

Universidade de Évora - Escola de Ciências Sociais

Mestrado em Literatura

Área de especialização | Estudos de Literatura Comparada

Dissertação

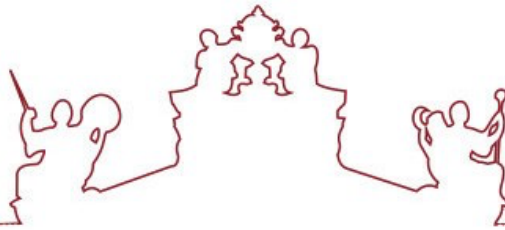
“Mas o que pode a literatura? Ou antes: o que podem as palavras?”: A relação entre a figura feminina e a literatura nas obras *A Room of One’s Own* de Virginia Woolf e *Novas Cartas Portuguesas* de Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa

Marta Sofia Faleiro Cabeça da Cunha Alberto

Orientador(es) | Ana Luísa Vilela
Ana Clara Birrento

Évora 2022





Universidade de Évora - Escola de Ciências Sociais

Mestrado em Literatura

Área de especialização | Estudos de Literatura Comparada

Dissertação

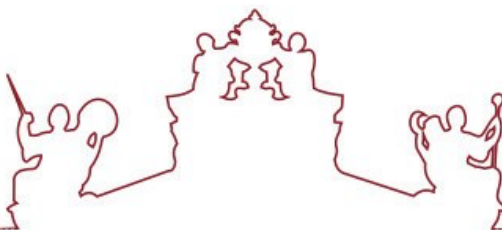
“Mas o que pode a literatura? Ou antes: o que podem as palavras?”: A relação entre a figura feminina e a literatura nas obras *A Room of One’s Own* de Virginia Woolf e *Novas Cartas Portuguesas* de Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa

Marta Sofia Faleiro Cabeça da Cunha Alberto

Orientador(es) | Ana Luísa Vilela
Ana Clara Birrento

Évora 2022





A dissertação foi objeto de apreciação e discussão pública pelo seguinte júri nomeado pelo Diretor da Escola de Ciências Sociais:

Presidente | Carla Ferreira de Castro (Universidade de Évora)

Vogais | Ana Clara Birrento (Universidade de Évora) (Orientador)
Cristina Firmino Santos (Universidade de Évora) (Arguente)

Évora 2022



Agradecimentos

A realização desta dissertação em grande parte se deve aos que a acompanharam, aos que me acompanharam, do primeiro ao último momento. Suavizando o que foi um percurso conturbado, embora de grande contentamento pessoal, cada um destes indivíduos colaborou para que a concretização deste trabalho se tornasse possível. Tomo a oportunidade para notar a minha gratidão.

Primeiramente, um especial agradecimento às minhas orientadoras, a Professora Ana Luísa Vilela e a Professora Ana Clara Birrento pelo notável trabalho desempenhado e pela imensa e constante disponibilidade. À Professora Ana Luísa, um obrigada pelo inconfundível cuidado e atenção que sempre demonstrou, por cada conselho e cada palavra amiga. À Professora Ana Clara, agradeço a imediata disposição para me auxiliar, o estímulo e solidariedade no acompanhamento de cada passo desta caminhada. A ambas por confiarem em mim e no meu trabalho.

Aos restantes professores que integram o corpo docente do mestrado em Literatura, uma palavra de agradecimento pelos conhecimentos transmitidos ao longo destes dois anos, que em muito favoreceram a redação desta dissertação.

Às minhas colegas de mestrado, Susana, Cristiana, Mariana, Catarina, Conceição e Anabela, pela amizade que a todo o momento nos uniu, pela fraternidade que criámos e para as quais, certamente, muito contribuiu a grande diversidade que inteiramente nos caracteriza. Sem esquecer, agradeço particularmente à Susana pela sua inigualável preocupação, auxílio e generosidade, que absolutamente a distinguem dos demais.

Por fim, porém definitivamente não menos importante, uma palavra singular para a minha mãe Ana Paula, pelo seu incessante apoio, força e presença, por sempre acreditar, por ser uma sublime inspiração.

*É preciso aludir, ser realista. A vida é uma
alusão. Estou cansada – sou fêmea – é o
primeiro direito, estar cansada de
impregnação. De insignificância de gestos.*

Maria Velho da Costa. [1977] (2013). *Casas
Pardas*. Porto: Porto Editora. (p. 387).

There is nothing that art cannot express (...).

Oscar Wilde. [1890] (2019). *The Picture of Dorian
Gray*. Porto: Livraria Lello. (p. 16).

RESUMO

Esta dissertação aborda a relação que a figura feminina estabelece com a literatura. Analisam-se a autoria feminina e a mulher personagem, nas obras *A Room of One's Own* de Virginia Woolf e *Novas Cartas Portuguesas* de Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa. Considerando a afirmação da voz feminina, introduzem-se os conceitos de Estudos Feministas e de escrita feminina. Analisando as obras, confirma-se a tradicional adversidade na consolidação da autoria feminina e na superação dos estereótipos, sublinhando-se a imagem que as mulheres constroem de si próprias e a complementaridade estabelecida entre ambas as obras. A metodologia fundamenta-se na análise literária, na pesquisa e seleção bibliográficas, acordando com os tópicos desenvolvidos. O percurso literário feminino é exigente. A desvalorização das autoras femininas e a demorada evolução da condição feminina geram desencanto, combatido com a afeição literária.

PALAVRAS-CHAVE:

mulher; literatura; autora; personagem; identidade.

“Mas o que pode a literatura? Ou antes: o que podem as palavras?”: The relation between the female figure and literature in the works *A Room of One's Own* by Virginia Woolf and *Novas Cartas Portuguesas* by Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta and Maria Velho da Costa

ABSTRACT

This dissertation addresses the relation the feminine figure establishes with literature. Feminine authorship and the woman character are analyzed, in the works *A Room of One's Own* by Virginia Woolf and *Novas Cartas Portuguesas* by Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa. Considering the affirmation of the feminine voice, the concepts of Feminist Studies and of feminine writing are introduced. Analyzing the works, the traditional adversity in the consolidation of feminine authorship and in the overcoming of stereotypes is confirmed, underlining the image that women build of themselves and the complementarity established between the works. The methodology is based on literary analysis, bibliographical research and selection, according to the developed topics. The feminine literary course is demanding. The devaluation of feminine authors and the late evolution of woman's condition generate disappointment, fought with literary affection.

KEYWORDS:

woman; literature; author; character; identity.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	1
1. Proposição do tema e organização do estudo	1
2. Vislumbrando os Estudos Feministas e a <i>escrita feminina</i> – Perspetivas teóricas	3
CAPÍTULO I – A secundarização da mulher: as conceções de Bordieu e de Beauvoir	10
CAPÍTULO II – <i>A Room of One's Own</i>	14
1. A mulher na escrita e a escrita na mulher	14
2. O género e a sua fatalidade na escrita	30
CAPÍTULO III – <i>Novas Cartas Portuguesas</i>	35
1. Autoria: Soror Mariana, as “Três Marias” e o Cânone	35
2. Personagens Femininas: Figuras históricas, literárias e religiosas	45
CONCLUSÃO	63
BIBLIOGRAFIA	68

INTRODUÇÃO

“Nũa mão sempre a espada e noutra a pena;” (Camões, [2009] 2018: 194) será, porventura, o verso camoniano que com maior exatidão se aplica ao empreendimento levado a cabo pelas mulheres que se dedicam à arte literária. Embora em pleno século XXI, o caminho que se traça entre a figura feminina e a literatura não é, nem nunca foi, uma simples linha contínua que se desenvolve conforme o anseio e o labor da mulher. Haverá sempre mais caminho por percorrer. Entretanto, o percurso literário da mulher aparenta ser complexo e vagaroso, pelo que merece uma minuciosa desconstrução.

1. Proposição do tema e organização do estudo

Com base nas questões que rodeiam a relação da mulher com a dimensão literária, propõe-se este estudo ter como objeto de análise o ensaio teórico-analítico da literatura inglesa *A Room of One's Own* de Virginia Woolf e a obra da literatura portuguesa *Novas Cartas Portuguesas* de Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa. Sublinha-se que as obras foram publicadas em 1929 e 1972, respetivamente, sendo que as edições a que se referem todas as citações são as que constam na bibliografia. Efetivamente, o tema surgiu pelo interesse nas literaturas portuguesa e inglesa, tendo em vista uma mais-valia na análise comparativa de ambas; essencialmente, este trabalho constitui a possibilidade de colocar a ênfase focal na mulher e no modo como ela se manifesta no contexto literário, atentando na dignificação das obras eleitas. Crê-se que elege um tema pertinente, pelo relacionamento de duas obras de línguas distintas, não só sublinhando a mulher enquanto figura de igual valor ao homem, como contribuindo para o destaque de obras de autoria feminina e da sua possível abordagem no sistema de ensino no futuro.

Partindo da relação entre a mulher e a literatura e no contexto das obras mencionadas, constituem objetivos da análise clarificar a perspetiva social perante a figura feminina, definindo uma evolução das primeiras interações da mulher com a escrita, distinguindo a mulher na história e a mulher na ficção e identificando o impacto do conceito de género na escrita. Busca-se também o esclarecimento das perspetivas

sobre a autoria na obra portuguesa, assim como uma análise da imagem feminina no Estado Novo português e da relevância de algumas figuras históricas. O propósito final culmina na identificação das intenções comunicativas no uso da palavra.

A metodologia adotada ao longo do estudo fundamenta-se na leitura e análise das obras, com a seleção de determinados excertos que são relevantes para o objetivo proposto. Mobilizam-se ainda a pesquisa bibliográfica e a hermenêutica pessoal na análise interpretativa das obras.

A organização do estudo inicia-se com uma breve fundamentação de bases teóricas, seguida de uma igualmente breve apresentação das obras, nesta mesma parte introdutória. As perspetivas teóricas que se desenvolvem acerca dos Estudos Feministas e da escrita feminina remetem de imediato para o conteúdo abordado nas obras que se analisam neste estudo. O corpo central do texto assenta numa abordagem sobre o lugar atribuído à mulher na sociedade, no primeiro capítulo. No segundo capítulo, dedicado à obra *A Room of One's Own*, analisam-se as perspetivas da autora sobre a inserção da mulher nos Estudos Literários e, conseqüentemente, o desenvolvimento da ligação que se forma entre ambos, considerando ainda a representação feminina nas obras de autoria masculina e a influência do género na escrita. *Novas Cartas Portuguesas* é também fulcral na construção do trabalho, abordando-se, num terceiro capítulo, no contexto da obra, a mulher escritora em confronto com os princípios irrefutáveis do cânone literário e a mulher personagem, tendo em vista a imensidão de funções que a ela são incumbidas como elemento social, histórico e religioso. Na parte conclusiva do trabalho, o estudo culmina na análise da convergência de ambas as obras na temática da escrita da mulher e nas possibilidades de resposta para compreender a relação entre a figura feminina e a literatura.

2. Vislumbrando os Estudos Feministas e a *escrita feminina* – Perspetivas teóricas

Em primeiro lugar, é fundamental abordar a temática dos Estudos Feministas pelo impacto e contributo não só no progresso feminino no campo literário, como também em diversas dimensões da realidade social, cultural e política da mulher. Os Estudos Feministas constituem uma área de estudo e de investigação que emerge, sensivelmente, a partir dos anos 70 do século XX. O seu nascimento vem na sequência do desenvolvimento da sociedade que mostrava uma crescente preocupação com elementos que pretendiam impor a sua voz e reivindicar o lugar a que tinham direito. Estas preocupações atingiam não só a emancipação da mulher e a desigualdade entre géneros, como também a descolonização ou questões raciais e ambientais, por exemplo. Incluída nos propósitos desta área, está a denúncia ou a desconstrução da imagem da mulher que a sociedade, maioritariamente dominada pelo homem, lhe atribuíra, passando pela análise desta mesma imagem numa tentativa de esclarecer a opressão social feminina. Embora surjam como uma vertente de contestação política, os Estudos Feministas evoluíram para uma dimensão que é, atualmente, investigada e analisada, sendo que se fortalecem progressivamente. Desta forma, considera-se o termo feminismo como o fenómeno que, mais tarde, daria origem à área de estudos que é hoje conhecida. Englobando os vários âmbitos segundo os quais o termo é aplicado, Maria de Lourdes Pintassilgo define o feminismo da seguinte forma:

(...) designação que engloba movimentos do fim do século passado e movimentos sociais de hoje – é a denúncia e a luta contra as práticas sexistas. Consideram-se sexistas as atitudes, práticas, hábitos, e, em muitos casos, a própria legislação, que fazem das pessoas pertencentes a um sexo – só por esta razão – seres humanos inferiores nos seus direitos, na sua liberdade, no seu estatuto, na sua oportunidade real de intervenção na vida social. (Macedo & Amaral, 2005: XXII).

A distinção e esclarecimento do conceito de feminismo torna-se necessária, já que, atualmente, a área dos Estudos Feministas é associada a um movimento extremista que tem como finalidade a supremacia feminina, a sobreposição da mulher ao homem e a própria eliminação do ser masculino. O feminismo é tido vulgarmente como um movimento que visa a vitimização da mulher e a retaliação feminina como consequência da ação masculina do passado. Esta perspetiva sobre o movimento feminista e os Estudos Feministas favorece o obscurantismo sobre tais áreas. Pelo contrário, as preocupações

feministas atuais pretendem refletir sobre a política do corpo feminino debruçando-se sobre temas como a saúde da mulher, a sexualidade feminina, a violência física, a maternidade, o aborto ou o envelhecimento, enquanto elementos que afetam significativamente a construção identitária da mulher (Pollock in Macedo, 2017).

Em segundo lugar, a confluência dos Estudos Feministas com os Estudos Literários constitui um dos diversos panoramas de investigação sobre a mulher, com vista ao reconhecimento do seu trabalho e à melhoria das condições em que o desenvolve. É neste sentido que surge a expressão *escrita feminina*, no seio da análise da interação da mulher com a dimensão literária. Efetivamente, *escrita feminina* não é um conceito que defina, de forma exata, toda a produção escrita de autoras femininas. Pelo contrário, o termo é utilizado para considerar a possibilidade da existência dessa determinada forma de escrita, numa tentativa de responder à questão: existe uma escrita tipicamente feminina? Considerando uma resposta afirmativa, como se concretiza esta escrita? De facto, a escrita de autoria feminina não se resume a um conjunto de normas que se apliquem no domínio de um determinado género literário. De igual modo, a escrita feminina não é necessariamente redigida por mulheres, porém está presente no reconhecimento das obras de autoria feminina, no tratamento literário das personagens femininas e na valorização das perspetivas femininas, tanto de personagens ficcionais, quanto das mulheres escritoras. Trata-se da reação relativamente ao papel que os autores masculinos atribuem à figura feminina nas suas obras, exercendo uma função crítica sobre as mesmas. Neste seguimento, a *escrita feminina* desenvolve-se com base numa relação entre três partes, o corpo da figura feminina, o pensamento feminino e a própria linguagem feminina (Macedo & Amaral, 2005). Entende-se que Virginia Woolf, em *A Room of One's Own*, concebe o princípio da *écriture féminine* ao abordar o tema da mulher e a literatura, tal como seria apoiado por Julia Kristeva, Hélène Cixous, Luce Irigaray e Monique Wittig, nomes da crítica feminista de expressão francesa (Macedo & Amaral, 2005).

Porém, sublinha-se que a escrita feminina não é sinónimo de escrita feminista, pelo que não devem considerar-se apenas as obras que contestam a desigualdade entre géneros. A escrita feminina associa-se também à constituição de uma tradição literária especificamente feminina, atendendo a todas as obras de mulheres escritoras, para que sejam reconhecidas como autoras de literatura. Uma afirmação da tradição literária feminina englobaria a cultura da mulher e as suas criações, permitindo-lhe transformar a história e atribuir-se o papel de protagonista que constrói a sua própria tradição. Esta

intervenção mostra-se necessária perante o favorecimento da arte produzida pelo homem uma vez que, “(...) trata-se sempre da cultura do homem ou dos homens, da ciência do homem, dos valores eternos do homem, etc., etc.” (Barreno in Macedo, 2001: 280).

Em terceiro lugar, introduzem-se as duas obras que constituem o eixo do estudo, atentando nos seus contextos sociais, históricos e temporais de inserção. *A Room of One's Own*, da autoria de Virginia Woolf, é um ensaio teórico-analítico publicado no ano de 1929, em pleno Modernismo no Reino Unido. O Modernismo inglês tem início em finais do século XIX e mantém-se até ao tempo da Segunda Guerra Mundial, coincidindo com o colapso do império britânico após a morte da rainha Vitória, momento que permite uma abertura literária ao mundo, simbolizando o fim de um período. É no reinado de Eduardo VII que o foco recai sobre o indivíduo, na sua condição consciente de existência e sobre a realidade que é vivida. O tempo pós-guerra reclamou a necessidade de iniciar uma nova era, daí que os primeiros anos do século XX sejam caracterizados pela inovação. Deste modo, o universo artístico sofre uma quebra com o passado, em função de um movimento global de rápida mudança social e industrial, refletindo-se numa crise de cultura; esta exige a procura de novas formas de expressão, as quais surgem através da experimentação nas várias artes e dão origem aos movimentos de vanguarda na Europa. Esta revolução na arte, essencialmente na literatura, encontra o seu centro no homem comum, no modo como este se relaciona com os que o rodeiam e consigo mesmo e na complexidade da realidade (Evans, 1976). A expressão que melhor caracteriza a produção literária desta época será *stream of consciousness*, que denomina o acesso total à mente das personagens literárias, numa corrente de emoções, pensamentos e sensações transmitidas em forma de monólogo interior.

Virginia Woolf enquadra-se no primeiro momento do Modernismo que se desenvolve no Reino Unido, movimento que caracteriza a primeira parte do século XX, e torna-se uma das suas principais referências, ao lado de autores como T. S. Eliot, James Joyce ou Ezra Pound. De facto, a autora inglesa desempenha um papel importante enquanto membro do grupo Bloomsbury, nomeado de acordo com um bairro de Londres. Intrinsecamente ligado à cultura e às artes, este grupo, intelectualmente elitista, fica conhecido não só pelas suas criações artísticas, como também pelos seus ideais que superam a época Vitoriana, “(...) in favour of sexual and social freedom, granting women the role of equals, accepting homosexuals and tolerating extramarital relationships.” (Woolf, 2020: 159).

Para além disto, ainda que se destaque pela sua originalidade, Woolf distingue-se também no seu ativismo político desenvolvido em torno do papel da mulher no mundo. Considerada “(...) the “mother” of the feminist critics of the late twentieth century (...)” (Roe & Sellers, 2000: 231), Virginia Woolf transforma o Modernismo num movimento de feministas e de mulheres escritoras. O seu esforço merece o devido reconhecimento, considerando uma época em que as convicções sobre a mulher construídas no século anterior ainda persistiam; convicções estas que limitavam a figura feminina à esfera privada. Também o facto de Woolf ter publicado as suas próprias obras na editora Hogarth Press, fundada em conjunto com o seu marido Leonard Woolf, contribui, de certo modo, para a independência literária feminina (Showalter, [1977] 1999). Uma parte considerável do trabalho da autora é dedicado à figura feminina, incluindo a obra em questão, *A Room of One's Own*. Esta obra merece reconhecimento pela sua relevância no desenvolvimento não só dos movimentos feministas, como também da própria ideia de escrita feminina, sendo que é na Inglaterra que a primeira vaga feminista tem maior expressividade (Woolf, 2020). É a partir de duas apresentações de Woolf para estudantes femininas, nas universidades de Newham e Girton, em Cambridge, tendo como temática inicial “As mulheres e a Literatura de Ficção”, que surge este ensaio sobre a condição da figura feminina, enquanto exemplo de denúncia. A obra, dividida em seis capítulos, destaca os elementos fundamentais na criação literária feminina, unindo o papel da mulher no mundo com o universo político e apresentando ao leitor alguns exemplos ficcionais que ilustram aspetos da história da mulher na escrita. Alguns anos após a publicação desta obra, em 1938, Woolf publica *Three Guineas*, um ensaio que desenvolve os temas tratados na obra anterior, aprofundando a análise sobre a condição feminina (Woolf, 2020). Não será por acaso que Maria Irene Ramalho refere:

Ao denunciar analiticamente as causas da opressão feminina em *A Room of One's Own* e *Three Guineas*, Virginia Woolf aponta também objetivamente para o sentido e a real possibilidade de mudança desse estado de coisas. (2001: 115).

Por sua vez, *Novas Cartas Portuguesas* obra composta ao longo do ano de 1971 pelas autoras Maria Isabel Barreno, Maria Velho da Costa e Maria Teresa Horta, e publicada no ano seguinte, parte da obra epistolar *Cartas Portuguesas*. Ana Luísa Amaral menciona que o volume inicial do século XVII terá sido “(...) publicado anonimamente por Claude Barbin, em 1669, e apresentado como uma tradução, anónima também, de cinco cartas de amor endereçadas a um oficial francês por Mariana Alcoforado, jovem

freira enclausurada no convento de Beja (...)” (2020: XV). A edição utilizada pelas autoras foi a edição bilingue, traduzida por Eugénio de Andrade. O propósito das “três Marias” consiste em gerar um maior impacto social e cultural, através da sua união na escrita coletiva desta obra. Redigida e publicada em plena época de emergência das teorias feministas, a obra portuguesa traça um percurso literário que revive e reescreve a literatura feminina, por via da obra do século XVII, cuja relevância as autoras contemporâneas amplificam através do tempo, transformando a solidão de Mariana em solidão conjunta, fraternalmente partilhada. *Novas Cartas Portuguesas*, obra caracterizada como “(...) ponto de escândalo literário (...)” (Saraiva & Lopes, [1955] 2010: 1103), permite uma análise em diferentes níveis tais como: uma nova construção de romance, tanto em termos sintáticos quanto linguísticos; a denúncia e a resistência ao regime estabelecido no tempo, assim como à condição feminina que ele impõe; a revisitação da história literária feminina; as preocupações raciais e a guerra colonial, entre muitos outros. Como tal, parece apropriado caracterizar a obra como um palimpsesto, definição escolhida por Maria Graciete Besse (2006: 17), uma vez que é um livro de autoria múltipla, comprometido num diálogo intertextual explícito com um texto anterior, sendo além disso composto por vários níveis de significado que se vão aprofundando ao longo da leitura. As autoras exploraram, também individualmente, a temática da denúncia da condição feminina. Servem de exemplo as obras¹ *Os Outros Legítimos Superiores* de Maria Isabel Barreno, *Maina Mendes* de Maria Velho da Costa e *Minha Senhora de Mim* de Maria Teresa Horta.

