram, durante muito tempo, identificadas com “machos imperfeitos” ou “úteros ambulantes”, reflexos terrenos de beleza divina ou tentações lascivas ao serviço de Satanás. Este carácter maléfico atribuído ao corpo feminino é inculcado através da ideia, muito difundida na Idade Média, de que as normas de higiene do corpo, como o uso de pós e perfumes, vêm trazer mais atrativos ao corpo feminino, realçando também a conceção de fragilidade e desprestígio nas mulheres: “A partir do século XV, os tratados sobre a família, os livros de civilidade e mesmo a literatura médica insistem todos na fragilidade do sexo feminino e no dever que os homens têm de proteger as mulheres da sua fraqueza inata” (Grieco 83).

¹²¹ É na esteira das consequências diretas operadas pela Revolução Francesa que surge a primeira mulher que se autoproclamou feminista: foi Hubertine Auclert, jurista francesa defensora do voto, que exprimiu o seu pensamento em artigos para o periódico *A Cidadã* (1882).

¹²² Recorde-se que Gilles Lipovetsky defende um novo conceito, a que chama de “terceira mulher”; na esteira das sociedades ocidentais contemporâneas, emergiria uma nova face social do feminino, que não é pré-ordenado, pois o mundo fechado de outrora seria substituído por um mundo aberto/aleatório. A primeira mulher seria *satanizada* e *desprezada*; a segunda, *adulada*, *idealizada*, instalada no trono; sendo que, nesses dois primeiros casos, a mulher era subordinada ao homem, pensada e definida em relação a ele. A terceira mulher será, por sua vez, um sujeito indeterminado que se caracteriza pela sua *autonomização*: na desvitalização do ideal de dona-de-casa, pela valorização dos estudos e do trabalho femininos, o direito ao voto, a liberdade sexual, o controlo da procriação (Lipovetsky 232).

¹²³ Havia então uma grande escassez de produtos derivados do trigo, conseqüentemente aumentando os problemas relacionados com a miséria e a fome, e concentrando a grande maioria da riqueza do país em Lisboa.

¹²⁴ Um dos ícones para as feministas portuguesas é a Dr.^a Carolina Beatriz Ângelo, que exigiu, sendo portuguesa, de maioridade, instruída, viúva e chefe de família, o direito ao voto. Requereu a inscrição como eleitora, que lhe foi negada primeiramente; porém, ela recorreu aos tribunais, que vieram a dar-lhe razão, votando nas eleições constituintes em 28 de maio de 1911, data que marca uma importante ação feminista. Outra figura ilustre é a médica Adelaide Cabete, primeira mulher a declarar-se publicamente feminista. Adelaide Cabete também é responsável pela fundação, em 1914, do Conselho Nacional de Mulheres Portuguesas, a primeira associação de características totalmente feministas em Portugal. Segundo Isabel Lousada, Adelaide Cabete defende que se não for possível à mulher grávida ter uma profissão menos fatigante, deverá a sociedade, no mínimo, prover para que as mulheres grávidas pobres tenham repouso durante uma parte da gravidez (20-30); por isto podemos considerá-la como a pioneira na defesa pela licença de maternidade e assistência pré-natal, na esteira do combate contra a elevada taxa de mortalidade infantil.

¹²⁵ Lembremos que o jornalismo nasce em meados do século XVII e as mulheres quase sempre tiveram uma relação modesta com essa atividade. Só em 1759, antes mesmo da Revolução Francesa, é que se assistiu, na Europa, ao nascimento de um periódico, editado por duas décadas, sendo o mais duradouro antes da Revolução, o *Journal des Dames*, feito por e para mulheres.

¹²⁶ O surgimento da escrita, que se acredita ter sido desenvolvida a partir de desenhos de ideogramas, data de cerca de 3200 a.C.

¹²⁷ Lembremos que Lutero e seus seguidores só aceitaram como válidos 66 livros bíblicos. Eles utilizaram a mesma lógica dos rabinos judeus, que excluíram os livros que não foram escritos na Terra Santa, que foram escritos somente em hebraico (nem aramaico, nem grego) e antes de Esdras (455-428 a.C.), sem contradição com a *Tora* ou lei de Moisés. Por esses critérios não foram aceites *Tobias*, *Judite*, *Sabedoria*, *Baruc*, *Eclesiástico* (ou *Sirácida*), *Macabeus 1* e *2*, além de *Ester* 10, 4-16, e *Daniel* 3, 24-20; 13-14.

¹²⁸ E quando dizemos *verdade* queremos afirmar que primeiramente se entendiam como textos válidos aqueles que não fossem *recriações* do original.

¹²⁹ Com a lei “An act for the encouragement of learning”.

¹³⁰ Nesse período já encontramos a Royal Society (1600) em Londres, a Academia de Lincei (1603) e a Academia de Cimento (1657) em Florença, a Académie des Sciences (1666) em Paris e a Academia das Ciências (1700) em Berlim. No contexto português, temos a Academia de Generosos (fundada entre 1647 e 1667), a Academia Portuguesa (1717) e a Academia Real de História Portuguesa (1720).

