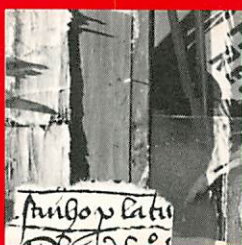
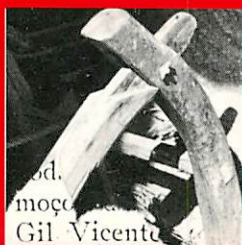
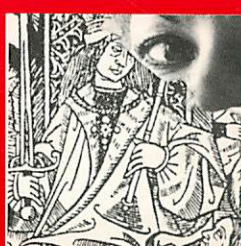
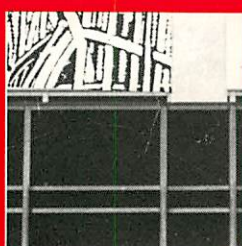


DISCURSOS

estudos de língua e cultura portuguesa

5



Outubro
1993

Discursos
Femininos

DISCURSOS. Estudos de Língua e Cultura Portuguesa

DISCURSOS FEMININOS



Director

Carlos Reis

Conselho de Redacção

Ana Cristina Macário Lopes, Ana Nascimento Piedade, Ana Rita Navarro, Cristina Mello, Dionísio Vila Maior, Glória Bastos, Graça Nunes, Isabel Marnoto, J. L. Pires Laranjeira, Júlio Taborda, Maria do Rosário Cunha, Vivina de Campos Figueiredo

Conselho Editorial

Ángel Marcos de Dios, Aníbal Pinto de Castro, Anxo Tarrío, Ellen Sapega, Fernando Venâncio, François Marchessou, Ivo Castro, João Camilo dos Santos, José Victor Adragão, Luiz Fagundes Duarte, Maria Aparecida Santilli, Maria Beatriz Rocha-Trindade, Maria Emília Ricardo Marques, Maria José Ferro Tavares, Maria Leonor Machado de Sousa, Maria de Lourdes Belchior, Maria Luísa Remédios, Óscar Lopes, Telmo Verdelho

Secretariado

Graça Nunes

A revista *Discursos* publicará estudos incidindo sobre os seguintes domínios:

- Temas de reflexão linguística, tanto numa perspectiva sincrónica como sob um ponto de vista diacrónico.
- Temas de reflexão sociocultural, equacionados em função da evolução e expansão da Língua Portuguesa no mundo.
- Questões de natureza didáctica, orientadas para o ensino da Língua Portuguesa, em Portugal e no estrangeiro.
- Temas de reflexão literária, relacionados com a difusão da Literatura Portuguesa e com o seu ensino, sobretudo quando articulado com o da Língua e da Cultura Portuguesa.

Apresentação	9
Carlos Reis	

Discursos: Discursos Femininos

Discursos femininos, teoria crítica feminista: para uma resposta que não é	13
Ana Paula Ferreira	
O som dos búzios: feminismo, pós-modernismo, simulação	29
Paulo de Medeiros	
De autores e autoras	49
Anna Klobucka	
Para uma aproximação feminista do modernismo português	67
Ellen Sapega	
Fernando Pessoa-Maria José: alteridade e discurso feminino	81
Dionísio Vila Maior	
Subversão da topografia cultural do patriarcado em <i>O Cavalo de Sol</i> de Teolinda Gersão	115
José Ornelas	

Bibliografia Selectiva

Discursos femininos / Teoria crítica feminista	137
Ana Paula Ferreira	

Inquérito

Em questão: discurso feminino	157
-------------------------------	-----

Documento de trabalho

Bagatelas literárias ou questões da criação estética dinisiana?	171
Ana Rita Padeira Navarro	

Registo Bibliográfico	185
------------------------------	-----

Em Tempo	195
-----------------	-----

APRESENTAÇÃO

Apresentação

Em 1989, foi publicado, pela editora Harvester Wheatsheaf, *The Dictionary of Feminist Theory* de Maggie Humm, autora também de diversos outros títulos de incidência afim e, entre eles, de *An Annotated Bibliography of Feminist Criticism* (Brighton, Harvester Press, 1987). O significado do aparecimento de um *Dictionary of Feminist Theory* parece óbvio: ele vem confirmar o desenvolvimento de um campo de estudos que nos últimos anos ganhou dimensão e institucionalização acadêmicas, sobretudo nos Estados Unidos, mas também nalguns países da Europa, como a Inglaterra e a França. Essa confirmação chega, contudo, nos termos também epistemologicamente muito significativos que são os de um **dicionário**: a **teoria feminista** possui, assim, o seu **léxico próprio**, um **corpo conceptual** definido (quer dizer: consolidado em **definições**) e, a partir dele, a possibilidade de concretizar práticas analíticas sistemática e coerentemente desenvolvidas, nos termos de uma **racionalidade científica** relativamente estável.

Não é este, contudo, um domínio de reflexão pacífico, como bem se sabe, em sociedades em grande parte sujeitas ainda à vigência de uma **doxa** de sinal masculino. A definição de **feminismo** como **ideologia** que no *Dictionary of Feminist Theory* se encontra é, neste aspecto, muito sintomática: «In general, feminism is the ideology of women's liberation since intrinsic in all its approaches is the belief that women suffer injustice because of our sex». A definição é interessante, também por ser formulada desde logo em **discurso feminino**: a **autora** fala no **nosso** sexo. E acrescenta: «Under this broad umbrella various feminisms offer differing analyses of the causes, or agents, of female oppression» (p. 74). O que levanta duas questões subsequentes: por um lado, a postulação ideológica do feminismo denuncia a possibilidade de uma **conflitualidade** pelo menos latente; por outro lado, os **vários feminismos** possíveis não só confirmam essa conflitualidade latente antes de mais **no interior** do campo a que se referem, como remetem para um leque alargado de práticas atestado também, nessa sua já vasta dimensão, pela multiplicação de expressões e conceitos de significado diverso (**discurso feminino, escrita feminina, literatura feminina, crítica feminina, estudos femininos, etc.**).

DISCURSOS. Estudos de Língua e Cultura Portuguesa

O presente número de *Discursos* foi coordenado, no que à colaboração ensaística se refere, por Ana Paula Ferreira, professora da Universidade da Califórnia-Irvine; ele procura ser, a partir da proposta e da concepção da coordenadora (responsável também pela **bibliografia selectiva** que adiante se apresenta), um contributo para a análise de uma temática ainda escassamente contemplada em Portugal, quer dentro quer fora do espaço universitário – o que não anula o reconhecimento do pioneirismo que entre nós caracterizou algumas tentativas isoladas.

A proveniência dominante dos ensaios que aqui se encontram – maioritariamente assinados por estudiosos radicados nos Estados Unidos, mas interessados, nas Universidades em que trabalham, sobretudo em temas culturais e literários portugueses –, insinua não tanto o registo de uma **importação cultural**, mas o de um olhar lançado **do exterior**. Um exterior que é também, vale a pena lembrar de novo, o de um amplo espaço cultural, em que os temas aqui abordados e as perspectivas metodológicas que regem essas abordagens ganharam já estatuto de **poder académico**. Se, entre nós, assim virá a acontecer é questão que obviamente transcende o âmbito desta apresentação e o alcance deste número de *Discursos*.

Carlos Reis

DISCURSOS: Discursos Femininos

Discursos femininos, teoria crítica feminista: para uma resposta que não é

Ao Odysseus

Men may work from sun to sun,
but women's work is never done.
(Provérbio popular)

... there is no pure feminist
or female space from which we
can speak.
(Moi, 1989: 18)

Numa das passagens mais frequentemente citadas de *On Deconstruction*, Jonathan Culler contempla a dificuldade que uma mulher terá em corresponder ao pedido para ler «como mulher». Ser mulher seria um feito já dado, assente numa identidade sexual definida nos termos essenciais de uma experiência feminina comum, mas ao mesmo tempo seria também uma condição a ser produzida mediante a adopção de uma posição teórica capaz de construir discursivamente a entidade mulher (Culler, 1982: 49). Nancy K. Miller não encontra uma fácil solução para esta encrenca; tão só apela para que a re-leitura «como mulher» se faça guiar por um acto imaginativo deliberado: imaginar, enquanto se lê, «o lugar do corpo da mulher»; lembrar que «a sua identidade é também re-memorada em estórias do corpo» (Miller, 1986: 355). A distância conceptual, política, étnica – já para não falar da sexualidade alternativa – que a posição de Teresa de Lauretis lhe concede torna possível a articulação de uma síntese crítica face à fantasia actuante

Discursos

(proposta por Miller) de uma identidade feminina concebida como mulher-corpo sobre-escrito: o que está em jogo tanto no problema de «ler como mulher» como na própria definição do feminismo que subentende tal atividade cultural e política é em última análise, «a relação da experiência com o discurso» (Lauretis, 1986: 5).

A história, ou melhor, uma estória que relate a emergência e posterior desenvolvimento das estratégias analíticas, dos posicionamentos teóricos e das práticas literárias associadas à complexa noção do «feminino» terá, pois, que forjar-se entre as linhas de um discurso sobre discursos ou, mais propriamente, um metadiscurso. (Qualifique-se este por agora de «feminista» para não complicar a encrenca). Esta consideração parte, desde já, do pressuposto que os próprios termos de perguntas tais como «O que é 'ler como mulher'?», «Existe uma linguagem feminina?», «O que é o discurso feminino?», «E a crítica feminista?» implicam uma tomada de posição ou expectativa filosófica positivista que a noção pós-estruturalista de «discurso» terminantemente nega. O que não significa que se ignore a importância política de uma construção homogeneizante como, por exemplo, a de «experiência feminina comum.» Torna-se, porém, necessário, por um lado, diferenciar, pluralizar, a noção de identidade inerente a tal construção e, por outro, concebê-la como eminentemente discursiva, isto é, produto de uma tecelagem cultural em que se entrecruzam estórias sobre a Mulher herdadas da tradição do Ocidente com re-leituras dessas estórias postulando novas figurações do (corpo?) feminino.

