

DM

**Nossa Paixão Será o Corpo**  
A questão do corpo censurado e liberto em  
Novas Cartas Portuguesas (1972)

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

**Liliana Sousa Gouveia**

MESTRADO EM LITERATURA, CULTURA E DIVERSIDADE



UNIVERSIDADE da MADEIRA

*A Nossa Universidade*

[www.uma.pt](http://www.uma.pt)

setembro | 2021

**Nossa Paixão Será o Corpo**  
A questão do corpo censurado e liberto em  
Novas Cartas Portuguesas (1972)

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

**Liliana Sousa Gouveia**

MESTRADO EM LITERATURA, CULTURA E DIVERSIDADE

ORIENTAÇÃO  
Anne Martina Emonts

## Agradecimentos:

A realização da presente dissertação de Mestrado não seria possível sem o apoio de várias pessoas.

Em primeiro lugar, gostaria de agradecer à Professora Doutora Anne Martina Emonts pela sua orientação, apoio, paciência e disponibilidade.

Não posso deixar de agradecer aos meus colegas de Mestrado em Literatura Cultura e Diversidade e aos meus amigos cujo apoio foi essencial nesta jornada.

Por fim queria também agradecer à minha família, especialmente à minha mãe, pelo apoio incondicional ao longo da elaboração desta investigação.

## Resumo:

Esta investigação pretende analisar *Novas Cartas Portuguesas* (1972), de Maria Teresa Horta, Maria Velho da Costa e Maria Isabel Barreno, sob a perspetiva dos estudos de género, nomeadamente de teorias sobre o corpo. No âmbito dos estudos de género e dos feminismos em Portugal, podemos afirmar que existe um antes e um depois da obra das “três Marias”. A repercussão desta obra colocou Portugal no centro das atenções, uma vez que a sua censura e conseqüente julgamento das autoras levou a que vozes de renome manifestassem publicamente e ao nível internacional o seu apoio às autoras, como, por exemplo, Simone de Beauvoir. A presente dissertação terá como foco as questões do corpo livremente representado nos textos que levaram a obra a ser censurada.

Em *Novas Cartas Portuguesas* (1972) Maria Teresa Horta, Maria Velho da Costa e Maria Isabel Barreno reivindicam o direito das mulheres sobre o seu próprio corpo, colocando-o como objeto passível de ser representado na literatura. Este trabalho tem como objetivo refletir sobre o modo como as questões do corpo são abordadas na obra, à luz das reflexões sobre o corpo expressas por Judith Butler em *Problemas de Género*, de 1990, que foi publicado na tradução para língua portuguesa em 2017.

Palavras Chave: Corpo; Feminismos; Estudos de Género; Estado Novo; Censura.

## Abstract:

This research aims to examine *Novas Cartas Portuguesas* [New Portuguese Letters] (1972), by Maria Teresa Horta, Maria Velho da Costa and Maria Isabel Barreno, from the perspective of gender studies, namely theories about the body. Within the scope of gender studies and feminisms in Portugal, we could state that there is a before and an after the work of the “three Marias”. The outcome of this work placed Portugal in the spotlight, as its censorship and subsequent judgment of the authors led renowned voices to publicly and internationally express their support in favour of the authors, such as Simone de Beauvoir. This dissertation will focus on the body matters freely portrayed in the texts that led the work to be censored.

In *Novas Cartas Portuguesas* (1972) Maria Teresa Horta, Maria Velho da Costa and Maria Isabel Barreno claim women's right over their own body, placing it as an object passable of being represented in literature. This paper aims to reflect on how the body is addressed in the work, in light of the reflections expressed by Judith Butler in *Gender Trouble*, 1990, which was published in Portuguese in 2017.

Keywords: Body; Feminisms; Gender Studies; *Estado Novo*; censorship.

## Índice

Introdução.....	4
Capítulo 1: O Corpo no centro da(s) narrativa(s).....	6
1.1 O corpo como problema .....	7
1.2 Uma Reivindicação dos direitos do corpo .....	8
1.3 As Políticas do corpo .....	9
Capítulo 2: A censura de textos escritos por mulheres:.....	11
2.1 Ser escritora no Estado Novo .....	14
2.2 O corpo sob vigilância.....	19
2.3 O caso das três Marias .....	24
2.4 Portugal “nas bocas do mundo”.....	26
Capítulo 3: <i>Novas Cartas Portuguesas</i> : uma nova realidade .....	27
3.1 A atualidade das <i>Novas Cartas Portuguesas</i> .....	28
3.2 Apresentação breve dos critérios de análise .....	30
3.3 Representações do corpo além censura .....	31
3.4 (Re)escrevendo o corpo .....	72
3.4.1 A representação do corpo em <i>Novas Cartas Portuguesas</i> .....	73
3.5 Público <i>versus</i> Privado: desmontando a hipocrisia .....	78
Conclusão .....	82
Bibliografia.....	86

## Introdução

No Portugal do século XX, mais precisamente durante o Estado Novo (1933-1974), ocorreu uma aproximação entre o Estado e a Igreja que levou a uma reestruturação social e política. De entre as várias mudanças implementadas, alterou-se o modo como se olhava para as mulheres e para os seus corpos.

Em função da aproximação do Estado Novo à religião, passou a olhar-se para o corpo feminino como algo quase sagrado: Deus tinha dado à mulher o dom da procriação, esta era responsável pela continuação da espécie e devia considerar-se grata por isso. O corpo das mulheres era visto como um dom divino e, como tal, elas deviam ser discretas em relação a esse dom, não deviam expô-lo ou gabá-lo; pelo contrário, deviam conservar os seus mistérios. As instituições católicas da época perpetuavam este discurso através de organizações estatais como a Mocidade Portuguesa e, especialmente, a Mocidade Portuguesa Feminina. Esta visão deu lugar a um conjunto de medidas que, desde a década de 1930, eram aplicadas de modo a criar uma cidadã modelo. Segundo esta visão, a mulher ideal era uma mãe e esposa perfeita, uma excelente dona de casa, uma fada do lar, submissa ao marido, confinada ao espaço doméstico:

A representação do corpo da mulher corresponde a uma evocação diversa: a de permanecer e conservar. O corpo da mulher não deve ultrapassar fronteiras. E estas fronteiras devem ser lidas não apenas como fronteiras físicas (privilegiando o uso legítimo do seu corpo no espaço da casa), como também sociais. A possibilidade da mulher obter qualificações escolares e profissionais superiores, de se tornar economicamente independente, de ascender socialmente ou de praticar uma certa mobilidade nos seus espaços de relacionamentos constitui ainda um conjunto de interditos. Se possível, a mulher não devia alargar as fronteiras do seu relacionamento social mais elementar (a família) [...]. (Brasão, 2017, p. 38)

Qualquer prática além desta era condenada abertamente pelo regime e pela sociedade em geral. Uma mulher que quisesse estudar ou trabalhar fora de casa era socialmente mal vista. Era aceitável que as mulheres quisessem estudar até ao liceu, ou caso quisessem alcançar um grau de ensino superior. Era aceitável que enveredassem pela área do ensino, no entanto, estes privilégios só estavam ao alcance de mulheres de classe média ou superior.

Apesar da condenação a que estavam expostas, algumas mulheres decidiram ir contra a norma estabelecida, o que originou um desespero dentro das organizações femininas, que se viam em dificuldades para conseguirem manter o decoro e a ordem

moral face aos novos movimentos internacionais e às novas modas. Entre essas mulheres estavam aquelas que se aventuravam em ambientes predominantemente masculinos, como as mulheres jornalistas ou as mulheres escritoras. Estas mulheres encontravam barreiras ao exercício das suas profissões. No caso das jornalistas, ficavam condicionadas às publicações para outras mulheres, como é o caso dos suplementos femininos de jornais. As jornalistas que conseguiam ultrapassar a barreira dos suplementos encontravam outros condicionamentos, como o ambiente hostil no local de trabalho e o leque reduzido de temas que estavam autorizadas a abordar nas suas reportagens. No caso das escritoras, tinham a difícil tarefa de encontrar editoras que estivessem dispostas a publicar as suas obras e, quando as encontravam, tinham de enfrentar o lápis azul dos censores.

O regime português assumiu uma postura violenta a respeito daquilo a que a população poderia ter acesso a nível cultural e intelectual:

Segundo o historiador Fernando Rosas, a violência no Estado Novo assumiu duas formas: a violência punitiva e a violência preventiva, esta última orientada para a intimidação constante, sendo que a censura constituía um dos instrumentos mais eficazes do aparelho de Estado. (Tavares, 2011, p. 123)

É neste âmbito que surge a censura, que se revela como

[...] um instrumento de repressão cultural e um travão a que novas ideias vindas de outros países tivessem eco em Portugal. Textos e publicações abertas a novos valores e concepções sobre direitos das mulheres, sexualidades, vivências e lutas de outros povos não tinham entrada em Portugal a não ser pela via de uma ou outra deslocação pessoal a Paris, cidade onde se podiam sentir alguns ventos de mudança. (Tavares, 2011, p. 123)

Todas as publicações eram recolhidas para aprovação dos censores. Caso contivessem algo que o regime não queria que fosse do conhecimento do público, era mandado retirar e, dependendo do conteúdo, podia originar processos judiciais movidos contra os autores e até os próprios editores. Entre autores e editores processados estavam nomes como Natália Correia, Snu Abecassis, Maria Velho da Costa, Maria Teresa Horta e Maria Isabel Barreno.

O processo movido contra as “três Marias” aquando da publicação de *Novas Cartas Portuguesas*, em 1972, escandalizou a comunidade intelectual portuguesa e internacional. Para os censores a obra continha conteúdo pornográfico:

Durante todo o processo, o objectivo dos juízes era visivelmente dividi-las e destruir o grupo que elas formavam. A acusação de pornografia

visava certas partes do livro e o objectivo era levar uma delas a denunciar as que fossem autoras dessas passagens. (Tavares, 2011, p. 192)

Os juízes esperavam que o apoio às escritoras diminuísse, já que o texto não seria literatura, mas sim pornografia. Pelo contrário, não demoveu os apoiantes:

[...] eles pensaram que só o facto do livro aparecer com a chancela de três mulheres, a aplicação do carimbo de pornográfico iria desmobilizar a solidariedade dos demais escritores, o que não aconteceu, felizmente”. (Azevedo *apud* Tavares, 2011, p. 127)

Um pouco por todo o mundo, mulheres influenciadas pelos movimentos feministas, como o Movimento de Libertação das Mulheres (MLF) e a Organização Nacional das Mulheres (NOW), que começavam a ganhar força na época, organizaram protestos em defesa das autoras das *Novas Cartas*. Estes protestos fizeram pressão sobre o governo português, de tal modo que o julgamento foi adiado mais do que uma vez, acabando por não se realizar. Antes que se pudesse concluir o processo, o regime caiu, em 1974.

O processo judicial contra as “três Marias” afirmava que, na sua obra, as autoras abusaram da liberdade de expressão, ofenderam a moral pública e colocaram conteúdo pornográfico. A história da Mariana Alcoforado, freira de Beja e presumível autora de *Cartas Portuguesas* publicadas no século XVII, torna-se uma história paralela a uma composição de textos ‘multi-géneros’ de crítica social e política que vão sendo construídos ao longo da obra *Novas Cartas Portuguesas*.

Para retratar a história de amor entre Mariana e o cavaleiro de Chamilly e outras histórias, as autoras recorrem ao erotismo. Representam o corpo como objeto de paixão tão passível de representação como qualquer outro assunto. Esta dissertação pretende mostrar e refletir sobre o modo como o corpo é representado na obra das “três Marias”. Recorrer-se-á à teoria de Judith Butler sobre o corpo e as suas representações, presente em *Problemas de Género*, obra que foi publicada originalmente em 1990 e que chegou a Portugal pela primeira vez, traduzida quase trinta anos depois, em 2017.

## Capítulo 1: O Corpo no centro da(s) narrativa(s)

Judith Butler é uma filósofa americana cujo trabalho se insere na corrente pós-estruturalista. Butler é, atualmente, uma das principais teóricas do(s) feminismo(s) e da teoria *queer*, além de ser professora do departamento de retórica e literatura comparada da *University of California*, Berkeley. De acordo com:

as novas tendências da teoria e crítica feministas, informadas pelo pós-estruturalismo e pelo pós-modernismo, questiona-se o estatuto estanque da categoria «mulher», defendendo-se que ele se entrecruza com outras componentes, assim se pulverizando internamente [...]. (Macedo & Amaral, 2005, p. 87)

É neste âmbito que surgem as obras mais importantes de Butler, *Problemas de Género: feminismo e subversão de identidade* (1990) e *Bodies That Matter: on the Discursive limits of sex* (1993). Neste último, que não possui tradução para português até à presente data, Butler responde a críticas feitas aquando da publicação e da receção de *Problemas de Género*.

Em *Problemas de Género* (1990), Judith Butler reflete sobre os problemas encontrados quando nos propomos a refletir sobre o género e os seus diferentes aspetos. Na obra de Butler encontramos uma divisão em três capítulos principais intitulados: “Sujeito de sexo/género/desejo”, “Proibição, psicanálise, e a produção da matriz heterossexual” e “Actos corporais subversivos”. Estes três capítulos estão divididos em subcapítulos menores nos quais se desenvolve uma reflexão a respeito de outros aspetos ligados aos primeiros. Encontramos, por exemplo, dentro do capítulo “Sujeitos de sexo/género/desejo”, o subcapítulo “As «mulheres» como sujeito do feminismo”, ou no capítulo “Actos corporais subversivos” está inserido o subcapítulo “Inscrições corporais, subversões performativas”.

O pensamento de Butler parte da escola de pensamento francesa, e a autora americana leva em consideração ideias de autores como Julia Kristeva, Monique Wittig, Michel Foucault, entre outros. Na sua obra a autora faz uso de teses destes três autores, refletindo e mostrando o seu ponto de vista sobre as mesmas, por vezes concordando, outras vezes discordando.

Esta obra de Butler é uma das principais obras de referência para o pensamento feminista contemporâneo, chegando a Portugal vinte e sete anos após a sua primeira publicação. Apesar desta distância entre a publicação e a tradução da obra, esta não perdeu a sua importância e continua a ser uma referência tanto para os feminismos como para os movimentos *queer*. Para esta investigação é especialmente relevante o terceiro capítulo da obra, intitulado “Actos corporais subversivos”.

## 1.1 O corpo como problema

Na sua obra, Judith Butler reflete sobre os papéis de géneros e sobre como a performatividade de géneros impacta o modo como construímos e representamos o corpo.

No capítulo três de *Problemas de Género*, intitulado “Actos corporais subversivos”, Butler recorre a Julia Kristeva, expõe a sua teoria, mas discorda de várias das questões levantadas por Kristeva, nomeadamente do campo da linguística e da semiótica, que não são foco do presente trabalho.

Seguindo nesse mesmo ponto, Butler refere Michel Foucault e o caso de Herculine Barbin para refletir sobre a descontinuidade sexual. Butler recorre à obra de Foucault para expor o seu próprio ponto de vista, dado que foi ele que veio propor que a relação entre sexo (no sentido de género) e os prazeres do corpo não seja causal:

Dito por outras palavras os prazeres corporais não se reduzem de forma causal a esta essência aparentemente específica de cada sexo, mas são facilmente interpretáveis enquanto manifestações ou signos deste «sexo» (Butler, 2017, p. 202)

Esta ideia será retomada mais à frente no trabalho, quando se refletir sobre a representação do corpo na obra das “três Marias”.

A escritora norte-americana evoca as ideias de Monique Wittig referentes à diferença entre sexo e género, e Wittig, por sua vez, tinha evocado Simone de Beauvoir na sua reflexão. Refletindo sobre os conceitos de corpo, sexo e género e sobre as diferenças entre sexo e género em relação ao corpo, Wittig propõe a superação do próprio conceito de género, tornando-se uma das mais importantes teóricas da teoria *queer*. O corpo pode servir tanto para enclausurar como para libertar o sujeito. O sujeito encontra-se enclausurado quando preso num corpo que não reflete a sua identidade de género, ou liberto quando o oposto acontece, superando um sistema discursivo binário pré-estabelecido.

## 1.2 Uma Reivindicação dos direitos do corpo

No capítulo de *Problemas de Género* intitulado “Inscrições corporais, subversões performativas” é revelado como o corpo foi utilizado como construção cultural:

Ou será «o corpo» em si moldado pelas forças políticas com interesses estratégicos em manterem esse corpo vinculado e constituído pelos marcadores de sexo? A distinção entre sexo e género e a própria categoria de sexo parecem assumir uma generalização do «corpo» que existe antes da aquisição do seu significado sexuado. Este «corpo» parece ser muitas vezes um meio passivo que é significado por uma inscrição, a partir de uma fonte cultural percebida como «exterior» a esse corpo. (Butler, 2017, pp. 258-259)

Butler demonstra como o corpo é construído como um objeto cultural, como as diferentes culturas olham para um mesmo corpo. Se o corpo é uma fonte cultural cujo significado lhe é atribuído por uma inscrição externa, isso significa que este pode ser representado do modo que o autor da representação decidir. O corpo torna-se um meio passível de representação. Se o corpo é de facto moldado por forças políticas mediante os seus interesses estratégicos, cabe-nos a nós reivindicar a liberdade de o moldar como acharmos apropriado, de o tratarmos como objeto passível de qualquer tipo de representação.

Se os corpos estiverem entregues às forças políticas e estas os moldarem como acharem mais conveniente, os indivíduos perdem os direitos sobre os seus próprios corpos, perdem as suas liberdades de representação. O corpo está entregue aos interesses de outrem e não aos interesses pessoais dos indivíduos.

Consequentemente, a análise de Butler sugere que o corpo é um dos motivos que levam os regimes autoritários a assumirem o domínio sobre a corpor(e)alidade na vida das cidadãs e dos cidadãos. Deste modo, o corpo serve o propósito político de um regime, que pode usá-lo para, por exemplo, passar uma imagem de força viril no caso do corpo masculino, e, para o caso do corpo feminino, o corpo é reduzido a uma imagem idealizada do que é esperado das mulheres: submissão, procriação e maternidade.

É contra esta linha de pensamento que surgiram os discursos de libertação do corpo, reivindicando o direito de o (viver e) retratar de uma forma mais livre, o direito a uma re-significação do corpo, mostrando-o como um objeto passível de representação seja na escrita ou em qualquer outra forma de arte em vez de um instrumento ao serviço de uma ideologia política.

### 1.3 As Políticas do corpo

Butler reflete sobre as políticas do corpo, a libertação sexual e o seu impacto no modo de tratar o corpo. A sua obra contribui para os discursos de libertação sexual que se seguiram. Esses movimentos de libertação vêm reivindicar direitos perdidos ou então direitos que as mulheres nunca tiveram: direitos à diferença e à diversidade, uma pauta relevante à data da sua publicação em 1990.

Os movimentos feministas do século XX vieram reivindicar direitos para as mulheres e foram os responsáveis pela aquisição do direito ao voto por parte das mesmas.

Após esta luta política, as mulheres decidiram lutar em outras frentes, nomeadamente na que diz respeito à libertação sexual e, assim, dos seus corpos e da sua representação.

Se a libertação sexual tem um impacto direto sobre o modo de tratar o corpo, desde logo esta libertação atribui uma nova liberdade ao modo como o corpo é tratado pelos autores nas suas obras. Com a libertação sexual é cimentada a liberdade na representação do corpo, e por esse motivo o corpo passa a ser objeto passível de ser retratado em textos literários sem que, por isso, sejam designados de literatura erótica ou pornográfica.

O corpo liberta-se daquela construção cultural e política que lhe era atribuída antes e passa a usufruir de uma maior liberdade e naturalidade no seu modo de ser representado. É graças a esta libertação sexual que os autores e autoras começaram a trazer para os seus textos o erotismo e cenas de cariz sexual, mostrando como o corpo pode ser representado livremente e, por sua vez, a escrita pode ser recebida de forma livre e libertadora.

É na sequência deste desejo de libertação que apareceram textos como o *Segundo Sexo*, da autoria de Simone de Beauvoir, de 1949, no qual esta reflete sobre a secundarização das mulheres. Graças ao *continuum* destas ideias e da teoria feminista, surgem, mesmo em Portugal, onde esta liberdade não tinha ainda sido conquistada, textos como os de Natália Correia, Maria Teresa Horta, Maria Isabel Barreno, Maria Velho da Costa, Maria Antónia Palla, Maria Archer, Maria Lamas, Sophia de Mello Breyner Andresen, Fernanda Botelho, que desafiaram o regime português da sua época para mostrar como o corpo podia e devia ser trazido para o centro das narrativas, desempenhando um papel crucial no ato de contar uma história/a História:

Para Maria Teresa Horta, a sua vida cruza-se com os feminismos em dois pontos fundamentais. Um primeiro na sua relação com a avó, a grande imagem da sua infância. Claramente uma feminista, da qual só se dá verdadeiramente conta quando conversa pela primeira vez com Maria Lamas, que lhe revela os meandros das idas sigilosas da avó á tal casa com jardim. Um segundo, no seu percurso de escritora, muito em especial através das *Novas Cartas Portuguesas*, embora também quando na adolescência lê Simone de Beauvoir. (Tavares, 2011, p. 367)

Estas ideias são anteriores à obra de Judith Butler, mas, ainda assim, há um consenso sobre o facto de que os escritos sobre a emancipação feminina e sobre o(s) género(s) estabelecem uma relação de tradição e intertextualidade, trazendo esse discurso de libertação para a teoria *queer* e também àqueles que estavam fora da divisão binária dos corpos, à margem. Talvez por isso, Butler tenha escolhido como subtítulo da sua obra

“Feminismo e subversão da identidade”: duvidar de discursos identitários e trazê-los em *Problemas de Género*, para o centro da sua reflexão. Maria Teresa Horta, Maria Isabel Barreno, Maria Velho da Costa trazem o corpo para o centro das suas narrativas, exigindo a sua libertação e mostrando como são passíveis de serem retratados.

## Capítulo 2: A censura de textos escritos por mulheres:

No período do Estado Novo em Portugal (1933-1974), com especial foco nas décadas de 1960 e 1970, a censura de textos escritos por mulheres foi mais ativa. Procuramos abordar, de forma panorâmica e no sentido de contextualizar a obra e a questão fulcral da presente dissertação, temas como o de ser escritora neste período histórico, o legado deixado por escritoras que publicaram neste espaço de tempo e as questões do corpo na ideologia do Estado Novo, apresentados na obra *Dons e disciplinas do corpo feminino* (2017), de Inês Brasão, assim como o próprio caso das “três Marias” e a sua repercussão a nível internacional.

Para tal, é necessário lembrarmos alguns aspetos no que diz respeito à situação das mulheres durante o Estado Novo, começando pela própria Constituição de 1933, na qual estava enunciada a igualdade entre os cidadãos perante a lei e onde é negado qualquer privilégio baseado em nascimento, nobreza, título nobiliárquico, sexo ou condição social<sup>1</sup>. O mesmo artigo contém uma ressalva que mostra uma diferença quanto às mulheres, resultante da sua suposta natureza e da suposta necessidade do bem-estar da família. O Salazarismo negava uma total igualdade entre homens e mulheres com base numa argumentação derivada do direito natural, apoiando-se na ideia de que as mulheres pertenciam à «natureza» enquanto os homens eram do domínio da cultura. O Estado Novo era fiel a dois pressupostos proferidos pela Igreja Católica, em *Rerum Novarum* (1891) e repetidos em *Quadragesimo Anno* (1931), de que:

“a «natureza» predispôs as mulheres a ficarem em casa a fim de educarem os seus filhos e de se consagrarem às tarefas domésticas. Partindo da constatação de que o homem e a mulher não possuem a mesma força física.” (Cova & Pinto, 1997, p. 72).

O regime de António de Oliveira Salazar via a mulher como mãe, pois a natureza concedeu-lhe essa função, e como devota à pátria que devia ocupar-se do governo

---

<sup>1</sup> Ver artigo 5º da constituição de 11 de abril de 1933.

doméstico. Essa visão era fundada no que consideravam a «diferença natural dos sexos», baseada no conceito de domesticidade feminina que marcou a ideologia do Estado Novo:

Uma ideologia em ascensão durante o século XIX, através da qual às mulheres era reservado o espaço privado do lar, como a esfera que a elas especificamente pertence, pretendendo justificar, assim, o acesso ao espaço público como prerrogativa do masculino. (Macedo & Amaral, 2005, p. 43)

Na década de 1960 em Portugal, o Estado Novo já estava bem estabelecido e com ele um conjunto de crenças e valores que eram na sua génese anti-feministas, crenças essas que colocavam a mulher numa posição de desvantagem face ao homem, recorrendo-se continuamente ao fator biológico para justificar esta situação. A mulher teve que abdicar dos seus direitos individuais em prol do bem comum e da manutenção da harmonia conjugal, conseguida através da submissão da mulher ao marido, ao qual devia obedecer, uma vez que a este competia saber o que era melhor para a família. Na sociedade patriarcal do Portugal deste período, o espaço da mulher estava reservado ao privado, à casa, enquanto o homem fazia a ponte entre o privado e o público, sendo ele (na maioria das vezes) quem saía de casa para trabalhar e fornecer o sustento da família, enquanto a mulher se ocupava das tarefas domésticas e da educação dos filhos. No entanto, algumas mulheres tinham a coragem de perturbar esta ordem estabelecida, procurando ocupar um lugar no espaço público e não se limitar aos papéis de esposa e mãe.

Com o início da Guerra Colonial, em 1961, assistiu-se a um surto migratório e à mobilização para a guerra. Isso fez com que a taxa de atividade laboral feminina subisse. A abertura do regime a capital estrangeiro e a instalação de empresas multinacionais no país favoreceu a criação de postos de trabalho para as mulheres:

É um facto que o exercício de novas funções, a saída do espaço limitado da «casa» trouxe evolução de mentalidades e deu outros ventos de liberdade às mulheres. (Tavares, 2011, p. 130)

Esta liberdade refletiu-se também no âmbito do ensino:

No ensino, tal como no mercado de trabalho, também se assistiu, em Portugal, a uma tensão desencontrada entre, por um lado, o desejo estatal de uma educação mínima para as raparigas e, por outro lado, o desejo privado que elas e as suas famílias tiveram de se inserir cada vez mais nos vários graus de ensino. (Pimentel & Melo, 2015, p. 328)

Verificamos que nos anos 1960 a escolaridade feminina aumentou, tornando-se quase idêntica à masculina, ao contrário do que aconteceu por exemplo nos anos 1930 onde

a escolaridade feminina era muito menor. Este aumento também se verificou nas universidades, inicialmente vistas como ambiente mais apetecível aos homens, mas agora contava também com mulheres. Verificamos que “a evolução dos efectivos universitários tem tido como principal impulsionador, o incremento da apetência- e respectiva consumação prático- pelo ensino superior por parte das mulheres.” (Morais & Carvalho *apud* Pimentel & Melo, 2015, p.330)

Na década de 1960 assistia-se a um conjunto de reformas de mudanças na estrutura social no país. A nova elite, que se estava a formar nas universidades, adquiria uma nova consciência cívica e por isso distanciava-se do regime:

Algo estava porém a mudar no meio estudantil. A progressiva substituição do corporativismo pelo sindicalismo estudantil e a crescente politização do associativismo universitário, em Coimbra, ficaram expressas na Latada (festividade académica) de 1961/1962 e no facto de organismos da «sociedade tradicional coimbrã», entre os quais se contavam o Conselho de Veteranos e o Conselho das Repúblicas, passarem a assumir lugar de destaque no oposicionismo académico (Pimentel & Melo, 2015, p. 333)

Estas mudanças estiveram na base da crise estudantil de 1962, não só em Coimbra como também em Lisboa, na qual estiveram envolvidas algumas mulheres. Em Lisboa noventa mulheres acabaram presas, por sua vez, em Coimbra vários estudantes barricados na associação académica acabaram presos entre os quais Irene Namorado, Judite Cortesão e Margarida Lucas, que era a única mulher na direção da associação e acabou expulsa temporariamente.