¹³¹ Os responsáveis pela fundação desta academia foram D. João Carlos de Bragança de Sousa Ligne Tavares Mascarenhas da Silva, 2.º Duque de Lafões e D. Sancho de Faro e Sousa, 4.º Conde do Vimeiro. A academia tinha como objetivo maior exercer influência no desenvolvimento científico e cultural português.

¹³² No quarto capítulo analisaremos a obra da autora mais aprofundadamente.

¹³³ Foi baseado nesse desejo que a Academia abriu um novo concurso para premiar um investigador que conseguisse dar o seu contributo para erradicar os problemas que assolavam as oliveiras.

¹³⁴ Há ainda outra edição, do século XVI, que apareceu na cidade alemã de Colónia, em 1559, também sob o título de *HYSTORIA / DE MENINA E / MOÇA, POR BERNALDIM / RIBEYRO AGORA DE NO / uo estampada e cõ summa deli / gencia emendada*. Esta edição diferencia-se pouco da edição italiana. Não se sabe exatamente como os manuscritos ou textos chegaram às mãos dos editores, ou se estes conheciam Bernardim, permanecendo este mais um dos muitos mistérios em torno do autor e da sua obra.

¹³⁵ Observe-se que é apenas no século XVIII que a mulher europeia passa a ser tema central nos romances. Apesar, segundo Maria Antónia Lopes, do papel restrito da mulher na sociedade, a literatura centrou-se na mulher e o romance elevou-a a personagem central, através de obras, por exemplo, de educação feminina, que tentavam dar às mulheres uma participação na vida social, embora condicionando-a (9).

¹³⁶ Analisaremos mais detalhadamente a obra da autora no Capítulo VI.

¹³⁷ Essas cartas provavelmente teriam sido escritas entre 1667 e 1668 para o conde Noël de Chamilly, que esteve de passagem por Portugal durante as guerras da Restauração.

¹³⁸ Ao longo dos séculos, a literatura portuguesa vem revelando um novo horizonte, como uma separação do mundo dos géneros, delimitando os territórios femininos que, assinalando a sua visibilidade e identidade, buscam o diálogo, pagando por isso um preço muito alto: “As mulheres aprendem a falar de maneira adequada a seu sexo sob a pena de receber uma sanção como ‘masculinizadas’. Mas, para se afirmarem como seres autónomos e independentes no espaço público, elas precisam introjetar a norma do discurso masculino. Reedita-se a dupla mensagem: falar bem a língua dos homens é pôr em risco seu reconhecimento enquanto mulher. Falá-la mal é expor-se ao ridículo profissional” (R. Oliveira 83).

¹³⁹ No caso das cartas, tal mistério só foi possível desvendar em 1810, quando veio à tona, através de Jean-François Boissonade, que publicou no *Journal de L’Empire*, a verdadeira autoria dos textos, desvendada através de uma nota encontrada num exemplar da edição de 1669: “La religieuse qui a écrit ces lettres se nommait Mariane Alcoforada (sic) religieuse à Beja, entre L’Estramadure et l’Andalousie. Le cavalier à qui ces lettres furent écrites était le comte de Chamilly, dit alors le comte de Saint-Léger” (qtd. in Klobucka 52).

¹⁴⁰ Considerando que foi mesmo Mariana Alcoforada a autora do texto, já que muitos críticos, quer em França, quer em Portugal preferem considerar o anonimato ao texto.

¹⁴¹ A freira de Beja é citada na *História da Literatura Portuguesa* (2002) de Óscar Lopes e António José Saraiva; *História da Literatura Portuguesa* (1985) de Teófilo Braga; *Dicionário de Literatura Portuguesa* (1990), sob a direção de Jacinto do Prado Coelho; *Dicionário Universal de Autores* (1966), sob a direção de Valentino Bonpiane; *Dicionário de Biografias* (2000), coordenado por Manuela Monteiro; *Dicionário das mulheres célebres* (1981), de Américo Lopes de Oliveira; e no *Dicionário Enciclopédico Luso-Brasileiro* (1980), sob a direção de José Lello e Edgar Lello.

¹⁴² Abordaremos detalhadamente a obra da escritora e a sua relação com o cânone no último capítulo.

¹⁴³ A epístola seria a melhor forma de escrever, dentro de uma cultura de escrita feminina, os desejos mais íntimos das mulheres: “L’hostilité de la société à l’égard de la femme qui écrit prend toutes sortes de formes, depuis le simple ridicule, jusqu’à la destruction pure et simple, le refers de la transmission du texte La tentation de détruire l’oeuvre de la femme sera encore beaucoup plus grande dans la mesure où on la suppose plus autobiographique et chargée de l’expression d’un désir” (Didier 14).

¹⁴⁴ Veja-se Anexo I, Parte II, Questionário B.

¹⁴⁵ Veja-se Anexo I, Parte I, Questionário A.

¹⁴⁶ Como vimos no segundo capítulo, uma das formas da dicotomia apreciação/depreciação do modelo feminino diz respeito ao corpo da mulher. Enquanto *virgem casta* e *esposa do lar* o seu corpo é valorizado, mas também pode ser conotado depreciativamente com *perversidade* e *corrupção*, enquanto *amante*. O corpo da mulher é assim estigmatizado, destituído de identidade própria, sendo reforço e transmissor de estereótipos.