Em 1972, Portugal enfrentava uma situação de ditadura, implementada em 1926 com a designação de Estado Novo, tendo sido chefiada por António de Oliveira Salazar, num primeiro momento e, após a morte do mesmo, por Marcelo Caetano. Num panorama mundial, face aos movimentos feministas que emergiam como consequência da desigualdade vivenciada entre os dois sexos, a figura feminina atingia uma crescente liberdade. Esta liberdade expressava-se através do movimento sufragista de direito ao voto, da luta pela educação, pela igualdade laboral, pela possibilidade de escolha do aborto, pela liberdade sexual e por direitos básicos legais e cívicos. No seio da nação portuguesa despertam os mesmos sentimentos de injustiça, porém a mulher via-se cada

¹ “(ou de como Maina Mendes pôs ambas as mãos sobre o corpo e deu um pontapé no cu dos outros legítimos superiores)”. Epígrafe de *Novas Cartas Portuguesas* (2020) à qual se alude no texto, através da referência às obras das autoras. Nesta epígrafe, as autoras reforçam o ideal que defendem, unindo as suas obras individuais numa mesma linha de pensamento.

vez mais aprisionada e politicamente inexistente. Perante o conservadorismo do regime totalitário, toda a produção artística era devidamente acompanhada e vigiada, sendo que a obra literária em questão se apresentou como uma novidade subversiva e desestabilizadora, denunciando a situação de injustiça e a opressão da figura feminina, a qual durante a passagem dos séculos não assistira a melhorias ou alterações que lhe valessem. Acerca da arte literária produzida, Menezes acrescenta que:

Essa severidade era acompanhada pelo perversamente inteligente hábito de se censurar as obras, não antes de serem publicadas, mas depois de lançadas, o que era um pânico para os editores, que não se arriscavam, muitas vezes, a publicar os livros mais transgressores. (2015: 80).

Severamente censurada, a obra *Novas Cartas Portuguesas* deparou-se com obstáculos tanto previamente, como posteriormente à sua publicação, como o comprovam as palavras de Raquel Menezes. De facto, aquando da composição da obra, as três autoras sempre estiveram cientes das repercussões a que se submeteriam; enfrentaram um processo judicial após a negativa receção da sua obra, devido ao uso da linguagem e da escolha dos temas, sendo ainda acusadas de imoralidade. Amaral refere que “(...) essa primeira edição foi recolhida e destruída pela censura de Marcelo Caetano, três dias após ter sido lançada no mercado (...)” (2020: XVIII). Aquando dos seus interrogatórios, as autoras não revelaram a autoria de cada um dos textos, os quais não foram assinados individualmente, permanecendo a questão de quem escrevera o quê, questão esta que vem inovar os Estudos Literários e fortificar o ideal das autoras (Macedo & Amaral, 2005). Na realidade, a censura aplicada à obra não iria sufocar o pensamento crítico das autoras; pelo contrário, apenas fortaleceria o desejo de fazer ouvir as suas vozes reprimidas.

Embora não obtivesse o devido reconhecimento ou a devida leitura no seu tempo de publicação, o livro atravessou fronteiras e alcançou um grande sentimento de solidariedade internacional. Este sentimento teve expressão nos meios de comunicação como *The Times* ou *Le Nouvel Observateur*, através de manifestações nas embaixadas portuguesas no estrangeiro e do apoio recebido por feministas como Simone de Beauvoir ou Marguerite Duras. A obra foi também considerada pela *National Organization for Women* como a primeira causa feminista internacional, em 1973 (Menezes, 2015). As traduções e a positiva receção internacional da obra não transformaram o ponto de vista nacional sobre a mesma. Todavia, enquanto obra que ultrapassa o propósito que lhe deu origem e a sua época de publicação, porque não se adequa apenas a esse tempo, *Novas*

Cartas Portuguesas simboliza a própria revolução realizada em 25 de abril de 1974, na medida em que constitui um instrumento de combate à política dominante.

Não obstante, o primeiro capítulo deste trabalho debruça-se sobre a formação da sociedade e a condição da figura feminina, tendo em conta determinadas suposições a ela atribuídas quanto à função de que se encarrega. O contacto com o meio social e a ação desempenhada dentro deste definem-se como partes cruciais na vida de uma mulher, condicionando tanto a sua vida pessoal quanto a sua vida profissional na esfera literária. A influência da sociedade na existência da mulher e o olhar que esta projeta sobre a figura feminina constituem pontos de análise essenciais em *A Room of One's Own* e em *Novas Cartas Portuguesas*, enquanto fatores que apenas se alteram com afínco, persistência e zelo, uma vez que foram edificados a partir de crenças e modelos primitivos.

CAPÍTULO I – A secundarização da mulher: as concepções de Bordieu e de Beauvoir

Aquilo que se conhece como sociedade, representa, nos seus primórdios, um elemento que viria a definir o pensamento humano e a capacidade de ação do Homem. Inevitavelmente, a mulher é parte deste momento decisivo, assim como o papel que lhe seria atribuído e as consequências advindas. A compreensão da relação entre o universo literário e a figura feminina deve partir do conhecimento sobre o meio em que ocorre essa mesma conexão, considerando as circunstâncias oferecidas por esse meio.

Os primeiros passos da sociedade têm origem nos modelos arcaicos, modelos esses de grande peso até à atualidade, que privilegiam a hierarquização enquanto modo preferencial de construir uma sociedade. Segundo este modelo, os graus de poder dentro da sociedade são divididos consoante grupos, organizando-se “(...) de cima a baixo segundo o princípio do primado da masculinidade.” (Bourdieu, [1998] 2012: 100). Esta prática social origina a objetificação da mulher, negando-lhe qualquer poder de palavra ou de ação, o que, logicamente, anularia também qualquer tipo de culpabilização ou responsabilização. Porém, a figura feminina é caracterizada como fonte de todo o mal existente: segundo as palavras de Pitágoras, “Há um princípio bom que criou a ordem, a luz e o homem, e um princípio mau que criou o caos, as trevas e a mulher” (Beauvoir, [1949] 1970: 6). Este ponto de vista ratifica a ideia de que a criação de dois sexos permite que ambos se complementem de forma simétrica, uma vez que ambos possuem identidades próprias. De facto, esta ideia nunca se concretizou até aos dias de hoje, já que a mulher é criada enquanto elemento secundário e, seguindo o raciocínio de Pitágoras, para representar toda a transformação negativa do mundo. Ainda que a relação desenvolvida entre mulher e homem seja desigual, a mulher, enquanto origem do caos, da doença e da morte, contribui para criar a condição humana na sociedade. Considerando a sociedade uma criação da figura masculina, a desordem proveniente da figura feminina romperia ou danificaria a criação do homem.

A concepção de hierarquia tem vindo a ser utilizada na própria biologia humana. Na obra *O Segundo Sexo*, Simone de Beauvoir cita Lévi-Strauss, concluindo que “A passagem do estado natural ao estado cultural define-se pela aptidão por parte do homem em pensar as relações biológicas sob a forma de sistemas de oposições: a dualidade, a alternância, a oposição e a simetria (...)” ([1949] 1970: 11). O corpo humano representa o centro, é nele que se formam as desigualdades e, partindo da diferença biológica, é também a partir dele que as mesmas se expandem, funcionando como meio de

comparação e ecoando nos diversos elementos que compõem uma sociedade. Desta forma, o corpo masculino seria mais desenvolvido e perfeito que o corpo feminino. No seio de uma tradição que rotula o homem de elemento ativo e a mulher de elemento passivo (Bourdieu, [1998] 2012), Aristóteles argumenta que “(...) a woman is a lesser man: a kind of monster or abnormality who (...) fails to develop her full (...) potential.” (Aristóteles *apud* Battersby, [1989] 1990: 29). Também o conceito de androcentrismo esclarece que “(...) a mulher é vista como um desvio à norma (...)” (Macedo & Amaral, 2005: 6), caracterizada como o “Outro”, sendo o homem a referência, o centro e o poder. Igualmente, Maria Lúcia de Oliveira esclarece que:

A origem da dicotomia de sexos pode ser buscada entre os gregos antigos que criaram a *polis* e a política, separando a vida pública da vida privada, estabelecendo papéis diferenciados para homens e mulheres, enfim, consolidando o patriarcalismo na nossa cultura. (2008: 38).

À semelhança da biologia humana que obedece à natureza, também a sociedade é construída de acordo com aquilo que é considerado natural, isto é, a mulher deve cingir-se ao seu papel doméstico e reprodutivo. Ainda assim, a figura feminina nunca se resume a apenas isso e, conseqüentemente, surge o conflito entre a mulher e o Estado. A condição da mulher tem vindo a diversificar-se nos vários territórios, porém permanece secundária e oprimida; a falta de estrutura é inevitável em grupos oprimidos, o que não facilita a contribuição feminina nas diferentes componentes sociais, tais como a cultura. O mundo do homem não permite responder à questão: o que poderia e teria realizado a mulher, se contasse com as mesmas possibilidades que o homem? Ainda assim, Simone de Beauvoir afirma que “(...) uma mulher pode elevar-se tão alto como um homem quando por um espantoso acaso as possibilidades de um homem lhe são dadas.” ([1949] 1970: 134).

Ao considerarmos o caso do Cristianismo, concluir-se-ia que a mulher é excluída uma vez mais. Desenvolveu-se a ideia de que Deus criou o homem e a mulher à sua imagem, o que torna ambos iguais perante o mesmo. Como refere Virginia Woolf, na obra *Three Guineas*: “(...) regarded men and women alike as members of the same spiritual kingdom ... and as possessors of the same spiritual capacities.” (1938: 113). Porém, a Igreja, enquanto uma das construções sociais que suporta a sociedade, sobrepõe o homem à mulher ao definir a promulgação da palavra de Deus como uma área interdita à figura feminina. Deste modo, este pilar da sociedade constrói uma estrutura hierarquizada, assim como os restantes setores sociais.

A figura feminina é, possivelmente, o elemento mais discutido, representado e problematizado, não só na literatura mas também em diversas outras áreas de estudo. No universo literário, os modelos clássicos apresentam figuras complexas, quase sempre dotadas de forte investimento simbólico-ideológico, uma vez que a literatura constitui uma arte que não estabelece uma relação direta com a realidade, não a representa fielmente, mas tem a capacidade de criar para além desta. Por um lado, tome-se como exemplo Helena de Troia, personagem intemporal da obra *Ilíada* de Homero, que é detestada pelo seu próprio povo e acusada por gerar a guerra de Troia (Kury, [1951] 2009). No entanto, há que contrapor a maneira como o povo a vê à forma como ela se vê a si própria, enquanto vítima, tornando-a uma personagem ambígua. A mulher permanece a fonte de todo o mal, neste caso causado pela sua beleza sedutora. Porém, Helena inverte a hierarquização estabelecida face à mulher, através da sua inteligência e habilidade retórica. Sendo a figura feminina perspetivada enquanto objeto da sociedade, não tem participação ativa nas decisões da mesma, surgindo então a eliminação da sua culpa. Por outro lado, Antígona, protagonista feminina da peça homónima de Sófocles, confronta o governo da cidade, desejando sepultar o seu irmão Polinices que em vida se opunha ao mesmo governo. Antígona não só representa a oposição da mulher ao Estado, tal como representa o debate entre a natureza e a lei (Kury, [1951] 2009). Mais uma vez, o uso da palavra permite inverter a hierarquização estabelecida, já que os deveres sagrados se sobrepõem a todos os outros. Simbolizando o permanente conflito entre mulher e Estado, esta personagem feminina tem a capacidade de se adaptar a qualquer geração. Helena e Antígona constituem apenas dois dos imensos exemplos da literatura clássica, refletindo-se sucessivamente em personagens femininas de criações literárias que têm surgido até à atualidade. Por esta razão, são definidas enquanto modelos femininos oprimidos e silenciados, que rejeitam a sociedade na qual se inserem. Ainda assim, resta a dúvida: sendo de autoria masculina estas criações literárias, qual seria a intenção dos autores: dar vida a personagens femininas que através da sua astúcia alteram o seu destino? Ou apenas confirmar que a mulher é a origem da desordem? Possivelmente, a análise das duas peças validaria ambas as respostas, enquanto observações distintas.

Contudo, a figura feminina permanece centralmente irrelevante até à atualidade: embora tenha adquirido algum poder e alguma liberdade, apenas o alcançou por desejo ou permissão da figura masculina. As conquistas que marcam a história da mulher foram maioritariamente concedidas pelo homem, porque este assim o decidiu. As palavras de Beauvoir comprovam-no: “(...) a ação das mulheres nunca passou de uma agitação

simbólica; só ganharam o que os homens concordaram em lhes conceder; elas nada tomaram; elas receberam.” ([1949] 1970: 13).

Contudo, há que realçar que o século XX permitiu significantes mudanças nas vidas femininas, as quais se tornaram evidentes e favoráveis no século presente, pelo que a realidade social que menospreza e oprime a mulher é um panorama menos vincado na atualidade. Será apenas em alguns países do segundo mundo e, sobretudo, nos países que integram o terceiro mundo que se verifica uma necessária consciencialização sobre o lugar da mulher, assim como uma formação e uma afirmação femininas.

Perante os argumentos apresentados, confirma-se que as mentalidades que constroem as sociedades de hoje se apoiam em modelos arcaicos, enraizados de tal forma que a sua mudança se considera impossível ou mesmo irracional. Apenas permanece a expectativa de que cada passo dado em frente será em prol da mudança positiva, concedendo à figura feminina o que lhe compete enquanto cidadã com direitos e deveres idênticos aos da figura masculina.

CAPÍTULO II – *A Room of One's Own*

1. A mulher na escrita e a escrita na mulher

“As mulheres e a Literatura de Ficção” constitui o tema a partir do qual a autora, Virginia Woolf, num dos seus ensaios teórico-analíticos, desenvolve a sua linha de pensamento, construindo um discurso que envolve o universo feminino e o universo literário. Pensar a relação entre mulher e literatura exige, primeiramente, refletir sobre a relação da mulher com o meio onde se insere, uma vez que este vínculo se reproduzirá na criação literária e no elo essencial que surge nesta dissertação enquanto ponto de análise. No início de *A Room of One's Own* (1929), Woolf surpreende o leitor ao apresentar a conclusão de todo o seu raciocínio – uma mulher necessita de dinheiro e de um quarto só para si para escrever obras de ficção. Esta conclusão pode implicar diversos percursos de análise, entre os quais:

(...) women and what they are like, or it might mean women and the fiction that they write; or it might mean women and the fiction that is written about them; or it might mean that somehow all three are inextricably mixed together (...). (Woolf, 2020: 3).

Com efeito, todas as questões acima são devidamente fundamentadas no decurso da obra, permitindo o surgimento de novas questões, em consequência de uma ocasião que desperta indignação por parte da autora. Utilizando a primeira pessoa, conferindo ao texto uma visão autobiográfica, e unindo ficção à sua análise teórica, Woolf apresenta uma personagem cujo nome não é relevante, segundo a expressão “(...) (call me Mary Beton, Mary Seton, Mary Carmichael or by any name you please (...))” (Woolf, 2020: 5). A personagem cujo nome não é essencial para contextualizar a narrativa não vê permitida a sua entrada numa biblioteca sem um acompanhante masculino. O momento anterior em que a personagem feminina é vítima das disparidades entre sexos é selecionado pela autora, como aquele que lhe permite amplificar a sua análise sobre toda a complexidade que rodeia a figura feminina e as relações que a mesma estabelece. O direito ao conhecimento e à educação, na mesma medida que o homem, estava presente na vida da mulher há relativamente pouco tempo. Permitir o acesso a todo este saber representava e ainda hoje representa um perigo para tudo aquilo que o homem construíra à sua imagem.

Consequentemente, a mulher não estava autorizada a consultar determinadas obras, acedendo, obrigatoriamente, apenas a um número restrito de obras quando acompanhada por um ser masculino. É neste instante de desigualdade, presenciado por Mary e exemplificado por Virginia Woolf através da inserção de um fragmento ficcional na sua análise, que emerge a relação da figura feminina com a literatura. A escolha adequada de palavras seria a “não-relação” ou a relação possível, consoante os obstáculos impostos pelo homem que impedem a real conexão com a arte, com a criação.

Woolf conduz a sua análise aludindo aos comportamentos da sociedade, ou antes do homem, perante a figura da mulher e da sua constante tentativa de superar o que está estabelecido. “(...) and as I matched the two together I had no doubt that one was the descendent, the legitimate heir of the other.” (Woolf, 2020: 13). Descendente e legítima herdeira do homem é a definição atribuída pela autora para descrever a relação entre os membros de ambos os sexos. Entende-se por isto que o homem possui aquilo que a mulher apenas possuirá na ausência dele, sendo que, na realidade, a situação não seria tão simples assim. Considerando a ideia de que existem coisas, situações e comportamentos apropriados para cada sexo, o poder monetário nunca foi atribuído à mulher, mas sim ao homem seu marido, ainda que ela possuísse alguma quantia de dinheiro. Essa quantia era, por lei, inevitavelmente propriedade do homem e não seria desperdiçada para satisfazer o que seriam considerados caprichos, embora pudesse ser fruto do trabalho desempenhado pela mulher. Esta grande diferença entre os sexos, “(...) the safety and prosperity of the one sex and the poverty and insecurity of the other (...)” (Woolf, 2020: 28), acentua as disparidades que regem a relação entre ambos na sociedade e, como verifica a autora, são possíveis de identificar também no universo literário.

Por certo, a mais simples e única forma que a mulher poderia ter de pertencer a este universo literário, sem que ninguém pudesse erguer qualquer barreira contra si, era ter um pedaço de papel e uma caneta. O contacto entre dois utensílios de escrita, o papel e a caneta, forma o princípio de um longo caminho que origina obstáculos e questões. É ao considerar o caminho literário que Woolf apresenta ao leitor as seguintes questões: quantos livros são escritos por mulheres? Quantos livros são escritos por homens? Quantos livros são escritos sobre mulheres? E, talvez, a questão mais relevante de todas: “Are you aware that you are, perhaps, the most discussed animal in the universe?” (Woolf, 2020: 31). Inesperadamente, a figura feminina ocupa o lugar central, o lugar maioritariamente pertencente à figura masculina. Reconhece-se que a mulher é objeto do interesse de todo o homem, independentemente da sua área de profissão ou das

qualificações que possui. Da mesma forma, reconhece-se que a mulher é fonte de inspiração dos mais variados géneros de livros escritos por homens, o que, segundo Woolf, “(...) was flattering, vaguely, to feel oneself the object of such attention (...)” (Woolf, 2020: 32). A idealização feminina construída pelo homem, nas suas obras, parte dos desejos deste e ambições na vida real. Porém, a grande diversidade de convicções que os homens apresentam sobre a mulher, seja questionando a sua divindade ou descrevendo o seu modo de vida no domínio privado, transformam o sentimento de engrandecimento em menosprezo. Este sentimento emerge, visto que o homem não define a mulher seguindo uma mesma conceção. A autora exemplifica os vários pontos de vista masculinos, mencionando as palavras de Samuel Butler, “Most women have no character at all.” (Woolf, 2020: 35), e as palavras de La Bruyère, “Women are extreme. They are better or worse than men.” (Woolf, 2020: 35).

Contudo, há uma característica associada à figura feminina que, na imensidão de obras de autoria masculina, se destaca entre as demais, sendo esta a sua inferioridade. Precisamente, Virginia Woolf dá ênfase a esta característica na sua análise, “(...) the mental, moral and physical inferiority of women.” (Woolf, 2020: 38). Dar resposta ao porquê da inferioridade é um dos rumos do estudo da autora, uma vez que dentro das possibilidades de abordagem da figura feminina, perante a visão do homem, esta apresenta-se sempre como sua inferior. De facto, a afirmação da superioridade masculina pode identificar-se como uma necessidade constante do homem, uma segurança que lhe garante a sua posição no centro. Ao considerar esta perspetiva, do mesmo modo que Woolf, concluir-se-á que o processo de escrita do homem se rege pela emoção e não pela verdade ou razão. Será interessante ponderar que, pelo contrário, a mulher sempre fora associada à emoção e o homem à razão. No entanto, o homem elege a superioridade enquanto a emoção primordial, a *libido dominandi* – o desejo de poder – face a todas as outras emoções. Ser predominante exige confiança para que esta se transforme em poder, assim o reconhece a autora, mencionando a superioridade masculina como “(...) a jewel to him of the rarest price.” (Woolf, 2020: 41). É importante referir qual o papel desempenhado pela mulher na construção da hegemonia do homem, esclarecer o porquê de o homem carecer sempre da mulher, ou antes, de originar e enfatizar a sua inferioridade. Seguindo a teoria da autora, a figura feminina estimula a ação do homem, ação esta que permite a mudança e a evolução no mundo. Woolf utiliza a expressão “(...) looking-glass (...)” (2020: 43) para definir a função da mulher, enquanto o elemento que permite e alimenta a superioridade masculina. Ao observar a mulher, o homem observa-

se a si próprio em grande dimensão, tendo por base aquilo que imagina ser a opinião da mulher sobre si. Em poucas palavras: o homem inferioriza a mulher nos momentos em que não acredita nas suas capacidades.

Consequentemente, a inferioridade mental da mulher seria considerada razão suficiente para anular a sua participação na esfera literária. Porém, a relação que se estabelece entre ambas não se resume à aparição de personagens ficcionais femininas nas obras de autores masculinos. Frequentemente, surge a interrogação sobre a razão pela qual a escrita estaria apenas reservada ao homem, lembrando que a criação literária implica uma ligação à vida real e a influência que as condições desta exercem sobre a primeira. Todavia, estabelece-se um confronto entre as representações da figura feminina na ficção e ao longo da história. Na primeira, como já foi mencionado, a mulher é utilizada como fonte de inspiração e é a protagonista das mais variadas composições de autoria masculina, tanto em prosa, como em drama ou em verso. O valor que o homem lhe atribui é tal que ao observar-se a história de vida da mulher sente-se que se está perante duas realidades e duas figuras consideravelmente distintas. Assim sendo, na segunda dimensão, a mulher é o elemento insignificante, o outro que é invisível ainda que visível, ou o outro que é ausente ainda que presente. As poucas figuras femininas mencionadas pertenceriam, certamente, à realeza ou a um alto estatuto social, ainda assim com uma ação limitada ou nula, sendo que na literatura seriam grandes heroínas. A mulher sobrevive na história, apenas vive na ficção. Identifica-se uma situação semelhante em relação às autoras, na medida em que o foco recai sobre a sua produção artística e não sobre a sua vida. A análise literária das obras requer investigação na área biográfica de cada escritora. “Must have” é a expressão utilizada por Woolf, a expressão que mais se adequa à mulher, já que o seu papel na história é incerto. E da mesma forma, a autora afirma:

She pervades poetry from cover to cover; she is all but absent from history. She dominates the lives of kings and conquerors in fiction; in fact she was the slave of any boy whose parents forced a ring upon her finger. Some of the most inspired words, some of the most profound thoughts in literature fall from her lips; in real life she could hardly read, could scarcely spell and was the property of her husband. (2020: 52).