Apesar destas alterações nas mentalidades dos jovens e da abertura de novos espaços sociais para as mulheres, a sociedade portuguesa do Estado Novo era patriarcal. Como tal os seus ideais continuavam a desfavorecer as mulheres:

Todavia, o pós-guerra não trouxe alteração das relações patriarcais, que caracterizavam as sociedades. As mulheres foram instrumentos importantes no apoio ao esforço de guerra: nas fábricas de munições, como enfermeiras, na prostituição, tantas vezes vítimas de violações consideradas apenas como «danos colaterais». (Tavares, 2011, p. 130)

As reivindicações das mulheres em relação ao espaço que já antes haviam ocupado (aquando da primeira República) e que lhes foi retirado, também pela aproximação do Estado à Igreja, desencadeiam um conjunto de perturbações da ordem pública que originam diversos processos judiciais e até prisões, como no caso de Graciete

Casanova, companheira de Francisco Canais Rocha e funcionária do Partido Comunista Português:

Noutro relatório do PCP dizia-se que Graciete Casanova tinha sido localizada a partir dos primeiros encontros com uma camarada, que tinha sido denunciada por outro elemento. [...] após ser detida, Graciete Casanova viu, na sede da PIDE, uma mulher e um homem que tinha visto nesses apartamentos: tratava-se da agente Leontina e de um elemento da brigada de Mortágua, de nome Afonso (provavelmente Inácio Afonso). (Pimentel, 2016, p. 346)

Ou os casos de Georgette Ferreira e de Maria Ângela Vidal Campos, em que a estratégia da PIDE para as fazer falar durante os interrogatórios era a de as insultar e humilhar usando o facto de serem solteiras e viverem com indivíduos do sexo masculino na clandestinidade, atentando assim contra a honra:

Os interrogatórios das funcionárias, dirigentes e militantes do PCP presas variaram ao longo dos anos e foram diferentes e específicos relativamente aos dos homens. Por exemplo, para as humilhar e insultar a PIDE utilizava o facto de serem solteiras e terem vivido na companhia de vários funcionários do PCP em casas clandestinas como aconteceu com Georgette Ferreira. A Maria Ângela Vidal Campos, presa de 1953, que declarou nada ter a declarar, assim procedendo «por sua honra», Fernando Gouveia retorquiu brutalmente que ela nada sabia sobre honra, pois estava a viver com outro funcionário, e não com o marido. (Pimentel, 2016, p. 372)

Como refere Pimentel (2016), eram também detidas mulheres com os seus filhos, aos quais depois se recusava uma alimentação ou cuidado específico, pois ficavam nas celas com as suas mães e eram até mesmo alvo de interrogação. Isto aconteceu com Ângela Campos, a quem, inicialmente, recusaram leite para o filho, com Olívia Sobral, a quem recusaram alimentação adequada à filha de apenas vinte e dois meses, com Úrsula Machado, que foi presa com a filha de catorze anos, filha essa que foi também interrogada e permaneceu em Caxias durante dezoito dias - mãe e filha tinham apenas a roupa que traziam vestida e foram obrigadas a recorrer a essa roupa para se limpar.

Observemos, a seguir, como esses processos visam censurar as mulheres em geral, e as escritoras em particular, com foco nas décadas de 1960 e 1970.

## 2.1 Ser escritora no Estado Novo

No final dos anos sessenta, Marcelo Caetano assume o cargo de presidente do conselho de ministros, que anteriormente pertencia a Salazar, afastado por questões de saúde. Nesta mesma época,

[...] a Mocidade Portuguesa Feminina tentava desesperadamente manter, num «mundo moderno», os seus valores e a defesa da «civilização cristã». Ao mesmo tempo que erigia como inimigas as novas modas que arrastavam a juventude- os *mods e rockers* que se tinham substituído aos *blousons noirs e teddy-boys* e os que só falavam de «Vietnams» -, essa organização feminina estatal enaltecia a «verdadeira juventude», que honrava «a sua geração» e frequentava as suas actividades. Em 1968, um texto intitulado «A mulher no mundo de hoje», na *Menina & Moça*, introduzia a ideia de «promoção feminina», dando conta, a seu modo, do caminho percorrido pelas mulheres em Portugal. (Pimentel & Melo, 2015, p. 354)

Apesar do esforço por parte da Mocidade Portuguesa Feminina para manter os valores pelos quais se regia, não se conseguiu evitar uma lenta e profunda mudança. No final da década, em 1968, aproveitando a transição de poder de Salazar para Marcelo Caetano a 23 de setembro, o PCP criou “o Movimento democrático das Mulheres, que, em junho do ano seguinte, participou no VI Congresso Mundial da Federação Democrática Internacional de Mulheres, em Helsínquia” (Pimentel & Melo, 2015, pp. 354-355). O Movimento Democrático das Mulheres tinha como objetivo, segundo Helena Pato, a “dinamização desse setor da população menos politizado, que carece de métodos específicos de mobilização” (Pimentel & Melo, 2015, p. 355).

Ainda na mesma década, organizaram-se debates sobre a situação da mulher, colóquios em que foi sugerido que:

[...] se falasse menos nas «excelsas virtudes da mulher portuguesa» e se analisasse mais as suas «capacidades», estudando o «valor da contribuição que dá em trabalho e tempo á comunidade; proporcionar-lhe a maneira de fornecer o bom rendimento, - perante o mesmo rendimento pagar-lhe o mesmo salário do que ao homem». Chamou a atenção para o facto de a condição de trabalhadora ter sido nos últimos vinte anos claramente efeitos da sua mentalidade, pois, por exemplo, até na alta burguesia, o trabalho já não era sinónimo de «trabalho forçado», mas sim uma ocupação, embora fosse confrangedor «o reduzido número de habilitações destas mulheres». (Pimentel & Melo, 2015, p. 363)

As mulheres da média burguesia, nesta época, perceberam a importância da instrução enquanto arma contra a ignorância e tendiam “para uma rápida ascensão, muitas delas trabalhando de dia e estudando à noite” (Pimentel & Melo, 2015, p. 363). Ainda assim, não estavam todas as profissões e formações ao seu alcance:

No caso das mulheres de mais largos recursos económicos, a «formação da mulher» que Isabel Barreno qualificou de «burguesa, por abreviatura», era geralmente limitada ao curso do liceu, 5º ou 7º ano, com ou sem aperfeiçoamento das línguas; o curso médio (secretária, educadora); o curso superior - e os de «letras são de longe os

preferidos». Com este tipo de formação, pretendia-se que elas adquirissem uma certa cultura, para poderem «conviver sem grande deslustre com homens de formação universitária e não se afastar demasiado da conceção tradicional do “papel feminino”». (Pimentel & Melo, 2015, p. 366)

No final da década de sessenta, tentou-se conceder à mulher uma certa liberdade na aquisição de conhecimento, ao mesmo tempo que se lhe impunha o papel de esposa e mãe, numa tentativa de equilibrar as ambições pessoais das mulheres e a sua função biológica e social de mães e esposas. Isabel Barreno, coautora de *As Novas Cartas Portuguesas*, observava que “na sociedade portuguesa do seu tempo não era possível «manter a mulher nas suas tradicionais funções domésticas»” (Pimentel & Melo, 2015, p. 367) ao mesmo tempo que a sociedade a incentivava a uma realização pessoal, dado que se aplicaram um conjunto de medidas que tinham como objetivo desinteressar a mulher do trabalho, através de diferenças salariais ou da sobrevalorização do estatuto maternal e conseqüente desvalorização e falta de apoio ao estatuto profissional de mulheres. É de realçar que, nesta fase, Portugal era um país maioritariamente agrícola, e esse mercado de trabalho era dominado por homens porque exigia uma maior força física. A propaganda do Estado Novo visava manter os ideais de “Deus, Pátria e Família”, colocando a mulher numa posição submissa, dado que na cultura judaico-cristã ocidental “os mitos da criação perpetuam a mulher como o “Outro” do homem, o diferente negativo, o que justifica a sua submissão e subserviência” (Nascimento, 2016, p. 10).

Apesar da suposta superioridade masculina no meio da escrita, perpetuada por teorias falocêntricas e pela petrificação do cânone literário, o maior acesso das mulheres à educação fez com que estas deixassem de ser “meras consumidoras de romances «cuja temática envolvia os perfis de mulheres» [e passassem] a «produtoras, escritoras»” (Cardoso, s/D, p. 5). A produção literária chamada de feminista tinha como objetivo denunciar as injustiças sociais e políticas de que eram alvo as mulheres, que integraram movimentos feministas e sociais de modo a lutar pelos seus direitos ao voto e à participação plena na sociedade. Falamos de escritoras como Natália Correia, Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta, Maria Velho da Costa:

Para o Regime as “Novas Cartas Portuguesas” representavam um acto de transgressão e por isso, as suas autoras deviam ser condenadas, não só por ousarem afrontarem o Estado mas também por o fazerem usando um discurso que era próprio dos códigos de masculinidade instituídos (Pena, 2008, p. 59)

A censura era uma forma de assegurar o poder do regime autoritário, como refere Cardoso no seu trabalho:

A importância da Censura para a ditadura residia, desde logo, naturalmente, no facto dos principais dirigentes do regime e, em primeiro lugar, o próprio Salazar, terem consciência de que a sua governação não resistiria à livre análise e crítica dos seus opositores (Cardoso, s/D, p. 6)

As publicações periódicas estavam sujeitas a uma censura prévia segundo o artigo 2º do decreto 22 469 de 1933, publicado no mesmo dia da constituição de 1933. Em 1944 “a censura tornou-se num órgão de formação e propaganda política” (Cardoso, s/D, p. 5), que visava controlar o acesso e a circulação de informações que pudessem de algum modo prejudicar a imagem do regime, tendo como um dos seus principais alvos as manifestações intelectuais. No âmbito da escrita feminina para revistas e jornais, tinham destaque nesta época “as três Antónias”: Antónia Palla, Antónia Fiadeiro e Antónia de Sousa.

Antónia de Sousa começou a colaborar com jornais aos 18 anos, e entre 1960 e 1961 escreveu para o *Jornal Feminino* sob o pseudónimo «irmã de Lencastre». O pseudónimo permitia à autora escrever com uma maior liberdade sobre questões do universo feminino e atenuar os efeitos da censura e da autocensura, uma vez que, com o pseudónimo, a sua identidade continuava protegida. Antónia de Sousa escreveu igualmente para o *Diário Popular* (1963/1964), em que colabora na série «As mulheres na vida de homens célebres».

No início da década de 1970, “o espaço para as temáticas relacionadas com as mulheres era muito limitado na imprensa escrita diária. Os suplementos femininos de alguns jornais acabavam por concentrar em si os artigos escritos por mulheres jornalistas” (Tavares, 2011, p. 198), mas Maria Antónia Palla foi uma exceção a essa regra. Conseguiu um espaço no semanário *Século Ilustrado*, onde deu protagonismo a mulheres e crianças nas suas reportagens.

Antónia Fiadeiro foi presa pela Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE) à chegada ao aeroporto da Portela, em 1972, o que obrigou a que os seus filhos fossem viver com uma tia. Como editora literária na editora Europa-América desde março de 1973, decidiu convidar jornalistas mulheres para a apresentação *Boquitas Pintadas* de Manuel Puig, e foi neste evento que Fiadeiro conheceu Palla. Em maio de 1974, começou a colaborar com a revista *Modas e Bordados*, chefiada por Antónia de Sousa. As “três

Antónias” foram responsáveis por “muitos escritos, manifestos, na altura da luta pela despenalização do aborto” (Tavares, 2011, p. 196). O seu percurso cruzou-se em vários momentos:

Estiveram ligadas à revista *Modas e Bordados* e tiveram um ponto de referência comum: Maria Lamas. Fizeram parte dos órgãos Sociais do sindicato dos jornalistas. Foram parte activa no movimento pela despenalização do aborto. Juntas, ainda, apresentaram um projeto à CIDM para a realização da reportagem «Mulheres do meu país após o 25 de Abril», procurando dar sequência ao magnífico trabalho de reportagem realizado por Maria Lamas nos anos 50. Contudo, o projecto não foi aceite. (Tavares, 2011, p. 200)

No que diz respeito à edição de livros, a censura só podia ser aplicada quando estes já se encontravam em circulação:

os membros da Direção-Geral de Informação eram chamados a percorrer todas as livrarias de forma a examinar os respetivos catálogos das editoras e importadoras de livros. Os organismos e instituições do regime aliaram-se, tal como aconteceu entre os CTT e a Guarda Fiscal, de maneira a controlarem a circulação de obras estrangeiras, o mesmo se verificando nas colónias portuguesas. Em situações referenciadas, a polícia podia inclusivamente proceder ao “assalto” das casas dos escritores e dos editores e das gráficas. Com vista a auxiliar a identificação de potenciais fugas à norma além de recearem represálias por não agirem nesse sentido, os próprios cidadãos foram também chamados a denunciar. (Cardoso, s/D, pp. 7-8)

Durante o regime salazarista, vários livros foram censurados, entre eles “algumas obras *non gratae* do regime” (Cardoso, s/D, p. 8) que transgrediam as regras estabelecidas pela censura, seja por criticarem, satirizarem e desmitificarem os regimes autoritários, ou por abordarem questões políticas, religiosas, étnicas, culturais, eróticas, entre outras. Foram censuradas obras como: *Antologia de Poesia Portuguesa Erótica e Satírica* (1965), de Natália Correia, publicada pela editora Afrodite, *Maina Mendes* (1969), da autoria de Maria Velho da Costa, *Os Outros Legítimos Superiores* (1970), de Maria Isabel Barreno, *Minha Senhora de Mim* (1971), de Maria Teresa Horta, além da obra de autoria tripla por parte das três Marias *Novas Cartas Portuguesas* (1972), publicada pela editora Estúdios Cor, editora que era propriedade da escritora Natália Correia, que, apesar dos riscos que corria (visto que algumas das suas obras também já tinham sido censuradas), não deixou de distribuir a obra. Todas estas obras foram censuradas porque há nelas “uma voz feminina que ressalta como voz coletiva abrindo o debate para questões do corpo, do desejo, do erotismo e da sexualidade da mulher” (Cardoso, s/D, p. 9).

Em Portugal, algumas produções literárias contribuíram para uma consciencialização em relação ao papel das mulheres na sociedade: a receção das cartas da Mariana Alcoforado, a escrita de Maria Teresa Horta, Maria Velho da Costa, Maria Isabel Barreno e Natália Correia. “A resistência ao regime autoritário pelos escritores tornou-se um dos baluartes da luta contra um sistema censório e repressivo em vigor”. (Cardoso, s/D, p. 10)

## 2.2 O corpo sob vigilância

No Estado Novo, os representantes do poder procuravam controlar os cidadãos em todos os aspetos da vida, incluindo os seus afetos e corpos, especialmente os das mulheres, devido ao seu significado atribuído pela religião católica. A religião via o corpo feminino como sendo um dom concedido por Deus às mulheres:

A ideia de *dom* aplicada ao corpo feminino relaciona-se com a percepção de que há um conjunto de atributos físicos próprios da mulher, concedidos por Deus, e por «Este» conservados como «naturais». Nos dons se incluem a «graça», a «doçura», ou a «fragilidade». (Brasão, 2017, p. 15)

Refletir sobre o corpo significa refletir sobre a construção social do mesmo, com todas as regras que isso implica para a sua representação, o como, o onde, o quando. Podemos dizer que: “A linguagem do corpo exprime uma dupla memória: aquela decorrente de um conjunto de ensinamentos técnicos com vista à socialização dos gestos e das posturas e uma outra resultante da história que o indivíduo tem com o seu corpo”. (Brasão, 2017, p. 17). Ou seja, é-nos proposto refletir sobre o que significa a corporeidade no conjunto social. As duas memórias anteriormente referidas, marcadas pela dinâmica do sujeito, corpo e sociedade, têm de ser entendidas de uma forma interdependente, uma vez que “assim qualquer reflexão sobre os julgamentos sociais do corpo constitui um contributo para conhecer melhor o modo como as sociedades se organizam, exprimem e representam.” (Brasão, 2017, p. 17) O corpo foi sempre concebido como uma base complexa que serve de ponte entre realidades, por exemplo social e individual ou público e privado, ou ainda cultura e natureza. É desta complexidade e da curiosidade em seu redor que “resulta o próprio conhecimento sobre o homem, a coexistência de perspetivas, a falência ou a predominância de determinadas formas de pensar sobre outras, e, sobretudo, o eterno perguntar”. (Brasão, 2017, p. 19)

Segundo Inês Brazão, para Anthony Giddens o corpo é um local onde se cruzam uma experiência coletiva e uma experiência individual, como tal existe um processo de

reflexão permanente entre o indivíduo e as instituições que interfere com todas as noções sociais, incluindo a do corpo (Giddens, 1995). Referindo Pierre Bourdieu (Bourdieu, 1979) afirma que o corpo é visto como um reflexo de um certo modo de ser e modo de fazer, o corpo opera como denúncia dos modos próprios de um grupo social ou classe e é estabelecida “uma relação estreita entre a posição social do sujeito e o tipo de uso do corpo” (Brasão, 2017, p. 23), seja na forma como desenvolve a postura, como economiza sensações, como come ou se veste, como se manifesta nos gestos ou como seduz.

Salazar proclamou a autoridade do Estado Novo, regido por si, como um princípio organizador das relações entre indivíduos e exigiu dos portugueses fidelidade, obediência e disciplina nas suas ações. O regime estabelecido dominava uma parte elevada dos setores da vida social como a cultura, a escola, a Igreja, a economia, sistemas de assistência e exército. Apesar de não possuir o controlo total desses setores, o Salazarismo, fazendo uso do Direito e da Moral, “liquidou todas as liberdades políticas, enfraqueceu as almas imortais e oprimiu de uma forma ou de outra a maioria dos portugueses.” (Brasão, 2017, p. 26).

Durante a transição da 1ª República para o Estado Novo, algumas conquistas foram mantidas, mas a voz da Igreja obteve uma nova força e importância. A Igreja tinha sido silenciada nas primeiras duas décadas do século XX, para que se desse voz às evoluções na medicina e a um discurso a favor de uma «naturalização» do corpo feminino. Com a instauração do Estado Novo, regime imposto por Salazar, a Igreja ganha uma outra força e intervém sobre as definições e as diferenças entre os papéis sociais de homem e de mulher. Na visão católica do Estado Novo, à mulher são conferidos sentidos naturais que esta deve incorporar e manter em si: o corpo das mulheres é considerado “terra” onde se sedimentaram naturezas indiscutidas, onde se inscreveram sentimentos e atributos de que esta não se pode desprender. São-lhe atribuídos determinados “dons” que não se pode retirar à sua natureza. O corpo deve ser resguardado e sacralizado, imergido em regras sociais que permitam conservar os seus mistérios como um dom de Deus. A ideia de olhar o corpo feminino a partir de uma perspetiva sacralizante está na base dos discursos das organizações, quer de juventude salazaristas, quer católicas.

Através do uso de instituições de socialização sobre as quais exercia controlo, o Estado Novo procurou submeter a sociedade a uma disciplina com base nos pressupostos ideológicos de que a ordem social só era alcançada através de uma ordem física:

A necessidade de «disciplina» pretende funcionar a dois níveis: o da interiorização de regras e o da manifestação desse conjunto de regras através da ordenação das atitudes, dos gestos, das convenções e dos interditos que o sujeito coloca ao seu próprio corpo num movimento de permanente auto-controlo. (Brasão, 2017, p. 22)

Entre a década de 1930 e a de 1940, a chamada idade de ouro do salazarismo, foram tomadas medidas políticas que refletiam o conservadorismo e até alguma modernidade. No que se refere às representações em torno dos usos sociais do corpo feminino, este traço vai ser essencial para uma definição dos diferentes modelos de percepção, “um conservadorismo no terreno do que podemos designar de “os costumes” atravessaram múltiplas esferas de intervenção social, nomeadamente a respeitante à concepção de corpo”. (Brasão, 2017, p. 27)

A partir da década de 1930, há um reforço da consciência política quanto à necessidade de intervir sobre o corpo, com o objetivo de fazer do corpo um espelho da nova ordem política e social através dos seus modos disciplinados de agir. O corpo passava a ser visto como algo coletivo – um corpo coletivo –, “que é necessário trabalhar, refazendo-o e rectificando-o, no sentido de recuperar, a partir de uma acção convergente com o regime, um ideal físico e moral equiparável à força simbólica da nação portuguesa” (Brasão, 2017, p. 32).

Apesar de ser necessária a compreensão das representações do corpo da mulher, é também necessário entender que o corpo feminino é inapreensível. Algumas das ideias expressas sobre o papel social da mulher no regime salazarista em relação aos deveres do corpo omitem a reversão. Por exemplo: no dever de a mulher entregar o corpo ao marido está implícita a procura e o desejo do corpo, por parte do marido, mas o contrário não acontece. O discurso mostra desde já uma desigualdade no acesso físico ao corpo, que passa pela expressão social permitida do corpo a um e a outra não, isto é, o homem deve ter livre acesso ao corpo da mulher, mas o contrário não se verifica, pois os desejos da mulher não são levados em consideração. A construção social do feminino, das práticas legítimas e não legítimas atribuídas ao corpo da mulher segue lógicas complexas, “há um trabalho milenário de biologização do social e de uma socialização do biológico” (Brasão, 2017, p. 37). A civilização atribuiu a diferença essencial, fundadora, de todas as outras à diferença sexual, criando sobre o sexo feminino um “pré-julgamento desfavorável”, e a divisão sexuada do mundo é feita seguindo esta divisão.

O lugar da mulher na sociedade foi redefinido através da formação das juventudes femininas levada a cabo pela Organização Nacional Mocidade Feminina. O modelo de educação das jovens proposto por esta organização gerou tensões. A Mocidade Portuguesa Feminina (MPF) definiu o conjunto de regras em torno dos usos sociais do corpo, tentando combinar conceitos religiosos e conceitos com base científica, os primeiros visando sacralizar os usos do corpo feminino, os outros, os de base científica, visando uma naturalização do corpo. Desta forma, a MPF tentou trabalhar para a recuperação da mulher portuguesa, tornando-a mais piedosa, mais feminina e mais forte. A educação das jovens passava por vários programas: o programa recreativo, o programa de higiene, o programa de puericultura, o programa de educação física, o programa de formação, o programa de formação moral e o programa de formação nacionalista. E é na confluência destes objetivos que surge um discurso rico e complexo sobre o corpo feminino.

“A representação do corpo da mulher corresponde a uma evocação diversa: a de permanecer e conservar”. (Brasão, 2017, p. 38) O corpo não deve transgredir fronteiras. Estas fronteiras devem ser entendidas como sociais e também físicas (usando o seu corpo no espaço da casa). O acesso a qualificações escolares e profissionais, a independência financeira, a ascensão social, bem como a mobilidade nos espaços em que as mulheres se relacionam eram controlados/condicionados. Só estavam ao alcance de alguns grupos.

O Empenho da Organização da Mocidade Portuguesa Feminina no reaportuguesamento das mulheres portuguesas era uma reação à modernização do desempenho de papéis sexuais, já que o corpo feminino é essencialmente concebido como corpo materno cuja consagração ocorria no interior e não no exterior. Saliente-se que as mulheres que trabalhavam e iam contra esta idealização do papel da mulher eram sujeitas a uma violência social e distinção negativa. A MPF não aceitava bem esta conquista feminina – a independência *qua* trabalho – pois negava a ideia de divisão de papéis defendida pela organização e pela igreja que confinava as mulheres ao espaço doméstico.

A MPF apelava a uma rejeição da erudição e do diletantismo e aconselhava as jovens a não os confundirem com cultura. A erudição devia ser rejeitada pois estava associada ao culto do isolamento do indivíduo, já o diletantismo devia ser rejeitado por estar ligado a uma exposição de atributos pessoais, segundo o imaginário popular. Estas opções deformavam os dons naturais da “condição feminina”. No entender da organização, a mulher devia devotar a sua existência aos outros e os desígnios do seu

corpo deviam ser entregues a um ideal coletivo, isto é, à Nação, no sentido em que “fornece-a com o seu corpo e com os corpos que dá à luz. É a estes e não outros, que deve prestar serviço. Aprender a estar disponível, aprender a diligência, a abnegação” (Brasão, 2017, p. 40). As mulheres portuguesas são encaradas pelo Estado Novo como a base que sustentava um movimento de «recristianização» e aportuguesamento. É o seu corpo que deve expressar o desejo de se converter a uma moral religiosa baseada na abnegação e no sofrimento. “Em síntese, o corpo feminino é representado como um corpo de vocação, de devoção e de virtude, como um *corpo santo*”. (Brasão, 2017, p. 40).

O que é pedido à mulher é que ela seja corpo de onde resultem outros corpos, sustentáculo de corpos que tem a seu cargo e por quem é responsável. A mulher é mediação entre o natural e o cultural. O seu sexo mostra o acesso e a emergência ao mundo, a ordem cultural exerce violência simbólica sobre a sua existência, para si e para o outro, aquele com quem se relaciona:

Por um lado, activa-se o simbolismo do corpo feminino como natureza, isto é, marcando no corpo a evidencia da sua força orgânica, portadora de futuros organismos, construtora de mais matéria, de mais corpos. Por outro, reprime socialmente essa natureza: torna-a o lado escuro, o *tabu*. O *tabu* só cai, isto é, a proibição só deixa de se exercer sobre a sexualidade se esta for iluminada por Deus. Nessa altura o sexo deixa de ser escuro e passa a ser Luz: o sexo passa a ser novo ser. (Brasão, 2017, p. 49)

As virtudes atribuídas às mulheres estavam ligadas a uma orientação religiosa em que as ideias sobre o domínio do sagrado e a possibilidade de profanar o corpo interferem com as ações quotidianas. O programa da Mocidade Portuguesa Feminina coincide com esta orientação religiosa, como se verifica no documento elaborado em 1939 pela Ação Católica do Porto, e que incluía itens como: a (re)instituição divina da família, o carácter sacramental e a indissolubilidade do casamento, as virtudes juvenis e os deveres para com os pais. No discurso da MPF manifesta-se a necessidade de uma formação disciplinada e disciplinadora do corpo: “a distinção entre aparência e essência do indivíduo, isto é, entre o corpo e o espírito, é a pedra-de-toque que fará avançar o processo de inscrição de novas disciplinas no corpo feminino” (Brasão, 2017, p. 62). No entender da MPF, o corpo tem de transportar a história do indivíduo de um modo não dissimulado, isto é, a forma de vestir de uma mulher deve refletir os ideais propagados pela organização, como tal deve manter sobriedade no que veste, maquilhar-se de forma discreta. No Estado Novo a Igreja tentou construir uma nova ética social assente na moral católica, tentativa essa que passava por uma estratégia de recristianização que tinha como público-alvo, em primeiro

lugar, as mulheres, cujos corpos deveriam espelhar essa moral. A MPF seguia estes mesmos princípios e pregava o “predomínio das forças espirituais sobre os apetites inferiores. Daí o corpo feminino ser imaginado em direção a um “Alto” que afaste a consciência da mulher dos poderes presentes na sua aparência” (Brasão, 2017, p. 67). No que respeitava à educação social das jovens, a MPF seguia a visão da igreja, preservava a doutrina do silêncio, os assuntos eram divulgados para servir a ideologia do regime e dos assuntos menos relevantes pouco ou nada se falava, como por exemplo a questão sexual, que era raramente abordada.

### 2.3 O caso das três Marias

*Novas Cartas Portuguesas* (1972) é uma obra de autoria tripla de Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa, publicada pela primeira vez em 1972. Aquando da sua primeira publicação, a obra causou controvérsia e foi mandada retirar do mercado pelo regime autoritário vigente. Os censores do Estado Novo consideram que a obra das três Marias incluía conteúdo pornográfico e, como tal, constituía uma ofensa à moral.

As “Três Marias”, autoras de *Novas Cartas Portuguesas*, enfrentaram um processo em tribunal “por possuir um conteúdo insanamente pornográfico e atentatório à moral pública” (Cardoso, s/D, p. 10). Na obra, a exposição de questões políticas e a sua censura causaram a atenção internacional. As *Novas Cartas* romperam com a imagem da ‘boa menina’ que o Estado Novo tinha criado, indo contra os ideais do regime e “delatando vários exemplos da opressão feminina e, fundamentalmente, de uma sociedade patriarcal que “colonizava” quem ousasse questionar os seus desígnios”. (Cardoso, s/D, p. 12).