¹⁴⁷ Não queremos com essa seleção formar o “nosso” cânone, mas apenas indicar casos reveladores de diversas problemáticas instauradas ao longo de várias décadas na literatura portuguesa.

¹⁴⁸ O *Dicionário de Escritoras Portuguesas* considera todas as escritoras sobre as quais existe material histórico, mesmo as que nunca publicaram obra, conhecendo-se apenas manuscritos, ou até mesmo aquelas que não produziram obra exclusivamente literária.

¹⁴⁹ Evidentemente que encontramos escritoras cujos atributos simbólicos e práticas exteriores, independentes do ato da escrita (como a da crítica), imprimem aos seus textos uma função de autoria, mesmo quando tal estatuto não foi por elas requerido, como aconteceu com Mariana Alcoforado.

¹⁵⁰ É certo que a mulher portuguesa, especificamente a mulher nobre, tinha uma função importante na estratégia da família a que pertencia. Recordemos que, até à segunda metade do século XI, a estrutura do sistema sucessório das famílias era *cognata* (sucessão horizontal: este esquema tanto podia fazer-se por linhagem feminina, como por linha varonil); a mulher, neste primeiro momento, era considerada tão importante como os homens. Já na segunda metade do século XI, esta estrutura desapareceria das famílias condais por, segundo Maria José Ferro Tavares, nítida influência do modelo régio, no qual a sucessão se fazia privilegiando o primogénito, com acento na sucessão por linhagem masculina em detrimento da feminina – a chamada estrutura *agnática* (portanto, vertical): “A mulher tornava-se, assim, uma peça fundamental do sistema: porque instrumento dos acordos entre as famílias; porque geradora e continuadora da linhagem. Daí o repúdio de algumas, por estéreis” (43). Ou seja, a mulher passou de sujeito ativo na constituição da linhagem familiar, para sujeito passivo.

¹⁵¹ Esta conceção de *bruxaria* desenvolveu-se através de mulheres nas classes mais abastadas que, desprovidas de médicos, recorriam às *mezinhas* de profundas conhecedoras do uso medicinal de plantas (em especial, mas também de outros elementos naturais), para a cura dos seus males.

¹⁵² Não sabemos se existem outros manuscritos em árabe de mulheres que viveram em Portugal neste período, já que nos limitamos ao trabalho de Adalberto Alves, na sua obra *O meu coração é Árabe*, na qual o autor traduz do árabe alguns fragmentos de versos de duas poetisas: Buthayna e Myryam Al-Ansâfi.

¹⁵³ Em relação às obras publicadas neste período, Isabel Morujão diz que o movimento editorial português do século XVI privilegiou as obras em prosa, de natureza didática, histórica e devota, como também as peças teatrais (no sentido de educar e moralizar), em detrimento das obras de carácter lírico, que só tardiamente foram valorizadas pela imprensa portuguesa. Só no século XVII o género lírico é consagrado editorialmente, e também se dá o aparecimento de obras de mulheres autoras que escreveram sob a ótica da “permissão divina” (28).

¹⁵⁴ Segundo Françoise Piponnier as representações pintadas ou esculpidas produzem, na Idade Média, estereótipos da mulher santa ou pecaminosa, através da imagem da burguesa ou da camponesa (440). Certamente serão visões herdadas do inconsciente coletivo, através das representações de, por exemplo, Lilith, Eva, Pandora e Maria.

¹⁵⁵ Claudia Oritz acredita que, a partir da Alta Idade Média, não só o convento ofereceu às mulheres sós uma existência digna da sua condição social, como também, a partir do século XIII, surgiram, em grande número, ordens conventuais exclusivamente femininas, cuja forma de vida religiosa era particularmente feminina (422).

¹⁵⁶ Data avançada pelos estudos de Anne-Marie Quint (*Introdução* 10).

¹⁵⁷ Entretanto, esta casa de recolhimento foi demolida para maior extensão do Colégio dos Jesuítas, pedindo-se às monjas que aí estavam recolhidas que fossem para casa de parentes, até se fundar uma outra habitação. Contudo, Joana da Gama, com excesso de tristeza, morre depois de tal incidente (D. B. Machado 555).

¹⁵⁸ Barbosa Machado, através das suas investigações, atribui a Joana da Gama a autoria desta obra.

¹⁵⁹ Anne-Marie Quint investiga a data de publicação da obra, ao referir que *Ditos da Freira*: “vem encadernado junto com um livrinho espanhol, a partir do fólio 61; também não tem numeração. É uma edição de *Alivio de caminantes* de Juan de Timoneda, que consta de 58 fólios, e cuja página inicial indica: Impresso em Évora en/ casa de Andres de/ Burgos/ 1575” (*Introdução* 11).