Assim como a (in)segurança teórica postulada por Culler é, em princípio e para o fim de princípios, de uma sedução inegável quando da «leitura como mulher» se fala, também é pela mão de autoridades masculinas que se poderá repassar o conceito de discurso que orientará a presente discussão. Desde a obra de Michel Foucault que o termo «discurso» tem gozado de uma certa instrumentalidade teórica para sugerir o papel regulador e, à vez, constitutivo da linguagem nas suas relações com as instituições sociais, os sistemas de poder e o papel dos intelectuais no estado moderno. Segundo Paul Bové, o importante, no entanto, não é saber o que é o discurso, mas sim

como funciona, onde se localiza, quais são os seus efeitos e como existe (Bové, 1992: 6). Se bem que o conhecimento ou «verdades» produzidas pelo discurso são sempre «relativas ao quadro de referência [práticas sociais e instituições] que as contêm», o seu poder disciplinar distribui e, no fundo, sustém os efeitos do poder (*Id.*: 8-10). São esses efeitos, patenteados



pelas «verdades» discursivas, que subjectivizam – fazem sujeitos e simultaneamente subjagam – os indivíduos; todo o acto de resistência depende, pois, «do poder e não de qualquer categoria abstracta da liberdade ou do eu» (*Id.*: 11). Mas será o discurso e as realidades que este constrói tão «anónimos» ou sexualmente neutros quanto Bové, na esteira de Foucault, parece sugerir?

Várias linhas de investigação são abertas por esta pergunta. Uma delas analisaria o modo como as mulheres são constituídas e ao mesmo tempo participam no amplo «jogo» do discurso como entidades sociais e políticas genericamente marcadas. Outra, porventura menos ambiciosa, limitar-se-ia a contemplar os discursos de certas jogadoras – as que, para mal ou bem, a favor ou contra qualquer filiação, são associadas a práticas intelectuais feministas. Outro caminho a tomar seria a, ainda mais limitada, leitura crítica do estatuto disciplinar que, a partir dos anos setenta pelo menos, tem vindo a formar e a informar os discursos críticos em torno da literatura de autoria feminina, das representações da Mulher e das mulheres, enfim, da especificidade discursiva de qualquer coisa – voz-corpo/sinal/metáfora/efeito da escrita – que os herdeiros e as herdeiras de Nietzsche apelidaram de «feminino,» e que o pragmatismo anglo-americano prefere ver como entidade de carne e osso. O que nos levaria inevitavelmente ao impasse, mas impasse necessário, proposto pelo incómodo problema do «ler como mulher», sabendo de antemão que há leituras e há mulheres; que aquelas são tradicionalmente «cegas» no que se refere à diferença sexual de autores e de textos; e que estas não «são» fora da malha cultural, justamente discursiva, que assim as identifica e produz.

Porque é uma estória do que se poderia provisoriamente conceber como o feminismo crítico-literário contemporâneo o que importa neste momento evocar – uma estória mais, mas esta contada em português, passe a promiscuidade linguístico-cultural de quem a conta olhando o Pacífico com o pensamento posto noutros mares –, talvez seja recomendável não pretender tudo dizer, ou mesmo saber, a respeito da mesma. Salientem-se alguns textos e personagens no processo de sistematização teórica e, daí, institucionalização académica dos discursos sobre a literatura, as mulheres e o «feminino». Deste modo, a narrativa será porventura curta e quem sabe até se linear à medida que o feminismo literário se complica, aproximando-se da *performance* deliberada de diferenças múltiplas numa conversa pós-moderna (ou de surdos?) internamente auto-erosiva. E, nessa altura, convirá então reflectir – se bem que essa já seria outra estória para contar noutro lugar – porque é que no país das «três Marias» a crítica literária, com a notável excepção de Isabel Allegro de Magalhães, dificilmente forjou ainda um espaço discursivo para os estudos literários feministas.

(O espírito anti-disciplinar que motiva a minha posição crítico-teórica é precisamente o que me (nos?) leva, nesta edição da revista *Discursos*, a esboçar um gesto na direcção de um discurso crítico autorizado mas, por isso mesmo, resistente contra a imposição de qualquer «verdade» única sobre os discursos femininos ou a teoria crítica feminista).

Era uma vez, ... no tempo em que estudantes, proletários e intelectuais se abraçavam nas ruas a fazer revoluções, umas francesas (e alguns franceses) que começaram, por um lado, a indagar a realidade histórica e material das mulheres e, por outro, a celebrar o «feminino» como metáfora da alteridade que vinha fascinando a imaginação moderna. Estas investigações, inspiradas pela linguística e a antropologia estruturalistas de Saussure e Lévi-Strauss, pelo pensamento de Derrida, pela psicanálise lacaniana e pelas permutações contemporâneas do materialismo dialéctico, centravam-se sobretudo na questão da diferença sexual inscrita nos textos e, mais amplamente, na linguagem. *O Segundo Sexo* (1949), de Simone de Beauvoir, foi por então re-descoberto: trampolim analítico para a conceptualização

de como a Mulher é construída culturalmente; e de como as mulheres devem reclamar uma voz própria na esfera cultural pública. E foi assim que Luce Irigaray inventou a noção desconstrutiva do *parler femme*, que Hélène Cixous lançou com o seu «Riso da Medusa» o repto bissexualizante da «escrita feminina», e que Monique Wittig denunciou, a partir de uma perspectiva lésbica-marxista, a cultura falocêntrica como «O Império do Próprio» que reduz a uma norma heterossexual toda a multiplicidade e assimetria da diferença sexual.

Se Cixous e Irigaray propunham a liberação da força anárquica, transgressiva, de um corpo «jouissante» feminino cuja expressão linguística seria articulada à margem da razão filosófica e da lei político-social, Wittig defendia a determinação cultural e, especificamente, económica da diferença sexual. Tal polarização entre uma ortodoxia psicanalítica e outra marxista, não obstante os questionamentos críticos diferenciais que a constituem, caracterizou o debate feminista dos anos setenta em torno da especificidade bem como do potencial político disruptivo do «feminino.» Enquanto as principais posições teóricas herdeiras do legado de Freud tenderiam a recusar toda a hierarquia conceptual assente em categorias binárias, recusando mesmo a etiqueta «feminismo», aquelas que advogavam a primazia materialista acabariam por deixar intacto um mito de origens ou primeiras causas que determinaria o lugar e a voz da mulher na sociedade.

A perspectiva semiótica de Julia Kristeva pretenderia aproximar a distância entre o Sexo e a História ou, dito de outro modo, a «linguagem» e a «revolução» em particular mediante o colapso da divisão entre uma esfera cultural masculina e uma feminina existente fora ou à margem da mesma. Isto seria devido ao seu conceito processual, intertextual e dialógico do sujeito, já não uma identidade transcendente a ser recuperada, mas um lugar ou posição no discurso (em termos lacanianos, a ordem simbólica). A relação «pulsional» deste sujeito-posição-no-discurso com os processos primários pré-Edipais que constituem a «chora semiótica» originária, em certas instâncias de produção simbólica, as contradições, rupturas, silêncios e sem-sentidos que potencialmente poderiam abalar o discurso e as estrutu-

ras político-sociais dominantes. Mesmo se Kristeva sugerisse que estes efeitos linguísticos disruptivos sobreviessem de uma ordem maternal ou «feminina» pré-simbólica, recusar-se-ia terminantemente a associá-los a qualquer identidade biológica sexualmente marcada ou a qualquer conceito de «escrita feminina.» Desde a sua perspectiva teórica, a Mulher cobraria, de facto, um estatuto metafórico, politicamente estratégico, para sugerir «aquilo que não pode ser representado, aquilo que não é falado, aquilo que permanece fora da nomeação e das ideologias» (Kristeva, 1974: 21).

O facto de Kristeva utilizar textos de autoria masculina (Lautréamont, por exemplo) para ilustrar a sua proposta é testemunho inabalável da sua indiferença não só perante a questão da diferença sexual na linguagem ou nos textos, e muito menos dos seus autores, mas também – e isto tem implicações políticas bem mais sérias – perante o facto de as mulheres terem sido historicamente excluídas, **enquanto mulheres**, da produção cultural publicamente reconhecida ou «canonizada». Mas será, na realidade – já vem sendo tempo que «a realidade» entre nesta estória – o mesmo para um homem e para uma mulher empunhar a pena que lhe lance o nome aos ventos da história (literária e não só)? Ponham-se de parte, pois, os elegantes raciocínios filosóficos «à francesa»; calcem-se sapatos baixos (segundo a sugestão de Nancy Miller, 1988: 69); e entre-se, enfim – para estas coisas não são precisos vistos consulares – na «land of the free and the brave» pré-pós-estruturalista.

Lá, naquele tempo em que as pessoas ainda se juntavam em massa para protestar contra infracções à liberdade e aos direitos humanos, umas americanas (sem companhia de americanos que se saiba) uniram as mãos escriturais sob o lema da «autoridade da experiência» feminina. (Nem «textos» nem «discursos» tinham aqui lugar; essas coisas esquisitas só viriam a incomodar a crítica quando a segurança dos postos académicos, em especial os de certas mulheres, começou a depender da medida em que estas entrassem ou não no que Barbara Christian chamou «a corrida à teoria»). Partindo do estudo pioneiro de Kate Millet, *Sexual Politics* (1969) que, por sua vez, bebia ainda certo leite materno em *A Room of One's Own* (1929), de Virginia Woolf, essas mulheres começaram por desmascarar o funcionamento do

poder patriarcal (leia-se: «machismo») nas imagens femininas veiculadas pela grande tradição cultural, literária e científica (incluindo a psicanálise freudiana). Muitas delas estavam convencidas de que, tal como Dale Spender o demonstraria, a linguagem era em si já «feita» pelos homens com a consequência – propositada ou não – da opressão e silenciamento das mulheres. Por óbvias razões políticas, era imperativo ultrapassar a vitimização que este tipo de crítica, apelidada mais tarde por Elaine Showalter de «feminist critique», no fundo, sustentava («Feminist Criticism»). A descoberta e re-construção de uma herança literária de autoria feminina tornar-se-ia, portanto, eminente.

E assim nasceu a «ginocrítica», termo cunhado por Elaine Showalter para identificar um tipo de análise de obras de autoria feminina que pressupõe não só a vivência de uma experiência comum anterior a toda a actividade simbólica como também a sua virtualmente «transparente» expressividade literária. Representado por *A Literature of Their Own* (1977), de Showalter, e pelo massivo estudo de Sandra Gilbert e Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic* (1979), este tipo de crítica feminista atendia com algum detalhe ao contexto sócio-histórico e ideológico em que determinada obra de autoria feminina se produz, assumindo, porém, uma série de expectativas universalistas-humanistas que tomavam a cultura por natureza e anulavam qualquer diferença epocal e/ou individual que não fosse a da «experiência feminina». Esta manifestar-se-ia em estratégias estilísticas e temáticas comuns a todas as obras escritas por mulheres, estratégias estas que certo pendor crítico «radical» tomaria em si por «feministas».