Esta obra foi uma reação à apreensão de uma outra publicação de Maria Teresa Horta, *Minha Senhora de mim*, em 1971, apreensão essa que resultou também numa ameaça contra a editora Snu Abecassis, que caso voltasse a publicar obras de Maria Teresa Horta veria a sua editora encerrada. Em consequência desta apreensão, as três autoras começaram a refletir sobre a possibilidade de escrever, em conjunto, um livro que girasse em torno de uma mulher portuguesa. Surgiu a figura de Mariana Alcoforado que, inicialmente, não era um consenso, mas acabou por ser a escolhida. As regras para a escrita coletiva eram simples, cada uma tinha liberdade absoluta de escrever cinco cartas, e a seguir tudo o que lhes apetecesse. Nenhuma assinaria os seus textos, facto esse que

foi um dos motivos pelos quais as três escritoras foram levadas a julgamento: por não assumirem a autoria para os seus textos individuais. Este julgamento pode ser encarado como um evento com um grande impacto mediático e social:

O evento com maior dimensão mediática e impacto social foi inquestionavelmente o julgamento de Maria Teresa Horta, Maria Isabel Barreno e Maria Velho da Costa, durante o início da década de 1970. A censura do livro “*Novas Cartas Portuguesas*”, escrito pelas três mulheres e o processo judicial movido pelo Ministério Público não só captou a atenção dos média nacionais e internacionais como também, de grupos feministas e de intelectuais por todo o mundo [...]. O julgamento do caso que ficou conhecido como “Processo das Três Marias” acusadas do crime de ofensas à moral devido aos conteúdos “pornográficos” do livro, demorou dois anos e terminou com a sua absolvição. (Pena, 2008, p. 48)

Nenhuma das escritoras, segundo Maria Teresa Horta, tinha como objetivo escrever uma obra feminista: “é um livro de ruptura e só é considerado feminista quando as feministas lhe começam a dar o seu apoio. Elas leram e identificaram-se. Nós não pretendíamos escrever uma bíblia feminista. Trata-se de uma obra literária” (Horta *apud* Tavares, 2011, p.178). Já Isabel Allegro de Magalhães considerou que, na segunda metade do século XX em Portugal:

“deparamo-nos com uma obra de destaque claramente feminista: *As Novas Cartas Portuguesas*, [...] pois apresenta a conjugação, no tecido do texto, de uma denúncia da opressão no domínio do privado, vivida no corpo das mulheres e a opressão no domínio público, palpável na sua inserção social e na sociedade em geral” (Magalhães, 1995, p. 21).

A obra das três Marias recebeu um grande apoio internacional, mas esse apoio não se “reflectiu na imprensa portuguesa devido à censura política.” (Tavares, 2011, p. 181). Esse mesmo apoio não se mostrava em Portugal devido às imposições do regime. O julgamento das escritoras iniciou-se a 25 de outubro de 1973. Segundo uma notícia, o juiz “tinha mandado evacuar a sala «onde se encontravam numerosos jornalistas portugueses e internacionais [...] vários intelectuais», por considerar que a «audiência era secreta»” (Tavares, 2011, p. 180). No dia seguinte, o julgamento foi adiado pelo período de três meses, sendo retomado a 31 de janeiro de 1974. Também esta audiência seria realizada à porta fechada. As três Marias e o editor Romeu de Melo apresentaram as suas exposições ao juiz Galina Barbosa, vários intelectuais prestaram os seus depoimentos, incluindo Natália Correia, que na sessão do dia 31 afirmou que *Novas Cartas Portuguesas* era um livro de grande valor literário que seria com certeza traduzido em vários países e representava a maior projeção literária portuguesa.

## 2.4 Portugal “nas bocas do mundo”

Tal como havia previsto Natália Correia, *Novas Cartas Portuguesas* foi traduzido em vários países, colocando um pequeno país como Portugal no panorama internacional. Em 1974, a obra foi traduzida para o francês, através da Editions du Seuil. No ano seguinte, saiu a tradução para inglês pela editora Gollancz, em Londres, e pela editora Doubleday, em Nova Iorque. Passado mais um ano, em 1976, foi a vez da tradução para a língua alemã pelo Tranvia-Verlag Walter Frey. E em 1977 segue-se a versão em italiano, pela Rizzole Editore.

O processo que tinha sido aberto contra as “Três Marias” foi apresentado a feministas de vinte e oito países que marcaram presença na primeira conferência feminista internacional entre 1 e 4 de julho de 1973 em Cambridge, Massachussets (EUA). Esta foi considerada a primeira causa feminista internacional por jornais de renome, como é o caso do *The New York Times*, o *Le Nouvel Observateur* e o *L'Express*.

Em 2003, em *Le Monde* saiu uma notícia, citada por Manuela Tavares, que refere que:

As federações internacionais dos «Direitos do Homem» tinham decidido enviar um observador judicial, M. Marion Fondanèche a Portugal, no dia 31 de janeiro, para se inteirar do processo das Três Marias. «Por terem escrito um livro feminista (*Les Nouvelles Lettres Portugaises*) denunciando a situação das mulheres, Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa acusadas de atentado aos bons costumes uma pena de 6 meses e 2 anos de prisão. A primeira audiência, a 25 de outubro, desenrolou-se à porta fechada. A segunda audiência está marcada para 31 de janeiro. (Tavares, 2011, pp. 186-187)

Também no *Politique Hebdo*, em janeiro de 1974, Evelyne Le Garrecc deu conta de que o julgamento das três Marias seria retomado no dia 31 de janeiro e que o assunto dizia respeito a todas as mulheres, portanto ultrapassava as fronteiras geográficas.

Um comunicado assinado pelo *Mouvement International de Femmes*, que apresentava o seguinte título: “«Femmes, manifestons notre soutien aux 3 Marias! Venez participer à la procession des 3 marias, Le Mercredi 30 Janvier à 18 heures, devant Notre Dame »” (Tavares, 2011, p. 187). Neste comunicado mobilizavam-se mulheres para uma manifestação em apoio às autoras portuguesas, referindo os motivos pelos quais eram julgadas e apelando à solidariedade, além de organizar a manifestação que se realizou.

Robin Morgan, uma feminista norte americana, escreveu em janeiro de 1974 o artigo “International feminism: a call for support of the 3 Marias”, em que a autora afirma a sua opinião de que as manifestações em frente às embaixadas e consulados portugueses de várias cidades do mundo pressionaram o governo português a adiar o julgamento. A mobilização internacional por parte do movimento feminista a favor da liberação das autoras surtiu efeito, e o caso foi arquivado aquando da queda do regime, e Marcelo Caetano aproveitou este facto para dissipar a hostilidade internacional quanto ao regime salazarista e à questão colonial. O julgamento, que tinha sido iniciado a 25 de outubro de 1973, foi adiado várias vezes na esperança de dispersar as atenções internacionais, e foi finalmente encerrado depois da revolução de abril, no dia 7 de maio de 1974.

### Capítulo 3: *Novas Cartas Portuguesas*: uma nova realidade

Numa época em que o Estado, aliado à Igreja, favoreceu a ideia de que a mulher ideal era a que se dedicava acima de tudo ao marido e à família, cuja única função era a de procriar, a “fada do lar”:

Expressão através da qual a sociedade industrial e burguesa, emergente no século XIX, pretende valorizar as funções domésticas atribuídas às mulheres. Equivalente à expressão inglesa «angel in the house» [...] a designação «fada do lar» decorre da necessidade de o discurso patriarcal confirmar a dicotomia das esferas pública e privada.[...] Elevando a mulher ao estatuto de Deusa -cujo santuário se circunscreve ao recolhimento do lar- em «Of Queen’s Gardens» (1865), John Ruskin traça o perfil de uma mulher cuja superioridade se restringe ao domínio da moral e que se consubstancia na sua muito feminina capacidade de gerir a harmonia do espaço privado da casa, permitindo que o homem nela possa retemperar as forças despendidas na gestão do espaço público, através do qual sustenta o núcleo familiar. (Macedo & Amaral, 2005, p. 63)

Em *Novas Cartas Portuguesas* Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa vieram quebrar o paradigma instalado e reivindicaram uma liberdade da qual a(s) mulher(es) já antes havia(m), de certo modo, desfrutado e elevam-na(s), mostrando que a(s) mulher(es) e o(s) seu(s) corpo(s) são sujeitos passíveis de representação na escrita.

O terceiro capítulo da presente dissertação tem como objetivo analisar a forma como o corpo feminino é representado na obra das “três Marias”, representação essa que levou à proibição de *Novas Cartas Portuguesas* e conseqüente julgamento das autoras por infração ao código moral imposto pelo Estado:

Livro escrito por Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa durante o ano de 1971, em plena Primavera Marcelista. Recusado por várias editoras, pelo seu conteúdo «ofensivo», o livro seria editado, graças à intervenção de Natália Correia, pela editora Estúdios Cor. Retirado da circulação cinco dias depois da sua publicação, *Novas Cartas Portuguesas* permanece ainda hoje um marco histórico na luta pela igualdade na denúncia, a vários níveis, da condição social e sexual da mulher e das injustiças de um regime ditatorial que alimentava uma guerra e promovia a emigração. (Macedo & Amaral, 2005, p. 140)

*Novas Cartas Portuguesas* foi uma obra revolucionária para a época; a denúncia e a crítica por parte das autoras às estruturas sociais e políticas do regime salazarista levaram à proibição de circulação da obra e levou a que as autoras fossem:

Perseguidas, processadas e levadas a julgamento (juntamente com Romeu de Melo, o dono da editora) por «pornografia», «abuso de liberdade de imprensa» e «ofensas à moral pública» [...] um dos grandes interesses de *Novas Cartas Portuguesas* é não só a denúncia das estruturas sociais e políticas que sustentavam o regime fascista, mas ainda as análises profundamente lúcidas da situação das mulheres [...] e do ser humano em geral [...]. (Macedo & Amaral, 2005, pp. 140-141)

Além de criticar as estruturas do regime, as autoras evocam as *Cartas Portuguesas* de Mariana Alcoforado, reescrevendo-as com um toque de modernidade. A história de amor de Mariana e o Cavaleiro francês serve de base para as reflexões sobre o corpo:

*Novas cartas Portuguesas* assumem-se como uma nova forma de falar do corpo da mulher, explorando a vertente do prazer sexual e do erotismo, utilizando a figura do Cavaleiro de Chamilly como «pretexto», modernizando a figura de Mariana (que se fragmenta em Marias, Marias Anas, Mónicas, Anas, ou Joanas), mas também do corpo político e social. (Macedo & Amaral, 2005, p. 141)

A obra das três Marias inova na forma de retratar o corpo feminino, tornando-o não só um objeto político, mas também um objeto passível de uma representação mais livre.

### 3.1 A atualidade das *Novas Cartas Portuguesas*

Foi essa relevância que levou a uma reedição anotada da obra, com organização de Ana Luísa Amaral e colaboração de uma equipa de investigação composta por Ana Cristina Assis, Cacilda Lopes, Luís Filipe Costa, Lurdes Gonçalves, Maria de Lurdes Sampaio, Marinela Freitas e Marta Pessanha Mascarenhas. Esta reedição foi publicada pela primeira vez em 2010 pela editora D. Quixote e é esta a edição usada para esta investigação. Este não foi o único projeto em torno da obra. O segundo projeto, também coordenado por Ana Luísa Amaral com o título *Novas Cartas Portuguesas Quarenta anos*

*depois*, teve início em abril de 2011. Este segundo projeto pretendia recuperar coletâneas sobre a história da recepção da obra tanto em Portugal como em países onde fora publicada e onde o seu impacto foi mais significativo. Ao abrigo deste projeto foi criado o website <http://novascartasnovas.com/> , onde foram disponibilizados materiais variados em diversas línguas.

De modo a mapear o impacto e a recepção do livro das três Marias, quer a nível nacional, quer a nível internacional, foi publicada uma coletânea, em 2014, intitulada *Novas Cartas Portuguesas entre Portugal e o Mundo*, organizada por Ana Luísa Amaral e Marinela Freitas. Na coletânea foram reunidos artigos que revelam a repercussão da obra na academia, no trabalho de outros autores, bem como na sociedade em geral. Nesta pesquisa trabalharam equipas de Portugal, da Alemanha, do Brasil, de Espanha, dos Estados Unidos da América, de França, de Itália, de alguns Países Africanos de Língua Portuguesa (Angola e Moçambique mais especificamente), do Reino Unido, da Irlanda e da Suécia. Vale a pena salientar que, no caso da Alemanha, foi analisada não só a repercussão na Alemanha como também em outros países de língua alemã, como é o caso da Suíça. A equipa sueca incluiu na sua pesquisa a restante Escandinávia (Dinamarca, Finlândia e Noruega).

Na coletânea é possível encontrar artigos como “Da «exposição de meninas na roda»: a recepção em Portugal de *Novas Cartas Portuguesas*” da autoria de Ana Luísa Amaral e Marinela Freitas; “ *Novas Cartas Portuguesas* em França: Paradoxo de uma recepção atribulada” da autoria de Adília Martins de Carvalho, Agnès Levécot, Catherine Dumas, Inês Lima e Sara Carmo; “*Novas Cartas Portuguesas* nos Estados Unidos” de Anna M. Klobucka; Neste artigo Klobucka aborda, tal como o título indica, a recepção da obra das três Marias nos Estados Unidos da América. Essa recepção está intimamente ligada aos movimentos feministas no país, mas também ao movimento global:

A história da recepção das *Novas Cartas Portuguesas* nos Estados Unidos da América prende-se intimamente com a história do movimento feminista, norte americano e internacional, da chamada segunda vaga, cujo auge ocorreu nos EUA nos anos 60 e 70 do século passado. A partir desta convergência ineludível e determinante constata-se, porém, desde 1973 [...] a presença de uma enorme variedade de feitos- textos, ações, afirmações, sinergias, divergências, mal-entendidos etc.- ligados à recepção das *Novas Cartas Portuguesas* nos Estados Unidos que tornam este fenómeno de comunicação cultural e política um caso fascinante para os Estudos Feministas na sua dimensão global. (Klobucka A. M., 2014, p. 183)

Também podemos encontrar o artigo “Com o seu livro desafiador as três Marias «romperam clausuras»: A receção de *Novas Cartas Portuguesas* nos países de língua Alemã” de Teresa Pinheiro, Anne Kathrin Gläser e Sara Anna Burmeister. Neste Artigo as autoras distinguem três momentos no que respeita a receção da obra:

Na recepção das *Novas Cartas Portuguesas* nos países de língua alemã, é, pois, possível, distinguir três períodos. O primeiro período decorre de 1974 a 1981, nos anos que seriam lançadas as primeiras três edições da tradução alemã da obra. O segundo período corresponde aos anos noventa, altura em que seria publicada a quarta edição da tradução alemã, e o terceiro período inicia-se a partir de 2006. [...] os primeiros dois períodos se caracterizam pela aparente influência do contexto histórico-político (Revolução dos Cravos em 1974) e sociocultural (vigésimo aniversário da Revolução Feira de Livro de Frankfurt em 1997), no terceiro período a atenção pela obra é menos motivada pela actualidade política de Portugal e surge de forma mais independente. (Pinheiro, Gläser, & Burmeister, 2014, p. 518)

Este projeto visa evidenciar o impacto que uma obra publicada em 1972 num pequeno país da Europa teve na sociedade um pouco por todo o mundo, revelando, assim, o poder das palavras escritas por Maria Teresa Horta, Maria Isabel Barreno e Maria Velho da Costa e mostrando como o retrato das Marianas e Marias e todas as outras mulheres, elaborado pelas autoras, ultrapassa as barreiras temporais e geográficas.

### 3.2 Apresentação breve dos critérios de análise

*Novas Cartas Portuguesas* é uma obra composta por uma multiplicidade de textos de variados temas. Em alguns dá conta da história de amor entre Mariana e o cavaleiro francês, em outros tece-se uma crítica ao regime político da época, o Estado Novo, na sua maioria dão conta da situação das mulheres à data. Existem ainda textos que abordam todos os três temas e para tal, por vezes, recorrem ao tema do corpo e às suas representações, que é o fator mais central para a presente análise. Procura-se mostrar a forma como essas representações são trabalhadas ao longo da obra, sendo umas vezes mais diretas, outras vezes mais subtis.

Esta análise será feita tendo em mente as propostas em relação às “políticas do corpo” que Judith Butler defende em *Problemas de Género* (1990), cuja primeira edição em português, como foi referido, é datada de 2017. A obra de Butler foi publicada quase vinte anos após a de Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa em análise, mas, apesar da distância temporal entre estas obras, propõe-se uma leitura de *Novas Cartas Portuguesas* à luz de *Problemas de Género*.

Nos textos analisados, o corpo ganha uma outra importância, passa a ser compreendido como símbolo de liberdade, instrumento de uma reivindicação, um testemunho do modo como a sociedade à época olhava para e tratava as mulheres e os seus corpos. Pretende-se lançar uma luz a essas mesmas representações e entender o motivo pelo qual foram configuradas dessa forma. A construção social do corpo na sociedade do Estado Novo limitava o corpo a um determinado espaço, o doméstico, a uma representação mais conservadora e de acordo com os ideais da Igreja; *Novas Cartas Portuguesas* veio trazer um novo olhar sobre o corpo e as suas representações. Ao longo da obra são feitas várias alusões ao corpo, umas referências são feitas por meio de descrições do ato sexual, outras pela descrição de um corpo nu, e em alguns textos alude-se a atos de violência, ou então trata-se de referências mais subtis ou meros gestos. No capítulo seguinte os textos serão apresentados e interpretados seguindo a ordem pela qual aparecem na obra de modo a respeitar a inovadora linguagem estética do texto, razão pela qual não se justifica uma abordagem meramente temática. Como tal, assim como pensando pelas diferentes autoras não identificadas, alguns temas serão recorrentes em diferentes textos.

### 3.3 Representações do corpo além censura

Em *Novas Cartas Portuguesas* Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa, é retomada a mítica figura de Mariana Alcoforado (1640-1723), uma freira que aquando da guerra da reconquista contra os espanhóis se apaixonou por um oficial francês que tinha vindo ajudar o exército de Portugal por ordem de seu rei e ao qual Mariana, a freira de Beja, escreveu cinco cartas de amor. Inspiradas pelas cartas cuja autoria era atribuída a Mariana Alcoforado, as “três Marias” escrevem também cinco cartas cada e vários outros textos consoante a sua vontade. Nos textos em estudo, que variam tanto em forma como em conteúdo, o corpo é um dos temas mais relevantes e significativos.

Na sua obra, as três Marias optaram por representar tanto o corpo feminino como o masculino, desafiando o pudor da época. Esta tentativa de resignificação do corpo vem na consequência do que era tema relevante desde meados dos anos 60:

É sabido que pelo menos desde meados dos anos 1960, um dos mais importantes objectivos do feminismo tem sido o reconceptualizar do corpo feminino, desde os primados da luta em torno da contracepção, focando-o numa enorme panóplia de temas e discussões: a sexualidade, a imagem de si, a auto-estima, a pornografia, a posição perante a lei,

etc. Nos anos 1970, em França, as feministas reclamaram o corpo como o lugar da diferença e um polo fundamental de luta e resistência. (Macedo & Amaral, 2005, p. 25)

Ao longo dos vários textos que compõem *Novas Cartas Portuguesas* são feitas múltiplas referências ao corpo. Na Segunda Carta I presente em *Novas Cartas Portuguesas*, seguindo um raciocínio iniciado na carta anterior (Primeira Carta I), é apresentado ao leitor o exercício da paixão como se de um jogo se tratasse, bem como os seus motivos, elementos e as suas consequências:

A mão sobre o papel traça com precisão as ideias na carta que, mais do que para outro, escrevemos para nosso próprio alimento: o doce alimento da ternura da invenção do passado ou o envenenamento da acusação e da vingança, elas próprias principais elementos da paixão na reconstrução do nosso corpo sempre pronto a ceder à emoção inventada mas não falsa.- Não é falso se te escrevo: «repara, sequiosa é a faca do teu silêncio a revolver-se-me bem no interior do ventre... cobre com os teus dedos os meus olhos a fim de eu não ver ou não me veja, que te perco e não me odeio». Eis o ódio, outro principal elemento do amor. (Barreno, Horta, & Costa, 2020, p. 4)

Na passagem acima, a autora opta por evidenciar os elementos que (possivelmente) podem compor o amor, incluindo o uso do corpo para esse fim. Inspirada por Mariana Alcoforado, ficciona um texto que poderia ter sido escrito tendo como destinatário um amante que a abandonou, à semelhança do cavaleiro que partiu e deixou a freira de Beja enclausurada no seu convento, mostrando como a raiva e a paixão podem servir de alimento ao espírito e dominar as nossas ações, levando-nos a fazer algo que nunca antes julgámos ser possível. Afirma-se que o corpo cede sempre e constrói-se por uma emoção inventada, o que podemos considerar correto e não falso. A paixão, o amor mesmo que este exista apenas na imaginação, influencia as nossas ações e os nossos desejos, desejos esses que podemos realizar usando o corpo. Mas não é sugerido apenas isto: o corpo também poderá ceder a um outro tipo de influência, a social. Pensando no regime vigente à data em que esta passagem foi escrita (2/3/71), podemos concluir que as normas de conduta política e social também condicionam os usos que fazemos do corpo. Como referimos, para o caso das mulheres, nesta época a principal função do corpo era a procriação, o corpo servia para gerar outros corpos.

Num outro momento deste mesmo texto são referidos o desejo e o prazer como exercícios do corpo:

Tu serves apenas de motivação de início, de peça envolvente em que te arrasto neste meu muito maior prazer em me sentir apaixonada do que em amar-te. Neste meu muito maior prazer em dizer que te amo do que

na verdade em querer-te. Não é falso, então se te escrevo: «sei que te perdi e me afundo, me perco também dentro da minha total ausência de poder em que me queiras.» e assim sofro aparentemente porque te amo, mas antes porque perco motivo de alimento da minha paixão, a quem talvez bem mais queira do que a ti. Do desvario não me curo, nem da ansiosa vontade de te ver. Mas aqui por certo será já o desejo e não o amor em causa deste outro sentimento ou alimento de uma emoção que pode ser tomada apenas por amor e erradamente entendida de outra maneira que não pelo simples exercício do corpo, que realmente é. (Barreno, Horta, & Costa, 2020, p. 5)

É estabelecida aqui uma certa oposição entre desejo e amor. O que o sujeito da narrativa realmente ama e como tal deseja para si é a sensação proveniente do sentir amor, a realização física que daí advém. Para o sujeito, nada mais importa além desse exercício do corpo, essa sensação, é por ela que sente o anseio de voltar a ver quem a provoca, não pela pessoa em si. O objetivo da autora deste texto é o de sentir a paixão, o desejo, é alcançar a sua realização enquanto exercício corporal, deste modo desmitificando o amor e permitindo-se entregar ao prazer e ao desejo.

Na carta seguinte, a Terceira Carta I, evocando novamente a figura de Mariana Alcoforado, a autora da narrativa pede às irmãs que pensem na possibilidade da desclausura:

Considerai a cláusula proposta, a desclausura, a exposição de meninas na roda, paridas e esconsas da matriz de três. Moças só meio meninas bem largadas da casa de seus pais e arrematados já seus dotes em leilão de país. Nem vai ser isto pois, não é? Que vai ser de nós e Mariana depois desta partida, choro de ausência de alguma falta, falha de Mariana ou quem- ou dela querer sabê-la (Barreno, Horta, & Costa, 2020, p. 6)

Nesta passagem reflete-se sobre o valor das mulheres, sobre a sua clausura e sobre o que será feito delas, começando por uma exposição de meninas que de casa de seus pais passam diretamente para casa dos maridos que reclamaram seus dotes. Questiona-se o que será feito das mulheres depois desta partida de uma casa para outra. Este processo de mudança mostra-se tão frio que leva a que se questione quem irá sentir a sua falta. Além disso, no início da passagem é feita uma alusão à roda dos expostos onde se abandonavam recém-nascidos para que estes fossem criados em instituições. É por esse mesmo abandono que as mulheres passam quando são levadas da casa de seus pais para a dos seus maridos. Não estão tão indefesas como um recém-nascido na roda, mas quase, o seu conhecimento do mundo exterior, fora do espaço doméstico, é quase tão reduzido quanto o dos próprios recém-nascidos.

A respeito da clausura a autora afirma:

Só que Beja ou Lisboa, de cal ou de calçada-há sempre uma clausura  
pronta a quem levanta a grimpa contra os usos:

freira não copula

mulher parida e laureada

escreve mas não pula

(e muito menos se o fizer a três)

com a Literatura,

LITERATURA, não se faz

Rodinhas

- porém ledores, haveis comprado

Mariana e nós, tendo ela

montado o cavaleiro e bem

no usado para desmontar

suas/doutras razões de conventuar.

E nós e nós, de quem, a quem o rumo, os dizeres que nem assinados  
vão, o trio de mãos que mais de três não seja e anónimo o coro? Oh  
quanta problemática prevejo, manas existiremos três numa só causa e  
nem bem lhe sabemos disto a causa de nada e por isso as mãos nos  
damos e lhes damos, nos damos o redondo da mão o som agudo- a  
escrita, roda de saias-folhas, variação de quê? Garantia porém a quem  
folheia- o tema é de passagem. de passionar, passar paixão e o tom é  
compaixão, é compartilhado com paixão. (Barreno, Horta, & Costa, 2020,  
pp. 6-7)

Neste excerto do texto é evocada a figura de Mariana Alcoforado para refletir sobre a clausura que é imposta às mulheres. Esta clausura física pode ser compreendida tanto no sentido espacial (limitadas ao espaço do convento) como também no sentido corporal: “freira não copula”. As mulheres são obrigadas a viver seguindo um voto de celibato que as impede de desfrutar dos prazeres carnavais, voto esse que Mariana não cumpriu ao se entregar ao cavaleiro e ao usá-lo para fugir ao destino que lhe tinha sido imposto, o de “conventuar”. Esse descumprimento de uma norma ficou registado na literatura, que teve um papel essencial para que esta história passasse de geração em geração até chegar às autoras de *Novas Cartas Portuguesas*, bem como aos seus “ledores” que receberam a obra, assim como a de Mariana, movidos pela curiosidade de ler as suas palavras, mesmo que a sua autoria se mantenha anónima. Além disso, ainda na mesma passagem podemos ver uma reflexão sobre a escrita, mais precisamente a autoria, e os problemas que daí surgiriam. De certo modo, a passagem ganha um tom profético. As

três autoras desta obra pretendem apresentar a paixão num tom de compaixão, compaixão essa que também podemos sentir ao ler as cartas de Mariana, bem como empatia pela situação em que esta se encontrava.

No poema “Teresa” as referências ao corpo são mais subtis:

De rosas tu teresa e a voz de vidro/ prestes e libelinha do quebrar-se e nunca/ de leve astuciando os ditos gastos esgotas/ e travo tenro trevo fica; um silvo (tu de silves),/ plácido um sulco gravemente meneado/ sobre alguma cal, um equilíbrio manso/ o fácil contornado pela ponta da boca/ dado de anca leda barca e pétala/ polpa de embalo ao eixo aceso, não corrupto/ estame em luz/ único de um fio e de um metal de ti teresa. (Barreno, Horta, & Costa, 2020, p. 8)

As referências ao corpo identificáveis diretamente são as que são feitas à boca e à anca. No entanto, há referências menos óbvias, ou metáforas, ou antropomorfismos, como por exemplo o sulco, que é o vinco formado por um navio que fende as águas, daí que este sulco é “contornado pela ponta da boca” e “dado de anca leda barca”. Neste sentido podemos interpretar o sulco como as marcas deixadas por aquele(a) que com a ponta da boca contorna a anca de Teresa.

Em “Isabel” é feita uma reflexão sobre o envelhecer e o efeito das “areias do tempo” na figura feminina. A figura Isabel não foi afetada por este efeito:

[...] Tu tens intacta a ordem na figura da carne/ e recuado gesto/ ordem da pedra imposta e recortada/ transparente ou de vedada cor/ safira seixo colina rosa aurora/ só a fala areada te desgasta./ [...] como as águas maninhas te corroeram porte/ e nome de isabel contorna ilha coral alto/ e a detém./ Antes azálea foras/ flor de pedra o nome e arredo./ Não por inerte mole entendo que chegaste/ ou te devolvo/ perigas onde o suporte é estreito/ e sulco fere o acto separado/ contigo o tempo exacto gasta te tem por vã o olho astuto sílex/ talhando no polido face e aresta rosácea/ despojo posto em guarda pacto sombra/ desmerecida a rocha iluminada. [...] (Barreno, Horta, & Costa, 2020, pp. 9-10).

O poema coloca elementos opostos lado a lado: as flores (azálea) em oposição a pedras (sílex), algo tão frágil colocado junto a algo tão duro. Estas antíteses poderão ser interpretadas como as duas faces das mulheres, isto é, aquela fragilidade atribuída convencionalmente às mulheres, e um lado mais forte ou viril que ficava escondido na sombra da imagem “feminina”.

