

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA PORTUGUESA

LUCIANA D'INGIULLO

Sororidade, escrita-cúmplice e autoria compartilhada em *Novas Cartas Portuguesas*

(versão corrigida)
São Paulo
2023

LUCIANA D'INGIULLO

Sororidade, escrita-cúmplice e autoria compartilhada em *Novas Cartas Portuguesas*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras (Literatura Portuguesa).

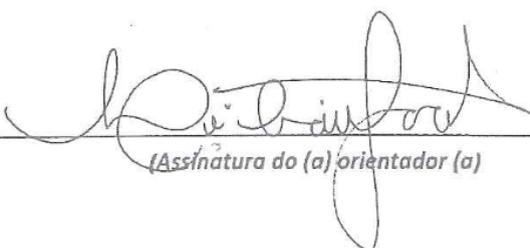
Orientadora: Prof^a. Dr^a. Lilian Jacoto

De acordo:

(versão corrigida)
São Paulo
2023

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE**Termo de Anuência do (a) orientador (a)**Nome do (a) aluno (a): Luciana D'InguelloData da defesa: 08 / 10 / 23Nome do Prof. (a) orientador (a): Prof. Dra. Lillian Jacoto

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 30 / 11 / 2023

(Assinatura do (a) orientador (a))

D'INGIULLO, Luciana. Sororidade, escrita-cúmplice e autoria compartilhada em *Novas Cartas Portuguesas*. Dissertação (Mestrado) apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Letras (Literatura Portuguesa).

Aprovado em: 02/10/2023

Banca Examinadora

Professora Doutora Paloma Vidal UNIFESP

Julgamento Assinatura

Professora Doutora Vivian Steinberg UNICID

Julgamento Assinatura

Doutora Roberta Almeida Prado de Figueiredo Ferraz - Egressa do PPG de Literatura Portuguesa

Julgamento Assinatura

AGRADECIMENTOS

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela bolsa que me foi concedida por demanda social entre abril de 2020 e março de 2021.

À professora Lilian Jacoto, que aceitou orientar este projeto, tendo sido uma interlocutora com contribuições relevantes para a escrita da dissertação.

Aos professores Joana Matos Frias e Adriano Schwartz, e aos colegas da pós-graduação, Maria Catarina Bozio e Lucas Rodrigues Negri, por tudo o que me ensinaram no convívio das aulas na Universidade de São Paulo.

Aos funcionários da biblioteca Florestan Fernandes e do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, pela atenção sempre tão solícita de todos.

À Vitória Auer Monteiro, pela ajuda imprescindível ao acesso de parte da bibliografia disponível apenas em Portugal e à Fabiana Faleiros, pela oportunidade de trocas com as mulheres do grupo "Minha tese começa assim".

Às professoras Paloma Vidal, Vivian Steinberg e Roberta Ferraz, por aceitarem compor a banca de minha defesa e por suas generosas leituras e sugestões de aperfeiçoamento do texto.

À minha família: minha avó Rosa, meus pais Eli e Marilda, meus irmãos Alexandre e Camila e minhas sobrinhas Alice e Teresa.

Agradeço a solidariedade das amigas que, em vários momentos, me incentivaram durante o longo período de gestação deste trabalho: Célia Amaral Almeida (*in memoriam*), Cris Vale, Julia Milward, Livia Perran, Maria Brant, Nádia Barros, Rafaela Pannain, Thamires Andrade.

E ao meu querido Dirceu, testemunha de meus passos até aqui, obrigada por todas as oficinas e as sextinas.

RESUMO

D'INGIULLO, Luciana. Sororidade, escrita-cúmplice e autoria compartilhada em *Novas Cartas Portuguesas*. 2023. 75 f. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

Esta dissertação aborda aspectos específicos que concernem à obra *Novas Cartas Portuguesas*, publicada em 1972, pelas escritoras portuguesas Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa. A sororidade, a escrita-cúmplice e a autoria compartilhada entre as denominadas três Marias são elementos importantes que vão constituir a urdidura dessa obra, marcando o declínio do Estado Novo em Portugal. A análise das *Novas Cartas Portuguesas* também visa à identificação de uma comunidade de autores convocados pelas autoras em seus textos, e à verificação da onipresença do erotismo em sua linguagem revolucionária.

Palavras-chave: literatura de autoria feminina, *Novas Cartas Portuguesas*, sororidade, autoria compartilhada, erotismo.

ABSTRACT

D'INGIULLO, Luciana. Sorority, Accomplice-Writing and Shared Authorship in *New Portuguese Letters*. 2023. 75p. Master's dissertation - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

This dissertation addresses specific aspects concerning the book *New Portuguese Letters*, published in 1972 by Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta and Maria Velho da Costa. The sorority, the accomplice-writing and the shared authorship between the three Marias are important elements that will constitute the warp of this book, marking the decline of the dictatorship in Portugal. The analysis of *New Portuguese Letters* also aims to identify a community of authors summoned by the authors in their texts, and to verify the omnipresence of eroticism in their revolutionary language.

Keywords: female authored literature, *New Portuguese Letters*, sorority, shared authorship, eroticism.

Sumário

<i>Novas Cartas Portuguesas: que livro é este?</i>	8
Sororidade e escrita-cúmplice	17
Autoria compartilhada	29
1. Noções de autoria nos estudos literários e ausência de assinaturas em <i>Novas Cartas Portuguesas</i>	30
2. Autoria compartilhada com as cantigas trovadorescas	35
3. As razões de Maria Alzira Seixo para reler <i>Novas Cartas Portuguesas</i>	38
4. Barthes: morte do autor, assunção do leitor	42
O corpo que sofre, o corpo que goza	45
1. O corpo que sofre e a visão desmistificada do ideal romântico	45
2. O corpo observado: cenas de desnudamento nas descrições de <i>Novas Cartas Portuguesas</i>	54
3. O corpo erótico – manifestação do prazer feminino solitário e no encontro amoroso	58
A força revolucionária das <i>Novas Cartas Portuguesas</i>	64
Referências Bibliográficas	69
Apêndice: Comunidades de Marianas das três Marias	71

Novas Cartas Portuguesas: que livro é este?

Como é que o amor é possível?
Como é que não é possível?
que mais importa:
a história de um amor?
ou um amor na História?
na estória?
(2010:66)

Em 1669, publicou-se na França um romance epistolar com cinco cartas de amor escritas por uma freira portuguesa, a Sórora Mariana Alcoforado (1640-1723), em um convento, na cidade lusitana de Beja, a seu amante, Noel Bouton de Chamilly, um oficial francês. A autoria dessas *Cartas Portuguesas* (*Les Lettres Portugaises*) foi questionada durante muito tempo, abrindo margens para o dissenso, com indagações se a obra teria sido ou não escrita por uma freira no século XVII ou por um autor anônimo, supostamente um homem de nome Claude Barbin.

Ainda que tenham sido aventadas hipóteses sobre a verdadeira autoria desta obra, sobretudo em estudos acadêmicos, quando de sua tradução do francês para o português, a atribuição à Mariana Alcoforado é a mais aceita. Nas cartas de Mariana, a sórora endereça ao homem que a deixou palavras devotadas de amor e sofrimento, interpelando o amado distante, seu interlocutor ausente, mas o oficial nunca corresponde, e a solidão da freira caminha ao lado de sua subserviência amorosa.

A figura e a obra de Mariana Alcoforado seriam recuperadas por três escritoras portuguesas do século XX, as denominadas *três Marias*: Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa. Em 1972, elas publicam as *Novas Cartas Portuguesas*, ainda na vigência do regime salazarista, sob o governo de Marcelo Caetano (1968-1974). Da relação de amizade entre as três, nasceu o projeto de escrita do livro, obra que escreveram juntas, em regime de autoria compartilhada.

Novas Cartas Portuguesas é um livro concebido em pleno período de repressão política, durante o longo governo instituído por António de Oliveira Salazar e consolidado por Marcelo Caetano. Quando publicado, acusaram-no de pornográfico, e à censura seguiu-se a retenção de seus exemplares. As três Marias sofreram um processo judicial por atentado à moral e aos bons costumes. A obra era uma afronta ao regime fascista, colocando em xeque vários dogmas do sistema patriarcal, aos quais estavam submetidas as autoras à época.

Como as notícias do cotidiano que se renovam todos os dias, em certa ocasião, uma amiga me recomendou a leitura das *Novas Cartas Portuguesas*. Com seu exemplar em mãos, recém chegado de Portugal, ela rapidamente teceu os motivos por que o considerava um livro relevante. No encontro que tivemos, o livro e

eu, primeiro me interessou seu título, uma alusão às *Cartas Portuguesas* de Mariana Alcoforado, e depois o fato de ser uma obra escrita por três mulheres no período da ditadura salazarista. Além do meu apreço pela literatura epistolar, me importava conhecer as condições em que o livro tinha sido escrito, e a atualidade da discussão, ainda urgente no século XXI, da ameaça circundante de novos fascismos, num momento em que a literatura produzida por mulheres ganha novas perspectivas.

O título sinaliza a ligação entre as *Cartas Portuguesas*, de Sórora Mariana Alcoforado, no século XVII, e as *Novas Cartas Portuguesas*, das três Marias, no século XX, sugerindo que tanto a vida da freira reclusa no convento, saudosa da partida do amante francês, quanto a vida das mulheres, em um regime autoritário e patriarcal, coincidem, simbolicamente, em pontos cruciais. As cartas de Mariana Alcoforado inspiram as três Marias a responderem ao seu tempo, rechaçando a subserviência e a passividade que foram atribuídas às mulheres historicamente.

Mas o livro das *Novas Cartas Portuguesas* não trata apenas da relação estabelecida com as *Cartas Portuguesas* de Mariana Alcoforado: lá também encontramos alusões a autores e personagens das literaturas portuguesa e mundial, menções a passagens bíblicas e citações que compõem um vasto tecido intertextual; além disso, é notável a variedade de textos de outros gêneros - não lemos apenas cartas, mas poemas, relatórios, verbetes de dicionário, bilhetes - um conjunto que multiplica possibilidades de leitura e fruição.

Em *Novas Cartas Portuguesas*, inventa-se um novo paradigma de criação literária, um registro a seis mãos que não reivindica assinaturas próprias, com textos de gêneros diversos e uma interlocução subentendida na singularidade das suas vozes, propondo um pacto de leitura em uma espécie de convocação a seus leitores, também eles destinatários dessas cartas.

As citações que assomam das *Novas Cartas Portuguesas* integram comunidades formadas de muitas alteridades: de Catulo a Platão, das cantigas trovadorescas de amor e amigo ao teatro de Gil Vicente, dos romances góticos e medievais a Camões, de alusões bíblicas à poesia barroca portuguesa de sóror Violante do Céu, e ainda de Inês de Castro à Ofélia, de Hamlet, e mais os ecos de Agustina Bessa-Luís, William Blake, a cultura patrilinear dos marialvas¹ e a subjetividade da própria Mariana Alcoforado - as três Marias compõem um *corpus* robusto que dialoga com a história, a cultura e as contribuições de seu próprio tempo, criando vínculos entre o passado longínquo e o presente imediato.

A estrutura da narrativa epistolar das *Cartas Portuguesas*, de Mariana Alcoforado, não é nada semelhante à de *Novas Cartas Portuguesas*; esta é uma obra fragmentária, com traços condizentes com a dissolução da forma, tal qual se apresenta no mundo contemporâneo. As cartas não formam uma linha narrativa delimitada; em vez disso, dispõem-se como fragmentos de testemunhos, confissões, desdobramentos e

¹A expressão *marialva* alude ao marquês de Marialva, figura que concentrou os elementos da masculinidade, da nobreza e do poder, símbolo-chave de formas históricas e culturais de construção de desigualdade, caracterizado na *Cartilha do Marialva* (1960), de José Cardoso Pires. (2010:322).

espelhamentos de várias figuras que aparecem mencionadas e evocadas: as três Marias, autoras da obra, amigas e pensadoras críticas de seu tempo, e também suas criaturas/criações - Mariana, Maria, Joana, Mônica, tantas personagens que vão conviver e coexistir nessas *Novas Cartas*. Não são textos que levam ao desenvolvimento de uma trama de ficção com conflito, desenlace e resolução, mas cartas que demonstram relações estabelecidas em uma comunidade de personagens reais e fictícias em diálogo com suas autoras.

A estrutura fragmentária da obra corresponde à sua constituição incompleta e difusa: incompleta não porque lhe falte algo, mas porque cada fragmento fecha em si um tipo de completude, uma proposta comunicativa. Ao fazer aproximações, se são cinco as *Cartas Portuguesas* de Sórora Mariana Alcoforado, certamente as cartas do sumário das *Novas Cartas Portuguesas* serão respostas a esse conjunto. Não é possível apostar numa interpretação que não considere o caráter prismático do livro.

Assim, no conjunto desses fragmentos endereçados, encontramos poemas de umas dedicados às outras, vemos representações de várias figuras de mulheres que se mostram em muitos espectros: "de rosas tu Teresa e a voz de vidro" (2010:8); "ouve Isabel as pedras são antigas/desmerecido temos o seu trato/de basalto macio ou irisado quartzito"(2010:9); "de sede Fátima devoras a firmeza/e tão fecunda ou dor/tornaste a tua fala/que és teu próprio alimento e teu sustento/na solidão imensa em que resvalas" (2010:12). O *exercício da paixão*, já na *Primeira Carta I* (2010:3), será reiterado em várias outras passagens do livro, e consiste na possibilidade de colocar em prática um modo particular de escrita, pactuado com regras próprias, um novo projeto de criação literária.

Esta dissertação de mestrado tem como base a análise da edição publicada em 2010 das *Novas Cartas Portuguesas*, anotada por Ana Luísa Amaral e uma equipe de pesquisadores do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, da Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Fruto do projeto *Novas Cartas Portuguesas Três Décadas Depois*, este foi um trabalho de fôlego de estudiosos para dar relevo às *Novas Cartas Portuguesas* no cenário da literatura portuguesa do século XX e às suas repercussões na atualidade.

Esse dado é relevante porque as informações paratextuais desta edição² são fontes que balizam a minha leitura e servem de guia para organizar minhas referências. As *Notas Intertextuais e Outras* (2010:309-407), anexadas ao final do livro, abarcam um glossário detalhado, com comentários e informações que iluminam a leitura das cartas. Como exercício e método de análise, agrupei essas notas em uma tabela para criar um esquema gráfico de representação das relações intertextuais estabelecidas pela equipe de Ana Luísa Amaral neste trabalho. Essa tabela permite ver a reincidência de certos temas e a amplitude de citações que o livro alcança: as *Notas Intertextuais* mapeiam autores citados, personagens evocados e contextualizações de episódios históricos, acontecimentos políticos, aspectos da cultura e da sociedade. É como se o livro abrisse vários hipertextos em cada entrada de leitura desses verbetes.

²BARRENO, Maria Isabel; COSTA, Maria Velho da; HORTA, Maria Teresa. *Novas Cartas Portuguesas*. Pref. Maria de Lourdes Pintasilgo. Edição anotada. Org. Ana Luísa Amaral. Lisboa, Dom Quixote, 2010.

Além das *Notas Intertextuais* (2010:309-407), a *Breve Introdução* (2010:15-26), de Ana Luísa Amaral, o *Pré-Prefácio* (2010:27-29) e o *Prefácio* (2010:31-48), de Maria de Lourdes Pintasilgo, também são textos significativos porque nos levam a conhecer as circunstâncias em torno da recepção do livro em Portugal: a censura e o processo judicial impingido às três Marias e a mobilização das feministas na Europa e nos Estados Unidos. A leitura do livro se perfaz em outras novidades para além dos conteúdos das cartas: os títulos parecem ordenar uma sequência de textos fragmentados em pequenos excertos, sugerindo respostas endereçadas a destinatários vários, com alusões a personagens reais e inventados, e mais os poemas dedicados, fazendo com que esta obra ultrapasse claramente qualquer tentativa de classificação canônica ou de gênero literário.

A publicação das *Novas Cartas Portuguesas* foi um episódio político em Portugal, inserido em um contexto em que o Estado fascista e autoritário patrocinava a guerra colonial na África, e representou, desse modo, um enfrentamento à repressão enraizada na sociedade portuguesa. As três Marias, desde o início do projeto, tinham clara a decisão de não assinar os textos de suas respectivas autorias, fato inclusive noticiado na imprensa, como podemos conferir na reportagem da revista *Veja*³, em 10/10/73, no trecho a seguir:

Elas já supunham, quando resolveram reunir num só volume seus poemas, ensaios e as cartas trocadas entre si, que as denúncias contidas causariam dificuldades com a censura, especialmente severa com as obras por escrito. Tomaram o cuidado, então, de não assinar seus textos e, durante os interrogatórios, recusaram-se a informar quem havia escrito o quê. Literalmente, o livro saiu com uma forma tão engajada nos movimentos feministas que se torna frustrante uma tentativa de identificação. (2014:345)

As cópias de *Novas Cartas Portuguesas* foram apreendidas em abril de 1972, sob acusação de atentado ao pudor e crime contra a moralidade pública, exigindo pena de prisão para as três. A acusação de pornografia era manobra típica do antigo regime, negando ao livro seu caráter político e procurando silenciá-las, diminuindo o significado de sua denúncia, e ocultando, ao mesmo tempo, a existência de problemas políticos permanentes com escritores, conforme declara Maria Teresa Horta, na entrevista para a revista *Manchete*, (2014:352), com conhecimento de causa, já que viu seu nome ser proibido de aparecer nas páginas do jornal onde trabalhava, além de testemunhar perseguições a intelectuais e ter seu telefone permanentemente censurado.

Os títulos no sumário do livro seguem uma ordenação segundo critérios que não podemos deduzir, e conjuntos de textos são distribuídos como se fossem listas: nomes de mulheres (Mariana, Maria, Joana, Mónica, Maria Ana, Teresa, Isabel, Fátima...), cartas numeradas e agrupadas em sequências (Primeira Carta I, II, III, IV, V, VI, Segunda Carta I, II, III, ...), formas que vão do bilhete a poemas dedicados e até documentos científicos e oficiais. O livro, sendo composto por 120 textos de variados gêneros, notadamente desestabiliza as fronteiras de

³"As três Marias", *Veja*, edição n.266, 10 de outubro de 1973, p.83.

classificação, tornando visível a pluralidade de que é constituído em sua estrutura, e reconhecendo, na releitura das *Cartas Portuguesas*, seus traços de narrativa de ficção, memória, autobiografia e confissão.

Tanto a excêntrica estrutura formal quanto seu conteúdo refletiram no estranhamento de sua recepção, inclusive da própria imprensa, como podemos conferir na breve entrevista⁴ que as três Marias concederam ao jornalista Fialho Gouveia, para o canal de televisão RTP, na ocasião das repercussões que tiveram o julgamento das autoras e a apreensão do livro pelas autoridades. O jornalista atribui fama ao livro mais pelo imbróglio judicial que por seu valor literário, segundo ele, desconhecido do público em geral.

Considerado imoral por sua linguagem marcada de erotismo, o livro provocou reações da sociedade portuguesa puritana no então longo período da ditadura salazarista, tendo sido recolhido e sua venda proibida. As autoras tiveram de lidar com a censura em seu país e contaram com a mobilização de feministas que aderiram à causa e tornaram-na conhecida na Europa e nos Estados Unidos, como indica o *Prefácio* de Maria de Lourdes Pintasilgo, na edição anotada do livro, assunto que será retomado mais adiante nesta Introdução.

Vale examinar a entrevista das três Marias ao jornalista Fialho Gouveia como um documento de época. Na primeira pergunta, ele pede ao trio de escritoras uma "definição do livro". Maria Isabel Barreno responde ser um livro "de combate pela libertação da mulher" e Maria Velho da Costa diz que o livro é "fundamentalmente uma obra de conjunto em que nós três decidimos mais ou menos experimentalmente, sem saber por que nem como é que estávamos a fazer uma experiência coletiva em que riscos e satisfações eram partilhadas até o fim". Antes que Maria Teresa Horta respondesse, Fialho Gouveia a interrompeu para lhe pedir uma definição "mais simples", "para o grande público", e o que ela teria a dizer sobre "o estilo do livro epistolar", "as intenções" e "a forma".

Maria Teresa respondeu-lhe que coincidia com Barreno quando falava das opressões a que as mulheres estavam sujeitas e que se importava com o aspecto estilístico e literário da obra, num tempo em que as mulheres eram obrigadas a "escrever nas entrelinhas, falar mal, baixo". Essa resposta pareceu não satisfazer o entrevistador, quando disse:

A Teresa falou há bocado da deficiência que talvez seja de reconhecer um livro de uma forma ou um estilo que não é acessível a todas as mulheres, quando no fundo vocês pretendiam fazer chegar essa mensagem a todas as mulheres. Eu pego nessa deixa, não esqueço dela para acusar o livro de si mesmo, parece-me que o livro não tem a linguagem das coisas simples que chegam às pessoas, parece-me que o livro na maioria de suas páginas utiliza uma linguagem densa, rebuscada, vamos lá, em termos correntes, é um bocado chato. O que vocês têm a dizer a isso?

⁴Entrevista das três Marias concedida a Fialho Gouveia, em 09/05/74, ao canal de televisão RTP: [Entrevista às “Três Marias” – RTP Arquivos](#)

Maria Velho da Costa respondeu que o livro não era para ser um manifesto ou panfleto, mas uma experiência. Sobre classificar o livro como "chato", interessava mais que as pessoas estivessem lendo-o, ao que Barreno acrescentou: "As pessoas podem achar chato ou qualquer outra coisa, isso é livre arbítrio das pessoas. Mas é muito paternalista essa ideia de que o escritor teria que escrever para o povo".

Na entrevista, as autoras se deparam com o questionamento do jornalista que, ao procurar um modo de classificar a obra em um gênero específico, acaba por acusá-la de elitista por não se deixar enquadrar ao gosto de leitores projetados como ideais, segundo sua expectativa. Ao atribuir à linguagem adjetivos como "densa" e "rebuscada", Fialho Gouveia assume uma posição desconfortável nessa leitura, de alguém que manifesta, com suspeita sinceridade, o estranhamento provocado pela obra que não se encaixa em seu catálogo canônico.

Para o jornalista, não se cumprem "o estilo do livro epistolar", nem "as intenções", nem "a forma". A conversa com as autoras parece não satisfazer suas perplexidades quanto ao gênero, à intencionalidade e à linguagem, tampouco se dá o reconhecimento de uma prática autoral tão diferenciada. O jornalista, cumprindo a tarefa de arguir às autoras suas motivações para escrever uma obra inclassificável e opaca em seus procedimentos formais, deixa transparecer um pensamento que seria lugar comum na mentalidade das pessoas letradas de sua geração.

Concedida a um canal público de televisão, esta entrevista, realizada em maio de 1974, é um registro documental com imagens em preto e branco que mostram a figura menor do jornalista, de costas, no enquadramento dado pela câmera, em contraposição ao plano mais aberto em que estão as três Marias sentadas, ocupando o maior espaço da tela, em posição que sugere certo enfrentamento corajoso para responder as indagações e desafiar o *status quo* vigente⁵.



Entretanto, o crivo do jornalista não impediu que *Novas Cartas Portuguesas* alcançassem novas leituras, leitoras e leitores. Mesmo com o processo judicial, a censura e a posterior apreensão dos livros no governo de Marcelo Caetano, algumas décadas depois, a obra receberia atenção especial de leitoras qualificadas como Maria Alzira Seixo, quando publica o importante texto "Quatro razões para reler *Novas Cartas Portuguesas*",

⁵Crédito da imagem: frame do vídeo veiculado pela RTP no endereço eletrônico: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/entrevista-as-tres-marias/> Acesso em 12/01/2023.

que será comentado oportunamente nesta dissertação, e Ana Luísa Amaral, a orquestradora da edição que me chegou em mãos e que é objeto deste estudo.

Esse movimento em torno da obra, sob novos parâmetros críticos, trouxe contribuições para entender o seu contexto de produção e sua atualidade, abrindo novas perspectivas de estudo das *Novas Cartas Portuguesas*, de modo a elucidar o potencial subversivo de seu projeto nos sentidos moral, político e poético.

No *Prefácio* (2010:31-48) desta edição, Maria de Lourdes Pintasilgo aponta a cumplicidade entre as Marias como um traço de originalidade, já que elas foram sujeitos e objetos concomitantes de toda a trama do livro. Em sua colocação, Pintasilgo assinala a singularidade de um projeto literário que se realiza pela partilha entre mulheres irmanadas em um grupo coeso. Tolhidas pela sociedade patriarcal portuguesa da época, criaram laços de apoio ao mesmo tempo em que foram objeto de toda a trama urdida a partir de questões íntimas, na condição de mulheres silenciadas, relegadas à censura.