Elaine Showalter, na obra *A Literature of Their Own: from Charlotte Brontë to Doris Lessing* ([1977] 1999), refere as três fases essenciais de uma tradição literária para que esta se distancie da literatura masculina hegemónica: a imitação desta última e a

interiorização do modo como ela perspetiva a sociedade e a arte; o protesto contra a mesma e a reivindicação de autonomia e direitos; o autoconhecimento e a busca da sua identidade. No caso da mulher escritora, este processo dividir-se-ia nas fases feminina, feminista e fêmea. Showalter sublinha que Virginia Woolf se enquadra no último período, ainda que num estágio mais avançado. Poderia considerar-se esta proposta, uma vez que no processo de se conhecer como mulher e como escritora, Woolf descobre um ideal que permitiria a qualquer autora unir estas duas faces da sua identidade. Sublinha-se o ideal andrógino que será abordado na segunda parte deste capítulo.

“For it is a perennial puzzle why no woman wrote a word of that extraordinary literature when every other man, it seemed, was capable of song or sonnet. What were the conditions in which women lived?” (Woolf, 2020: 50). Partindo da inevitável ligação entre ficção e realidade, a autora prossegue a sua análise questionando-se acerca das condições de vida da mulher, numa tentativa de encontrar a peça em falta. Considerando o quotidiano feminino e observando as obras de Shakespeare, Woolf imagina Judith, uma possível irmã do dramaturgo que tivesse sido tão dotada para a criação literária quanto ele. A autora apresenta ao leitor duas perspetivas de vida distintas com base em Shakespeare e Judith. Por um lado, o irmão frequenta a escola, estudando lógica, gramática e os clássicos greco-latinos. Mais tarde, casa e tem filhos, talvez mais cedo do que o esperado. Porém, procura melhores condições de vida em Londres, o que o leva a concretizar a sua afeição pela arte teatral, progredindo nos trabalhos que desempenha até atingir o sucesso com a escrita das suas peças. Por outro lado, a irmã, extremamente dotada, frequenta o espaço familiar, embora ambicionasse explorar o mundo tanto quanto o irmão. Todavia, ela não frequentaria o ensino e o pouco contacto que tivesse com os livros seria interrompido, uma vez que existiriam tarefas prioritárias a cumprir. Caso escrevesse, as suas páginas seriam escondidas ou queimadas por ela. Certamente, estaria prometida em casamento, ainda que o negasse, desobedecendo ao pai e comprometendo a honra da família. Fugiria para Londres, na esperança de cumprir um sonho, embora sem sucesso, visto que nenhum homem aceitaria o trabalho feminino no teatro. Judith terminaria com um filho indesejado, pondo fim à própria vida. Assim termina a pequena narrativa criada por Woolf, que permite concluir que duas pessoas com ambições semelhantes, tomam caminhos diferentes que terminam de forma distinta por possuírem sexos opostos. Qualquer mulher com a capacidade criativa de Shakespeare nunca teria uma oportunidade. Ao arriscar vingar na área literária, a mulher não só poria em causa a honra familiar, cuja responsabilidade cairia sobre a mesma, assim como terminaria

indiferente e irreconhecível perante os outros, pois não lhe seria concedida qualquer hipótese de sucesso.

Em pleno século XVI, época na qual viveu Shakespeare, liberdade seria uma palavra que não faria parte do quotidiano da mulher, abrangendo também a dimensão literária. Ainda que desejasse escrever, a mulher estaria de tal forma preocupada com as consequências que adviriam dessa sua audácia, que a concretização do seu desejo não a preencheria por completo. Possivelmente, a sua escrita teria falhas, a autora optaria pelo anonimato ou utilizaria um nome masculino. Woolf menciona “Anonymity runs in their blood.” (2020: 60), utilizando uma expressão que é uma realidade na vida da mulher, uma vez que não só passa despercebida face a todo o protagonismo do homem, como também não tem a constante necessidade de se expor e afirmar a sua superioridade. A questão do anonimato traz à superfície um primeiro nome de grande importância na literatura inglesa, sendo este George Eliot, o pseudónimo eleito por Mary Ann Evans para ocultar a sua verdadeira identidade. Eliot pretendia superar a expectativa de que os romances escritos pela mulher dependiam de relações amorosas e da fantasia, ambos temas absurdos aos olhos de autores masculinos (Carter & McRae, [1997] 2017b). De igual modo, também as irmãs Brontë adotam o que se denominava de “pen names”: Currer, Ellis e Acton Bell (Carter & McRae, [1997] 2017b). O uso do pseudónimo estaria associado a fatores como: ter o merecido reconhecimento não só por parte do homem, assim como por parte do mercado literário e das mulheres que não se identificam com a escrita; o simples facto de ser mulher; o medo de escrever enquanto mulher; a possibilidade de prejudicar familiares e outros, em termos de estatuto social e honra.

Com efeito, a mulher deparar-se-ia com um conflito entre duas partes: o seu desejo e vocação para a criatividade literária e as suas condições de vida, que em nada favoreciam ou estimulavam a sua escrita. Woolf divide os obstáculos impostos à mulher em materiais, considerando aqueles que servem de conclusão à sua análise, e imateriais, posto que os mais relevantes seriam os últimos. De facto, a mulher atinge com maior facilidade meios que lhe permitam escrever, tais como dinheiro e um espaço próprio, do que enfrenta as consequências e reações à sua escrita. A indiferença não seria o seu pior obstáculo, mas sim a hostilidade perante o seu trabalho, que a autora descreve da seguinte forma: “The world said with a guffaw: write? What’s the good of your writing?” (Woolf, 2020: 63). São comentários como o anterior que têm a capacidade de afetar a mente da escritora, porque aqueles que não compreendem têm o poder de desencorajar. Assim o faz o homem, numa tentativa de manter a sua hegemonia, inferiorizando as criações

literárias da mulher e assumindo como garantida a sua incapacidade, neste caso intelectual.

Mais tarde, a chegada do século XVIII apresentou um panorama de alguma mudança para as promissoras autoras que emergiam. Determinados aspetos, como pertencer a famílias de um elevado estatuto social, permitiam um acesso facilitado ao universo literário. Porém, a percepção do homem mantinha-se, na medida em que qualquer forma de criação artística não seria adequada à figura feminina. Contudo, de facto, a mulher entra na dimensão literária através da sua escrita que ao longo do tempo, se vai moldando à sua imagem. Num primeiro plano, as composições femininas expressavam a condição de vida feminina e a sua posição perante a sociedade e, essencialmente, a literatura, face à superioridade masculina e aos constantes impasses impostos pelo homem. O sexo oposto é percecionado como completamente distinto da mulher, ou, como refere Woolf, “Men are the “opposing faction” (...)” (2020: 70). Tome-se como exemplo os versos apresentados pela autora:

How are we fallen! fallen by mistaken rules,
And Education's more than Nature's fools;
Debarred from all improvements of the mind,
And to be dull, expected and designed;
(...)
Alas! A woman that attempts the pen,
Such a presumptuous creature is esteemed,
The fault can by no means be redeemed.
(...)
To write, or read, or think, or to enquire,
Would cloud our beauty and exhaust our time, (...) (Woolf, 2020: 70).

Certamente, Lady Winchilsea, assim denominada pela autora, preenche a sua escrita de ódio, aversão ao pensamento masculino e um enorme sentimento de injustiça. Tais sentimentos justificam-se pela referência à negação da educação da mulher, que a autora caracteriza como excluída, caída e desamparada devido às regras equívocas impostas pelo homem. O uso da segunda pessoa pretende afirmar um sentimento comum de partilha feminina. Para além disto, a escolha do advérbio “Alas!”, expressa uma certa ironia, espelhando a infelicidade masculina perante a escrita feminina. Também nos versos seguintes se encontra o sentido irónico, sendo que a autora identifica, de acordo com a opinião masculina, a escrita, a leitura e o questionamento como opostos e inimigos dos elementos essenciais à mulher, a sua beleza e o seu tempo para as tarefas importantes. Inegavelmente, estes versos têm origem na emoção, a qual representa o elemento que flui

com maior agilidade na mente de um artista. É também uma fonte artística importante, mas quando utilizada moderadamente. No sentido de que o artista, atentando aos seus sentimentos no processo criativo, não deve permitir que estes o dominem, para que o conteúdo da sua arte não se torne irracional e incoerente. Como referido acima, a constante necessidade de o homem manter a sua superioridade é proveniente da emoção e, portanto, não é racional. A razão e a emoção constituem os dois pilares que orientam a existência humana. Por um lado, a figura masculina caracteriza-se como o ser racional, porque possui a capacidade de construir e comandar a sociedade, segundo o que lhe parece mais correto. Por outro lado, a figura feminina caracteriza-se como o ser emotivo, comandada pela sensibilidade, já que é naturalmente orientada para o cuidado e preocupação com o outro. No uso da palavra, razão e emoção são transpostos para o texto, o qual deve ser racional e coerente, mas também demonstrar afeto e humanidade.

Todavia, mesmo uma mulher com uma grande capacidade artística seria, de uma maneira ou de outra, influenciada pelo pensamento masculino que sempre regulou a sociedade, permanecendo num conflito interior. Sublinha-se este conflito interior, pelo facto de que a concretização da escrita de uma mulher contrariaria os princípios estabelecidos pela figura masculina; princípios estes que a mulher conheceu durante toda a sua existência, regendo-se pelos mesmos, o que despoletaria a incompatibilidade entre permanecer afastada do mundo literário e concretizar o seu desejo ao contrariar as regras sociais.

O conhecimento de que a sua escrita poderia ser verdadeiramente útil e trazer benefícios, para além do contentamento de escrever, foi um motor de mudança para a mulher. No século XVIII, é principalmente através de trabalhos de tradução que a figura feminina consegue atingir uma reduzida independência monetária. Apenas mais tarde, a mulher é inserida nas áreas da edição e da publicação. A entrada da figura feminina nestas áreas possibilita mais publicações de mulheres escritoras e novos postos de trabalho para a mulher, dado que têm em comum as discrepâncias que as separam do homem. Woolf relembra Aphra Behn, não só tradutora, mas também autora da literatura inglesa, como uma das primeiras figuras femininas a viver da sua escrita, que viria, desta forma, a tornar-se um modelo para as gerações vindouras de mulheres escritoras. “Money dignifies what is frivolous if unpaid for.” (Woolf, 2020: 78), menciona a autora, demonstrando o poder que o dinheiro tem de alterar a mentalidade do ser humano sobre qualquer ação ou objeto. Reconhecer que a escrita pode ser vantajosa para os outros e benéfica em termos monetários para a autora constitui um ponto de viragem na relação da mulher com a

literatura, que, no século seguinte, abre portas à progressão literária que se manifesta através da exploração de novos géneros literários e do aumento do número de escritoras.

Na literatura inglesa, o século XIX constitui a época que marca e define, pela primeira vez, a escrita da mulher, considerando a produtividade literária da figura feminina. A autora menciona o romance como o género preferencial para a escrita das mulheres e questiona-se: “But why, I could not help asking, as I ran my eyes over them, were they, with very few exceptions, all novels?” (Woolf, 2020: 79). Surgem então os nomes de quatro grandes romancistas da chamada época vitoriana: Jane Austen, Emily Brontë, Charlotte Brontë e George Eliot. Showalter, mais uma vez, considera três gerações de romancistas mulheres do século XIX e afirma:

The first, born between 1800 and 1820, included all the women who are identified with the Golden Age of the Victorian authoress: the Brontës, Mrs. Gaskell, Elizabeth Barret Browning, Harriet Martineau, and George Eliot. (...) They were breaking new ground and creating new possibilities. The second generation, born between 1820 and 1840, included Charlotte Yonge, Dinah Mullock Craik, Margaret Oliphant, and Elizabeth Lynn Linton (...) less dedicated and original. The third generation, born between 1840 and 1860, included sensation novelists and children’s book writers. (...) They moved into editorial and publishing positions as well as writing. ([1977] 1999:19-20).

A época em questão coincide com o reinado da rainha Vitória e caracteriza-se, em termos literários, pelo destaque concedido à vida comum e ao realismo social que culmina numa crítica à sociedade inglesa vigente (Carter & McRae, [1997] 2017b). Pertencendo a famílias de classe média, estas autoras depararam-se com diversas limitações que, nos dias de hoje, permitem valorizar o seu trabalho de forma imensa. Entre estas limitações, é possível mencionar um dos fatores considerados por Woolf essenciais à escrita feminina: ter um espaço para si própria. Entendemos que este espaço simboliza a privacidade e a intimidade que a mulher necessita, não só para desenvolver a criatividade literária, mas também para explorar as possibilidades de ligações que pode estabelecer com a literatura.

Certamente, no século XIX, uma família de classe média teria uma divisão partilhada pelos vários membros que a constituíssem, o que contradizia a possibilidade de a mulher escritora possuir um espaço privado. Um caso que o exemplifica é o da escritora Margaret Oliphant, cuja vida literária foi fortemente influenciada pelo domínio doméstico, já que, iniciando a sua escrita na casa dos pais, nunca teve um espaço reservado para si. Os momentos de escrita entrecruzavam-se com uma típica imagem

vitoriana que agregava a companhia da mãe que costurava, a vida privada e social e as conversas que se davam no mesmo local onde fluía a imaginação. A própria Margaret o descreve:

I had no table even to myself, much less a room to work in, but sat at the corner of the family table with my writing-book, with everything going on as if I had been making a shirt instead of writing a book. Our rooms in those days were sadly wanting in artistic arrangement. The table was in the middle of the room, the centre round which everybody sat with the candles or lamp upon it. My mother sat always at needlework of some kind, and talked to whoever might be present, and I took my share in the conversation, going on all the same with my story, the little groups of imaginary persons, these other talks evolving themselves quite undisturbed. It would put me out now to have someone sitting at the same table talking while I worked - at least I would think it put me out, with that sort of conventionalism which grows upon one. But up to this date, 1888, I have never been shut up in a separate room, or hedged off with any observances. My study, all the study I have ever attained to, is the little second drawing-room where all the (feminine) life of the house goes on; and I don't think I have ever had two hours undisturbed (except at night, when everybody is in bed) during my whole literary life. Miss Austen, I believe, wrote in the same way, and very much for the same reason; but at her period the natural flow of life took another form. The family were half ashamed to have it known that she was not just a young lady like the others, doing her embroidery. Mine were quite pleased to magnify me, and to be proud of my work, but always with a hidden sense that it was an admirable joke, and no idea that any special facilities or retirement was necessary. My mother, I believe, would have felt her pride and rapture much checked, almost humiliated, if she had conceived that I stood in need of any artificial aids of that or any description. That would at once have made the work unnatural to her eyes, and also to mine. I think the first time I ever secluded myself for my work was years after it had become my profession and sole dependence - when I was living after my widowhood in a relations' house, and withdrew with my book and my inkstand from the family drawing-room out of a little conscious ill-temper which made me feel guilty, notwithstanding that the retirement was so very justifiable. (Oliphant [1899] 1974: 23-24).

O processo de construção de um romance estaria sujeito a um panorama de constantes interrupções e ruído numa sala comum e considerar-se-ia que a criação de um romance requer uma menor concentração do que a criação poética ou dramática, visto que a figura feminina tem a capacidade de compor as suas obras num contexto de confraternização. Contudo, a perspetiva que defende que a criação do romance requer menor esforço e concentração é irreal, caso se pondere a complexidade de tal criação, recorde-se: a construção de um enredo com princípio, meio e fim; a construção de personagens profundas e enigmáticas; a sujeição a um contexto familiar ruidoso para a composição da obra; e, ainda, o secretismo que a escrita de uma mulher implicava, pois permanecia impensável aceitar a possibilidade de a figura feminina ter a capacidade

criativa e a permissão para escrever livremente e sem receios, do mesmo modo que o homem. Poderiam identificar-se inúmeros fatores que justificavam que uma mulher não pudesse escrever do mesmo modo que um homem, fatores esses que vão para além da negação masculina, tais como o conflito da autora com a sua vocação literária. Teria sido uma situação frequente, tendo em conta a obediência e o respeito à figura paterna e a contradição das funções atribuídas à mulher, nas quais a escritora poderia crer. Esta possibilidade justifica as palavras de Showalter: “(...) women who made sincere and heart-rending efforts to overcome their wish to write. Charlotte Brontë is the most famous representative of this group.” ([1977] 1999: 55). Brontë, enquanto exemplo, enfrentou um enorme sentimento de desilusão pessoal, pelo simples facto de se distinguir das restantes mulheres. Outro elemento a identificar seria a incompatibilidade entre a maternidade e a escrita, já que ser mãe e esposa eram as prioridades femininas. O homem, por sua vez, deveria inserir-se numa área específica da sociedade, tal como a economia ou a educação.

Contudo, a sala comum partilhada pelos familiares e, também, pelos eventuais convidados viria a influenciar uma parte fundamental da construção de um romance, sendo esta a própria construção do carácter das personagens. Como Woolf afirma:

Then, again, all the literary training that a woman had in the early nineteenth century was training in the observation of character, in the analysis of emotion. Her sensibility had been educated for centuries by the influences of the common sitting room.” (2020: 80).

Nestas palavras enfatiza-se que a fonte de inspiração feminina partia dos indivíduos que a rodeavam e das relações pessoais que estabeleciam entre si. A observação atenta das emoções, atitudes e características individuais de cada pessoa permitir-lhe-ia criar as personagens e os enredos das suas obras. Deve ter-se em conta que a análise de carácter seria um dos poucos meios para a escrita a que a mulher teria acesso, uma vez que uma educação semelhante à do homem lhe era negada. Poderia considerar-se até um processo de autoeducação levado a cabo pelas mulheres que ambicionavam escrever. E qual era o papel da educação na escrita feminina? No século XIX, a mulher não recebia a mesma educação que o homem, embora o seu acesso gradual à mesma comprove que a figura feminina progrediu muito não apenas na criação literária, mas também em áreas científicas, sociais e culturais que hoje domina. A educação

feminina comprova ainda que, tendo tido acesso a um maior conhecimento, a mulher teve a capacidade de superar o homem quando lhe foi concedida a oportunidade.

A introdução do romance na escrita de autoria feminina torna evidente uma evolução nas intenções expressas pelas autoras nas suas obras, na medida em que estas pretendem apresentar ao leitor possíveis situações do quotidiano feminino. Nestas obras não se identificam o permanente ódio ao homem e não se caracterizam como assertivas, perante a injusta condição de vida da mulher. No século em questão e pelas mãos das mulheres escritoras, o romance surge com o intuito de representar a realidade feminina. Virginia Woolf desenvolve este pensamento, mencionando como exemplo as obras *Pride and Prejudice* de Jane Austen e *Jane Eyre* de Charlotte Brontë. Estas obras não constituíam um protesto contra o homem, porém as limitações, impostas por este na vida das autoras, influenciavam fortemente a escrita destas. Em particular, a sua falta de experiência de vida, de conhecerem o mundo ou de vivenciarem mais do que o espaço privado permite, não lhes concediam a sensação inovadora que o romance requeria. Consequentemente, o homem não deveria culpabilizar ou ridicularizar a mulher pela sua ambição. Na realidade, ambos são orientados pela união entre razão e emoção, ambos possuem ambições e necessitam de estímulos que deem progresso e significado à sua vida, tal como Woolf claramente exemplifica:

Women are supposed to be very calm generally – but women feel just as men feel; they need exercise for their faculties and a field for their efforts as much as their brothers do; they suffer from too rigid a restraint, too absolute a stagnation, precisely as men would suffer; (...) It is thoughtless to condemn them, or laugh at them, if they seek to do more or learn more than custom has pronounced necessary for their sex. (2020: 83).

De facto, estas palavras permitem questionar o quão diferentes seriam as obras de Jane Austen, de Charlotte Brontë ou de George Eliot, caso tivessem experienciado mais ao longo da sua vida, para além da dependência monetária e da sala comum. Sem dúvida alguma, estas experiências, improváveis em vida, foram transpostas da sua imaginação para as suas criações literárias. Algumas destas obras são mencionadas por Woolf, tais como *Villette*, *Emma*, *Wuthering Heights* e *Middlemarch*. O romance foi um género desenhado para despertar no leitor uma panóplia de emoções e reações incompreensíveis e contraditórias, face à “(...) infinite complexity (...)” (Woolf, 2020: 86) que apresenta. Esta complexidade justifica-se, pois implica, na representação do real, uma nova forma de olhar o mundo, a sociedade e o próprio ser humano. Para além disto, a realidade vivida

pelas autoras não pode ser dissociada do texto, já que o romance, ainda que texto ficcional proveniente da imaginação do criador, prende-se ao real, porque aquele que escreve é um ser vivo com experiências que o impactam. São essas experiências que são transfiguradas no corpo textual, culminando na união entre o real e o imaginado.