Não são de admirar as denúncias lançadas contra tal tipo de crítica. E é então, nos limiares dos anos oitenta, perante o olhar cinéfilo de uma nova era que emerge a dispersar misturas e utopias politicamente suspeitas, que despontam toda uma série de complicações teóricas nos estudos dedicados seja à Mulher no texto, seja aos textos escritos por mulheres. Porque nessa altura se descobre que os textos – e, claro, as mulheres – podem ter várias tonalidades ideológicas (nem sempre coincidentes com o tom ou tons da pessoa biológica que escreve): marcas de cor, de etnia, de classe social, de

género sexual e de sexualidade que se entrecruzam em variações infinitas. A consequência lógica de tal constatação é o argumento de que, afinal, ninguém possui uma voz ou espaço discursivo privilegiado de onde possa falar por todas as mulheres e por todos os seus escritos. O que implica, naturalmente, a diversificação e a abertura teórica do campo intelectual feminista a toda uma série de grupos com interesses próprios de significação na grande selva do discurso crítico académico norte-americano. Como – prenúncio de João Guimarães Rosa – as veredas são muitas e a estória já vai longa, tacteiem-se tão só algumas entradas mais claras nesta selva ou sertão.

Um dos primeiros desarmamentos da «ginocrítica» foi levado a cabo por parte de um grupo de investigadoras americanas da literatura e cultura francesa, inspiradas pelas ideias pós-estruturalistas, particularmente, de Lacan (a psicanálise), de Derrida (a desconstrução) e de Foucault (a teoria do discurso e do poder). De um modo geral, acusavam a linha feminista anglo-americana de essencialista, politicamente separatista e – mal dos males – teoricamente ingénuo. As tensões teóricas e ideológicas que surgem então centram-se especialmente em redor do dilema mulher: efeito-da-escrita e mulheres: sujeitos autorais. Um bom exemplo disso é o debate entre Peggy Kamuf e Nancy K. Miller (Miller, 1988) a respeito das *Lettres portugaises*, problema revisitado e desenvolvido com relação à literatura portuguesa no artigo de Anna Klobucka, «De autores e autoras», incluído nesta edição de *Discursos*. A discursividade teórica característica desta linha de crítica literária feminista contribuiu para a oficializar e institucionalizar, por fim, no contexto universitário norte-americano. Mas, já que não há um bem que não acarrete (muitos) desgostos, a chamada «(des)conexão anglo-americana» representaria também a ameaça da certidão de óbito para o feminismo literário humanista.

Vários campos, por vezes indivisíveis entre si, de articulação crítico-teórica feminista foram abertos assim ao longo dos anos oitenta, acompanhando e contribuindo para a crise de legitimação das chamadas «narrativas mestras» da grande tradição humanista. Coincidindo cronologicamente com o surto da teoria do caos nas ciências (Hayles, 1990), a participação do feminismo no horizonte filosófico pós-modernista pode ser vista como ten-

tativa de responder aos argumentos que ditam não só a «morte» do Homem, do Sujeito, da Verdade e da História como também insistem na produção discursiva de todos os significados. Regista-se então, por um lado, um renovado vigor teórico proveniente da tradição crítica de esquerda, que passou a incorporar a psicanálise, a desconstrução, a semiótica e a teoria do discurso, por exemplo, na análise materialista de textos literários, pictóricos e filmicos de autoria feminina e masculina. Ainda que muito diferenciados entre si, os ensaios incluídos na coleção de Judith Newton, *Feminist Criticism and Social Change* (1985) são ilustrativos a esse respeito. Começaram, por outro lado, a multiplicar-se as perspectivas feministas alternativas face a conceitos tais como o de «identidade», «diferença» e «agência» que até então tinham sido monopolizados quase exclusivamente por mulheres brancas, de acordo com padrões filosóficos hegemónicos masculinos e heterossexuais. Se a crítica feminista negra e, entre as minorias étnicas, predominantemente a chicana manifestava uma certa urgência em reclamar tradições artísticas marginalizadas e silenciadas por virtude da imposição do canône ocidental, a crítica lésbica (por parte de mulheres de todas as cores e procedências étnicas) insistia, com uma iluminante força teórica, na necessidade de questionar a injunção heterossexista veiculada por essa tradição.

Enquanto os reptos teóricos, que implicam sempre manipulações ideológicas, se multiplicavam, desfazendo coligações e dividindo as literatas feministas na arena do Congresso Anual da Modern Language Association (só para mencionar o espaço mais visível), os homens aproveitaram para «entrar» no feminismo. Qualquer comentário descritivo (deste movimento) disciplinar seria redundante dada a muito discutida preposição do título *Men in Feminism* (Jardine; Smith, 1987), coleção de ensaios que dramatiza a incomodidade de um posicionamento teórico potencialmente apropriativo já para não dizer cooptativo. O que não quer dizer que os homens não devam ou não possam ser «companheiros de estrada» na tão leda quanto incerta actividade académica de que nos (pre)ocupamos aqui. Aliás, incluídos neste número de *Discursos* figuram três artigos – «Subversão da topografia cultural do patriarcado em *Cavalo de Sol* de Teolinda Gersão», de José

Discursos

Ornelas, «O som dos búzios: feminismo, pós-modernismo, simulação», de Paulo Medeiros e «Fernando Pessoa – Maria José: alteridade e discurso feminino» de Dionísio Vila Maior – que demonstram, cada um a seu modo mas todos a partir de perspectivas pós-androcêntricas/pós-representacionais, como a questão dos «homens no feminismo» pode ser uma questão de simpatia discursiva, teoricamente construtivista (como propunha Culler), sem «penetrações» menos desejáveis. (Diga-se de passagem que o problema não será talvez tanto para ser resolvido a tinta e papel literários, mesmo se tudo e todos estamos irredutivelmente já (e)/(in)scritos, mas sim a papel selado, a contratos e ofícios).

Mas isto é uma estória, pelo que urge pegar o fio à meada e narrativizar o que, de facto, parecem ser as apertações de maior peso que os múltiplos debates dos anos oitenta trouxeram à leitura e à teorização feministas na sua maioria institucional. Onde pára nestas alturas o «feminino»? Realmente em lugar nenhum, se por «feminino» se entende qualquer coisa de comum, biológico e universal, a que a «jouissance» do corpo liberado daria voz – versão «francesa»; ou a que as prisões culturais e sociais que silenciavam a mulher a obrigavam temática e estilisticamente – versão «anglo-americana». Por outras palavras, só enquanto construção retórica que enfatiza a construtividade cultural e discursiva do signo Mulher ao longo do tempo (em determinada época, em determinada cultura, em determinada escola literária e/ou autor/a) se poderia falar em tempos mais recentes do «feminino» sem cair num gesto crítico simplista e *demodé*. O modo como certos escritores e escritoras exploraram esse signo para preencher determinados fins estéticos e ideológicos da modernidade constitui uma muito produtiva linha de crítica especulativa situada entre o que se poderia considerar uma abordagem pós-moderna da «política sexual» anglo-americana e uma abordagem pós-estruturalista da «política textual» francesa. O estudo de Alice Jardine, *Gynesis: Configurations of Woman and Modernity* (1985), constitui um bom exemplo desta vertente, representada neste volume de *Discursos* pela ampla re-leitura a que convida o ensaio de Ellen Sapega, «Para uma aproximação feminista do modernismo português».

Outro lado, porém, onde o «feminino» se mostra transfigurado, e com grande felicidade teórica, é ao lado do «masculino»; não como par enfim reunido para que esta tão conturbada estória acabe em bem, mas como inscrições textuais relativas aos modos como o género sexual é construído culturalmente. Longe de atemporais e universais, estas inscrições levam por força marcas distintivas de uma época sócio-histórica e de outras tantas construções culturais como o são a classe, a raça, a etnia e a orientação sexual. Um dos resultados mais palpáveis que o «feminismo masculino», por um lado, os feminismos materialistas, por outro, e o feminismo lésbico e/ou étnico/racial ainda por outro, teriam aportado à teoria crítica feminista seria precisamente a notícia de que contrário ao que se vinha supondo desde o berço da cultura ocidental, a «diferença sexual» nem está exclusivamente do lado das mulheres nem é um dado biológico anterior a toda a simbolização e às práticas sociais que a informam. Os ensaios incluídos na colecção editada por Elaine Showalter, *Speaking of Gender* (1989) e a obra de Teresa de Lauretis, *Technologies of Gender* (1987), por exemplo, ilustram bem este deslocamento de perspectiva teórica, que contempla todo o acto de leitura e toda a escrita como produções discursivas da política do género. Estas produções tanto podem perpetuar os efeitos hegemónicos e repressivos da política do género tradicional como resistir-lhes, configurando maneiras alternativas de conceber não só o género mas também a sua actuação político-social.

As investigações centradas no género marcam um distanciamento definitivo do enfoque exclusivo de obras de autoria feminina na procura de uma especificidade não só de género, mas também de intencionalidade feminista. Ora, não obstante as consequências bem sérias que tal distanciamento possa ter para a promoção e eventual canonização de textos escritos por mulheres, o interdisciplinarismo desta tendência teórica e crítica constitui uma inteligente aposta de revitalização dos estudos literários de um modo geral e dos feministas em particular. O que se entendia por «contexto» tem vindo a cobrar relevo de novo nas agendas crítico-teóricas, mas sem «transparências» linguísticas, causalidades mecânicas ou neutralidades subjectivas de corte humanista. Por outro lado, os Estudos do Género desenvolveram, nos

últimos tempos e a par com a assimilação problematizada de teorias pós-modernistas, toda uma linha de teoria crítica que re-infunde uma noção de agência intervencionista num construtivismo discursivo acaso esquecido de responsabilidades éticas e políticas. Refiro-me às ideias adiantadas por Judith Butler (*Gender Trouble*, 1990) e Eve Sedgwick (*Epistemology of the Closet*, 1990), entre outras e outros, que propõem como fenómenos de representação dir-se-ia cénica não só o género mas também a própria sexualidade, e as identidades étnicas e raciais – heterogeneidade de *performances* deliberadas para as quais não existe propriamente uma natureza ou realidade biológica não simbolizada.