No início do livro, a *Primeira Carta I* apresenta seu projeto literário:

Pois que toda a literatura é uma longa carta a um interlocutor invisível, presente, possível ou futura paixão que liquidamos, alimentamos ou procuramos. E já foi dito que não interessa tanto o objeto, apenas pretexto, mas antes a paixão; e eu acrescento que não interessa tanto a paixão, apenas pretexto, mas antes o seu exercício. (2010:3)

Nesse empreendimento, a paixão se sobrepõe a seu objeto: um gesto que coloca nela o protagonismo da força criadora e vê o objeto como mero instrumento para que ela se manifeste; é o *exercício da paixão*, este sim, que torna a escrita um regime de partilha da experiência na criação da obra. O tom do livro vai ser preenchido por esse postulado, e a palavra *paixão* será, inúmeras vezes, evocada nas *Novas Cartas Portuguesas*.

Ainda no *Prefácio*, Pintasilgo lembra o episódio conhecido que envolveu a mobilização de feministas como Simone de Beauvoir, Marguerite Duras, Doris Lessing, entre outras, contra o processo judicial aplicado às três Marias no governo de Marcelo Caetano (1968-1974) e faz uma observação perspicaz sobre a atitude de Beauvoir: mesmo saindo em defesa do trio, a feminista francesa nunca tinha (nem teria) sido capaz de abrir mão da própria assinatura em suas obras:

É certo que Simone de Beauvoir apontara para a cumplicidade das mulheres como uma teoria interpretativa da realidade. Mas nunca o severo rigor estilístico que a caracteriza lhe permitiu diluir-se numa escrita comum. Do mesmo modo, quando o novo surto feminista contemporâneo se exprimiu em literatura, foram sempre vozes singulares, identificáveis, que falaram de cumplicidade. Poucas, afinal, se lhe submeteram. A irman(dade) anunciada nunca atravessou o limiar da obra criadora. (2010:31)

As "vozes singulares, identificáveis", às quais se refere Pintasilgo, são aquelas legitimadas por suas autoras, dotadas de notoriedade, de mulheres que souberam atravessar as limitações impostas pelo

silenciamento e omissão do patriarcado e que, mesmo reconhecendo o valor da cumplicidade, nunca lograram realizar uma obra segundo o critério de um novo paradigma de criação.

As repercussões da censura do livro e as reações das feministas em apoio às três Marias, tendo provocado manifestações de apoio e solidariedade na Europa e nos Estados Unidos, foram gestos importantes de endosso à causa. Em oposição à atitude de Beauvoir, que resguarda sua marca autoral, distingue-se a centelha revolucionária das três Marias, com a ausência deliberada de suas assinaturas.

Considerando os aspectos elencados até aqui, pretendo escrever a leitura de *Novas Cartas Portuguesas* tendo como base eixos que considero fundamentais na arrojada constituição deste livro: a sororidade, relação que explica o vínculo de amizade celebrado entre elas; a autoria compartilhada, constituída a partir da renúncia de suas assinaturas próprias; e a aparição do corpo, em uma linguagem carregada de erotismo, instrumento de militância poética e política na literatura que produzem.

No primeiro capítulo, *Sororidade e escrita-cúmplice*, pretendo discorrer sobre trechos que mostram várias manifestações da sororidade como princípio norteador da escrita-cúmplice. Uma vez aceito o convite, o pacto acordado entre as três Marias torna-se perceptível, e a sororidade, um apelo feminista ao sentimento de irmandade entre as mulheres no sistema patriarcal, vigente desde a formação dos beguinatos na Idade Média, ganha contornos precisos e atualiza suas formas nesses textos. Não por acaso, as experiências de convívio e cumplicidade reforçam o significado da palavra "sórora", remetendo à irmã confinada no convento e a tantas mulheres que se reconhecem no lugar da clausura, ainda nos tempos ditos modernos. Neste capítulo, interessa investigar a sororidade como um componente determinante para a realização do projeto idealizado pelas três Marias.

No segundo capítulo, *Autoria compartilhada*, procuro fazer um recorrido às noções de autoria nos estudos literários e enxergar o ineditismo do projeto de escrita em comum pactuado pelas três Marias. Nesse exame, o objetivo é entender como se articulam os mecanismos de uma obra urdida a seis mãos, escrita por mulheres, com suas vozes coadunadas. As três Marias teriam elaborado uma forma inovadora de produzir literatura, dentro do regime da autoria compartilhada. Trata-se de resistir à repressão do governo fascista, caracterizando, nesse sentido, uma estratégia perspicaz de enfrentamento aos padrões vigentes. Assim, desde o princípio, a escrita compartilhada é resultado de um pacto feito em comum acordo para o borramento das marcas autorais, conferindo ao projeto sua notável singularidade.

No terceiro capítulo, *O corpo que sofre, o corpo que goza*, interessa identificar as opressões imputadas ao corpo da mulher, visto como território expandido de domínio do poder patriarcal colonizador, e as consequências do ideal romântico desmistificado; por outro lado, em oposição a esse quadro, veremos exemplos do protagonismo do corpo nas manifestações do desejo da mulher e a onipresença do erotismo na linguagem desses textos, uma resposta às opressões infligidas. O corpo que deseja, exposto na escrita de autoria feminina, tem papel de destaque nesta obra e sobre ele interessa refletir. Ancorados na sororidade, eixo

organizador da escrita-cúmplice, os textos sinalizam, nas palavras de Pintasilgo, a "reivindicação obsessiva do corpo como primeiro campo de batalha onde a revolta se manifesta". (2010:28). O erotismo, associado ao interdito e à transgressão, é uma estratégia de resistência política na medida em que se diz aquilo que jamais fora autorizado na escrita de mulheres; o corpo posto em evidência manifesta o direito de expressar desejos reprimidos.

Minha expectativa neste trabalho é de compreender, a partir de uma experiência pessoal de leitura e escrita, o *exercício da paixão* de que falam as autoras como experiência de subjetivação em tempos sombrios. Como se fosse destinatária dessas cartas em meu próprio tempo histórico, em que também respingam os resquícios das opressões coloniais sob diversas formas e nuances, a intenção é de poder enxergar o grau visionário dessa obra, deixando transparecer, em sua relevância política e estética, a magnitude de seus procedimentos numa época de retrocessos significativos.

Retomo e costuro as falas das três Marias na entrevista que abre esta Introdução: *Novas Cartas Portuguesas* é um livro de combate pela libertação das mulheres, obrigadas a *escrever nas entrelinhas e falar mal e baixo* para que os opressores (e toda a gente) não as ouvissem completamente, e para que pudessem usufruir o livre-arbítrio sobre seus próprios corpos. Falar *mal e baixo*, mas ainda assim, falar, como no *Poema encontrado no diário de uma mulher de nome Mónica* (2010:303):

Intimidade

Lembra-te amor
de quando me despias:

os teus dedos correndo
lentamente:
lentamente afastavam e me abriam.

A intimidade no pequeno poema se realiza numa linguagem translúcida: nada parece demasiado "denso", "rebuscado" ou "chato", como classificava o jornalista Fialho Gouveia. Tampouco se diz *mal* ou *baixo* quando o assunto é o imperativo do desejo sufocado. A intimidade da comunicação epistolar é o que permite que se fale baixo, mas de modo audível - ao leitor, um interlocutor próximo, cúmplice do mesmo desejo que a ficção realiza. Eis uma pequena amostra do corpo aberto, disponível, que deseja, emerge e está entregue nas cartas das três autoras irmanadas. Neste trabalho, escrever a leitura das *Novas Cartas Portuguesas* significa reconhecer os seus passos e identificar a relevância tão singular e prolífica de seus sentidos para a literatura produzida por mulheres.

Sororidade e escrita-cúmplice

Terra que por posta
vos darei
sabendo bem que dela só se parte
e nada nela cresce se não nasce
(2010:43)

"A Transformação do silêncio em linguagem e em ação", de Audre Lorde⁶, artigo apresentado em 28 de dezembro de 1977 no *Lesbian and Literature Panel*, em Chicago, Illinois, e publicado em 1978, pela primeira vez, no periódico *Sinister Wisdom* 6, relata a experiência pessoal da poeta quando recebeu apoio de outras mulheres na assim nomeada *guerra contra as tiranias do silêncio*, afirmando que, nos pactos de confiança entre as mulheres, romper o silêncio é uma forma de lutar e resistir,

E nos lugares em que as palavras das mulheres clamam para ser ouvidas, cada uma de nós devemos reconhecer a nossa responsabilidade de buscar essas palavras, de lê-las, de compartilhá-las e de analisar a pertinência delas na nossa vida. [...] E há muitos silêncios a serem quebrados. (2020:55)

Para bell hooks⁷, em "A sororidade ainda é poderosa"⁸, a base para fundamentar a solidariedade entre mulheres se faz pela articulação dos movimentos feministas, que criaram as condições para elas se ligarem e, juntas, pudessem proteger seus *interesses de mulher*. Ela se refere às transformações que testemunhou quando era estudante na Stanford University, uma faculdade mista, além de episódios que aconteciam em casa e no trabalho. As próprias experiências das mulheres foram suficientes para ensiná-las que eram doutrinadas pelo pensamento patriarcal para se enxergarem como pessoas inferiores aos homens. Sentimentos de inveja, medo, ódio e a competição estimulada reforçavam a desconfiança em suas relações, fortalecendo, dessa forma, a primazia do patriarcado. (2020:35).

O movimento feminista tinha o propósito de mobilizar as mulheres a parar de se verem como propriedade dos homens. O fim dos estupros e abusos sexuais, o livre-arbítrio sobre a própria sexualidade, os direitos reprodutivos, o uso de métodos contraceptivos eficientes: tudo dependia necessariamente da união das mulheres em solidariedade (2020:36). O primeiro desafio de mudança nas estruturas era combater o pensamento sexista das mulheres, dando fim à submissão e às leis do patriarcado, e só então se criaria *uma sororidade poderosa*. bell hooks pertenceu a uma geração de feministas negras estadunidenses, na esteira dos movimentos revolucionários dos direitos civis, durante as décadas de 1970 e 1980, que evidenciaram a questão

⁶LORDE, Audre. "A Transformação do silêncio em linguagem e em ação", in *Irmã Outsider*, Belo Horizonte, editora Autêntica, 2020.

⁷Em atenção à vontade da autora, seu nome é grafado em letras minúsculas.

⁸hooks, bell. "A sororidade ainda é poderosa", in *O feminismo é para todo mundo*, Rio de Janeiro, editora Rosa dos Ventos, 2020.

racial como elemento preponderante na discussão do alcance do feminismo para mulheres silenciadas por serem negras e subjugadas pelos privilégios das mulheres brancas.

bell hooks entende a sororidade como solidariedade política entre mulheres, que ultrapassa o reconhecimento das suas experiências positivas ou a compaixão diante de um sofrimento comum. Nesse pacto, a luta contra a injustiça patriarcal deve ser feita com comprometimento, porque só a solidariedade política poderá enfraquecer o sexismo, derrotando o patriarcado. Além disso, cada mulher, em sua individualidade, deveria estar disposta a declinar de seu poder de dominação e exploração de grupos subordinados: "Enquanto mulheres usarem poder de classe e de raça para dominar outras mulheres, a sororidade feminista não poderá existir por completo."(2020:36). Uma relação em que haja solidariedade política implica que todas as mulheres estejam incluídas, que nenhuma delas fique à margem e sem acesso aos direitos sociais, aos bens materiais e aos meios culturais.

A sororidade, entendida como princípio que justifica a existência de uma obra como as *Novas Cartas*, é percebida em vários momentos da escrita-cúmplice estabelecida entre as três Marias. São muitos os exemplos que ilustram gestos de sororidade, em vários textos, a começar pela epígrafe, que sintetiza, em grande parte, a motivação do projeto do livro, ao aludir a obras pregressas de suas autoras: *Maina Mendes* (1969), de Maria Velho da Costa, *Ambas as mãos sobre o corpo* (1970), de Maria Teresa Horta, e *Outros legítimos superiores* (1970), de Maria Isabel Barreno:

NOVAS CARTAS PORTUGUESAS

(ou de como Maina Mendes pôs ambas as mãos sobre o corpo e deu um pontapé no cu dos outros legítimos superiores)

Os três títulos, reunidos e combinados em um período único, constituem a marca textual da citação de três obras, condensando os propósitos de outra, as *Novas Cartas Portuguesas*, que seria edificada a partir das trocas epistolares entre as três escritoras. Seus livros, assim citados nominalmente, mimetizam discursos que se coadunam na ficção para construir uma outra voz, mais potente, dessa vez erguida pelo ajuntamento de três mulheres em um projeto de escrita compartilhada.

Na mesma direção, Evelyn Blaut⁹ aponta a sororidade como um compromisso político de gênero em que as mulheres, reconhecendo-se interlocutoras sem hierarquia, fiéis a si mesmas e às outras, fazem da amizade uma resposta à presumida rivalidade cultivada e naturalizada pelo sistema patriarcal. Nas relações entre as mulheres, ser solidária significa compartilhar um mesmo ideal, enfrentar e combater a opressão do patriarcado em pelo menos alguma de suas várias formas. Mais que comunhão de experiências e apoio mútuo, a sororidade

⁹FERNANDES, Evelyn Blaut. "Morte ao patriarcado: fraternidade, irmandade, sororidade", in *Cadernos Pagu* (63), 2021.

impulsiona a modificação das vivências nas relações, e nesse sentido interessa conhecer as bases que permitiram às três Marias a realização do seu projeto de escrita.

Quatro anos após organizar a edição anotada das *Novas Cartas Portuguesas*, em 2010, Ana Luísa Amaral publicou, em dupla com Marinela Freitas, o livro *Novas Cartas Portuguesas: entre Portugal e o Mundo*¹⁰, volume que reúne uma série significativa de estudos, repercussões na imprensa e colaborações de várias pesquisadoras acadêmicas. Destaco algumas leituras deste material que apontam os passos das três Marias na elaboração de seu projeto das *Novas Cartas*.

Um texto importante para elucidar a explanação do processo de escrita do livro é o posfácio da edição em inglês, *New Portuguese Letters* (1975), escrito e assinado pelas três autoras, com tradução para o português de Luís Filipe Costa, conforme consta na edição já referida. Nesse texto sucinto, as Marias explicitam que o livro é resultado de uma experiência compartilhada entre as três, e que a *sororidade*, expressa desde o primeiro parágrafo, é elemento estruturante da obra, fruto de suas trocas cotidianas, força que engendra sentimentos de várias naturezas:

[...] Não se trata do trabalho de um escritor isolado em luta com os seus fantasmas pessoais e os seus problemas de expressão de forma a comunicar com um Outro abstracto, nem tão-pouco da soma da produção de três escritoras a trabalhar separadamente sobre o mesmo tema. O livro é o *registo escrito* de uma experiência muito mais vasta, comum, vivida, de criar uma sororidade através do conflito, da alegria e da mágoa partilhadas, da cumplicidade e da competição - uma troca lúdica não só de modos de escrita mas de modos de ser, alguns conscientes e outros nem tanto, todos eles se alterando ao longo do processo, e nós as três enfrentando, ainda hoje, a questão do *como*. (Barreno; Costa; Horta apud Amaral; Freitas, 2014:31[grifos das autoras])

O texto segue com a explanação detalhada do processo, partindo de um fio puxado pela memória: "Tudo começou quando uma de nós disse: 'E se escrevêssemos um livro juntas?'" (Barreno; Costa; Horta apud Amaral; Freitas, 2014:31), e mencionam o ponto de partida, as *Cartas Portuguesas*, uma escolha que surgiu logo após o início de seus encontros. A história de amor malograda de Mariana Alcoforado será o primeiro motivo de uma lista que elas elencam no posfácio:

[...] a paixão, a clausura feminina, e a sororidade; o acto da escrita, o homem e a mulher como estranhos entre si; o casal; o sentimento pessoal e nacional de isolamento e abandono; o ódio, a separação, a guerra; os preconceitos religiosos e morais e os tabus; a culpa; a busca da alegria e do prazer; a comunidade dos enclausurados; o amor ingénuo e as cartas de amor sofisticadas; as questões constantes da nossa história nacional...um pouco de tudo isto. (Barreno; Costa; Horta apud Amaral; Freitas, 2014:32)

¹⁰AMARAL, Ana Luísa; FREITAS, Marinela. (orgs). *Novas Cartas Portuguesas: entre Portugal e o Mundo*. Porto, Dom Quixote, 2014.

Esses motivos são também divisões temáticas, e nesse rol assim descrito, tornam-se claras as regras de seu *jogo*; o *pacto* era renovado à medida que o trabalho ia tomando forma, cada uma deveria ir trocando cartas com cada uma das outras duas; combinaram que deviam se encontrar para almoçar pelo menos uma vez por semana e um dia à noite para entregar às outras duas uma cópia do material que tinham produzido. Esse método aparece descrito na *Terceira Carta II*, com indicações dos lugares em que aconteciam os encontros:

Quem me obriga a perder a seriedade do riso com que disse sim ao passeio convosco, passar-vos, aos almoços no Treze, à deambulação indesejada - pré-destinada? - de passos, mas exacta de trajecto da "Capital" ao Treze e contra, tráfego e camionagem, ameaças? (2010:26)

Os escritos seguiram, desde o princípio, um método de organização cronológica, com variadas colaborações de cada uma, sem, no entanto, a imposição de regras estilísticas, gêneros literários ou quantidade. Ao fazerem um balanço dessas produções, afirmam que os textos seguiam a ordem de chegada,

[...] sem outro critério organizacional que não a nossa crença no seu (no nosso) próprio desenvolvimento interno e unidade, cada peça datada mas não assinada, a COISA pulsando com uma vida própria, do princípio ao fim, pois de outro modo poderíamos e teríamos sido engolidas por ela, possuídas por ela, e nós provavelmente no final já demasiado cansadas, demasiado assustadas para levá-la mais adiante. (Barreno; Costa; Horta, apud Amaral; Freitas, 2014:33)

Como resultado desse critério arbitrário, estabelecido apenas pela convenção das datas em que os textos foram escritos e compartilhados, a obra foi se constituindo pela hibridizacão temática e de gênero, constituindo comunidades com as mais diversas vozes em torno da figura de Mariana Alcoforado.

No capítulo "Sororidade transnacional como acto político: *A recepção de Novas Cartas Portuguesas na Suécia*"¹¹, Chatarina Edfeldt cita os lemas mais célebres da segunda onda feminista: "Não há luta de mulheres sem luta de classes, não há luta de classes sem luta de mulheres", do Feminismo Socialista; e "O pessoal é político", do feminismo ocidental mais radical; reconhecendo, neles, uma semelhança entre a prática dos encontros das Marias e o *Radical Feminist Consciousness Raising*, método sugerido por Kathie Sarachild, que consistia em promover reuniões para as mulheres discutirem seus assuntos. (Edfeldt apud Amaral; Freitas, 2014:386)

Praticado por membros dos Movimentos de Libertação das Mulheres nos Estados Unidos, no final da década de 60, o *Radical Feminist Consciousness Raising* lograva denunciar e revelar as estruturas e práticas sociais que determinaram o papel secundário da mulher na sociedade. Bem de acordo ao lema "O pessoal é político", grupos eram formados com o objetivo de partilhar experiências pessoais, aumentando a conscientização das que estavam presentes. As experiências pessoais, quando evidenciadas, eram colocadas em

¹¹EDFELDT, Chatarina. "Sororidade transnacional como acto político: *A recepção de Novas Cartas Portuguesas na Suécia*" in AMARAL, Ana Luísa; FREITAS, Marinela. (orgs). *Novas Cartas Portuguesas: entre Portugal e o Mundo*. Porto, Dom Quixote, 2014.

um nível estrutural social, ganhando legitimidade política e científica na sociedade. Edfeldt identifica a semelhança entre esse método e a forma com que as Marias se vincularam "ao processo de elaboração da(s) narrativa(s) epistolar(es) das *Novas Cartas*, nomeadamente na escolha de se partir de múltiplas vozes e experiências de Marianas como um meio para saber e descobrir mais sobre o que significaria ser mulher, em todas as dimensões, na sociedade." (Edfeldt apud Amaral; Freitas, 2014:386-387).

Mais informações sobre o processo de escrita das *Novas Cartas* podem ser encontradas no capítulo dedicado à repercussão do livro no Brasil. Em um estudo coordenado por Jorge Fernandes da Silveira (UFRJ/CNPq)¹², somos apresentados a um acervo de notícias veiculadas na imprensa nacional, com a ressalva pertinente de que estávamos também submetidos à censura na ditadura civil-militar que vigorou entre os anos de 1964 a 1985. Na entrevista¹³ concedida à revista *Veja*, em 11 de dezembro de 1974, Maria Teresa Horta conversa com o jornalista Benício Medeiros sobre o lançamento de seu livro *Minha senhora de mim* no Brasil, apontando-o como embrião das *Novas Cartas*.

Ficamos sabendo que seu pequeno livro de poemas provocara um escândalo editorial sem precedentes nos 48 anos de salazarismo e que a escritora, então com 35 anos, dizia desejar escrever um livro direto, sem eufemismos, que falasse do prazer sexual da mulher. Indagada sobre o que representou *Minha senhora de mim* para sua carreira, Horta respondeu que nesta obra ela "realmente se definia como uma escritora feminina" (Horta apud Amaral; Freitas, 2014:359); que "há mulheres que escrevem como homens, e mulheres que usam uma temática toda própria, para mulheres" (idem). A sexualidade feminina sempre fora assunto dos homens, mas, questionou Horta, "Quem pode falar do prazer feminino senão a mulher?", acrescentando: "Eles podem achar bonitos os seios da mulher, mas nunca pudemos elogiar uma coxa masculina." (idem).

Quando o jornalista perguntou se *Minha senhora de mim* era o embrião de *Novas Cartas*, Maria Teresa respondeu afirmativamente, mas acabou por explicar mais a relação que tinha com as outras Marias, em vez de desenvolver o tema da origem de uma obra a partir de outra, anterior:

R - Sim. Eu, Isabel e Maria Velho sempre fomos muito ligadas, temos a mesma idade e pertencemos à mesma geração literária. Publicados os meus poemas, começamos a discutir a ideia de editarmos alguma coisa em conjunto. Afinal, se uma mulher sozinha provoca tanto barulho, o que não fariam três? Durante ano e meio produzimos os textos - toda semana nos encontrávamos para lê-los em voz alta. Foi essa a experiência mais espantosa da minha vida. (Horta apud Amaral; Freitas, 2014:359)

¹²"Cartas do breve futuro, hoje: Notícias do Brasil sobre as *Novas Cartas Portuguesas* 40 anos depois", in *Novas Cartas Portuguesas: entre Portugal e o Mundo*. Orgs. Ana Luísa Amaral e Marinela Freitas. Dom Quixote, Lisboa, 2014.

¹³Benício Medeiros, "Uma das três", *Veja*, Secção Literatura, edição n.327, 11 de dezembro de 1974, pp.109-110. in *Novas Cartas Portuguesas: entre Portugal e o Mundo*. Orgs. Ana Luísa Amaral e Marinela Freitas. Quixote, Lisboa, 2014.

E, confirmando seu planejamento, explicou que, em linhas gerais, concordaram em trazer um exemplo antigo, já que a situação da mulher mantinha-se inabalável havia séculos. A escolha das *Cartas Portuguesas* escritas por Sórora Mariana Alcoforado no século XVII tem a ver com essa percepção da mulher desde tempos longínquos. Durante o trabalho em conjunto, pesquisaram Bernardim Ribeiro, Sórora Violante do Céu e muitos outros autores. Também foi uma decisão conjunta não assinar os textos e assumir, as três, a responsabilidade da autoria coletiva da obra.

Não apenas a comunhão entre suas experiências pessoais e o apoio implícito entre todas, mas também as vivências que foram capazes de impulsionar uma mudança propositiva, algo que notadamente pode ser identificado desde a gênese do projeto das três Marias em suas *Novas Cartas*. Relatos como esses deixam transparecer o modo como o trio se articulou para colocar em marcha o projeto; explica-se o estabelecimento de uma ordem cronológica nos textos, que não tem a ver com o nexos entre os conteúdos trocados entre elas, mas apenas com as datas de seus registros, significando nada mais que mera ordenação arbitrária. Isso responde ao mistério da organização do *corpus*, deixando as pontas soltas para o leitor, que também se vale de plena liberdade para ordenar ou não sua leitura, quanto mais avança as páginas. O projeto do livro, desde o início, compreende a sororidade como princípio norteador de criação, e a escrita-cúmplice como metodologia a ser praticada por todas, igualmente e sem exceção.

É possível notar, em vários trechos, manifestações de sororidade na obra. Podemos identificar, no sujeito enunciativo do discurso, a "mulher que escreve", remetente da carta, que vai sempre se dirigir a essas outras mulheres, destinatárias suas e, nesse ato, em vários momentos utiliza a primeira pessoa do plural, "nós", como se fosse uma conversa entre o grupo, que continua a cada fragmento e vai se constituindo como corpo coletivo.