A análise da escrita da mulher implica, ainda, considerar a possível existência de uma tradição literária feminina. Efetivamente, a primeira mulher decidida a tornar-se escritora não tivera um antepassado feminino que pudesse, eventualmente, orientar o seu trabalho através de indicações ou características próprias da escrita de mulher. Segundo o *Dicionário da Crítica Feminista* (Macedo & Amaral, 2005), Elaine Showalter mencionou que, no século XIX, as escritoras procuravam um modelo ideal de heroísmo feminino que as guiasse na construção das suas próprias identidades enquanto escritoras e na construção das suas personagens ficcionais femininas. De facto, as autoras encontravam modelos nas suas semelhantes e as mais ilustres influenciariam, da mesma forma, as gerações vindouras de escritoras. Esta ideia justifica que grande parte dos romances de autoria feminina retratem mulheres semelhantes às autoras e com contextos de vida idênticos também. No século XVIII, o trabalho de Mary Wollstonecraft teria impacto nas escritoras futuras pela ênfase que atribuiu à igualdade entre géneros e aos direitos da mulher, ambas preocupações que começam a ser introduzidas no romance, ainda no período romântico inglês (Carter & McRae, [1997] 2017a). Por sua vez, Austen distingue-se pela atenção microscópica que dedica ao carácter e incentivo humano, refletindo a sociedade onde se inseria, de forma sóbria e perspicaz, o que permitia a identificação dos leitores com as personagens retratadas. A autora criou heroínas como Marianne em *Sense and Sensibility* e Elizabeth Bennet em *Pride and Prejudice*, construindo enredos que, num cenário de errância e humanidade, envolvem aspetos da realidade feminina: a procura do amor, o casamento e o estatuto social (Carter & McRae, [1997] 2017a). Mais tarde, também as irmãs Brontë colaboram na alteração da imagem e posição femininas através dos seus romances. Embora confluem com Austen na temática da condição feminina, Charlotte e Emily afastam-se desta pelo exagero nos sentimentos das personagens. Na obra *Jane Eyre* a violência que Jane sofre em criança às mãos de Mrs. Reed e a sua paixão arrebatadora por Mr. Rochester são episódios do romance que transformam a heroína feminina numa figura independente e capaz de avaliar situações segundo seu próprio juízo. No que respeita a *Wuthering Heights*, o leitor defronta um romance de violência, destruição e sofrimento, mas também de paz e harmonia, de acordo com a intensidade da paixão entre Cathy e Heathcliff. As duas obras constituem modelos que inovam o romance inglês,

através da análise psicológica das personagens e dos diversos retratos femininos construídos, que atribuem um lugar de destaque à mulher (Carter & McRae, [1997] 2017b). George Eliot dá continuidade à preocupação com as personagens femininas, considerando fortemente a evolução social do seu tempo. O romance *Silas Marner* narra a realidade vivida por um indivíduo excluído e desprezado pela sociedade, cuja vida se transforma pelas mãos de uma menina órfã que o mesmo acolhe. A obra em questão, enfatizando um problema social, exalta as mudanças que a figura feminina é capaz de motivar, mesmo num estágio inicial da sua existência. Os trabalhos de Eliot, abordando impasses sociais, morais e psicológicos, individualizam-se pela influência que viriam a exercer no trabalho de autores masculinos, como foi o caso de Henry James. (Carter & McRae, [1997] 2017b). Geralmente, a preocupação com a condição feminina e a relevância da mulher como membro de uma sociedade mantêm-se como assuntos transpostos de geração em geração nas obras de autoria feminina. Com efeito, a escassa tradição de escrita feminina provocava a recorrência às obras de autores masculinos e a adaptação de certas estratégias à escrita das mulheres. Samuel Johnson, George Crabbe e William Cowper inspiraram o trabalho de Austen (Sanders, 1994a), do mesmo modo que Thackeray era admirado por Charlotte Brontë (Sanders, 1994a). As mulheres escritoras uniam uma tradição que lhe fora imposta, a tradição literária masculina, a uma nova tradição que estaria por desvendar, uma tradição literária feminina.

No entanto, a escrita masculina nunca fora o objetivo da mulher, nem poderia ser, enquanto indivíduos distintos que são o homem e a mulher. Nas palavras de Woolf, o romance acentua esta distinção, já que “(...) all the older forms of literature were hardened and set by the time she became a writer. The novel alone was young enough to be soft in her hands.” (2020: 92). O romance transforma-se no modelo literário para a mulher, que lhe permite dar início a uma tradição sua e fazer surgir um sentimento de pertença, consoante a sua experiência de vida e não a experiência masculina. Woolf defende que a mulher deve acentuar as suas diferenças, servindo-se delas, e não ter como objetivo enfatizar as semelhanças com o homem ou tentar tornar-se idêntica ao mesmo. Porém, o progresso literário da mulher permitiu-lhe adaptar-se a toda a dimensão da literatura, sendo que a figura feminina não escreve apenas romances. Atualmente, a mulher compõe nos mais diversos géneros criados, o que torna possível afirmar também que escreve tanto quanto o homem e usa a sua escrita para inúmeros fins, enquanto uma forma artística.

No V capítulo de *A Room of One's Own*, a análise de Woolf toma um novo rumo ao mencionar a obra *Life's Adventure* de Mary Carmichael. “Chloe liked Olivia,” I read.

And then it struck me how immense a change was there. Chloe liked Olivia perhaps for the first time in literature.” (Woolf, 2020: 98). Neste instante, ocorre uma mudança extrema não só na história da literatura mundial, como também na história da literatura feminina, atentando que uma escritora desafia uma convenção que é dada como uma certeza universal. Mary Carmichael transforma a ideia de orientação sexual previamente concebida pelo ser humano, possibilitando a análise da relação da figura feminina com indivíduos do seu próprio sexo. E segundo as palavras de Woolf, “Woman becomes much more various and complicated there.” (2020: 99), uma vez que é observada pelos olhos da própria mulher e não apenas através dos olhos do homem, como sempre fora. A autora demonstra que a relação com o sexo oposto representa uma simples parcela do que é a existência feminina, tornando relevante o valor atribuído à relação da mulher consigo mesma e com os elementos do seu sexo. Como descreve Woolf, tal comprova não só o contributo da escrita da mulher para os Estudos Literários, mas também que é injustificável permitir obstáculos criados pelo homem. Eventualmente, o romance de Mary Carmichael não se igualaria a grandes criações literárias como *Wuthering Heights*, *Jane Eyre* ou *Pride and Prejudice*; porém, esta autora estaria no caminho certo, contribuindo para uma futura tradição literária feminina.

Após traçar uma linha do tempo até à sua época, Virginia Woolf conclui a sua análise com uma advertência às escritoras do seu tempo e às futuras escritoras que viessem a ingressar no universo literário. A autora enfatiza a perspectiva de que o homem não deve representar o oponente que impede a união da mulher com o conhecimento, a experiência, a vida e, essencialmente, a literatura. Esta ideia tende a toldar o pensamento e, conseqüentemente, a criatividade feminina, resultando em emoções como o medo, a intolerância e o ódio. Além disso, o homem falha em reconhecer que os obstáculos que cria impedem a mulher de progredir em diversos níveis, sendo que aquele que a critica e inferioriza é também quem impossibilita a sua evolução. Também Woolf, em “Professions for Women”, um discurso proferido perante a National Society for Women’s Service em 1931, no qual analisa a mulher e o mundo profissional, utiliza a expressão “The Angel in the House” (Macedo, 2001), para ilustrar a realidade vivenciada pela figura feminina, realidade esta cingida à habitação que limita a mulher escritora. No fundo, este ser fictício criado pela autora representa o que é imposto à mulher em confronto com o que esta deseja, enquanto artista que anseia por liberdade de expressão. Segundo a autora, matar este anjo seria o principal dever de cada escritora, como forma de recusar o que para ela fora estabelecido.

“So long as you write what you wish to write, that is all that matters; (...)” (Woolf, 2020: 127) é a conclusão primordial de *A Room of One's Own*. A independência monetária e o espaço privado permanecem fatores materiais de grande valor, porque representam “(...) the power to contemplate (...)” (Woolf, 2020: 128) e “(...) the power to think for oneself (...)” (Woolf, 2020: 128), respetivamente. De modo que, se o direito à arte que é a literatura dependesse apenas de questões económicas, a figura feminina estaria perante um longo caminho a percorrer. Contudo, o passar do tempo derrubou algumas barreiras que permitem à mulher aceder a oportunidades que não só lhe dão estabilidade financeira, como também formação que estimula a sua criatividade literária.

Por fim, a autora termina com duas afirmações que merecem destaque: “But she lives, for great poets do not die: they are continuing presences; (Woolf, 2020: 136); “(...) to work, even in poverty and obscurity, is worthwhile.” (Woolf, 2020: 137). As palavras de Virginia Woolf intensificam não só a conceção de que o trabalho do autor se mantém para a eternidade, o que impossibilita que o autor pereça, mas também a ideia de que o esforço do autor será sempre proveitoso. Para a mulher, estas palavras indicam que quaisquer que sejam as condições que enfrenta, a sua relação com a dimensão literária é sempre possível e o seu trabalho, que é a sua arte, será recompensado de uma forma ou de outra. O estudo da autora pressupõe um profundo pesar nas palavras que escreve, expressando um sentimento de desilusão perante a condição feminina em relação à dimensão literária. Por um lado, Woolf pretende despertar a consciência dos seus leitores, demonstrando através da sua análise que mesmo na adversidade, a mulher tem a capacidade de escrever, se assim o desejar. Por outro lado, a autora apresenta uma realidade que comprova a necessidade de se analisar minuciosamente o papel da mulher desde o início dos tempos, especialmente na literatura.

2. O género e a sua fatalidade na escrita

A análise da dicotomia homem / mulher implica esclarecer o que se entende por género e a influência que este fator exerce sobre o ser humano. O significado de género sofre alterações constantemente, porém permanece um elemento de análise que é mencionado em diversas áreas de estudo, tais como os Estudos de Género ou os Estudos sobre as Mulheres. O termo *género* (Casares, [2006] 2008) surgiu da ideia de que as disparidades entre homem e mulher tinham origem em fatores culturais e não biológicos. Por um lado, esta ideia contradiz a conceção de que existem funções, objetos, locais, entre outros que são adequados a cada sexo. Por outro lado, remete para o facto de que esta mesma conceção é construída pela sociedade. De facto, a definição de género afasta a identificação do homem e da mulher com o seu sexo apenas. Partindo desta noção, o objeto de análise passa para a confirmação da distinção entre género e sexo. Deste modo, o primeiro corresponde aos fatores sociais que determinam as características que definem o que é ser mulher e o que é ser homem, e o segundo corresponde à morfologia do ser humano. Com efeito, sabe-se que sexo e género não mantêm uma ligação estreita, o que significa que um indivíduo pode nascer com um determinado sexo, mas identificar-se mais com um ou outro género. Portanto, a distinção entre género e sexo é representada pelas dicotomias masculino / feminino e homem / mulher, respetivamente. Importa destacar que pensar sobre o conceito de género exige pensar sobre o próprio indivíduo, uma vez que o género constitui um dos fatores de assimilação da identidade e de enquadramento numa determinada sociedade.

A questão do género é também um dos tópicos abordados por Virginia Woolf, na análise que desenvolve em *A Room of One's Own*, considerando a escrita da figura feminina como parte da cultura de uma sociedade. Atentemos nas palavras da autora:

What one means by integrity, in the case of the novelist, is the conviction that he gives one that this is the truth. (...) Would the fact of her sex in any way interfere with the integrity of a woman novelist – that integrity which I take to be the backbone of the writer? (Woolf, 2020: 86, 87).

Woolf menciona a transmissão da verdade como o propósito essencial de qualquer escritor. No caso dos romancistas, a autora esclarece que afirmar a verdade corresponde à própria integridade do autor ou autora. Por certo, Woolf tenta descobrir de que forma se move a integridade da mulher romancista, considerando o facto de que é mulher. Tendo

em conta o que foi mencionado sobre a transposição do real para o texto, há que considerar o contexto sociocultural que serve de cenário para a vida das autoras e, mais uma vez, as condições que regem esta mesma vida, uma vez que representam a verdade experienciada por estas escritoras. Com isto entende-se que a verdade transmitida nas obras das autoras é fortemente influenciada pela verdade que tem origem no seu cotidiano. A autora nota como a integridade de romancistas como Jane Austen ou Charlotte Brontë pode ser afetada por emoções surgidas nesse cotidiano, tais como raiva, rancor, dor, sofrimento ou indignação. E como destaca, “(...) these values are inevitably transferred from life to fiction.” (Woolf, 2020: 88), confirmando a indispensável ligação entre vida e ficção. Possivelmente, surgirá a questão: onde tem origem a diferença entre a escrita do homem e a escrita da mulher? A análise das palavras da autora permite atingir uma resposta clara. A vida da mulher não é, nem nunca foi, semelhante à vida do homem. Como tal, torna-se inevitável aceitar que ambos possuam valores e experiências diárias distintas, os quais são transferidos para a literatura. Porém, sabe-se que a escrita era considerada uma atividade masculina e não feminina, sendo que o progressivo acesso da mulher ao universo literário foi condicionado pelo que já tinha sido estabelecido anteriormente. Pressupõe-se que a mulher escritora assuma e aceite as normas literárias criadas e utilizadas pelo homem, o que leva a própria a mulher a alterar os valores que a identificam e que regem a sua realidade. No entanto, não se pode crer que uma obra de autoria feminina seja lida do mesmo modo que uma obra de autoria masculina, quando os fatores da sua criação são tão diversos. Ponderem-se as seguintes palavras:

What genius, what integrity it must have required in the face of all that criticism, in the midst of that purely patriarchal society, to hold fast to the thing as they saw it without shrinking. (...) It is another feather, perhaps the finest, in their caps. They wrote as women write, not as men write. (Woolf, 2020: 89).

Efetivamente, a autora reconhece a integridade das mulheres escritoras, não só nas suas criações literárias, como também na sua perseverança perante uma sociedade patriarcal, estruturada e coordenada pelo homem. Nas palavras de Woolf, ganha relevância a determinação das autoras que se conectam à sua escrita de forma a resistir à crítica masculina. Destaca, ainda, que este seria o fator de maior consideração na escrita feminina, sendo que estas autoras escreveram enquanto mulheres e não segundo os princípios criados pelo homem.

Contudo, a perspectiva mais discutida sobre o género do artista retoma o conceito de “androginia”, mencionado por Virginia Woolf (2020). Em *A Literature of Their Own: from Charlotte Brontë to Doris Lessing* (Showalter, [1977] 1999), verifica-se que os próprios membros do grupo Bloomsbury foram considerados os primeiros exemplos reais de androginia. Segundo o conceito, a soberania da escrita seria atingida através da união entre o masculino e o feminino na mente do autor, sendo que este princípio se aplicaria tanto à mulher quanto ao homem. Woolf clarifica na sua análise:

(...) it is fatal for anyone who writes to think of their sex. It is fatal to be a man or woman pure and simple; one must be woman-manly or man-womanly. (...) Some collaboration has to take place in the mind between the woman and the man before the art of creation can be accomplished. Some marriage of opposites has to be consummated. (Woolf, 2020: 125).

A perspectiva da autora permite elaborar dois pontos de vista distintos. Por um lado, pressupõe-se a indispensável harmonia entre os géneros num só indivíduo, que Woolf refere como metáfora de um casamento que deve ser consumado. Por outro lado, subentende-se a imparcialidade do género no processo de criação literária, já que, como menciona a autora, pensar no género é fatal para um autor. Ambas as interpretações seriam possíveis. No entanto, a união entre os géneros facilitaria uma maior compreensão por parte dos leitores.

No *Dicionário da Crítica Feminista*, a conceção andrógina é caracterizada enquanto “(...) um projeto utópico do artista ideal (...)” (Macedo & Amaral, 2005: 5), uma vez que a influência que o género do autor exerce sobre o mesmo é inevitável. De modo que o processo de leitura de uma obra permite identificar ou pressupor o género do autor ou autora, através de fatores como a escolha da linguagem e o modo de tratamento das personagens. Consequentemente, o género do artista afetará não só a sua criação literária, como também a receção e leitura da mesma por parte do público. Battersby ([1989] 1990), por sua vez, destacou a androginia ao defini-la como o terceiro sexo que representaria o génio. Esta perspectiva surgiria através da junção das características femininas e masculinas que mais se evidenciam. Por um lado, no género feminino enfatizam-se as emoções, a delicadeza e a sensibilidade. Por outro lado, em relação ao género masculino aprecia-se a aparência física que é qualificada pela robustez e pela força. Conclui-se que este ponto de vista mantém a superioridade atribuída ao homem, visto que a fisionomia do mesmo se toma como a parte essencial, à qual se unem certas qualidades identificadas na mulher. Estas características apenas aperfeiçoariam algo já existente.

Atente-se, então, nas palavras de Aurelia Martín Casares sobre androginia, na obra *Antropología del género: Culturas, mitos y estereótipos sexuales*:

Esta nueva dimensión del género como categoría analítica *abstracta*² que permite analizar realidades identitarias múltiples y variadas según los contextos sociales y que, por tanto, no es cuatificable, cuenta com um amplo consenso entre las especialistas em la actualidad. ([2006] 2008: 50).

Apesar de a autora afirmar que, nos dias de hoje, a conceção andrógina é aceite pela maioria dos especialistas da análise dos Estudos de Género, podem identificar-se algumas razões que permitem a discórdia por parte de ambos os sexos. Em primeiro lugar, a ideia desenvolvida sobre o conceito de androginia anula a predominância artística do homem, na medida em que exige uma associação com o ser inferior representado pela mulher. Em segundo lugar, esta perspectiva impede a tentativa da mulher de criar uma tradição literária feminina, uma vez que implica uma contribuição masculina. Além disso, é uma conceção que desvaloriza não só todos os esforços em prol do reconhecimento do trabalho das escritoras mulheres, como também menospreza o facto de este mesmo trabalho ser realizado perante condições adversas. Poderia questionar-se: perante a possibilidade de existir uma mente andrógina, porquê criar uma tradição literária feminina? São questões como esta que Virginia Woolf não pondera na sua análise teórica, criando um impasse entre dois dos diversos pensamentos que apresenta ao leitor. Sublinha-se a possível criação de uma tradição literária feminina e o surgimento do ideal do artista andrógino. Numa outra perspectiva, poderia considerar-se também que a concretização da teoria andrógina afetaria a própria identidade do escritor, considerando que implicaria que este se identificasse, de algum modo, com ambos os géneros. Estes possíveis cenários que questionam o estudo da autora criam um desacordo entre a mesma e os seus leitores.

A capacidade criativa de um autor ou autora não é definida pelo seu género ou sexo. É, antes de mais, uma capacidade fortemente influenciada pelo contexto sociocultural de crescimento e formação do indivíduo. Sendo que o género não deve ser considerado um fator definidor de génio, talvez a simples distinção entre feminino e masculino não devesse existir. Por outras palavras, a divisão de género entre feminino e masculino limita a identidade de cada indivíduo. É certo que existe uma linha com duas extremidades opostas que representam os respetivos géneros. No entanto, existe também

² Itálicos da autora

um longo intervalo que separa estas extremidades e que permite uma imensidão de possíveis definições de género. O género não pode identificar-se de uma forma tão simples, quando o espaço que separa o feminino do masculino permanece em constante crescimento. Na medida em que um indivíduo não deve definir-se, obrigatoriamente, como estritamente feminino ou masculino, embora certas atividades, objetos e, até, cores sejam caracterizados como sendo femininos ou masculinos. Na verdade, na sociedade atual, o homem veste cor-de-rosa ou usa cosméticos, enquanto elementos associados ao feminino, e mantém o seu gosto pelo desporto. De igual modo, a mulher pratica desporto, um elemento associado ao masculino, existindo diversas equipas femininas nas mais variadas práticas desportivas, e continua a usar saias, sapatos de salto e maquilhagem.

Quanto à interferência do género na criação literária, é inevitável que um autor ou uma autora pense no seu próprio género, sendo que a sociedade apenas define dois géneros. Porém, existe a possibilidade e o dever de se assimilar a presença de um outro género e reconhecer que este possui condições, experiências e oportunidades distintas daquelas que definem o ser humano. Justamente, estas circunstâncias são influenciadas por fatores de natureza histórica, social, cultural e, até, biológica. A inevitabilidade do género que é imposta ao artista contradiz a conceção andrógina³ que Woolf tanto enfatiza em *A Room of One's Own*, ainda que esta mesma conceção possa ser observada como a essência da mente ideal de um escritor. Excluir a teoria mencionada pela autora corrobora a visão que enfatiza as diferenças, utilizando-as como um benefício. O ser humano deve reger-se pela distinção e não pela semelhança, da mesma forma que a mulher não quer escrever como o homem. A escrita da mulher consegue uma aproximação à mente andrógina, através da criação de uma tradição sua e do uso da tradição masculina que lhe foi imposta. É este último aspeto que torna a escrita de autoria feminina mais rica do que a escrita de autoria masculina.

³ Destaca-se a obra *Orlando* (1928) de Virginia Woolf pela abordagem ao feminino e ao masculino numa mesma personagem, assim como pela fuga às normas de género socialmente estabelecidas. Orlando transporta consigo uma multiplicidade de identidades que a autora dá a conhecer ao leitor, apresentando-lhe uma realidade distinta, porém possível. É a referência à comunhão entre o feminino e o masculino que permitem uma clara ligação entre o romance e o ideal andrógino defendido por Woolf em *A Room of One's Own*.

CAPÍTULO III – *Novas Cartas Portuguesas*

1. Autoria: Soror Mariana, as “Três Marias” e o Cânone

Este terceiro capítulo tem como objeto de análise a obra contemporânea *Novas Cartas Portuguesas* (1972). A obra de Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa permite aprofundar este estudo, explorando de forma diferente o papel desempenhado pela mulher como autora e personagem nas obras literárias. Nesta primeira parte, a análise centra-se na posição da figura feminina enquanto autora, numa época em que a literatura já não representa uma área inteiramente interdita à mulher. Na verdade, determinados temas e usos da linguagem continuavam ainda a considerar-se inadequados e permaneciam fortemente desaconselhados às mulheres escritoras. Este capítulo abordará três aspetos fundamentais: a autoria da obra *Cartas Portuguesas*; a autoria de *Novas Cartas Portuguesas* e o conceito de cânone; a intertextualidade construída entre ambas as obras.

Em primeiro lugar, merece destaque a obra *Cartas Portuguesas*, um romance epistolar do século XVII que constitui o suporte sobre o qual foi edificado o romance do século XX. A obra surge em França, no ano de 1669, como uma tradução da língua portuguesa para a língua francesa por Lavergne Guilleragues. Nesta época, a autoria do romance não se apresentou como um problema, sendo apenas em 1810 que esta perspetiva se altera. Nessa altura, o escritor e investigador francês Jean-François Boissonade descobre uma nota que afirmava ser Mariana Alcoforado, freira no convento de Beja, a autora das cartas (Amaral in Barreno et al., 2020). Com efeito, os manuscritos da Soror coincidiam com o conteúdo presente na obra do século XVII, pelo que surge uma controvérsia sobre a verdadeira autoria do romance epistolar (Felippe & Arábia, 2007). Até hoje, permanece a dúvida sobre a verdadeira identidade do autor das cinco cartas, atualmente atribuídas a Mariana Alcoforado. Tal como referem Renata de Felippe e Marta Arábia, existem “(...) duas vertentes teóricas: uma que defende a autoria de Lavergne Guilleragues, suposto tradutor da primeira versão das cartas (...); outra que defende a autoria da freira, figura de existência histórica comprovada.” (2007: 171).

Por um lado, segundo as palavras de Eugénio de Andrade, no prefácio da edição utilizada pelas autoras de *Novas Cartas Portuguesas*: “Quem falava nas Cartas estava mais próximo de qualquer dama cuja educação tivesse sido confiada aos cuidados da

marquesa de Sévigné que de uma moça encerrada em quatro paredes (...)” (1998: 7). As palavras do autor destacam a complexidade da linguagem que constrói as cartas, a qual inclina a autoria das mesmas para Guilleragues e não para Mariana, uma freira em clausura, com acesso limitado à educação e a conhecimentos que lhe permitissem tal escrita. As cinco cartas constituiriam, assim, uma obra literária de ficção criada através de um profundo conhecimento da vida da Soror e, portanto, com base numa figura real. Numa outra perspetiva, a surpresa que provoca assumir uma paixão desta intensidade, através das palavras de uma mulher em clausura, poderia também indicar o autor como masculino e não feminino. Consequentemente, constituiria algo de grande ousadia para uma mulher escritora, no século XVII, considerando o quão explícita e transgressora a obra seria.