O cepticismo filosófico ou, ainda, o cansaço e as frustrações presentidas neste fim-de-século poderão ir arrefecendo as paixões dos debates teóricos que deram vida institucional à crítica feminista. Mas talvez uma «conversa pós-moderna» (à la Richard Rorty, como não quer Jane Flax, *Thinking Fragments*, 1990) tenha ainda lugar nos anos noventa, numa cena de negociações teórico-críticas «performativas», de dramatizações discursivas, enfim, de simulações tanto por parte dos «homens» e das «mulheres» que povoam os produtos culturais como por parte daqueles que se dedicam profissionalmente a lê-los e a interpretá-los enquanto tal. Se ainda o «poder da divisão» que Jonathan Culler celebrava como a maior das virtudes da teoria feminista não deu ainda tantos frutos políticos e materiais quanto algumas críticas dos anos setenta desejavam, o certo é que já quase se não ouve – pelo menos nas paragens de onde conto esta estória – aquela pergunta irritada e perplexa que, interceptada por Freud, faz eco de uma ficção cultural milenária: «Afim, que diabo é que estas mulheres querem?» No entanto, como é costume que uma estória feche com uma «moral», imagine-se uma Mona Lisa respondendo à pergunta com sorriso de madona e dedos que escrevem num teclado electrónico: «Nós? Nada e, ainda assim, tudo».

Ana Paula Ferreira é Professora de Literatura Luso-Brasileira na Universidade da Califórnia – Irvine. Doutorou-se pela New York University com uma dissertação sobre o Neo-Realismo (*Alves Redol e o Neo-Realismo Português*, Lisboa, Caminho, 1992). Tem em preparação um livro de ensaios sobre a reinvenção do real na ficção portuguesa contemporânea de autoria feminina.

Referências Bibliográficas

- BEAUVOIR, Simone de (1949) – *Le Deuxième Sexe*, 2 vols., Paris, Gallimard.
- BOVÉ, Paul A. (1992) – *Mastering Discourse: The Politics of Intellectual Culture*, Durham, Duke University Press.
- BUTLER, Judith (1990) – *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, London/New York, Routledge, Chapman & Hall, Inc.
- CHRISTIAN, Barbara (1987) – «The Race for Theory» in *Cultural Critique* 6, Spring, pp. 51-63; reimpresso in Linda Kauffman (ed.) – *Gender and Theory: Dialogues on Feminist Criticism*, London, Basil Blackwell, 1989, pp. 225-237.
- CIXOUS, Hélène (1975) – «Le Rire de la Méduse», in *L'Arc* 61, pp. 39-54.
- CULLER, Jonathan (1982) – «Reading as a Woman» in *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*, Ithaca, Cornell University Press, pp. 43-63.
- CULLER, Jonathan (1989) – «The Power of Division», in Elizabeth Meese e Alice Parker (eds.) – *The Difference Within: Feminism and Critical Theory*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, pp. 149-163.
- FLAX, Jane (1990) – *Thinking Fragments: Psychoanalysis, Feminism and Postmodernism in the Contemporary West*, Berkeley, California University Press.
- GILBERT, Sandra; GUBAR, Susan (1979) – *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven, Yale University Press.
- HAYLES, Katherine (1990) – *Chaos Bound: Orderly Disorder in Contemporary Literature and Science*, Ithaca, Cornell University Press.
- IRIGARAY, Luce (1977) – *Ce Sexe Qui N'est Pas Un*, Paris, Les Editions de Minuit.
- JARDINE, Alice A. (1985) – *Gynesis: Configurations of Woman and Modernity*, Ithaca, Cornell University Press.
- JARDINE, Alice A.; SMITH, Paul, (eds.) (1987) – *Men in Feminism*, London, Methuen & Co.
- KRISTEVA, Julia (1974) – «La femme, ce n'est jamais ça» in *Tel Quel* 59, Automne 1974, pp. 19-24.

Discursos

- KRISTEVA, Julia (1974) -- *La Révolution du Langage Poétique*, Paris, Seuil.
- LAURETIS, Teresa de (1986) – «Feminist Studies/Critical Studies: Issues, Terms and Contexts» in Teresa de Lauretis (ed.) – *Feminist Studies/Critical Studies*, Bloomington, Indiana University Press, pp. 1-19.
- LAURETIS, Teresa de (1987) – *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*, Bloomington, Indiana University Press.
- MAGALHÃES, Isabel Allegro de (1987) – *O Tempo das Mulheres: A Dimensão Temporal na Escrita Feminina Contemporânea*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- MAGALHÃES, Isabel Allegro (1992) – «Os Vésus de Ártemis: Alguns Traços da Ficção Narrativa de Autoria Feminina» in *Colóquio/Letras* 125/126, Julho-Dezembro 1992, pp. 151-168.
- MILLER, Nancy K. (1986) – «Rereading as Woman: The Body in Practice» in Susan R. Suleiman (ed.) – *The Female Body in Western Culture: Contemporary Perspectives*, Cambridge, Harvard University Press, pp. 354-362.
- MILLER, Nancy K. (1988) – *Subject to Change: Reading Feminist Writing*, New York, Columbia University Press.
- MILLET, Kate (1977) – *Sexual Politics*, London, Virago.
- MOI, Toril (1989) – «Feminist, Female, Feminine» in Ann Jefferson e David Robey (eds.) – *Modern Literary Theory*, London; reimpresso in Catherine Belsey e Jane Moore (eds.) -- *The Feminist Reader: Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism*, Cambridge, Blackwell, pp. 117-132.
- NEWTON, Judith; ROSENFELT, Deborah, (eds.) (1985) – *Feminist Criticism and Social Change: Sex, Class and Race in Literature and Culture*, London, Methuen & Co.
- ROSA, João Guimarães (1956; 1984) -- *Grande Sertão: Veredas*, Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira.
- SEDGWICK, Eve Kosofsky (1990) – *Epistemology of the Closet*, Berkeley, University of California Press.
- SPENDER, Dale (1980) – *Man Made Language*, London, Routledge & Kegan Paul.
- SHOWALTER, Elaine (1977) – *A Literature of their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing*, New Jersey, Princeton University Press.

Discursos femininos, teoria crítica feminista

SHOWALTER, Elaine (1981) – «Feminist Criticism in the Wilderness», in *Critical Inquiry* 8, Winter 1981, pp. 179-206; reimpresso in Elizabeth Abel (ed.) – *Writing and Sexual Difference*, Chicago, University of Chicago Press, 1982.

SHOWALTER, Elaine (1989) – *Speaking of Gender*, London, Routledge.

WITTIG, Monique (1982) – «The Category of Sex» in *Feminist Issues* 2, Fall 1982, pp. 63-68.

WOOLF, Virginia (1929) – *A Room of One's Own*, London, Hogarth Press.

O som dos búzios: feminismo, pós-modernismo, simulação

Meu amor, não é nada: sons marinhos
Numa concha vazia, choro errante ...
(Espanca, 1978)

Die wahre Welt haben wir abgeschafft:
welche Welt blieb übrig? die scheinbare
vielleicht? ... Aber nein! mit der wahren
Welt haben wir auch die scheinbare
abgeschafft!
(Nietzsche, 1969)

Por onde começar se o princípio não existe ou não é localizável com um mínimo de certeza, e o fim, que virá sem dúvida, implicará sempre um processo de adiamento ou um corte, necessário mas artificial? Poderia começar com a constatação de que aquilo que me proponho neste espaço, a consideração da problemática que liga, melhor dizendo, pretende ligar, a teoria feminista, ou certos vectores da multiplicidade que constitui os diversos discursos feministas, ao pós-modernismo (quer como prática textual, quer como condição societal, quer como discurso intelectual) é tão necessária como contestável. Necessária porque tanto os discursos feministas como os pós-modernistas apresentam estratégias contra-hegemónicas que, embora por vezes com fins divergentes senão antagónicas, dão azo a intersecções de interesse mútuo. Contestável porque certas tendências pós-modernas, tal como a crítica do racionalismo iluminista ou a denúncia de categorias tradicionais do sujeito ou da verdade aparentam ameaçar muitos dos pressupostos básicos do movimento feminista.

Outra maneira de começar seria falar das epígrafes que, de certa maneira exemplar, já indicam não só a problemática que quero abordar, como também já a começaram. Em primeiro lugar os versos de Florbela Espanca. Não porque queira fazer uma recuperação da sua obra através duma leitura pós-modernista ou feminista, mas precisamente por causa do desinteresse relativo que mais ou menos geralmente tem envolvido a sua recepção. Como modernista, Florbela Espanca marca bem a diferença entre a sua escrita e a hegemonia prevalente, se bem que não menos subversiva em relação à estética burguesa, do grupo de *Orpheu*. Será preciso sublinhar que mesmo Sá-Carneiro, aquela esfinge tragicamente desvairada que continuamente sorinha com o Outro e com a possibilidade de se transformar em Outro – a possibilidade de se imaginar Mulher enquanto permanecendo mesmo que só aparentemente Homem – negava categoricamente a possibilidade de expressão às mulheres e, num solipsismo inevitável, dessa negação concluía mais um reflexo da sua (e de Pessoa) grandeza? Assim, numa carta de Paris datada de 2 de Dezembro de 1912, Sá-Carneiro, falando a Pessoa sobre a sua certeza de suicídio, inclui em parêntesis: «A nossa geração é mais complicada, creio, e mais infeliz. A iluminar as suas *complicações* não existe mesmo uma boca de mulher. Porque somos uma geração superior» (Sá-Carneiro, 1958: 35). Uma das maneiras em como Sá-Carneiro tematiza o seu desejo de multiplicidade é exactamente através da possessão impossível, realizada somente por meio de uma transferência total, localizada na boca da mulher. Noutra carta a Pessoa, em referência a «Como eu não possuo», Sá-Carneiro diz:

O que eu desejo, nunca posso nem possuir, porque só o possuiria *sendo-o*. Não é a boca daquela rapariga que eu quisera beijar; o que me satisfaria era sentir-me, *ser-me* aquela boca, ser-me toda a gentileza do seu corpo agreste [...] (*Id.*: 119-120).

Porque é que não poderia haver uma boca de mulher a exprimir precisamente as complicações dessa geração, ou desse movimento, mas de uma maneira radicalmente outra? E não será de ver Florbela Espanca como essa voz outra, mesmo que um pouco adiada? Muitos dos seus sonetos são precisamente a expressão angustiante dessas «complicações» amorosas a que Sá-Carneiro se

referia. E em «Filtro», o poema donde retirei a primeira epígrafe é também já a questão da boca duma mulher, devidamente separada do resto do corpo e oferecida como que em sacrifício: «Para que corpos vis te não desejem, / Hei-de dar-te o meu corpo, e a boca minha / Pra que bocas impuras te não beijem!» (Espanca, 1978: 144). Mas o sacrifício também implica uma possessão e uma transferência, corpo por corpos e boca («minha») por outras bocas, de maneira a que uma boca se sobreponha a outra boca e assim evite outras bocas.