A sororidade é reiterada nos textos como uma espécie de mote a ser desdobrado durante a escrita: há uma consciência criada no gesto de dar-se-lhes as mãos, a todas e a cada uma, sinalizando, de forma cristalina, que estão unidas neste propósito, explícito no próprio texto, ele mesmo registro em que é feita a promessa:

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, [...] (2010:7).

O *pacto* sempre reaparece, novamente sublinhando a união do trio, "E de novo nos encontramos juntas as três igualmente aqui, como em muitos outros tempos e decisões: recusando sermos sombra, sedativo, repouso de guerreiro. Guerreiros, nós, mulheres de corpo inteiro e segura mão."(2010:32); marcando a profundidade de suas entregas e o quão dispostas estão a participar de um processo que contempla tamanho intercâmbio de experiências:

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 claridade sufocante, a voragem de tudo o que tocamos, a nossa constante descoberta dos contornos imprecisos, dos perfis exactos, da dureza das formas. (2010:33)

São tantas as passagens em que as Marias se remetem umas às outras, usando palavras que denotam a sua mútua afeição, "faremos uma irmandade", "nenhuma de nós três", "nós próprias", "irmãs minhas", "E nós, e nós", "o trio de mãos que mais de três não seja e anónimo o coro", "manas, existiremos três numa só causa", "as mãos nos damos e lhes damos", que o tom confidente das conversas do trio reforça seus vínculos de cumplicidade. O que vemos, nesses recortes, é um modo de operar a escrita-cúmplice, tornando a linguagem o veículo de acesso a uma afetividade recíproca. Nesse processo, vemos a educação que a sororidade promove: "Quem não analisava, fê-lo bem, quem não fazia poemas, foi-os fazendo, quem não se fazia valer de pintar olhos, também. Quem não chorava, quase, quem não se agitava, agora sim." (2010:96).

Na *Primeira Carta II*, encontramos a recusa da clausura e das atividades que alimentam estereótipos sexistas. A cumplicidade entre as Marias endereça-se à Mariana Alcoforado a partir do lugar do convento, espaço físico de reclusão da freira, e demonstra, assim, a semelhança da condição das mulheres, sempre oprimidas por um moralismo cristão, em uma instância temporal mais ampla:

Em salas nos queriam às três, atentas, a bordarmos os dias com muitos silêncios de hábito, muito meigas falas e atitudes. Mas tanto faz aqui ou em Beja a clausura, que a ela nos negamos, nos vamos de manso ou de arremesso súbito rasgando as vestes e montando a vida como se macho fôramos - dizem. (...) De imediato então nos querem tomar pela cintura, em alvos lençóis de cama se necessário, e filhos. (2010:20)

A recusa da submissão e a negação do comportamento moldado que classifica as mulheres como resilientes reprodutoras de filhos são acenos de que as cartas vão tomando feição de protesto e testemunho de seu próprio tempo, um registro do cotidiano vivenciado naquele presente dos anos 70. Desde sempre, refletem a história de um país que teve vocação para delegar à mulher uma posição inoperante; são exemplos que elucidam a consciência do empreendimento comum feito nesse exercício de troca, já que escrever demanda coragem de assumir riscos: "O que nos restará então de nós depois desta aventura? (...) Deste modo vamos construindo um azulejo: painel. Carta por carta ou palavra escrita, volátil, entregue. A nós principalmente. depois a eles; a quem nos quiser ler mesmo com raiva." (2010:21).

O rompimento da clausura leva à libertação subjetiva do ódio e do ressentimento:

Assim, penso, estamos nós três neste dar de mãos, nesta entrega, nesta independência nossa. (...) 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. (2010:22)

O amor de Mariana Alcoforado se nutre do sofrimento de ter o amado ausente, e o ódio é consequência de sua queixa. As Marias recuperam a frase de Mariana para dar-lhe novo sentido: no lugar do lamento e da pena, elas escolhem o prazer. As Marias se recusam a permanecer na clausura: "pois clausura rompemos, já rompemos", reivindicando um amor recíproco e realizado e, com isso, respondendo à Mariana do século XVII que não vão repetir seu destino, pois elegem o prazer em detrimento da pena: "Porém, nunca de pena mas prazer nos ficamos, irmãs, sem ser por nostalgia, ou crença".

Também neste excerto, a dualidade entre as forças que impulsionam "o dar de mãos", "a entrega", "o amor", "o prazer", por um lado, marcando a energia que motiva a relação e, por outro lado, "o ódio", "a pena", "a clausura", "o desprazer", todos no campo lexical da destruição, da morte e do desligamento da energia vital. A escrita, então, ganha um sentido ético: o eu se aprimora para o outro. As Marias constroem, pela escrita, uma ética e uma estética da amizade.

A escrita de *Novas Cartas Portuguesas* é a aventura anunciada nesta *Primeira Carta II*, e o azulejo é o painel configurado que elas estão a construir "carta por carta ou palavra escrita, volátil, entregue". (2010:21). O pertencimento como uma prática se renova cada vez que a amizade entre as Marias é celebrada por sua solidariedade: "estamos nós três neste dar de mãos, nesta entrega, nesta independência nossa". (2010:22).

Nas *Novas Cartas*, a figura de Mariana Alcoforado muitas vezes é evocada para contestar a mulher sofrida e submissa, rendida a um amor que não lhe responde nem corresponde. Nas *Cartas Portuguesas*, a ausência do homem amado é motivação para a escrita epistolar de Mariana, endereçada a um destinatário sumariamente sem voz, porque ausente. Diante do abandono e da necessidade de comunicar o vazio deixado pela partida do amante, além de seu silêncio, Mariana Alcoforado manifesta sua falta, seu drama se dá pela ausência de resposta e interlocução, e seu lamento é o gozo do infortúnio; o amor, nesse caso, não eleva, só maltrata:

Mil vezes ao dia dirijo para ti os meus suspiros: eles procuram-te em toda a parte e, como recompensa de tantas inquietações, apenas me trazem o aviso demasiado sincero da minha triste sorte, que tem a crueldade de não suportar que eu me iluda e que a cada passo me diz: basta!, basta!, infeliz Mariana, basta de te consumires em vão e de procurares um amante que nunca mais voltarás a ver; um amante que atravessou o mar para fugir de ti, que está na França no meio dos prazeres e nem por um momento pensa nas tuas dores; um amante que te dispensa de todos esses transportes, que nem sequer te agradece. (2016:18)

Ela busca o amante, deseja amá-lo, mesmo que fale sobre a impossibilidade do encontro; escrever-lhe suspende o desespero, trazendo alegria. Escrever a carta é almejar uma interlocução que não vai se realizar, ao

contrário, será virtual, porque projetada em sonho, e fantasmagórica, pois ausente de resposta. Mariana goza a perda, "Parece-me, contudo, que chego até a prezar as desgraças de que és a única causa: dediquei-te a minha vida assim que te vi e sinto algum prazer sacrificando-a a ti." (Alcoforado, 2016:18), e toma para si a impreciação de Cristo na cruz, como expressão de angústia e máximo sofrimento:

Conjuro-te a que me digas por que é que te empenhaste em me encantar como fizeste, se já sabias que me havias de abandonar? Por que é que puseste tanto empenho em me tornar infeliz? Por que não me deixaste em paz no meu convento? Tinha-te feito algum mal? (2016:21).

O amor de Mariana é devoto, queixoso da falta, predestinado à fidelidade eterna e ao juramento de paixão mais ardente: "Ai de mim! Por que não queres ficar comigo a vida inteira?" (2016:21). O sujeito a quem Mariana Alcoforado endereça suas cartas, reiteradas vezes, só existirá nas *Cartas Portuguesas* na condição de homem ausente, peregrino, aventureiro; já em *Novas Cartas*, as cartas das três Marias são, muitas vezes, endereçadas ao trio ou a personagens que servem como seus interlocutores; são cartas respondidas pelas três e, nessa atividade conjunta, os textos são sempre exercícios compartilhados, como se fossem cartas-diário, e o que escrevem para as outras irmãs também o estão dizendo a si mesmas, em uma espécie de solilóquio dialogado. As cartas que escrevem conformam, dessa maneira, relatos epistolares cujas interlocuções se desenvolvem pela reincidência de certos comentários e episódios encontrados nesses fragmentos.

Mariana desperta nelas um sentimento ambivalente de fragilidade e força: ela é o "mote", "motivo" que vai render a matéria de suas trocas; é o "mosto", o sumo, sua ocupação rotineira, "a métrica dos dias"; a mãe vira personagem: "assim inventamos já de Mariana o gesto, a carta, o aborto; a mãe que as três tivemos ou nunca lha damos". As Marias acusam Mariana e se recusam a "ilibá-la por fraqueza, cobardia, fazendo dela uma pedra a fim a atirarmos aos outros e a nós próprias." Elas também se acusam, "sabendo no entanto do peso de rocha, de planta, da nossa força". É um enfrentamento feito a partir da consciência do "poder com que saltamos juntas".

Mariana, quando escreve, busca constituir-se como sujeito, para negar a condição de objeto a que foi relegada. Em *Novas Cartas*, o sujeito se pluraliza para compor o diálogo faltante, de modo que as interlocutoras reconhecem e respondem à legitimidade de sua voz:

De nós se utiliza quem a nós nos quer e a quem parecendo consentir utilizamos. Pois bem se ama e bem amamos em exercício de corpo e belo prazer. Com palavras construiremos nosso amor, casas de resguardo e tempo de reflexão. Cada uma por si espontânea, de aparência frágil, porém juntas logo o rigor, o manto, a terra, o susto que provocamos a homem que nos "saiba" e oiça. Já mesmo houve quem em modos de ameaça predissesse: "uma de vocês morre"; já cartas que nos mandam recusamos e eu rasgo - já tu, mar, fluida, maina - me olhas de suspeita e meu corpo vejo gabado por quem nunca o teve, o viu, apenas o lendo em livro tido por suspeita de retrato e confissão, afinal sendo-o só de grito, raiva e ventre inconsciente a outrem, aceite por mim própria: [...] (2010:68)

A solidariedade política entre as mulheres é essencialmente dialógica, o circuito de cartas e respostas inventadas pelas três Marias busca compensar o silêncio que relegou a Sórora à solidão e ao abandono. Se só Mariana escrevesse, ninguém (o suposto destinatário) a reconheceria como sujeito, ela permaneceria na condição de objeto.

A sororidade também se nota em vários dos poemas que integram a obra: endereçados individualmente desde os títulos, evocando seus nomes, ou citando suas obras pregressas, ou referindo-se a elas como trio. Esses poemas esparsos, vistos em conjunto, compreendem outra forma possível de escrever e trocar cartas, fragmentos do cotidiano e segredos entre amigas-irmãs-amantes.

No poema *Eis-nos* (2010:30-31), evidencia-se a separação entre as esferas doméstica e pública, invertendo-se os papéis e mostrando, assim, a recusa de um lugar socialmente atribuído às mulheres. Na primeira estrofe, o advérbio "eis" tem força de uma convocação, qualificando o trio por seus corpos expostos, com "as virilhas à vista", mas obstinados, "certas no que estão a fazer", com a consciência de que "rever e revolver" fazem parte do movimento próprio ao embate "das causas e coisas que dormiam". Elas se reconhecem "fêmeas", fiéis à imagem que representam, e recusam "ser caça, objeto dado, voluntário odor de bosque seco".

No livro escrito a seis mãos, as amigas são "três aranhas astuciosas fiando de nós mesmas nossa arte, vantagem, nossa liberdade ou ordem", "prevendo a corrosão nas hierarquias e costumes, instaurando a lei de uma nova irmandade - dão se conta do risco?" (2010:34). Na relação de sororidade assim constituída, elas sinalizam a potencialidade de seus corpos expostos, suas vozes e mais os ecos de Mariana, e mais a de outros poetas da tradição literária portuguesa, e mais figuras que vão compondo o universo íntimo elaborado nessas cartas.

Nesse livro interativo que é o das *Novas Cartas*, objeto em que se encontram séries significativas de hipertextos e ligações, várias comunidades inventadas em seus textos, abrigando diversos interlocutores em uma rede de citações, é possível vislumbrar um mapeamento das relações que ali se apresentam. Há recorrência de certos nomes, temas, autores, personagens; encontramos citações de trechos, eventos históricos, acontecimentos políticos, aspectos da cultura e episódios da sociedade lisboeta.

Não é o caso, como diria o senso comum, de entender as comunidades constituídas por laços comuns e de pertencimento; em vez disso, as comunidades criadas pelas Marias compreendem o que Esposito¹⁴ denominou "singularidade da diferença" (2018:59). As diferenças entre todos os atores, seus lugares de origem, suas épocas, seus idiomas, seus caldos de cultura e discursos vão fortalecer as comunidades urdidas pelas três Marias em suas *Novas Cartas*.

¹⁴"Comunidade", in PEDROSA, Célia et al. *Indiccionario do contemporâneo*, Belo Horizonte, editora UFMG, 2018.

Como sabemos, Mariana Alcoforado não era correspondida pelo oficial francês que a deixou, mas as três Marias se encarregaram de dar voz a Chamilly, fazê-lo existir em seu texto; há uma série de personagens que vão circundar Mariana, transcendendo os limites de sua existência a partir de possibilidades de interlocução, todas feitas pelo viés da ficção. Em *Carta do cavaleiro de Chamilly a D. Mariana Alcoforado, freira em Beja* (2010:84-88), um texto que mescla trechos em francês e português, provavelmente para demarcar o bilinguismo do cavaleiro, encontram-se alusões a Corneille, Montaigne, Torquato Tasso e Blaise Pascal, para citarmos um exemplo de como aparecem referidos os autores em apenas um fragmento.

No conjunto de títulos que mencionam Mariana Alcoforado, vamos encontrar alusões e citações de diversos outros autores, convocados pelas três Marias para atualizar, complexificar, rediscutir a figura da freira e sua onipresença no imaginário da literatura portuguesa à época em que elas viveram. Comunidades concebidas não pelo reconhecimento de valores comuns, que até podem coincidir, mas sobretudo por uma teia de relações em que sobressaem as diferenças.

A ideia de comunidade surge desde os beguinários do começo do século XIII, agrupamentos de mulheres solitárias, as beguinhas, que viviam nas periferias das cidades e se dedicavam a rezar, fazer boas obras, ajudar os pobres e doentes sem, no entanto, fazerem votos monásticos, nem estarem vinculadas a regras de clausura e votos públicos. Os beguinários também eram refúgio de mulheres cultas, poetisas e filósofas que não tinham lugar na sociedade patriarcal.

As comunidades das três Marias configuram um cânone próprio, compreendem uma teia de ligações discursivas que ora dialogam com a tradição da literatura portuguesa, como *Menina Moça*, de Bernardim Ribeiro, ou *Sóror Violante do Céu*, poeta barroca portuguesa, ora com contribuições de outras literaturas, formando um tecido de muitas vozes que coexistem no espaço criado nessas relações.

Trata-se de uma maneira muito sagaz de escrever a leitura dos autores convocados, agora incorporados a seus discursos coadunados, dando corpo a uma reivindicação - a de se incluir como sujeito que escreve, cria e participa da sociedade com voz atuante. Esse aceno, sendo realizado na década de 70, em pleno regime autocrata e fascista, é bastante expressivo e também, claro está, revolucionário.

Nesse universo de relações intertextuais, citações e alusões, também vale olhar com atenção à sororidade estabelecida entre as personagens que circundam Mariana, como, por exemplo, Joana de Vasconcelos, com quem Mariana se corresponde e, também, estabelece um triângulo amoroso com Chamilly. Joana, amiga e confidente de Mariana, aproxima-se do cavaleiro, ao mesmo tempo em que mantém com ele uma relação adúltera para distrair-se da infelicidade de seu próprio casamento. Enquanto Joana deseja apenas uma relação física, Mariana, enclausurada, sucumbe à paixão. Apesar disso, reforçam os laços de sua amizade: "Em que lhe posso valer, Mariana? Eu que a mim própria não me valho, nem a ti, minha amiga, minha irmã, minha companheira de sempre".

Na *Terceira Carta III*, em "Hão-de susto dizer-nos até lésbicas" (2010:41), as autoras ressaltam o sentido da sororidade ao denunciar o sistema falocêntrico, companheiras que são. Por isso, não rejeitam o epíteto, não aceitam a provocação nem acatam seu tom pejorativo, antecipando o que Adrienne Rich definiu, em 1980, como "lesbian continuum": uma forma ver as relações entre mulheres para além da atração física e do envolvimento sexual, porque há muitas outras formas possíveis de se relacionar, e a vida interior é fortalecida à medida que estão unidas contra a tirania masculina, oferecendo apoio político e material, e, assim, encontrando modos de resistir contra o patriarcado e o padrão heterossexual repressivo. (Rich (1980:23-75) apud Barreno, Costa, Horta, 2010:324).

Como vimos, a sororidade é um eixo estrutural que irradia em toda a composição de *Novas Cartas Portuguesas*, tornando visível o pacto das autoras na escrita-cúmplice, em uma atuação ética, com um propósito comum. No artigo de Audre Lorde que inicia este capítulo, a poeta defende a necessidade primária de se romper com o silêncio, afirmando que há um *compromisso* compartilhado *com a linguagem* e o seu *poder*; é preciso *ressignificar a linguagem* como gesto de repúdio e sobrevivência ao que foi instituído para operar contra as mulheres. Ela diz:

Na transformação do silêncio em linguagem e em ação, é essencial que cada uma de nós estabeleça ou analise seu papel nessa transformação e reconheça que seu papel é vital nesse processo. (...) Para aquelas entre nós que escrevem, é necessário esmiuçar não apenas a verdade do que dizemos, mas a verdade da própria linguagem que usamos. Para as demais, é necessário compartilhar e espalhar também as palavras que nos são significativas. Mas o mais importante para todas nós é a necessidade de ensinarmos a partir da vivência, de falarmos as verdades nas quais acreditamos e as quais conhecemos, para além daquilo que compreendemos. Porque somente assim podemos sobreviver, participando de um processo de vida criativo e contínuo, que é o crescimento. (2020:54-55)

As palavras de Audre Lorde parecem fazer ecoar na práxis das três Marias, demonstrando o sucesso da execução de seu projeto tecido a seis mãos. A noção de sororidade se atualiza pelo compromisso de cada uma consigo e com as outras, uma tomada de consciência necessária para a mudança. A verdade esmiuçada em *Novas Cartas Portuguesas* é a dos encontros compartilhados nessas trocas significativas. *Ensinar a partir da vivência*, nesse caso, é trazer o testemunho das partilhas entre essas mulheres, fortalecendo os laços de solidariedade no trabalho conjunto que empreendem.

Autoria compartilhada

Amái-nos umas às outras como nós nos amamos órfãs do mesmo bem - quem nos
consinta a paz e a aventura, a água lisa e o amor industrioso, pão e laranja limpos e a
feijoca de fráguas, porque "na Terra que Deus criou, nós somos todas iguais, e isto nos dá
a coragem de fazer assim uma aventura!"
(2010:42)

1. Autoria nas *Cartas Portuguesas*

Considerar o significado da autoria compartilhada nesta obra requer retroceder alguns passos e ver que o debate aparece como questão nas *Cartas Portuguesas*. Entre as hipóteses de que foi uma obra escrita pela freira Mariana Alcoforado ou por um autor anônimo, Claude Barbin, a mais presumível é que tenha sido realmente Mariana a autora dessas cartas. Mesmo que a sua existência empírica seja posta em xeque, sua figura é a fonte para a escrita das *Novas Cartas*.

Escritas em francês e publicadas por Claude Barbin em 1669, as *Lettres Portugaises Traduites en Français* não indicavam autor ou tradutor em sua primeira edição. No mesmo ano, em outra edição, cujo título era *Lettres d'Amour d'une Religieuse Écrites au Chevalier de C. Officier François en Portugal*, trazia o nome de Gabriel Joseph de Lavergne, conde de Guilleragues, como tradutor das cartas. Em 1810, o intelectual francês Jean-François Boissonade descobriu uma nota em sua cópia da obra, que identificava "Mariane Alcaforada [sic], religieuse à Beja" como a autora das cartas. (Boissonade (1863:489) apud Barreno, Costa, Horta, 2010:326). Em 1926, o estudioso americano F.C. Green formulou a tese de que o autor das cartas seria o próprio Guilleragues e não Mariana Alcoforado (Green (1926:162) apud Barreno, Costa, Horta, 2010:326).

Assim se deu o embate entre os defensores da tese de que a autoria das *Cartas Portuguesas* seria de Mariana, por um lado, e de Guilleragues, por outro, inclusive reivindicando o patrimônio da obra à literatura francesa ou portuguesa, a depender do lugar que se ocupava nessa disputa, fato que ficou longe de chegar a uma definição, já que não havia provas definitivas quanto à origem das cartas.

Para os que defendem a autoria de Guilleragues, a obra reflete o espírito dos salões franceses do século XVII, revelando a sua artificialidade, sob o juízo de que Mariana Alcoforado não teria capacidade literária para escrever aquelas cartas. Esse era um preconceito fundado na ignorância ao fato de que a freira era uma aristocrata letrada, tendo sido escritã no convento e incumbida de educar sua irmã, que se tornara escritã e abadessa no mesmo convento. Já os defensores da autoria atribuída a Mariana¹⁵ alegavam que a obra estaria repleta de lusismos, tanto em nível formal quanto ideológico. As três Marias, autoras de *Novas Cartas Portuguesas*, aderiram à tese de que não só Mariana escreveu as cartas, como o fez em língua francesa, assim como também a defenderam Katherine Vaz, no romance *Mariana* (2002:131 [apud Barreno, Costa, Horta 2010:234]) e Miriam Cyr, em *Letters of a Portuguese Nun* (2006 [apud Barreno, Costa, Horta 2010:326]).

¹⁵Cordeiro (1891), Bordeaux (1934), Fonseca, A. (1966), entre outros, defendem a autoria atribuída a Mariana; enquanto Green (1926), Rodrigues (1935), entre outros, acreditam ser autoria de Guilleragues. (2010:51)

Esse imbróglgio sobre a autoria das *Cartas Portuguesas* acentua o significado do protagonismo de Mariana Alcoforado, que teria cometido o atrevimento de escrever numa época incompatível com a possibilidade de conceber que mulheres pudessem ser autoras. Mariana Alcoforado, de carne e osso ou de papel, é aquela que escreve a seu amante sem poupar no texto uma adjetivação ousada, até então só empregada na alusão ao êxtase místico, marcando a impositação de sua voz devota e apaixonada, um ato em si corajoso para uma freira encerrada em um convento no século XVII.

No caso das *Cartas Portuguesas* de Sórora Mariana Alcoforado, os questionamentos sobre a autoria de uma mulher – esta Mariana – ou de um homem que, anonimamente, teria uma 'persona feminina', só reforçam a existência de vários impedimentos reais e simbólicos aos quais as mulheres eram submetidas. Era um evento incomum e extraordinário: uma mulher involuntariamente confinada numa ordem religiosa escrever um livro de cartas endereçadas a seu amante estrangeiro, e dessa forma conceber a escrita como um direito, algo que, desde sempre, fora prerrogativa apenas de homens letrados. Mas, tendo sido Mariana uma aristocrata letrada, escritora do convento de Beja, é possível entender que, investida de coragem, levou adiante a escrita de suas cartas de teor apaixonado.

1. Noções de autoria nos estudos literários e ausência de assinaturas em *Novas Cartas Portuguesas*

Várias noções de autoria atravessam os estudos literários em um amplo espectro de tempo, remontando desde a total ausência de assinatura, caso das culturas orais grega e egípcia e de boa parte da nossa própria cultura, até a discussão sobre a morte simbólica do autor, trazida por Barthes, nos anos 60 do século XX. "Autoria" pode tanto denotar autoridade e posse, quanto veracidade ou autenticidade; a noção de autor tanto se apoia na figura romântica do "gênio inspirado", como na ideia burguesa de propriedade. A autoria, como propriedade intelectual, fortalece a condição de um gênio criador e dá direito à assinatura como marca de distinção. Um território se delimita e o autor estabelece seus domínios de posse.

No primeiro capítulo da coletânea de ensaios "Palavras da Crítica, Tendências e Conceitos no Estudo da Literatura", o professor João Adolfo Hansen (1992)¹⁶ escreveu o verbete "Autor", fazendo um arrolamento do estado da autoria, em uma espécie de ensaio histórico-crítico, num horizonte que discorre em torno de termos como *autor* e *artífice*, *auctor* e *auctoritas*, e descreveu os desdobramentos do conceito desde a Antiguidade, até chegar à denegação da presença e à *função-autor* em Foucault. É um percurso diacrônico que, ao ser exposto, mostra a diversidade de acepções para a autoria, embora seja curioso perceber que tal noção não se refere à literatura produzida por mulheres: elas nitidamente não figuram como autoras nos cânones, nas listas, na crítica e nos estudos literários mencionados pelo professor em seu ensaio.