¹⁶⁰ A pesquisadora faz as seguintes revelações: “Sabemos hoje que a entrada em religião raramente foi uma escolha individual de muitas dessas mulheres, mas sim uma opção familiar, ditada por imperativos de reprodução social (...) Ou seja, eram estas freiras à força (...). Há também vocações genuínas, mulheres que fugiam para entrar em conventos contra a vontade das famílias, algumas com casamento planeados. Outras optavam pelo convento depois de uma vida atribulada, muitas vezes marcada por um mau casamento, seguido de separação. Outras, ainda, estavam no convento durante a viuvez. (277-289)

¹⁶¹ Para a realização deste trabalho foram feitas várias diligências no sentido de encontrar algum vestígio da sua obra, desde a Biblioteca Nacional, à Biblioteca Pública de Évora (que possui cerca de 12 mil livros antigos que precisam ser catalogados), à Biblioteca do Paço Ducal de Vila Viçosa e à Biblioteca Nacional de Espanha (já que muitos livros durante o domínio filipino foram transferidos para a Espanha). Porém, nada encontramos da autora, permanecendo o mistério sobre a sua obra literária, que ainda continua inédita no meio académico.

¹⁶² Relembra-nos Maria da Conceição Vilhena que nesta altura não existiam ainda os estudos secundários ou liceais, por isso seria corrente e de não causaria estranheza a presença de alunos de tenra idade nas universidades (86).

¹⁶³ Para Maria da Conceição Vilhena, além da relação com parentes eclesiásticos, outros motivos fariam Públia professar em 1581: “Nessa data Públia Hortênsia tem 33 anos. É ainda relativamente jovem, mas deve estar cansada de uma vida instável, ora num palácio ora noutra, e com a dor de assistir à morte dos seus protectores. Por isso decide ‘recolher-se’” (90).

¹⁶⁴ Todas essas obras, segundo Diogo Barbosa Machado, estavam, em 1614, sob a posse de frey Jeronymo de Castro (irmão da autora), não se sabendo do seu paradeiro.

¹⁶⁵ O primeiro suposto D. Sebastião apareceu na primeira metade de 1584, em Penamacor. Era um noviço da ordem do Carmo, filho de um combatente de Alcácer Quibir, o qual se fazia acompanhar de dois pretensos servidores que, em forma de confidência, davam a entender que se tratava do monarca. Em 1585, surge o segundo “rei”, Mateus Álvares, natural da Ilha Terceira. Já o terceiro e último apareceu em 1594, numa vila castelhana (Madrigal); era um modesto pasteleiro, Gabriel de Espinoso. Vale a pena lembrar que todas essas investidas de anónimos tiveram como consequência imediata a sua condenação à morte.

¹⁶⁶ A primeira obra publicada pela autora foi *Hespaña Libertada* (1618). Uma continuação da mesma foi trazida a público, após a morte da escritora, por sua filha, Maria Clara de Meneses, no ano de 1673. Há também alguns poemas dispersos em obras de outros autores, bem como notas introdutórias de obras alheias, como *Malaca conquistada por o grande Afo. [i.é Afonso] de Albuquerque: poema heroico de Franco. [i.é Francisco] de Saá de Meneses com os argumentos de Dona Bernarda Fereira [sic]...* Lisboa: Mathias Rodrigues, 1634. Barbosa Machado atribui ainda a Bernarda outros textos perdidos, como sejam várias comédias (*El Caçador del cielo, Santo eustachio y la buena e mala fortuna*), poesias e diálogos (sem especificar títulos), bem como também uma obra histórica intitulada *Tragica conversão dos Christãos de S. Thomé, ou Preste João*, com 80 capítulos.

¹⁶⁷ Confirmam-se os seguintes estudos biográficos: Innocencio Francisco Silva. *Dicionário Bibliográfico Português*. Lisboa: Imprensa nacional, 1973. 23-24; Isabel Morujão. *Biblios – Enciclopédia Verbo das literaturas em língua portuguesa*. Porto: Verbo, 1995. 1327-1328; José de Jesus Maria et al. *Chronica de Carmelitas Descalços, particular do reyno de Portugal, e provincia de Sam Felipe / pello P. Fr. Belchior de S. Anna*.

¹⁶⁸ A veneração de Bernarda Ferreira de Lacerda pela ordem dos Carmelitas deve-se ao facto da sua família estreitar laços espirituais e de doação benevolente com esta ordem religiosa. A escritora intervém constantemente junto de Filipe III e de D. João IV, pedindo apoio para os monges carmelitas nas suas missões pela Índia, justificando-as com o seu alto sentimento patriótico e oferecendo os filhos ao combate (já que ela mesma, como mulher, não poderia fazê-lo), quer como prova do seu amor patriótico, quer como forma de compensação em relação aos seus pedidos de apoio à ordem religiosa.

¹⁶⁹ A definição de “literatura autonomista” é compreendida pelo próprio autor da obra da seguinte forma: “A nação, ligada à Espanha pela monarquia dual, vivia praticamente numa dependência que a priori se poderia conceber – e a posteriori se soube com certeza – lhe seria cada vez mais insuportável e odiosa. Daqui o exacerbar crescente do sentimento autonomista, a aspiração mais e mais veemente e dinâmica da independência perfeita” (*A literatura autonomista sob os Filipes* 81).