Todo o soneto de Florbela Espanca pode ser visto sob o signo da negação; mas para além de uma possível leitura ingénua que pretenderia ver nessa negação uma simples recusa do desejo, é preciso notar a maneira como o poema se inscreve num processo de auto-representação dum sujeito transparente que embora pareça simples é extremamente complexo. Pois é já impossível determinar até que ponto é que o poema pode ser considerado como expressão de uma voz ou simplesmente de uma simulação, «Meu Amor, não é nada: sons marinhos / Numa concha vazia ...». Por exemplo, é preciso ler a primeira frase já como afectada pela segunda. Isto é, «não é nada» tanto pode ser uma expressão tranquilizante, equivalente a dizer-se que não há nenhum problema a reçar, o que vem a ser confirmado pela segunda estrofe e a temática do sacrifício, «Eu andarei por ti os maus caminhos», como, num processo de auto-reflexão, se pode e deve ler «Meu Amor, não é nada» como um indício da sua condição de simulacro. Neste caso, o «Amor» («meu») não é nada, não porque não «exista», mas porque, ao se exprimir, revela-se sempre já como uma representação, consequentemente baseada numa ilusão da realidade, ou na realidade como ilusão, e que só como tal pode ser possuída totalmente: «Como quem roça um lago que sonhou, / Minhas cansadas asas de andorinha / Hão-de prender-te todo num só voo ...». De certo há muito mais que é preciso dizer sobre este processo de negação que é a afirmação fulcral da necessidade de revelar a «realidade» como intrinsecamente construída, isto é, conceptualizada e não simplesmente «natural», um filtro



de amor e um filtro mental da realidade: um processo que se anuncia numa outra corrente metafórica, que posso agora apenas apontar, através dos «olhos que não choram» e da insuficiência da luz para os levantar, para os deixar ver.

No *Crepúsculo dos Ídolos (Götzen-Dämmerung)*, donde provém a segunda epígrafe, também se trata de uma questão de luz, de ver e não ver, como aliás é o caso em muitos dos outros escritos de Nietzsche, mesmo que só implicitamente. A passagem em epígrafe é a conclusão, o último estádio da «História de um erro» em que esse erro – a percepção comum da «realidade», e do conhecimento, portanto a epistemologia, a começar com a Ideia de Platão, é tornada a revés, para que o «erro» possa ser anulado: «Eliminámos o mundo verdadeiro: Qual mundo restou? Talvez o aparente? ... Mas não! Com o mundo verdadeiro também eliminámos o aparente» (Nietzsche, 1969: 75). Operação não somente de reverso esta, como Derrida aponta em *Éperons*, mas principalmente de substituição total, ou seja, anulamento. Se Nietzsche se tivesse limitado a trocar o mundo aparente («Scheinbar») pelo mundo «verdadeiro», teríamos já uma interessante posição em que tudo o que é normalmente tido como verdadeiro, ou importante, incluindo o discurso científico e o sistema patriarcal, seria desvalorizado perante tudo aquilo que nos aparece (ainda) como ilusão. Não é questão aqui de repetir a análise feita por Derrida mas sim de notar a importância da estratégia de Nietzsche para uma consideração da aproximação da teoria feminista à pós-modernista.

O que Nietzsche rejeita naquela passagem, portanto, é a possibilidade de acreditar em qualquer discurso, seja ele dialéctico-idealista, ou religioso-místico, ou ainda científico-positivista, como garantia da verdade. Desta maneira é fácil de ver a importância que tal posição assume para o desenvolvimento da teoria pós-modernista, não só como proliferação aparentemente infinita de simulacros que se sobrepõem a um original e o apagam (tal como a «boca» do «Eu» de «Filtro» que se dá para se sobrepor à do «Outro»), mas principalmente como dissolução radical e rigorosa da sua própria premissa, pois se a eliminação da «verdade» traz sempre consigo a eliminação da «simulação», então, que «mundo» é que resta para garantir o discurso? «Meu Amor, não é nada ...». Ao mesmo tempo, tal estratégia

também permite ver claramente o perigo inerente para um discurso feminista que pretenda inverter os valores da sociedade patriarcal e exigir a reivindicação do sujeito feminino como detentor, pelo menos a par do masculino, da verdade. Aliás é preciso não esquecer que Nietzsche, para além de muitas passagens extremamente misóginas, inclui a figura da Mulher precisamente num dos estádios primeiros da sua «História de um erro». O segundo estádio, segundo Nietzsche, implica a transformação do conceito de verdade, que passa de ser imanente no sujeito privilegiado do discurso dialéctico, para um plano transcendental que a torna materialmente inatingível, funcionando então somente como promessa no futuro. Este estádio, Nietzsche precisa e sublinha, é um apuramento da Ideia, que se torna *Mulher* e cristã («*sie wird Weib, sie wird cristlich*»). Ao acrescentar a qualificação de «cristã» ao devir Mulher da Ideia, Nietzsche, é claro, está não só carregando ainda mais a sua crítica dada a sua violenta denúncia do cristianismo, como reforça a noção de Mulher como algo misterioso e irracional. Se bem que Derrida tenha tentado acomodar a polivalência que um termo como Mulher ocupa no discurso nietzscheano e se tenha mesmo ocupado desta passagem em particular, é impossível reconciliá-la com qualquer prática ou objectivo feminista. O único ponto, creio, que seria possível invocar, seria que a dissolução prevista por Nietzsche conduziria ao advento de uma era diferente, o seu meio-dia, o período de máxima luz e mínima sombra, o zénite da humanidade («*Menschheit*»), «*INCIPIT ZARATHUSTRA*», ou seja, o fim do conceito tradicional de «humano» (incluindo a dicotomia entre géneros) e o princípio do super-humano ... ou do desumano? Uma questão a que terei de volver.

Mais outra tentativa de começo. Nas primeiras abordagens teóricas sobre o pós-modernismo ou a condição pós-moderna, tal como as de Ihab Hassan ou Jean-François Lyotard, as questões feministas estavam ausentes. Como Susan Rubin Suleiman demonstra, esta situação só se modifica a partir da década de oitenta. Primeiro, com a inclusão de obras assinadas por mulheres na análise do movimento pós-modernista, e, principalmente, através dum processo de questionamento não só da especificidade de tais obras em relação ao sexo das autoras, como também da possível função feminista

que estaria implicada e de como esta, por seu lado, contribuiria ou modificaria o movimento pós-modernista (Suleiman, 1991: 114-115). Desde então, é necessário ter em conta a importância que as questões feministas têm vindo a assumir na elaboração da compreensão do pós-modernismo. Por um lado, pode-se notar a influência que os dois livros de Linda Hutcheon (*A Poetics of Postmodernism* e *The Politics of Postmodernism*) têm tido tanto para a divulgação como para uma problematização do conceito de pós-modernidade; por outro, a prova do reconhecimento da necessidade de considerar as posições feministas no âmbito da teoria pós-moderna está no facto de que praticamente todos os manuais ou colectâneas de artigos sobre o pós-modernismo que têm vindo a proliferar recentemente, incluem pelo menos um capítulo dedicado à confluência do feminismo e do pós-modernismo (por exemplo, *Postmodernism: A Reader*, editado por T. Docherty, que inclui mesmo quatro artigos, de Meaghan Morris, Sabina Lovibond, Nancy Fraser e Linda Nicholson, e de Alice Jardine). Quer se concorde ou não com a compatibilidade entre feminismo e pós-modernismo, o que é impossível é ignorar até que ponto a discussão do tema passou a ocupar um lugar central tanto para a teorização do pós-modernismo como para a articulação de várias correntes feministas.

A colectânea *Feminism/Postmodernism*, editada por Linda J. Nicholson, reúne treze artigos que abordam muitas facetas desta confluência e que tanto a aplaudem como a criticam. Na sua «Introdução», Nicholson, embora reconheça a força de argumentos contrários ao desenvolvimento sincrético do feminismo e do pós-modernismo (incluídos também no mesmo volume), salienta principalmente o facto de que para as duas correntes um objectivo principal tem sido precisamente a necessidade de desmascarar a autoridade investida tradicionalmente no discurso científico-racional, mostrando-o como sempre regido por preferências subjectivas que conduzem a uma expansão e retenção do poder pelas elites institucionais (masculinas) vigentes. Para além disso, Nicholson também conclui que uma vantagem do alinhamento da teoria feminista com a pós-modernista será o fim das tendências universalistas de grande parte do discurso feminista que, visando a recuperação da posi-

ção das mulheres na sociedade, tende a cingir-se a uma dualidade central entre masculino e feminino baseada em conceitos da modernidade ocidental, esquecendo-se muitas vezes de todas as outras diferenças que existem entre seres humanos, de classe, raça, e cultura, e todas as combinações possíveis desses elementos.

No ensaio da autoria de Nicholson e Nancy Fraser, esta questão é retomada com maior intensidade, vindo as duas autoras a classificar a convergência do feminismo e do pós-modernismo como radicada numa tentativa de estabelecer paradigmas novos para uma crítica da sociedade desligada quer da epistemologia tradicional – metanarrativas originárias – quer da presunção de objectividade pura ou aplicabilidade universal de qualquer crítica, que deve ser sempre tomada como proveniente de um espaço subjectivo próprio e, portanto, restrito no tempo e no espaço. Segundo Fraser e Nicholson, o discurso feminista serviria como uma espécie de consciência política a um discurso pós-modernista frequentemente emaranhado em questões exclusivamente estéticas. Por seu lado, a teoria pós-modernista conduziria a uma necessária auto-crítica e auto-reflexão por parte da teoria feminista, que assim evitaria cometer erros semelhantes àqueles que pretende eliminar. O feminismo pós-modernista é assim encarado optimisticamente como uma prática crítica de intervenção social que não só reconhece a multiplicidade de experiências humanas, como é também polimorfo, adaptando métodos consoante as circunstâncias e reconhecendo a necessidade pragmática de forjar alianças, constituindo-se como uma «tapeçaria feita de fios de muitos tons» (Fraser e Nicholson, 1990: 35).