No poema seguinte, “Fátima”, continua essa linha de raciocínio começado no anterior, e onde é feita uma oposição entre o interior e o exterior das mulheres, sendo que, neste poema, o sujeito enuncia Fátima como “fadada ao gesto e à palavra”, aprisionada e escondida num corpo nocivo:

Fadada foste ao gesto e à/ palavra/ o corpo tão daninho que te habita/  
mulher que não domaste e te desgosta/ maina te possui/ plácida  
escondida/ Escassa é a medida/ em que te evitas/ e nunca saciada ao  
próprio espanto/ quebras/ nela o risco/ em ti o que persiste no metal  
luminoso/ em que te encerras (Barreno, Horta, & Costa, 2020, p. 11)

A passagem anterior, além de fazer uma clara alusão a *Maina Mendes* de Maria Velho da Costa, mostra o dilema provocado pelo conflito que se estabelece entre exterior e interior, sendo que o exterior é o que a sociedade esperava das mulheres, submissas tal qual feras domadas, e o interior, aquilo que as mulheres realmente são, seres humanos individuais com desejos e vontades próprias que lhes são negadas:

de sede fátima devoras a firmeza/ e tão fecunda ou dor / [...] na solidão  
imensa em que/ resvalas/ Que maina foste/ [...] Se mágoa desmanchas  
fátima/ em segredo [...] a só estar presa/ O nojo conheceste e o  
mordeste/ o trocaste em fruto de paisagem/ na rua desenhada/ que  
escolheste/ para gerares futuro em tua casa (Barreno, Horta, & Costa,  
2020, pp. 12-13)

Mas Fátima irá perceber que esses atos têm consequências, e que essas nem sempre são negativas:

Malquerença que descobres/ brevemente/ talvez ferida fátima ou ferro  
fátuo/ [...] Fadada foste então/ à luz/ e às secas margens/ aos lisos  
gestos tão fiéis a maina/ que áridos parecem mas não fáceis/ de ti te  
distancias/ e a medida é justa/ como se de roupa fátima te fosse  
executada/ à água/ Maligna pois te habita maina/ ou tu te habitas fátima/  
em palavras. (Barreno, Horta, & Costa, 2020, pp. 13-14)

Os nomes das figuras enunciadas são escritos com letra minúscula ao longo de todos os poemas (menos nos títulos). Desta forma, as autoras e “Eus líricos” incluem todas as “fátimas”, “teresas” e “isabéis”, não sendo nenhuma pessoa em específico, ou até mesmo uma qualquer mulher independentemente do seu nome.

No poema seguinte, “Isabel”, é estabelecida uma relação entre o semblante da autora, o seu ar de perdida, o seu recato de derrotada a tentar disfarçar essa situação, pois esta mostra algo que o sujeito é incapaz de esconder, e já nem estranha:

De posse não/ que estranhas a rudeza/ da mão alheia/ que te quer e  
galga/ A pedra acesa tu/ de framboesa/ pedra talhada de firmeza e  
calma/ Porque já cruel reconheces/ tu isabel a morte das palavras/ e nem  
por elas estejas/ talvez presa/ não se se frágil/ se fruto/ se de tudo/ o que  
dizes:/ quero e não desfruto/ te seja o mar inteiro que o corpo encerra  
(Barreno, Horta, & Costa, 2020, p. 16)

Podemos concluir que um dos motivos para o semblante derrotista de “isabel” (e de muitas outras mulheres), é a falta de amor e cuidado que o outro tem quando a possui, não permitindo que esta consiga desfrutar do prazer que o seu corpo lhe poderia

proporcionar, parecendo assim ficar prisioneira do próprio corpo, possuindo-o, mas não obtendo a partir dele prazer. O texto seguinte é, tal como o anterior, intitulado “Isabel” e continua com a ideia que Isabel se encerra em si mesma, incapaz de fugir dessa clausura, a não ser através das palavras, (“clausura aprazada/ que recusas/ em cartas de nós sem ter mensagem” (Barreno, Horta, & Costa, 2020, p. 17).

Em “Senhora” é configurado um diálogo entre a “Senhora” e um interlocutor não identificado. O interlocutor vai tentando chamar a sua atenção com perguntas e elogios, e a Senhora vai-lhe fazendo pedidos. Primeiro pede para lhe provar que o amor existe, que o seu interlocutor lhe traga um cabelo de dragão apaixonado, e se este o conseguir lhe dará guarida e o sentará a seu lado. Em segundo lugar, a senhora pede também que o interlocutor roube o sete estremo de um deus zangado para o provar. E por fim, respondendo à pergunta “Senhora, o que te faz tão famosa tão ausente, tão pungente”? (Barreno, Horta, & Costa, 2020, p. 19), diz ao seu interlocutor:

-Quem escolhe, parte e rejeita. / Quem parte, vai e não colhe. / Quem vai, faz e não ama. / Quem faz, fala e não sente/ são teus olhos os sujeitos/ são de granito os meus peitos. / Quem fia, borda e ajeita, / quem espera, fica e não escolhe, / quem cala, quieta na cama, / sou eu, deitada a sentir/ tua roda de fugir/ tua cabeça em meu ventre. (Barreno, Horta, & Costa, 2020, p. 19)

A resposta da senhora descreve a relação que se estabelece entre si e o seu interlocutor e é também a descrição que pode valer para outras relações além da barreira da ficção. A mulher está tão presa nos afazeres domésticos, nas suas atividades paralelas como bordar, que na cama fica calada enquanto se entrega aos desejos do companheiro e sente que este lhe foge devido à barreira que se cria entre ambos.

Na Primeira Carta II, um texto em prosa, o sujeito começa por admitir a sua derrota de modo a distrair o destinatário da sua mensagem, sabendo que, deste modo, não estará tão atento a si e o que lhe permitirá observar com maior frieza e cuidado. Desta forma, o sujeito aprende o que necessita para poder continuar a usar o destinatário para os seus propósitos:

Que outra maneira tenho de examinar as coisas, os outros: com toda a minha paixão? Aquela alimentada pelo simples prazer ou dor que me dá senti-la- assim te procuro, te uso, te escrevo; porém as palavras não são elos, nem pontes, nem laços a desatar na solidão das salas. (Barreno, Horta, & Costa, 2020, p. 20)

A autora deixa claro que não importa o local onde esteja, irá rejeitar a clausura seja ela qual for e irá tentar tomar as suas próprias decisões como se de um homem se tratasse, mas isso leva a que um outro a tente dominar:

De imediato então nos querem tomar pela cintura em alvos lençóis de cama se necessário, e filhos. Que mãos nos galgam as carnes a fim de retomarem a posse, impondo-nos matriz de dono, porque dano causamos na recusa e menstroo será o estigma que eles tomam por feminina causa de nos exigirem a vontade e silenciarem o gesto com que nos despimos ou negamos para nosso próprio proveito a palavra dada a nós mesmas. (Barreno, Horta, & Costa, 2020, p. 20)

Face a isto, a autora reforça que as mulheres conquistaram o direito de vingança, vingança essa exercida no amor e com recurso ao corpo sem medo do abandono, pois “abandono é outro pressuposto, costume, ou uso em roca onde se fia o gosto” (Barreno, Horta, & Costa, 2020, p. 21). Ao alertar para estes perigos, vai sendo construído um painel de azulejos. Carta a carta, é deixada, para quem quiser ler, uma mensagem:

Este prazer que abraço se te abraço e os teus dedos, devagar me vão correr nos braços, nas coxas, pelos seios. – a que tontura me entrego e me demoro. Em que grito rasgado me debato e cresço, me acrescento e cresço, me enlouqueço e basto; ou não me basto e por isso te invento, reinvento, te faço, te desfaço em meu sustento. Atenta, pois nisto: o perigo de nos querermos ou nos negarmos. Tu homem dono que me cavalga ou o pretende e eu que te pareço seguir nesse jogo, consentir, nele, porém, na realidade recusando-o, caminhando já em labirintos, outros em verões tórridos, por certo, mas meus trajectos. (Barreno, Horta, & Costa, 2020, p. 21)

É retomada a ideia que é usado o outro para o seu próprio proveito de modo a alcançar o prazer de que sozinho não seria capaz. Como tal, inventa o outro, ou sentimento de amor, uma derrota imaginária, tudo para conseguir satisfazer os seus desejos:

Pelo corpo deixo que a paixão me tome: o corpo ele próprio já essa paixão ou objecto dela, sua raiz, sua motivação, seu ócio. – Como não recordar tuas ancas estreitas e jamais te dizer paixão por elas? Assim, amo partes de ti, a ti por essa causa e de mim no contentamento de as ter, me comprazer com elas. E como soror Mariana, talvez até digamos: «que seria de mim sem tanto ódio e tanto amor (...)». Porém, nunca de pena, mas prazer nos ficamos, irmãs, sem ser por nostalgia ou crença. Pois clausura rompemos, já rompemos. Que seria de nós sem tanto amor, - pelo puro desprazer que isso nos daria. (Barreno, Horta, & Costa, 2020, p. 22)

Esta carta termina referindo Soror Mariana Alcoforado, freira de Beja, para mostrar que, ao contrário dela, nós (os leitores) já fomos capazes de romper a clausura e atingir uma maior liberdade.

Na carta seguinte, Segunda Carta II, a propósito da paixão, é dado o exemplo de Mariana Alcoforado, cujo convento a recebeu mais do que uma vez: a primeira vez como menina que saiu de casa de seus pais, a segunda vez como uma freira que se entregou à paixão e acabou abandonada e a escrever cartas de amor ao cavaleiro que a abandonou, nas quais atesta a falência da clausura. E como Mariana, muitas outras:

Mariana- Maina, Maria- coincidência será a causa que se descobre posterior ao efeito- e terceira mulher que entra na combinação, sem nome, e deste exercício a três veio a necessidade de nos descobrimos quais as letras comuns e incomuns nos nossos nomes. De Maina, Mariana é disfarce [...]. (Barreno, Horta, & Costa, 2020, p. 25)

Aquilo pelo que Mariana passou para se entregar ao exercício da sua paixão podia acontecer a qualquer uma mulher, mudar sujeito e objeto da paixão não iria fazer diferença.

Na Terceira Carta II, a figura de Mariana é novamente referida, assim como as cartas de sua possível autoria para refletir sobre o exercício da paixão e para debater se a Soror seria um bom modelo para a mensagem que as autoras estavam a querer passar, uma mensagem em favor de uma maior liberdade, e o recurso a uma figura enclausurada é de algum modo irónico. Aos olhos da maioria, era apenas uma mulher enclausurada num convento, abandonada pelo senhor de Chamilly, a sofrer com a sua ausência, com a falta que lhe fazia a sua companhia pois dela retirava prazer, esse sofrimento não é exclusivo de Mariana, é algo que todas as marianas podem experienciar:

E não me chamem pedra ou gume (ainda que também) que qual Mariana já me lamurio, não me pensem perante, não dances sempre tu o desejo e chores tu pensante a ausência por definitiva- entre o exacto e o convulso, a prima do estrangeiro homem não terá outro lugar onde reclinar a cabeça senão este indeciso ventre (virgem? compassivo? Maria podia ter parido?) as suas próprias cartas, seu passar, seu factofato-hábito-feito escrita? (Barreno, Horta, & Costa, 2020, p. 28)

E para lidar com os seus sentimentos, Mariana, tal como muitas outras mulheres, refugiou-se na escrita.

No texto seguinte, “Eis-nos”, é exposta a luta diária das mulheres:

Eis-nos de luta/ expostas/ sem vencer os dias/ as verilhas/ certas/ no passo retomado/ o rever das casas e das causas/ o revolver das coisas/ que dormiam/ Diária é a escolha/ o movimento insano/ o sossego manso e mais pesado/ daquilo que desperta e não quebramos/ daquilo que rasgamos/ e dobramos/ carta por carta em perfil exacto/ Fêmeas somos/ fiéis à nossa imagem/ oposição sedenta que vestimos/ mulheres pois

sem procurar vantagem/ mas certas bem dos homens que cobrimos  
(Barreno, Horta, & Costa, 2020, pp. 30-31)

Assistimos à luta que as mulheres travam todos os dias enquanto tentam manter-se fiéis à sua própria imagem, ou pelo menos àquela que era esperada. No mesmo texto, após expor esta batalha, é mostrado que, apesar de ser uma luta diária, desistir não é opção, pois jamais serão caça, e continuarão apesar das dificuldades:

E jamais caça/ seremos/ ou objecto/ dado/ nem voluntário odor/ de bosque seco/ vidro dizemos/ pedra/ caminhada/ em se chegar a nós/ de barca/ ou vento/ Remota viração que se reparte/ esta que usamos em cumprir/ sustento/ de pressuposta amarra/ em que ficamos/ apartadas dos outros/ e tão perto (Barreno, Horta, & Costa, 2020, p. 31)

No texto seguinte, Primeira Carta III, a autora começa por constatar, numa carta a uma irmã, uma ambiguidade relativa ao que causa infelicidade no seu amante, se é o facto de o amar ou o facto de nunca o ter amado: “em duas direcções, numa aparente ambiguidade: a tua infelicidade por me amares ou tua maior infelicidade em não me teres amado nunca, se possível” (Barreno, Horta, & Costa, 2020, p. 32). A existência ou não de amor é propositadamente deixada em aberto pela autora, pois esta paixão pode ser na verdade apenas desejo, desejo esse despertado pelo prazer que estes encontros lhe proporcionam:

Se possível –, digo, pois, a paixão que me dedicas existe tendo-te muito mais a ti por objecto que a mim, na realidade; e apesar do sofrimento que lamentas é muito mais ela em teu proveito (te enriqueces, te humanizas, te revigoras – afirmas), e por isso me amas. Que em meu proveito só o é pela atenção que me dedicas, pelo uso que já fiz dela contra a minha solidão, pela fuga que me obrigas a empreender todos os dias. Fuga: ao repelir-te porque me exiges, fuga ainda enquanto te aceito, te pareço aceitar apenas, pois recuso o amor como cedência a outrem, ou condescendência. (Barreno, Horta, & Costa, 2020, p. 32)

É mostrada a natureza da relação entre a autora e o seu amante e também o uso que é feito do corpo nessa relação, enquanto objeto de paixão, e ainda mostra a fuga que o narrador é obrigado a empreender todos os dias de modo a não ficar preso a um amor que o obriga a ceder ao seu interlocutor.

Novamente, nesta carta apela-se à união das três autoras como em outros tempos:

E de novo nos encontramos juntas as três igualmente aqui, como em muitos tempos e decisões: recusando sermos sombra, sedativo, repouso de guerreiro. Guerreiros, nós, mulheres de corpo inteiro e segura mão. Riso breve deixamos sobre as coisas, retornando de onde nunca fôramos. E assim nos expomos umas às outras, contando-nos talvez um homem, sim, porém também de nós nem sempre os homens, mas o nosso espaço vazio, a nossa constante descoberta dos contornos

imprecisos dos perfis exactos da dureza das formas. (Barreno, Horta, & Costa, 2020, pp. 32-33)

Mostra-se o prazer que é possível retirar do exercício da paixão por meio do corpo: “de mim desejo: o corpo à descoberta do prazer e a paixão que me engana; de imediato, desejo e eu sobre a paixão como se a possuísse toda num longo acto de amor sem esperma mas meu suco” (Barreno, Horta, & Costa, 2020, p. 33), sugerindo, desta forma, como é possível atingir esse prazer sem precisar de esperma do amante. Após constatar este facto ainda se questiona se “possível será ser-se mulher sem se ser fruto” (Barreno, Horta, & Costa, 2020, p. 33), porque à data a principal função das mulheres era dar frutos, gerar novas vidas, e se por algum motivo estivessem impossibilitadas de o fazer: Continuavam a ser mulheres se não cumprissem a sua função mais básica?

É retomada a figura de Mariana Alcoforado, freira de Beja, para mostrar a forma como esta combateu a clausura fazendo uso do corpo, da paixão e do próprio cavaleiro:

De súbito se despe Mariana para as mãos que a firam, a provoquem, a desvariem na sua própria descoberta. Não sei se sonsa como afirmas nas cartas, se esperta na lástima ostentada, assim se desculpando se ilibando, apossando-se, todavia, do cavaleiro, servindo-se dele como alimento da sua paixão, sustento da sua liberdade. Que com paixão se desclausura a freira. Não sendo o cavaleiro mais do que pretexto, motivação. Homem que pensou montar e foi montado. Encontrará o amor outra maneira senão esta: aquele que utiliza ou é utilizado. Aquele que devora ou é devorado; se finge devorado e por sua vez devora? (Barreno, Horta, & Costa, 2020, p. 33)

O texto imagina a freira de Beja como esperta, ou inteligente, fingindo-se dominada para alcançar o que queria, deixando que o cavaleiro achasse que a possuía quando na verdade fez, precisamente, o que ela pretendia. Segundo a carta, Mariana é rejeitada pelo antigo amante, e ela lembra ao cavaleiro que ele até podia recusá-la por palavras, mas continuaria a pensar nela:

Recusa-me – escrevo-te, mas tu não me recusas vivendo de esconsas datas e memórias reatadas só contigo, certamente com elas te masturbando, isso te chegou ou não te chega, então me acusas de manso e fingimento em subtil maneira de tristeza, dizendo-me queres mesm teu tormento (eu factor de tormento, logo paixão, sendo o tormento ainda utilizado como constrangimento a me demover da frieza que te dedico), eu teu desalento, desespero, fio tecido em meu redor à maneira de teia (Barreno, Horta, & Costa, 2020, p. 34)

São (d)escritos assuntos tabu, como é o caso da masturbação, entre outros:

Estranho exercício lhe quero dar à paixão, exercício do corpo; paixão extinta, talvez a reacender-se com a minha presença. Uma esperança de vício. Um engano de novo. Um novo aturdimiento. Levanto o hábito

caído junto á cama, sei quem lho tirou e como que a defender homem estou ali. Mensageira de macho, marialva me torno e aguardo. Teria apenas de a fazer retomar a clausura de onde saíra com fim de visitar cidades e visitada foi por homem nem cavaleiro nem francês, mas homem, no dizer de si próprio, viril e bom no acto, conhecedor de orgasmos. (Barreno, Horta, & Costa, 2020, pp. 34-35)

Como vemos na referência ao hábito, é a freira que agora se recusa a voltar à clausura quando afirma “ninguém me peça, tente, exija, que regresse à clausura dos outros” (Barreno, Horta, & Costa, 2020, p. 35).

O texto “A Paz” começa por reafirmar o prazer que a freira de Beja retira do próprio corpo: “Compraz-se Mariana com seu corpo” (Barreno, Horta, & Costa, 2020, p. 36) e reflete:

O hábito despido, na cadeira, resvala para o chão onde as meias à pressa tiradas, parecem mais grossas e mais brancas. As pernas, brandas e macias, de início estiradas sobre a cama, soerguem-se levemente, entreabertas, hesitantes; mas já os joelhos se levantam e os calcanhares se vincam nos lençóis; já os rins se arqueiam no gemido que aos poucos se tornará contínuo, entrecortado, retomado logo pelo silêncio da cela, bebido pela boca que o espera. Que interessa então a Mariana as mãos que o encaminham? Se as suas que lhe descem lentas pelas ancas, se as dele que a largaram de improviso.... Quebra-se, pois, a clausura: pelos seios ele a tem segura a rasgar-lhe os mamilos com os dentes. Quebra-se, pois, a clausura? recurva, tenso, o ventre: a língua entumescida. Dele a língua quente, áspera de saliva e o demorado sugar, rente, ritmado a esvaziá-la devagar da vida. (Barreno, Horta, & Costa, 2020, p. 36)

Estamos perante um dos exemplos textuais para a intensa corporeidade das ficcionadas reflexões da freira em que é retratado o ato sexual que possibilita a Mariana comprazer-se com o seu corpo e em que se questiona se faria diferença o facto de Mariana quebrar a clausura com os as suas próprias mãos ou através das mãos de outrem. É retomada a premissa inicial:

compraz-se Mariana com seu corpo, ensinada de si, esquecida dos motivos e lamentos que a levam às cartas e a inventam. - «Descobri que lhe queria menos do que à minha paixão (...): - ei-la que se afunda em seu exercício. Exercício do corpo-paixão, exercício da paixão na sua causa. (Barreno, Horta, & Costa, 2020, p. 36)

Mariana volta a deixar clara a sua preferência pelo exercício da paixão quando comparado ao cavaleiro a quem ela quer menos, mostrando, novamente, que este foi apenas um meio utilizado para alcançar esse fim, o do “exercício” da paixão na sua causa. Na sua imaginação volta a colocar a freira de Beja novamente como interveniente no ato sexual, explorando o seu corpo e o do próprio amante:

Os olhos tem fixos, escancarados, no rosto dele presos, a inventá-lo em seus traços que de memória retém ou não sabe se os inventa, enquanto sobre o peito lhe descai, no movimento ritmado das coxas, a possui-lo como macho-sente- e lhe vê os lábios crispados, se enterra mais nele, se empala num enorme prazer, no uivo de quem foge ou se dá. Dádiva em toda aquela obcecante conquista da dureza violenta do pênis: os dedos bem fundo perdidos na humidade viscosa da vagina, os ombros erguidos, a cabeça apoiada no travesseiro, os braços tensos como que para lhe reter os quadris estreitos que se movem na consentida busca da voragem do útero. (Barreno, Horta, & Costa, 2020, p. 37)

Perdida nas sensações que estas recordações e fantasias provocam, Mariana recorda os tempos passados com o cavaleiro e usando os seus próprios dedos alcança finalmente a paz, comprazendo-se com o corpo:

De pé agora te retomo, te cruzo te possuo; minhas secreções já espessas, à mistura com as tuas, inundam-me as entranhas tão estéreis herméticas, adormecidas. Mariana deixa que os dedos retornem da vagina e procurem mais alto o fim do espasmo que lhe trepa de manso pelo corpo [...] e a noite devora, a vigilante, o quarto onde Mariana está estendida. O suor acamado, colado à pele lisa, os dedos esquecidos no clitóris, entorpecido, dormente. A paz voltou-lhe ao corpo distendido, todavia, como sempre, pronto a reacender-se, caso queira, com o corpo, Mariana se comprazer ainda. (Barreno, Horta, & Costa, 2020, p. 37)

Todo o texto “A Paz” pode ser considerado uma afronta às ideias estabelecidas pelo regime Salazarista e pela Igreja, um ataque ao pudor do tempo. Representar uma mulher, ainda por cima uma freira, que se podia comprazer com o próprio corpo, se entregar e possuir outro com o único objetivo de exercer livremente a sua paixão era algo que os representantes do governo e da Igreja queriam esconder, de modo a preservar a moral e os valores conservadores vigentes.

Em “Mensagem de invenção de Mariana Alcoforado” a autora resgata a figura da autora de *Cartas Portuguesas*, e a partir dela reflete sobre o corpo, os seus atributos e relações além de fazer uma clara alusão a *Minha Senhora de Mim* de Maria Teresa Horta:

Senhora de mim vos sou/ corpo por vós bem talhado/ que recompensa vos dou/ trocando nudez por fato/ figura de meu lamento/ choro de muito aparato/ cartas escritas porque entendo/ que me perco e me desprendo/ se não vos culpo ou vos mato/ sofrimento que dedico/ à justa mágoa de mim/ pois a razão desconheço/ Senhor que de vós não lembro/ já o fim/ nem o começo (Barreno, Horta, & Costa, 2020, p. 40)

Sugere o uso da escrita como escapismo, como forma de sublimar os sentimentos, ‘desabafar’ e assim escapar á clausura.

No texto “Cantiga de Mariana Alcoforado a Sua Mãe”, Mariana analisa o seu próprio parto e as dores por ele provocadas a sua mãe, por uma gravidez não planeada, que acabaram por levá-la à expulsão da casa de seus pais e à clausura no convento:

Senhora Mãe eu me sei/ em vosso ventre/ gerada/ gosto de gozo ou silêncio/ vossas estranhas gastei/ nelas entrando enganada/ ó sina de mágoa imensa/ ó meu labor recordado/ ó agonia intensa/ ó vosso parto adiado/ medo tristeza e sustento/ teu ombro de minha infância/ Ausência que foi doendo/ como uma pedra engastada/ de anel em vosso dedo/ Que filha posta em convento/ não se quer em sua casa/ Senhora Mãe que te achaste/ sem o saber/ emprenhada/ o ventre vendo crescer/ sem te sentires/ habitada (Barreno, Horta, & Costa, 2020, pp. 46-47)

No poema “Sela e Cela” é feito um jogo com palavras homófonas. Neste texto é defendido “que na ordem do corpo o sinal posto brando e alto entre as coxas não deve levantar-se contra nada. Palo acendido seco e ou mosto (mastro) derramado as fendas que revolve sempre sangram e não é nisso o mal.” (Barreno, Horta, & Costa, 2020, p. 48) E profere que “em tudo está inscrito cunha e cova na haste e crosta crespa a gota tenra no redondo do seio o gume de perdê-lo alguma breve hora.” (Barreno, Horta, & Costa, 2020, pp. 48-49). Este texto, com recurso à aliteração, as palavras homófonas cela e sela sugerem um paralelo entre a clausura (cela) e o uso do corpo enquanto exercício da paixão, estando um dos intervenientes montado no outro (sela).

No texto “Bilhete de Mariana Alcoforado ao Cavaleiro de Chamilly”, tal como é indicado pelo título, é recriado um bilhete escrito pela freira de Beja ao seu amante. Neste bilhete Mariana começa por pedir perdão por escrever ao cavaleiro, pois sabe o quão aliviado este está por se ter afastado. É feita uma comparação entre o seu corpo e a paisagem do Alentejo: “já mar não vos sou nem mesmo mar-iana... nem meu ardor te lembra de fêmea este Alentejo aceso ao qual me comparavas o corpo onde passeavas teus dedos em extenuadas tardes...” (Barreno, Horta, & Costa, 2020, p. 50). Mariana pergunta qual o motivo de ter sido deixada na angústia provocada pelo silêncio ao qual o cavaleiro a sujeitava. Angústia essa que tinha também um outro motivo: a ausência física do cavaleiro, o qual devorava e pelo qual era devorada no exercício da sua paixão. Mariana questiona-se sobre o que a aguarda se não se puder alimentar do cavaleiro, ou, melhor dizendo, se não puder fazer uso dele para alimentar a sua paixão.

O motivo que levou Mariana a escrever o bilhete não terá sido nem amor nem ânsia, mas sim a importância de um pedido: “a urgência e pedir que me venhais ver por coisa tão urgente e grave que mais não posso esperar, pois cada dia passado de maior

susto me tomo sem saber como resolver uma situação que só a mim cabe resolver” (Barreno, Horta, & Costa, 2020, p. 50). O bilhete acaba com Mariana a depositar o seu destino nas mãos do cavaleiro de Chamilly: ou este a salva ou a condena para sempre à ira da sua família, ira essa causada pelo facto de a freira ter quebrado a clausura e por ter entregado o seu corpo ao cavaleiro.

Em “Carta de Mariana Alcoforado a sua Mãe” é recriada uma carta que a freira de Beja escreveu à sua mãe de modo a tranquilizá-la quanto ao desgosto por ela causado. Nesta carta Mariana mostra um certo rancor pela mãe, pelo facto de a ter votado à clausura desde nova, mas assegura-lhe que agora que ela e o cavaleiro têm o mar a separá-los, o mais certo é que se esqueça dele ou seja esquecida e acabe por viver sozinha e a lamentar não o ter sabido aprisionar e por não o ter deixado ir mais cedo, enganada pela sua própria paixão, a sua ilusão de amor:

Tendo o mar entre nós penso inevitável ser esquecida, eu o esqueça, me esqueça. Deixais de vez vosso susto que já nada mais me pode acontecer neste mundo senão o viver sozinha a imaginar-me lamentando-me de sorte tão adversa (de braços de homem passei aos meus e talvez por minha única culpa que mulher não o soube aprisionar, ou repelir a tempo), enganando-me em cartas que tanto mais entendo de meu engenho que de paixão, construídas todas elas em língua não materna (assim vos recuso, de vós me liberto um pouco- ó vingança, ó riso (...)) tão doce e amarga tornada, desde que a boca dele a ouvi em proveito de meu uso. (Barreno, Horta, & Costa, 2020, p. 51)

Mais à frente no texto Mariana mostra saber que, secretamente, a mãe, apesar de o não admitir, está feliz por a ver castigada pela sua ousadia:

[...] fingindo não ver nelas a secreta alegria de me encontrades repelida, logo vós vingada de minha ousadia em recusar o que generosamente meus pais me haviam dado ao me mandarem para este convento... castigo sofro por me ter entregue: amante de homem por prazer; entrega nomeada de amor e *de amor me haja perdido* – diz Dona Brites. Embora... de prazer me dei e conquistei, desafiando de aparência o mundo e a mim mesma nesse desafio de coragem, inconsciência ou grande tentação de fuga, a única que desde sempre me deparou (Barreno, Horta, & Costa, 2020, p. 52).

Apesar do desagrado da mãe e da restante família, Mariana tinha noção que a única hipótese que tinha de se livrar da clausura a que foi obrigada era entregando-se ao prazer, entregando-se ao seu amante, desafiando tudo e todos, as regras, as condutas morais. E disso não se arrepende, porque foi assim que conseguiu, ainda que momentaneamente, alienar-se da sua realidade de clausura no convento do qual jamais sairá, agora que foi abandonada.