¹⁶HANSEN, João Adolfo; TELLES, Norma; et alli. *Palavras da Crítica, Tendências e Conceitos no Estudo da Literatura*, org. José Luís Jobim, Rio de Janeiro, editora Imago, 1992.

Na mesma coletânea encontramos, na sequência, o capítulo "Autor+a", de Norma Telles (1992), que vai tratar da autoria feminina estabelecida, desde o princípio, a partir da diferença do gênero, com o masculino englobando (prevalecendo sobre) o feminino: assim, enquanto "senhor" é sinônimo de "domínio e controle", "senhora" é "pertencimento a outro"; "poeta", do grego, é "aquele que faz", e "poetisa" é seu correspondente no feminino. Com esses exemplos das sutilezas entre os significados das palavras, Telles pretende mostrar que a noção de "autora" não corresponde igualitariamente à noção de "autor". Nossa leitura, e também a escrita, são determinadas historicamente e moldadas por essas definições e distinções de gênero.

Publicado em 1992, esse ensaio fomenta a discussão do estado da autoria feminina com exemplos que mostram fatores, silenciamentos e interrupções da memória coletiva, deformando ou apagando a figura da "autora". Telles escolhe a imagem do palimpsesto para metaforizar essa condição, afirmando que a literatura escrita por mulheres é uma arte que expressa na mesma medida que disfarça, isso porque as ocultações obscurecem seus significados. A literatura de autoria feminina sempre existiu marcando uma presença muitas vezes invisível e silenciosa, oculta e negada por estereótipos que ocupam o imaginário do sistema patriarcal ocidental. Felizmente, podemos dizer que esse cenário vem passando por uma sensível transformação na produção autoral feminina contemporânea, com o crescimento de premiações e publicações de mulheres neste século XXI.

Sobretudo nos períodos de maior repressão, o gênero é tido como uma barreira para a literatura produzida por mulheres: definido para distinguir as pessoas, é uma construção cultural com o objetivo de classificar a partir das diferenças sexuais. Assim como raça e classe, para Telles o gênero sempre irá importar no meio sociocultural.

No percurso de Norma Telles, ela aborda exemplos de produções de autoria feminina concomitantes aos apagamentos históricos nos contextos em que estavam inseridas. Ela indica Emily Dickinson como a antecessora no manejo da linguagem, dando autoridade a seus versos e às vozes de antecessoras e sucessoras, tendo constituído uma comunidade que enfatizou o sacrifício da mulher, cuja fala é ilegítima e a sexualidade, ilícita, redefinindo a insanidade como fonte de encantação. O fato é que o patrimônio cultural das mulheres é cercado de silêncios e cada nova geração precisa refazer os passos e retomar os caminhos.

A imagem de "anjo do lar" condiz com a alegada "natureza feminina", segundo a qual se colam na mulher atributos como a delicadeza, a vocação para a maternidade, a feição de uma força do bem; são ideias vigentes no século XVIII, absorvidas pela sociedade burguesa em ascensão. No entanto, a mulher será potência do mal se sair da esfera privada ou tomar para si atividades que não lhe são culturalmente delegadas, recebendo, por isso, as alcunhas de "bruxa", "malvada", "devoradora", "decaída", ou variações desses tipos, com as mesmas conotações.

Esse discurso justifica a tradição estética e o dom da criação artística como atributos essencialmente masculinos: assim como Deus-Pai criou o mundo e o nomeou, o homem artista é progenitor e procriador de seu

texto, um patriarca estético, portanto. Seguindo esse raciocínio, a mulher tem negada sua autonomia e subjetividade para criar, desde o princípio, cabendo-lhe apenas os estigmas da aura de mistério e da alteridade. Sendo considerada demônio ou fantasma, anjo ou fada, ela será sempre mediadora entre o artista e o desconhecido, podendo levar à degradação ou inspirando a pureza de seu espírito predestinado. A mulher vai ser musa inspiradora ou criatura forjada segundo uma visão masculina, nunca criadora, jamais capaz de protagonizar o fazer da criação literária ou artística. (1992:51)

Na *Terceira Carta IV*, encontramos uma lista de adjetivações pejorativas para a mulher, denotando sua condição de dominada pelo sistema capitalista e tornando-a objeto produtor de filhos e mão-de-obra barata. Em todas essas caracterizações, é notável perceber a ambivalência que define a mulher, por um lado, como anjo abnegado e, por outro, como demônio provocador de desordem:

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. [...] Mas a esta leitura é necessário acrescentar todos os sistemas de cristalizações culturais que vieram sustentando, reforçando, justificando e ampliando essa dominação da mulher (e não só essa dominação), porque a alteração da situação econômica e política que agora nela se baseia não traz necessariamente a destruição de todas as cristalizações culturais em que a mulher é imbecil jurídica, irresponsável social, homem castrado, a carne, a pecadora, Eva da serpente, corpo sem alma, virgem-mãe, bruxa, mãe abnegada, vampiro do homem, fada do lar, ser humano estúpido e muito envergonhado pelo sexo, cabra e anjo, etc., etc. E digo é, tudo isto no presente, porque contra estas imagens nunca houve combate de raiz, apenas se foram pondo em causa as consequências lógicas e práticas de algumas delas, na medida em que já não convêm, já não servem mais ao homem, [...]" (2010:79)

Telles afirma que, a partir do século XVIII, as mulheres começaram a escrever e publicar em grande número, tanto na Europa como nas Américas, e que os livros das mulheres não diferiam dos escritos pelos homens, já que ambos enfrentavam questões similares e representavam o mesmo mundo. Mas às mulheres coube esboçar paisagens diferenciadas, por sua posição igualmente diferenciada, marcada pela imposição de padrões e representações, pela falta de mobilidade e independência econômica, e pelo acesso restrito à educação superior até o século XX.

Os romances góticos servem como pretexto para as autoras do século XVIII mandarem suas heroínas a lugares distantes, em viagens exóticas, solitárias, onde percorrem labirintos, castelos e ruínas. No entanto, bem diferente dos heróis e cavaleiros andantes, as heroínas transformam-se e envelhecem no final, sem clima de glória ou euforia, como se vê na literatura de Ann Radcliffe, Jane Austen ou George Sand. O asilo vai ser outro cenário gótico que terá eco em uma linhagem de diversas autoras. Mary Shelley utiliza a tradição gótica para criar *Frankenstein*, em 1818, imersa no Romantismo. No mito original retomado pela ficção científica, explora zonas proibidas e regiões gélidas como símbolos de uma vida artificialmente gerada pela ciência.

Conventos e internatos são um outro cenário para as heroínas, ao mesmo tempo um *locus* de confinamento e descoberta, especialmente nos romances de língua portuguesa. As imagens literárias não são neutras, cumprem o papel de um mapa para entender a realidade e perceber o mundo tido como real. No século XIX, a mulher encontra-se, como nunca anteriormente, restringida à casa e interdita para a vida pública. A clausura eclesiástica de Mariana Alcoforado, tendo vivido no convento desde os doze anos de idade, é uma internação involuntária, e três séculos mais tarde as mulheres continuariam vivendo em regime semelhante, imposto por códigos morais que ditavam comportamentos e expectativas. Entre os séculos XVII e XX, a clausura continuou existindo, portanto, ainda que em níveis diferentes, mas sempre onipresente.

No século XIX, as meninas eram educadas para papéis domésticos específicos, com condutas amorosas limitadas, e as raras autoras se defrontavam com dificuldades de autodefinição em virtude da não-socialização, da ansiedade, do temor por não poder criar, ou ainda a insegurança de que o ato de criação pudesse isolá-las ou destruí-las. Muitas vezes sem consciência disso, terminavam debilitadas, com distúrbios, doenças e desconfianças que acabavam por emergir em seus livros e estilos. A maioria das escritoras ainda lutava sozinha e o isolamento era sentido como enfermidade, alienação e loucura. Por isso, a maioria delas procurava apoio e modelo numa antecessora, dando origem a um "sororato" destacado pelas críticas feministas. Em oposição à tese da "angústia da influência", defendida por Harold Bloom e que problematiza a relação conflituosa entre os autores e a sombra de seus antecessores, o que havia era uma "ansiedade de autoria", que dependia de modelos de resistência.

Comparando-se com outros países da Europa, como observa Graça Abranches, na cultura portuguesa o mutismo cultural imposto foi muito mais profundo e prolongado, fazendo prevalecer o domínio de um "texto social masculino, monológico e homosocial" (apud Klobucka 2009:49). Esse contexto foi determinante para a aceleração histórica de acesso das mulheres à produção literária em Portugal no final do século XX.

Helena Carvalhão Buescu (2019)¹⁷entende haver uma "emancipação feminina" com a progressiva construção do acesso da mulher à cena social, aos direitos individuais e à voz pessoal e coletiva. A emancipação da autoria feminina em Portugal se deu em uma construção gradual e pontuada, nos níveis político e social, por etapas penosas e difíceis até à afirmação da mulher como cidadã de pleno direito. Apenas no decurso do século XX, após a Revolução de 1974, é que as autoras portuguesas começaram a marcar presença, ainda que Buescu ressalve não ser possível ignorar o caminho preparado a partir do século XIX. (2019:381).

Para Buescu, no século XIX, a afirmação da identidade das personagens femininas Teresa e Mariana, na novela *Amor de Perdição*, de Camilo Castelo Branco, representava o reconhecimento de uma mudança no longo período de apagamento individual, social e histórico da mulher. A autora explica que, a partir da segunda metade do século XIX, começam a surgir personagens femininas inseridas no trabalho, principalmente

¹⁷ BUESCU, Helena Carvalhão. *O Poeta na Cidade: A Literatura Portuguesa na História* Olhares, Imprensa Nacional, 2019.

mulheres pobres, de classes sociais mais baixas, toda uma população feminina habitante da cidade e mão-de-obra trabalhadora.

A autora sublinha a aparição da mulher como sujeito de seus próprios afetos, desejos e pulsões na poesia de Cesário Verde, mas é somente no século XX que haverá um alcance mais direto da voz feminina, assumindo a sua afirmação de gênero. Nessa época, várias autoras dão passos importantes na conformação de uma voz autoral que explicita suas condições. Nesse panteão, encontra-se Florbela Espanca, por seu "protagonismo afetivo e erótico" e sua *persona* integralmente expressa nos versos que escreve. Dentre as autoras do século XX, Buescu cita Irene Lisboa, Natália Correia e, já no final do século, as três Marias, identificadas como as autoras que quebraram paradigmas quando da publicação das *Novas Cartas*:

Neste volume, a vários títulos disruptor, encontramos a declarada revolta contra os códigos e a moralidade considerada "legal", que desencadeou um polémico processo em tribunal. Nele acabou por dar-se a súbita e explícita manifestação de uma consciência feminina e de um corpo feminino: uma nova sexualidade e uma nova vivência a dois. E essa manifestação exprimia, afinal, o papel mobilizador da consciência e da intervenção femininas na próxima queda do regime. (2019:388)

Fica claro, nesse trecho, que Buescu ressalta a importância do livro quando de sua publicação no momento anterior à censura e apreensão dos exemplares. Somente no final do século XX houve o enfrentamento de mulheres portuguesas contra os códigos e a moralidade considerada 'legal'. O processo judicial infligido às três Marias foi a resposta reativa à "súbita e explícita manifestação de uma consciência feminina e de um corpo feminino" (2019:388). A audácia em mobilizar tal consciência na escrita, inscrevendo o corpo no texto, fraturou tardiamente os padrões vigentes da sociedade moralista. É o que se pode chamar de militância poética, quando o corpo feminino na literatura passa a ser sujeito e objeto de desejo; quando manifesta o direito ao prazer e não se submete ao homem como seu usufruto, nem como mero instrumento de perpetuação da espécie.

Até então, o lugar real e simbólico reservado às mulheres foi o da invisibilidade e do silenciamento, e tantas vezes suas presenças foram ocultadas ou ignoradas que a afirmação de sua literatura será ainda por muito tempo um gesto político de resistência ao *status quo* imposto pelo sistema patriarcal. A literatura de autoria feminina, coagida sob preconceitos e censuras, é relegada a uma posição que, sendo marginal, sobrevive nas bordas. No caso das três Marias, a escrita-cúmplice significa um modo fortalecido de fazer da escrita um instrumento efetivo de combate em grupo, contestando o silêncio imposto como condição inerente.

É possível afirmar que as três Marias, quando renunciam às assinaturas próprias em *Novas Cartas Portuguesas*, ao mesmo tempo em que enfrentam também estão se protegendo do Estado autoritário, dadas as ameaças do período repressivo na governança de Marcello Caetano; o gesto voluntário do anonimato pode ser uma reação ao cânone, marcado por uma noção de autoria que se colocara em crise desde os anos 60. A relação

de amizade e o pacto solidário contrapõem-se aos pressupostos da 'autoridade' e do autoritarismo praticados em sua época. Em vez de destacar, assinar quem escreveu o quê, mais importante é o que está sendo escrito e para quem, evidenciando, com esse gesto, o valor performativo de seus textos, no intuito de fazerem soar vozes anônimas em um apelo coletivo.

A ausência das assinaturas nos textos das *Novas Cartas* deixa transparecer o rastro das vozes diluídas, ou que se dirigem umas às outras na intimidade de quem partilha uma relação pessoal e um projeto de criação em grupo. Falar em coro também é expressão para soar mais alto e serem ouvidas, já que sempre foram obrigadas a *falar mal e baixo*, recordando Maria Teresa Horta, na referida entrevista à RTP. Apesar da repressão política, as três Marias encontraram meios de tornar seu projeto literário um canal de resistência e sobrevivência no cenário hostil imposto pela ditadura salazarista a setores silenciados da sociedade portuguesa. Assim, o coro anônimo dessas vozes quer representar todas as mulheres silenciadas.

2. Autoria compartilhada com as cantigas trovadorescas

Desde o princípio pactuada pelo trio e compartilhada a seis mãos, uma outra forma de pensar a autoria em *Novas Cartas* é perceber as diversas maneiras com que as três Marias praticam a intertextualidade em seus textos, convocam outras vozes para compor os seus discursos, constituindo comunidades em cada uma dessas partilhas.

Como vimos, a tradição da autoria literária como sinônimo de produção masculina é um fato consumado e preponderante no contexto cultural português até o século XX. No entanto, a lírica medieval galaico-portuguesa vem nos recordar a presença da mulher nas cantigas trovadorescas de amor e amigo, ainda que sejam produzidas pelos homens trovadores. Sabemos que o termo "eu-lírico" designa a primeira pessoa expressa em um poema, muitas vezes para caracterizar o estado de espírito de uma subjetividade ali representada. É de praxe separar o autor (escritor, eu-biográfico, sujeito que escreve) de seu eu-lírico expresso no texto. Se o sexo do sujeito representado no poema pode ser masculino ou feminino, como nas cantigas trovadorescas de amor ou de amigo, o lugar do sujeito representante, o poeta, é ocupado apenas pelos homens trovadores. Maria Graciete Besse avalia que "as cantigas de amigo desenham uma sociedade matriarcal caracterizada pela ausência do Pai ou do Amante, através do ponto de vista dos poetas que observam o mundo com olhos de mulher, revelando um certo conhecimento da psicologia feminina".¹⁸ (2009:50).

A mulher ocupa um espaço na tradição literária portuguesa desde a lírica medieval, em exemplos que vão da narrativa romanesca *Menina Moça*, de Bernardim Ribeiro, passando pelas *Cartas Portuguesas*, de Mariana Alcoforado, até, posteriormente, a Violante de Cysneiros, colaboradora inventada da revista *Orpheu*.

¹⁸BESSE, Maria Graciete. *Percursos no feminino*. Lisboa: Ulmeiro, 2001. apud Klobucka Anna M. *O Formato Mulher: A emergência da autoria feminina na poesia portuguesa*. Coimbra: editora Angelus Novus, 2009.

As características temáticas e discursivas das cantigas de amigo galaico-portuguesas chegaram a contribuir para a definição tanto das raízes da literatura portuguesa em geral, como da própria identidade dominante nacional, o que aconteceria também com a voz de Sórora Mariana Alcoforado. Nas *Novas Cartas*, a *Cantiga de Mariana Alcoforado à maneira de lamento* é um exemplo que remete às cantigas de amigo em uma chave paródica. Nesse poema, o eu-lírico feminino fala de sua condição enclausurada no convento: "Me davam por freira/conformada/no hábito que habito/ou habitava"; do amor como maldição acometida de um pecado: "Me dizem que morra/se por mim amei/com a ameaça funda que pequei"; e do lamento do tempo perdido na clausura: "Me sobram porém hoje os dias/que perdi/e a clausura então que não rasguei"; para repetir, no refrão, seu estado reiterado de alheamento: "que alheada andava/tão alheada andava". (2010:56-57)

Em *Mensagem de invenção de Mariana Alcoforado*, alude-se a *Minha Senhora de Mim* (1970), de Maria Teresa Horta, enquanto se subverte a expressão trovadoresca "mia senhor", forma de tratamento dado à mulher amada nas cantigas de amor: "Senhora de mim vos sou/corpo por vós bem talhado/que recompensa vos dou/trocando nudez por fato." (2010:40). Nesta alusão ao título de Horta, o primeiro verso do poema traz uma ambiguidade com efeito paradoxal: "Senhora de mim vos sou" caracteriza a pertença a si mesma e ao outro; produz-se uma ambivalência compreensível em uma relação amorosa, visto o domínio sobre o próprio corpo enquanto é oferecido a outro. Nesse poema, as cartas de Mariana são mencionadas como fonte de escoamento de sua mágoa: "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". (2010:40)

No poema *Senhora* (2010:18-19), a mulher, sujeito a quem se prestaria vassalagem amorosa em uma cantiga trovadoresca de amor, passa a designar, na reelaboração das Marias, a dona de seus desejos, atribuindo novo sentido e atualizando, portanto, a palavra: já não se trata de uma "senhora" que pertence a um homem, no contexto da cortesia amorosa presente na poesia lírica medieval, mas de uma "senhora" que tem autonomia sobre o que deseja, no contexto da reescrita de Mariana pelas mãos das três Marias.

Neste poema, a poesia trovadoresca é glosada tanto do ponto de vista formal quanto temático; os dois sujeitos enunciativos, um masculino e outro feminino, mostram, cada um em seu lugar, o modo como a voz feminina é dominante, transgredindo as convenções das cantigas de amor a partir da sugestão de erotismo na estrofe final do poema. Esse recurso é recorrente em *Novas Cartas*, e a paródia é um efeito que retoma a tradição oral de raiz popular.

É interessante perceber de que forma as autoras operam a intimidade, como elas se dirigem e se referem umas às outras, como se o texto resguardasse um lugar próprio para as confissões e os juramentos, e declarações de afeto que remetem muita proximidade em suas vivências. São encontros que, ao se tornarem corriqueiros, demonstram um sentimento de pertença familiar, e trazem para o centro de suas conversas e escritas as vozes que serão glosadas e incorporadas em seus discursos.

Em outro exemplo, na *Terceira Carta II*, o poema "Sigamos o cherne!" (2010:318), de Alexandre O'Neill¹⁹, é referido na descrição da cena de um encontro em torno à mesa. Entre recortes de falas suas, lemos/ouvimos sobre assuntos que concernem ao projeto do livro mesmo, um registro documental de como ele está se construindo nessa troca. E, sendo o registro escrito de uma conversa, com as aspas delimitando as vozes de umas e outras, também mencionam *Verdes Anos*, de Paulo Rocha, filme que marcou o início do Cinema Novo em Portugal, rompendo com a estética e a temática do cinema financiado pelo governo salazarista, um documento sobre a Lisboa no princípio dos anos 60:

Temos já rido e dito e escrito e partilhado a mesa, o cherne (ó Alexandre, ó nihil), o sempre frango, a rectidão das lulas. E alguns serões. Tu dizes "é pouco, só ainda trocamos bilhetinhos" e tu dizes "que maravilha, que maravilha", como dizes a tudo o que é novo, te abriga e não obriga, "tu de vidro". E tu te resguardas e entregas calma, dizendo tudo sempre menos e o pensando, mesmo hesitante, exacta: "as cartas da sóror? porquê as cartas da sóror? bem vistas as coisas, são como o choro da esgraçadinha", a lamúria da sopeira "largada de mão" (e assim passas como que a pano o Paulo Rocha e os "Verdes Anos". Mas não, e tu outra dizes, "que horror!" e sabiamente teces em teia de palavra solta, vestido, hábito a uma e outra e eu te respondo e tu outra também, para que possamos habituar-nos. Habituar-mos na alva. Alba? (2010:27)

No final do parágrafo, o trocadilho sonoro entre "alva" e "alba" sugere metaforicamente um novo lugar, uma nova ambiência à qual elas devem se habituar, como está posto, nessas trocas. Trata-se de uma referência às cantigas de alba, cujo tema é a separação dos amantes ao amanhecer, e por isso amaldiçoam a brevidade da noite. Há exemplos de albas nas cantigas de amigo da lírica galaico-portuguesa e muitas versões modernas escritas por inúmeros poetas. Segundo consta no verbete das *Notas Intertextuais*, [...] "neste texto de *Novas Cartas Portuguesas*, a alva/alba é a hora mágica antes do amanhecer onde se abre espaço ao transcendente, sendo o espaço simbólico de comunhão entre as autoras onde acontece a escrita." (2010:320) Não mais a clausura do convento; em seu lugar, a alba, a claridade do amanhecer, espaço de invenção e liberdade.

A alba será ainda invocada em mais outros dois textos nas *Novas Cartas*. O primeiro, intitulado *Alba* (2010:89), cita, na epígrafe, dois versos da alba de Eugénio de Andrade: "Como se não houvera/bosque mais secreto", que vão servir de mote para ambientar todo o texto sobre Maria, uma mulher que se refugia num bosque imaginário, antes do nascer do sol. Durante as horas que antecedem o dia, tudo é possível:

Maria atira para trás o lençol, devagar:
o calor do quarto empasta-lhe os cabelos num brando suor, às têmporas, ao pescoço, aos ombros, sobre a almofada; 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." (2010:89)

¹⁹O poema "Sigamos o cherne!" está no livro *No Reino da Dinamarca* (1958).

A descrição é feita de modo sensual, sensorial e ambígua; podemos ler a figuração de um bosque, assim como a descrição de um corpo nu, e o texto é, em si, um bosque de leituras a serem percorridas. Como se fosse uma continuação dos versos da epígrafe, em diálogo com a poética musical e imagética do poeta convocado nessa citação, elas compartilham, assim, uma escrita que se constitui a partir do dístico, uma ampliação dos seus sentidos em uma chave onírica. A alba é o ambiente dos sonhos de Maria, a paisagem com flores; e o seu desnudamento, entre as cortinas, sugere todo o clima de intimidade.

O segundo texto, com o mesmo título, grafado em letras maiúsculas, *ALBA*, apresenta outra forma de articulação da autoria compartilhada, desta vez com duas citações completas, sendo a primeira, a alba de Ezra Pound, "As cool as the pale wet leaves of lily-of-the-valley/She lay beside me in the dawn"²⁰; e a segunda, a alba de Eugénio de Andrade, "Como se não houvera/bosque mais secreto,//Como se as nascentes/fossem só ardor,//Como se o teu corpo/fora a vida toda,//O desejo hesita/em ser espada ou flor."; dispostas em sequência na página, duas epígrafes que introduzem a reformulação, realizada pelas autoras, das cantigas de alva galaico-portuguesas (2010:92). Assim como sugerem os versos de Pound e Andrade, o texto recriado celebrará o amor proibido que se realiza à noite, situando, em um único e sugestivo título, em letras maiúsculas, "BEJA E VERONA AO MESMO MADRUGAR": Beja, cidade onde fica o convento de Mariana, cenário de seu amor proibido com Chamilly, e Verona, cenário de Romeu e Julieta, de Shakespeare.

3. As razões de Maria Alzira Seixo para reler *Novas Cartas Portuguesas*

Na entrevista de Ana Luísa Amaral concedida a São José Almeida, para o Suplemento Ípsilon²¹ (2014:97), a pesquisadora fez uma síntese importante de parte significativa da leitura realizada por Maria Alzira Seixo, em seu texto "Quatro razões para reler *Novas Cartas Portuguesas*", publicado pela primeira vez em 1998, mesmo ano da edição comemorativa dos 25 anos de *Novas Cartas Portuguesas*:

O que acontece é que elas exercitam a escrita umas das outras. Trabalham também com o conceito de alteridade, com a importância do outro. O outro que traz o seu texto. É quase uma cooperativa literária. É uma utopia, mas é uma utopia que tem resultados práticos. É como se provasse que a utopia é possível. E, depois, há a intertextualidade que percorre o livro. O livro do ponto de vista literário é riquíssimo, tem referências históricas, culturais, literárias de diversíssima ordem, umas mais, outras menos óbvias. [...] E há os diálogos intertextuais com outros escritores: Herberto Helder, Alexandre O'Neill, Eugénio de Andrade, a poesia trovadoresca, Bernardim Ribeiro. É toda a literatura portuguesa que é percorrida e não só, é

²⁰"Fresca como alvas, úmidas pétalas de lírio-do-vale/Deitou-se ao meu lado na alvorada.", na tradução de Dirceu Villa, in POUND, Ezra. *Lustra*, São Paulo, Selo Demônio Negro, 2011:165.