Tal posição, como Fraser e Nicholson reconhecem, obriga as aderentes a abandonarem «o conforto metafísico de um único método feminista ou epistemologia feminista» (*Ibidem*). Para certas feministas, este abandono certamente aparecerá como uma traição; ou, se se pensar que no fim o objectivo – a crítica social – permanece o mesmo, e que só os meios para o alcançar é que mudam, esse abandono parecerá levar a uma diluição do carácter da crítica feminista. Diluição essa que poderá acabar por comprometer toda a operação feminista. Numa visão de conjunto das objecções principais que a

teoria feminista teria a levantar contra a adopção de «métodos» pós-modernistas, Christine Di Stefano, baseando-se em muitas outras teoristas tal como Nancy Hartsock, Jane Flax, e Wendy Brown, nota três aspectos. Primeiro, o facto de o pós-modernismo privilegiar a posição de uma camada circunscripta tanto quanto a género, como a raça, como a proveniência: homens, brancos, nas sociedades ocidentais industrializadas, que teriam recebido as vantagens do Iluminismo e estariam agora em ponto de criticar esse legado. Em segundo lugar, a prática pós-modernista ter-se-ia limitado a um cânone tradicional bem estabelecido dentro dessa mesma tradição patriarcal. E terceiro, a adopção do pós-modernismo como agente de descentralização do sujeito negaria *ipso facto* qualquer prática feminista que visa a afirmar a Mulher como tal (Stefano, 1990: 73-74).

É evidente que a situação actual do debate não permite derivar qualquer consenso. Por enquanto continuará a haver tomadas de posição francamente antagónicas que não pretendo reconciliar. Dado que mesmo dentro das sociedades ocidentais desenvolvidas, digamos a América do Norte e a Comunidade Europeia, se encontram situações bem diversas quanto à estabilidade económica, ou à posição relativa das mulheres na sociedade, diferenças essas que se refractam dentro das fronteiras nacionais, seria irresponsável pensar-se que a aplicação de um feminismo pós-modernista seria aceite, ou teria resultados semelhantes, em todas as parcelas dessas sociedades. Assim é que em casos de flagrante exploração, ou pelo menos desigualdade, das mulheres, parecerá talvez destrutivo falar-se de uma falência do legado Iluminista, ou do sujeito descentralizado e multiplicado numa miríade de fragmentos. Nesses casos, parece-me, será necessário primeiro não evitar de apelar a conceitos reparadores da dignidade humana, se bem que dum ponto de vista estritamente teórico, esses mesmos conceitos sejam objecto de crítica rigorosa. Afinal, não será isso mesmo a estratégia de múltiplas alianças condicionais e pragmáticas a que Nicholson e Fraser aludem? O que não quer dizer que tais alianças sejam feitas às cegas.

Por exemplo (mas um exemplo imperativo), é impossível reconciliar o feminismo pós-modernista com qualquer ilusão de uma essência feminina,

mesmo quando essa ilusão não é já o «eterno feminino» do imaginário masculino, mas sim uma tomada de posição consciente por parte de mulheres que assim desejariam inverter a escala de valores entre o racionalismo e o irracionalismo, ou espírito e corpo, e celebrar uma feminidade exclusiva, muitas vezes directamente ligada à maternidade, e sempe de raiz biológica. Por mais aliciante que tal transvalorização apareça e por mais libertadora tal visão do corpo como fundamento ontológico se anuncie, é impossível desassociar o essencialismo e o biologismo, não só das restrições sempre impostas (e ainda não abolidas) às mulheres na sociedade patriarcal, como dum obscurantismo místico ou dum positivismo pseudo-científico. Tal obscurantismo ou positivismo, mesmo que se anuncie como feminista, deve e tem de ser visto como anti-feminista. Talvez a vantagem mais importante do pós-modernismo para a teoria feminista seja mesmo essa lucidez derivada do cepticismo radical de toda a epistemologia. O que não quer dizer também que o feminismo pós-modernista rejeite *a priori* a noção de uma epistemologia feminista, de modalidades do conhecimento diferentes porque baseadas num corpo e numa experiência desse corpo diferentes da masculina. Mas, do ponto de vista dum feminismo pós-modernista, não é possível nem assumir tal conhecimento como originário (quantas intersecções entre aquilo a que convenientemente se convencionou chamar «natureza» e «cultura»), nem privilegiá-lo como único.

Passando para um texto-límite da teoria feminista pós-modernista, o «Manifesto for Cyborgs», de Donna Haraway, é possível entrever as possibilidades abertas pela, e à, teoria feminista pós-moderna. Publicado pela primeira vez em 1985 na *Socialist Review* o texto de Haraway não esconde nem o seu propósito de provocação («a blasfémia sempre aparentou necessitar que se levem os assuntos muito a sério», (Haraway, 1990: 190), nem a sua radicalidade de esquerda. Como Haraway ela mesma comenta a propósito da republicação do seu «Manifesto», ele «tentou encontrar um espaço feminista para um pensar e agir unidos dentro de mundos profundamente contraditórios» (*Id.*: 190, nota). Três dos pontos principais introduzidos por Haraway podem ser resumidos como 1) o abandono de categorias univer-

salistas (incluindo a posição essencialista); 2) a refutação de qualquer determinismo biológico e insistência na ruptura das barreiras entre humano e animal e humano e máquina; 3) o reconhecimento e a proclamação da multiplicidade de gêneros e de possíveis permutas. Quanto ao primeiro ponto, creio não ser preciso comentá-lo outra vez aqui. Quanto ao terceiro ponto, há dois aspectos fulcrais que convém destrinçar: por um lado, esta posição insiste no reconhecimento de que a dicotomia entre masculino e feminino não só é limitada como categoria conceptual, visto a «natureza» apresentar outros modelos (hermafroditismo, androginia), como opressiva na teoria e na prática em relação a indivíduos e grupos que se afastem do «modelo» heterossexual. Por outro lado, será mesmo este ponto que insiste num dos postulados incontrovertíveis da teoria feminista – a (re-)conceptualização das categorias de «género» e «sexo».

E o segundo ponto? Talvez seja este o elo mais radical que Haraway propõe. Radical não porque seja estritamente inédito – a problemática dos limites entre a humanidade e os animais é antiquíssima e a dos limites entre a humanidade e as máquinas, se mais recente, também já constitui uma tradição própria – mas porque Haraway consciente e ironicamente procura a derrocada dessas barreiras. Haraway não ignora o problema, mais do que real, de seres humanos (em grande parte mulheres) que são forçados a viverem existências «animalescas» ou como simples engrenagens facilmente substituídas da grande máquina que é o capitalismo transnacional. Ao mesmo tempo, porém, Haraway ao apagar (ou pelo menos esbater as delineações entre as três categorias, animal, humano e máquina, está decididamente a tentar superar o plano das dicotomias centralizadas num conceito de humanidade que tem vindo a ser desacreditado com força crescente desde o fim do século XIX. Desta maneira, Haraway procura não só tomar consciência da «realidade» presente como usá-la para a formulação de uma crítica feminista que seja afirmativa, isto é, que tome a iniciativa na reconceptualização do «mundo verdadeiro», a começar pela constatação de que este já é sempre uma simulação. Assim, noutro texto de Haraway, ela afirma: «Parte da reconstrução de nós próprias como seres humanos socia-

listas-feministas, é a reconstrução das ciências que conceptualizam («construct») a categoria de «natureza» e dão poder às suas definições através da tecnologia» (Haraway, 1991: 43).

Esta posição implica principalmente que, para além de revelar o discurso científico como pretensão de uma «verdade» que não existe, ou como uma estratégia de poder e controle do desejo dentro dos parâmetros da sociedade patriarcal, a teoria feminista necessita de articular discursos científicos diferentes que ultrapassem os limites estabelecidos para defesa dos interesses patriarcais – e se pensarmos em todos os discursos que circulam em torno da «reprodução» será fácil constatar até que ponto, desde o imaginário até ao laboratório e à sala de operações, esses interesses patriarcais continuam a dominar de maneira muito restrita o desejo das mulheres.

A figura que Haraway avança como incorporamento numa estratégia feminista pós-modernista, e daí o título do «Manifesto», é a/o Cyborg: «um organismo cibernético, um híbrido de máquina e organismo, uma criatura da sociedade real assim como da ficção» (Haraway, 1990: 191); «A/o Cyborg é uma criatura do mundo pós-géneros ... sem história de origem no sentido ocidental; uma ironia «final», porque a/o Cyborg também é o terrível telos apocalíptico das dominações sempre crescentes da individuação abstracta do Ocidente» (*Id.*: 192). Visto desta maneira, Cyborg não será somente uma metamorfose actualizada mas também feminista de Zarathustra: «A/o Cyborg é resolutamente dedicada à parcialidade, ironia, intimidade e perversão. É oposicional, utopista e completamente sem inocência» (Haraway, 1990: 192). Claro está que Cyborg recusaria e negaria tal «paternidade» e insistiria em ver-se como simulacro, já em si antecedente de qualquer original. E no entanto, não seria precisamente essa posição que indicaria mais do que a sua proximidade, o seu relacionamento, com o último estágio da «História de um erro»? Fim e princípio ao mesmo tempo – des-humano, (de)mais humano? Haraway nunca se esquece das possibilidades devastadoras da/o Cyborg. Nietzsche também estava bem consciente do perigo das suas ideias, uma consciência que se encontra inscrita e reinscrita numa maneira quase obsessiva em *Ecce Homo*. Seria possível multiplicar paralelos. Aqui, agora, só mais

um: a conclusão do «Manifesto» apresenta o texto como «um sonho, não duma língua comum, mas duma poderosa heteroglossia infiel»; Haraway, sempre consciente da ameaça essencialista-mistificadora termina por afirmar: «antes ser Cyborg do que deusa» (*Id.*: 223). E Nietzsche no prefácio a *Ecce Homo*: «Antes ser Sático do que Santo» (Nietzsche, 1974: 365). O espaço ocupado tanto pelo discurso de Nietzsche como pelo de Haraway é preeminentemente o da ambiguidade radical, daí o seu poder (de sedução). E se a luz já era uma metáfora privilegiada em Nietzsche, o «meio-dia, INCIPIT ZARATHUSTRA», Haraway lembra que «[a]s nossas melhores máquinas são feitas da luz do sol («sunshine»), completamente luz e leves («light») e limpas porque nada mais são do que sinais, ondas electromagnéticas ...». Enquanto os seres humanos (ainda) «são compostos de matéria e opacos», «Cyborgs são éter, quintessência» (Haraway, 1990: 195).