¹⁷⁰ Consultámos as seguintes edições, nas quais nada consta sobre a autora: Barreiros, José António. *História da Literatura Portuguesa. Século XII-XVIII. Vol. I*. 8.^a ed. Lisboa: Editora Pax Braga, 1980; Braga, Teófilo. *História da Literatura Portuguesa. Os seiscentistas. Vol. III*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1984; Instituto Português do Livro. *Pequeno Roteiro da História da Literatura Portuguesa*. Lisboa: I.P.L. / D.G.L., 1985; Rossi, Giuseppe Carlo. *Storia della Letteratura Portoguese*. Firenze: C.G. Sanzoni, 1953; Saraiva, António José, e Óscar Lopes. *História da Literatura Portuguesa*. 17.^a ed. Porto: Porto Editora, 2000; Simões, João Gaspar. *História da Poesia Portuguesa. Séculos XII a XVII. Vol. I*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, 1955.

¹⁷¹ Consultámos as seguintes edição, nas quais nada consta sobre a autora: Bernardes, José Augusto Cardoso, ed. *Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*. Lisboa: Verbo, 1999; Coelho, Jacinto do Prado, ed. *Dicionário de Literatura (portuguesa, brasileira, galega e estilística literária). Vol. V*. 3.^a ed. Porto: Figueirinhas, 1984; Sampaio, Albino Forjaz. *História da Literatura Portuguesa Ilustrada. Vol. III*. Lisboa: Bertrand, 1932.

¹⁷² Os temas religiosos só aparecerão na obra *Parnaso Lusitano*.

¹⁷³ As três primeiras obras conhecidas e impressas ainda em vida da autora foram: *A Feniz Aparecida na Vida, Morte, Sepultura, & Milagres da Gloriosa Catharina* (1715), *A preciosa, Allegoria Moral* (1731) e *A Preciosa, Obras de Misericórdia* (1733), que vem a público sob o criptónimo de Mariana Clemência, declarando ser religiosa do mosteiro da ilha de São Miguel (a freira professava no Mosteiro da Esperança em Lisboa). Como esclarece Ana Hatherly (34), o Padre António dos Reys teria sido o 1.º a desvendar o segredo do criptónimo. Contudo, a autora produziu intensamente prosa, poesia e teatro, em português e em castelhano; muitas das obras permanecem ainda em manuscritos. Não é nossa intenção neste trabalho, como já o dissemos, focar integralmente uma autora, mas mostrar uma panorâmica da autoria feminina portuguesa, através dos seus primeiros exemplos.

¹⁷⁴ Bibliografia da autora, segundo Ana Hatherly: *Agravo, e desagravo da Misericórdia*. Ms.; *Aves Ilustradas em Avisos para as religiosas servirem os officios dos seus mosteiros*. Lisboa: Of. Miguel Rodrigues, 1734 e 1738; *Enganos do Bosque, desenganos do Rio, em que a Alma entra perdida e sobe desenganada*. Lisboa: Of. Manuel Fernandes da Costa, 1736; *Enganos do Bosque, desenganos do Rio, em que a Alma entra perdida e sobe desenganada*. Lisboa: Of. António Isidoro da Fonseca, 1741-1744; *Escarmento de flores*. Ms.; *A Feniz apparecida na vida, morte, sepultura, e milagres da gloriosa S. Catharina, Rainha de Alexandria, Virgem e Martir, com sua novena e peregrinação ao Sinay*,

[assinada por Maria Clemência, religiosa de São Francisco no convento da Ilha de São Miguel]. Ms.; *Até Sinay*. Lisboa: Of. Real Deslandesiana, 1715; *Metáforas das Flores*. Lisboa: Typografia Central, 1873; *El novelero discrieto, y pujadoso, para hacer honestos los estrados y Christianos los testulios*. Madrid: Imp. Gabriel Ramirez, s.d. [segunda metade séc. XVIII]; *Novena da gloriosa Virgem, e Martyr S. Catharina Rainha de Alexandria*. Lisboa: Nova Officina Sylviana, s.d. [séc. XVII]; *Obras varias e admiraveis*. Lisboa: Of. Manoel Fernandes da Costa, 1735; *Obras várias y admirables de la Madre Maria do Ceo*. Madrid: António Marín, 1744; *A Presioza*. Ms. cod.3773; *A Preciosa*. cod. 348; *A Preciosa*. Ms. B.P.M. Porto; *A Preciosa*. Ms. A.N.T.T.; *A Preciosa, Alegoria Moral*. Lisboa: Of. da Musica, 1731; *La Preciosa. Alegoria Moral*. Atribuída al P. D. Teodoro de Almeyda, del oratorio y congregacion de San Felipe Neri. Madrid: Imp. D. Antonio Ulloa, 1791; *La Preciosa. Alegoria Moral*. Madrid: Imp. Antonio Ulloa, 1792; *A Preciosa: obras de misericórdia*. Lisboa: Of. da Musica, 1733; *Rellação da Vida, e morte da Serva de Deos a veneravel Madre Ellena da cruz Religiosa no Convento da Esperança desta cidade de Lisboa*, anno de 1721. Ms. B.N.P.; *Relação da Vida, e morte da Serva de Deos. A Veneravel Madre Elena da Cruz Religiosa no Convento da Esperança desta cidade de Lisboa*. Ms. B. Évora; *Rozário dos Atributos Divinos*. Lisboa: Of. Joaquim da Musica, s.d. [segunda metade séc. XVIII]; *Seneficações das Flores e Frutos Moralizados, em estillo singello, pela madre Maria do Ceo*. Ms. B. G. Univ. Coimbra; *Triunfo do Rosario*. Lisboa: Of. Miguel Manescol da Costa, 1740.