No texto “Carta encontrada entre páginas de um dos missais de Mariana Alcoforado” é recriada uma das cartas escritas por Noel, o cavaleiro de Chamilly, na qual este pede à freira que guarde o respeito que deve a si mesma, e que pare com os queixumes que de nada irão servir pois ele conhece-lhe bem os seus caprichos e acessos de raiva. A propósito da paixão, o cavaleiro mostra ter noção da preferência que a freira tinha pelo ato de paixão em si em vez de por ele: “e se o amor e a paixão que invocais, que provas me destes de paixão senão daquela que alimentais por vós mesma em devoradora chama?” Aproveitando para acusar Mariana de ser egoísta e maldosa por tê-lo iludido, afirma:

[...] me tivestes, e bem o sabíeis, doente de vossa febre que me incendiava o corpo. Desmaiada vos colhi em meus braços, desmaiado eu em vosso ventre, meu precipício e fim, meu absurdo princípio e morte todas as vezes mais rasgada e mais profunda onde me afundava e afundava sob vossos olhos firmes não toldados... que nunca os olhos, Senhora, vos vi toldados... Perdido me encontrei por vos amar e achado desamado à força de, mau grado, vos examinar, e em estado de razão me ver forçado a afastar-me, pois morte caberia a um de nós se tal não o fizesse. (Barreno, Horta, & Costa, 2020, p. 55)

A carta acaba com Noel a exigir à freira que seque as suas lágrimas falsas e a tranquilizá-la quanto a uma possível gravidez, afirmando que Mariana era tão cheia de si, tão egoísta, que seria incapaz de gerar outra vida.

Em “Cantiga de Mariana Alcoforado à maneira de lamento”, Mariana lamenta, em forma de canção, cujo refrão “que alheada andava/tão alheada andava” se repete cinco vezes, a sua situação de aprisionamento no convento, do qual tinha conseguido escapar entregando-se a Noel, mas para o qual voltou após o abandono: “Me têm por lei presa/ tão bem posta em dádiva/ pois me libertei/ [...] me dizem que morra/ se por mim ameí/ com a ameaça funda que pequei [...] me sobram porém hoje os dias/ que perdi/ e a clausura que não rasguei” (Barreno, Horta, & Costa, 2020, pp. 56-57).

“A freira sangrenta” é um texto que é formado por episódios retirados de *Dictionary of Witchcraft* de Collin de Plancy e reflexões tecidas em diálogos entre uma religiosa e uma Madre Abadessa. Ao longo do texto é questionado o que será feito perante determinadas situações em que se poderá encontrar uma mulher entre casa dos pais, convento, bordel e casa do marido. É reforçada a ideia de que quem está no convento está por ordem de seus pais, e que não há lugar para as mulheres na mesa dos homens. Demonstrando a desigualdade entre os géneros, “A freira sangrenta” mostra-nos o destino de uma freira que, tal como Mariana Alcoforado, desrespeitou o seu voto perante Deus, de modo a entregar-se de corpo a um homem, homem que traiu e pelo qual foi traída,

ações essas que contribuiram para o seu triste final assombrado. A seguinte passagem serve de mote inicial para uma reflexão sobre o que será feito das mulheres, através de um diálogo com uma Madre:

-Madre Abadessa, aqui me mandam de casa dos meus pais.

-Não houve pão para nós na mesa dos homens. / nosso corpo inútil no Senhor foi votado. / Na casa do Senhor comeremos. / Na casa do Senhor dormiremos.

-Madre Abadessa, e o que seremos sem corpo/ nem cavaleiro?

-Nossa paixão é o Senhor, nosso exercício/ o paraíso, nosso objecto é o mundo/ seremos freiras em convento. (Barreno, Horta, & Costa, 2020, p. 58)

Respondendo à pergunta, a Madre explica que, na condição de o corpo da mulher ser inútil e votado a Deus, aquilo que lhe resta é ser freira no convento, na casa do Senhor onde come e onde dorme, onde tem o espaço que lhe tinha sido rejeitado em casa dos homens. Ou seja: o corpo das mulheres neste cenário é inútil porque tendo elas conventuado não irão cumprir a sua função de procriação, logo o corpo é inútil. A paixão das mulheres é o Senhor, o seu exercício, o paraíso alcançado através de orações e da ação de conventuar, e neste caso o seu objeto, o mundo.

Continuando a reflexão, evoca-se a figura de Elisabeth de Hoven:

Freira num convento de Hoven, no século doze. Encontrou um dia o diabo no seu quarto. Reconhecendo-o pelos cornos, foi direita a ele e deu-lhe uma estalada que o atirou pelos ares.... Noutra ocasião, julgou que um homem tinha conseguido entrar no convento, mas quando depois se convenceu que tinha estado tratando com o diabo, a Irmã Elisabeth exclamou: «Oh! Se tivesse logo percebido isso, que bofetada eu lhe teria dado!». (Barreno, Horta, & Costa, 2020, p. 59)

A freira de Hoven, que expulsou o diabo do seu convento, serve para se voltar a colocar outra questão à Madre:

-Madre Abadessa, aqui me mandam de casa dos meus pais.

- Não houve pão para nós à mesa dos homens. / No nosso corpo fértil no cavaleiro foi maridado/ na casa do Cavaleiro comeremos. / Na casa do Cavaleiro dormiremos.

- Madre Abadessa, e o que seremos sem corpo e com cavaleiro?

- Pomar de primeira, montada/ Das suas lutas vazias, mão de obra barata. / Nossa paixão é o mundo, nosso exercício/ Seus filhos, nosso objecto é o cavaleiro. / Seremos dadas em casamento. (Barreno, Horta, & Costa, 2020, p. 59)

A passagem acima mostra a resposta da Abadessa quando confrontada com uma nova situação, a situação é referente a não se ter o corpo, mas ter o cavaleiro. Corpo esse que, por ser fértil, foi entregue ao cavaleiro, do qual acaba esposa. Na condição de esposa e não de amante, deve ser submissa a todas as vontades do marido dentro e fora do quarto, como tal torna-se mão de obra barata, quase escrava, em função da sua submissão. Nesta situação, a paixão é o mundo, o objeto o cavaleiro e os filhos (dos quais tem de cuidar) o exercício.

Utilizando a figura de Ralde (Maria de Ia), é introduzida a reflexão:

Bonita bruxa presa com idade de dezoito anos. Começara a praticar a sua arte aos dez anos [...], o próprio diabo a levou à Assembleia, [...] Marie nunca beijou o diabo mas viu como isso se fazia. Acrescentou que gostava muito do Sabbat porque «parecia mesmo um casamento». As bruxas ouviam música tão suave que era como se estivessem no céu... e o diabo convenceu-as de que o fogo que arde eternamente não era real, mas artificial. (Barreno, Horta, & Costa, 2020, pp. 59-60)

Após a apresentação da figura de Ralde seguem-se mais questões para a Madre:

- Madre Abadessa, aqui me mandam de casa dos meus pais,
- Não houve pão para nós na mesa dos homens. / Nosso corpo de trabalho aos senhores alugamos. / Do dinheiro dos senhores comeremos. / No esterco que sobrar dormiremos.
- Madre Abadessa e o que seremos com corpo e sem cavaleiro?
- Terra estéril, montada/ das suas lutas vazias, mão/ de obra barata, onde alugares o teu corpo dirão «porque não- tua força?» e onde/ alugares tua força dirão «porque não/ o teu corpo?». Nossa paixão é o pão, nosso/ exercício é o mundo, nosso objecto são/ os senhores de trabalhadoras e prostitutas. (Barreno, Horta, & Costa, 2020, p. 60)

Reflete-se sobre o que será feito da mulher que possua corpo, mas não cavaleiro. Para esta situação existem duas opções: a primeira é alugar a força de trabalho, tornando-se mão de obra barata, e a segunda é alugar o corpo, isto é prostituir-se, fazer uso do corpo e não da força. Nestas circunstâncias, a nossa paixão é o pão (obtido por meio do trabalho), o seu exercício, o mundo e o objeto, os senhores aos quais obedecem.

Seguem-se os exemplos de Maillat (Louise) e da Mariagrane (Marie), ambas tentadas pelo diabo. Consta do texto que evoca Mariagrane (Marie): “Bruxa que disse ter visto muitas vezes o demónio copulando com grande número de mulheres, e que a sua técnica era a de se aproximar das mulheres bonitas pela frente e das feias por trás” (Barreno, Horta, & Costa, 2020, p. 61). Seguem-se novas perguntas dirigidas à Madre:

-Madre Abadessa, aqui me mandam de casa dos meus pais.

– Não houve pão para nós à mesa dos homens. / Se nosso corpo forte no cavaleiro apaixonamos/ do pão do diabo comeremos/. Em casa do diabo acordaremos.

– Madre Superiora, e o que seremos com corpo e com cavaleiro?

– Terra de ti, montada de suas lutas/ Vazias, mãos de obreira/ Perdidas, onde lhe cederes teu corpo/ Dirão «teu corpo, nossa lonjura». Nossa/ Paixão será o cavaleiro, nosso exercício/ O corpo, nosso objecto o mundo. / Seremos montadas de cavaleiro. (Barreno, Horta, & Costa, 2020, p. 61)

A passagem anterior mostra o que aconteceria caso a situação fosse a de termos o corpo e o cavaleiro. Neste caso, a mulher entrega apaixonadamente o corpo ao cavaleiro, acabando por comer o “pão que o diabo amassou”, e por esse motivo acabando também por deitar-se na sua cama. Se se tem o corpo e o cavaleiro, a nossa paixão é o cavaleiro, o exercício, o corpo e o objeto, o mundo, tornando-nos montadas de cavaleiro. A passagem é finalizada com um jogo de palavras com a palavra “montar”, neste caso a montada não é o cavalo, mas a mulher.

A propósito do episódio sobre Gabrielle de Strées é colocada a pergunta à Madre Abadessa:

- E o que faremos, Madre Abadessa, o que faremos?

E a Madre refere a situação em que todos os corpos iriam para o casamento:

– Não houve pão para nós à mesa dos homens. / Se todos os corpos fossem para casamento, baixaria/ a valorização do dinheiro, equilibra-se a procura/ com o convento, enfeita-se no bordel o tédio/ para uso. Sem senhores, nem cavaleiros, nem/ Bordel, nem convento. Os homens/ dividem-se em homens/ e senhores. Mas das mulheres todos os homens/ São senhores. Nas casas/ de senhores, e homens, / E cavaleiros, damos-lhe o sentido porque opostamente/ Se definem. Damos-lhe o alicerce e a espessura; fora/ Destas casas erraremos. Nenhuma casa/ É nossa. Ninguém é nosso irmão ou irmã. De irmandade/ Só o convento. De solidariedade/ Ninguém, casadas e vendidas de nós próprias. / Não houve pão para nós na mesa dos homens. (Barreno, Horta, & Costa, 2020, p. 62)

O dinheiro desvalorizava, a procura por conventos equilibrava-se, e o uso do bordel mudava. É constatado que os homens se dividem em duas categorias, homens e senhores; apesar desta divisão, quando se trata de mulheres todos os homens são senhores, no sentido em que a eles as mulheres devem obediência. Nas suas casas as mulheres não mandam nada, não possuem nada, nem mesmo família. A solidariedade só se encontra no

convento, e o casamento é uma espécie de troca comercial da qual a mulher sai sem nada, perde-se até a si mesma.

Após estas constatações passa-se ao exemplo da Cecília:

Pelos meados do século dezasseis, uma mulher chamada Cecília atraiu as atenções em Lisboa. Possuía a arte de modular a sua voz de tal forma que esta parecia sair do seu cotovelo, às vezes, outras vezes dos seus pés, ou ainda de um sítio que seria impróprio nomear. Ela mantinha uma conversa com um ser invisível... que respondia a todas as suas perguntas. A mulher foi reputada de bruxa e de possessa o diabo; contudo, como graça especial, em lugar de ser queimada, foi apenas exilada para sempre na ilha de S. Tomé, onde morreu em paz. (Barreno, Horta, & Costa, 2020, pp. 62-63)

A pergunta à Abadessa desta vez é em relação ao que será feito com corpo e cavaleiro:

- Dir-te-ei que faremos com corpo/ e com cavaleiro. Nossa paixão será o corpo/ e exercício o mundo, e objecto/ o cavaleiro. Nosso corpo forte/ Ao cavaleiro daremos à noite, mas o corpo/ Do cavaleiro tomaremos. A troca/ Será rompida na madrugada. Diremos/ «Cavaleiro, quero o meu corpo para que eu possa/ seguir o meu dia». Chamar-te-ão/ Amazona. Mas não corras/ O mundo até ao inferno. No convento/ Amarás o cavaleiro. E disso darás testemunho/ E pedirás justiça. Na casa de cavaleiro marido/ Amarás cavaleiro amante. E disso darás/ Testemunho, e pedirás justiça/ E dar-te-ão convento. No bordel dirás/ «Tenho fé no Senhor», e amarás/ Um cavaleiro. Tremerão os alicerces/ Do convento. Que o cavaleiro corra/ Do convento ao bordel, e daí/ À sua casa, sem nunca te encontrar/ A ti fugida na tua paixão. (Barreno, Horta, & Costa, 2020, p. 63)

A mulher volta a entregar o corpo ao cavaleiro, mas neste caso a paixão já não é o cavaleiro, mas sim o corpo. Deste modo, o cavaleiro torna-se objeto e o exercício o mundo. Dado que a paixão é o corpo e o cavaleiro é só um objeto usado para a atingir, o seu corpo é reclamado pela mulher enquanto esta lhe entrega também o seu, tornando-se numa espécie de troca mais justa. Esta entrega será feita no próprio convento, ou no bordel, ou na sua casa, mas sempre com a sua paixão em vista, e não entregando mais do que o necessário para a exercer. Ainda refletindo sobre esta situação, a Madre Abadessa alerta para a possibilidade de a chamarem de amazona, fazendo referência ao mito:

As amazonas são um povo de mulheres que descendem do deus da Guerra, Ares, e da ninfa Harmonia. [...] elas governam-se a si próprias sem recorrerem a nenhum homem. À sua frente está uma rainha não toleram a presença dos homens, a não ser como servidores, em trabalhos servis. Há quem diga que mutilavam os filhos do sexo masculino à nascença, cegando-os ou tornando-os coxos. Segundo outros, matavam-nos e uniam-se de vez em quando, a estrangeiros, para perpetuar a raça,

mas só conservavam os filhos do sexo feminino [...] A sua paixão era a guerra. (Grimal, 2020, p. 23)

Esta amazona teria uma paixão diferente das restantes, cuja paixão era a guerra. Neste caso a paixão é o corpo.

O próximo exemplo é o de Marie Marguerite de Brinvilliers:

Jovem e bonita mulher que, de 1666 a 1672, envenenou- sem malícia, e muitas vezes com desinteresse, pais amigos e criados. Chegava a ir aos hospitais e aí administrava veneno aos doentes. Todos os seus crimes devem ser atribuídos a uma horrível loucura ou à mais atroz espécie de depravação, mas não ao demónio, como é frequentemente o caso. (Barreno, Horta, & Costa, 2020, pp. 63-64)

Este exemplo é diferente dos anteriores, já que não coloca o diabo como um dos principais intervenientes na ação, chegando mesmo a inocentar a jovem e mostrando que para algumas pessoas tornou-se uma santa injustamente condenada.

O último exemplo do texto é o de Deshoulières:

Madame Deshoulières decidiu passar alguns meses num domínio a quatro léguas de Paris e foi convidada a escolher o mais belo quarto do castelo, à excepção de um quarto que era visitado todas as noites por um fantasma. Havia já muito tempo que Madame Deshoulières queria ver um fantasma, e a despeito de todas as objecções levantadas, instalou-se no quarto assombrado. Quando chegou a noite, foi para a cama pegou num livro, como era seu costume, leu e, tendo-o acabado, apagou a luz e adormeceu. Depressa foi acordada por um barulho na porta, que fechava mal. Alguém abriu a porta, entrou, andando pesadamente... estendendo as mãos, Madame Deshoulières agarrou duas orelhas lanzudas, e teve a paciência de as segurar até à manhã seguinte... quando se descobriu que o pressuposto fantasma era um grande cão que achava o quarto mais confortável para dormir do que as estrebarias. (Barreno, Horta, & Costa, 2020, pp. 64-65)

O fantasma que visita as mulheres indevidamente durante a noite é desmistificado. A óbvia ironia do episódio evoca uma reflexão (desta vez, não atribuída à Madre) sobre a individualidade de cada pessoa, sem o fator de pertença a outrem que leva a uma ressignificação de géneros e uma linguagem honesta, uma utopia:

«nossos filhos são filhos são gente e não/ Falos dos nossos machos». Chamaremos crianças/ às crianças, mulheres às mulheres e homens/ aos homens. Chamaremos um poeta para governo/ da cidade. Que substitua o demiurgo/ de ciclópicos trabalhos. (Barreno, Horta, & Costa, 2020, p. 65)

No texto “Segunda Carta IV”, começa por falar de amor e morte, ou seja, faz referência ao mito de Eros e Thanatos. Fala do amor que recusa e da morte que teme. Questiona até que ponto se pode afirmar recusar o amor se o usamos com o homem que

escolhemos para atingir o prazer com o “corpo ora ao longo dos lençóis tépidos, ora recurvado, tenso, os joelhos perto da boca como feto ou jeito de fuga.” (Barreno, Horta, & Costa, 2020, p. 67). A carta propõe um regresso ao princípio:

Qual afinal o nosso princípio senão este. De mulher nos eis paramentadas, a solidão cravada nas ilhargas e o riso que nos fica tal como nos sobram os grandes espaços plenos de claridades, de vazios, onde cravamos as unhas que logo passam a ter formato agudo, ácido de garras. E não temos então misericórdia. Nem branda voz: jamais o fato lilas te adoçará o rosto, ou a ti o azul da tinta das pálpebras te adoçará os olhos. De Mariana tirámos o mote, de nós mesmas o motivo, o mosto, a métrica dos dias. Assim inventamos já de Mariana o gesto a carta, o aborto; a mãe que as três tivemos ou nunca lha damos. (Barreno, Horta, & Costa, 2020, p. 67)

Ao refletir sobre o princípio e a situação das mulheres, é resgatada a figura de Mariana Alcoforado e das três escritoras da obra. De Mariana retiraram o mote, a forma epistolar, o gesto de lamento. De si mesmas o motivo e o talento para a escrita.

Na reflexão sobre amor e corpo - “Com palavras construiremos nosso amor, casas de resguardo e tempo de reflexão.” (Barreno, Horta, & Costa, 2020, p. 68) - é descrito um encontro sexual entre a freira de Beja e o seu amante, encontro esse que passa pelo exercício do corpo para atingir o prazer, o orgasmo:

Viro-me e entorpecida deixo que a nudez me atinja com a sua suavidade adolescente de seios pequenos, firmes, e ancas macias por onde os dedos descem, se perdem, se reencontram ainda, na pele esticada plana da barria a fim de logo se abrandarem na vertigem do púbis. E apenas as pernas, longas, lisas, aguentam o peso do que vejo; apenas os pulsos tensos, dirigem o que tenho e te conduzo o pénis na lenta introdução em mim: minha lonjura e morte consentida, minha total reconstrução de vida. Exercício de ti: tuas ilhargas duras, tua magreza indomada sobre a minha. Ó espasmo. Ó todo sol. Ó imensas terras abrasadas a perder de vista, meu alentejo de orgasmo na plena aridez dos dias e nos dias onde dantes se erguiam seus conventos, ó meu meigo, meigo, meigo violento». (Barreno, Horta, & Costa, 2020, pp. 68-69)

É sugerida uma distinção entre homens e mulheres, pois a estas cabe dar provas da paixão: “Geralmente a mulher que dê provas, o homem que as receba. Por isso, entre tantas outras coisas, se nasceu macho e fêmea.” (Barreno, Horta, & Costa, 2020, p. 69)

Retomando, novamente, a figura de Mariana Alcoforado, reflete-se sobre o papel da escrita:

Mitos desfloramos e desfloradas fomos de consentido. Porém de consentidas não nos tomem. Me tomem. Me tomes se tome Mariana que em clausura se escrevia, adquirindo assim sua medida de liberdade e realização através da escrita; mulher que escreve ostentando-se de

fêmea enquanto freira, desautorizando a lei, a ordem, os usos, o hábito que vestia. (Barreno, Horta, & Costa, 2020, p. 70)

A partir do excerto anterior é possível concluir que Mariana, através da escrita, representando o seu próprio corpo, a sua paixão, quebrando a clausura do convento, quebrando as normas, quebrando a sua devoção a Deus, adquiriu a sua medida de liberdade e realização através da escrita, assim como as autoras de *Novas Cartas Portuguesas*.

No texto “Lamento de Mariana Alcoforado para Dona Brites”, tal como o título indica, acompanhamos um lamento da freira de Beja em confiança à sua amiga. No seu lamento Mariana queixa-se da sua falta de sorte, do facto de não ter nada, de estar enclausurada. Na morte encontraria algum descanso:

Da morte teria tal alegria, que desconfiança tenho não a conseguir tao cedo, mesmo quando a febre a jorros me corre nas entranhas em grandes haustos fico banhada no sangue de minhas partes vindo. Inútil sinal de mim, marca de pecado, de mal: sinal de gosto de gozo... tudo então seria tão bem-vindo! (Barreno, Horta, & Costa, 2020, p. 72)

Ao falar de menstruação, refere-a como uma marca de pecado, de gozo, tal como se acreditava na Idade Média. Acreditava-se que as mulheres se tinham tornado impuras após Eva ter comido o fruto da árvore do conhecimento, e seriam lembradas deste pecado todos os meses através do período menstrual. Também poderá constituir uma alusão ao mito de que as mulheres ruivas eram fruto de uma relação sexual durante o período menstrual.

A carta deixa o leitor a pensar na existência de uma possível relação entre Mariana e Dona Brites: “(Lembraí-vos quando vos li estes versos e como os decorávamos, ambas? Demoradamente nos beijávamos como que a contrariar a música das palavras.)” (Barreno, Horta, & Costa, 2020, p. 73). O facto de esta passagem estar entre parênteses deixa à interpretação do leitor quem era o seu destinatário. Se for Dona Brites, esta seria mais uma afronta por parte de Mariana: não bastava a freira ter-se entregado à paixão com o cavaleiro dentro do convento, fê-lo também com uma companheira de clausura.

Em “Primeira Carta V”, é exposta a fantasia de um homem:

«possuir-te só posso se vestida; de freira tu, se possível- acrescentou baixo desviando os olhos-, o hábito levantaria a enrolar-to nas pernas que me apareceriam virgens, despidas de pudor até às ancas, ao ventre desprotegido onde passaria demorada a língua. Possuir-te só posso se vestida; assim vestida- disse ainda e cada vez mais baixo- é assim que te quero violentar, mulher sem defesa e objecto. Deixa-me ao menos

que te tenha numa igreja!» Eis este: outro exercício de paixão, Mariana então minha irmã em pretendido objecto, ambas nos afirmando, embora por medidas diferentes: eu afirmando-me recusando, ela afirmando-se aceitando. A submissão da mulher, pois; o domínio sobre ela como paixão-desejo, nunca, porém desligada da posse, da violentação, esta mesmo se apenas simulada. (Barreno, Horta, & Costa, 2020, p. 77)

A fantasia do homem, além de permitir que se compare a destinatária a Mariana pelo facto de querer possuir uma mulher de hábito, permite que ambas se afirmem, embora que de formas diferentes. Mostra também o desejo, a necessidade de dominar uma mulher, que esta lhe seja submissa, preferivelmente virgem, mesmo que apenas de forma aparente, frágil. Mas na verdade frágeis são os homens:

Frágeis no entanto são os homens em suas nostalgias, medos, rogos prepotências, fingidas docilidades. Frágeis são os homens deste país de nostalgias idênticas e medos e desânimos. Fragilidade em tentativas várias de disfarce: o desafiar touros em praças públicas, por exemplo, os carros de corridas e lutas corpo- a corpo. O meu Portugal de machos a enganar impotência, cobridores, ganhões, tão maus amantes, tão apressados na cama só atentos a mostrar picha. Mais duras, mais cruéis, mais rigorosas- De lésbicas por isso nos chamarão: tendo nós de mulher deles apenas o corpo, não a vontade, o desgosto. Que de homens precisamos mas não destes. (Barreno, Horta, & Costa, 2020, p. 77)

Estamos perante uma crítica feroz à fragilidade da masculinidade, à incompetência e egoísmo dos homens durante o ato sexual, incompetência essa que faz com que as mulheres lhes entreguem o corpo por obrigação. A fragilidade é disfarçada por demonstração pública falsa em touradas, carros de corridas e lutas de corpo a corpo. Mostra ainda o quão frágeis são os seus egos, que os levam a chamar as mulheres de lésbicas por elas não conseguirem retirar prazer.

No texto “Terceira carta IV”, analisa-se a relação entre homem e mulher, relação essa que é historicamente construída e perpetuada por mitos literários como modelo de repressão:

Se mulher e homem se quiserem sós e nos seus sexos, logo isso é sabido como ataque à sociedade que só junta para dominar, e Abelardo é castrado, e Tristão nunca se junta a Isolda, e todos os mitos do amor dão-no como impedido e irrealizado, e todas as histórias de amor são histórias suicidas; porque temos de remontar o curso da dominação, desmontar suas circunstâncias históricas, para destruir suas raízes. Entendo, pois, que não basta pensar em relações de produção, sendo socialmente a mulher produtora de filhos e vendendo sua força de trabalho ao homem-patrão. Esta é uma exata e muito necessária mas não total leitura da realidade; necessária por bem agarrar este fulcro da questão talvez até a sua origem histórica, e que tanto se quer escamotear na arengada da promoção da mulher. (Barreno, Horta, & Costa, 2020, p. 80)

Fazendo referência a grandes histórias de amor da literatura como a de Tristão e Isolda e a de Heloísa e Abelardo, reflete-se sobre a estruturação das relações entre homem e mulher, na qual a mulher é vista como a produtora de filhos e o homem como o patrão, a força de trabalho, o provedor que faz a ligação entre o espaço doméstico e o espaço exterior. Esta reflexão mostra a diferenciação entre os sexos com clara alusão a Simone de Beauvoir:

sexo de segunda ordem, à sobra da cultura do Homem com letra grande, obrigada a serviços da manutenção do homem, último receptor das frustrações do homem, para quem o próprio erotismo, sua fictícia bandeira de libertinagem, é agressão á mulher. E tudo isto respondo a quem diz que o problema da mulher é pequeno-burguês, de seiva burguesa, esquecidos de que a burguesia se instalou no chão já feito de suor da mulher; e a ti, quando dizes «o sinal posto brando e alto entre as coxas não deve levantar-se contra nada». É bonito jogarmos com palavras e conceito- e aí sim, aí temos nosso refúgio de mulheres burguesas (Barreno, Horta, & Costa, 2020, p. 81).

Seguindo a carta, é exposto o uso do corpo feminino:

Pegando, por exemplo, numa linha: corpo de mulher, onde é sugado e exausto sexo duro do homem, sua breve participação na feitura do filho- riqueza, mão-de-obra imortalidade em outro- corpo de mulher com seu sangue e ciclos e que se rasga noutra copo filho, mistério de vida e de morte, escândalo de um corpo demasiado próximo da natureza que o homem tenta dominar receando sempre suas vinganças, medo do corpo, corpo de perdição, medo de castração nele, homem erecto e construtor mas a quem só a mulher para os filhos (Barreno, Horta, & Costa, 2020, pp. 81).