Por outro lado, a leitura das cartas direcionaria o leitor para a autoria de Mariana, tanto pelo contexto no qual são compostas, como pelo assunto tratado nas mesmas. Poderia atentar-se, ainda, na recorrente associação feita entre o género epistolar e a mulher e a feminilidade (Besse, 2006). A perspetiva que direciona a autoria de *Cartas Portuguesas* para Soror Mariana Alcoforado permite considerar a relação que esta desenvolve com o universo literário. Realidade construída ou realidade vivida, as cartas atribuídas a Mariana Alcoforado constituem o grito que representa a voz feminina reprimida pela clausura em que ela habita e que não lhe permite expressar-se como desejaria, ou mesmo encontrar a sua identidade enquanto mulher. “Escrevo mais para mim do que para ti; não procuro senão alívio.” (Alcoforado, [1669] 1998: 41), confessa a Soror, sendo que a sua escrita pode conter diversos significados.

Em primeiro lugar, as cinco composições refletem os sentimentos que o oficial francês, o cavaleiro Chamilly, nela desperta. Os sentimentos em causa são, inicialmente, de afeição, carinho e desejo, transformando-se posteriormente em raiva, tristeza e decepção. De certa forma, a antítese entre amor e ódio é posta em confronto. Mariana liberta-se das emoções que a consomem, diariamente, através da escrita que se torna sua confidente, visto que a sua condição de freira em convento não lhe permitia sentir e, maioritariamente, confessar tais emoções a qualquer outro indivíduo. O confessar da paixão por parte de uma figura feminina que veste o hábito chocaria qualquer leitor, porém é o elemento que define a coragem desta personagem.

Atente-se nas palavras da Soror: “Quando te escrevo é como se falasse contigo e estivesses de algum modo, mais perto de mim.” (Alcoforado, [1669] 1998: 40); “Ao devolver-lhe as suas cartas, guardarei, cuidadosamente, as duas últimas que me escreveu;

hei-de lê-las ainda mais do que li as primeiras, para não voltar a cair nas minhas fraquezas.” (Alcoforado, [1669] 1998: 53). Estas declarações constituem um outro indício do que a escrita simboliza para Mariana. A composição das cartas para o cavaleiro permite-lhe atingir uma sensação de proximidade com o mesmo. De forma a não quebrar essa proximidade, a não se sentir desamparada no sofrimento e, talvez, trazendo-lhe algum conforto, a Soror admite preservar algumas das cartas que o oficial lhe escrevera em retorno. Além disso, as derradeiras cartas do amante, sendo decepcionantes, conteriam em si mesmas uma espécie de “lição”: relê-las seria aprender a prevenir as “fraquezas” sentimentais em que Mariana caíra.

Em segundo lugar, a escrita é um sinónimo de liberdade, constituindo a única forma de expressão do pensamento e das ideias, evitando a crítica, dada a situação em que se encontra. Para além da expressão das suas emoções, escrever parece libertar Mariana das quatro paredes que a sufocam e consomem, e da clausura em que vive desde muito nova. A escolha do modo epistolar pode justificar-se pela necessidade de direccionar a alguém, neste caso um indivíduo que a desilude, as suas palavras de dor e desapontamento.

Em *Novas Cartas Portuguesas*, também as autoras contemporâneas assumem estas perspetivas relativamente a Mariana, à sua arte e ao que representa enquanto figura histórica. No texto intitulado “Monólogo para mim a partir de Mariana, seguido de uma pequena carta”, as autoras afirmam: “(...) não és mais que um vitral, um mito sem lembrança.” (Barreno, Horta & Costa, 2020: 112). A comparação estabelecida entre a freira de Beja e o vitral ou o mito remete para a eternidade da história da personagem e do que esta simboliza e, ao mesmo tempo, para a sua evaporação no tempo, criando uma antítese. Quanto à escrita epistolar, as autoras destacam “(...) que só o corpo nos leva até aos outros e as palavras.” (Barreno et al., 2020: 112), enfatizando a proximidade e o alcance que a capacidade comunicativa permite. No mesmo texto referem o “(...) brando queixume que te escapa, me ocupa, me emprenha, me ultrapassa e mata: minha escrita.” (Barreno et al., 2020: 112), assumindo-se, nestas palavras, uma conceção negativa associada à literatura. Soror Mariana estaria de tal modo penetrada pela sua escrita que a própria atividade literária se sobreporia à sua identidade, justificando a escolha dos verbos “ocupar”, “ultrapassar” e “matar”. “Carta de D. Joana de Vasconcelos para Mariana Alcoforado freira no Convento de Nossa Senhora da Conceição em Beja” é um dos textos que, de certo modo, contextualiza a história de Mariana Alcoforado, no qual as autoras reforçam a ideia da escrita como forma de libertação. Nesta carta endereçada à própria

Mariana, é reconhecida a função libertadora associada à dimensão literária, considerando a limitação espacial da personagem: “As grades e os muros desse convento impedem-te os passos, a ferros te puseram, mas assim te deixaram sem disso darem conta, liberdade de te imaginares, de viveres contigo própria (...)”. (Barreno et al., 2020: 135). Também na “VI e última carta de D. Mariana Alcoforado, freira em Beja, ao cavaleiro de Chamilly, escrita no dia de Natal do ano da graça de mil seiscentos e setenta e um”, um texto que as autoras consideram como uma possível última carta de Mariana, se descreve a relação que esta estabelece com a sua arte:

Assim sou hoje sabedora de que os amores ou artes que levam a empunhar a pena e que com ela se abrandam, de muita valia são, depois que matam o que é de passagem e acrescentam os bens reais que são os que ficam por dizer. (...) Escrevi-vos cartas de grandes amores e penares, Senhor, e de tanto de vós não ter comércio, pus-me de amá-las e ao gesto de as compor mais que a vossa figura ou memória. (Barreno et al., 2020: 260).

Efetivamente, as palavras anteriores relembram o discurso de *Cartas Portuguesas* e transmitem um sentimento de dever cumprido e de constante aprendizagem por parte da Soror. Através da escrita, a mesma não só declara o seu envolvimento amoroso, como também o supera, porque entende que o valor do ato de escrever é superior e a enriquece. A verdadeira declaração amorosa de Mariana é ao compromisso com a escrita e não ao oficial francês.

Portanto, a questão da autoria de *Cartas Portuguesas* apresenta-se, desta forma, como um indicador da repressão da voz feminina, neste caso de Soror Mariana. O facto de esta personagem histórica ser uma mulher e de viver em clausura permanente constituem fatores que, aparentemente, anulam a possibilidade ou a capacidade de ser a verdadeira compositora das cinco cartas. Desta forma, reconhece-se que o problema da autoria é na realidade um problema de género, consistindo numa vertente do eterno conflito entre o feminino e o masculino.

Considera-se, de seguida, a autoria de *Novas Cartas Portuguesas* e o conceito de cânone. A obra do século XX tem o seu pretexto em *Cartas Portuguesas*, transformando-se num conjunto de textos que vai muito para além da expansão ou contextualização do romance epistolar. A obra reparte-se numa panóplia de textos compostos nos mais diversos géneros, tanto epistolar, quanto narrativo ou lírico. Embora seja mencionada por muitos como um romance, a obra portuguesa caracteriza-se como híbrida pela diversidade de textos que a compõem, o que dificulta a sua identificação com um só género e permite

questionar a sua classificação como romance. No seio desta, as cinco cartas de Mariana constituem apenas uma pequena parcela. De facto, as conhecidas “três Marias” reescrevem a história da freira de Beja, reescrevendo também a tradição literária feminina, superando as limitações temáticas e linguísticas. De certa forma, através da reescrita do romance do século XVII e da reinvenção de Mariana, as autoras aceitam a perspetiva que defende a autoria feminina de *Cartas Portuguesas* e constroem um processo de criar ficção a partir da ficção.

Atualmente, no universo literário, a mulher não só tem acesso à escrita, como também a utiliza como meio de expressão e de denúncia. Esta função verifica-se na obra contemporânea, segundo a criação de novos diálogos que rompem com os antigos, dando abertura a mudanças literárias significativas. O próprio processo de construção da obra é mencionado ao longo dos vários textos que a compõem. Por um lado, nas primeiras páginas, as autoras caracterizam este processo da seguinte forma: “Mas em teias seremos, se preciso, as três, aranhas astuciosas fiando de nós mesmas nossa arte, vantagem, nossa liberdade ou ordem.” (Barreno et al., 2020: 34). Sublinha-se neste excerto a comparação das autoras com as “aranhas astuciosas” que edificam a arte literária de forma cautelosa, devido ao contexto adverso em que viviam. Por outro lado, próximo do fim da obra, no texto “Segunda carta última”, identifica-se o desencadear desta:

Entreolhámo-nos com muita cautela. (...) e cá ficámos à espera do poder criador e atuante da palavra (...) Fartar-me de vocês, enjoar-me, foi o grande risco desta aventura. (...) O que é a literatura? O que é esta experiência de três? (...) Talvez mais nada do que o dizermos em alta voz – coragem? Necessidade? – os mal-estares, os ataques, as recusas e os medos. (Barreno et al., 2020: 284).

Estas palavras descrevem o processo criativo a três levado a cabo por Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa. Efetivamente, a compilação de textos de autoria coletiva exige certos fatores que diferenciam esta obra de uma obra com um autor apenas. Sublinha-se, então, o receio sentido pelas autoras e a tolerância que demonstraram entre si. A conclusão da obra enfatiza que o fim justifica os meios, uma vez que face às adversidades do processo criativo, as autoras conheciam o seu propósito e mantiveram o seu compromisso.

Para além disto, do mesmo modo que Mariana, estas autoras encontram na dimensão literária a sua liberdade. Ainda em referência ao contexto sociopolítico e enfatizando a astúcia como uma das características que melhor define a figura feminina, as autoras declaram na “Primeira Carta VI”:

A que entrave nos pomos, desguarnecemos, teimamos em esconder por vê-los sempre de segredo. (...) reconhecemos-lhes o jogo mas nele entramos por inépcia, hábito, também por astúcia. Astúcia, como única maneira que até há bem pouco tempo nos era de única valia, defesa. (Barreno et al., 2020: 102).

Deste modo, enquanto característica primordial que define a construção de *Novas Cartas Portuguesas*, destaca-se a irmandade feminina que é fortificada pelas próprias autoras. O compromisso que as mesmas assumem nesta criação literária simboliza a união das mulheres, não só por si mesmas, como também pela literatura, face a um regime de opressão. Na “Carta parva VI”, as “três Marias” confirmam essa irmandade num texto que se desenvolve ao estilo de cântico e de oração a uma entidade superior que dá vida à mulher. Subentende-se que esta entidade seja representada pelos progenitores, o que se observa nas palavras: “(...) minhas queridas / irmãs e deveras bonitas, quer quando graves, fulas, talentosas ou parvitas / louvado seja quem, ainda que distrato ou de mau grado, vos deu o sémen e vos trouxe aos peitos.” (Barreno et al., 2020: 128). É também o frequente uso da palavra “manas”, que acentua a aliança familiar formada pelas autoras. Tome-se como exemplo o excerto: “A liberdade hoje, manas, é a persistência do riso de quem aguentá-lo pode sem esgar.” (Barreno et al., 2020: 272). Contudo, este substantivo agrega também o leitor e, essencialmente, todas as mulheres leitoras, criando um sentimento de pertença, de proximidade e de partilha, considerando uma realidade feminina comum.

De seguida, sublinham-se as interrogações que dão título à análise que aqui se desenvolve: “Minhas irmãs: Mas o que pode a literatura? Ou antes: o que podem as palavras?” (Barreno et al., 2020: 197). Considera-se que estas interrogações edificam a principal questão que necessita de resposta, representando o núcleo temático-ideológico de *Novas Cartas Portuguesas*. De certa forma, a própria construção da obra responde a esta questão, uma vez que simboliza o compromisso feminino com a criação literária. No fundo, as autoras apresentam ao leitor diversas possibilidades de resposta, das quais se enumeram algumas. Atente-se nas palavras das autoras, na “Segunda Carta VIII”:

(...) nesse tempo sentia-me só e refugiava-me na literatura. (...) E que arma, que arma utilizamos ou desprezamos nós? Em que refúgio nos abrigamos ou que luta é a nossa enquanto apenas no domínio das palavras? O que podemos com elas em nosso favor e de mulher em mulher nos dizermos e contarmos do domínio que ainda somos (...). (Barreno et al., 2020: 220).

O excerto apresentado confirma algumas hipóteses. Em primeiro lugar, identifica a literatura como o refúgio da mulher escritora no seio da solidão. Em segundo lugar, ainda que em modo interrogativo, as autoras caracterizam a literatura enquanto uma arma, não só política, como também social e cultural, que as próprias utilizam como característica identitária. Por último, o uso das palavras solidifica a relação fraterna entre mulheres, ilustrada de forma exemplar pelas autoras. Efetivamente, ao ponderar-se a questão do título deste trabalho, afirmar-se-á que o poder da palavra não tem limites, permitindo inúmeras possibilidades de resposta, não só em favor de quem a usa, mas também em favor do próximo. *Novas Cartas Portuguesas* é um repertório de textos que o exemplifica de forma máxima, dado que o pacto a que as autoras se propuseram fortaleceu a relação entre elas, ainda que com consequências, abriu novos caminhos literários e possibilitou a mudança na realidade feminina. Será de valor enfatizar a opinião de Ana Luísa Amaral no que concerne à palavra, já que permite ponderar a realidade do ser humano desprovido de palavra e, de algum modo, formular uma resposta à questão inicial. Questionar-se-ia, ainda: qual o sentido da vida humana sem a palavra? A esta interrogação responder-se-ia: não tem sentido, porque o indivíduo não comunica, não expressa e não se identifica. Amaral refere:

Porque o que é certo é que as palavras têm poder, reificam o mundo e as coisas, são dos instrumentos mais poderosos e letais que o ser humano detém e a sociedade humana utiliza, capazes de efetuar a convivência da beleza e do horror. (2013: 8).

Perto do fim da obra, as autoras expressam o término do seu pacto, refletindo sobre a sua viagem literária e expectando o futuro. Com efeito, concluem que a sua obra está terminada, restando-lhes o seu amor pela arte literária, a relação que criaram entre si e o impacto que o romance terá. Ainda assim, considera-se que *Novas Cartas Portuguesas* jamais será uma obra concluída, na medida em que o seu conteúdo inovador e atual interpela e estimula a mente do leitor, permitindo-lhe uma análise imensa. Do mesmo modo, a obra pretende que a mulher escritora entenda a sua relação com a palavra, o seu papel e a relação com a sua língua. Observe-se as palavras das autoras, tendo em conta a conclusão do seu projeto:

O que nos resta depois disto? Mas o que nos restava antes disto? – Penso que bastante menos: muito menos, mesmo. (...) O meu amor nunca cansado mas

inútil. (...) E em boa verdade vos digo: que continuamos sós mas menos desamparadas. (Barreno et al., 2020: 304).

Será importante considerar a forma como esta obra se insere na literatura portuguesa, tendo em conta não só o seu contexto de receção, como também a conceção de cânone literário. Entende-se por cânone literário o conjunto de obras caracterizadas como criações sublimes da literatura que correspondem a determinados parâmetros (Duarte in Ceia, 2018). As obras que se agrupam segundo este conceito são habitualmente denominadas “clássicos da literatura”, constituindo parte essencial dos programas de ensino escolar. Desta forma, o cânone não só dita as obras que devem e merecem ser lidas, como também fornece as diretrizes de leitura e análise das mesmas obras. Como tal, a literatura canonizada exerce influência na visão do indivíduo sobre a sociedade, desempenhando uma função na construção da realidade vivida. Esta influência verifica-se através da transmissão de geração em geração destas obras.

Porém, pretende sublinhar-se a exclusão da autoria feminina do cânone literário, ainda que seja menor na atualidade. As palavras de Anna Klobucka (2020) dizem que o cânone literário foi composto apenas por autores masculinos até ao século XX e que a inclusão das autoras Sophia de Mello Breyner Andresen e Agustina Bessa-Luís marca um ponto sem retorno. Enquanto minoria social, a figura feminina constitui um ser à parte da hegemonia masculina, o que de facto condiciona a sua inserção no cânone literário e, conseqüentemente, contribui para a negligência enfrentada pela mulher escritora. Segundo o *Dicionário da Crítica Feminista*, a presença feminina no cânone identifica-se apenas na representação feita pelos autores masculinos nas suas obras (Macedo & Amaral, 2005). Considera-se a possível criação de um cânone literário feminino que recupere e reconheça as criações literárias femininas esquecidas, caracterizando-se como uma voz que se igualasse à do homem e representasse a identidade feminina na linguagem e através dela (Macedo & Amaral, 2005). Também Elaine Showalter menciona a “revolução crítica feminista” que se centra na reformulação do cânone literário, com o intuito de pensar o lugar da literatura de autoria feminina e a mulher enquanto leitora (Macedo & Amaral, 2005). *Ginocrítica* é o termo utilizado pela autora, conceito que engloba a relação das mulheres escritoras com a dimensão literária (Macedo & Amaral, 2005). Segundo o conceito, “(...) o objeto de estudo (...) é “a história, o estilo, os temas, os géneros e as estruturas da escrita produzida por mulheres; a psicodinâmica da criatividade feminina (...)” (Macedo & Amaral, 2005: 88). Em função das mudanças sociais, também Harold Bloom refere a “crise do cânone” e a “crise dos Estudos

Literários”, como consequência da necessária revisão da noção de cânone estável (Macedo & Amaral, 2005). Ainda assim, a exclusão da autoria feminina simboliza uma enorme perda literária não só em termos culturais, como também históricos.

No caso de *Novas Cartas Portuguesas*, referiu-se anteriormente a sua negativa receção nacional no regime de ditadura. Na verdade, o efeito que a obra teve foi proveniente de uma leitura incorreta da mesma, uma interpretação tendenciosa das palavras das autoras que tanto se esforçaram para serem ouvidas. Faria sentido considerar a expressão: “(...) the audience creates the author (...)” (Battersby, [1949] 1990: 152). Fator de exclusão da obra do cânone literário é ainda o seu caráter híbrido que contraria os valores que primam pela autenticidade de cada obra, sendo que híbrido era sinónimo de invulgar ou impuro (Bernd in Ceia, 2018). A compilação de diversos géneros autênticos na sua individualidade confere a *Novas Cartas Portuguesas* uma grande riqueza literária, permitindo questionar o valor canónico que defende a classificação das obras segundo um só género. Portanto, o próprio conceito de cânone literário deveria ser reavaliado, tal como os parâmetros pelos quais se rege. Sendo que estes parâmetros são meramente literários, o autor deveria ser dissociado da obra em questão, o que se coloca sempre como um obstáculo. Assim, pode considerar-se que o processo de reconhecimento de uma tradição literária feminina seria mais facilmente atingido do que a inserção da autoria feminina no cânone. No entanto, devem considerar-se todas as criações literárias femininas, bem como investigar as diferentes autoras. Também as obras canonizadas de autoria masculina deveriam ser reavaliadas, considerando o lugar que ocupam, tendo em conta o passar dos séculos, a evolução da sociedade e a emergência de novos valores. O cânone literário é também um dos pontos enfatizados pelas autoras ao longo do romance. Tome-se como exemplo a referência a “(...) o que fosse sobre Camões, lia.” (Barreno et al., 2020: 214), no texto “De manhã Mariano; de tarde, não”, que remete para a preferência pela leitura de autores masculinos considerados modelos literários. Também a frase “Se acaso temos talento e qualidades, não-de morrer-vos à vista, como vos morre este livro.” (Barreno et al., 2020: 292), no texto “Primeira carta última”, expressa o desprezo e a depreciação da criatividade literária das escritoras, cujas obras não eram tidas como dignas de pertencer ao cânone literário. É neste sentido que as autoras de *Novas Cartas Portuguesas* tornam pública a repressão da aptidão feminina para a arte literária, repressão que as próprias sofreram, e o favoritismo de que gozam os autores masculinos, incutido pelo regime ditatorial, que se refletia no próprio público português.

Por fim, atenta-se na relação intertextual que se estabelece entre *Cartas Portuguesas* e *Novas Cartas Portuguesas*, considerando alguns ideais partilhados pelas diversas autoras. Como já foi mencionado, a relação com as *Cartas Portuguesas* atribuídas a Mariana Alcoforado é notada do início ao fim da obra. Constituindo o seu ponto de partida, as autoras retomam o discurso da Soror, dando continuidade ao mesmo e demonstrando que passado e presente não são tão distintos em relação à condição da figura feminina. A representatividade de Soror Mariana é alterada e expandida nas *Novas Cartas Portuguesas*. As autoras recuperam o género epistolar e o motivo da irmandade conventual, embora adaptado à irmandade feminina, abrangendo um silêncio coletivo em clausura, o qual é tomado e desmontado pelas suas mãos. Estas, partilhando a condição de Mariana que confessam em “Seremos freiras em convento.” (Barreno et al., 2020: 58), recusam a imagem que lhes atribuem, afirmando: “Mas tanto faz aqui ou em Beja a clausura que a ela nos negamos, nos vamos de manso ou de arremesso súbito rasgando as vestes e montando a vida como se machos fôramos – dizem.” (Barreno et al., 2020: 20).

Por um lado, é na relação que mantêm com a escrita que as quatro mulheres convergem, constituindo o centro da sua união. As autoras das *Novas Cartas Portuguesas* mencionam: “(...) mas assim te deixaram sem disso darem conta, liberdade de te imaginares, de viveres contigo própria (...)” (Barreno et al., 2020: 135), referindo-se a Mariana e à fonte de liberdade que desperta através da escrita das suas cartas. Destaca-se, então, o papel da literatura no processo de libertação da figura feminina e o impacto que a mesma tem na mudança de mentalidades e de sociedades, através de um discurso desinibido.

Por outro lado, são as questões em torno da autoria que relacionam as duas obras abordadas, embora em perspetivas diferentes. Nas *Cartas Portuguesas* permanece a dúvida acerca da identidade do seu autor, inclinando-se muitos investigadores para uma figura masculina, aspeto que fortalece a crítica à desigualdade de género. As autoras da obra *Novas Cartas Portuguesas*, por sua vez, sofrem também opressão face à sua autoria, devido à censura aplicada pelo sistema social e político no ano de 1972 que não permitia a publicação e divulgação de uma obra que contrariasse os seus princípios, muito menos quando composta por três figuras femininas.