¹⁷⁵ É preciso lembrar que essa prática era comum nos conventos e também que causava muitos problemas às freiras mais conservadoras. Muitos estudiosos apontam que os rituais de galantaria no século XIX, bem como as suas manifestações de *coquetismo*, foram fortemente marcados pelos ambientes conventuais do Portugal do século XVIII, ou seja, justamente no período de vida desta escritora. Participavam desta dinâmica beatas, frades e estudantes. Esses rituais estavam sujeitos a regras e estratégias, desenvolvendo-se até o ritual de galantaria de troca de presentes, que foi absorvido pelos meios burgueses do século XIX: “este jogo de coquetaria, assente na simultaneidade da posse e não posse, era comandado pela freira . . . que escolhia entre os joanicos – nome que os religiosos davam aos freiráticos de convicção – aquele que mais interessava” (Dias 29). Os escândalos sexuais relativos aos conventos femininos suscitaram várias polémicas, dando origem a um decreto de 1671, que proibía o convívio de homens, principalmente os chamados *freiráticos* com as religiosas. Uma outra questão que gerou discussão em torno da liberdade feminina obtida pelas mulheres com o ingresso no convento, deu-se em 1674, quando, em Braga, três conventos da cidade defenderam a liberdade conventual, revoltando-se contra o arcebispo da cidade, que exigira que fossem montadas grades nos conventos, para impedir o contato físico entre as religiosas e os visitantes. A perseguição aos freiráticos só teve fim em 1744.

¹⁷⁶ Pedro Jansen Moller morreu em 1753, deixando a autora com doze filhos e com diversos problemas financeiros.

¹⁷⁷ O mesmo ano em que foi publicada a obra *Reflexões sobre a vaidade dos homens*, escrito por seu irmão, Matias Aires.

¹⁷⁸ Lembremos que entre a primeira e segunda edição da sua obra, a autora é presa (1770), por acobertar os amores de seu filho Agostinho com Teresa Mello, da importante Casa dos Mello. Por isso, foi mandada pelo Marquês de Pombal, parente de Teresa Mello, para o Mosteiro de Ferreira de Aves, vivendo pela segunda vez uma clausura imposta, e sendo justamente neste período de clausura que se dedica aos versos. Já o filho foi degredado para Angola, e a futura nora igualmente presa num convento. Foi preciso passarem vários anos após a morte de D. José, para que os desmandos do Marquês fossem desfeitos e para que D. Maria I lhes concedesse perdão. É justamente quando é posta em liberdade, no ano de 1777, que Teresa Margarida veria a sua obra ser reeditada: “Demonstrando o seu poder de articulação e inserção na sociedade letrada do seu tempo, Teresa Margarida providenciava a 2.^a edição do seu romance. Passados 15 anos, o

livro estaria há muito esgotado, por isso, no ano de 1777, ano em que saíra da prisão, vem a público uma nova edição, com duas tiragens” (C. Flores 104).

¹⁷⁹ Segundo Maria Arisnete Câmara de Moraes e Conceição Flores, tal mudança no título deve ter ocorrido após “a recepção crítica da obra, como se pode inferir pela notícia publicada na *Gazeta de Lisboa*, já que o redator da notícia já havido lido o livro e estabelecia a comparação com o romance de formação *As aventuras de Telêmaco*, escrito por Fénelon (1651-1715) que, nomeado por Luís XIV preceptor do duque de Bourgogne, neto do rei, para este escrevera em 1689 o livro” (Moraes e Flores 8). Maria de Santa-Cruz ainda destaca: “verificamos que *Aventuras de Diófanos* não imita Telêmaco ao construir Diófanos: propõe a substituição dialogante do último em detrimento do primeiro” (Crítica e confluência em *Aventuras de Diófanos* 237).

¹⁸⁰ Deu-se uma defesa do *status quo* da autoria, por parte de Barbosa Machado, Jaime Cortesão e Jacinto do Prado Coelho.

¹⁸¹ Apesar de forte defensor da autoria de Teresa Margarida, existe dificuldade em provar tal facto.

¹⁸² Mais precisamente, esta passagem do romance é associada a uma possível autobiografia, aludindo ao Brasil, quando Belino (Hemirena) fala a Delmetra (Climeneia) sobre a sua origem: “Nasci em um país muito distante deste: fui socorrido de bens” (Orta, *Aventuras de Diófanos* 91).

¹⁸³ Foram consultadas as seguintes edições: *História da Literatura Brasileira* de António Soares Mora; *Formação da Literatura Brasileira* de António Cândido; *História da Literatura Brasileira*, de Sílvio Romero; *História concisa da literatura brasileira*, de Alfredo Bosi.

¹⁸⁴ Segundo Fabio Kothe na obra *O Cânone Colonial*, esse período “não constitui uma literatura brasileira, mas uma literatura portuguesa no Brasil. É uma parte da literatura portuguesa em uma colônia, assim como o Brasil era parcela do império português” (155). Consideramos que tal posicionamento é um tanto radical e dicotómico, mas torna-se evidente a homogeneidade do território literário deste período; devido à amálgama de referências limítrofes, principalmente na literatura brasileira, é difícil uma identificação de um texto como sendo de uma nação ou de outra.