²¹"As *Novas Cartas Portuguesas* regressam do desterro", Entrevista a Ana Luísa Amaral por São José Almeida, Público, Suplemento Ípsilon, 12 de novembro de 2010, pp.6-8 (2014:97)

Lévi-Strauss, por exemplo. A literatura e a história mundiais são aqui reactivadas, mas de uma forma nova.

É importante retomar alguns pontos fundamentais do texto de Maria Alzira Seixo para pensar a autoria compartilhada em *Novas Cartas Portuguesas*. Recorde-se que a autora preserva a atualidade da discussão sobre *a situação social da mulher*, mesmo com mudanças muito sutis ou casos de exceção em nossos dias, mas será mais significativo reconhecer de que forma sua leitura amplia nosso entendimento sobre a complexidade do projeto das Marias nessa escritura a três.

A autora assinala o gesto preponderante da *reescrita* em *Novas Cartas Portuguesas*, e menciona a *miscigenação literária inter-nacional* da qual decorre a discussão em torno da autoria das *Cartas Portuguesas*, sendo a clausura religiosa uma dominante da literatura de finais do classicismo e metáfora de toda a clausura feminina. A ideia de *reescrita* se relaciona com a de *hibridismo desorganizado*, termo usado pela autora para caracterizar a natureza constitutiva do livro, que vai da "epístola" à "prosa reflexiva", do "poema em prosa" ao "poema em verso", do "fragmento" ao "diálogo", todas formas que vão configurar "uma grande narrativa emancipadora", mas também provocar uma "forte contestação interna". (2001:181) A reescrita "nacionalista" das *Cartas Portuguesas* se realiza em uma chave irônica, é o registro do lamento de uma pátria perdida, como explica Seixo, um "tópico da literatura da época salazarista", e tem a função de interpelar o outro. (2001:182)

Para a autora, a *alteridade* é uma modalidade desse hibridismo e se desdobra em várias outridades: o "outro amoroso", o "outro de si", o "outro enquanto 'os outros'", e, finalmente, o "corpo social do discurso", este último sendo

[...] o outro enquanto alteridade radical de entidade e de História, patente não só na intertextualidade literária e artística frequentemente convocada (O'Neil, Verdes Anos, Agustina, Romeu e Julieta, Desastres de Sofia, Maria Judite de Carvalho, A Farsa, Elizabeth Browning, Gil Vicente, etc), mas também nos diversos tipos sócio-históricos configurados enquanto intervenientes no espaço do texto: de D. Tareja a Inês de Castro e Elizabeth Regina, passando pelo cavaleiro de Chamilly, por vários fidalgos contemporâneos e posteriores, por outros Alcoforados ou relativos, por personagens diversas e efabuladas, descendentes ou intervenientes no ambiente sociopolítico contemporâneo da enunciação. (2001:182).

Trata-se, assim, nas palavras da autora, de uma *entre-escrita*, um *entre-texto*, um *entre-outro*; a *miscigenação híbrida* permite que o discurso literário compreenda tanto textos com argumentação organizada e sistemática, quanto *insularidades e incompletudes*, e daí se caracteriza um *processo de entre-autoria*. Parece que todas essas denominações nos ajudam a enxergar uma tentativa (bem sucedida) da autora de investigar os mecanismos de organização da obra, os seus procedimentos formais e internos, uma sistematização das regras que foram se constituindo à medida que o trabalho do trio foi sendo feito, na duração de seus encontros e de suas trocas, além das dimensões moral e política de todo o projeto.

Outra razão de Maria Alzira Seixo para reler as *Novas Cartas* é a *repartição das vozes* no texto. A autora reconhece uma predominância de escrita em primeira pessoa nas cartas e nos poemas, e as diferenciações vão se ampliando em *vozes de autoria*. No primeiro capítulo desta dissertação, mencionei a epígrafe²² de *Novas Cartas* como a primeira marca textual que identificava a sororidade no projeto das autoras; Seixo ressalta a natureza subversiva das obras ali citadas e coadunadas em uma única construção frásica, evocando o passado literário de cada uma das Marias, representadas metonimicamente pelos títulos de suas obras pregressas (*Maina Mendes* (1969), Maria Velho da Costa; *Ambas as mãos sobre o corpo* (1970), Maria Teresa Horta; *Os Outros legítimos superiores* (1970), Maria Isabel Barreno).

As três desenvolveram um método de *escrita repartida*, não-identificada, em que a *repartição de vozes* no texto se dá através dos fragmentos diferenciados, cada um deles escrito por uma das autoras, sendo a junção dos textos diversos, das vozes re-partidas, o resultado que se encontra nas novas cartas escritas sob esse regulamento. A *repartição de vozes* também é, nas palavras de Seixo, *uma partitura*, que conduz, se existir, uma narrativa orquestrada pela leitura interna dos textos, os de umas lidos pelas outras. Sem distinguir entre a irrupção das vozes e de suas escritas, Seixo reconhece o *relevo sonoro*, a *emergência da voz*, o *registo da escrita como um acto* e conclui que "o regime das autorias é sensivelmente conduzido de forma irregular, sem alternâncias ou cadências similares que permitam, se não a sua identificação, ao menos o agrupamento em três domínios (mesmo que sempre nominalmente indiferenciados) de autoria."(2001:184).

É interessante acompanhar o raciocínio da autora para desvendar a *organização assimétrica* das cartas e dos textos no livro:

Por outro lado, as cartas são entremeadas de poemas e textos de carácter diverso, alguns de tipo apócrifo, outros resolutamente ancorados no quotidiano circundante das escritoras; e a partir justamente da "carta parva" e da "meta-epístola" (ou mais ou menos, seria interessante verificar esta ideia ou acertá-la), o livro começa a desinteressar-se das contrafacções e paráfrases de Soror Mariana, as cartas tornam-se progressivamente mais raras, e o que predomina são textos de carácter diverso, poemas, redacções, fragmentos de tipo ensaístico, composições de género vário; umas com títulos, outras não, umas organizadas tematicamente, outras consistindo em errâncias de escrita que circunscrevem a problemática geral, ou sua análoga, num universo poético lato. [...] O que é interessante, porém, é que, a partir de certa altura, a intenção paródica (que vive muito de uma distensão discursiva e afectiva entre as co-autoras) adquire um efeito de tensão que provoca um certo "desconcerto" entre as vozes, e até uma certa contenda que explicita diversidades mais acentuadas. Que elas sejam manifestas no texto, poderá ser motivo de suspeição, por parte de alguns leitores, quanto à falência do projecto, porém, do ponto de vista literário, essa diversificação de caminhos só esquece a densidade ideológica e o hibridismo formal do livro, conferindo-lhe uma novidade que a literatura actual adopta e constantemente desenvolve. Deste modo, o texto parte de uma paráfrase criativa da história literária mas acaba por fundar decisivamente a sua própria temporalidade, e, curiosamente, a sua inscrição histórica consiste nomeadamente no facto de que, hoje em dia, e com o conhecimento que temos da obra

²²NOVAS CARTAS PORTUGUESAS

(ou de como Maina Mendes pôs ambas as mãos sobre o corpo e deu um pontapé no cu dos outros legítimos superiores), 2010:s/p)

das três escritoras, é mesmo possível e curioso identificar a maioria dos textos, através de marcas enunciativas, temáticas, estilísticas e ideológicas que lhes tornaram próprias. (2001:186)

Como Seixo foi perspicaz em reconhecer, é possível realizar uma crítica genética e identificar as respectivas autorias nos textos, mas o que é determinante para o valor desta obra é o gesto político que lhe confere a ausência voluntária das assinaturas, aliado a uma liberdade de escrita que só foi possível porque o trio se dispôs a jogar nas condições estabelecidas pelo sororato. Até o *desconcerto de vozes* é um componente dessa hibridez formal, e as tentativas de ligar os pontos, fazer conexões, relacionar citações e nomes, dar saltos entre os textos e suas referências culturais, literárias, tudo são formas de leitura do livro, de interação com suas aberturas e fendas.

Para responder à pergunta "Que metáfora nos é Mariana se nos quase matamos para a deixar de fora?" (2010:26), Ana Luísa Amaral e Marinela Freitas recorrem à *irradiação assimétrica*, expressão designada por Seixo para explicar que esta é a *própria regra* de funcionamento do livro; a sua intenção paródica adquire um efeito de tensão que provoca o *desconcerto entre as vozes*, mas isso enriquece a densidade ideológica e o hibridismo formal do livro, atribuindo-lhe, assim, uma novidade. (Seixo 2001:184 apud Amaral: 2014:60).

Elas argumentam que, embora encontremos ao longo do livro as cartas numeradas, divididas por três vozes, ("Primeira Carta I", "Primeira Carta II", "Primeira Carta III", "Primeira Carta IV", "Primeira Carta V", etc), passamos a ver, a partir de certo ponto, a desintegração da partição em cinco e das intervenções a três vozes. No meio do livro, elas dizem, produz-se um efeito de disforia gerada pela tensão entre as três vozes autorais. (2014:61).

Conforme o livro avança, Mariana também vai sendo transmutada em Maria Ana, Ana Maria, Maria, em mais figuras várias de mulheres atravessando tempos, do século XVII até a atualidade, a partir do cruzamento de temas, referências literárias e culturais e gêneros tão distintos entremeados nas cartas (2014:62), com citações do então Código Penal vigente, verbetes de dicionário, traduções, reflexões, bilhetes, etc. Assim, o hibridismo, a intertextualidade e a reescrita são traços constitutivos e dominantes das *Novas Cartas*; mas, em vez de adotar o termo *hibridismo des-organizado* de Seixo, (2001:182), elas defendem que ocorre em *Novas Cartas* uma *re-configuração* que acaba sendo, afinal, uma *des-configuração*, tal como acontece, de modo mais radical, com a transcrição que as Marias realizam na tradução dos sonetos de E.Browning, por exemplo.

Alguns anos após a publicação do texto de Maria Alzira Seixo, em 2001, Ana Luísa Amaral publicará "Desconstruindo identidades: Ler *Novas Cartas Portuguesas* à luz da teoria queer"²³ (2005), outro ensaio que será comentado oportunamente neste estudo. Cabe aqui destacar a relevância desses trabalhos em pontos

²³AMARAL, A. L. (2005). Desconstruindo identidades: ler 'Novas Cartas Portuguesas' à luz da teoria queer. *Cadernos De Literatura Comparada*, (3-4), 77-91. Obtido de <https://ilc-cadernos.com/index.php/cadernos/article/view/58>

essenciais para discutir as contribuições dessas estudiosas e entender o projeto das três Marias e sua elaboração literária.

4. Barthes: morte do autor, assunção do leitor

A premissa de Barthes que o leva a teorizar sobre a morte simbólica do autor parte de uma hipótese que levanta sobre quem é o sujeito que fala em *Sarrasine*, novela de Balzac escrita em meados do século XVIII. Na frase citada como exemplo, "Era a mulher, com seus medos repentinos, seus caprichos sem razão, suas perturbações instintivas, suas audácias sem causa, suas bravatas e sua deliciosa finura de sentimentos", Barthes demonstra que jamais seria possível afirmar quem de fato havia dito tal sentença, se "o herói da novela", "o indivíduo Balzac", o "autor Balzac", "a sabedoria universal" ou "a psicologia romântica" (2004:57). Para Barthes, "a escritura é a destruição de toda voz, de toda origem"; ela é [...] "esse neutro, esse composto, esse oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito, o branco-e-preto em que vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve." (2004:57)

Para contestar a figura fetichista do "Autor", sempre dotado de prestígio, Barthes explica sua tese com exemplos que dão à escritura a primazia do texto, o labor com a linguagem prevalece sobre a imagem projetada do autor biográfico, pois é a escritura quem deve falar, não o seu "Autor". Mallarmé foi o primeiro exemplo citado por Barthes para atestar que sua poética consistiu em suprimir o "Autor" em proveito da escritura; para Barthes, escrever é [...] atingir esse ponto em que só a linguagem age, "performa", e não um "eu" (2004:59). Também nesse sentido, a escrita automática, uma prática surrealista, configurou uma experiência de escritura coletiva que contribuiu para dessacralizar a figura do "Autor".

O alvo de Barthes é a imagem romântica de autor, propagada nos "manuais de história literária", nas "biografias de escritores" e "entrevistas dos periódicos"; é a literatura como confissão e expressão de um "eu" (2004:58) e que, portanto, será sempre fictício, impessoal e anônimo. A imagem romantizada confere ao autor o poder de explicar o texto e tratá-lo como o esteio do sentido de tudo o que escreve. Faz lembrar o tipo de postura adotada pelo jornalista Fialho Gouveia quando queria explicações do sentido do livro na entrevista que referimos na Introdução. Em *O Prazer do Texto* (1987), Barthes diz que "não existe por trás do texto ninguém ativo (o escritor) e diante dele ninguém passivo (o leitor); não há um sujeito e um objeto." (1987:23). Esse sujeito se constrói a cada voz, portanto, na pluralidade que encontramos em *Novas Cartas Portuguesas*.

Devemos admitir que essa concepção da figura do autor persiste ainda hoje: o autor tem prestígio entre seus leitores em eventos literários e nos meios de circulação. Muitas vezes, autores são levados a promover suas obras como estratégia de marketing editorial, ou atuam em mercados alternativos, realizando encontros em circuitos periféricos e publicando em meios independentes. A presença do autor nesses lugares mostra seu apelo popular, o interesse das pessoas nessa figura chega mesmo a ser um fetiche. Em nota preliminar de seu livro, Caio Gagliardi expõe muito bem a situação: "Vivemos um tempo em que o autor se destaca não apenas como

ethos, como imagem autoral derivada do texto, mas como sujeito empírico, indivíduo que precede o texto." (2019:9).

Relembrando as contribuições de Seixo, múltiplas vozes soam na obra vasta que é *Novas Cartas Portuguesas*: falam as Marias, fala Mariana Alcoforado inventada, recriada e reescrita por elas, fala Mônica, falam as mulheres aprisionadas, falam os poetas convocados, falam os trovadores e romancistas, falam as feministas, falam os emigrantes, fala até o cavaleiro de Chamilly. Nessa dicção coletiva, com autorias compartilhadas, é a performatividade do texto que vai prevalecer, e o leitor é quem vai atuar nesse campo, no jogo proposto, um tecido/uma teia de vozes:

Sabemos agora que um texto não é feito de uma linha de palavras a produzir um sentido único, de certa maneira teológico (que seria a "mensagem" do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, oriundas dos mil focos da cultura. [...] Assim se desvenda o ser total da escritura: um texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar onde essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se disse até o presente, é o leitor: o leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura; a unidade do texto não está em sua origem, mas no seu destino, mas esse destino já não pode ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; ele é apenas esse *alguém* que mantém reunidos em um mesmo campo todos os traços de que é constituído o escrito. [...] o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do Autor. (2004:62,64)

Ainda, para enriquecer a discussão, Barthes (1987) vai reintroduzir a figura erótica do autor que, mesmo estando morto como instituição, sobreviverá graças ao desejo do leitor, que se recusa a prescindir da sua presença imaginária:

O texto é um objeto fetiche e esse fetiche me deseja. O texto me escolheu, através de toda uma disposição de telas invisíveis, de chicanas seletivas: o vocabulário, as referências, a legibilidade, etc; e, perdido no meio do texto (não atrás dele ao modo de um deus de maquinaria) há sempre o outro, o autor. Como instituição, o autor está morto: sua pessoa civil, passional, biográfica, desapareceu; desapossada, já não exerce sobre sua obra a formidável paternidade que a história literária, o ensino, a opinião tinham o encargo de estabelecer e de renovar a narrativa: mas no texto, de uma certa maneira, eu desejo o autor: tenho necessidade de sua figura (que não é nem sua representação nem sua projeção), tal como ele tem necessidade da minha (salvo no "tagarelar"). (1987:38)

A presença imaginária do autor é a parcela de desejo que o leitor deposita em sua leitura; em *Novas Cartas*, o erotismo é uma afirmação autoral das três Marias contra o *status quo*. Para as mulheres, historicamente privadas do poder simbólico da autoria e da autoridade cultural, sua construção subjetiva vai se afirmar na relação erótica com a escritura, desconstruindo o sujeito monolítico e autoritário que as suplantou durante séculos.

O eu biográfico é o indivíduo que escreve, de modo que interpretar segundo o autor seria pressupor a coerência do eu individual, de uma intenção premeditada à escrita, com a possibilidade de as palavras traduzirem literalmente o que pretende dizer, e com a hipótese de se ter pensado todo o texto antes de começar a escrevê-lo: uma concepção totalmente mecânica da escrita. Em oposição a essa postura, Barthes defende que o texto deve ser tratado como um organismo maleável, que se modifica de acordo com o momento histórico de sua recepção e com o próprio leitor.

Em *Novas Cartas*, a sororidade, tida como força da solidariedade política, faz-se presente no pacto coletivo, em que uma fala por si e por todas, mesmo que seja através de uma personagem. *Novas Cartas* elabora um *ethos* autoral ao mesmo tempo coletivo e histórico, e por isso fictício e empírico. Não é a particularidade da biografia individual, portadora de um nome próprio e único, que vai interessar na constituição da obra. Se há ambivalência de vozes, esta existe para reforçar o gesto performático do texto, sua extrapolação no tempo, sua abrangência espacial simbólica, Portugal como um grande convento.

Na esteira de Barthes, Julia Kristeva tratava da constituição do texto pela absorção e transformação de outros textos, sendo toda a escrita, portanto, e inevitavelmente, reescrita. Nesse campo de atuação, estão incluídas as noções de paródia, paráfrase, citação, colagem, alusão, apropriação, sempre pensadas como rupturas e desvios. O reconhecimento de que todo texto é produto de um outro, e de que a escrita é um arranjo de vozes, evidentemente não foi uma invenção de Barthes, tampouco de Kristeva; trata-se de uma noção que existe desde Homero, e a prática da emulação entre autores confunde-se com a própria prática da escrita. É preciso identificar os mecanismos que constituem rupturas, desvios, emulações e diálogos com outras obras e vozes, todas matérias-primas primordiais em qualquer escritura, mas talvez nunca tão discutidas como na criação e crítica contemporâneas.

Certamente, na lista de autoras da literatura portuguesa no século XX, as três Marias seriam as que, escrevendo a seis mãos, diriam muito do que ficou por dizer, com voz própria, sobre a sexualidade da mulher em seus motivos literários, nas cartas e nos poemas. Pelo visto, a autoria compartilhada consiste em uma ação que põe em prática a necessidade política de sair do lugar de silenciamento imposto pela cultura do patriarcado de forma coletiva, fortalecida, em que todas as vozes manifestam a voz de todas, incluindo as vozes dos tempos mais remotos. Nesse pacto, a escrita-cúmplice é a forma necessária para dizer e concretizar o projeto literário dessas autoras.

As três Marias enunciam, assim, uma obra que muda paradigmas, cria novas regras e mantém o ineditismo, visto que o livro permanece original e inesgotável em seu pioneirismo nas práticas escritas da contemporaneidade. O apagamento do autor, e a assunção do corpo do artista, instrumento da experiência criativa e da alteridade, aproximam as *Novas Cartas* das práticas do contemporâneo, em que os limites das artes se dissolvem e se permutam.

O corpo que sofre, o corpo que goza

Ouve minha irmã: o corpo. Que só o corpo nos leva até aos outros e às palavras.
(2010:112)

Pois bem se ama e bem amamos em exercício de corpo e belo prazer.
Com palavras construiremos nosso amor casas de resguardo e tempo de reflexão.
(2010:68)

1. O corpo que sofre e a visão desmistificada do ideal romântico

Um texto dissertativo e longo, *Extratos do diário de Ana Maria, descendente direta da sobrinha de D. Maria Ana, e nascida em 1940*, cujo título nos induz a encontrar trechos de um certo diário, traz, no primeiro parágrafo, a invocação da "antepassada Maria Ana, a filósofa", que seria, então, portadora de uma carta a ela dirigida. Neste parágrafo, Ana Maria pergunta à sua antepassada: "se a mulher nada tem, se existe só através do homem, se mesmo seu prazer por aí é pouco e viciado, o que arrisca ou que perde em revoltar-se?" (2010:198), reconhecendo que

nada fica de pé, nem relações de classe, nem de grupo, nem individuais, toda a repressão terá de ser desenraizada, e a primeira repressão, aquela em que veio assentar toda a história do gênero humano, criando o modelo e os mitos das outras repressões, é a do homem contra a mulher.
(2010:198)

Nessa interlocução, a ancestral não tem consciência de ter sido um sujeito subjugado. Assim, explica-se por que "a repressão perfeita é a que não é sentida por quem a sofre"; justificando como os mecanismos de repressão estão incorporados no próprio indivíduo, e se a mulher se dá conta de seu estado de servidão e o rejeita, ela não tem com quem se identificar: "Onde reaprender a ser, onde reinventar o modelo, o papel, a imagem, o gesto e a palavra quotidianos, a aceitação e o amor dos outros, e os sinais de aceitação e amor?" (2010:199)

O eixo argumentativo do texto ressalta a condição da mulher nos intervalos de gerações entre a antepassada até a contemporânea que se dirige a ela. Para citar Luís de Camões, nos versos de seu famoso poema, "Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades", e apesar disso as mulheres continuam tendo de lidar, mesmo sem consciência, com a submissão e seus mecanismos repressivos, com o controle de seus corpos e de suas subjetividades, em meio à disputa do poder patriarcal consolidado e à necessidade de revoltar-se contra isso.

Nada é gratificante para esta mulher, como vimos, e no entanto, "a revolta da mulher é a que leva à convulsão em todos os extratos sociais." (2010:198) O inevitável reconhecimento de sua própria submissão, para só assim recusá-la e combatê-la, leva esta mulher a identificar-se como sujeito portador de direitos. A autora deste diário/carta pergunta como tornar isso possível e ainda ser aceita e amada pelos outros. E continua,

nessa conversa, a reconhecer na antepassada a postura de uma mulher incapaz de enfrentar os mitos de mãe e heroína que a circundavam, mas, mesmo assim, esta mulher estava abrindo caminhos, "se não de comunicação, pelo menos de inquietação"(2010:199). Nesse diálogo com a ancestral, ela diz:

E que inventaste, nessa tentativa de redesenhares tua presença, na tua hora e no teu local? Recusaste marido, recusaste homem, e o que este gesto nos significa é seres tu solteirona, frustrada e maníaca como todas as mulheres sem homem, escrevendo textos pretensiosos, da mesma forma que, se vivesses hoje, terias um caniche ou entrarias na beneficência organizada. E com esta cor também eu te tomo, pelo menos em parte, ou em profundidade, apesar de te entender, apesar de reconhecer que assim te temo também. Onde reinventar o gesto e a palavra? Tudo está invadido pelos significados antigos, e nós próprios, e nós mulheres que pretendemos revolucionar, até aos ossos, até à medula. (2010:199)

Qualquer recusa da mulher é motivo para suspeitar seu "feitio azedo, de puritanismo ou frigidez" (2010:199); a solidão e a aridez são os efeitos de sua rejeição. A culpa é da mulher que fica só, que, se não tem homem, é puritana, frígida e, logo, frustrada, supõe-se até que seja virgem. O homem que rejeita a mulher, por sua vez, "tem uma certa aura de superioridade imbecil mas desdenhosa"(2010:199-200); ele, cujo sexo sempre será conhecido, e

ninguém o suportará virgem ainda que o seja - sempre visível e acabado, mas a mulher que rejeita homem parece-nos sempre inferior e ignorante, furtando-se ao conhecimento de seu sexo, que lhe seria desvendado, moldado e ensinado pelo homem, fugindo ao poder do macho como um adversário previamente vencido, esquivando-se à derrota inevitável que, no fundo, todos consideramos natural. (2010:200)

Vemos que a opressão acontece de várias formas, atuando sobre o corpo da mulher e sua sexualidade, e estendendo-se às suas relações alienantes no trabalho, pois, quando recrutadas como operárias,"com os dedos afinados por trabalhos miúdos de costura, renda, e outras artes domésticas ou regionais, com os dedos ótimos para o trabalho miúdo da montagem na eletrônica" (2010:202-203), são mal remuneradas, consideradas "mão-de-obra inqualificada" (2010:203), sem formação profissional específica, tornando simples a sua exploração e substituição porque, afinal,

elas não sabem que a indústria vai aproveitar de graça uma transferência do seu custo trabalho de dedos, elas não sabem sequer que treinaram seus dedos, é já uma sorte nos seus destinos que alguém lhes aproveite seus dotes minuciosos de mulher, seres sem força, até aí de pouco préstimo que o parir não conta. (2010:203)

Diz-se que "a indústria abre-se ao trabalho feminino; é bonito, é progressivo" (2010:203), mas não se fala da desigualdade salarial comparada ao trabalho dos homens, que desfrutam de outras prerrogativas. Contratam-se "novinhas, solteiras de preferência, para não haver os tais problemas familiares", (2010:203) e quando essas mulheres chegam à idade de casar e ter filhos, "vão-se embora; reduzidos os problemas de

absentismos, promoções, pedidos de aumento", (idem) e nem sequer haverá problema com falta de mão-de-obra, uma vez que esta já está formada, "e sai quando já está inútil, quer dizer, extenuada, com os olhos gastos e o sistema nervoso estourado". (2010:202) Em síntese, lemos toda a situação da mulher oprimida:

Em que mudou a situação da mulher? Agora, LIVRE DOS PROBLEMAS DA LAVAGEM COM A MÁQUINA DE LAVAR. E organizam-se concursos de beleza feminina, com as belezas em fato de banho - e o já quase biquíni - virando-se de frente, de rabo, de lado e do outro lado. Entre os críticos de televisão, alguns tão progressistas, nem um protesto. [...] A mulher compra máquinas de lavar e pode ir ao concurso de beleza mostrar o rabo e as pernas. Em que mudou a situação da mulher? De objeto produtor, de filhos e de trabalho dito doméstico, isto é, não remunerado, passou também a objeto consumidor e de consumo; era antes como uma propriedade rural, para ser fecunda, e agora está comercializada, para ser distribuída. (2010:204)

É o sistema capitalista que subordina a mulher à engrenagem das sociedades industrializadas, e sua participação na economia é invisível, como podemos constatar. O trabalho doméstico é opressivo, bem como o é nas fábricas, e muitas vezes as mulheres realizam dupla jornada, com horas trabalhadas fora e dentro de casa, sem contar a realidade daquelas que são exploradas e não remuneradas. O corpo da mulher igualmente é objetificado e consumível nos concursos de beleza feminina, e a sua exposição, usando biquíni e mostrando "o rabo e as pernas", só comprova a visão utilitária que se tem dele, sem provocar reações de protesto até dos chamados críticos "progressistas", afinal, a mentalidade machista alcança a todos, sem distinções no espectro das ideologias políticas.