2. Personagens Femininas: Figuras históricas, literárias e religiosas

A segunda parte deste capítulo dedicado a *Novas Cartas Portuguesas* centra-se nas diversas representações da mulher que as autoras delineiam ao longo dos textos. Se em termos de autoria a mulher tinha um acesso limitado à literatura, enquanto personagem esse acesso era ilimitado, graças às imensas criações literárias em que figurava. Considerando a obra portuguesa, confirmaremos que as representações femininas levadas a cabo pelas autoras foram construídas com um propósito de denúncia. Por um lado, as autoras perspetivam a figura feminina na obra através do seu olhar, o que significa que a mulher se representa na literatura como se vê a si própria e não com base nas representações de autores masculinos. Por outro lado, as autoras recorrem a representações da mulher que são comuns na literatura produzida pelo homem, com o intuito da sua desconstrução.

De acordo com o *Dicionário de Estudos Narrativos* da autoria de Carlos Reis, uma personagem corresponde à representação de uma figura humana que contribui para a construção de uma narrativa e cujo contributo produz sentido e significância. Se por um lado, a sua ação a caracteriza e a individualiza, por outro lado, é essa mesma ação que desempenha que justifica a sua designação como protagonista ou herói, por exemplo. Reis sublinha também “(...) uma alegada crise da personagem (...)” (Reis, 2018: 390), tendo em vista que a personagem tende a ser apresentada como uma imitação do autor ou como um ser que é indefinido porque não é real. Com efeito, a ideia de que uma personagem seria meramente uma produção textual, um “ser de papel”, construindo-se segundo a arquitetura estrita da própria narrativa, sendo o seu caráter moldado consoante os acontecimentos e as ações da própria, foi também ultrapassada. Na época atual, em diversas obras, surgem personagens conectadas com temas, determinados contextos sociais e culturais ou, até, com personagens de outras obras, criando uma relação intertextual entre elas. O autor destaca, ainda, o conceito de transposição intermediática, expressão que denomina a “(...) migração da personagem para narrativas modeladas por outras linguagens (...), contribuindo para a sua sobrevivência transliterária.” (Reis, 2018: 394). Por outras palavras, a adaptação de livros para versões cinematográficas, para jogos ou séries televisivas constitui uma prática comum na sociedade atual, que atribui grande relevância às personagens de determinadas obras. Em síntese, distinguem-se, então, quatro campos teóricos: as teorias semânticas, que atentam nos elementos humanos das personagens e na relação entre real e ficção; as teorias cognitivas, que sublinham o modo

como o leitor percebe a personagem, de acordo com o seu conhecimento e com os dados narrativos; as teorias comunicativas, que perspectivam a personagem na sua relação com o narrador e com as outras personagens; e, finalmente, as teorias não-miméticas, que abordam a personagem dentro do próprio texto, enquanto construção textual apenas (Reis, 2018). Contudo, o estudo da personagem tem-se alterado ao longo do tempo, adquirindo novas classificações e sentidos, segundo a evolução da área dos estudos narrativos e, inerentemente, as mudanças históricas, sociais, políticas e culturais (Reis, 2018).

Ainda que as personagens ficcionais vivam no corpo textual, estas têm a capacidade de ir para além deste, ganhando relevância fora das narrativas que protagonizam. A representação de uma personagem permite estabelecer uma relação, não só entre o autor e a personagem em questão, como também entre esta e o leitor ou a sociedade de receção, sendo que o modo de representação influencia esta ligação. Para além disto, as personagens são criadas com o intuito de suscitar algum efeito no leitor da obra, possibilitando a criação de relações de empatia e semelhança com a realidade vivida por este.

Procurando mobilizar estas reflexões na análise de *Novas Cartas Portuguesas*, deve em primeiro lugar, mencionar-se as próprias autoras como personagens que figuram na obra que compõem. De facto, elas não representam a sua pessoa empírica, aquela que vive na realidade, mas é possível identificá-las em cada uma das diversas personagens que mencionam e em algumas referências textuais. É da autoria de Maria de Lourdes Pintassilgo o prefácio que introduz a edição anotada de *Novas Cartas Portuguesas*, redigido em 1980 e recuperado por Ana Luísa Amaral. Neste mesmo prefácio, Pintassilgo refere: “Nesta teia de autoras e personagens (que personagens também são as autoras que a si mesmas se apresentam (...))” (in Barreno et al., 2020: XXXV), apoiando a perspetiva que considera as autoras como personagens da obra. O nome assume um papel relevante, tendo em conta que um grande número de figuras femininas representadas nos textos recebe os nomes de Maria, Mariana e Ana Maria. As autoras constroem no texto um jogo entre o nome Maria, que as três na realidade partilham, e os nomes que atribuem às personagens ficcionais. No contexto deste jogo, incluir-se-ia também Mariana Alcoforado, considerando que o seu nome terá sido um outro fator que contribuiu para a seleção das suas cartas. Estas escolhas de nomes permitem identificar uma estratégia utilizada pelas autoras, segundo a qual as próprias habitam nestas mulheres, pretendendo representar-se através delas e das suas histórias. No seguimento desta perspetiva, sublinham-se ainda os títulos dos primeiros poemas que introduzem o romance: “Teresa”,

“Isabel” e “Fátima” (Barreno et al., 2020: 8-17). Por sua vez, estas escolhas permitem uma clara identificação com as três autoras Maria Teresa Horta, Maria Isabel Barreno e Maria de Fátima Velho da Costa.

Em segundo lugar, sublinha-se a representação da mulher como membro de uma sociedade e a realidade do seu quotidiano, enfatizando os diversos papéis que desempenha ao longo dos textos que compõem a obra. É relevante mencionar que estas representações femininas são consideradas segundo o contexto histórico, social e cultural de redação da obra, uma vez que é através deste que as autoras constroem o seu propósito.

Menciona-se, uma vez mais, o prefácio da obra, distinguindo a seguinte frase: “(...) o retorno ao mito da infância onde tudo, um dia, se decidiu para a mulher e seu destino.” (Pintassilgo in Barreno et al., 2020: XXXII). O primeiro momento da vida feminina a destacar é a sua infância, os primeiros instantes de contacto com a diversidade do mundo. Sublinham-se as palavras de Pintassilgo devido à referência ao “mito da infância” que se interpreta como um momento da vida da mulher, ao qual ela regressa permanentemente. Isto porque a existência feminina continua a ser definida por outros, na medida em que a mulher representa a eterna criança que é submissa e que obedece. Pintassilgo enfatiza ainda a brincadeira que esconde a verdade (in Barreno et al., 2020), considerando a vida moldada de igual forma para cada mulher e o que se oculta em concreto nesta mesma vida. Ocultas estão a permanente obediência e subordinação à figura masculina, que as próprias autoras sublinham em: “Desde menina obedeço, moldada a rendas, a linho, a costumes em casa de meus pais.” (Barreno et al., 2020). O uso da preposição *desde* indica o início de algo que se prolonga, como é o caso da submissão feminina. Nota-se ainda, neste excerto, uma alusão à novela quinhentista *Menina e Moça*, da autoria de Bernardim Ribeiro, em que é assumida uma enunciação feminina autodiegética.

Para além disto, a infância da mulher é também mencionada através de uma perspetiva diferente que se analisará. Tendo conhecimento do contexto de redação de *Novas Cartas Portuguesas*, sublinha-se o crescimento da criança no seio privado do Estado Novo português. A reprodução da espécie humana constituía um dos principais objetivos do regime, pelo que a educação e formação das crianças era de extrema importância. Cabia, então, à mãe a educação feminina dentro dos labores e valores domésticos, morais e religiosos, considerando o asseio e a economia da habitação e, sobretudo, o bem-estar masculino. O valor primordial inculcado às raparigas era o sacrifício feminino em prol do progresso e evolução da sociedade. No entanto, segundo

a hierarquia, o pai era o chefe de família, o principal responsável pelo bom funcionamento familiar, que se refletia no funcionamento do próprio Estado. Desta forma, os filhos deviam todo o respeito e obediência ao seu progenitor. Na eventualidade de esta subordinação ao pai ser quebrada, surgiriam certos casos de maus-tratos e violência sobre os filhos, ou até casos de abuso. Frequentemente, estas ocasiões seriam ocultadas ou desvalorizadas pela sociedade, sendo vistas como uma simples forma de impor respeito e educar as crianças, de forma a não prejudicar a imagem da nação. De acordo com esta realidade, deve considerar-se a face da infância feminina apresentada pelas autoras num texto intitulado “O PAI”:

Era perversa:

tinha um riso liberto, sedento, e uma maneira envolvente de olhar os outros; um odor enlouquecido a entreabrir-se aos poucos, como um fruto, obsessivo: obsessivamente, obsessivamente. (...)

“– Tens que deixar esta casa – disse-lhe ele numa voz neutra, monocórdica – não podemos continuar a viver todos juntos na mesma casa depois do que se passou. Foste a culpada de tudo, bem sabes que foste a culpada de tudo, eu sou homem; (...)

“– Grande cabra – chamou-lhe a mãe (...). (Barreno et al., 2020: 130).

O excerto transcrito retrata um caso de abuso sexual entre pai e filha, no seio familiar. Curiosamente, é a perspectiva do indivíduo masculino que as autoras apresentam ao leitor, não sendo a história narrada segundo o olhar da vítima feminina. De facto, entende-se esta estratégia utilizada, visto que é a perspectiva masculina que as autoras pretendem destacar e, sobretudo, denunciar. Neste caso, o ponto de vista do pai é dominado pela obsessão sobre a filha, que é fortalecida pela escolha dos adjetivos “sedento”, “enlouquecido”, “obsessivo” e do advérbio “obsessivamente”. Como consequência da soberania paterna, é a filha quem deve abandonar o lar, sendo culpabilizada pela sua postura, pelo seu comportamento e pelo seu traje. Sublinha-se, ainda, o fator que elimina toda a culpa do pai, sendo este o facto de ser homem. Este excerto indica que deve ser a mulher a evitar situações de abuso sexual, pelo simples facto de que o homem se vê impossibilitado de escapar aos seus instintos. Para além disto, o aspeto de maior relevância é a falta de apoio materno e solidariedade feminina demonstrada pela mãe. Por um lado, indicar-se-ia que a figura materna apenas cumpre o seu papel de esposa obediente que não contradiz o marido, ainda que possa ter uma opinião distinta da dele. Por outro lado, esta hipótese é anulada no momento em que a mãe profere as palavras dirigidas à filha, palavras estas que demonstram desprezo e

desilusão. A perspectiva da vítima é apresentada através do adjetivo “Indiferente (...)” (Barreno et al., 2020: 130) e da expressão “(...) rendida, afundada naquele torpor, de onde não quer sair nunca mais, cada hora mais fundamentalmente perdida.” (Barreno et al., 2020: 130). A filha Mariana é perspectivada de uma forma que contrasta com o olhar paterno, formando uma antítese. A figura feminina não se apresenta como a filha que propositadamente provoca o pai, levando-o a agir, mas sim como a criança que entrou numa realidade que desconhecia, mostrando-se apática. Os adjetivos “rendida”, “afundada” e “perdida” indicam sujeição a algo que se negava e o atingir de um vazio onde se perde o ser.

Paralelamente, os papéis de mãe e esposa são também papéis de subordinação perante o indivíduo masculino que governa a casa. Tal como acontecia com as crianças, também as mulheres deviam total obediência ao homem que representava o chefe de família, o responsável pelo bom funcionamento familiar. Atentando nos três pilares que melhor caracterizaram o regime salazarista, “Deus, Pátria e Família”, identificar-se-ia o matrimónio como uma instituição sagrada, tendo em conta o forte catolicismo e a importância concedida à construção de uma família. A pátria interliga-se ao ideal familiar, já que a figura da família estruturada e feliz refletia a própria imagem da nação e do modo como esta se regia. A relação entre a pátria e a família permite anular a distinção feita entre o domínio público e o domínio privado. Esta divisão, fortemente implementada no Estado Novo, tinha como objetivo a separação do espaço de trabalho, o local onde se edifica o que é comum à sociedade e se contribui para o progresso da nação, e do espaço habitacional, o local que se centra no indivíduo, nas suas necessidades e na sua revitalização. Porém, embora estivesse organizado segundo esta divisão, o Portugal de então inseria o público no privado, porque este último era estruturado e regulamentado por completo pelo Estado. As famílias portuguesas seguiam regras que as igualavam umas às outras, anulando a individualidade e a diferença. Ao homem cabia a atividade no domínio público, onde trabalhava para sustentar a esposa e os filhos, sendo que à mulher cabia o domínio privado, ficando responsável pela higiene e arrumação do lar, pela confeção das refeições e pelo cuidado das crianças. A sociedade acreditava que desta forma existiria um equilíbrio familiar, na medida em que a cada parte caberia um espaço e uma função. A felicidade familiar era mantida agradando ao homem, considerando diversos fatores: o cuidado da casa; a educação dos filhos; a aparência física; o comportamento recatado. A imagem feminina reproduzida pelo regime salazarista

remete, uma vez mais, para a figura da “Fada do Lar” evocada por Virginia Woolf. É também esta imagem da mulher discreta e submissa que as autoras recusam.

“A maternidade é elevada a missão patriótica (...)” (Mattoso, 2011a: 121) – esta é, possivelmente, uma das melhores expressões caracterizadoras do Estado Novo. A maternidade constituía a principal função feminina, aquela que transformava a figura feminina em mulher, e era reforçada pela ideologia cristã, através da figura da Virgem Maria, mãe de Jesus Cristo. Certamente, a reprodução só era considerada após o casamento, pelo que o desinteresse feminino pelo matrimónio era preocupante e, para além disto, não era uma opção conveniente. Recusar o casamento, por um lado, constituía uma ameaça às ideologias que priorizavam a família e, por outro lado, simbolizava a exclusão social da mulher. No entanto, a rejeição do casamento poderia ser uma realidade, dado que impedia a mulher de aceder ao trabalho e a limitava ao espaço privado. No fundo, a maternidade deve ser perspectivada como uma faceta boa e afetiva da mulher, que lhe confere fragilidade no que respeita à sua descendência. A fragilidade materna surge, já que os filhos são tidos como o ser mais importante na vida de uma mulher, o alvo a atingir quando o propósito é sensibilizar ou magoar aquela que deles cuida e que os ama.

É precisamente no sentido de proteção que as autoras abordam a maternidade enquanto uma das diversas faces da mulher. O texto intitulado “A Mãe” retrata uma situação em que a mulher se torna frágil porque teme pelo bem-estar do filho, como é visível em “Vai adoecer – pensa – vai adoecer.” (Barreno et al., 2020:118). No entanto, o desenvolvimento da narrativa permite compreender que o medo materno apenas se intensifica e nunca diminui, sendo que determinadas expressões remetem para isto, tais como: “(...) uma estranha cólera que a toma toda (...)”; “Entontecida, corre (...)”; “(...) cresce na sua avassaladora voragem incontrolável, temível, enorme, a enlouquecê-la (...)” (Barreno et al., 2020: 118). Deste modo, as autoras ilustram a proteção sobre os filhos como um sentimento que consome e enlouquece a figura feminina, sendo capaz de a levar ao extremo. Ainda assim, o inevitável acontece no seguimento do texto: “Olho o sangue vermelho, vermelho, a escorrer da cabeça do meu filho e começo a gritar alto, as mãos perto dos olhos, o corpo curvado para a frente.” (Barreno et al., 2020: 119). Da mesma forma que o medo materno cresce, também a história se intensifica até ao momento em que a mãe vê o seu filho magoado, concretizando-se o que mais temia. A narrativa culmina com o despertar da figura feminina aterrorizada, já que tudo não passou de um sonho. Embora se tratasse de um sonho, as autoras demonstram que ser mãe é estar em constante preocupação. Ainda mais, o que acontece em sonhos faz acreditar que é

possível na vida real, porque concretiza essa possibilidade na nossa imaginação. Motivo de preocupação entre as mães portuguesas, foi também a partida para a Guerra Colonial, no período entre 1961 e 1974, acontecimento que verdadeiramente contribuiu para o aumento do número de mortes entre os rapazes mais jovens. Este conflito não deixa de ser enfatizado nos textos que compõem a obra, sendo um dos diversos alvos de crítica e denúncia por parte das autoras.

Numa outra perspectiva, a inserção de duas pequenas cartas entre parágrafos da narrativa permite-nos interligá-las. Ao contrapor a frase que inicia a primeira carta, “Querida Mãe: Amanhã ao fim da tarde estarei ao pé de ti.” (Barreno et al., 2020: 118), com a primeira frase da segunda carta, “Mãe: Sabes bem que não quero voltar mais para casa.” (Barreno et al., 2020: 119), identificar-se-á uma antítese entre o conteúdo de ambas. Por um lado, a primeira carta apresenta uma filha que pede auxílio à sua mãe, que o necessita e aprecia, reconhecendo a sua sabedoria enquanto progenitora. Por outro lado, a segunda carta ilustra uma filha que renega a mãe, recusando qualquer ajuda, sendo que vê o auxílio materno como uma limitação à sua liberdade. De modo que os textos se opõem em termos de conteúdo, apresentando perspectivas diferentes de filhas em relação à maternidade. O ponto de vista das autoras alerta e sensibiliza o leitor para o sofrimento feminino causado pela responsabilidade assumida no papel de mãe, também nomeado de *mater dolorosa*, como refere Margarida Calafate Ribeiro (2008).

A limitação ao espaço privado é também um assunto sobre o qual as autoras não se mostram indiferentes. Na verdade, o estado impôs este obstáculo na vida da mulher, já que o interesse e inserção no mercado de trabalho a afastaria da reprodução da espécie e do cuidado dos filhos, pondo em causa o fator familiar que o regime instituíra. Com efeito, a perspectiva do regime considerava que o trabalho doméstico não era merecedor de salário, o que reforçava as discrepâncias entre sexos e mantinha uma relação de dependência entre os membros do casal. Porém, cabia à mulher criar os filhos que se tornariam nos homens que edificariam e contribuiriam para a evolução social no domínio público. Sublinha-se o seguinte excerto, do texto “Extratos do diário de Ana Maria, descendente direta da sobrinha de D. Maria Ana, e nascida em 1940”:

Entretanto, na construção das estradas, varrendo as ruas da cidade, aparecem mulheres – e negros. Até aqui estes trabalhos eram impróprios de mulheres. Agora, que os homens – brancos – já não os querem, porque são penosos e mal pagos, passam a ser trabalho de mulher.

Um exemplo apenas, nem sequer generalizável? Pelo contrário, isto resume a história da dita promoção feminina pelo acesso ao trabalho. (Barreno et al., 2020: 203).

No texto mencionado, as autoras enfatizam a situação de desigualdade perante a inserção da figura feminina no mercado de trabalho. A partir do momento em que o trabalho feminino fora da habitação é consentido, a mulher desempenha as funções que o homem descarta, recebe uma pequena quantia e sofre condicionamentos devido à idade. A faixa etária feminina influenciava a sua empregabilidade, na medida em que a mulher poderia desempenhar uma determinada função até atingir a idade do casamento e da maternidade, sendo que, desde esse momento, toda a sua atenção seria direcionada para a família. As palavras acima demonstram que esta situação de acesso ao trabalho pela mulher representava uma constante na vida feminina, uma constante que as autoras dão a conhecer e recusam. Lembra-se que Woolf menciona em *A Room of One's Own* que o acesso feminino ao espaço público é condicionado pelo acesso à educação (Macedo & Amaral, 2005), o que de facto se confirma, já que vários cargos são negados à mulher por falta de qualificações. Porém, é o homem quem nega à mulher tanto o trabalho que não se adequa a ela, como a educação que lhe permitiria aceder ao mesmo.

Como já foi mencionado, os maus-tratos infantis constituíam uma realidade da vida familiar. Do mesmo modo, também os casos de violência doméstica no casamento são possíveis de identificar durante a ditadura, embora constituíssem uma realidade ocultada pela representação da família harmoniosa que o estado pretendia transmitir. À semelhança do que sucedia com os filhos, as situações de violência contra as mulheres não eram denunciadas, já que punham em causa os valores instituídos na nação. Da mesma forma, estas ocasiões eram perspectivadas como formas de inculcar respeito e obediência perante o homem. De facto, a violência na sua forma verbal ou psicológica consegue atingir um maior patamar de agressividade do que a própria violência física. Pode considerar-se o poder da palavra neste sentido, sendo que a intenção de quem a profere tem valor, porque magoa, rebaixa, humilha e despreza quem atinge. A violência podia derivar de fatores como a desobediência, o incumprimento dos trabalhos domésticos, desconfiança ou traição e, até, vícios como o do álcool. Incluir-se-ia nesta enumeração a insatisfação sexual masculina que levaria ao adultério ou à violência sexual. Neste sentido, a concentração recai no “Texto sobre a solidão” que as autoras usam como instrumento de denúncia dos casos de abuso no seio familiar.

“– És bela” – disse o homem descendo-lhe as mãos pelo corpo despido (...) Mónica pensou: “eu enlouqueço”. (...) Então o nojo soltou-se, como uma mola; trepou avassalador, escaldante: uma altíssima vaga a coser-se-lhe na garganta, concentrando-se aí num vômito que engoliu, entontecida, nauseada. (Barreno et al., 2020: 191-192).

Observando o título, depreende-se que a palavra solidão encaixa no universo feminino, atendendo ao momento experienciado pela mulher, que se caracteriza pelo sentimento de abandono, da incapacidade de ação e do silêncio que a oprime. O texto atinge o seu ápice com o nojo sentido por uma figura feminina que o homem pretende domar. Comparar-se-ia o corpo feminino ao pedaço de terra que é tomado e colonizado pelo homem. A repulsa pelo ser masculino é acompanhada por um atordoamento que transporta a mulher, mantendo-a ausente, dado que não consegue agir, porém estando sempre presente e consciente.