Última tentativa de começo, que será também o fim: para além do poder de sedução de tais imagens (e basta dar uma breve vista de olhos à sociedade de consumo actual para verificar até que ponto a luz/leveza, a transparência, e a limpeza, desde os nossos corpos até aos mais insignificantes mas sempre-presentes objectos de uso diário como sabonetes e refrigerantes simulam e actualizam tal sedução; impõe-se aqui a leitura de Gianni Vattimo em *A Sociedade Transparente*), como relacionar a teoria feminista pós-modernista com situações actuais particulares e não-utópicas? Isto é, como relacionar o meu próprio posicionamento – aqui, agora, neste texto, e através dele, da sua (minha) própria simulação de fragmentação, etc. – com a situação actual em Portugal?

Para começar, Portugal pode ser visto precisamente como um espaço pós-moderno porquanto se encontra fragmentado em regiões territoriais e conceptuais díspares (para uma análise deste fenómeno veja-se as «Onze Teses» de Boaventura de Sousa Santos). Quanto à condição das mulheres, em particular, é possível apontar para uma reflexão dessa fragmentação que deveria tornar impossível qualquer essencialização *a priori*, pois a sua existência está talvez mais marcada (ainda) por aspectos de classe. Se é possível e necessário reparar na integração a nível institucional das mu-

lheres, seria talvez ainda mais preciso ao mesmo tempo especificar até que ponto a discriminação (mesmo a «bem intencionada») continua a marcar a sociedade portuguesa. E no entanto, tanto o pós-modernismo como o feminismo poder-se-iam dizer como que ausentes dos discursos institucionais. Para todos os efeitos parece-me que embora os debates sobre a teoria feminista e pós-modernista sejam seguidos em Portugal (quanto mais não seja dentro duma órbita de influência francesa) serão tidos, na maior parte, como que inaplicáveis. Uma excepção digna de nota é o número 24 (1988) da *Revista Crítica de Ciências Sociais* que reúne alguns artigos em tradução e outros de investigadores portugueses sobre o pós-modernismo e que inclui um ensaio de Virgínia Ferreira precisamente sobre «O Feminismo na Pós-Modernidade», em que, embora a autora declare não se ocupar especificamente do contexto social português, intenta a sua aplicabilidade a esse mesmo contexto (Ferreira, 1988: 95). Se bem que Boaventura de Sousa Santos no seu livro *Introdução a uma ciência pós-moderna* aponte que «[à] teoria feminista devem ser creditadas algumas das críticas mais radicais e consistentes à concepção estreita de racionalidade que subjaz ao paradigma da modernidade, não sendo, de resto, incomum a associação explícita entre feminismo e pós-modernismo» (Santos, 1989: 119), está-se ainda muito longe de regularmente discutir ou praticar a teoria feminista (pós-modernista) em directa aplicação à sociedade e aos textos portugueses. Por isso e para terminar (mas espero que isto seja mesmo só o princípio), ainda algumas considerações sobre a escrita feminista pós-modernista em Portugal, com especial relevo para o conceito de simulação, na base de três textos-chave, *Novas Cartas Portuguesas*, *Ponto Pé de Flor* e *A Última Dona*. Ouvido ao búzio, portanto.

De certo um dos livros mais impressionantes de sempre, mas também marcado especialmente pelo contexto especial do seu tempo, *Novas Cartas Portuguesas* tem de ser encarado como um ponto de partida (ou de regresso) para qualquer consideração da escrita feminista e não só em Portugal. Para além do desafio que representou (e representa?), o seu poder subversivo não reside tanto no erotismo franco que o trespassa, nem no escândalo que o ser

escrito por mulheres suscitou, como na maneira como reinscreve o desejo e o articula em relação ao poder. Em parte, *Novas Cartas Portuguesas* pode ser visto como um livro-chave do feminismo tradicional, se se atentar principalmente na inversão realizada pelas autoras da função das *Cartas*, que, em vez de serem a expressão do desejo masculino – dissimulado através do artifício da suposta voz de Mariana Alcoforado – para com um «objecto» (a mulher) exotizado (portuguesa e freira), passaram a ser a restauração do desejo feminino à boca (e ao corpo) das mulheres. Consequentemente, *Novas Cartas Portuguesas* funciona também como uma revelação e uma condenação da condição feminina no sistema patriarcal.

Mas para além disso, três estratégias textuais permitem já a consideração de indícios de uma prática textual pós-modernista: uma das operações mais importantes efectuada por *Novas Cartas Portuguesas* é o desdobramento polifónico das três autoras que assim recusam a noção de sujeito unificado; outra, é a condição de simulacro do texto, que se mostra como uma cópia que não só não tem original (visto este ser «falso»), como suplanta mesmo o suposto «original» ao continuamente lembrar aos leitores do texto a sua «origem» externa ao mesmo tempo que cria origens múltiplas internas num processo de auto-citação que é também uma forma de auto-geração. Por fim, o texto mostra o seu grau de auto-reflexão na medida em que põe em causa o seu próprio discurso – em si já fragmentado e uma *collage* de vários géneros literários – e o poder de representação das palavras, a sua arbitrariedade, assim como a sua inescapável inscrição num sistema moral-estético: «Há palavra boas e palavras más. A palavra Portugal é muito bonita mas a palavra Trancos não é. Há palavras que não dão com as coisas para que servem ...» (Barreno *et alii*, 1974: 295). Também, numa das primeiras «cartas» os motivos do texto são analisados, análise essa que constitui já o texto, através da constatação de que para além do desejo, da paixão, é a sua «construção» que importa: «Mais do que a paixão: os seus motivos; a construção dela. – Motivos que, peça por peça, a elaboraram como um vitral com as suas imagens à transparência? Não – antes no seu interior visceral de vidro inteiro» (*Id.*: 10). As metáforas aqui usadas (luz, transparência,

vidro), não evocarão já uma posição pós-modernista? E o processo de argumentação não é outra réplica da conclusão da «História de um erro»? Anulação em vez de transposição, simulação em vez de simples representação? Todo o texto de *Novas Cartas Portuguesas* pode ser visto já como uma grande simulação – do discurso legal, da literatura, do conceito de tradição, da suposição de influência literária, do desejo condicionado nos parâmetros da sociedade burguesa, das noções de propriedade, autoria, e individualidade. Que a sociedade portuguesa, patriarcal e capitalista, levou a sério essa simulação invocando o aparato legal para a suprimir é conhecido de todos.

Ponto Pé de Flor não apresenta o mesmo tipo de desafio, a mesma provocação aberta das *Novas Cartas*. E no entanto, este último romance de Clara Pinto Correia também deve ser considerado como representativo de um outro tipo de escrita feminista pós-moderna que desmonta elementos essenciais da sociedade patriarcal e avança alternativas. Formalmente, o que sobressai mais em *Ponto Pé de Flor* é o desdobramento da narrativa numa multidão de vozes. Assim, os textos dos Salmos que formam um *leitmotif* através do romance, são reapropriados para a construção dessa narrativa polifônica, tal como o canto gregoriano, símbolo privilegiado da autoridade da Igreja e da voz masculina como conduto de redenção, é apropriado pelo coro de mulheres (e um homossexual) sob a direcção da «Mãe». *Ponto Pé de Flor* renuncia tanto à construção do sujeito individual como garantia da identidade, como às relações de dependência tradicionais entre indivíduos. Os sujeitos de *Ponto Pé de Flor* são sempre já múltiplos e fragmentados, constituídos na interacção com outros, com o Outro. E é por isso que formam o «coro», numa afirmação de comunidade inventada pelos membros em que mesmo a questão do relacionamento é inventada de novo, permitindo a essas mulheres (em especial à narradora) abandonar as relações legítimas (de sangue) pelas da sua escolha.

Mas para além de tudo o mais, *Ponto Pé de Flor* existe na superfície e é da superfície, ousando uma celebração de aspectos triviais. Aliás, a própria narrativa, que se baseia numa intertextualidade complexa, simula essa mesma trivialidade na facilidade da sua leitura. Seria muito ingénuo, no en-

tanto, o leitor deixar-se levar nessa simulação. Como se não bastasse a inclusão dos salmos que imediatamente põem em questão as margens genéricas do texto, há ainda a decisão de dar um nome de mulher a cada um dos capítulos, de nomear a narrativa, portanto, como mulher. O próprio título do romance já indica uma textualização marcada tanto pela intertextualidade como pela ironia. Pois se o ponto pé de flor – figura privilegiada da escrita como tessitura e representação da condição feminina na sociedade (meio passo atrás para cada passo à frente – se refere (ironicamente) a uma actividade dita «feminina» e ao seu vocabulário especializado, também coloca em jogo pelo menos outro texto feminista, *Minha Mãe Meu Amor* de Maria Teresa Horta. Nessa colecção de fascinantes poemas Horta celebra a maternidade, a materialidade do corpo das mulheres, e o seu desejo (mútuo). Como «introdução», fora dos vários capítulos em que o livro se divide, Horta, inclui um poema sem título: «Respirar-te o sangue / bebendo-te o perfil // bordando-te o perfil // a ponto pé de sombra / e de flor ... bordando-te o sorrir / ... a ponto-pé-de afago / e de flor: // minha mãe / meu amor» (Horta, 1986: 13-14). Em *Ponto Pé de Flor* é também ainda a questão da mãe e do amor, mas se o amor é dirigido para um Outro além do Eu, a Mãe, essa é já não uma entidade biológica ou familiar, mas toda simulacro.

Por último, *A Última Dona*. No seu romance mais recente, Lúcia Jorge abandona a experimentação narrativa visual que tinha caracterizado dois dos seus sucessos prévios (*O Cais das Merendas* e *O Dia dos Prodígios*), para enveredar por um tipo de narrativa aparentemente mais tradicional, mas não menos experimental quanto aos conceitos tematizados e de uma lucidez terrível. Por um lado, *A Última Dona* é uma acusação implacável da condição de objecto das mulheres, através da figura de um burocrata que necessita inventar o seu desejo e que nem sequer é consciente, nem assume a responsabilidade, da maneira como causa a morte da amante. Por outro lado, este texto é uma problematização da relação entre o amor e a morte, e do poder do dom, do dom da morte, na figura da mulher, por mais oprimida e reduzida ao silêncio que pareça. A narrativa centra-se praticamente toda num espaço irreal – a «casa do Leborão» – onde os cinco dias de

aventura deveriam ter lugar, um espaço onde a simulação reina. Cogitando no complicado processo que deveria garantir aos hóspedes a estada incógnita, o Engenheiro pergunta-se: «Pois que espécie de invisibilidade era aquela que tinham inventado, se se tornava necessário anunciar as pessoas visíveis para que outros desaparecessem? Não era bastante absurdo que se tapasse os olhos a criaturas para se produzir a invisibilidade? Um sistema radicado menos na discrição do que na simulação ...» (Jorge, 1992: 187).