A discriminação permanece quando a mulher percebe que a gravidez e a maternidade se convertem em outro vetor de sua submissão; de produtora de força de trabalho, que sustenta o sistema econômico, passa a ser excluída dele por ser mãe. A mulher acaba dependente do companheiro, sendo oprimida mais uma vez. Poderíamos dizer que, em *Novas Cartas*, a denúncia dos mecanismos de sujeição e controle por parte do poder patriarcal é uma das forças do ativismo político presente em seus textos.

O mito da maternidade, considerada um instinto, acontecimento natural e inerente a toda e qualquer mulher, é a primeira questão a ser discutida e uma das bases centrais do feminismo radical de Simone de Beauvoir, quando publicou, em 1949, *O Segundo Sexo*, em defesa de uma união política entre todas as mulheres, visando combater a opressão patriarcal.

Entende-se que o mito da "mulher-mãe" é uma forma de controle do corpo feminino; com a maternidade, o corpo da mulher torna-se útil para a sociedade, e sua atribuição de gerar vida a caracteriza como um ser dócil, dominada pelo sistema. O corpo da mulher, reduzido a um objeto funcional a ser manipulado, está sujeito ao uso apenas com a finalidade reprodutiva, dentro do resguardado ambiente doméstico. É assim que a mulher é vista como um ser oprimido e inferior nas esferas da ciência, da religião, do poder econômico, das decisões políticas, das leis sociais e dos meios culturais.

É um processo de adestramento físico, moral, psíquico e social, imobilizando a mulher, tirando-lhe o direito de reivindicar o seu corpo como parte da sua subjetividade. Forçada a agir conforme a norma, ela interioriza a suposta coerência entre o papel de gênero imposto e a premissa de um sexo biológico inequívoco. Em *O Segundo Sexo*, é conhecida a formulação de Beauvoir de que nenhum destino biológico, psicológico ou econômico poderá determinar a figura da mulher na sociedade; quando se desnaturalizam os mitos que separam os sexos e os gêneros enquanto produtos de um sistema social e cultural hierarquizado, mudam-se os paradigmas.

É preciso lembrar sempre do contexto histórico em que o livro foi escrito, publicado e proibido. O colonialismo português foi um sistema que por demais oprimiu o povo africano, explorando economicamente seu território, seu povo e todos os seus recursos. Daí decorre que a Guerra Colonial (1961-1974) foi a perpetuação de um sistema de dominação territorial, racial e de gênero, porque o corpo da mulher também foi empossado pelo homem, seja por força física, seja por força das convenções. (2010:204).

A guerra colonial ampliou seus domínios na colonização do corpo da mulher, em um processo de subordinação intencional e sistemático, propalado pelo discurso preponderante. As três Marias denunciam esse processo de adestramento, consideram-no a fonte de todos os problemas sociais, apontando para a incapacidade da mulher de reagir a esse poder e a seu discurso, sentindo-se forçada a interiorizá-lo para conseguir sobreviver. A consciência social foi uma prática política feminista, a partir dos anos 70, dando visibilidade a outras formas de opressão, além do gênero: diferenças de classe social, racismo e homofobia estavam intimamente relacionados aos abusos do colonialismo.

A consciência das Marias é nítida quando falam de sua condição de mulheres submetidas a essas regras. Como dizem, "enquanto não houver máquina de fazer filhos é a mulher quem os faz" (2010:81), e o problema é a sociedade ser forjada com base nesse modelo. O "intercâmbio e toda a amizade de mulheres" (2010:82) é a força que têm para enfrentar essas *crystalizações culturais*:

Também por isso nosso intercâmbio e toda a amizade de mulheres - tem um tom de uterino, de troca lenta, sanguínea e carente, de situação de princípio retomada. Também, mas não só; também conta, pelo menos nos receios fundos, nossos e dos outros, o que a sociedade semeia de turvo e equívoco nas relações entre mulheres, juntas só para se entreterem, e divagarem no que as aflige e opõe e nunca no que constroem, juntas para que uma sentinela baste, e a sociedade semeia o equívoco que assustará e sustera a própria amizade entre mulheres, dois homens não se beijam, duas mulheres sim, que se lhes compense um pouco o que por outro lado lhes é negado, mas leve e ingenuamente, confidências também sim, mas nada de consequências além, porque na sociedade, e por ela, assexuada é a mulher. (2010:82-83)

A mulher, impelida a ser discreta e negar sua sexualidade, só poderá reagir a isso se estiver unida às suas irmãs, se com elas reconhecer que à sociedade interessa preservar os privilégios masculinos em detrimento

de suas possibilidades de ser e existir como corpos que também têm direitos e desejos, ambos devendo ser legitimados pelas próprias mulheres, que são alvo dessas castrações em diversos níveis e esferas.

Em *Discours of Desire* (1986:281-82), Linda S. Kauffman cita as *Heroides*, de Ovídio, obra fundadora do gênero da carta de amor escrita por uma mulher apaixonada no exílio, e as cartas de Heloísa, escritas no claustro, a Abelardo. Em seu estudo, a autora pretende demonstrar que quanto mais um gênero evolui e se complexifica, mais ele evocará um passado.

Na *Terceira Carta IV*, a menção às histórias trágicas²⁴ de Abelardo e Heloísa e Tristão e Isolda vem mostrar que o amor não realizado, impedido de se concretizar numa relação a dois, é um *mito de circunstâncias históricas e políticas* e torna visível a execução de um modelo de repressão em que a dominação é regra:

Passamos assim aos mitos de circunstâncias históricas e políticas, porque não nos é possível ainda falar em amor; porque na relação a dois, homem e mulher julgando-se sós e nos seus sexos, se vem imiscuir o que a sociedade fez e exige de cada um; porque relação a dois, e não só no casamento, é mesmo base política do modelo da repressão; porque 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 de 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. (2010:79-80).

Uma visão construída socialmente e assim constituída recai sobre o corpo da mulher de modo que ele será também visto e tido como propriedade e posse natural do homem. As práticas da guerra colonial projetam-se, nos níveis pessoal e doméstico, numa concepção igualmente colonizadora do corpo da mulher, seja no controle de seu tempo, seja na exploração de sua mão-de-obra no trabalho, seja no próprio usufruto de seu corpo para gerar filhos, fazer serviços domésticos ou dar prazer sexual.

O texto diz que o *sexo duro do homem tem breve participação na feitura do filho*, e este é caracterizado, em realce na página, como - *filho riqueza, mão-de-obra, imortalidade em outro* - ; enquanto o corpo da mulher é território de domínio do homem, que recebe seu corpo na medida em que se vingam dele, e lhe atribui adjetivações demoníacas, sua propriedade cativa, ao mesmo tempo em que a mulher é carne, como diz o mito bíblico da costela de Adão:

[...] com seu sangue e ciclos e que se rasga noutro corpo 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, mulher marginalizada naquilo que o

²⁴Heloísa e Abelardo apaixonam-se, casam-se, têm um filho, e a família de Heloísa, por vingança, manda castrar Abelardo. Separados, Heloísa vai para um convento e Abelardo, para um mosteiro, mantendo ambos correspondência até a morte. Na lenda céltica de Tristão e Isolda, eles se apaixonam após tomarem acidentalmente uma poção mágica, Tristão morre acreditando que Isolda falecera, e Isolda, ao encontrá-lo morto, morre de desgosto. (2010:336-337)

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 actos 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, terra do homem, carne da sua carne, costela de Adão, homem faz-se mãe da mulher para a reorganizar nas suas origens, a partir do caos, mulher poder de tentação e de pacto com a desordem, poder e escândalo, sentimento de culpa do homem, sua crítica marginal, sua imagem negativa... (2010:81-82).

A expressão *eterno feminino* foi empregada originalmente por Goethe (1749-1832), no *Fausto* (1806-1832), e se refere ao mito da mulher ideal, boa, pura, redentora, esposa, mãe e guardiã moral dos valores patriarcais. Como vimos no capítulo primeiro, dedicado à sororidade e à escrita-cúmplice, Simone de Beauvoir critica essa elevação da mulher a um ideal irrealizável, padronizando um comportamento submisso das mulheres. Ainda neste excerto, logo após as reticências, há uma explanação sobre o modo de comportar-se do homem, que sempre chega em uma cavalgada, afirmando sua força contra o outro, "cegos e sozinhos diante das mulheres", *perante nós*, diz a carta, e seu medo e carência. A questão, ao fim deste parágrafo, é se uma relação amorosa poderá existir em função do prazer sem que haja, nela, o sentimento de posse, usufruto ou utilidade:

Vêm de longe os nossos medos, as nossas ditaduras e os retratos demiúrgicos dos nossos chefes. Em toda esta linha que eu mal puxei, se ensopam e mitificam nossas políticas, nossas éticas, nossos amores a dois. Nossos amores a dois, onde os homens se nos chegam assim, vindos daquela cavalgada, em sua imagem social presente, destrutivos, fazendo o vazio à sua volta, afirmando-se sempre contra alguém ou alguma coisa, erectos não por si mas por força de ir contra outro, sempre cegos e sempre sós no seu solilóquio perante nós, que substitui, diálogo, connosco, impossível; seu vazio diz-nos "minha sombra de nada", seu medo diz-nos "minha raiz de tudo"; e nesta carência, por seu medo, é nova invasão que se prepara, "em ti me enxerto, eu cepa usada, tua seiva sugo". Chegará tempo de amor, em que dois se amem sem que uso ou utilidade mútua se vejam e procurem, mas apenas prazer, prazer só, no dar e no receber? (2010:82).

Na *Primeira Carta II*, lê-se: "Porque só de minha posse na verdade te importas: eu tua terra, colônia, tua árvore-sombra-programada para acalmar sentidos. Também em ti me queres de clausura, tu próprio meu convento, minha única ambição, afinal meu único deserto".(2010:21). Na *Primeira Carta V*, lemos a recusa de ser *presa* do homem, mais um exemplo de contestação do mito do *eterno feminino* e da mulher ocupando um lugar de subserviência; as mulheres não serão conquista de guerreiros, nem *abastança*, nem *latifúndio herdado*:

Que todo o rigor perante o homem será pouco e necessário é dizer-lhe isso. Não nos tomarão mais como guerreiros tomavam castelos em vitória, a fim de os habitar não só com leis, espada, mas também com vinho: vigor deles, abastança. Mulher: abastança de homem, sua semelhança, sua terra, seu latifúndio herdado. De secretas coisas acusarão o trio; nós os assustaremos na recusa de lhes sermos presa. Falcões que se pousarão, todavia, acorrentados em nossas luvas, em nossas mãos cobertas, defendidas. (2010:75)

O homem demonstra uma perversão em seu desejo: a de querer possuir uma freira vestida, deflorá-la de sua virgindade casta; ela é um objeto indefeso, e o domínio do homem sobre seu corpo de mulher resguardada no convento é a confirmação da virilidade:

Quero-vos falar daquele homem que me disse durante uma longa tarde: "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 pareceriam virgens, despidas de pudor até às ancas, ao ventre desprotegido onde passaria demoradamente a língua. Possuir-te só posso 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! (2010:77)

Em mais um trecho exemplar, descreve-se a aflição do sacrifício infligido às mulheres em abortos clandestinos. O peso da expressão destacada em francês, *il n'y a pas de femmes libres, il y a des femmes livrées aux hommes*, deixa claro que o livramento das mulheres passa longe de sê-lo na realidade. O corpo da mulher é *despojo de guerra*, sofre abuso e é penalizado com tortura física e emocional. No exemplo, faz-se referência a uma *mulher-a-dias*, uma empregada doméstica ou diarista, em português brasileiro, morta em decorrência de um aborto clandestino, e a uma *médica*, testemunha do sofrimento de várias mulheres que passavam dores, constrangimentos e humilhações no hospital: cada uma, em seu lugar, retrata a flagrante disparidade de classe social que as divide: o aborto é um problema de saúde pública que concerne a todas as mulheres, mas mulheres negras e pobres são mais vulneráveis aos abusos de poder do Estado totalitário:

E o erotismo, senhores, e o erotismo? Em quase todos os livros chamados eróticos que por hoje abundam, *il n'y a pas de femmes libres, il y a des femmes livrées aux hommes*²⁵. É essa a libertação que os homens nos oferecem, de repouso do guerreiro passamos a despojo de guerra. E morreu, por fazer um aborto com um pé de salsa, morreu de septicemia, a mulher-a-dias que limpava o escritório onde trabalho, e soube depois, pela sua colega, que era o seu vigésimo terceiro aborto. E contou-me, há anos, uma amiga minha, médica, que no banco do hospital eram tratadas com desprezo as mulheres que entravam com os seus úteros furados, rotos, escangalhados por tentativas de abortos caseiros, com agulhas de tricot, paus, talos de couves, tudo o que de penetrante e contundente estivesse à mão, e que lhes eram feitas raspagens do útero a frio, sem anestesia, e com gosto sádico, "para elas aprenderem". (2010:205)

Em condições atroz e sob tratamentos desumanos, as mulheres, desde sempre impedidas de escolher, eram duplamente vitimadas, porque estavam expostas aos perigos dos abortos clandestinos e podiam ser penalizadas criminalmente, quando buscavam hospitais para tratar tentativas fracassadas. Em Portugal, a chamada "Lei da Interrupção Voluntária da Gravidez" foi promulgada em julho de 2007 (2010:391), enquanto no Brasil o direito ao aborto ainda é um tema negligenciado pelas instâncias legislativas e judiciárias dos poderes públicos e pela sociedade ainda bastante obtusa a discutir suas implicações.

²⁵"Não há mulheres livres, há mulheres livradas aos homens." (2010:390)

O corpo objetificado da mulher procriadora reaparece descrito em *Carta de uma mulher de nome Maria para sua filha Maria Ana a servir em Lisboa* (2010:244), dessa vez para ilustrar o machismo do homem que não quer educar a própria filha e a sensação de abandono da mãe, acusada de não dar ao marido um filho varão:

Bem sabes que o teu pai me deitou ao desprezo depois do médico lhe dar a explicação de eu não poder mais ter filhos, a ele que daria a vista dos olhos e a própria carne por um filho e me passou a tratar como a coisa sem préstimo e me atirava humilhações até na rua, e larguei de sair e aqui me enterrei viva neste túmulo, a cozinhar para ele, a lavar-lhe a roupa e tu sem me mandares uma linha, tu a quem dei o leite do meu peito, o sangue do meu corpo. (2010:245)

A dominação masculina sobre o corpo da mulher também vai figurar na *Carta de D. Joana de Vasconcelos para Mariana Alcoforado freira no Convento de Nossa Senhora da Conceição em Beja* (2010:134) e, neste caso, o estupro do marido é justificado pela acusação de frigidez da mulher, em um casamento indesejado, fruto da política matrimonial do dote: *Que desgraça o se nascer mulher! Frágeis, inaptas por obrigação, por casta, obedientes por lei a seus donos, senhores sôfregos até de nossos males...* (2010:134). Nesta carta, ambas as irmãs não foram consideradas em suas vontades e não tiveram poder de decisão sobre seus destinos, tendo Mariana Alcoforado seguido a vida monástica, para que sua irmã Joana pudesse se casar. Joana confessa à irmã seu repúdio ao marido:

- 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? (2010:135)

A esterilidade torna-se motivo de alegria para a mulher que rejeita o marido arranjado; acusada de pecadora, consciente de que fora condenada à morte pela família por tê-la submetido a um casamento indesejado e que nada lhe acrescentava, a não ser a repugnância:

Dizem que sou estéril, ouve! Dizem-me que sou estéril, disso me culpando meu marido como se de pecado me acusasse, jamais pensando ele a mansa, dolorosa, mas total alegria que isso me dá. Como poderia eu conceber um filho de semelhante homem, a quem o meu corpo se recusa, mesmo quando rendido, crispado todo de ânsia e repugnância...
Estéril, seca, despojada de tudo. Que indignidade, que abjecção! Que lenta morte a que nos condenam. (2010:135)

O corpo da mulher é explorado no casamento e fora dele; a guerra colonial deixa as marcas do racismo que coage e fere corpos negros, como se constata em *Carta de um homem chamado José Maria para António, seu amigo de infância* (2010:177-178), na passagem em que José Maria objetifica e deprecia corpos de mulheres negras africanas, acusando-as de uma presumida propensão a transmitir doenças:

Há quem diga que a gente tem de se conformar com a vida mas eu não me conformo em ficar aqui ainda estes anos todos e muitas vezes dou comigo a magicar coisas que nem sabes e de noite então é pior. Ao princípio pensava ser por causa do calor que não dormia mas afinal não é só do calor não senhora então digo com os meus botões "tens de te distrair homem" mas onde vai um homem arranjar distrações nestas terras de diabo? que mulheres não faltam porém não sou dado a isto o que queres tenho mesmo medo de se me pegar alguma doença pois todos se vão a elas. Algumas são por sinal muito boas as gajas com as mamas direitas assim nuas e às vezes a gente fica tão doido que não se interessa do cheiro ou da cor delas... que somos todos iguais... bem sei... mas faz-me impressão e fico cá a remoer depois de me pôr nelas estes pensamentos... (2010:177-178)

Esta carta denuncia a acentuada violência da guerra colonial ao narrar o episódio da explosão de uma mina terrestre que atingiu um conterrâneo de José Maria: *Outro dia houve um que ficou sem os tomates e o Francisco da tia Maria da Abelha, lembras-te? nem se lhe conhecia a cara. (...) e logo no último dia em que foi ao mato lhe rebentou aquela mina!* (2010:177). Mas, vale reparar que José Maria, sendo um ex-combatente oprimido, logo se converte em um opressor da mulher, exibindo seu racismo e sexismo ao nomear apetites sexuais e querer fazer valer um contrato verbal de casamento acordado por terceiros. Com essas atitudes, prova-se que o casamento é uma transação social e econômica entre os homens, e a mulher é um bem de troca para os negócios.

Dentre tantos exemplos da dominação masculina nos textos das *Novas Cartas*, uma das Marias abre aspas a uma voz que atribui a fragilidade aos próprios homens, adjetivando-os medrosos e prepotentes. Tal voz, empenhada em revelar uma constatação, atua para desmascarar o sintoma do comportamento masculino centrado em seu pretense poder fálico inabalável (ou "imbrochável", neologismo que nos endereça a mais uma fala infeliz do ex-presidente Jair Bolsonaro, no Brasil, querendo se referir à sua masculinidade e autoestima), afinal, a denúncia do mau sexo diz respeito aos jogos de poder praticados nessa cultura perversa que nega à mulher a livre busca do prazer:

A submissão da mulher, pois; o domínio sobre ela como paixão-desejo, nunca porém desligada da posse, da violentação, esta mesmo se apenas simulada. 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. Ó meu Portugal de machos a enganar impotência, cobridores, ganhões, tão maus amantes, tão apressados na cama, só atentos a mostrar picha. (2010:77)

A necessidade masculina de *mostrar picha* demonstra um comportamento típico do macho que precisa exaltar seus atributos físicos como símbolos inequívocos de suas inexoráveis força, virilidade e poder. A resposta vem logo a seguir: *Que de homens precisamos mas não destes*. Entre parênteses, em um período curto, cujas palavras se distinguem do tom dissertativo que a carta apresenta, como se fossem versos em prosa - a

força subversiva da poesia -, há um discurso dissonante, expressão de desejo da mulher: (*Meu amor, amor, meu desejo, minha mesa e sede ao longo destes anos. Meu tido precipício, meu violento, violento sido; corpo despido onde me deserto; minhas estreitas, estreitas ancas no seu vício.*) Entre desejar e rejeitar esse homem, a indagação que finaliza a carta - *Meu calcanhar de Aquiles?* (2010:78) - deixa aberta a pergunta, até que seja respondida em outras cartas e poemas.

2. O corpo observado: cenas de desnudamento nas descrições de *Novas Cartas Portuguesas*

Maria de Lourdes Pintasilgo, no Prefácio das *Novas Cartas Portuguesas*, considera o erotismo uma marca recorrente na linguagem de seus textos, que confere textura à expressão do desejo da mulher nessa escrita compartilhada, além de afrontar as convenções patriarcais instituídas na sociedade portuguesa da época. Devemos reconhecer o protagonismo do corpo e a naturalidade com que ele é despido e goza, como veremos em descrições de cenas de intimidade com o próprio corpo e o corpo do outro. As cenas de desnudamento são cerimônias íntimas, e desenham as formas do corpo nu, aberto à expansão da sexualidade.

Na *Segunda Carta IV*, narra-se em primeira pessoa a aparição de um corpo no espaço íntimo do quarto: uma mulher se despe diante do espelho, desviando os braços para a cama, onde deixa a camisa, *entorpecida*; é caracterizada pela sucessão de substantivos e adjetivos que identificam as partes descobertas de seu corpo: os *seios pequenos, firmes*, as *ancas macias*, os *dedos*, a *pele esticada, plana da barriga*, a *vertigem do púbis*, em uma *suavidade adolescente* de contemplação e conhecimento. O corpo nu é contemplado no périplo de seus próprios olhos, e a mulher conduz o homem para dentro de si,

E apenas as pernas, longas, lisas, aguentam o peso do que vejo; apenas os pulsos, tensos, dirigem o que tenho e te conduzo o pênis 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. (2010:68-69).

até o clímax, e o que antes era *árido*, passa a ser *todo sol*, e o Alentejo, região dos latifúndios onde se praticou a maior violência na ditadura, agora é tomado como símbolo da expansão do orgasmo feminino: *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.* (2010:68-69).