¹⁸⁵ Apesar da amostra das autoras aqui abordadas ser um pequena porcentagem, nos valem das nossas pesquisas nos Dicionários citados para se chegar a tais conclusões.

¹⁸⁶ No dia 18 de junho de 1885, Camilo Castelo Branco é agraciado pelo rei D. Luís com o título de Visconde de Côrrea Botelho, título que foi possível atribuir a Ana Plácido, em 1888, com o casamento oficial de ambos.

¹⁸⁷ Aliás, como adita Fernanda Damas Cabral: “A ideia de Ana Plácido era lançar um jornal literário intitulado *Esperança* e o projeto teve lugar antes da morte de Pinheiro Alves, que ocorreu em 1863. O intuito era, certamente, o de não depender economicamente do marido, visto que assumira a sua ligação com Camilo. Este projeto de Ana Plácido chegou a ser anunciado na imprensa, mas a iniciativa, infelizmente, malogrou” (29).

¹⁸⁸ Quando utilizarmos o vocábulo “mitos” entre aspas, referimo-nos a um “mito urbano”, que no caso de Florbela e Judith tem gerado muitos preconceitos devido à vida incomum que ambas levaram, segundo os padrões vigentes. Quando mencionamos este vocábulo sem as aspas, referimo-nos aos mitos/arquétipos históricos da origem e desenvolvimento da humanidade, como, por exemplo, as figuração femininas de Lilith, Eva e Afrodite.

¹⁸⁹ Outra questão no que concerne à biografia de Florbela Espanca é o “mito” do incesto, com seu único irmão, Apeles Espanca. Maria Lúcia Dal Farra esclarece, em *Afinado Desconcerto*, que a poetisa seria para o salazarismo o *antimodelo* do feminino, como também explica que o Estado Novo utiliza o profundo amor que a poetisa tinha pelo irmão, Apeles, para inculcar a suspeita de um possível incesto (Espanca, *Afinado Desconcerto* 30-50). Este facto é pois desconsiderado pela estudiosa, tendo em vista a análise detalhada e a minuciosa pesquisa que fez sobre a vida de Florbela Espanca. Ou seja, a política salazarista e a Igreja procuravam motivos para denegrir a imagem de Florbela

Espanca, por ser uma mulher moderna, “à frente” do seu tempo, com três casamentos mal sucedidos e um provável suicídio.

¹⁹⁰ Afirma René Garay sobre o lesbianismo da autora: “Judith Teixeira era mulher, inteligente e provavelmente amara ‘saficamente’ outras mulheres (em corpo e/ou espírito), o que era mais que suficiente para a sua condenação no contexto sexista, homofóbico e socialmente subdesenvolvido da vida europeia de princípios do século XX” (*Judith Teixeira: o modernismo sáfico português* 70). Não temos intenção e não achamos proveitoso concluir sobre as reais orientações sexuais da poetisa, mesmo existindo vários escritos afirmando o seu lesbianismo; consideramos que tais conclusões podem condicionar a recepção da sua obra (mais do que já o é) a limites temáticos e até depreciativos. Encaramos a temática do homoerotismo em Judith Teixeira como uma das múltiplas formas de expressão poética da artista.

¹⁹¹ Convirá esclarecer os seguintes tópicos em relação ao que se designa por *homoerotismo literário* ou *literatura homossexual*. (i) Há autores que necessariamente não são ou não se assumem publicamente homossexuais e que abordam, não como fonte temática principal das suas obras, questões referentes a este tipo de orientação sexual; basta citarmos Mário de Sá-Carneiro, cuja obra, por vezes, apresenta um semblante homoerótico; outro exemplo é o da escritora Inês Pedrosa, que, na obra *Nas tuas Mãos*, nos apresenta dois personagens homossexuais (António e Pedro) que condicionam atitudes da personagem principal, Jenny. (ii) Outros autores há que, mesmo assumindo-se ou tendo uma postura homossexual, a sua obra não gira exclusivamente em torno de questões homoeróticas ou não têm como fonte principal esta temática; será o caso de, por exemplo, Raul de Carvalho em algumas das suas poesias, ou de Oscar Wilde, que a versa de maneira indireta no *Retrato de Dorian Gray*. (iii) Existem também autores que se assumem publicamente homossexuais e escrevem especificamente ou maioritariamente para um público *gay*; esses autores e obras estão sendo resgatados e procuram o seu lugar na academia através de uma corrente dos *Cultural Studies*, corrente que reivindica o lugar de escritores marginalizados no cânone literário; citamos, por exemplo, o escritor brasileiro João Silvério Trevisan, com as obras *Seis balas num buraco* e *Devassos no Paraíso*.

¹⁹² Expor-se, como o fez Judith Teixeira, ofenderia, decerto, os discursos hipócritas que não aceitavam tal exposição pública por parte de uma escritora que tencionava produzir uma literatura alheia aos ditames sociais: “Ela, que tinha sido a única mulher a integrar a vanguarda portuguesa: ela, a única poetisa portuguesa modernista, aquela que afirmara o seu direito à Luxúria como expressão da sua sinceridade artística” (Dal Farra, *Gilka Machado e Judith Teixeira* 180).