A concentração no contentamento masculino impedia a mulher de se considerar a si própria e, neste caso, de viver e conhecer a sua sexualidade, sendo que no Estado Novo o propósito era a reprodução da espécie e não a satisfação do indivíduo. Para além disto, a sexualidade não era um tema abordado entre o público feminino, o que agravava o desconhecimento do próprio corpo, desconhecimento que era fortalecido pelo peso do catolicismo, inculcando a virgindade até ao casamento. Todavia, o autoconhecimento da mulher deve iniciar-se no corpo, porque constitui o local primordial onde tudo tem lugar e onde tudo é visível, sendo que é a primeira e mais importante habitação do indivíduo. Lembra-se que, sensivelmente desde 1960, o corpo feminino é o objeto de eleição das feministas para debaterem temas como a saúde da mulher, a sua sexualidade e até a violência doméstica (Macedo & Amaral, 2005). Por essa razão, *Novas Cartas Portuguesas* assume uma função fundamental, através da referência à sexualidade feminina e da primazia conferida ao próprio corpo da mulher, normalizando a abordagem de questões essenciais na vida da mesma, tais como a vida sexual, a gravidez ou a menstruação. A criação de obstáculos perante a interpelação de tais assuntos é justificada pelo facto de que não constituem elementos que concernem o homem, o seu corpo ou a sua realidade. Tal como refere Pintassilgo, “(...) o corpo, como lugar preferencial da denúncia da opressão das mulheres, excede-se naquilo que representa. Funciona como metáfora de todas as formas de opressão escondidas e ainda não vencidas.” (in Barreno et al., 2020: XXIX). A mesma opressão é denunciada através do uso de uma linguagem livre de preconceitos e de limitações.

Nesta perspetiva, a figura feminina é encarada segundo a desconstrução e transgressão sexual, através da inversão de papéis entre homens e mulheres em relação à sexualidade. A noção do género masculino enquanto género dominante altera-se, sendo transferida para a mulher, não mais submissa, a qual acede a uma total liberdade de expressão das suas vontades. Estas não mais serão consideradas imorais ou inadequadas à figura feminina. De facto, a sexualidade do homem é o único aspeto que o fortifica enquanto dominante, já que é considerada uma qualidade que o mesmo usa para ocultar as suas fraquezas na imagem que apresenta à sociedade. Atente-se no excerto “– Frágeis no entanto são os homens em suas nostalgias, medos, rogos, prepotências, fingidas docilidades.” (Barreno et al., 2020: 77). Neste sentido, é negada a redução da mulher à sua aparência e fertilidade, e a sua desvalorização na objetificação que sofre por parte do ser masculino.

(...) as costas movendo-se também com a mesma unida e certa ondulação da água mansa, as costas bem talhadas, estreitando-se do largo dos ombros até à anca com a rectidão da pedra talhada, mas de braço a braço a curva bombeada, alta e suave, que a meio se cava bruscamente como o leito dum rio, e movendo-se ainda o osso da anca, delicado, anguloso, saliente (...) (Barreno et al., 2020: 175).

Uma breve análise das linhas acima permite identificar, mais uma vez, a inversão de papéis entre géneros, embora numa outra perspetiva. O corpo do ser humano masculino é descrito pelas autoras à semelhança do que diversos autores fazem com o corpo da figura feminina. A escolha dos adjetivos “alta”, “suave”, “delicado” e “bem talhadas” revela o foco na sensibilidade de uma figura quase angelical, sendo que o último adjetivo remete para a poesia trovadoresca galego-portuguesa da Idade Média. À semelhança das descrições da figura feminina idealizada pelos trovadores desse tempo, as três autoras revelam que também o corpo do homem pode ser descrito e idealizado da mesma forma. Destaca-se também a comparação com elementos da natureza, tais como a “ondulação da água”, a “pedra talhada” e o “leito dum rio”.

A desconstrução do papel subordinante masculino remete para a representação de uma figura feminina individualizada, que não pertence ao Estado, já que é a própria quem decide as transformações que o seu corpo sofre, assumindo poder sobre o eu. Se considerarmos o regime vigente no tempo de produção da obra, enquanto “(...) metáfora de todas as formas de opressão (...)” (in Barreno et al., 2020: XXIX), o corpo é usado também como metáfora do corpo político e social, na denúncia da sociedade do Estado Novo (Macedo & Amaral, 2005).

Permanecendo na temática do corpo no matrimónio, menciona-se o descontentamento com a aparência física da esposa, uma vez que esta deve agradar ao marido em termos de higiene, maquilhagem e indumentária. Sublinha-se o ideal de beleza feminino, também enfatizado pelas autoras em *Novas Cartas Portuguesas*. Este ideal de mulher associa-se ao mito da “Fada do Lar”, confluindo no estereótipo da mulher ideal. “Carta de um escriturário, em África, para sua mulher de nome Mariana a viver em Lisboa” é o texto, inserido no romance, que melhor ilustra a aspiração a uma figura feminina sublime, sendo que o conteúdo textual aborda um casal que espera a vinda de uma criança e a opinião paterna sobre o facto de se tratar de uma menina. O primeiro fator a identificar é a decepção que acompanha o pai, presente na frase “Finalmente temos um filho! Pena é que não seja varão, pois bem sabes que ter um rapaz era o meu grande desejo (...)”. Porém, aceitando a filha que o mundo lhe trouxera, a figura masculina dá ênfase aos elementos mais relevantes que se desejam numa mulher:

Que seja um dia uma mulher virtuosa e boa (...) E oxalá seja bonita, claro, oxalá o seja que para uma mulher é importante a beleza (...) a quem nós, os homens, queremos anjos do lar e guardadoras fiéis de nossos anseios morais. (...) toda a tranquilidade e simplicidade de quem nada tem a esconder a seu marido (...) Pois sobre tudo e todas as coisas uma mulher é e será sempre mãe. (...) à mulher compete o glorioso papel de criar os homens que edificarão esse mundo. (Barreno et al., 2020: 258-259).

Portanto, destacam-se a pureza, a beleza, a moralidade, a fidelidade ao homem e a satisfação do mesmo e, por último, a maternidade. Estes fatores constituem as características essenciais numa mulher, neste caso segundo a idealização dos valores do regime salazarista. Contudo, a referência a esta figura feminina utópica, que num discurso masculino simboliza a opinião e desejo do homem, tem como finalidade a desconstrução do estereótipo comum da mulher-anjo e da feminilidade que se espera de uma mulher. Na verdade, a desconstrução de qualquer estereótipo passa também pela desconstrução da sociedade e cultura que o cria, porque se trata da cristalização de crenças e suposições que se tomam como certas sobre a mulher, tal como sublinha Ana Luísa Amaral (2013).

Em terceiro lugar, a ênfase recai sobre a panóplia de figuras femininas históricas e míticas que, anteriormente, foram mencionadas ou protagonizaram obras da literatura, transformando-se em figuras literárias de destaque. A análise focar-se-á nestas mesmas figuras femininas e na forma como as autoras de *Novas Cartas Portuguesas* lhes conferem uma existência renovada como personagens do romance contemporâneo.

Enquanto primeira referência feminina a nível mundial, fará sentido mencionar Eva, a mulher de Adão que com ele habitava o Jardim do Éden. Segundo as referências bíblicas, Adão e Eva foram os primeiros seres humanos criados por Deus, no sétimo dia, à sua própria imagem. Este casal constituiu a experiência humana primordial que, verdadeiramente, tomou a função de um teste à pureza da humanidade, o qual teve resultados negativos no momento em que Eva induz Adão a morder a maçã, o fruto proibido, caindo na tentação. De facto, a maçã é utilizada como a metáfora do pecado sexual e é nessa perspetiva que as autoras sublinham a personagem feminina bíblica. “Terceira Carta IV” é o texto onde mencionam:

(...) a destruição de todas as cristalizações culturais em que a mulher é imbecil jurídica, irresponsável social, homem castrado, a carne, a pecadora, Eva da serpente, corpo sem alma, virgem-mãe, bruxa, mãe abnegada, vampiro do homem, fada do lar, ser humano estúpido e muito envergonhado pelo sexo, cabra e anjo, etc., etc. E digo é, tudo isto no presente, porque contra estas imagens nunca houve combate de raiz (...). (Barreno et al., 2020: 80).

Neste sentido, Eva constitui o símbolo criador do mito da *femme fatale*, a mulher que seduz o homem, conduzindo-o à desventura e personificando a origem do mal e do perigo que importuna a humanidade. O carácter letal da mulher sedutora representa o outro estereótipo comum associado à figura feminina, neste caso sexualizada, que se opõe à imagem da mulher-anjo. As autoras afirmam “a destruição de todas as cristalizações culturais”, promovendo a sua desconstrução e recusa no texto que compõem. Paralelamente, Eva é a origem da secundarização da mulher, na medida em que foi a mulher criada depois e a partir do homem. Tal como mencionado no *Dicionário da Crítica Feminista* (Macedo & Amaral, 2005), a criação secundária da figura feminina justificou a subordinação e inferiorização da mulher, até à atualidade.

De seguida, destaca-se Penélope, a célebre personagem feminina da *Odisseia*, poema épico de Homero. Por um lado, Penélope é mencionada no prefácio da obra, composto por Maria de Lourdes Pintassilgo, sendo que a mesma sublinha: “Teia que se tece e se desfaz para de novo se tecer. Penélope agindo na história de hoje, instrumento de um destino voluntariamente adiado (...)” (Pintassilgo in Barreno et al., 2020: XXXII). Efetivamente, Penélope surge comparada com as autoras da obra, as quais tecem o romance do mesmo modo que a personagem épica tecer a mortalha de Laertes, tecendo de dia e desfazendo de noite. Por sua vez, as autoras procedem à construção da obra não só individualmente, como também coletivamente, reconstruindo ainda a história

feminina, processo que implica a desconstrução da história existente. Por outro lado, de acordo com a sua história, Penélope destaca-se como modelo da mulher tradicional, fiel e devotada ao marido e ao domínio doméstico, dado que aguarda vinte anos pelo regresso de Ulisses, seu marido. Sublinha-se a associação desta figura feminina à representação tradicional da mulher, já que constitui um dos principais alvos de desconstrução e denúncia das autoras. Ainda assim, Penélope mostra-se relevante pelo uso da astúcia feminina ao engendrar um plano que a afastasse do casamento com um dos seus pretendentes (Kury, [1951] 2009). Deste modo, enfatiza-se também a astúcia como uma das características da mulher, que a mesma usa como arma, representada na literatura da antiguidade, contrariando a depreciação real das qualidades femininas.

Mantendo a análise no seio da mitologia grega, menciona-se a figura da Amazona, designação de um povo de guerreiras que se especializaram no uso do arco e flecha, pelo que se caracterizavam por não possuírem o seio direito de modo a facilitar a agilidade dos movimentos bélicos. Constituindo um povo apenas feminino, as mulheres governavam-se a si próprias, excluindo o homem e anulando o seu poder (Macedo & Amaral, 2005). A referência das autoras à Amazona tem origem numa estrofe de um poema de Claude Lévi-Strauss, da obra *Tristes Tropiques* (1955), que se apresenta de seguida:

“Amazone, chère Amazone,
vous qui n’avez pas de sein droit
vous nous en racontez des bonnes
mais vos chemins sont trop étroits!”. (Lévi-Strauss in Barreno et al., 2020: 347).

O termo Amazona é relevante para o conteúdo analisado, não só porque é associado ao conceito de mulher-guerreira, mas também pelo facto de representar um modelo de oposição e contestação ao patriarcado. Enfatizando uma nação de mulheres experienciadas nas artes da guerra, que demonstram capacidade governativa feminina, as autoras do romance sublinham a irmandade entre mulheres que lutam por um objetivo em comum e contestam o próprio regime opressor em que habitam.

No mesmo texto, intitulado “Segunda Carta V”, as autoras destacam Judite, personagem bíblica que, através da sua habilidade retórica, provoca a morte a Holofernes, comandante de um exército contra os hebreus. Segundo Ana Luísa Amaral, o sucesso de Judite contribuiu para a derrota do exército, culminando no triunfo daqueles que aparentavam ser mais fracos (in Barreno et al., 2020). A relevância concedida no texto a esta personagem feminina da história bíblica justifica-se pelo valor atribuído à habilidade

retórica feminina que, ao lado da astúcia, constituem as duas armas mais poderosas de que a mulher faz uso. Deste modo, a predominância feminina supera a hegemonia masculina, na medida em que a mulher consegue vencer o homem, utilizando a palavra e não a força ou as armas, demonstrando ainda uma outra face do poder da palavra.

Sofia, da obra da literatura infantil *Os Desastres de Sofia* (1859) de Sophie Rostopchine, Condessa de Ségur, representa outra figura feminina mencionada pelas autoras no texto “Segunda Carta V”. O livro para crianças obteve grande sucesso no país aquando da sua tradução para a língua portuguesa, em 1937, sendo que a protagonista é caracterizada como uma criança engenhosa, curiosa e com inclinação para as travessuras. Sofia é acompanhada pelo seu primo Paulo que, representando o contrário da menina, tenta protegê-la e orientá-la (Amaral in Barreno et al., 2020). Por um lado, a referência a esta personagem justifica-se pela sua desobediência que é associada à infração perante as regras paternas e as consequentes repreensões aplicadas no regime do Estado Novo. Por outro lado, os inúmeros acidentes provocados por Sofia permitem a sua vinculação com o mito de Pandora proveniente da mitologia grega que, assim como a lenda gerada sobre Eva, considera a mulher culpada pelo caos e pela desarmonia no mundo. Ainda assim, em termos textuais, as autoras sublinham: “(...) ainda que dormente em vosso coração como a Sofia dos desastres que todas lemos (quanto lemos!) que guardava Paulo, guardando-se.” (Barreno et al., 2020: 97). As palavras apresentadas remetem para a comparação entre o possível relacionamento futuro entre Sofia e Paulo, dado a sua cumplicidade, e o relacionamento que se concretizaria entre Mariana e o cavaleiro francês (Amaral in Barreno et al., 2020). De facto, é o uso do adjetivo “dormente” que indica um amor que despertaria mais tarde entre os dois, ainda que enquanto crianças disso não se apercebessem.

A figura feminina que se segue é Isolda, personagem das lendas medievais arturianas e companheira de Tristão. A referência a esta figura surge num poema intitulado “Brinco de Freira”, precisamente na estrofe: “(...) isolla bella (isolda?) e / teresa da mão leda e / fátima da ácida azinheira (...)” (Barreno et al., 2020: 44). A alusão feita pelas autoras dirige a análise para a menção das suas próprias pessoas, através dos nomes “isola bella”, “teresa” e “fátima”, os quais se conectam de imediato com Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria de Fátima Velho da Costa, respetivamente (Amaral in Barreno et al., 2020: 325). Porém, enfatiza-se a figura de Isolda, tendo em conta o mito do seu amor trágico com Tristão. A sua relação é caracterizada como trágica, uma vez que não se concretizou de forma natural, tendo sido manipulada pelo uso de uma poção

mágica que estava destinada a outros, mas também porque o seu amor culmina na morte de ambos. Precisamente, é a tragicidade das relações amorosas que se sublinha neste texto, reforçada através da comparação entre os amores de Isolda e Tristão e de Mariana e Chamilly. Embora tenham desfechos distintos, ambas as narrativas desenvolvidas sobre os pares amorosos são fatídicas e, no texto, a semelhança entre os casais pressente-se nos versos “mariana ama (o) mal / (...) amando mariana queda e mal (...)” (Barreno et al., 2020: 44).

“D. Tareja final” é a composição na qual as autoras realçam a figura de D. Teresa de Leão, esposa do conde D. Henrique e mãe de D. Afonso Henriques, primeiro rei de Portugal. A denominação Tareja, proveniente do galaico-português, permite a conotação com o poema “D. Tareja” que o poeta Fernando Pessoa apresenta na obra *Mensagem*, uma reflexão sobre o passado da nação portuguesa. Para além do título do texto poético das autoras, é ainda nos versos “Garotinha preferida / de donzel do outro lado (...)” e “Faca de trazer na liga / cruzada de pai a filho (...)” (Barreno et al., 2020: 281) que se identifica a associação à condessa, sendo que as expressões “donzel do outro lado” e “cruzada de pai a filho” remetem para o antigo reino de Leão e para o conflito que se desenrola entre D. Teresa e o seu filho, respetivamente. Efetivamente, D. Teresa revela-se uma figura feminina de destaque que reforça o ideal defendido pelas autoras de *Novas Cartas Portuguesas*. Ainda que tenha sido derrotada por D. Afonso Henriques, a condessa, que ficara viúva muito nova, assumira a regência do Condado Portucalense, governando com sucesso durante alguns anos, mantendo a confiança e lealdade daqueles que serviram o seu marido. Sublinham-se, então, a destreza e bravura desta figura feminina singular, dado que governou à semelhança do homem, numa época medieval conflituosa e de construção de um reino (Amaral in Barreno et al., 2020).

Por sua vez, “Três meninas outras três” é um poema que realça não três, mas quatro figuras femininas históricas e literárias. A primeira é Inês de Castro, célebre personagem dos amores de Pedro e Inês que, pela primeira vez, são mencionados por Luís de Camões na epopeia *Os Lusíadas*. De facto, é a paixão que surge entre D. Pedro I e D. Inês que conduz à morte desta, por ordem do rei D. Afonso IV, sendo por esse motivo que o seu amor se caracteriza como trágico. “(inês a faca) (...)” (Barreno et al., 2020: 131) sublinham as autoras, enfatizando o modo como terminara a vida de Inês e a tragicidade que lhe é associada. Esta figura feminina merece o destaque atribuído na obra, já que realça a condenação e sacrifício da mulher por aqueles que ama. No seio da narrativa que se desenvolve sobre Pedro e Inês, surge também Constança de Leão e Castela, esposa de

D. Pedro. Menciona-se no verso “E de esmagar Constança (...)” (Barreno et al., 2020: 131), sublinhando-se a traição de Inês sobre Constança, sendo que Inês era sua aia e a acompanhou até Portugal para que casasse com D. Pedro. Embora o destaque de Constança não seja o objetivo das autoras neste texto, a sua ênfase parece necessária, já que se trata de uma figura feminina que, no cumprimento do que lhe estava destinado, se torna vítima de um amor que surge entre duas pessoas que lhe são próximas. Com efeito, segundo a história, Constança terá falecido pela tristeza e profundo desgosto que a traição lhe provocara. A segunda figura destacada pelas autoras é Ofélia, da peça *Hamlet* de Shakespeare. À semelhança do que fazem com Inês, as autoras sublinham “(ofélia a água (...)” (Barreno et al., 2020: 132), pretendendo realçar a morte de Ofélia por afogamento. Segundo a peça de Shakespeare, a figura feminina estaria dividida entre o amor ao pai e a paixão por Hamlet, terminando por sofrer um desgosto de ambas as partes com a morte do pai e a rejeição daquele que amava (Amaral in Barreno et al., 2002). Estes eventos levam à sua loucura, culminando no seu suicídio, o que permite associar a personagem ao conceito de histeria ou de distúrbio emocional, muitas vezes conotados com a mulher e a maternidade ou o ciclo menstrual. A terceira figura realçada no texto é Joana d’Arc, conhecida como a heroína da Guerra dos Cem Anos entre a França e a Inglaterra e tendo sido presa, julgada por bruxaria e condenada à morte na fogueira. O seu fim trágico justifica a referência das autoras: “(joana o lume) (...)” (Barreno et al., 2020: 132). Na figura de Joana sublinha-se o seu heroísmo prestado como guerreira e o seu sacrifício quando traída pelo povo que defendera. Com efeito, as quatro figuras femininas, que se destacam neste texto, constituem um símbolo da morte trágica por amor, tanto ao homem quanto à pátria e à tentativa de proceder corretamente, embora Inês e Joana se considerem figuras transgressoras, à semelhança das autoras da obra.

Por fim, a figura feminina de maior relevância é Soror Mariana Alcoforado, personagem que figura em grande parte dos textos que compõem a obra. Embora possa ser associada às diversas figuras que as autoras inserem nos textos, porque se fragmenta numa imensidão de facetas, a Soror é, essencialmente, enfatizada pela sua condição de freira em convento e pela sua paixão pelo oficial francês. Atente-se nas seguintes palavras:

(...) morrer aqui, neste buraco, neste silêncio, como um bicho acochado em sua toca (...) vós todos nela matastes o querer e o dever responder-vos. (...) vosso risco é o da minha transgressão às leis e normas que são vossas (...) (Barreno et

al., 2020: 120-124). Que mulher não é freira, oferecida, abnegada, sem vida sua, afastada do mundo? (Barreno et al., 2020: 140).

Por um lado, enquanto figura feminina que veste o hábito, permanecendo em clausura no convento de Beja, Mariana representa não só todas as mulheres que vivem, como ela, enclausuradas entre quatro paredes contra a sua vontade e sem defesa alguma por parte dos organismos da sociedade, mas representa também qualquer mulher que se encontre em situação indesejável semelhante, seja um casamento, uma gravidez, uma família, um regime político, ou mesmo a própria sociedade. A apropriação do mito que toma lugar em *Novas Cartas Portuguesas* “(...) é metáfora de toda a clausura feminina.” (Menezes, 2015: 84). A sua situação reflete a imagem da própria religião, uma das muitas instituições que coloca a mulher em segundo plano.

Por outro lado, Mariana representa também a transgressão feminina das normas estabelecidas pela sociedade, através da relação que estabelece com o oficial francês. Não só a Soror quebra as regras que lhe são impostas pela instituição religiosa, como também o cavaleiro contradiz o que foi instaurado e que deveria defender, enquanto oficial que combate pela pátria francesa.

Numa outra perspectiva, é através de Mariana que as autoras desconstruem o estereótipo associado à bruxaria no seio religioso. Segundo esta crença social, a freira do convento de Beja teria seduzido o cavaleiro Chamilly, utilizando os seus conhecimentos da feitiçaria como meio. Será o texto “A freira sangrenta” que melhor ilustra a tentativa de descristalização do mito que conota a mulher com a bruxa, sendo que as autoras apresentam diversos exemplos de figuras femininas que, ligadas à religiosidade, foram acusadas de heresias e condenadas por prática de bruxaria, denunciando a opressão histórica da mulher. Tomem-se como exemplo os excertos:

Fantasma que assombrava o Castelo de Lindenberg, tornando-o inabitável (...) Freira num convento de Hoven, no século doze. Encontrou um dia o diabo no seu quarto. (...) bonita bruxa presa com a idade de dezoito anos. (...) foi levada, para exorcismo, à Igreja do Sagrado Redentor. (...) A mulher foi reputada de bruxa e de possessa do diabo; (...) (Barreno et al., 2020: 58-63).

De certo modo, todas estas figuras confluem em Mariana, pela sua ligação à instituição religiosa e porque é a figura central de toda a compilação de textos. Segundo referido no *Dicionário da Crítica Feminista*, o conceito de bruxaria estaria relacionado com tudo o que era temido e odiado na mulher, constituindo uma ameaça ao homem e

um meio de culpabilizar, perseguir e excluir a figura feminina (Macedo & Amaral, 2005). Contudo, na reinvenção de Mariana levada a cabo pelas autoras, sublinha-se a figura feminina que simboliza o enclausuramento e o abandono por parte do homem e da sociedade.