Na mesma carta, já próximo de seu desfecho, lemos que Mariana faz da escrita uma ocupação dentro da clausura, e com isso experimenta uma forma possível de liberdade e realização, transgredindo a lei e tornando possível uma vida nesse lugar:

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. (2010:70)

A escrita é uma forma de transgredir a vida abnegada de freira casta; a clausura é o lugar onde desabrocham suas experiências íntimas, e é notável que esta Mariana ficcionalizada pelas Marias pareça mais desenvolvida que a Alcoforado, tenha mais parceiros, chegue até a enganar alguns, enquanto a do século XVII dedique seu amor apenas ao cavaleiro francês, homem único e insubstituível:

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 afinal de te afirmares? (2010:112-114)

Também na clausura do convento, Dona Brites, personagem confidente de Mariana Alcoforado, ressurgem em *Bilhete de Mariana Alcoforado ao cavaleiro de Chamilly* (2010:50). Mariana dá instruções ao amante para que a espere junto às grades, e então Dona Brites o conduzirá ao quarto. Do pranto ao prazer, em *Lamento de Mariana Alcoforado para Dona Brites* (2010:71-74), a cumplicidade entre Mariana e Dona Brites torna-se afeição física que se concretiza em uma relação homossexual:

Os braços estendo, despidos, fora de minha cela: como são frias as grades e alta a janela... longe os punhos, pálidos, magros; magreza com que me desafio, me permite o sol enquanto choro. Choro, Dona Brites, bem o sabeis, quantas vezes me arrancastes assim: hirta, rígida, nua, os braços alteados, estendidos fora da janela e a cara rasgada de a roçar, em lágrimas, pela aspereza da parede, depois pela agudeza das unhas. Sempre então vos debruçais em mim, vossos olhos cor de avelã e mel, os meus pulsos cedidos a vossas mãos firmes, o grito mordido a contragosto na seda de vossos lábios. Em nossa sede por saciar, sempre e sempre bem represa. (2010:71-72)

Alude-se, possivelmente, ao vilancete *Descalça vai pera a fonte* (*Rimas*, 1668), de Luís de Camões; no refrão, *Vai fermosa, e não segura*²⁶, sugerido no trecho *Quebra-se, pois, a clausura: pelos seios ele a tem segura a rasgar-lhe os mamilos com os dentes* (2010:36). Este texto descreve uma gama de prazeres que o corpo pode sentir, construindo, em contraste, uma oposição à imagem da mulher segundo o ideal petrarquista da composição camoniana, que confere beleza, graciosidade e pureza a Leonor.

Em *A Paz*, a Mariana reescrita pelas Marias compreende uma visão libertária que descativava a freira enclausurada de seu amor não correspondido. A frase que inicia esse texto, *Compraz-se Mariana com seu corpo*, admite, tanto pela ambiguidade do pronome possessivo *seu*, quanto pela dupla transitividade do verbo "comprazer" (realizar o desejo de; servir; entregar-se ao prazer; deleitar-se), o entendimento de que este corpo em evidência sente prazer consigo mesmo e simultaneamente com o corpo do outro. Sentir e dar contentamento, satisfazer a si e ao outro - a Mariana das três Marias vivencia essa dupla sensação, experimenta, com os sentidos, as potencialidades do corpo no exercício de seu prazer:

²⁶ (vv.3.10,17), (Camões [1971:32] apud [2010:323])

Compraz-se Mariana com seu corpo.

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. (2010:36)

Quebra-se a clausura pela abertura do corpo. Esta Mariana projetada pelas três Marias há de ser uma outra mulher: em *Descobri que lhe queria menos do que à minha paixão* (2010:36), citação literal de um trecho da *Carta Quinta* das *Cartas Portuguesas*, dá-se lugar ao *exercício do corpo-paixão, exercício da paixão na sua causa*. (idem). Impedida de unir-se ao cavaleiro de Chamilly, a pena da sóror é compensada, nas mãos das três Marias, pela experiência de subjetivação através do prazer liberto: *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*. (idem).

Ana Luísa Amaral²⁷ propõe uma leitura de *A Paz* à luz da teoria *queer*; considerando as noções de fluidez e dissolução de identidades sexuais para demonstrar a transgressão no nível da linguagem. Em seu ensaio, a autora entende que a teoria *queer* se aplica ao livro em várias propostas: "a explosão de dicotomias", "a defesa de uma miríade de identidades não fixas nem estáveis, antes em constante transformação", "a própria questionação de pontos de referência tidos como seguros". (2001:77) A teoria *queer* indaga identidades e papéis, incluindo os sexuais, indicando a dificuldade ou impossibilidade de os seres humanos se ajustarem em categorias estanques. Ela permite definir um lugar, não trazendo o marginal para o centro, como propõe grande parte da crítica feminista, mas desestabilizando os centros e as margens, e caracterizando, nesse descentramento das identidades, uma defesa da fluidez, não apenas sexual.

Assim, em *A Paz*, Amaral identifica uma reversão dos papéis tradicionais no ato sexual ali ensaiado, porque é a mulher sozinha quem possui e é possuída por si: o corpo, centro de identidades múltiplas, quer tornar-se visível e legível - eis a negação da clausura assim configurada por sua liberdade. Para a pesquisadora, os excessos de sentido ligados ao corpo e à sexualidade encontram-se no gesto de ultrapassar a barreira das diferenças sexuais e do próprio desejo e erotismo. Mariana condensa, em si mesma, em fantasia, o desempenho e a representação dos dois papéis, fazendo explodir a noção de corpo sexual individual.

Em outro exemplo, as identidades sexuais são desconstruídas em *O Corpo* (2010:175). Escrito em um único e longo parágrafo que ocupará página e meia na diagramação da edição portuguesa, a mulher que escreve

²⁷AMARAL, Ana Luísa. *Desconstruindo identidades: Ler Novas Cartas Portuguesas à Luz da Teoria Queer* (2001:77-91).

é observadora tanto quanto o leitor, ambos envolvidos como dois *voyeurs*, contemplando a descrição ambivalente do corpo nu, vulnerável e exposto. Entre o espectador e o corpo admirado, é como se o olhar fosse seduzido por uma obra de arte, objeto de apreciação pictórica, como se fosse a contemplação do corpo de uma musa andrógina.

Em destaque, no texto, grifo as palavras que Amaral classifica dentro de um *universo semântico de suavidade* (2001:83): uma série de substantivos e adjetivos que insinuam partes de um corpo adormecido e, nesse conjunto, colhemos indícios sugestivos à imagem de um corpo feminino que, no entanto, ao final do parágrafo, descobrimos tratar-se portador de um sexo masculino. Também estão assinaladas, em itálico, as palavras que formam um campo lexical próprio ao desenho da luz sobre este corpo, como se fosse mesmo a composição de um quadro:

Ali estava o seu corpo adormecido, aninhado no seu descanso, tão quieto, tão presente na *luz amarelada*, definindo-se por seu peso e por aquele estar quieto, *todo tomado de luz*, sem contorno que separasse corpo e luz, os músculos lisos debaixo da pele, tão escorridos na presença quieta, quase diluídos, ninho de seu próprio descanso, prolongando os lençóis desfeitos e suas curvas frouxas de fadiga, e a cova morna do colchão, e a *luz quieta e densa como pele amarela sobre a outra, enchendo o quarto até ao tecto e às paredes*, absorvendo em si, como corpos amáveis naquele sono, *o candeeiro e a mesa baixa e os livros e as roupas, todo o quarto feito camadas sucessivas de luz e substância variada rodeando o centro*, núcleo de respirar muito brando, e a tudo se propagando esse único e muito brando movimento, *a pele dourada 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 a rectidão da pedra talhada, mas *de braço a braço a curva bombeada, alta e suave*, que a meio se cava bruscamente como o leito dum rio, e movendo-se ainda o *osso da anca, delicado*, anguloso, saliente agora de sua habitual discrição no corpo que repousa de lado e se debruça, leve, cavando um pouco a cintura, escondendo o ventre e a *densa doçura dos pêlos mornos*, e um pouco o sexo, alteando 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 seu peso, e *entre as coxas, renascendo da sombra do ventre escondido*, e que se estende como savana cálida, *que em si retém o amarelo da luz*, na curva nascente das nádegas, nas coxas, nas pernas, entre as coxas o seu sexo, *os dois pequenos pomos cuja firmeza se desenha na pele branda e a corola recolhida de seu pénis adormecido*. (2010:175)

Esse efeito da luz na descrição visual lembra a imagem da *lâmpada acesa na obscuridade da alcova*, repetida pelos poetas da Antiguidade grega para referir-se ao duplo aspecto de *Eros*, luz e sombra, na tradição filosófica. Como explica Octavio Paz, em *A Dupla Chama: Amor e Erotismo*²⁸, a divindade *Eros* comunica a obscuridade com a luz, a matéria com o espírito, o sexo com a ideia, o aqui com o além. (1993:26) *Eros* é solar e noturno, todos o sentem, mas poucos o vêem, foi uma presença invisível para sua apaixonada *Psique* pela mesma razão que o sol é invisível em pleno dia: por excesso de luz. (1993:27). Essa cena é toda construída por

²⁸PAZ, Octavio. in *A Dupla Chama: Amor e Erotismo*. São Paulo, editora Siciliano, 1993.

um mecanismo de sedução, engendrando sensações produzidas na composição imagética fomentada por esse vocabulário sugestivo.

Para Amaral, o que se produz em *Novas Cartas Portuguesas* e que a teoria *queer* pode ajudar a problematizar é o reconhecimento de que a linguagem é o espaço de excesso do nosso discurso, sempre ameaçado pelo hegemônico, seja ele cultural, universal ou nacional. O que é interessante perceber, completando as ideias de Amaral, é que o aspecto da fluidez, desenvolvido pela teoria *queer*, parece caber na compreensão do hibridismo da obra. Ocorre uma espécie de dismantelamento dos gêneros literários em *Novas Cartas* de tal maneira que, em um mesmo texto, muda-se repentinamente o registro, e se estamos lendo uma carta, ela se converte em diário; o sonho descrito na *Alba*, em um tom onírico e fantasioso, termina com um bilhete falando do estado emocional de Maria; o verbete de dicionário traz, na realidade, a transcrição do código civil português à época.

Há uma fusão entre os gêneros dentro dos próprios textos, como se o leitor fosse surpreendido pela ruptura das formas enquanto realiza a leitura de um certo fragmento. A fluidez entre os gêneros textuais acontece de tal modo que poderíamos fazer um paralelo com a linguagem cinematográfica, construída por montagem: de um parágrafo para outro, um corte e uma mudança de ponto de vista se vislumbram para o leitor.

3. O corpo erótico – manifestação do prazer feminino solitário e no encontro amoroso

Octavio Paz define erotismo como uma *poética corporal* e poesia como uma *erótica verbal*; nessa caracterização oposta e complementar, a linguagem suscita um apelo sensual. Na *Segunda Carta I* (2010:5), citando a *Carta Quarta* das *Cartas Portuguesas*, fala-se do amor e da necessidade de inventá-lo, de se querer mais o motivo que alimenta a paixão. *O desejo é o simples exercício do corpo, alimento de uma emoção que pode ser tomada apenas por amor. O corpo em evidência promove o exercício da paixão, uma procura que almeja o prazer.*

Em *Conversa do cavaleiro de Chamilly com Mariana Alcoforado à maneira de saudade* (2010:94), a lembrança do cavaleiro é invocada pela visão de partes do corpo de Mariana: "os peitos", "a boca", "o ventre", "as coxas", "a língua", e tudo o que remete essa mulher: seu "leite", suas "artes", seu "gemido", seu "orgasmo". O refrão "estou de vós lembrado", repetido ao final dos tercetos ímpares (1,3,5,7,9,11,13), enfatiza a saudade referida no título, um mote que se desenvolve pelo ritmo sonoro que o poema imprime. Transcrevo o poema inteiro por entender que a leitura será mais efetiva se realizada em seu conjunto completo de estrofes:

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 leite 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

Na tua boca o suco
no teu membro
o espanto.
(2010: 94)

Neste poema, é a recordação do corpo da amada Mariana que aciona a imaginação saudosa do cavaleiro, não havendo nenhuma relação de semelhança, portanto, com o distante e ausente Chamilly de Alcoforado. As

Marias dão à voz no poema o desejo de amor realizado entre Mariana e seu cavaleiro; este homem, amado e amante, não a abandona, ao contrário, sente sua falta e requer sua presença física. A saudade do cavaleiro ganha materialidade com o ritmo construído pela sonoridade do refrão, junto às imagens reiteradas do corpo (de prazer) da amada. Octavio Paz (1993) dirá sobre a capacidade da linguagem de dar nome à sensação, àquilo que é mais fugaz e evanescente. A poesia é testemunho dos sentidos e produz imagens palpáveis, visíveis e audíveis.

Em *A Paz*, o corpo de Mariana é o agente de toda a cena ali representada; nas ações descritas, há menos expressão de sentimentos e mais pormenorização de atos que descrevem com precisão como o corpo se comporta e goza, onde a mulher atua para o seu prazer, e como ela assume posição de destaque nesse quadro. Trata-se de uma linguagem claramente denotativa, em que o que está sendo descrito significa aquilo que é, e por isso mesmo, representa um enfrentamento explícito ao moralismo da sociedade portuguesa marialvista, tantas vezes incomodada pela opacidade da poesia, agora afrontada por sua transparência:

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. (2010:37)

Na fantasia de Mariana, o outro se presentifica, o texto lhe dá carne, na medida em que o descreve, pela imaginação que o evoca. O outro, portanto, está presente e ausente ao mesmo tempo. Como analisa Octavio Paz (1993), tanto no sonho quanto no encontro erótico, os sentidos servem à imaginação e nos fazem ouvir o inaudito e ver o imperceptível; abraçamos fantasmas tanto no sonho quanto no ato sexual, a imaginação ganha corpo e os corpos se convertem em imagens. O erotismo é cerimônia, representação, sexualidade transfigurada, logo, metáfora. Já nesse trecho, a mulher é quem possui o homem e é o texto que traz, de volta, Chamilly:

Sei como és daninha, mulher retomada do rio que esforças por calar nas veias, maligna. Na seda das nádegas, no odor abrasado das axilas. Terra que a haustos respiro e formo com teu esperma meu sémen; tua amante-esposa não deixaste perdida nem lograda; eis como me entrego e me ofereço, me conduzo e te ensino até o jeito mais breve ou demorado para melhor gozo. 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. (2010:37)

É a imaginação que move os atos erótico e poético, assim como ela é a potência que transfigura o sexo em cerimônia e rito e a linguagem em ritmo e metáfora. (1993:12). O erotismo é exclusivamente humano, sexualidade socializada e transfigurada pela imaginação e vontade dos homens e, neste caso, completando

Octavio Paz, vontade das mulheres. Na infinita variedade de formas em que se manifesta, sendo invenção e variação constantes, o erotismo se distingue do sexo, que é sempre o mesmo.

Recordemos Audre Lorde, em *Usos do Erótico: o erótico como poder*, quando diz que existem muitos tipos de poder, reconhecidos ou não, utilizados ou não, e o erótico é um recurso intrínseco, localizado em um plano feminino e espiritual, com firmes raízes no poder de nossos sentimentos reprimidos e desconsiderados. (2020:67). A supressão do erótico como fonte de poder e de informação é a perpetuação das opressões a que as mulheres estão submetidas. Nesse sentido, o erotismo das *Novas Cartas* tem muito a ver com o usufruto desse poder e a consciência de sua potencialidade modificadora:

Mariana deixa que os dedos retornem da vagina e procurem mais alto o fim do espasmo que lhe trepa de manso pelo corpo. A boca que a suga, a galga, é como um poço no qual se afoga consentida, ela mesmo a empurrar-se, enlouquecida, veloz.
Devagar meu amor, devagar o nosso orgasmo que contornas ou eu contorno com a língua. Devagar te perco de súbito, te esqueço, não sendo tudo mais que uma enorme vaga de vertigem. E a noite devora, vigilante, o quarto onde Mariana está estendida. O suor acamado, colado à pele lisa, os dedos esquecidos no clitóris, entorpecido, dormente.
A paz voltou-lhe ao corpo distendido, todavia, como sempre, pronto a reacender-se, caso queira, com o corpo, Mariana se comprazer ainda. (2010:36-37)

As evidências da masturbação, nesse trecho, enfatizam o prazer que se coloca à disposição do corpo, no corpo. O substantivo "paz", que compõe o título do texto, ao mesmo tempo em que é núcleo do sujeito da oração que o conclui, identifica o estado de espírito de Mariana no pós-coito, e seu corpo poderá reacender, se assim o quiser. Em todo esse texto exemplar, há autonomia sobre o desejo que move o corpo; como diz Octavio Paz, o erotismo é, em si mesmo, desejo - um disparo em direção a um mais além. (1993:19)

Na comunidade das Marias e suas Marianas, convoca-se a escritora francesa Albertine Sarrazin (1937-1967), cuja vida foi marcada por uma existência marginal e violenta, acusada de furto e delinquência, passando longos períodos na prisão, onde escreveu muitos de seus textos, inúmeras cartas de amor a seu marido, também detido. No texto *De como pode a morte ser mais fácil do que o amor. Ou lamento de Mônica e Maria* (2010:165), a escrita compartilhada novamente se faz atuante em breves citações das cartas de Sarrazin a seu amado; são trechos que figuram como epígrafes dos textos de Mônica, juntando-se, assim, as autorias em mais de uma voz e idioma:

"Ami, qui m'as fait mal et bonheur chaque fois un peu plus, je ne pleure pas. Même pas (...)"²⁹
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 descas, descas e vais entrar em mim, ardente e grande e sempre erecto. Mas logo eu me venho, te acrescento em ti me sendo. (2010:167)

²⁹"Amigo, que me magoaste e fizeste feliz pouco mais em cada vez, não choro. Nem isso sequer (...)". (2010:167).

Da epígrafe em francês, citação de Sarrazin, menciona-se o *amigo* com quem ela viveu bons e maus momentos; o texto em português, na voz de Mônica, é mais uma encenação do ato sexual motivado pelo desejo da mulher, da concretude de seu prazer, de sua interação com o homem que deseja, e mais uma vez o corpo é descrito em ações que evidenciam o sexo e o prazer da relação física entre os amantes.

Em possível alusão a Noel Bouton, nome do cavaleiro de Chamilly, ou a Bernard Noel (1930-), poeta, ficcionista e ensaísta francês, autor de um romance que também foi acusado de atentado aos bons costumes, a *Carta de uma mulher de nome Joana, para um homem de nome Noel, francês de nascimento* (2010:256) contém conselhos da autoria de Paul Chanson, que a personagem Joana leu *deliciada*, e por isso escreve e faz sua recomendação. Chanson foi um sexólogo francês que defendia a contenção sexual no casamento como forma de controle da natalidade e da volúpia amorosa, particularmente a feminina.

Os conselhos citados em *Novas Cartas* são dirigidos em particular ao homem, e procuram orientá-lo a prolongar o ato sexual, adiando a ejaculação. Esta é uma forma bem humorada, e ousada, de apropriação do discurso: usar os conselhos de um especialista para, em linguagem coloquial corrente, "dar a dica" de como os homens podem se comportar e melhorar a qualidade de sua performance, considerando os ritmos e prazeres de sua parceira, afinal, o que está em foco é o prazer da mulher:

Amantes nós durante tantos meses, gozando na cama até à raiva e mordendo o prazer até à sagacidade; amantes nós mesmo hoje depois de nos separarmos, e sempre que isso nos apetece; amantes nós pela liberdade do que sabemos desfrutar quando juntos; amantes nós pela alegria de o sermos na alegria do corpo um do outro; amantes nós por 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 que passo a transcrever e pasma perante esta verdadeira sabedoria para tratamento de mulheres frígidas, coitadas, em coitos apressados, pois o que é preciso é insistir...(2010:256)

Nesse trecho, apesar do machismo embutido na ideia de que se o sexo não é bom, é culpa da mulher "frígida", é de se supor que, ao sugerir uma estratégia para munir o homem de alguma auto-estima, o resultado esperado seria a melhora de seu desempenho sexual. No excerto inteiro, as qualidades da relação a dois são exaltadas, a mulher que escreve, referindo-se a si e ao homem como *amantes*, compartilha com ele o que acredita ser prazeroso na relação sexual e, dessa forma, deixa às claras um tema que seria restrito ao domínio masculino.

O erotismo é uma força que se faz onipresente em *Novas Cartas*, como podemos verificar em todas as passagens mencionadas e outras tantas deste livro tão prolífico. O que é importante não perder de vista, nesta prevalência do corpo e do desejo como *exercício da paixão*, é o papel da militância política assumida com a expressão de uma linguagem transgressora, bem como o enfrentamento das Marias, com a autoria

compartilhada e a ausência de suas assinaturas, a sinalizar a consciência da grandeza de sua empreitada. Esse foi o risco que assumiram para evidenciar novas representações da mulher na literatura portuguesa no apagar das luzes da ditadura salazarista.

A força revolucionária das *Novas Cartas Portuguesas*

Minhas irmãs:
Mas o que pode a literatura? Ou antes: o que podem as palavras?
(2010:197)

Diz uma só palavra alta e eu hei-de-parir a alegria de um povo. (2010:267)

No capítulo de Ana Luísa Amaral e Marinela Freitas³⁰, dedicado a analisar as recensões do livro das *Novas Cartas* em Portugal, as pesquisadoras mencionam uma entrevista em que Maria Teresa Horta dizia partilhar do mesmo sentimento de Maria Velho da Costa e Maria Isabel Barreno, nos anos 70: para as três Marias, *não havia mulheres a escrever como elas queriam escrever*; e nunca houve, antes delas, o que pudessem considerar *mães literárias*, mesmo com o apreço por escritoras contemporâneas suas, como Natália Correia. Amaral e Freitas (2014:66) acrescentam que não há, no período pré-25 de Abril, nem no posterior, nenhum gesto equivalente à subversão das três Marias em *Novas Cartas*.

As circunstâncias que levaram as Marias a escrever sob o regime da autoria compartilhada, colocando em prática um projeto de escrita-cúmplice e empregando uma linguagem combativa, de enfrentamento aos dogmas morais de sua época, produziram um livro de gênero inclassificável (ou fluido, diria Amaral), baseado inteiramente em seu hibridismo e pluralidade de vozes as mais diversas e difusas.

A falta de identificação com uma voz ancestral (materna) na literatura, como inspiração ou modelo do que almejavam escrever, indica que a *ansiedade de autoria* das três Marias as impulsionou à execução de seu projeto comum. A invenção de uma nova literatura é o que as impele a escrever, sem negar as contribuições de suas antecessoras, como admitem, e das quais são leitoras e se nutrem de suas leituras, mas construindo algo inédito, resultado de uma experiência atravessada por todas e cada uma:

De irmãs indecisas a enfeitar-se cada uma de suas plumas, tu a emotividade lírica e o erotismo, tu a distância "analítica", eu o destacamento irônico, todas vindo cada uma presa de seus arremedos de força, eis que, no calor do acontecido e tocadas, até reveladas na infância comum que nos foi dado encontrar, eis que nos fizemos, de queixas nossas umas a outras, da coragem disso, de nos acusar e suspeitar, passando da acusação a nossas mães a nós ali presentes e suportando isso, eis que nos fizemos de todas mãe e filha e irmãs decididas a dizer-nos exatamente porque órfãs e doridas e carentes. A família. (2010:96).

A amizade e o pacto que celebram são as bases para a família que vão constituir a partir da falta, do sentimento de orfandade, de uma dor que vem da carência partilhada entre todas, e "Eis que nos fizemos de todas mãe e filha e irmãs decididas" (2010:96); é uma gravidez gestada a três, de uma pela outra, como dizem:

³⁰AMARAL, Ana Luísa; FREITAS, Marinela. (orgs). *Novas Cartas Portuguesas entre Portugal e o mundo*, Alfragide, editora Dom Quixote, 2014.

"Tudo isso encadeado, entremeando e ensaiando cada uma formas das outras, como a provar que, e provando, que tomando posse e engravidando cada uma de cada uma de cada uma" (2010:96). A noção de família instituída pelo patriarcado dá lugar a uma nova organização afetiva, cujos laços se fortalecem à medida que as trocas solidárias vão acontecendo em seus encontros.

Com efeito, o ativismo político é também militância artística, tornando o ato de criação - a escrita, o *exercício da paixão* - uma prática que demonstra a consciência do papel que desempenharam em seu tempo, para além de sua reconhecida importância literária. Como bem dizem Amaral e Freitas, *os meandros da cumplicidade* se delineiam quando elas compreendem que o destino de todas é igual, embora cada história seja singular:

Para a escrita deixa de ter sentido a propriedade porque os "bens" que reparte são universais. A mulher que se diz no singular refere-se a um destino que é sempre plural. E nesse plural se vem a reconhecer cada história singular. Teia que se tece e se desfaz para de novo se tecer. Penélope agindo na história de hoje, instrumento de um destino voluntariamente adiado, comum destino das mulheres conscientemente reconhecido e construído. Dizer a três a mesma realidade, analisá-la individualmente por vias rigorosas para convergir afinal nas mesmas grandes questões, fundir-se no dizer de outras, permanecer eu-tu-nós na constante irrupção da escrita - tal é a aventura conseguida [...]. No termo dessa aventura, está o livro, onde ficam escritas (inscrítas) as exigências e os meandros da cumplicidade. (...) (2014:85)

A evocação de Penélope, neste trecho, compõe uma imagem bastante concisa do trabalho dessas *aranhas astuciosas*, as três Marias. *Teia que se tece e se desfaz para de novo se tecer: o destino voluntariamente adiado* das mulheres é promessa de um novo porvir, a ser inventado com um novo léxico, uma linguagem outra, que se funde *no dizer de outras*.