É evidenciada a função das mulheres e dos seus corpos na sociedade, a sua posição de inferioridade face ao homem, a sua obrigação de gerar e criar os filhos, para os quais o homem só contribui no ato sexual, cumprindo seu único dever no ato de fazer um filho. E novamente é analisada e atacada a longa história da repressão das mulheres:

[...] mulher marginalizada naquilo que o homem rejeita nas suas escolhas pragmáticas, intuição feminina (a mulher tem artes diz o povo e Freud considerou-a et pour cause, muito mais atenta do que o homem, ao significado dos esquecimentos e atos falhados), eterno feminino, magia, bruxa, demoníaca, possessa, vampe (ah mulher! Que é para te comprar que eu trabalho há séculos, e minhas leis, e tu sempre me foges), corpo que se possui, terro do homem, carne da sua carne, costela de Adão, homem faz-se mãe da mulher para a reorganizar nas suas origens, a partir do caos, mulher poder de tentação e de pacto com a desordem, poder e escândalo, sentimento de culpa do homem, sua crítica marginal, sua imagem negativa... vem longe os nossos medos, as nossas ditaduras e os retratos demiúrgicos dos nossos chefes. (Barreno, Horta, & Costa, 2020, pp. 81-82)

No texto “Carta do cavaleiro de Chamilly a D. Mariana Alcoforado, freira em Beja”, é recriada uma carta escrita pelo cavaleiro a Mariana depois de já ter partido, misturando o português e o francês. O cavaleiro queixa-se da sua relação:

Pourtant, oh bem amada, a quem jamais direi a que divino serviço me rendeste, a quem jamais usarei de escrever-vos em vossa própria língua vos legarei dito o que me fostes e haveis traído, acaso por vossa condição de mulher e sem no saberdes[...], o fosso aberto em meus olhos cegos a cavalgar ao sol a vosso encontro como se nada houvera de mim que em vós não tivesse lugar e matéria (...) entendeis de que me queixo sem já queixar-me de vós senhora? (Barreno, Horta, & Costa, 2020, p. 85)

O cavaleiro também se queixa da falta de amor que Mariana lhe dedicava: “E tu ali, como de sempre, só que amando de paixão e não para lá dela [...]” (Barreno, Horta, & Costa, 2020, pp. 85-86)

O Cavaleiro diz que gabava Mariana e a sua corporeidade, mas no final decide abandoná-la:

Mariana que nunca mo fostes, como de nenhum outro deserddado que não vós mesma, pois que eu vos gabava a beleza, os olhos fundos, os seios redondos, a curva branda dos tornozelos, o airoso dos pés, tal como eles vossa bondade e só vos achávamos risos e vãos cuidados, porque do desespero de nossos olhos nunca vos destes conta e de vossas lágrimas tardias as haveis vivido escrita de sofrer galante. Deixo-vos Senhora. De há muito já que de vós não busco noticias ou espero. Meu último arremedo de retorno ao estado em que estava ponto antes de conhecer-vos (Barreno, Horta, & Costa, 2020, p. 87)

Em “Alba”, o sujeito relata os acontecimentos num bosque secreto, bosque esse que é imaginário, uma metáfora de algo outro.

[...] volta-se, consciente do silêncio da casa, do jardim imenso. O terrível silêncio do bosque: «o bosque com as suas ledas sombras, as suas ternas saliências o seu verde húmido de água; dunas. As suas dunas de pássaros adormecidos. A sua dormência uterina, a sua voragem quase monstruosa onde mergulharia, se envolveria, despida de si por completo» - Mas que bosque Maria, que loucura, que invenção? - diz ele enquanto a acaricia, lhe beija os peitos soltos sob o fato, não querendo ou podendo reparar-lhe no vazio dos olhos, no crispado dos lábios, na indiferença dos braços. No medo crescente, todos os dias maior, possessivo, envolvente radical, por dentro das pupilas verde toldadas; um verde cinzento já sem transparência. (Barreno, Horta, & Costa, 2020, p. 89)

Questiona-se a que bosque se referia Maria, já que o seu amante não o vê, não sabe a que ilusão está Maria a sucumbir. Será o bosque a própria relação? E o seu silêncio e as suas sombras provêm do vazio dos seus próprios olhos? Será que a relação está a degradar-se e leva consigo a saúde mental de Maria, que parece estar a alucinar?

«anda minha filha, vamos para o bosque». Depois riu-se, baixo, e correu as mãos pelo rosto, indo encostar a testa nos vidros mornos da janela que dava para o jardim imenso com as suas dalias, os seus crisântemos, os seus alucinantes malmequeres amarelos a perder de vista. – Que bosque, Maria? Mas que bosque... que caminho? Ali é o portão, depois as casas, as pessoas, Maria; mas que bosque estás sempre a inventar, que domínio, que bosque, meu amor; que rio, que destino? (Barreno, Horta, & Costa, 2020, p. 90)

Maria parece estar a sofrer algum surto relacionado com a sua saúde mental:

Maria sai da cama, escorrega para o chão as pernas altas, levanta os braços e despe-se entontecida, numa leve, leve tontura ou náusea a tomar conta de si... De pé, espera um breve segundo antes de contornar a cama, afastar os cortinados brancos, na renda larga, trabalhada; os cortinados assim como os lençóis, de branda fragrância a delinear a nudez, a delinear as acnas. As pernas longas, pálidas, tensas, vergam-se ao de leve, mas logo se firmam a aguentar do corpo o peso; as ilhargas quentes, secas, lentas; a cintura recurvada aos dedos a toda a violência. E brandos são os pés agora no lajedo aceso do terraço, sob o sol. (Barreno, Horta, & Costa, 2020, p. 90)

O Surto faz com que Maria se desloque:

Brandos no passo incerto, breve, sereno o movimento posto de vidro no gesto cauto, vigilante. Largo o risco traçado pela sombra que o corpo projecta, remove, doma, cresce floresce na própria sombra. Enquanto Maria agora desce novamente, transpõe o perigo dos outros e desce ainda no bosque que tão bem conhece, embora lá nunca tenha na realidade ido. Que meigas folhas a roçar os lábios, os seios na terra onde pernoita o tempo, o corpo recolhido, acolhido na erva, à mistura com o sabor ácido do rio. Maria fecha os olhos e sabe que adormece, ali tão a resguardo, tão tranquila, tão esquecida de tudo, tão desarmada, os joelhos erguidos, junto à boca, como nela estivera já a filha. (Barreno, Horta, & Costa, 2020, pp. 90-91)

A passagem anterior dá a ideia de que esta última incursão que Maria fez acabou de forma trágica. Acidentalmente caiu do terraço, ficando estatelada no chão, o seu corpo recolhido e acolhido na erva, onde ela acaba por ficar. O texto termina com a troca de correspondência entre uma possível irmã de Maria e sua mãe, dando conta da sua situação: Maria foi internada numa clínica, seu marido Francisco está desolado, Ana está traumatizada. Mariana, autora da carta, irmã de Maria, pede à mãe que cuide de Ana e a distraia do ocorrido.

No texto “Conversa do cavaleiro de Chamilly com Mariana Alcoforado à maneira de saudade”, numa forma poética que lembra uma ladainha com evocações da Nossa Senhora, o cavaleiro relembra o tempo que passara com Mariana:

- De vossos peitos/ senhora/ estou de vós lembrado/ – De tua boca em tê-los/ e o medo/ de perdê-los/– De vosso ventre/ senhora/ estou de vós

lembrado/ – De teu leito cheio/ e chama/ tão acesa em sê-lo/ – De vossas coxas/ senhora/ estou de vós lembrado/ – De te serem/ tidas/ se queixam desvalidas / – De vossas artes/ senhora/ estou de vós lembrado/ – De ti roubada/ nelas/ por mim tomada delas/ – De vosso gemido/ senhora/ estou de vós lembrado/ – De prazer o grito/ menor/ que o meu gemido/- De vosso orgasmo/ senhora/ estou de vós lembrado/- De teu corpo/ o campo/ do meu corpo o canto/ – De vossa língua/ senhora/ estou de vós lembrado – Da tua boca o suco/ no teu membro/ o espanto (Barreno, Horta, & Costa, 2020, pp. 94-95).

Neste texto, que tem a forma de uma ladainha, o cavaleiro relembra o corpo de Mariana, objeto de prazer, através do qual exerciam a paixão entregando-se um ao outro, e a “Conversa” transforma-se numa profanação do sagrado.

Em “Segunda carta V [à guisa de inventário e como guia do que vai ser]”, a propósito da paixão e do papel das mulheres, volta-se a evocar Mariana. “Pobres trópicos do calor do corpo, pobre antropologia a dos conventos e casernas em nós.” (Barreno, Horta & Costa, 2020, p. 98)

No entanto, a história das dores e de clausura de Mariana fica inscrita na História do país e do mundo, pelo menos da Europa, quando as suas cartas para o cavaleiro de Chamilly foram publicadas em França, em 1669.

“Primeira carta VI”, começa com uma autorreflexão das autoras, mostrando o medo generalizado sentido pelo coletivo de mulheres autoras e não só:

Chegadas estamos a metade de nós próprias. Sagacidade? Insegurança? Ambiguidade posta? [...] Comuna de mulheres ou sufragistas já nos dizem, com riso gelado pela insegurança de nos verem juntas: barreira intransponível, grupo de nós três. (Barreno, Horta, & Costa, 2020, p. 100)

No excerto anterior podemos ver uma autorreflexão por parte das autoras sobre a condição social da mulher na sua época. A primeira frase serve de mote para a reflexão na qual as autoras parecem espelhar os seus percursos de vida até este ponto em que se encontram a meio dela (possível crise de meia-idade). Neste excerto voltamos a encontrar uma frase com um carácter profético, o medo que a junção das três provocava em quem as queria controlar. A carta toca no ponto dos deveres conjugais da mulher, herdados das mães, pelos quais passa o fingir orgasmos para não afetar o ego de seu marido, para que este continue a sentir-se viril e bom em tudo aquilo que faz:

Mulher que vejo presa a mito de macho e pálida te tornares por isso, ferida dada tornada, esfacelados os olhos no seu tom, brilho, e me enraiveço que não sejas tao forte- mais forte- como eu (não) sou, quisera ser, nunca a homem atreita enquanto homem-macho somente dono,

aguardando nós dele brandura, tolerância, condescendência: bandeira deles em fornicção nocturna retomada (para isso lhe servimos) bem a coberto de lençóis, cobertores, a camisa de noite levantada às virilhas assim exposta e o ar composto de quem cumpre um dever vindo, herdado de nossas mães e avós, o prazer (não muito, claro) fingido, imitado bem, a fim de se lhes dar a constante certeza da sua vigorosa virilidade, aura: bons na cama e no trabalho, excelentes pais de família e patrões de mulher, com ordenado certo ao fim do mês a fim de se poder comer e ter carro (Barreno, Horta, & Costa, 2020, p. 101)

Volta-se à figura de Mariana Alcoforado, ao seu exercício de liberdade e às suas consequências, constatando a autora que, mesmo que se mudem os tempos, o problema que a freira de Beja enfrentou continua atual:

– Que agora são outros tempos embora de mesmas eras, e liberdades ostentamos apesar de presas nos sabermos? Nos deixamos ser? Apesar de até nos afirmarmos livres para nos perdermos, mas afinal sempre em função do amor, da paixão de enganadas nos sabermos, utilizadas e a fim de deturparmos toda esta engrenagem imposta há tantos longos anos? Séculos. (Barreno, Horta, & Costa, 2020, p. 102)

Partindo do crime de Mariana, reflete-se sobre o adultério e os chamados crimes passionais:

Hoje nos eis de outros crimes postas. Crimes também de paixão-honra vingados por nossos maridos, pela lei, se provado for que pecamos em adultério. Nossa vida, pois, em mão deles dadas e prestes sempre a incorremos em faltas que se julguem de morte permitidas. (Barreno, Horta, & Costa, 2020, p. 103)

Estes crimes passionais tinham proteção legal através do artigo 372º do Código Penal, mas essa mesma proteção não era concedida às mulheres, que estavam dependentes dos órgãos de justiça, como mostram as autoras inserido o texto legal na sua obra literária:

«o homem casado que achar sua mulher em adultério, cuja acusação lhe não seja vedada nos termos do artigo 404º, S 2º, e nesse acto matar ou a ela ou ao adúltero, ou a ambos, ou lhes fizer algumas das ofensas corporais declarada nos artigos 360º, nº 3º a 5º, 361º, e 366º, será desterrado para fora da comarca por seis meses.

S1º se as ofensas forem menos, não sofrerá pena alguma».

Que à mulher só é dada a vingança por direito e justiça, apenas se enganada for, formos, em nossa própria casa por concubina «teúda e manteúda» nela... em nome da defesa de uma moral estabelecida, pois, e não por nosso nome ou raiva ou ciúme, ou honra somente consentida ao homem:

«S2º as mesmas disposições se aplicarão à mulher casada, que no acto declarado neste artigo matar a concubina teúda e manteúda pelo marido na casa conjugal, ou ao marido ou a ambos, ou lhe fizer as referidas ofensas corporais». (Barreno, Horta, & Costa, 2020, pp. 251-252)

Como é revelado no próprio código penal vigente à data em que os textos foram escritos, a própria lei distinguia os homens e as mulheres em relação à “honra”. O homem poderia defender a sua, já para o caso das mulheres fica subentendido que não tinham honra própria após o casamento. Com o casamento a mulher perdia tudo, incluindo a liberdade e a própria honra, para se tornar propriedade do marido, isto é, a mulher não tinha uma honra sua para respeitar, deveria respeitar e honrar o marido.

No texto “Intimidade”, é recriado um momento de intimidade entre Mariana e o seu amante:

[...] chão de tua cela mordida pela nudez [...], medida ao longo da nudez o corpo sobre o qual ele desliza quando te monta, te habita, a morder-te ao de leve os mamilos brandos, às vezes nacarados ou quase tão castanhos como o louro roubado dos teus cabelos lisos ou encrespado púbis tão alheio. Bem pode ele morder-to com a boca, os seios, a língua leve a infiltrar-se já na fenda entreaberta que os dedos alargam e por inteiro se expõe. (Barreno, Horta, & Costa, 2020, p. 108)

Mariana afirma-se através deste exercício da paixão e mostra também a sua submissão: a afirmação de sua liberdade através do ato de possuir o outro, ao qual também se entrega e vale para todas, mulher-Mariana-Maria:

Assim se afirma, se mata Mariana, assim se submete, se rende, se dúvida. Assim se silencia mulher-Mariana-Maria: coutada nela ela própria caça, arvoredos baixos, arma onde se afirma-firma. Os peitos esmagados na renda roxa da colcha que ora volta na memória, na avidez, se apenas de memória agora não é mais que consentida, [...] tua ou minha colcha antiga se bem que de imitação, renda lilás não pendida, a franja branca no chão sobre madeira, fendida, bandeira que tu ostentas, mostrada porque é bonita, mas também porque afirma a liberdade aprendida que te magoa e defende. (Barreno, Horta, & Costa, 2020, pp. 109-110)

No texto “Monólogo para mim a partir de Mariana seguido de uma pequena carta”, as paixões de Mariana são questionadas:

Demasiado viste ou nada te encontrou se recusada foste; demasiada. Que recusada te quiseste. De ti mesma nada soubeste ou entendias. – Que fazias? Que manobras? Que esquecias? Que tomavas por certo? E certamente dias havia onde te esquecias e neles aquecias de alimento. Demasiado te tenho e destruída; te recuso, hesito te reconstruo de mim partida e em sedução te ponho. Que possível dizer-se de mulher havida, por homem recebida a coberto de véu? Em tua cela às ocultas conhecias o gosto dos abraços e o suor dos corpos, a doçura das línguas, a dureza erecta de quem te visitava o ventre. Quantos homens Mariana assim te libertaram do convento? Uns te deixaram, a outros enganaste. Mas que

outra maneira terias de te afirmares? (Barreno, Horta, & Costa, 2020, pp. 112-113)

É desvalorizada a escrita de Mariana:

Tu és o fruto, Mariana, o produto, o lento gemido de um sintoma tão perdido e reencontrado, retomado sempre ao longo de uma magra história. Que te acharam de mais se não chegaste a França? Hoje te desmente da vida que tiveste, dar cartas que escreveste: não és mais que um viral, um mito sem lembrança. (Barreno, Horta & Costa, 2020, p 113)

A reflexão culmina na tese essencial: Ouve minha irmã: o corpo. Que só o corpo nos leva até aos outros e as palavras. (Barreno, Horta, & Costa, 2020, p. 113)

Só através do corpo, o físico e material, comunicamos com os outros, pronunciamos as palavras, realizamos a escrita. É através do corpo que exercemos a paixão, entregando-o a outra pessoa, possuindo o corpo do outro, criando desta forma uma ligação entre os dois intervenientes da comunicação, ainda que momentânea. No caso das palavras, levam ao leitor as nossas ideias, os nossos pensamentos e desabafos. Mas isto não seria possível sem o corpo e materiais físicos que usamos para a escrita, o corpo é responsável por nos levar aos outros literal e figurativamente. É através dele que nós podemos comunicar, seja com recurso a linguagem verbal ou não verbal. O corpo é um elemento-chave na comunicação, e talvez por esse motivo é que as autoras chegam à tese anteriormente referida, e também por isso lutam tanto em prol de uma representação e construção mais livre do corpo.

Em “Carta de Mariana, sobrinha de Mariana Alcoforado, deixada entre folhas do seu diário, para publicação após a sua morte, à guisa de Resposta a M. Antoine de Chamilly”, a sobrinha expõe a situação em que a tia se encontrava quando morreu, já idosa, ainda presa no convento onde o cavaleiro a tinha abandonado, e faz da resposta sua vingança. Mariana não só expõe a condição de sua tia como critica a postura do cavaleiro de Chamilly e de toda a sua descendência, bem como de intervenientes alheios à relação que entendiam (ou queriam entender) a devoção do cavaleiro e as suas desculpas bondosas.

A sobrinha de Mariana reflete sobre a relação de sua tia e do cavaleiro e, na voz da sobrinha, a relação torna-se exemplo mais geral para a relação entre homem e mulher, servindo o discurso para mais um ataque aos homens:

Não te julgues louco e singular cavaleiro que é costume nos homens ser seu horizonte de absoluto o jogar com a vida da mulher. Em aventura

de amor a dois é a mulher que depõe e arrisca seu corpo e sua alma, que homem não engravida e está lá feito aos jogos de libertinagem e do amor que se lhes permite. [...] e imaginação era minha carne viva e nela consequência direta de nossos amor, e imaginação foram para vós todas as mezinhas preparadas por D. Brites, que eu ingeri, e minhas cólicas, e meus suores frios, e meus excrementos cheirando a podre e meus desmaios e finalmente esta onde de sangue sem fim, vindo do medo sem fim, cavaleiro que pensei então ser meu corpo todo que se desfazia e esvaziava; jurei que vosso sangue pagaria o meu. (Barreno, Horta, & Costa, 2020, p. 123)

A ira da sobrinha culmina numa análise feroz do patriarcado:

Mas nada disto é real para vós, raça de cavaleiros, nada disto está previsto nas vossas lutas nobres, que sangue de aborto não é sangue vertido pelo rei, é sempre vertido contra vós todos. (Barreno, Horta, & Costa, 2020, p. 123)

Mesmo quando um homem se entrega ao amor, é o corpo da mulher e a sua alma que ficam em risco, é ela que corre o risco de engravidar e ser abandonada, de sofrer tudo o que isso implica, as dores e alterações físicas, o aborto, a exclusão social, os olhares que a julgam por ser libertina, mas aos “cavaleiros” nada acontece. Para exemplificar esta questão, dá o exemplo da gravidez de Mariana, sua tia, as dores que isso lhe provocou, e o abuso emocional que sofreu por parte do cavaleiro que duvidou da sua palavra achando que ela estava a inventar uma gravidez de modo a prendê-lo, a evitar que ele a abandonasse. Disto nunca seria acusado um homem, a palavra da mulher nesta situação de nada vale, aquilo que foi sentido em consequência do aborto parece ser completamente irrelevante.

Em “O PAI” é descrito um ato de violência sexual, a violação de uma menor. Ao longo do texto o corpo tem um papel central, já que representá-lo e insistir nos seus atributos é um fator importante para a reflexão que o texto incita:

Era perversa:

dormia toda nua, os peitos soltos e brandos muito brancos e expostos tal como os seus mamilos largos, róseos, distendidos. Durante o dia andava em casa com as blusas desabotoadas e sentava-se de qualquer maneira com os fatos a subirem-lhe a meio das coxas, deixando antever entre as pernas uma escuridão macia, amolentada na sua meia penumbra.

Era perversa:

deitava-se nos sofás, ao comprido, os braços atirados para trás e ficava assim, toda lisa, ao seu alcance, sem mal, a passar a língua aguda pelos lábios já húmidos. [...] (Barreno, Horta, & Costa, 2020, p. 129)

O pai continua a descrever a vítima, sua filha, realçando o seu corpo:

Era perversa:

rodeava-lhe com os braços o pescoço, os seios a esmagarem-se-lhe de encontro ao peito e o hálito morno, sedoso, a roçar-lhe a boca, a rastejar-lhe perto, como que entorpecido de saliva.

Era perversa:

deixava a porta entreaberta, esquecida, enquanto se despia devagar, a descobrir o ventre brando, os ombros magros, devagar em breves movimentos, em secretos sons e pactos com a infância. [...] (Barreno, Horta, & Costa, 2020, p. 129)

Ao invadir o quarto, da sua vítima volta a realçar o seu corpo uma última vez antes de o violentar:

Era perversa:

dormia toda nua, os peitos soltos e brandos muito brancos e expostos tal como os seus mamilos, largos, róseos, distendidos.

Quando entrou no quarto o homem hesitou, a olhá-la, a fixá-la no seu sono, mas logo avança, silencioso, e de manso para junto à cama a hesitar novamente. Depois estende uma das mãos, desliza-a na curva suave do peito, na anca quente, doce, os dedos crispados a entranharem-se já nos pelos sedosos da púbis.

Curva-se quando ela acorda e tapa-lhe a boca com força, brutal, mantendo-a deitada firmemente debaixo do seu corpo agora ao comprido sobre o dela. (Barreno, Horta, & Costa, 2020, pp. 129-130)

Ao terminar este ato de violência extrema o violador transfere a sua culpa para a vítima:

[...] Foste a culpada, bem sabes que foste culpada de tudo, eu sou homem; sou homem e tu és provocante perversa. És perversa. Uma mulher sem vergonha, sem pudor. Não te quero ver mais, enjoas-me, repugnas-me, envergonhas-me. Tu percebias, sei que percebias, que sabias como me punhas. Eu sou homem minha puta.» (Barreno, Horta, & Costa, 2020, pp. 129-130)

Esta longa passagem mostra um ato de violência sexual no qual um pai abusa da sua própria filha, mas no fim culpa-a a ela por o ter seduzido. É ele que é perverso, a olhar a própria filha desta maneira, a jovem da qual devia cuidar, a qual devia proteger. Insiste-se em descrever o corpo da menina a partir do olhar do agressor, é ele que ao olhar para ela a vê como perversa e provocante. Quando o violador entra no quarto, nós acompanhamo-lo, o leitor é levado a acompanhar o percurso do agressor, o ato físico e os seus pensamentos. Ao longo do texto é repetido “era perversa” oito vezes, dando a sensação que o agressor transferia a sua culpa para a vítima. Ela era uma devassa que o provocava e como é que ele, um homem, não iria ceder aos seus impulsos?

Após a consumação do ato, o agressor sente repulsa da vítima, que pela sua falta de pudor o envergonha, o deixa incapaz de voltar a olhar para ela e, como tal, torna-se impossível a sua convivência dentro da mesma casa e a vítima deve abandonar o lar. A mãe concorda com o agressor, e é desta forma que o texto termina, com insultos dirigidos à vítima por parte de seus pais.

O texto “O PAI” reflete uma realidade que ninguém quer ver e que tem que ser atirada à cara dos leitores desta forma para que a situação seja escrita e conhecida e, como tal, evitada.

Em “Carta de D. Joana de Vasconcelos para Mariana Alcoforado freira no convento de Nossa Senhora da Conceição em Beja”, acompanhamos a carta de uma amiga de Mariana que se junta ao coro de lamentações das mulheres:

Que repugnância Mariana que martírio! - sabes tu o que é sermos tomadas nuas por mãos apressadas e bocas moles de cuspo? O corpo dilacerado por membro estranho, escaldante, a magoar sobretudo a alma? Espada leivosa a retalhar-nos as carnes. Mariana, sabes tu minha irmã, o que é calarmos, dia após dia, o nojo, a aflição já sem lágrimas, nem lágrimas tendo para nos chorarmos, nem pena conseguirmos arranjar mesmo por nós próprias. (Barreno, Horta, & Costa, 2020, p. 135)

No texto “Carta de D. Joana de Vasconcelos para o cavaleiro de Chamilly na véspera de sua partida”, D. Joana pede ao cavaleiro que visite Mariana antes da sua partida para França, apelando aos seus sentimentos face à difícil situação em que Mariana se encontra. Esta carta deixa a ideia de que de que também D. Joana, à semelhança de Mariana, se entregou ao cavaleiro, mas não o amou, apenas o utilizou:

Vossa fui por abandono e prazer, quem sabe se por vingança, se por cansaço, se por desafio, nunca porém vos exigindo palavras, atos de entrega, promessas de futuro que entendia não as poderdes e quererdes manter. A que risco me expus vos pertencendo? A que risco maior não se expôs Mariana sendo vossa amante... amante ela que vos amou pois eu jamais vos amei de amor, utilizando-vos mesmo em minha loucura de esquecer, de me evadir de me recusar a tudo o que obrigam. (Barreno, Horta, & Costa, 2020, p. 150)

As amigas Mariana e Joana, além de partilharem as dores da clausura, embora que de formas diferentes, partilharam também o amante. D. Joana foi mais prudente que a amiga, não deixando que as emoções tomassem conta e comandassem a sua relação, apenas o sentido prático que a permitia encontrar nele a fuga a todos os outros problemas.

Em “De como pode a morte ser mais fácil do que o amor. Ou Lamento de Mónica e Maria”, tal como o título indica, acompanhamos um lamento no qual são feitas descrições do ato sexual. A autora do lamento faz um apelo ao seu interlocutor, fazendo uso do corpo para tal:

Que apelo melhor te posso lançar ou enlaçar com ele? Descubro os seios e as coxas, acaricio-te o sexo. Como endurece e cresce o teu pénis na minha mão. Passo nele a língua, devagar, num movimento leve e pouco a pouco ele vai procurando o quente do meu espasmo enquanto eu bebo o teu no seu gosto acidulado e áspero. Depois desces, desces e vais entrar em mim, ardente e grande e sempre ereto. Mas logo eu me venho, te acrescento em ti em ti me sendo. (Barreno, Horta, & Costa, 2020, p. 167)

O sujeito encontra-se aprisionado pela liberdade do outro:

Abro devagar as pernas, sentido pingar o esperma nos lençóis amachucados, amarfanhados, solto. Os teus lábios poisando mansamente na humidade acesa das minhas coxas. Ainda terei tempo? diz-me; terei tempo ainda? Meu amor: e eis que fujo, me apodero de mim. A arma apontada ao teu peito nem sequer parece ameaçadora, mas apenas fria, indiferente vigilante. Meu amor: poder-me-ás algum dia perdoar esta morte? (Barreno, Horta, & Costa, 2020, p. 168)

Entregue ao prazer, o sujeito pergunta-se se ainda terá tempo para desfrutar daquele instante antes do momento em que, recuperando a sua lucidez, ou perdendo-a de vez no final do texto, Maria dispara uma arma.

No texto “O Corpo” representa-se um corpo detalhadamente, desde a sua pele, ao efeito da luz sob o corpo, passando pelos músculos, a posição, as curvas, neste texto o corpo é descrito como uma obra de arte, o corpo é desenhado com palavras em prosa:

Ali estava o seu corpo adormecido, aninhado no seu descanso, tão quieto, tão presente na luz amarelada, [...] sem contorno que separasse corpo e luz, os músculos lisos debaixo da pele, tão escorridos na presença quieta, quase diluídos, ninho de seu próprio descanso, e as roupas, [...] pele doirada, estendendo-se um pouco, no peito alto, de curva possante e com os seus mamilos quase rosados e 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 retidão 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 e agora de sua habitual discrição no corpo que repousa de lado e se debruça, leve, cavando um pouco a cintura, escondendo o ventre [...] (Barreno, Horta, & Costa, 2020, p. 175)

A passagem anterior mostra o corpo de uma forma artística, a sua descrição é tão poética que dá ao leitor a sensação de estar a testemunhar a criação de uma obra de arte, de uma pintura, como podemos continuar a acompanhar:

[...] e a densa doçura dos pelos mornos, e um pouco o sexo, ateando o redondo- no entanto severo, cinzelado-das duas nádegas estreitas, aparecendo depois o sexo entre as duas pernas que se abrem, uma estendida sobre a cama e a outra levemente flectida, esvaindo-se a coxa da anca alteada até à cama onde o joelho pousa, e aí segue a perna tão abandonada no lençol que quase o fere com o seu peso, entre as coxas, renascendo da sombra do ventre escondido, e que se estende como a savana cálida, que em si retém o amarelo da luz, na curva nascente das nádegas nas coxas nas pernas e entre as coxas o seu sexo, os dois pequenos como cuja firmeza se desenha na pela branda e a corola recolhida de seu pénis adormecido (Barreno, Horta, & Costa, 2020, pp. 175-176)

Além do teor artístico do texto “O Corpo”, nele as autoras descrevem o corpo masculino com uma maior liberdade, sendo assim, as três Marias acabam por descrever o corpo masculino, incluindo o seu órgão genital.