CONCLUSÃO

Poderá sucintamente observar-se que a abordagem da representação da mulher na literatura e a autoria feminina tem, na verdade, início na análise da figura feminina no contexto social, histórico e cultural no qual está inserida. Por um lado, a estrutura hierarquizada da sociedade tem atribuído à mulher um papel secundário que anula a sua participação e que se mantém na atualidade, ainda que com menor impacto. Por outro lado, a figura feminina foi caracterizada como opositora à sociedade patriarcal, pretendendo desconstruir a edificação sustentada pelo ser masculino. Dentro da área literária, a mulher sempre fora o objeto principal, como o comprovam os clássicos de Homero ou de Sófocles, ilustrando a oposição mulher / Estado e sublinhando as femininas capacidades de argumentação e astúcia através das suas personagens femininas. A permanência da estrutura social hierarquizada, proveniente dos modelos arcaicos, e a influência que as criações clássicas desempenharam na futura produção literária prejudicaram a gradual evolução da condição feminina. Como se pôde compreender ao longo deste trabalho, centrado na temática da relação entre mulher e escrita, *A Room of One's Own* e *Novas Cartas Portuguesas* abordam de maneiras distintas os impasses que limitaram o fortalecimento deste vínculo.

Em primeiro lugar, o ensaio teórico-analítico de Virginia Woolf apresenta a mulher enquanto protagonista, já que é a musa que inspira qualquer obra de autoria masculina. Todavia, o seu protagonismo é restrito e eminentemente passivo, pois o que se destaca nestas obras é a sua inferioridade. Deste modo, confrontando ficção e história, entende-se que a mulher, figura essencial nas criações literárias, é, porém, menosprezada e esquecida na realidade vivida. Quanto à autoria feminina, a ligação com a escrita reflete a relação com o meio social, espelhando, essencialmente, as discrepâncias entre as educações feminina e masculina e o acesso autorizado às obras literárias. As limitações não impossibilitaram a entrada e o sucesso das escritoras no meio literário britânico, como o comprovam as autoras Jane Austen, George Eliot e as irmãs Brontë. Ainda que a condição de vida feminina se caracterizasse pelos obstáculos impostos pelo homem, foi a sua forçada circunscrição à esfera privada que lhe concedeu a tendência à minuciosa observação de caráter individual, que viria a singularizar as suas criações, assim como a percepção de que a realidade feminina deveria ser alterada. Terá sido o reconhecimento dos benefícios e a recompensa do seu trabalho literário que permitiram à mulher progredir em termos profissionais e de realização pessoal. Porém, são as diferenças entre as

perspetivas feminina e masculina que Woolf pretende enfatizar, sendo que constituem um ponto fulcral no moldar da escrita feminina. A participação feminina na vida literária é compatível com todos os outros elementos que constroem a existência humana. A verdade transmitida pelo criador altera-se consoante o género a que pertence e as distinções entre as realidades experienciadas por ambos os géneros dificultam a adoção de normas construídas pelo género oposto. Considerando essas diferenças e o forte impacto que o género de um indivíduo exerce no seu quotidiano, parecem inconcebíveis o ideal andrógino, defendido pela autora, e a neutralidade do género no processo de escrita.

Em segundo lugar, a obra *Novas Cartas Portuguesas*, de Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa, permite também uma perspetivação da mulher enquanto sujeito e objeto da representação literária. De início, o problema da autoria do romance epistolar *Cartas Portuguesas* suscita a presença da desigualdade de género no favorecimento de uma autoria masculina. Todavia, as autoras assumem a defesa de Mariana Alcoforado, enquanto expressão de uma identidade oprimida, para quem o processo de escrita simbolizaria um lugar de segurança, confiança e liberdade. Reescrevendo o texto e a história de Soror Mariana, as autoras diversificam a construção narrativa, linguística e temática, abordando matérias e realidades censuradas no seu tempo. A composição da obra representa um processo de união e cumplicidade que fortifica o ideal de irmandade feminina e reconhece a literatura como uma forma de emancipação e um refúgio para a mulher. A prévia exclusão do livro do cânone literário português permite sublinhar a necessária revisão e atualização deste, procedendo-se ao reconhecimento do trabalho de toda a autoria feminina e ao conhecimento da vida das escritoras mulheres, bem como da relação que estabelecem com o meio literário. Este processo tem em vista a ênfase da riqueza que a inclusão da mulher vem conferir aos Estudos Literários. Quanto às personagens que integram a obra contemporânea, a representação da figura feminina levada a cabo pelas autoras constitui uma arma que denuncia. As próprias autoras figuram em cada personagem, transmitindo uma condição que é comum a todas as mulheres. Para além disto, a obra apresenta as circunstâncias da figura feminina em cada estágio da sua vida, sendo essencialmente objetificada e submissa, sob o regime salazarista. O enfoque na exaltação da vida sexual feminina e nos processos de autoconhecimento e de apropriação do corpo pela própria mulher são vertentes da obra particularmente emblemáticas e, no tempo da publicação da obra, fortemente polémicas. Tendo em conta as inúmeras figuras que desfilam em cada texto das autoras, sublinha-se a fragmentação de estereótipos associados à mulher e a ênfase

que recai sobre determinados aspetos vinculados à figura feminina, tais como: a astúcia, o espírito guerreiro, a habilidade retórica, o heroísmo, a fatalidade, o aprisionamento, a vitimização, a desobediência e a culpa.

Em terceiro lugar, as duas obras convergem na literatura feminista, na medida em que integram o percurso identitário e autorreflexivo da mulher. Efetivamente, a mulher leva a cabo um trajeto que exige a minuciosa análise das formulações e suposições do passado, a sua anulação quando incorretas e a alteração dos factos pelas suas próprias mãos. Torna-se necessária a afirmação de uma voz e de um olhar femininos e a recusa de uma história construída por outrem. É ainda imprescindível que a mulher examine e descubra o papel a desempenhar na sociedade na qual se insere, identificando o seu contributo para tal meio e os benefícios que dele pode obter.

Porém, os impasses contruídos pelo homem impedem que a figura feminina edifique o seu caminho à sua imagem. O eixo de cada obra recai sobre o curso cíclico de progressão da condição da mulher que, seja no século XX ou na atualidade, sofre interrupções de algum modo provocadas pelas estruturas culturais do masculino. Por um lado, as duas obras partilham a desintegração do impasse criado entre o trabalho doméstico ou a maternidade e a atividade da escrita, refletindo-se na idealização da mencionada “Fada do Lar”. Por outro lado, ambas confluem na importância que atribuem à educação feminina, como fator alicerçador para o conhecimento da sociedade, dos direitos da mulher e da sua possível participação na vida social, cultural, política e institucional. Consequentemente, embora em épocas distintas, as quatro autoras exprimem um sentimento comum de desilusão, o qual pretendem alterar através das obras que redigem. É ainda a perspetiva masculina sobre a figura feminina que as autoras ilustram nas suas criações, com o intuito de denunciar aquilo que, frequentemente, é uma estratégia de dissimulação e ocultação da realidade. Para além disto, considerando a temática da relação entre a mulher e o universo literário, as obras confluem na concretização dos anseios expressos por Woolf, levados a cabo pelas autoras do romance português: nomeadamente, a expressão feminina através da escrita sem a implicação da desigualdade ou da recriminação; o ideal de escrita feminina desinibida, autónoma e independente.

Contudo, há que destacar alguns pontos divergentes. *A Room of One's Own* tem como pretexto a apresentação “As mulheres e a Literatura de Ficção” proferida por Woolf, sendo que *Novas Cartas Portuguesas* tem início com o romance epistolar *Cartas Portuguesas*. De um lado, a obra de Woolf foca, principalmente, a escrita de autoria

feminina, traçando uma linha histórica, mencionando nomes que merecem destaque na esfera literária inglesa e defendendo uma mente criativa andrógina. De outro lado, a obra portuguesa sublinha a condição de vida da mulher como subordinada ao homem, sobretudo na sociedade do regime salazarista português, primando pela relevância daquilo que distingue mulher e homem. Relativamente à análise temporal, a obra da literatura inglesa esboça um estudo diacrónico, desde sensivelmente o século XVI até ao século XX, enquanto a obra da literatura portuguesa, sendo de carácter ficcional, acentua momentos pontuais em cada um dos textos que a compõem. Sublinham-se ainda os diferentes contextos de produção de ambas as obras, tanto sociais, quanto culturais e políticos. Em termos formais e genológicos, as obras divergem na sua construção, sendo que *A Room of One's Own* é um ensaio teórico-analítico, no qual estão inseridos pequenos excertos ficcionais que a autora utiliza para melhor clarificar a sua análise. Por sua vez, *Novas Cartas Portuguesas* é uma obra caracterizada pela compilação de vários textos ficcionais de géneros distintos, pelo que a sua classificação é deliberadamente problematizada. Todavia, as obras partilham não só uma função metanarrativa, refletindo o seu próprio processo de construção, mas também uma linguagem desvelta que interpela diretamente o leitor.

No domínio já vasto dos Estudos Feministas, *A Room of One's Own* e *Novas Cartas Portuguesas* constituem, convergentemente, um motor de mudança que adverte não só para a ação no presente que provocará a mudança no futuro, mas também para a ação através da escrita, elemento que representa o espaço da procura do ser. As obras expressam a imposição de uma voz feminina no seio da desigualdade entre géneros, denunciam e desconstróem imagens idealizadas. Considerando a escrita feminina, a complementaridade entre as obras é inevitável no reconhecimento da autoria feminina, no desígnio da criação de um cânone literário feminino e no realce de personagens literárias ou figuras históricas femininas. Ainda que inseridas em sociedades distintas, tanto Virginia Woolf quanto as “três Marias” constroem as suas obras em contextos que censuram as mulheres escritoras, mantendo uma expectativa otimista para as gerações futuras. Ambas as obras constituem, efetivamente, criações literárias que possibilitaram a mudança na realidade de vida feminina. Por esta razão, torna-se imprescindível a abordagem das quatro autoras e das suas obras nos planos de estudo de unidades curriculares literárias, quer em contexto de idioma português, quer em contexto de idioma inglês.

Por fim, terminada a análise que se desenvolveu ao longo destas páginas que agora findam, requerem resposta as expressões que dão título a este estudo: “Mas o que pode a literatura? Ou antes: o que podem as palavras?”. Tendo em vista os tópicos abordados, pode concluir-se que, no domínio da condição feminina, a palavra concentra em si o poder de: permitir o diálogo e a tolerância; de emancipar; de quebrar obstáculos; de desconstruir, denunciar; desestabilizar e subverter; de romper com os erros passados; de dissuadir; de reconfortar e acolher; de criar e solidificar laços; de contribuir para a construção de identidade. A palavra é fundamentalmente benéfica e necessária ao ser humano, sendo que o impacto a nível internacional, obtido por ambas as obras, comprova a força que podem deter as palavras, principalmente as palavras de autoria feminina. Porém, merece também reconhecimento o poder da palavra ausente, pois é também o silêncio feminino que ilustra a procura da identidade, enquanto linguagem que simboliza a sobrevivência.

Por certo, um trabalho nunca está verdadeiramente terminado, pelo que o estudo desenvolvido nesta dissertação cria também novas possibilidades de análise no que diz respeito, por exemplo, ao confronto entre outras obras de autoria feminina das literaturas portuguesa e inglesa, ao estudo da figura feminina na posição de leitora, ao aprofundamento das perspetivas de Virginia Woolf (por exemplo com o ensaio *Three Guineas*), assim como ao estudo comparativo de *Cartas Portuguesas* e *Novas Cartas Portuguesas* e à minuciosa análise de determinados estereótipos ou representações da figura feminina repertoriadas ao longo destas páginas.

Conclui-se este estudo comparativo reafirmando-se que o trilho da escrita feminina não se traça por si só: ele requer o furor e o estímulo que rompam expectativas e normas idealizadas, permitindo a escolha certa num percurso bifurcado, que se fragmenta entre o desafio e a incerteza. “Tudo terá de ser novo, e todos temos medo. E o problema da mulher, no meio disto tudo, não é o de perder ou ganhar, é o da sua identidade.” (Barreno et al., 2020: 198).

BIBLIOGRAFIA

1. Ativa:

- Barreno, M^a. I., Horta, M^a. T., & Costa, M^a. V. (2020). *Novas cartas portuguesas – Edição anotada* (5^a ed.). Lisboa: Dom Quixote.
- Woolf, Virginia. (2020). *A room of one's own* (2^a ed.). Surrey: Alma Books.

2. Passiva:

- Alcoforado, Mariana. [1669] (1998). *Cartas portuguesas* (2^a ed. bilingue). Tradução de Eugénio de Andrade. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Álvares, C., & Silveirinha, M^a. J. (2005). Introdução à mesa temática – Estudos culturais e de género. In *Livro de atas – 4^a SOPCOM* (pp. 917-921). Aveiro: Universidade de Aveiro. <http://www.bocc.ubi.pt/pag/alvares-claudia-introducao-mesa-tematica-estudos-culturais-genero.pdf>
- Amaral, Ana Luísa. (2017). *Arder a palavra e outros incêndios*. Lisboa: Relógio D'Água.
- ____ (2013). Literatura e mundo em *Novas Cartas Portuguesas*: O azulejo dos tempos. *eLyra*, 3(1), 5-24. <https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/79024/2/101965.pdf>
- ____ (2003). O meu ofício é a circunferência: Des-sexualizar o poético?. *ex æquo*, (9), 19-35. <https://exaequo.apem-estudos.org/files/2019-01/artigo-02-luisa-amaral.pdf>
- Battersby, Christine. [1989] (1990). *Gender and genius – Towards a feminist aesthetics*. Bloomington: Indiana University Press.
- Beauvoir, Simone. [1949] (1970). *O segundo sexo – Fatos e mitos* (4^a ed.). Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Européia do Livro. <https://joaocamillopenna.files.wordpress.com/2018/03/beauvoir-o-segundo-sexo-volume-11.pdf>
- Besse, Maria Graciete. (2006). As *Novas Cartas Portuguesas* e a contestação do poder patriarcal. *Lattitudes*, (26), 16-20. <https://pdfcoffee.com/as-novas-cartas-portuguesas-e-a-contestacao-do-poder-patriarcal-maria-graciete-besse-pdf-free.html>
- Bourdieu, Pierre. [1998] (2012). *A dominação masculina* (11^a ed.). Rio de Janeiro: Bertrand Brasil. https://www.academia.edu/36538728/Pierre_Bourdieu_A_Domina%C3%A7%C3%A3o_Masculina

- Camões, Luís de. [2009] (2018). *Os Lusíadas*. Porto: Porto Editora.
- Carter, R., & McRae, J. [1997] (2017a). “The romantic period: 1789-1832”. In *The Routledge history of literature in English – Britain and Ireland* (3^a ed.) (pp. 193-240). New York, London: Routledge. <https://pt.pt1lib.org/book/3559830/e7dcb0>
- ___ [1997] (2017b). “The nineteenth century: 1832-1900”. In *The Routledge history of literature in English – Britain and Ireland* (3^a ed.) (pp. 243-307). New York, London: Routledge. <https://pt.pt1lib.org/book/3559830/e7dcb0>
- ___ [1997] (2017c). “The twentieth century: 1900-1945”. In *The Routledge history of literature in English – Britain and Ireland* (3^a ed.) (pp. 311-394). New York, London: Routledge. <https://pt.pt1lib.org/book/3559830/e7dcb0>
- Casares, Aurelia Martín. [2006] (2008). *Antropología del género: Culturas, mitos y estereotipos sexuales* (2^a edição). Madrid: Ediciones Cátedra – Universitat de València. <https://fundacionjuntoscontigo.org/libros/29.pdf>
- Duarte, F., J. (2009). Cãnone. In C. Ceia (2018), *E-Dicionário de Termos Literários*. Consultado a 30/03/2022, disponível em <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/canone>
- Bernd, Zilá. (2009). Híbrido. In C. Ceia (2018), *E-Dicionário de Termos Literários*. Consultado a 30/03/2022, disponível em <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/hibrido>
- Crépy-Banfin, R. (2020). *Feminine power in “A Room of One’s Own”*. [Master’s dissertation, Université de Franche-Comté]. <https://hal-univ-fcomte.archives-ouvertes.fr/hal-02962535/document>
- Eder, J., Jannidis, F., & Schneider, R. (Eds.). (2010). *Characters in fictional worlds: Understanding imaginary beings in literature, film and other media*. Berlin, New York: De Gruyter. https://www.academia.edu/1842267/Characters_in_Fictional_Worlds_Understanding_Imaginary_Beings_in_Literature_Film_and_Other_Media_Berlin_de_Gruyter_2010_co_edited_with_Fotis_Jannidis_and_Ralf_Schneider
- Namora, Ricardo. (2006). Uma história na história – Representações da autoria feminina na história da literatura portuguesa do século XX: Chatarina Edfeldt. *Revista de estudos literários: Os estudos literários em Portugal no século XX*, 11, 452-455. https://impactum-journals.uc.pt/rel/article/view/2183-847X_1_33/1903
- Evans, Ifor. (1976). *A short history of english literature*. London: Penguin Books.
- Felippe, R. F., & Arábia, M. I. (2007). Uma travessia de discursos e de afetos: Sobre as

Cartas portuguesas. outra Travessia – Revista de Pós-Graduação em Literatura, (6), 167-178.

<https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/2176-8552.2010n6p167/11402>

- Froula, Christine. (2005). *Virginia Woolf and the Bloomsbury avant-garde*. New York: Columbia University Press. <https://pt.pt1lib.org/book/18658396/9673ab>
- Gilbert, S., Gubar, S., Heilbrun, C., Kolodny, A., Miller, N., & Robinson, L. (1985). *The new feminist criticism: Essays on women, literature and theory*. Edição de Elaine Showalter. New York: Pantheon Books. <https://pt.pt1lib.org/book/5870489/431996>
- Hasan, Mehedi Md. (2011). *Virginia Woolf and feminism: Woolf's perception on the injustice against women for being women*. LAP LAMBERT Academic Publishing.
- Hollanda, Heloisa B. (1994). *Tendências e impasses – O feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco. <https://issuu.com/heloisabuarquedehollanda/docs/tendenciaseimpasses>
- Klobucka, Anna. (2020). Cânone 2. In A. M. Feijó, J. R. Figueiredo & M. Tamen (Eds.), *O cânone* (pp. 165-171). Lisboa: Tinta da China.
- Kury, Mário da Gama. [1951] (2009). *Dicionário de mitologia grega e romana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- Macedo, Ana Gabriela. (2017). Who will make me real? – Mulheres, arte e feminismos, modos de ver diferentemente. *Vista – Revista de cultura visual*, (1), 93-107. http://vista.sopcom.pt/ficheiros/20170519-93_107.pdf
- Macedo, A. G., & Amaral, A. L. (Orgs.). (2005). *Dicionário da crítica feminista*. Porto: Edições Afrontamento. <https://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/65561/1/Dicion%C3%A1rio%20da%20Cr%C3%ADtica%20Feminista.pdf>
- ___ (2001). Os estudos feministas revisitados: Finalmente visíveis?. In H. Buescu, J. F. Duarte & M. Gusmão (Orgs.), *Floresta encantada: Novos caminhos da literatura comparada* (pp. 271-287). Lisboa: Dom Quixote.
- Martins, Moisés de Lemos. (1986). Uma solidão necessária à ordem salazarista: A família como terapêutica nacional. *Cadernos de Ciências Sociais*, 77-83. http://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/23773/1/uma_solidao_necessaria_a_ordem_salazarista.pdf

- Mattoso, J. (2011a). *História da vida privada em Portugal: A época contemporânea*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- ___ (2011b). *História da vida privada em Portugal: Os nossos dias*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Menezes, Raquel. (2015). *Novas Cartas Portuguesas: Um gesto de amor político a muitas mãos*. *Abril – Revista do Núcleo de Literatura Portuguesa e Africana da UFF*, 7(14), 79-88. <https://periodicos.uff.br/revistaabril/article/view/29851/17392>
- Oliphant, Margaret. [1899] (1974). *The autobiography & letters of Mrs. M.O.W. Oliphant*. Surrey: Leicester University Press.
- Oliveira, Maria Lúcia W. (2008). Sob a mira da autoria: Embates entre género e sociedade. *terra roxa – Revista de Estudos Literários*, 13, 38-48. http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g_pdf/vol13/TRvol13d.pdf
- Perrot, M., & Fraisse, G. (1994). *História das mulheres: O século XIX* (Vol. 4). Tradução de Cláudia Gonçalves e Egito Gonçalves. Porto: Edições Afrontamento.
- Ramalho, Maria Irene. (2001). Os estudos sobre as mulheres e o saber – Onde se conclui que o poético é feminista. *ex æquo*, (5), 107-122. <https://exaequo.apem-estudos.org/artigo/os-estudos-sobre-as-mulheres-e-o-saber>
- Reis, Carlos. (2018). *Dicionário de Estudos Narrativos*. Coimbra: Edições Almedina.
- Ribeiro, Margarida Calafate. (2008). Nas malhas do império: História, literatura, mulheres e exclusão. *Via Atlântica*, (12), 13-32. <https://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50079/54199>
- Roe, S., & Sellers, S. (2000). *The Cambridge companion to Virginia Woolf*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sanders, Andrew. (1994a). “The literature of the romantic period 1780-1830”. In *The short Oxford history of English literature* (pp. 333-397). New York: Oxford University Press. <https://pt.pt1lib.org/book/894464/8940c3>
- ___ (1994b). “High Victorian literature 1830-1880”. In *The short Oxford history of English literature* (pp. 398-456). New York: Oxford University Press. <https://pt.pt1lib.org/book/894464/8940c3>
- Santos, M. I., & Amaral, A. L. (1997). *Sobre a “escrita feminina”*. Coimbra: Centro de Estudos Sociais. <https://estudogeral.uc.pt/bitstream/10316/10987/1/Sobre%20a%20%27Escrita%20Feminina%27.pdf>
- Saraiva, A. J., & Lopes, O. [1955] (2010). *História da literatura portuguesa*. Porto: Porto

Editora.

Showalter, Elaine. [1977] (1999). *A literature of their own: from Charlotte Brontë to Doris Lessing*. London: Virago.

Spivak, Gayatri. (1996). "Feminism and critical theory". In D. Landry & G. Maclean (Eds.), *The Spivak reader* (pp. 53-74). New York, London: Routledge.
<https://pt.pt1lib.org/book/1173584/262cca>

Sprague, Claire. (1971). *Virginia Woolf: A collection of critical essays*. New Jersey: Printece-Hall.
<https://archive.org/details/viriniawoolfcol00spra/page/n4/mode/1up?view=theater>

Woolf, Virginia. (1938). *Three guineas*. Canada: Broadview Press.
https://www.blackwellpublishing.com/content/bpl_images/content_store/sample_chapter/9780631177241/woolf.pdf