¹⁹³ É justamente no período inicial da República Portuguesa que a censura à imprensa diminui, já que os políticos da época tinham como preocupação maior os discursos políticos contrários ao regime e não outras temáticas, como a orientação sexual abordada por Raul Leal, António Botto e Judith Teixeira.

¹⁹⁴ Este seria o terceiro e último número da *Revista Europa*, que não se sabe ao certo por que durou tão pouco tempo. Em outubro de 1924 sai o número 1, em abril de 1925 vem à estampa mais um número, também descrito como primeiro número e, também em 1925, no mês de maio, sai o número 2.

¹⁹⁵ Maria Helena Santana e António Apolinário Lourenço, na *História da Vida Privada em Portugal. A Época Contemporânea*, lembram que esse erotismo moderno, ao qual aludíamos a Florbela e Judith, remonta a um determinado período: “Não esquecemos que o erotismo moderno é em grande medida um produto da cultura romântica; o seu discurso e os seus códigos desenvolveram-se à imagem da galanteria mundana, privilégios e invenção das classes urbanas e cultivadas.” (255)

¹⁹⁶ A crítica Maria Lúcia Dal Farra diz, sobre *Decadência*, que esta obra consegue englobar uma série de facetas, apontando os vários recursos estilísticos e temáticos de Judith, e demonstrando os valores da sua poesia: “Os poemas de *Decadência* contêm, na sua maioria, um fundo decadentista, como o próprio título parece aludir. Eles se valem de um

décor próprio de sedas, coxins, flores, tapeçarias, quadros, refolhos, espelhos, fausto oriental, estofos, painéis, mármore, vitrais, enfim, de um espaço de alcova, de intimidade, de fechamento, de calidez artificial, de fuga à luz, ao sol e à natureza. Nesse espaço rarefeito imperam as fantasias eróticas, o tédio, reflexos de narcisismo, máscaras, sentimentos bizarros e uma população excêntrica de ciganas, anões, estátuas, sultões, gênios do mal, perversões, taras, desejos confusos, labirintos, sonhos, tudo isso reunido em dispersão e em fragmentos” (*Gilka Machado e Judith Teixeira* 161-162).

¹⁹⁷ Notemos que, tanto em *Nua/Poemas de Bizâncio*, como em *Satânia*, tomamos conhecimento de mais quatro obras que estariam no prelo, mas nunca chegaram a ser publicadas: *Labaredas* (drama em 3 atos, prosa), *Taça de Brasas* (versos) e dois livros de contos intitulados *Sulcos* e *Novelas*. O que se sabe hoje é que tais obras nunca vieram a público; os manuscritos ter-se-iam perdido, podendo deduzir-se que, possivelmente, os editores tiveram relutância em publicar tais textos, devido ao estigma que a escritora carregou depois da sua primeira obra.

¹⁹⁸ Tal comentário crítico é exemplificado através do soneto “O nosso mundo”.

¹⁹⁹ Quando nos referirmos ao *gênero*, nesta rubrica, baseamo-nos nas considerações de Nicole-Claude Athieu, que nos elucida o processo social ao qual foram quase sempre submetidos os sexos masculino e feminino: “um gênero (um tipo) ‘feminino’ é culturalmente imposto à fêmea para que se torne uma mulher social, e um gênero ‘masculino’ ao macho, para que se torne um homem social” (Athieu 222).

²⁰⁰ Os textos que se encontram apenas com o ano e nome da edição da revista ou jornal são aqueles que fazem parte do espólio de Virgínia Victorino da Biblioteca Nacional. A escritora guardava organizadamente as notas que saíam na imprensa sobre a sua obra, mas não se preocupava, na sua maioria, em destacar quem escrevia os textos, nem tampouco as páginas.

²⁰¹ Destacamos que há apenas um texto crítico sério e aprofundado em Portugal sobre a obra da escritora portuguesa, a dissertação de mestrado de Júlia Lelo: *Virgínia Victorino e a Vocaçãõ do Teatro: o percurso de um sucesso*. Diss. Univ. Nova de Lisboa, 1993.

²⁰² Refiro-me aqui a Luis Francisco Rebello, na *História do Teatro Português; Introdução à História do Teatro Português*, de Duarte Ivo Cruz (1983).

²⁰³ Como vimos, é com as feministas e depois com os Estudos Culturais que tais ideias são refutadas dentro da academia.

²⁰⁴ Não é à toa que estudos apontam a existência, em Portugal, de alguns preconceitos referentes ao trabalho (e até mesmo ao entendimento) em torno dos estudos feministas ou sobre as mulheres, mesmo no meio acadêmico, como assim constatou Maria do Mar Pereira na sua tese de doutoramento (267-280). Outras autoras constataram que em Portugal “Tanto os Estudos Culturais como os Estudos sobre as Mulheres são frequentemente escolhidos como exemplo de áreas de pesquisa um pouco “esotéricas”, caracterizadas pela interdisciplinaridade ao serviço de um projeto” (Silva e Tavares 138).