No texto “Carta encontrada num envelope lacrado entre os papéis de D, Maria das Dores Alcoforado”, encontramos uma espécie de ameaça de um antigo amante de D. Maria, mãe de Mariana, exigindo-lhe que liberte Mariana da sua clausura para deste modo o amante libertar Maria:

Não chameis chantagem a minhas exigência de vosso corpo a fim de que me cale de vos conhecer fingindo-vos ignorar, eu que desde há tanto vos tenho, por vos haver possuído uma vez em disputa de rancores e velhos ódios, vingança, mas de vós senhora ter guardado o vício e urgência de vos conservar, apesar de secreta, porém muito mais do que se minha mulher realmente fôsseis, preferindo-vos ainda hoje, passados todos estes anos, a qualquer outra, não sabendo bem o que alimento este desejo, se somente vosso corpo ou ainda o imenso prazer de atraíçoar quem arditosamente me enredou e levou a desprezar o que até então acreditava. [...] Pois bem, Senhora, deponho meu jogo e abandono tudo tal como ontem vos disse: peço-vos. Deixo-vos enfim livre da humilhação de me verdes, de me pertencerdes, de me esperardes pela calada da noite... (Barreno, Horta, & Costa, 2020, pp. 183-184)

Nesta carta vemos uma última tentativa de devolver a liberdade a Mariana, uma tentativa de a tirar da clausura do convento para que possa voltar a usufruir da sua liberdade.

No texto “Primeira Carta VII” reflete-se sobre os encontros que o cavaleiro teve com as suas amantes:

Vejo-te no dia/noite do teu livro de vestido vermelho, ora irada com outros, ora distraída, ora ávida, e sinto-te hostil a quê? À morte em mim, e nisto um dia desde sempre iniciado e a acabar, a esta espécie e apatia ou outra forma de avidez atenta que me toma ao ver-te a energia com que domas tudo e tudo humedeces de algo que sei vaginal, quente e se derrama sobre o palo seco, as estreitas ancas que cantas porque não corróis. Porque me escolheste para rejeitar-te de ti/nós? (Barreno, Horta, & Costa, 2020, p. 187)

O caso referido é o de um encontro com Mariana e o modo como esta usou o corpo: entregou-se à paixão como forma de rejeitar a sua condição de clausura, quebrando-a pela libertação do corpo. À luz da teoria de Butler, podemos dizer que, com estes seus encontros, Mariana quebrou a construção social do seu corpo. Sendo ela freira, uma religiosa devia cumprir celibato, que é aquilo que se espera das mulheres que optam por seguir uma vida religiosa. Ignorando aquilo que era esperado de si, as regras que a sociedade e a Igreja ditavam, Mariana entregou o seu corpo ao cavaleiro e reivindicou para si uma liberdade quanto aos usos do seu corpo.

Em “Texto sobre a solidão” acompanhamos uma relação que acaba com uma morte. Neste texto dois amantes estão juntos, entregues à paixão, num ato em que o homem está a retirar mais prazer que a mulher, mulher essa cujos pensamentos estão dispersos, a pensar no marido e no quanto este ato de entrega a repugna, num texto no qual surgem novamente várias descrições sensuais dos corpos:

Desde o princípio a pensar no marido e no amor e no desejo dele na paixão por ele que não se calava, não se calava e não se calava nunca, num enorme grito. Mónica gritou: devagar, intermitentemente. Um monstruoso grito com uma monstruosa e lancinante dor. Perdido naquele grito, o homem excitou-se, fincou-se na mulher, obrigou-a a virar-se de costas e de joelhos firmes, os dedos cravados nos seios pendentes, forçou-lhe o ânus onde entrou rasgando-a em gozo vindo-se logo, enchendo-a com o seu leite aguado e morno. E aí se excitou e se veio de novo a vingar-se dela; lambuzando-lhe com o sexo, em seguida, a boca cerrada a dar-lhe a conhecer o gosto da sua vitória. Mónica esperou que ele adormecesse. [...] (Barreno, Horta, & Costa, 2020, pp. 192-193)

É tema a culpa da traição por exercício da paixão. A culpa parece levar Mónica à loucura, e não consegue esquecer a imagem do marido apaixonado. O nojo que sente do homem que a toma neste momento vai aumentando, culminando no seu grito de dor. A sua dor parece excitar ainda mais o seu amante, que se torna violento. Essa violência sofrida, aliada à repulsa e à culpa, faz com que Mónica mate o amante.

Em “Carta escrita por Mónica M. na manhã do seu suicídio, a D. Joana de Vasconcelos” o texto segue os acontecimentos do texto anterior e acaba por ser um texto

sobre a solidão. Mónica expõe o seu descontentamento com o casamento, constatando que nunca soube qual a motivação de seu marido ao tomá-la, se a paixão ou a praticidade:

Casada eu em paixão, me aquece e esquecia nela, os longos cabelos soltando sobre a almofada, aguardando que meu marido me tomasse e isso me bastava, não reparando sequer se ele me tomava de amor ou somente uso de mim fazia, sem mais nada. Alguma vez indaguei se ele me amava? Alguma vez indaguei quanto fora meu dote e qual o contrato de casamento? Se meu pai me comprara marido, me dando a homem para quem não fosse mulher a seu contento? – Tão entontecida de amor andava, que sempre seus silêncios tomava por caprichos e arremessos por ciúmes tendo mesmo a frieza julgado como sendo coisa nenhum junto do meu lume. Que acesa vivia, cega, Joana, nunca imaginando que alguém me engasse. (Barreno, Horta, & Costa, 2020, p. 194)

Mónica escreve a Joana para que esta seja a única testemunha do seu queixume. Confessa à amiga que já não aguenta ser tratada pelo marido de forma abjeta e decide libertar-se deste mal-estar cometendo suicídio. Não aguentando o facto de não ser amada, de ser traída, sentindo-se humilhada, Mónica coloca fim à própria vida.

Em “Segunda Carta VIII”, o sujeito literário, em diálogo ficcional entre as autoras, começa por questionar-se o que podem as palavras e por refletir sobre o tempo em que vive, ou seja, a atualidade no Portugal contemporâneo, e sobre as palavras enquanto arma. Na época em que a carta foi escrita, em Portugal fervilhavam as ideias de libertação das mulheres e chegavam novas modas, que entravam em conflito com os costumes e a moral da época. Com estas mudanças as mulheres começaram a poder estudar na universidade, a poder votar, ter emprego, beber, fumar, usar roupas curtas, conhecer palavras como “orgasmo, pénis, vagina, esperma, testículos, erecção, frigidez, clitóris, masturbação, vulva.” (Barreno, Horta, & Costa, 2020, p. 221) Refletindo sobre as novas liberdades que as mulheres foram conquistando, as autoras questionam esta “falsa e vergonhosa «libertação» o poder das palavras: “Que pode a literatura, irmãs, as palavras, contra tudo isto?” (Barreno, Horta, & Costa, 2020, p. 222). E segue-se uma citação (não identificada) “«a mulher não tem uma cultura própria. Ela existe numa cultura onde o poder pertence aos homens, logo que ela está, nessa cultura, alienada» ...” (*ibidem*). Repare-se que as palavras estão na base de tudo, pois de que forma as novas “modas” e novos movimentos chegaram ao país se não pelas palavras?

Em “Texto de honra ou de interrogar, escrito por mulher de nome Joana” o leitor é transportado para uma reflexão sobre a diferença de tratamento entre homens e

mulheres. Mostra-se que a sociedade e as próprias leis dão uma maior proteção aos homens:

Digo: indirectamente na América, como em tantos outros países, a lei protege uma estranha espécie de «pena de morte» aplicável às mulheres, ao lhe negarem o «controle» dos seus próprios corpos, conduzindo-as assim aos abortos ilegais; «calcula-se que morrem todos os anos por este motivo entre duas a cinco mil mulheres» na América. (Barreno, Horta, & Costa, 2020, p. 247)

Aproveitando este dado, pergunta-se o que acontece com os homens que engravidam estas mulheres. Pensando em Portugal, afirma-se:

Em Portugal a maior parte das mulheres não só e apenas são «escravas» do homem, como desempenham «alegremente», convictamente, o seu papel de mulher-objecto e não é necessário ser-se adúltera para se ser «apedrejada», aniquilada... basta que ela surja e fale como «um homem». E visto que também em Portugal o aborto é ilegal (não lutando contra isso a mulher, aqui sempre passiva) e o conhecimento do aborto escamoteado da informação das pessoas que fingem entretanto ignorar o que ignorar já não se pode... visto que então tudo parece estar certo e a mulher gostar deste seu papel subalterno e secundário onde se limita a ser mãe e mesmo quando formada escolhe o casamento como se profissão fora não remunerada ou remunerada através de cedência do seu próprio corpo e então iremos ter á prostituição pura e simples... (Barreno, Horta, & Costa, 2020, pp. 247-248)

Este modelo de casamento é um modelo opressivo, no qual a mulher é submissa ao marido. Este modelo equipara-se também à prostituição, a mulher vende-se ao marido. Ou melhor: os pais das mulheres vendem as suas filhas a quem pagar mais, vendendo-as como se de mercadoria se tratassem. No texto, a autora critica também a passividade das mulheres face a temas como o aborto, cuja lei não vai mudar caso as próprias mulheres não façam nada quanto a isso. Segundo a feminista Ti-Grace-Atkinson, citada pelas autoras: “o amor é a armadilha, a vedação de arame farpado, o eixo de opressão das mulheres num universo gozador. Que é o amor senão a necessidade ou o medo?” (Barreno, Horta, & Costa, 2020, p. 249). Como pode a mulher acreditar na sua própria libertação enquanto se entrega a uma situação em que é oprimida e reduzida a um papel subalterno? A conclusão é que nos resta a luta e a união de nossos corpos para que isso seja possível: “Digo:/ Chega./ É tempo de se gritar: chega. E formarmos um bloco com os nossos corpos.” (Barreno, Horta, & Costa, 2020, p. 250)

No texto “Carta de uma mulher de nome Joana, para um homem de nome Noel francês de nascimento”, Joana dá alguns conselhos ao seu amante, sete, mais

precisamente. Esses conselhos são para ajudar no tratamento de mulheres frígidas. Antes de passar aos conselhos, Joana expõe a relação de ambos:

Amantes nós durante tantos meses, gozando na cama até à raiva e mordendo o prazer até à sagacidade; amantes nós mesmo hoje depois de nos separarmos, e sempre que isso nos apetece; amantes nós pela liberdade do que sabemos desfrutar quando juntos; antes nós pela alegria de o sermos na alegria do corpo um do outro, amantes nós por cada orgasmo que construímos noutros, neles nos vindo em longas horas onde nada conta e tudo acontece... amantes fomos e somos tudo experimentando, tudo demorando, prolongando quase até à dor cada experiência, cada movimento e espasmo... No entanto, pode ser que isto não conheças tal como eu.... Repara bem nos conselhos [...]. (Barreno, Horta, & Costa, 2020, p. 256)

No excerto anterior Joana expõe a sua relação com Noel, possivelmente, ofendendo o ego do amante e de um eventual leitor que tenha contato com a obra.

Em “VI e última carta de D, Mariana Alcoforado, freira em Beja, ao cavaleiro de Chamilly, escrita em dia de Natal de ano da graça de mil seiscentos e setenta e um”, é dado a conhecer ao leitor a última carta de Mariana Alcoforado ao antigo amante. Nela descreve Mariana a sua relação com Noel e como a conseguiu ultrapassar graças ao facto de que a sua história foi escrita e inscrita na História. As suas palavras irão inspirar gerações vindouras. Mariana analisa, ainda, a sua relação com o cavaleiro:

Me ponho então em cuidar, Senhor, em se deveras vos amei, se deveras cuidei de saber quem éreis, mais que vossas aparências e do que vos trazia a mim. E manda a verdade que o diga que vos achei tão somente a comoção e folguedo em meus dias de noviça jovem tão carecida e dada a ambos. Vós éreis o cometimento, a novidade arredia para que de todo o sempre eu parecera fadada. Malmente, vos amei, pois, que como a mim própria, e de ganho em memória de vós só quedam vossos silêncios e a gravidade com que me olháveis como se esperando e isso me legastes, uma espera para depois do amor que vos protestei, para depois dos escritos em que me comprazi, uma espera para depois. Como se houvera eu sido, em nossos amor, o donzel que cavalga suas artes e donaires e gosto de aventurar-se e vós a dona posta em sossegos que já de tudo descreu e a quem nada já ofende ou causa pasmo, de tão sábia e santa. (Barreno, Horta, & Costa, 2020, p. 261)

A freira de Beja reconhece que não amava o cavaleiro, amava sim a sensação de se entregar e possuir o outro em exercício de paixão, admitindo que para ela o cavaleiro era apenas um meio para a conseguir alcançar.

Em “Carta VIII”, ao pensar sobre a vida e o passar do tempo, em retrospectiva, traça-se uma espécie de linha do tempo desde a infância. Pensa-se na masturbação enquanto uso do corpo:

Penso que já seria tempo de nos visitar a adolescência: meninas em casa de nossos pais, privadas do mundo, os corpos usados apenas por nossas próprias mãos: a febre a subir-nos pelas ilhargas, o espasmo em leque a espalhar-se no ventre a partir dos dedos [...]. Penso que seria tempo de nos visitar a adolescência: mas a isso nos recusámos e a isso fugi ainda agora falando-vos da infância. Quer dizer aos outros de nós é sempre difícil e escuso e ambíguo e escasso de paixão. Eis de novo a paixão, mesmo quando recusa dela em seu exercício. (Barreno, Horta, & Costa, 2020, pp. 274-276)

Em “Segunda carta última”, uma mulher, sujeito da narrativa, olha para o seu próprio corpo e entende-o como algo distinto e erótico:

Tu, mulher olhando o seu corpo como coisa distinta, com seu próprio objecto erótico, e não como seu eu (porque toda a sobrevivência da cidade assenta nessa prática, do corpo se retirou a mulher para que aquele possa ser usado e explorado sem resistência pessoal, «eu? eu não, eu adoro vestir-me e o sexo é a mania dos homens», e quando as mulheres se casam levam o seu corpo de dote, com lençóis e guardanapos, para uso diário e produção de filhos, e mulher e marido juntam-se as cabeças ao serão olhando o corpo que cresce emprenhado, e porque o homem procura seu útero, e porque no corpo da mulher se gera fruto dito do homem e da sociedade; as mulheres regressam da sua longa hibernação sexual mas ainda não habitam seu corpo, olham-no, falam dele como dum animal de estimação). Tu, comprazendo-te numa certa «aventura de espírito», não do espírito, mas com espírito, no jogo de palavras. (Barreno, Horta, & Costa, 2020, pp. 284-285)

A passagem anterior mostra o olhar das mulheres sobre o seu próprio corpo como algo erótico, algo de onde pode extrair prazer, mesmo que inicialmente se negue. Reflete-se sobre o que se espera das mulheres quando casadas, qual o seu papel, para que serve o seu corpo na situação de matrimónio. Nesse caso, o corpo pertence ao marido que o comprou pagando o seu dote e, como tal, tem livre acesso para sempre que quiser procurar a esposa; o corpo feminino serve para gerar fruto, para procriar, dando continuidade à espécie. À data era essa a função reconhecida da mulher, função essa que havia sido instituída por Deus.

No último texto da obra, “Meu texto de amor ou proposto de uma mulher, à maneira de monólogo”, o sujeito da narrativa pede que se mantenha a lucidez e pensa sobre o amor e a morte, ou seja, alude uma vez mais ao mito de Eros e Thanatos:

Eis, meu amor, a morte à qual tu afinal não pertences: desço sozinha, ambiciosamente, pela vertigem, e descanso enfim nos degraus escondidos debaixo das árvores: enormes degraus de pedra carcomida, escavada pelos anos, de onde a minha cabeça pende e de onde os cabelos se espalham ainda aquecidos e vivos. Agarro com as mãos as tuas mãos que já me desprendem para o vácuo. Nas ancas tenho ainda a marca dos teus dedos; as marcas da tua boca, o traço molhado da tua

língua, dos teus dentes. Desço: macio deve ser o chão que as árvores conservam com a sua seiva. Não necessariamente meu amor sem ti a liberdade ou a pressa de morte no meu corpo. (Barreno, Horta, & Costa, 2020, pp. 306-307)

O último texto da obra é um monólogo de uma mulher não identificada sobre o amor. Neste monólogo o tema central é o amor, mas também toca em temas como a passagem do tempo, que se pode ver pelo ambiente. Um outro tema importante no monólogo é a liberdade, repare-se que neste momento do texto parece haver uma outra liberdade. A liberdade é crucial para que este monólogo aconteça e para que a autora se sinta em segurança para tal. Com base na sua última frase, também podemos pensar que a autora se refere à comunicação, comunicação essa que é capaz de nos tirar do vácuo e levar ao encontro dos outros, fator crucial para a liberdade pois leva-nos ao encontro dos outros. Também é a partir da comunicação que podemos retratar o corpo.

### 3.4 (Re)escrevendo o corpo

Na sua obra as três Marias colocam o corpo e o seu significado pleno no centro das narrativas, mostrando-o como passível de ser representado, utilizando-o como forma de exercer “a nossa paixão”, de passar uma mensagem e criticar as construções políticas e sociais da sua época, que eram, fundamentalmente, machistas.

A mensagem das “três Marias” representa uma crítica aos costumes e à moral vigentes. Indo contra o que era esperado pelo regime, Maria Teresa Horta, Maria Velho da Costa e Maria Isabel Barreno reescreveram na sua obra as cartas de Soror Mariana Alcoforado, mostrando uma outra face da freira de Beja, assim como outras histórias, outros amores que refletem outras mulheres com outros dramas, outras vivências. *Novas Cartas Portuguesas* retratam nos seus textos as histórias de várias Marias, Anas, Marianas, Joanas, que representam a pluralidade feminina da sociedade portuguesa da época, mas todas nós somos essas mulheres, são as nossas histórias que estão retratadas no livro. As três Marias reivindicaram o direito a retratar o corpo feminino de forma mais livre num regime ditatorial que tinha regras muito específicas no tratamento do corpo, especialmente do feminino. A sua obra representa essa batalha por representatividade. Por sua vez, Judith Butler tentou representar em *Problemas de Género* um sistema que vai além do sistema binário de heterossexualidade obrigatória. As três Marias enfrentaram uma ditadura no sentido político. Butler enfrentou os pressupostos de um binarismo pré-estabelecido nas questões de género.

Na história das mulheres às quais é dada voz, o corpo tem um papel central. O corpo é reconquistado, representado, reescrito em *Novas Cartas Portuguesas*. A obra das “três Marias” faz uso do erotismo do sexo e da sexualidade para reescrever e representar o corpo.

### 3.4.1 A representação do corpo em *Novas Cartas Portuguesas*

Em *Novas Cartas Portuguesas* da autoria de Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velha da Costa, de 1972, o corpo é representado com recurso ao erotismo, e a cenas de cariz sexual. O corpo é trazido para o centro dos textos e é mostrado como um objeto passível de representação na literatura do século XX num Portugal dominado por um regime autoritário. Na obra das três Marias o corpo tem um papel central para a reescrita da história de amor de Mariana e Noel, bem como para a criação de novas narrativas. A representação livre do corpo e da sexualidade foi um dos fatores que levaram à censura e conseqüente recolha da obra, depois conduzindo ao julgamento das autoras, como já anteriormente mencionado.

As “três Marias” fizeram uso do erotismo e de cenas de cariz sexual para uma representação do corpo e dos desejos, especialmente femininos, quebrando as regras de conduta estabelecidas pelo regime. Como já afirmámos anteriormente, o Estado Novo exigiu o cumprimento de um conjunto de regras muito específicas referentes aos corpos em geral e ao corpo feminino em particular. Essas regras pretendiam criar uma imagem da mulher à semelhança de Maria, mãe de Jesus. O culto a Maria fazia parte da ideologia de organizações como a Mocidade Portuguesa Feminina, aliada à Igreja Católica:

Termo controverso na reflexão teológica feminista, o culto a Maria conhece uma grande expansão no mundo cristão católico e ortodoxo, tendo constituído um dos temas mais polémicos na teologia da Reforma [...] Maria é vista como modelo de mulher e se as características que a tornam o exemplo absoluto são inacessíveis às outras mulheres (nomeadamente, a maternidade e virgindade). (Macedo & Amaral, 2005, pp. 120-122)

Estes ideais eram propagados desde cedo para que as jovens os interiorizassem e vivessem segundo os mesmos. Desta forma, o Estado Novo criava uma moral coletiva que condicionava os comportamentos das mulheres. De acordo com o ideal estabelecido, a mulher devia ser casta, ter um ar virginal, ser submissa ao marido, cuidar do lar e dos filhos. Como tal, era considerado um absurdo, uma afronta, que as mulheres quisessem um domínio e uma liberdade maior sobre o próprio corpo. O desejo, o sexo e o prazer que

dele era retirado eram assuntos sobre os quais as mulheres não deviam falar, ou escrever, não eram temas para serem tratados. Eram conteúdos reservados ao espaço masculino do qual elas não faziam parte. A mulher “fada do lar” está restringida ao espaço doméstico, do qual não deve sair. O seu marido deverá fazer a ponte entre este espaço e o exterior.

Em *Novas Cartas Portuguesas* as autoras fazem uso constante do corpo, do erotismo e do sexo, desafiando os (pré)conceitos estabelecidos. As “três Marias” mostram como o corpo pode ser colocado no centro da narrativa e é-lhe atribuído um papel chave para contar uma história, ou várias, ou para a poesia ou outras formas literárias. Na obra procura-se fazer jus ao ponto de vista de mulheres sobre o seu próprio corpo, sejam essas mulheres as autoras ou as múltiplas personagens dos seus textos:

Há em novas cartas portuguesas um verdadeiro regresso ao corpo feminino -ou como diria J. Butler a este “body that matters” (Butler, 2009)- feito pelas mulheres isto na medida em que são as próprias figuras femininas que o observam e descrevem. Assim, há um verdadeiro “female gaze” na encenação do corpo feminino. Este movimento dará lugar a uma cartografia do corpo feminino que pode ser transmitida através de descrições gerais como mais pormenorizadas [...] o corpo feminino vai ser enaltecido culminando, em certos textos, no enfoque explícito sobre o lugar de opressão feminina: o seu sexo. A materialidade do corpo feminino é manifestada em muitas composições por um jogo subtil de espelhos. Assim, é muito frequente as personagens estarem sozinhas diante de um espelho a examinar-se ou tocar-se. (Lentina, 2018, p. 248)

O facto de a obra de Maria Teresa Horta, Maria Isabel Barreno e Maria Velho da Costa retratar o corpo de uma forma livre mostrava às suas contemporâneas e às gerações seguintes que a libertação do corpo era um assunto sobre o qual as mulheres podiam escrever, ou seja, que o corpo é digno de literatura e não objeto de pornografia. As mulheres podiam retratar nas suas obras assuntos que eram, normalmente, tidos como do domínio dos homens ou tabu.

Em *Problemas de Género* Judith Butler, seguindo a vertente de pensamento francesa e refletindo as propostas de autores franceses consagrados, mostra-nos uma performatividade entre os géneros, onde o corpo desempenha um papel central:

é certo que a promessa de género encerrada em *Problemas de Género* implica sempre uma norma, que referencia e que nos sujeita, mas admite falhas, projectos improvisados dentro da forma matricial de heterossexualidade política e policiada. A teoria da performatividade do género, longe de constituir uma teoria de assunto único e como tal branqueadora sobre o género, indaga-se e detém-se nas intersecções do género cm outras modalidades de diferenciação social como a «raça», a etnicidade, classe, sexualidade, entre outras. Esta proposta do género como performatividade, avançada em *Problemas de Género*, implica não pensar o género como uma escolha que um sujeito faz, mas antes pensá-lo como a criação de um determinado ser marcado pelo género [...]. (Oliveira, 2017, pp. 7-8)

O corpo é moldado de modo a adaptar-se às circunstâncias, circunstâncias essas por vezes exteriores ao corpo como já foi anteriormente referido. Porém, que relação podemos estabelecer entre o ato de moldar o corpo e a obra das “três Marias”? Na obra em análise, conseguimos verificar a ideia de que o corpo é, como afirma Butler, uma construção cultural sobre a qual se criam valores? Não nos é possível relacionar ambas estas funções do corpo (enquanto objeto ao serviço da política e enquanto construção social e cultural) com o que acontece na obra e com o que aconteceu às autoras?

A visão redutora do Estado Novo foi construída e difundida de modo a construir uma visão social do corpo e da própria mulher. As *Novas Cartas Portuguesas* contrariam essa visão, na obra o corpo ganha uma ressignificação, é retratado como fonte da qual se pode extrair o prazer, desse modo quebrando o paradigma estabelecido pelo Estado. O desejo sexual feminino é representado na obra das três Marias, já que as autoras desafiam o pudor do tempo e dos seus leitores. O desejo sexual e o sexo fazem parte das relações humanas e, como tal, são retratados com naturalidade. As protagonistas dos textos da obra das “três Marias” são, repetidamente, representadas em passagens de cariz sexual.

Ou seja: através de textos que abordam os prazeres que as várias Marianas, ou Marias, ou Anas, ou Isabel, retiram do próprio corpo quando se entregam ao exercício do prazer físico, sozinhas ou acompanhadas, as autoras recorrem ao erotismo para atingir, através da escrita, uma nova liberdade.

As reescritas do corpo também representam, às vezes, o ponto de vista feminino, em outras vezes o ponto de vista masculino. Vejamos como exemplo o texto Segunda Carta IV (pp. 67-70), prestando atenção à seguinte passagem:

«volto-me defronte do espelho, desviando os braços para a cama onde ponho a camisa. Viro-me entorpecida deixo que nudez me atinja com a sua suavidade adolescente de seios pequenos, firmes e ancas macias por onde os dedos descem, se perdem, se reencontram ainda, na pele esticada, plana da barriga, a fim de logo se abrandarem na vertigem do púbis. E apenas as pernas, longas lisas, aguentam o peso do que vejo; apenas os pulsos, tensos, dirigem o que tenho e te conduzo o pénis na lenta introdução em mim: minha lonjura e morte consentida, minha total reconstrução de vida. Exercício de ti: tuas ilhargas duras, tua magreza indomada sobre a minha [...]» (Barreno, Horta, & Costa, 2020, pp. 68-69).

Acompanhamos o ponto de vista feminino sobre o próprio corpo e sobre o ato sexual: o corpo é, em simultâneo, visto e sentido enquanto se move, é-nos apresentado à

medida que o olhar da mulher se desloca, rompendo com a ideia que este era um espaço dos homens, aos quais as mulheres se submetiam. Afirma-se o “Eu” feminino na escrita. Por outras palavras:

O corpo descrito é, simultaneamente, visto e sentido pela mulher sem permanecer verdadeiramente estático. Este corpo vai sendo construído ao mesmo tempo que o olhar feminino se desloca. Esta maneira de mapear o seu próprio corpo rompe, logo de início, e de maneira radical, com as convenções de representação dominantes porque à medida que esta cartografia se delineia, também se dá uma forma de encontro consigo própria, em que um “eu” vai afirmando uma presença física. (Lentina, 2018, p. 249)

No texto “Intimidade” (pp. 108-110) acompanhamos um encontro íntimo de Mariana, freira de Beja, ou seja, o leitor entra no espaço íntimo da freira. Este encontro íntimo é de cariz sexual, na cela onde a freira se encontra enclausurada.

A cama, a casa, a mesa, o gozo, e sobreposta a tudo isto, a colcha onde se rende o corpo, se alheia, se reacende, luta, se incendeia, esquecido de convento mas preso todavia à sua amarga teia nunca dele liberto mas antes obrigado porque indefeso, incerto, oferecido. Que colcha mostrada por mãos que a vão usar, a cama aberta a pénis e testículos, não é de freira, Mariana, se de brincos, sedas e colares te despojaram inteira, todavia o corpo não seja adormecido. (Barreno, Horta, & Costa, 2020, p. 109)

O colchão da cela de um convento é transformado num leito de prazer, aberto a pénis e testículos. As autoras demonstram como através do corpo se pode retirar o prazer; despido dos atributos de luxo, o corpo não é adormecido, existe, deseja.

O corpo feminino descrito a partir do ponto de vista masculino, encontramos-lo nos textos “O Pai” (pp. 129-130), e no texto “Texto sobre a solidão” (pp. 191-193), acima citados. Nestes textos somos confrontados com cenas de violência sexual. A dor provocada por estes atos de violência leva a mulher a questionar-se, a pensar que irá enlouquecer, a questionar a sua identidade, a sua sanidade. A violência de que foram alvo as personagens dos textos analisados é, de certo modo, naturalizada pelo discurso de inferioridade biológica entre os géneros e sobre o corpo durante o Estado Novo. Podemos analisar estes atos de violência descritos sob a perspetiva de Judith Butler de que o corpo é uma construção social. Butler questiona:

Se o corpo não é um «ser» mas uma fronteira variável, uma superfície cuja permeabilidade é politicamente regulada, uma prática significativa dentro de um campo cultural de hierarquias de géneros e heterossexualidade obrigatória, que linguagem resta para compreender esta encenação corporal, este género, que constitua a sua significação «interna» na sua superfície? [...] (Butler, 2017, pp. 275-276)

No caso do texto “o Pai”, em que acompanhamos os acontecimentos pelo ponto de vista do agressor (que tenta responsabilizar/acusar a vítima), podemos dizer que a vítima estava a usar roupa que era considerada provocante, indo contra o ideal de castidade. Por sua vez, no caso de “Texto sobre a solidão” acompanhamos uma cena de violência sexual na relação entre um casal. A construção social do corpo pelo Estado Novo e a Igreja Católica configuravam e, assim, “construíram” a mulher submissa ao marido, para quem ela tinha de estar sempre disponível a satisfazer os seus desejos, independentemente das suas próprias vontades.