Mariana Alcoforado condensa o modelo de uma figura feminina que passará por tantas mutações até que incorpore outros contornos, novas texturas, enquanto as três Marias, articuladas na tarefa de reunir e repartir vozes, a partir daquelas evocadas em todas as comunidades constituídas nesse *corpus*, vão *dando à voz* de Mariana outras frequências de maior alcance. Grifo a expressão *dar à voz*, tomada por empréstimo de Guilherme Gontijo Flores, quando desenvolve o tema da performatividade da voz de Safo na Antiguidade grega.

Em seu texto, "Safo de Lesbos: corpo, corpos, corpus"³¹, o autor parte de Anne Carson para comentar a escassa biografia de Safo, de quem se sabe praticamente quase nada, apenas que foi mulher, poeta e musicista, em uma Grécia arcaica, instituída pelo poder patriarcal. Segundo Flores, toda a música de Safo se perdeu, e sua poesia sobreviveu num período eminentemente oral até ser compilada de modo escrito. Safo não inventou uma

³¹ SAFO, *Fragments Completos*. Edição bilíngue. Tradução: Guilherme Gontijo Flores. São Paulo, editora 34, 2ª edição, 2020.

tradição do nada, o que fez foi dar continuidade aos "cantos da tribo, aos ritmos, modos e melodias da cultura de Lesbos", e foi imitada por poetas como Teócrito, Catulo, Horácio, Ovídio. (2020:9)

Para explicar a noção de autoria em um mundo pautado pela oralidade, Flores cita Gregory Nagy: "o aedo que cantava Homero tornava-se Homero enquanto o cantava", e assim justifica que "os poemas sáficos tiveram sua vida pela Grécia sob o nome de Safo e que, em geral, quem cantasse qualquer um deles teria, inevitavelmente, de incorporar Safo, tornar-se Safo por um átimo", "porque no mundo oral não há como estancar o canto, e Safo só pode ser Safo porque muitos corpos cantaram poemas que remeteram ao corpo de uma Safo; porque muitos corpos cantaram tornando-se essa Safo autoral, mesmo que o poema cantado nunca tenha passado efetivamente pela Safo biográfica." (2020:10)

Quanto à Mariana Alcoforado, se relembrarmos o debate sobre a autoria das *Cartas Portuguesas*, poderemos constatar que permanece o semblante de Mariana, e a forma como seu corpo e sua voz tiveram capacidade de transcender o tempo e o cânone literário, permitindo novas vivências, novos *corpora*, a partir das Marias que recompuseram sua voz, amplificaram-na, em um espaço-tempo além de sua existência física no convento de Beja, no século XVII.

No início desta dissertação, digo que meu objetivo é compreender o *exercício da paixão* de que falam reiteradamente as Marias em várias passagens de *Novas Cartas*. No momento de escrever as considerações finais, penso que a compreensão precisa passar pela experiência: para compreender, é necessário exercitar. Escrever a leitura desse livro significou realizar um procedimento arqueológico de escavação das referências e autorias compartilhadas pelas Marias, e encontrar, nos fragmentos, vestígios de um cânone próprio, conformado sempre a partir de sua Mariana. Nesse processo, o livro das *Novas Cartas Portuguesas* nunca deixou de ser uma espécie de esfinge, com as decifrações de seu sumário e os subtextos de vozes sempre evocadas.

Cito uma imagem que me pareceu interessante pela coincidência da época e daquilo que representa no quadro. Trata-se de *Girl reading a letter by an open window*, do pintor holandês Johannes Vermeer, uma pintura a óleo datada no período entre 1657-1659, poucos anos antes da publicação da edição francesa das *Cartas Portuguesas* (1669):



A pintura mostra literalmente o que descreve seu título, uma jovem lendo uma carta diante da janela aberta. Atribuída primeiro a Rembrandt e depois a Pieter de Hooch, até que, em 1880, a autoria foi devidamente reconhecida a Vermeer. Em setembro de 2021, revelou-se um mistério sobre a obra: ao lado direito da parede, a figura de um Cupido ficou escondida por quase três séculos debaixo de uma camada de tinta. Análises revelaram que a imagem do Cupido foi coberta no final do século XVIII, de forma que a parede aparecia em branco. Entre 2018 e 2021, a pintura foi completamente revertida ao original por um projeto de restauração conduzido pelo museu Staatliche Kunstsammlungen Dresden, finalmente revelando a figura de Cupido por inteiro.

Nesse momento, saber da existência desse quadro e dos episódios com as anedotas que envolvem sua verdadeira autoria, mais o Cupido apagado com uma camada de tinta, tudo me remete ao prefácio de *Eros: o Doce-Amargo*³², de Anne Carson, quando a escritora cita o conto "O pião", de Kafka, publicado nas *Narrativas de Espólio*, para explicar o prazer que sentimos com a metáfora. Nesse conto, um filósofo tenta agarrar piões que giram em seu próprio eixo; conseguir pegar o pião enquanto gira lhe causa alegria, mas *o desgosto surge quase ao mesmo tempo do prazer*, quando ele joga o pião no chão e vai embora. (2022:15).

Anne Carson toma essa narrativa como exemplo para ilustrar por que amamos nos apaixonar, dando relevo à figura ambivalente de Eros, inaugurada por Safo. Amor e ódio convergem no desejo erótico, doce e amargo, prazer e dor são simultâneos. A palavra grega *eros* significa "querer", "falta", "desejo pelo que não está lá". Quem ama, quer o que não tem, e nesse paradoxo o desejo se estrutura em uma relação triangulada por essência. Se Eros é falta, sua ativação exige três componentes: quem ama, quem é amado, e aquilo que se interpõe entre elas, o que falta e escapa, o que fere e atinge, o terceiro componente que conecta e separa. É assim que *o desejo se move, eros é um verbo*.

³²CARSON, Anne. *Eros o Doce-Amargo*. Rio de Janeiro, editora Bazar do Tempo, 2022.

Na Segunda Carta I, segundo texto que consta no sumário de *Novas Cartas Portuguesas*, a referência a Catulo, que, como vimos, bebeu nas fontes poéticas de Safo, sugere, no epigrama 85, a coexistência paradoxal do amor e do ódio:

A mão sobre o papel traça com precisão as ideias na carta que, mais do que para o outro, escrevemos para nosso próprio alimento: o doce alimento da ternura, da invenção do passado ou o envenenamento da acusação e da vingança, elas próprias principais elementos da paixão na reconstrução do nosso corpo 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. Amor cujo objecto nunca será jamais o único objectivo ou mesmo o fulcro, o outro. (2010:4)

Post Scriptum: Por fim, e não menos importante, termino com a citação do dístico intitulado *Soror Mariana - Beja*, de Sophia de Mello Breyner Andresen³³, publicado em *O Nome das Coisas* (1977), e lembrado pela professora Vivian Steinberg, na ocasião da defesa desta dissertação, em 02 de outubro de 2023:

Cortaram os trigos. Agora
A minha solidão vê-se melhor.

³³ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. [*coral e outros poemas*]. Seleção e Apresentação: Eucanaã Ferraz. São Paulo, Companhia das Letras, 2018, p.262.

Referências Bibliográficas

ALCOFORADO, Mariana. *Cartas Portuguesas*. Porto Alegre, editora L&PM, 1997.

AMARAL, A. L. **Desconstruindo identidades: ler *Novas Cartas Portuguesas* à luz da teoria queer.** *Cadernos De Literatura Comparada*, (3-4), 2001.

AMARAL, Ana Luísa; FREITAS, Marinela. (orgs). *Novas Cartas Portuguesas entre Portugal e o mundo*, Alfragide, editora Dom Quixote, 2014.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *[coral e outros poemas]*. Seleção e Apresentação: Eucanaã Ferraz. São Paulo, Companhia das Letras, 2018.

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

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo, editora Martins Fontes, 2004.

_____. *O prazer do texto*. São Paulo, editora Perspectiva, 1987.

BUESCU, Helena Carvalhão. *O Poeta na Cidade: A Literatura Portuguesa na História*, Lisboa, Imprensa Nacional, 2019.

CARSON, Anne. *Eros o Doce-Amargo*. Rio de Janeiro, editora Bazar do Tempo, 2022.

FERNANDES, Evelyn Blaut. *Morte ao patriarcado: fraternidade, irmandade, sororidade*, in *Cadernos Pagu* (63), 2021.

GAGLIARDI, Caio. *O Renascimento do Autor - Autoria, heteronímia e fake memoirs*. São Paulo, editora Hedra, 2019.

HANSEN, João Adolfo; TELLES, Norma; et alli. *Palavras da Crítica, Tendências e Conceitos no Estudo da Literatura*, org. José Luís Jobim, Rio de Janeiro, editora Imago, 1992.

hooks, bell. *O feminismo é para todo mundo*. Rio de Janeiro, editora Rosa dos Ventos, 2020.

KLOBUCKA, Anna M. *O formato mulher - A emergência da autoria feminina na poesia portuguesa*. Coimbra, editora Angelus Novus, 2009.

LORDE, Audre. *Irmã Outsider*. Tradução: Stephanie Borges. Belo Horizonte, editora Autêntica, 2020.

PAZ, Octavio. *A Dupla Chama, Amor e Erotismo*. São Paulo, editora Siciliano, 1993.

PEDROSA, Celia et al. *Indiccionario do contemporâneo*, Belo Horizonte, editora UFMG, 2018.

POUND, Ezra. *Lustra*. Tradução: Dirceu Villa, São Paulo, Selo Demônio Negro, 2011.

SAFO. *Fragmentos completos*. Edição bilíngue. Tradução: Guilherme Gontijo Flores. São Paulo, editora 34, 2017.

SEIXO, Maria Alzira. *Outros erros Ensaios de Literatura*. Porto, ASA editores, 2001.

Apêndice: Comunidades de Marianas das três Marias

AUTOR	CITAÇÃO	TÍTULO	NOTA INTERTEXTUAL	PÁG.	TEXTO
Maria Velho da Costa	Maina Mendes (1969)	epígrafe	311	1	ou de como Maina Mendes pôs ambas as mãos sobre o corpo e deu um pontapé no cu dos outros legítimos superiores.
Maria Teresa Horta	Ambas as mãos sobre o corpo (1970)				
Maria Isabel Barreno	Outros Legítimos Superiores (1970)				
Mariana Alcoforado	Cartas Portuguesas	Primeira Carta I	311	.3	Carta Quarta: Escrevo mais para mim do que para ti; não procuro senão alívio.
Catulo	epigrama 85	Segunda Carta I	.312	4-5	Odeio e amo. Como tal possa ser, talvez perguntes./Não sei. Sinto que acontece e aí reside a minha cruz.//Eis o ódio, outro principal elemento do amor. [NCP]
Mariana Alcoforado	Cartas Portuguesas				Carta Quarta: Ai! que seria de mim sem tanto ódio e tanto amor a encher-me o coração?
					Carta Quarta: Bem sei que te amo perdidamente; no entanto, não lamento a violência dos impulsos do meu coração; habituei-me à sua tirania, e já não poderia viver sem este prazer que vou descobrindo. // Sei que te perdi e me afundo, me perco também dentro da minha total ausência de poder em que me queiras. [NCP]
Mariana Alcoforado	Cartas Portuguesas	Terceira Carta I	.312	6.7	Carta Primeira: Considerai, meu amor.//Considerai, irmãs minhas, (...) esta novidade literária que há de vender-se, eu vos asseguro. [NCP]
Bernardim Ribeiro	Menina e Moça (1554)				313
Maria Velho da Costa	Maina Mendes (1969)	Fátima	314	12	Que maina foste.
		Senhora		18-19	paródia imagética e formal de uma cantiga trovadoresca de amor.
Maria Velho da Costa	Maina Mendes (1969)	Primeira Carta II		20-22	Como Maina sagraremos "dessa crua distância, o direito ao absurdo dos demais e seu".
Mariana Alcoforado	Cartas Portuguesas		315	23-25	Carta Quarta: Ai!, que seria de mim sem tanto ódio e tanto amor a encher-me o coração?//E como Soror Mariana, talvez até digamos: "que seria de mim sem tanto ódio e tanto amor (...)". Carta Primeira: Considera, meu amor, até que ponto nos levou a tua loucura.
Bernardim Ribeiro	Menina e Moça (1554)	Segunda Carta II	315	23-25	já não acolhe menina vinda de casa de seus pais.
Gil Vicente		Terceira Carta II	316	26-29	A que certeza queremos chegar (...), instrumento de três cordas, amarra de que nova barca (...)?
João Zorro	En Lixboa, sobre lo mar				"nova barca"
Fiama Hasse Pais Brandão	Barcas Novas (1967)				317

Luis de Camões	Os Lusíadas (1572)		318		Se a tanto me ajudar o engenho e a arte.// "como se mais valeram então meu engenho e idade"
Alexandre O'Neill	poema "Sigamos o cherne!", Reino da Dinamarca (1958)				Sigamos o cherne, minha Amiga!// "partilhando a mesa, o cherne (ó Alexandre, ó nihil)".
Paulo Rocha	filme Os Verdes Anos				"(e assim passas como que a pano o Paulo Rocha e os "Verdes Anos". Mas não.)"
Eugenio de Andrade	Alba				"Habituar-nos na alva. Alba?"
Maria Velho da Costa	Maina Mendes (1969)				Eu tu, alto, "milhano cravado à nossa ilharga".
Mariana Alcoforado	Cartas Portuguesas	Primeira Carta III	.321	32-35	Carta Segunda: "Il me semble que je fais le plus grand tort du monde aux sentiments de mon coeur, de tâcher de vous les faire connaitre en les écrivant...". // citação direta.
Maria Velho da Costa	Maina Mendes (1969)				Carta Terceira: Não sei porque te escrevo já...// "Não te respondo a carta escrita; (...) pois recuso o amor como cedência a outrem, ou condescendência". [NCP] + final da Carta Quarta: Escrevo mais para mim do que para ti; não procuro senão alívio. De ti te dizes fluida, de mim vidro e de ti outra milhano (mosto, mastro).
José Cardoso Pires	Cartilha do Marialva (1960)				"Mensagem de macho, marialva me torno e aguardo".
Luis de Camões	vilancete "Descalça vai pera a fonte", Rimas, 1668.	A Paz	322	36-37	"Descalça vai pera a fonte"; "Vai fermosa, e não segura".// "Quebra-se, pois, a clausura: pelos seios ele a tem segura a rasgar-lhe os mamilos com os dentes." [NCP]
Mariana Alcoforado	Cartas Portuguesas				Carta Quinta: Descobri que lhe queria menos do que à minha paixão (...).
Maria Teresa Horta	poema Minha Senhora de Mim, do livro homônimo (1972)	Mensagem de Invenção de Mariana Alcoforado	323	40	"Senhora de mim vos sou".
Mariana Alcoforado	Cartas Portuguesas	Terceira Carta III	.324	41-42	Carta Terceira: Qu'est-ce que je deviendrais, et qu'est-ce que vous voulez que je fasse? Je me trouve bien éloignée de tout ce que j'avais prévu". (citação direta).
Agustina Bessa-Luis					"ó Agustina só e só". (menção à autora).
Isolda	Tristão e Isolda	Brinco de Freira	325	44-45	"isolla bella (isolda?) e/ teresa da mão leda e/ fátima da ácida azinheira": Isabel//Isolda.
Antonio Ferreira	soneto				"teresa da mão leda": "mão leda": "E tomando-me a mão leda, e risonha"
					"fátima da ácida azinheira" aparição da Virgem Maria, em Fátima, numa azinheira.
Dona Brites	Cartas Portuguesas	Bilhete de Mariana Alcoforado ao cavaleiro de Chamilly		50	é mencionada nas Cartas Quarta e Quinta. "Como sempre, esperai junto às grades, Dona Brites vos conduzirá até meu quarto". [NCP]
Luis de Camões	Os Lusíadas (1572), episódio de Inês de Castro	Carta de Mariana		51-53	"Estava, linda Inês, posta em sossego". // "Talvez de amor vos fale ou de morte; de clausura (aquela a que desde menina me votastes, (...) em sossego posta)". [NCP].

		Alcoforado a sua Mãe			
	Dictionary of Witchcraft (1965); Dictionnaire Infernal, 1863, de Jacques Albin Simon Collin de Plancy (1793-1887)	A freira sangrenta	328	56-57	
Matthew Gregory Lewis (1775-1828)	The Monk: A Romance			58	"Fantasma que assombrava o Castelo de Lindenberg".
Platão (427-347 a.C.)	Timeu, n'A República			331	65
Mariana Alcoforado	Cartas Portuguesas	Segunda Carta IV	332	67-70	"De Mariana tiramos o mote, (...) fazendo dela uma pedra a fim de a atirarmos aos outros e a nós próprias".
			333		"Tão deslumbrada fiquei (...) com o mesmo desvario a que me levava a minha paixão quando me davas provas da tua".
Homero, na Odisseia	Penélope	Lamento de Mariana	334	71-74	"E que tem tudo isto a ver comigo, aqui sentada a contar as horas, as madrugadas, como se as tecesse, descrente".
Sóror Violante do Céu	soneto "A uma Ausência"	Alcoforado para Dona Brites			"Mas viver entre lágrimas, que importa?/.../E só viva ao pesar, ao gosto morta".
Jerónimo Baía	soneto "Ao rigor de Lisi"	Primeira Carta V	335	75-78	"Mais dura, mais cruel, mais rigorosa/.../.../Que o céu vê, cerca o mar, a terra goza".
Abelardo e Heloísa/Tristão e Isolda		Terceira Carta IV	.336	79-83	"Abelardo é castrado, e Tristão nunca se junta a Isolda, e todos os mitos de amor dão-nos como impedido e irrealizado, e todas as histórias de amor são histórias de suicidas".
Goethe	Fausto		339		"eterno feminino, magia, bruxa, demoníaca, possessa, vampe"
Blaise Pascal	fragmento 162 de Pensées et Opuscules (1897)	Carta do cavaleiro de Chamilly a D. Mariana Alcoforado, freira em Beja	341	84-88	"Qui voudra connaitre (...) le monde entier".
Maria Teresa Horta	Minha Senhora de Mim (1972)		342		"Minha senhora de vós (...) meu Rei e meus haveres"
Mariana Alcoforado	Cartas Portuguesas		343		"Deixo-vos, Senhora. De há muito já que de vós não busco notícias ou espero". // "Adieu, en Adieu"
Eugénio de Andrade	poema "Alba"	Alba	344	89-91	"Como se não houvera/bosque mais secreto/ (...)
Ezra Pound	poema "Alba", em Lustra (1916)	ALBA	344	92	"As cool as the pale wet leaves of lily-of-the-valley/She lay beside me in the dawn".
Sophie Feodorovna Rostopchine, Condessa de Ségur (1799-1874)	Les Malheurs de Sophie (1859)	Segunda Carta V	345	96-99	"como a Sofia dos desastres que todas lemos (quanto lemos!) que guardava Paulo, guardando-se".
Claude Levi-Strauss	Tristes Tropiques (1955)		347		"Pobres trópicos do calor do corpo, pobre antropologia a dos conventos e casernas em nós".
história bíblica de Judite e Holofernes; Outros Legítimos Superiores, de Maria Isabel Barreno; Tanta Gente, Mariana (1955), de Maria Judite de Carvalho			348		"tanta gente, Judite e nem só Holofernes superior ilegítimo merece seu inferno".

Lewis Carroll	Alice's Adventures in Wonderland				"porque a rainha do baralho de cartas (...) disse a Alice "cortem-lhe a cabeça".
Bernardim Ribeiro	"Écloga chamada Jano"		349		"Danos meus tão encobertos, / ... / al de menos nos desertos". // "(...) já me vós fostes a vida, / agora me sois o dano".
Alberto Moravia	conto "Vendida e Comprada"	Primeira Carta VI	351	100-103	"Je suis nue, ou à peu près; et je sais que dans la position que j'ai choisi, un automobiliste débouchant du virage que est tout près de là est obligé de plonger immédiatement son regard entre mes jambes jusqu'au plus profond de mon intimité". "Les hommes, lorsqu'ils ont envie d'une femme, sont toujours dociles".
Bernardim Ribeiro	"Écloga chamada Jano"	Intimidade	354-355	108-110	"(...) a nenhuma parte vou/ que lá não ache fadiga, / que aquesta só me ficou / de minha amiga, ou emiga (...)"
Luís de Camões	soneto "Transforma-se o amador na coisa amada".	(por virtude do muito imaginar)	360	125-126	(por virtude do muito imaginar) - verso que dá título ao poema.
Inês de Castro (1325?-1355); Ofélia, de Hamlet (1599-1601); Joana D'Arc (1412-1431)		Três meninas outras três	362	131-133	"(inês a faca)" // (ofélia a água)" // "(joana o lume)"
William Blake	poema "Auguries of Innocence" (1803)	Carta de Maio Amor e Carta Mor	371	161-162	"Joy and woe are woven fine"
Léo Ferré (1916-1993)	"Les Anarchistes", (1969), trecho da canção				"et pourtant ça existe" // Qu' y' en a pas un sur cent et pourtant ils existent / Et qu'ils se tiennent bien le bras dessus bras dessous / Joyeux, et c'est pour ça qu'ils sont toujours debout / Les anarchistes
Albertine Sarrazin (1937-1967)	trechos das cartas de amor escritas pela escritora a seu marido	De como pode a morte ser mais fácil do que o amor. Ou lamento de Mónica e Maria	372	165-168	"Plus faim ni soif depuis dix jours avec la seule envie de toi, à crier (...). // J'ai rêvé. J'avais calé ta porte avec mon corps, pour te crier je t' aime parmi tes potes, cependant que tu étais retourné à d' autres décors (...). // "Ah, reviens, et tu verras avec quelle joie je vais piétiner tout, la résignée, l'indifférente, la putain, la crâneuse (...). // "Oh, mon amour! J'ai le fil, je suis désabusée! Impossible t'expliquer encore, t'éveiller seulement...". // "Ami, qui m'a fait mal et bonheur chaque fois un peu plus, je ne pleure pas. Même pas (...). // "Ce soir, j'ai aimé en ton nom tous les hommes". "Peut-être demain nous serons-nous rendus, peut-être jamais, peut-être la route, nous deux, n'importe? Il n'y a pas de terre pour notre voyage". "La mort même ne ferait pas ouvrir les doigts".
Maria Velho da Costa	Maina Mendes (1969)	Primeira Carta VII	376	186-187	"Me fizestes lugar de Maina".
Alexandre O'Neill	verso do poema "O país relativo"	Carta de uma universitária de Lisboa de nome Mariana a seu noivo (?) António em parte incerta	379	188-190	"não é para mim este país".
Jorge Listopad (1921) e António Patrício (1878-1930): ambos dramaturgos					"O Listopad encenou o "Fim" do António Patrício (1909) na Casa da Comédia".
Simone de Beauvoir	O Segundo Sexo (1949)	Extractos do diário de Ana Maria, descendente	381	198-205	"sobre a mulher veio cair a angústia do seu destino biológico, feito drama seu e não mais experiência dramática da espécie, e veio cair a repressão de que esse seu destino biológico feito drama individual é instrumento".

William Shakespeare (1564-1616)	Romeu e Julieta	directa da sobrinha de D.Maria Ana, e nascida em 1940			"O que puderam Romeu e Julieta?"
Reynaldo Arenas (1943-1990), romancista, dramaturgo e poeta cubano.		Segunda Carta VIII	395	220-222	"Nesse tempo sentia-me só e refugiava-me na literatura"
Elizabeth Barrett Browning (1856)	sonetos	Sonnets from the Portuguese, Elizabeth Barret Browning, 1856	396	223-224	[sonnet VI] "Go from me. Yet I feel that i shall stand/ Henceforward in thy shadow. Nevermore/Alone upon the threshold of my door/ of individual life, I shall command/ The uses of my soul, nor lift my hand / Serenely in the sunshine as before, / Without the sense of that which I forbore - / Thy touch upon the palm. The widest land / Doom takes to part us, leaves thy heart in mine/With pulses that beat double. What I do / And what I dream include thee, as the wine / Must taste of its own grapes. And when I sue / God for myself, He hears that name of thine, / And sees within my eyes the tears of two.
Ti-Grace Atkinson (1938-), escritora, filósofa e feminista radical estadunidense.		Texto de honra ou de interrogar, escrito por uma mulher de nome Joana.	399	247-250	"Ti-Grace Atkinson, teórica feminista de 29 anos, afirma: "O amor é a armadilha (...). Que é o amor senão a necessidade ou o medo?"
Luis de Camões, episódio de Inês de Castro, <i>Os Lusíadas</i> (1572), Canto III.		VI e última carta de D. Mariana Alcoforado, freira em Beja, ao cavaleiro de Chamilly, escrita no dia de Natal do ano da graça de mil seiscentos e setenta e um.	401	260-262	"dona posta em sossegos".
Gil Vicente, na trilogia da Barca, e Auto da Mofina Mendes (ou Mistérios da Virgem), 1515		Primeira carta última e provavelmente muito comprida e sem nexos (cont.)	402	272-273	"o Gil da Barca"// "a Mendes, a Mofina".