A obra das “três Marias” faz uso do erotismo e do sexo para explorar e dar a conhecer um corpo feminino que a Igreja e o Estado queriam que fosse do domínio privado. Queriam mantê-lo casto e resguardado, longe dos olhares do público. Na construção ideológica da mulher como fada do lar, anjo doméstico, a mãe e esposa perfeita, as mulheres guardavam a sua intimidade e os seus mistérios para a vida doméstica, entregando o seu corpo ao marido para que este fizesse com ele o que quisesse e de modo a que ela cumprisse a sua função. *Novas Cartas Portuguesas* trazem para a narrativa outras mulheres, mulheres que têm consciência do seu corpo e daquilo que dele podem retirar. Em suma, estamos perante uma mulher que não tem medo de se entregar ao exercício do corpo e do prazer através de “encenações” do corpo, como propõe Alda Maria Lentina:

[...] passamos de uma encenação erótico-pornográfica do corpo feminino a outro tipo de encenação, ou seja, uma encenação “post-porn”, na medida em que esta encenação da sexualidade é explicitamente feita por mulheres e para as mulheres. A última imagem do sexo feminino como bandeira já não alude a um lugar de opressão, mas sim a uma afirmação forte, a do regresso das mulheres aos seus bens, aos seus prazeres, aos seus órgãos e aos seus imensos territórios corporais confiscados [...]. (Lentina, 2018, p. 250)

Maria Teresa Horta, Maria Isabel Barreno e Maria Velho da Costa recuperam com a sua obra esse espaço que a mulher havia perdido. As autoras mostram que o corpo é um objeto passível de ser representado e trazem-no para o centro dos textos. Recriam a figura de Mariana Alcoforado, e de outras Marianas como ela, inscrevendo-as na História. Mas por que motivo terão escolhido a figura da freira de Beja? Mariana representava um estereótipo:

[...] a escolha de *Cartas Portuguesas* como texto matricial justamente pelo peso simbólico de que se revestia a figura de Mariana e pela imagem feminina que delas emergia: o estereótipo da mulher

abandonada, suplicante e submissa, alternando entre a adoração e o ódio e praticando um discurso de paixão avassaladora [...]. É esta relação de amor e devoção, de subserviência e auto-vitimização que as três autoras, três séculos depois, aproveitando-lhe os contornos mais gerais, vão desmontar e re-montar, estilhaçando fronteiras e limites, quer das temáticas, quer da própria linguagem. (Amaral A. L., 2020, p. XVI)

Ao escolher a figura de Mariana, as autoras desmontam um estereótipo e mostram um novo conjunto de temáticas sobre as quais as mulheres podiam escrever.

### 3.5 Público *versus* Privado: desmontando a hipocrisia

Recapitulando: *Novas Cartas Portuguesas* (1972,) da autoria tripla de Maria Teresa Horta, Maria Isabel Barreno e Maria Velho da Costa, é uma obra censurada e mandada recolher pelo regime Salazarista (liderado à data por Marcelo Caetano). O motivo apresentado pelos censores para esta recolha foi o facto de a obra atentar contra a moral pública através do seu conteúdo de cariz pornográfico. Essa classificação deve-se às passagens que representam o corpo feminino de uma forma mais livre do que aquela que era habitual, através do uso do erotismo e do sexo. Estes também foram os motivos por trás do processo contra as três Marias por parte do Ministério Público.

Apesar dos esforços levados a cabo pelo regime para fazer com que a obra e as autoras se tornassem irrelevantes e caíssem no esquecimento, tal não se verificou. Ao contrário das expectativas, o rótulo de pornográfico não fez demover os apoios nacionais e internacionais às autoras. Esta classificação sexista e desproporcional, em conjunto com o processo a decorrer em tribunal, originou uma onda de indignação um pouco por todo o mundo, o que levou Portugal a estar “nas bocas do mundo”. A pressão daí gerada levou a uma sequência de adiamentos do julgamento, que acabou por nunca acontecer devido à queda do Regime vigente, em 1974.

Os esforços do regime autoritário provaram-se ineficazes, pois a obra continua relevante, hoje, quase cinquenta anos após a sua primeira publicação. Para tal contribuem o facto de se tratar de uma obra composta por uma multiplicidade de vozes femininas, de temas e de géneros e pela sua mensagem atual.

Primeiro, olhemos para a representação do corpo, para a forma como este é retratado na obra das autoras. As três Marias resgataram para a sua obra a figura de Mariana Alcoforado, freira de Beja e presumível autora de *Cartas Portuguesas*, obra publicada no século XVII. Usam a sua história de amor com um cavaleiro francês como ponto de partida para a sua reflexão. Como se não constituísse já uma afronta três

mulheres escreverem uma obra como as *Novas Cartas Portuguesas* em coautoria, na qual o erotismo e o sexo tinham um papel fundamental no modo retratar o corpo feminino, as autoras ainda decidiram usar como fonte de inspiração uma freira que desrespeitou os votos de celibato e a clausura.

A Mariana das “três Marias” é uma mulher que reconhece o seu desejo, o seu apetite sexual, e não tem medo de se entregar à paixão enquanto exercício do corpo e do prazer. Esta Mariana não deixa que a clausura a que foi obrigada no convento de Nossa Senhora da Conceição, em Beja, a impeça de viver em exercício da paixão, mesmo depois de abandonada pelo seu cavaleiro, o qual reconhece não amar. A freira de Beja reconhece que o prazer que retirava do exercício do corpo em paixão com o cavaleiro permitia-lhe fugir da clausura a que estava obrigada. Esta Mariana reivindica, tal como a filósofa Judith Butler, quase vinte anos mais tarde, uma maior liberdade de representação do corpo. O seu corpo é um objeto ao serviço do seu prazer. Através dele, liberta-se das amarras a que estava sujeita pela convenção social. Assim, encontramos na obra em estudo uma freira, uma mulher de deus, enclausurada num convento e em simultâneo uma mulher, senhora de si, do seu corpo e do seu prazer, os quais pode representar e exercer como lhe aprouver.

A escolha das autoras quanto a usar Mariana Alcoforado como figura base da sua reflexão é perfeita para desmontar a hipocrisia do Regime Salazarista. Um regime sexista que, com o aval da Igreja, via as mulheres como seres inferiores, que idealmente deviam estar reduzidas ao espaço doméstico, castas, virginais, submissas. Para contrariar esta visão, as “três Marias”, recorreram à figura de Mariana Alcoforado, uma religiosa que quebrou os votos de castidade para se entregar a um homem e viver, conscientemente, em prol do seu próprio prazer sexual, para tal usando o seu corpo, corpo esse que na obra é retratado de uma forma mais livre do que aquela a que a sociedade estava habituada, forma essa que Judith Butler volta a evocar e reivindicar em *Problemas de Género*. A Mariana das “três Marias” ocupa tanto o espaço doméstico, no seu caso na clausura do convento, como o espaço destinado aos homens, quando usa o seu próprio corpo para com ele obter prazer. O mesmo acontece com as autoras que passam a ocupar o espaço dos homens nos temas que retratam na sua obra. Supostamente, esses temas não deviam ser tratados por mulheres por serem de cariz violento, ou político, ou sexual.

Enquanto as três Marias enfrentavam uma ditadura política, um regime autoritário, e todos os mecanismos de censura e autocensura que daí se originavam, Butler

enfrentava um outro tipo de ditadura: o da heterossexualidade obrigatória. Se as três Marias enfrentavam as ações dos censores da PIDE, Butler tinha de contornar questões como:

[...] em que medida as práticas reguladoras de formação e divisão de género constituem a identidade, a coerência interna do sujeito e, na verdade, o estatuto auto-idêntico da pessoa? Em que medida será a «identidade». Mais do que um traço descritivo da experiência, um ideal normativo? (Butler, 2017, p. 79)

Deste modo, Butler desenvolve uma reflexão em oposição ao binarismo dos géneros, uma vez que esse binarismo pode ser nocivo para uma grande parte das pessoas:

Reformulando, a «coerência» e a «continuidade» da «pessoa» não são traços lógicos ou analíticos da pessoa, mas normas de inteligibilidade socialmente instituídas e mantidas. Na medida em que se assegura a «identidade» mediante conceitos estabilizadores de sexo, género e sexualidade, questiona-se a própria noção da «pessoa» pela emergência cultural desses seres com género «incoerente» ou «descontínuo» que parecem ser pessoas, mas que não correspondem às normas de género de inteligibilidade cultural por que se definem as pessoas (Butler, 2017, p. 79)

Por outras palavras, a noção pré-estabelecida de binarismo de género, (feminino e masculino), e a conceção de que o ser humano se identifica com um ou com outro, mas apenas dentro desses dois, origina a noção de que é obrigatório sentir-se atraído pelo seu oposto, e assim cria-se uma heterossexualidade obrigatória de acordo com as convenções sociais, que acaba por ter efeitos nocivos para a saúde mental e mesmo física de quem não se vê representado nesses géneros, ou nessas sexualidades, como o exemplo da comunidade *Queer*. Butler questiona se estas noções estão relacionadas com as teorias falocêntricas:

Será a incapacidade de reconhecer as operações culturais específicas da opressão de género em si uma espécie de imperialismo epistemológico, que não melhora pela simples elaboração de diferenças culturais como «exemplos» desse mesmo falocentrismo? (Butler, 2017, p. 73)

É também relevante mencionar que em *Problemas de Género* Judith Butler expõe o seu ponto de vista em relação à linguagem e semiótica, analisando de forma crítica as teorias de Jacques Lacan e Julia Kristeva, autores com os quais discorda em alguns aspetos. Em relação a Kristeva comenta:

[o semiótico] é uma dimensão da linguagem originada por esse corpo materno primário, que não só refuta a premissa de base de Lacan, mas serve de fonte permanente de subversão dentro do Simbólico. Para Kristeva, o semiótico exprime essa mesma multiplicidade libidinal dentro dos próprios termos da cultura, mais precisamente dentro da

linguagem poética na qual prevalecem significados múltiplos e não fechamento semântico. Com efeito, a linguagem poética é a recuperação do corpo materno dentro dos termos da linguagem, linguagem essa que tem o potencial de desestabilizar, subverter e deslocar a lei paterna. (Butler, 2017, p. 178)

Reconhecendo o potencial desestabilizador e subversivo da linguagem *avant la lettre* as três Marias fazem uso desse potencial em *Novas Cartas Portuguesas*. Na obra, as autoras criam uma nova linguagem estética que poderá ser considerada como forma de destabilizar, subverter e deslocar a lei paterna. Essa linguagem permitiu que as três Marias abordassem temas sensíveis e tabus sobre os quais não era comum que as mulheres escrevessem naquela época.

Butler reinterpreta Kristeva em relação à dimensão da homossexualidade:

[...] a linguagem poética torna-se particularmente ameaçadora quando é enunciada por mulheres. Então, o poético contesta não só o tabu do incesto, mas também o tabu da homossexualidade. Para as mulheres, a linguagem poética é, pois, quer a dependência materna deslocada, quer, uma vez que a dependência é libidinal, a homossexualidade deslocada. (Butler, 2017, p. 188)

Butler, enquanto mulher integrante da comunidade LGBTQI, foi obrigada a fazer frente a uma ditadura falocêntrica que visava um binarismo de gênero e de sexualidade com o qual a autora não se identificava. As três Marias sofreram com a censura do Estado Novo pelo facto de serem mulheres a querer escrever e publicar os seus textos durante uma ditadura conservadora, por esse motivo e também pela noção que Butler defende em *Problemas de Género* a respeito da construção social do corpo, é possível ler *Novas Cartas Portuguesas* (1972) à luz de *Problemas de Género* (1990), apesar dos quase vinte anos de diferença entre as suas publicações.

Butler acrescenta à teoria de Kristeva a dimensão da homossexualidade, pois esta era excludente quanto aos homossexuais e deste modo “cria” uma nova forma de olhar a linguagem poética. Por sua vez as três Marias na sua obra fizeram uso de uma nova linguagem poética, uma vez que não seguem o padrão normal de português propositadamente. Seja porque alteram a pontuação ou porque escrevem nomes próprios em minúsculas de modo a representar todas as mulheres nas suas anas, marias, teresas.

É também por esses motivos que ambas as obras continuam pertinentes hoje em dia. *Novas Cartas Portuguesas* representa os dramas vividos pelas mulheres dos anos setenta, mas esses textos continuam atuais ainda hoje, dado que continua a ser essa a

realidade de milhões de mulheres, tanto em Portugal como no estrangeiro. Quanto a *Problemas de Género*, foi uma obra inovadora, em que se desenvolveram reflexões que ainda hoje são pertinentes ou estão na base dos novos estudos a respeito da teoria *Queer*.

A obra das “três Marias” quebra a hipocrisia do regime Salazarista, reivindicando uma maior liberdade sexual e um novo espaço para as mulheres, assim como quebra as barreiras do tempo, mantendo-se relevante quase cinquenta anos depois da sua primeira publicação, e também a barreira do espaço, tendo sido relevante e tendo provocado algum impacto em outras sociedades. É por causa deste quebrar de barreiras que é possível ler *Novas Cartas Portuguesas* à luz de *Problemas de Género*, apesar da sua distância espaço-temporal, dado que ambas se debateram com a construção social do corpo e com ditaduras.

## Conclusão

A presente dissertação pretende efetuar uma leitura de *Novas Cartas Portuguesas* de Maria Velho da Costa, Maria Teresa Horta e Maria Isabel Barreno à luz de *Problemas de Género* de Judith Butler. Esse objetivo foi concluído, apesar dos quase vinte anos que separam as obras. As *Novas Cartas* reivindicaram uma maior liberdade de representação do corpo feminino no Portugal do século XX, criticando as estruturas políticas e sociais que obrigavam a uma censura e autocensura por parte dos escritores, especialmente das escritoras. Por sua vez, Butler elaborou em *Problemas de Género* uma reflexão sobre a construção social do corpo e conseqüentemente sobre “Inscrições Corporais, Subversões Performativas”, criticando o binarismo de género que coloca os membros da comunidade *Queer* numa situação em que são obrigados a esconder a sua identidade (tal como a situação de algumas as mulheres no Estado Novo), bem como a construção social do corpo e o modo como essa construção desfavorece o género feminino.

Também tínhamos por objetivo mostrar como o corpo (especialmente o corpo feminino) era tratado durante o Regime Salazarista (1933-1974), bem como refletir sobre o que significava ser escritora nessa época e sobre os riscos que correram as mulheres que escreviam. Igualmente pretendíamos dar a conhecer o “processo das Três Marias” (nome pelo qual ficou conhecido o julgamento das autoras Maria Teresa Horta, Maria Isabel Barreno e Maria Velho da Costa) e a sua repercussão a nível internacional.

Começando pela obra de Judith Butler, a ideia defendida pela autora a respeito do corpo como construção cultural, é relevante para todas as sociedades, independentemente do tempo e do espaço. *Problemas de Género* foi publicado pela primeira vez em 1990 e mantém a sua relevância tanto para *Novas Cartas Portuguesas*, publicada originalmente em Portugal em 1972, como para qualquer sociedade hoje, independentemente da sua localização geográfica. O corpo é visto de forma diferente consoante a nossa cultura, o nosso conjunto de valores. O modo de olhar para o corpo na sociedade ocidental (de modo geral) é diferente da forma como a sociedade oriental o vê. Sociedades com culturas diferentes constroem o corpo de formas diferentes. O mesmo pode ser afirmado se nos deslocarmos no tempo em vez de nos deslocarmos no espaço. Podemos usar o exemplo de Portugal para esta reflexão, e afirmar que, embora ainda tenhamos um longo caminho a percorrer no que respeita à igualdade entre os géneros, já foram feitos progressos relativamente ao modo como o olhamos para o corpo. E *Novas Cartas Portuguesas* é uma obra que sem dúvida teve e tem o seu impacto cultural. Se a obra das três Marias fosse publicada hoje, as autoras não iriam enfrentar um processo por ofensa à moral e por conteúdo pornográfico, ao contrário do que acontecia há cinquenta anos, hoje o conteúdo erótico e sexual é encarado com maior naturalidade.

Pensando agora na receção da obra em Portugal aquando da sua publicação, é possível afirmar que a Igreja exercia um grande poder sobre o Estado e que esse fator influenciou não só a receção de *Novas Cartas Portuguesas* como também a construção do corpo e o modo de o encarar. O Estado Novo tinha três grandes princípios ideológicos: Deus, Pátria e Família. Um destes princípios exigia uma aproximação entre o Estado e a Igreja, levando a que esta última passasse a ter um estatuto de maior relevância na vida política e social da época. A Igreja passou a ditar um conjunto de normas de conduta moral que toda a sociedade deveria seguir e que se refletiam, de algum modo, no código penal. Estas mesmas normas validavam um discurso sexista segundo o qual a mulher estava numa posição inferior ao homem, e, em específico, ao marido. Após o casamento, esta pertencia-lhe e deveria ser submissa e obediente. A influência da Igreja nesta época era tal que esta era capaz de controlar até os mais íntimos pormenores das vidas, especialmente das mulheres, que idealmente seriam crentes e à semelhança de uma Virgem Maria mal compreendida.

A obra das “três Marias” veio perturbar este equilíbrio Estado-Igreja: por um lado, nos seus textos de cariz político as autoras tecem críticas ao Estado e à condição das

mulheres em função deste, por outro lado retratam o corpo liberto, e neste caso era a Igreja que se sentia mais atacada. Além de quebrar com a ideia da mulher perfeita, submissa e à semelhança da mãe de Jesus, mostram como as mulheres também sentem prazer e têm desejos que gostariam de ver realizados, recorrendo, ainda, a uma figura religiosa, Mariana Alcoforado, freira de Beja.

Deste modo, as autoras procederam a uma profanação do corpo feminino. Como já foi anteriormente referido, a visão da Igreja sobre o corpo feminino era uma visão sacralizante, as mulheres recebiam de Deus o dom da vida, sendo capazes de a partir do seu corpo gerar outras vidas, são um recetáculo de vida. O dom divino que foi concedido às mulheres permite a continuidade da espécie humana, e por esse motivo o corpo era visto de uma forma sagrada, com uma missão por cumprir, missão essa que todas as mulheres deveriam completar ao gerar outras vidas, e depois proceder à educação e ao cuidado dos filhos.

Em oposição a visão da Igreja, as “três Marias” mostram na sua obra como o corpo da mulher é mais do que um simples recetáculo, é um objeto passível de representação e de ser usado para propósitos “egoístas” como a obtenção de prazer a partir do exercício da paixão pelo corpo. O corpo torna-se mais real e menos sagrado quanto mais as autoras o tratam como objeto. A profanação ocorre com o recurso a Mariana Alcoforado, que era uma freira, que devia cumprir celibato e exercer as suas funções religiosas. Em vez disso estava na sua cela, no convento (na casa do senhor) a entregar-se à paixão, vivendo uma história de amor com um oficial francês.

Apesar de ter sido publicada originalmente há quase cinquenta anos, os temas retratados por Maria Teresa Horta, Maria Isabel Barreno e Maria Velho da Costa em *Novas Cartas Portuguesas* continuam atuais. Ainda hoje encontramos pessoas com medo do(s) feminismo(s) (e de feministas), que encaram o(s) feminismo(s) e a luta das mulheres por liberdade e igualdade de direitos e oportunidades como algo irrelevante e ultrapassado. Ainda hoje existem sistemas políticos sexistas que reprimem especialmente as mulheres. A triste relevância da construção social do corpo está patente na atual situação das mulheres e da questão de géneros no Afeganistão.

*Novas Cartas Portuguesas* continua a ser uma obra relevante, continuando a ser lida e estudada até hoje, originando estudos como os que foram organizados por Ana Luísa Amaral para a edição anotada da obra ou para a coletânea de ensaios sobre a sua

repercussão aquando dos quarenta anos da sua publicação. No que diz respeito ao corpo, a questão principal da presente investigação, podemos afirmar que a representação do corpo feita pelas três autoras trouxe o corpo para o centro das narrativas, e em *Novas Cartas Portuguesas* foi levada a cabo uma representação, uma *performance*, do corpo de forma livre. Foi mostrado que as mulheres podem escrever de forma livre sobre qualquer assunto, mesmo aqueles que se acreditava ser do domínio masculino, inscrever os seus corpos na literatura e na História e, desta forma, construir os seus corpos na sua performatividade. Podemos afirmar que neste aspeto a obra foi uma das obras pioneiras da literatura europeia que não perdeu nada da sua atualidade para o século XXI.

## Bibliografia

### Corpus:

Barreno, M. I., Horta, M. T., & Costa, M. V. (2020). *Novas Cartas Portuguesas*. Alfragide: D. Quixote.

### Bibliografia

Amaral, A. L. (Dezembro de 2001). Desconstruindo Identidades: Ler Novas Cartas Portuguesas à luz da teoria queer. *Cadernos de Literatura Comparada* 2/3, pp. 77-91.

Amaral, A. L. (coord.) (2011-2014). *Novas Cartas Portuguesas Portuguesas 40 anos Depois*. Obtido de Novas Cartas Portuguesas 40 anos Depois (PTDC/CLE-LLI/110473/2009). <http://novascartasnovas.com/>

Amaral, A. L. (2020). Breve introdução. Em M. I. Barreno, M. T. Horta, & M. V. Costa, *Novas Cartas Portuguesas* (pp. XV- XXVI). Alfragide: Dom Quixote.

Amaral, A. L., & Freitas, M. (2014). Da «exposição de meninas na roda»: A recepção em Portugal de Novas Cartas Portuguesas. Em A. L. Amaral, & M. Freitas, *Novas Cartas Portuguesas: entre Portugal e o Mundo* (pp. 35-73). Alfragide: Dom Quixote.

Amaral, A. L., & Freitas, M. (2014). *Novas Cartas Portuguesas: entre Portugal e o Mundo*. Alfragide: Portugal.

Azevedo, C. d. (1999). *A Censura de Salazar e Marcelo Caetano*. Lisboa: Editorial Caminho.

Barreira, C. (1992). *História das nossas avós*. Lisboa: Círculo de leitores.

Beauvoir, S. d. (2015). *O Segundo Sexo* (Vol. 1). Lisboa: Quetzal.

Beauvoir, S. d. (2015). *O Segundo Sexo* (Vol. 2). Lisboa: Quetzal.

Bourdieu, P. (1979). *La Distinction, Critique du jugement sociale*. Paris: Gallimard.

Bourdieu, P. (1999). *A Dominação Masculina*. Oeiras: Celta Editora.

Brasão, I. (2017). *Dons e disciplinas do corpo feminino*. Deriva Editores.

Butler, J. (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.

Butler, J. (1993). *Bodies That Matter: on the Discursive Limits of "Sex"*. New York: Routledge.

Butler, J. (2009). *Ces Corps que comptent: de la matérialité et des limites discursives du "sexe"*. Paris: Editions Amsterdam .

Butler, J. (2017). *Problemas de Género*. Lisboa: Orfeu Negro.

Cardoso, S. I. (s/D). *A mulher e a censura no Estado Novo- O coro das Novas Cartas Portuguesas*. Obtido de Academia.edu: [https://www.academia.edu/32841956/A\\_mulher\\_e\\_a\\_censura\\_no\\_Estado\\_Novo\\_O\\_coro\\_das\\_Novas\\_Cartas\\_Portuguesas?email\\_work\\_card=title](https://www.academia.edu/32841956/A_mulher_e_a_censura_no_Estado_Novo_O_coro_das_Novas_Cartas_Portuguesas?email_work_card=title)

Carvalho, A. M., Levécot, A., Dumas, C., Lima, I., & Carmo, S. (2014). Novas Cartas Portuguesas em Franca: Paradoxos de uma recepção atribulada. Em A. L. Amaral, & M. Freitas,

- Novas Cartas Portuguesas: entre Portugal e o Mundo* (pp. 107-135). Alfragide: Dom Quixote.
- Cova, A., & Pinto, A. C. (1997). O Salazarismo e as Mulheres- uma abordagem comparativa. *Penélope*, pp. 71-94.
- Giddens, A. (1995). Foucault à propos de la sexualité. *Sociétés*.
- Grimal, P. (2020). *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*. Lisboa: Antígona.
- Joaquim, T. (1997). *Menina e Moça*. Lisboa: Fim de Século.
- Jones, A. R. (2002). Escrever o Corpo para uma Compreensão de L'Écriture Féminine. Em A. G. Macedo, *Género Identidade e Desejo: Antologia do feminismo contemporânea* (pp. 75-95). Lisboa: Edições Cotovia.
- Klobucka, A. M. (2014). Novas Cartas Portuguesas nos Estados Unidos. Em A. L. Amaral, & M. Freitas, *Novas Cartas Portuguesas entre Portugal e o Mundo* (pp. 183-204). Alfragide: Dom Quixote.
- Klobucka, A. (s.d.). *O cânone literário português e as mulheres*. Obtido de Academia.edu: [https://www.academia.edu/16572677/O\\_c%C3%A2none\\_liter%C3%A1rio\\_portugu%C3%AAs\\_e\\_as\\_mulheres](https://www.academia.edu/16572677/O_c%C3%A2none_liter%C3%A1rio_portugu%C3%AAs_e_as_mulheres)
- Kobucka, A. (2015). New Portuguese Letter in the United States. Em A. L. Amaral, A. P. Ferreira, & M. Freitas, *New Portuguese Letters to the World- International Reception* (pp. 97-119).
- Leandro, M. E. (1997). *Irene Lisboa educadora : caminhos e (des)caminhos da educação de infância*. Obtido de Repositório Universidade de Lisboa: <http://hdl.handle.net/10451/29900>
- Lentina, A. M. (Dezembro de 2016). As Novas Cartas Portuguesas ou uma nova cartografia do feminino. *Cadernos de Literatura Comparada*, pp. 279-294.
- Lentina, A. M. (junho de 2018). Novas Cartas Portuguesas: A vagina dentata das três Marias. *Via Atlântica*, pp. 241-251.
- Macedo, A. G., & Amaral, A. L. (2005). *Dicionário da Crítica Feminista*. Porto: Edições Afrontamento .
- Magalhães, I. A. (1987). *O Tempo das Mulheres*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- Magalhães, I. A. (1995). *O Sexo dos Textos*. Lisboa: Caminho.
- Nascimento, M. V. (2016). *As Novas Cartas Portuguesas e a insurgência feminista em Portugal*. Obtido de Historiae: <https://periodicos.furg.br/hist/article/view/6709>
- Oliveira, J. M. (2017). Dançar primeiro e pensar depois. Em J. Butler, *Problemas de Género* (pp. 5-15). Lisboa: Orfeu Negro.
- Pena, C. (2008). *A revolução das feministas portuguesas 1972-1975*. Obtido de Repositório Aberto: <http://hdl.handle.net/10400.2/1220>
- Pimentel, I. F. (2016). *A História da PIDE*. S/l: Temas e Debates.

- Pimentel, I. F., & Melo, H. P. (2015). *Mulheres Portuguesas*. Lisboa: Clube do Autor.
- Pinheiro, T., Gläser, A.-K., & Burmeister, S. A. (2014). Com o seu livro desafiador as três Marias «romperam clausuras»: A recepção de *Novas Cartas Portuguesas* nos países de Língua Alemã. Em A. L. Amaral, & M. Freitas, *Novas Cartas Portuguesas entre Portugal e o Mundo* (pp. 487-523). Alfragide: Dom Quixote.
- Sant'Anna, M. (2006). A Escrita Feminina e as suas implicações: A Recorrência ao corpo como signo de identidade. *REEL- Revista Eletrónica de Estudos Literários*, pp. 1-26.
- Simosas, M. M. (2007). *A fluida arte da descosura : filosofias de liberdade em cartas portuguesas e novas cartas portuguesas*. Obtido de Repositório Aberto Da universidade do Porto: <https://hdl.handle.net/10216/16206>
- Tavares, M. (2011). *Feminismos- Percursos e desafios (1947-2007)*. Alfragide: Texto Editores.
- Woolf, V. (2019). *Um Quarto que Seja seu*. Lisboa: Nova Vega.