Por todos os lados simulação: portas escondidas, nomes falsos, pretextos inventados, mesmo o desejo do Engenheiro não será mais uma simulação? E a aventura, planeada, imaginada, e que só «existe» como «recordação» que também é uma paródia de Génesis: «'Meu Deus! Eu e a coquine!' – Tinha ele dito, parecendo-lhe irreal a aproximação da primeira noite do primeiro dia ...» (*Id.*: 15). Por todos os lados segredo, mas a narrativa não será sempre já confissão? Ou a sua simulação, pois a voz narrativa não é a do Engenheiro, mas sim de uma «testemunha» nunca revelada mas anunciada desde o início: «Sou testemunha de que ... *A Casa do Leborão* é um lugar da Terra e existe» (*Id.*: 13). Por todo o lado jogo: jogo de «puxa-palavras» terrível em que o amor excessivo de um jovem pelo seu cão já funciona como antecipação da «sorte» do Engenheiro: «'Se o amas acima de tudo, debes então exterminá-lo! – Disse o do vidro» (*Id.* 305). E este jogo macabro, esta simulação, as situações fantasmagóricas que se sucedem, Lídia Jorge não hesita em classificar como uma simples acentuação da realidade em que a escuridão permite ver melhor: «A situação daquela penumbra apenas acentuava o que à luz do dia, fora da mata, se passava entre os cidadãos comuns. Nada mais, absolutamente nada mais» (*Id.*: 309).

Paulo Medeiros é Professor de Inglês e Literatura Comparada no Bryant College (Rhode Island, E. U. A.). Doutorou-se pela Universidade de Massachusetts – Amherst com uma dissertação sobre a problemática do consumo e ingestão na tradição ocidental. A sua investigação actual incide sobre as relações entre literatura e filosofia.

Discursos

Referências bibliográficas

- BARRENO, M. Isabel; HORTA, M. Teresa; COSTA, M. Velho da (1974) -- *Novas Cartas Portuguesas*, Lisboa, Editorial Futura.
- CORREIA, Clara Pinto (1990) -- *Ponto Pé de Flor*, Lisboa, D. Quixote.
- DERRIDA, Jacques (1979) -- *Spurs: Nietzsche's Styles/Éperons: Les Styles de Nietzsche*, Chicago/Londres, University of Chicago Press.
- DOCHERTY, Thomas (ed.) (1993) -- *Postmodernism: A Reader*, New York, Columbia University Press.
- ESPANCA, Florbela (1978) -- «Filtro» in *Sonetos*, Lisboa, Livraria Bertrand.
- FERREIRA, Virgínia (1988) -- «O Feminismo na Pós-Modernidade» in *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 24, pp. 93-106.
- FRASER, Nancy; NICHOLSON, Linda J. (1990) -- «Social Criticism without Philosophy: An Encounter between Feminism and Postmodernism» in Linda Nicholson (ed.) -- *Feminism/Postmodernism*, New York/London, Routledge.
- HARAWAY, Donna (1985) -- «A Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980's» in *Socialist Review*, 15, pp. 65-107. (Reimpresso em Nicholson (ed.), 1990: 190-233).
- HARAWAY, Donna (1991) -- *Symians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*, New York, Routledge.
- HASSAN, Ihab (1971) -- «POSTmodernISM» in *New Literary History*, 3, pp. 5-30.
- HORTA, Maria Teresa (1986) -- *Minha Mãe Meu Amor*, Lisboa, Rolim.
- HUTCHEON, Linda (1988) -- *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, London/New York, Routledge.
- HUTCHEON, Linda (1989) -- *The Politics of Postmodernism*, London/New York, Routledge.
- JARDINE, Alice (1985) «The Demise of Experience: Fiction as Stranger than Truth?» in Thomas Docherty (ed.), 1993: 433-442.

O som dos búzios: feminismo, pós-môdernismo, simulação

- JORGE, Lídia (1980) -- *O Dia dos Prodígios*, Lisboa, Edições Europa-América.
- JORGE, Lídia (1982) -- *O Cais das Merendas*, Lisboa, Edições Europa-América.
- JORGE, Lídia (1992) -- *A Última Dona*, Lisboa, Dom Quixote.
- LOVIBOND, Sabina (1990) -- «Feminism and Postmodernism» in Thomas Docherty (ed.), 1993: 390-414.
- LYOTARD, Jean-François (1979) -- *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*, Paris, Editions de Minuit.
- MORRIS, Meaghan (1988) -- «Feminism, Reading, Postmodernism» in Thomas Docherty (ed.), 1993: 368-389.
- NICHOLSON, Linda (ed.) 1990 -- *Feminism/Postmodernism*, New York/London, Routledge.
- NICHOLSON, Linda (1990) -- «Introduction» in Linda Nicholson (ed.), 1990: 1-18.
- NIETZSCHE, Friedrich (1969) -- (1969) -- *Götzen - Dämmerung* in Giorgio Colli e Mazzino Montinari (eds.) -- *Nietzsche Werke. Kritische Gesamtausgabe*, vol. 6.3, Berlin, Walter de Gruyter.
- NIETZSCHE, Friedrich (1974) -- *Ecce Homo. Werke*, vol. I, Zuriq, Consortium.
- Revista Crítica de Ciências Sociais*, 24 (Mar-1988).
- SÁ-CARNEIRO, Mário de (1958) -- *Cartas a Fernando Pessoa*, Lisboa, Ática.
- SULEIMAN, Susan R. (1991) -- «Feminism and Postmodernism: A Question of Politics» in Ingeborg Hoesterey (ed.) -- *Zeitgeist in Babel: The Postmodernist Controversy*, Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press.
- SANTOS, Boaventura de Sousa (1989) -- *Introdução a uma Ciência pós-moderna*, Rio de Janeiro, Graal.
- SANTOS, Boaventura de Sousa (1990) -- «11/1992 (Onze teses por ocasião de mais uma descoberta de Portugal)» in *Centro de Estudos Sociais*, 21, pp. 1-28.
- STEFANO, Christine Di (1990) -- «Dilemmas of Difference: Feminism, Modernity and Postmodernism» in Linda Nicholson (ed.), 1990: 63-82.
- VATTIMO, Gianni (1993) -- *The Transparent Society*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press.

De autores e autoras

Poucas tramas do discurso teórico dentro das chamadas «ciências humanas» nas sociedades ocidentais têm gozado de maior voga, durante as últimas décadas, do que a discussão do estatuto do Sujeito e/ou Autor (Silva, 1988: 242-253). No influente e citadíssimo artigo, «Postmodernism, Or The Cultural Logic of Late Capitalism», Frederic Jameson chamou ao tópico da fragmentação e destruição do sujeito «a fashionable theme» da teoria contemporânea que marca «the end of the autonomous bourgeois monad or ego or individual» (*Apud* Hutcheon, 1988: 158). No discurso dos estudos culturais e literários, a crise do sujeito ressoou sob o lema sedutor de «morte do autor»: entre os textos fundadores deste conceito, na sua maioria ligados à actividade do grupo *Tel Quel*, o destaque particular tem sido conferido ao ensaio homónimo de Roland Barthes, cujas poucas páginas chegariam a adquirir o peso ideológico de um manifesto. Importa sublinhar, desde já, que a retórica da eliminação radical do sujeito individual e autónomo se situa apenas enquanto um dos pólos extremos da questão: uma vertente abundante do pensamento teórico contemporâneo concentrar-se-á antes em **problematizar** o sujeito, podendo-se citar como emblemático para tal o título do igualmente influente artigo de Michel Foucault: «Qu'est-ce qu'un auteur?». Onde Barthes compensava o vazio deixado pela eliminação do Autor prometendo, em conclusão, o surgimento espectacular do Leitor, Foucault embarcava numa empresa teórica muito sua, procurando escavar o significado ideológico e social da «função-autor».¹

¹ Deve-se conceder aqui que, à parte os estudos literários, a dispersão radical do sujeito continua a ser uma constante conceptual indispensável para muitos teorizadores da pós-modernidade, como Baudrillard ou Deleuze e Guattari. Também nos seus escritos manifesta-se, contudo

Uma das áreas em que a problematização do sujeito histórico, social e artístico tem sido particularmente complexa e relevante é o criticismo feminista contemporâneo. Enquanto o pós-modernismo não chegou a teorizar a agência, limitando-se a desconstruir e a manipular as estruturas da subjectividade, o feminismo (mesmo de teor «pós-moderno»), guiado pelo imperativo de eficácia política da sua actividade textual, visa a coalescência (não raro provisória) dos significados reconstruídos, sobretudo no que diz respeito ao estabelecimento da agência subjectiva.² Daí que a crise moderna da figura do Autor tenha sido considerada com certo cepticismo feminista que sublinha tratar-se nela sobretudo da dissolução do dogma da paternidade hegemónica e institucionalizada. Mencionando o ensaio citado de Foucault, Nancy K. Miller replica da seguinte maneira: «What matter who's speaking? I would answer it matters, for example, to women who have lost and still routinely loose their proper name in marriage, and whose signature – not merely their voice – has not been worth the paper it was written on ; women for whom the signature – by virtue of its power in the world of circulation – is not immaterial. Only those who have it can play with not having it» (Miller, 1988: 75).

Logo na primeira página da sua introdução a *O Segundo Sexo*, para muitos a *fons et origo* do feminismo contemporâneo, Simone de Beauvoir colocava uma pergunta que questionava a própria razão de ser do livro ainda por ser lido: «Haverá mesmo mulheres?» (Beauvoir, 1987: 9). Hoje em dia a pergunta continua a ser colocada; e o debate feminista acerca das questões de subjectividade, agência e autoria tem-se frequentemente polarizado de acordo com a resposta que se lhe segue. Linda Alcoff assim caracte-

desejo pelas ficções compensatórias: segundo comentam Steven Best e Douglas Kellner, «a contradiction of some postmodern theory is that while theoretically it dispenses with the individual, it simultaneously resurrects it in a post-liberal form, as an aestheticized, desiring monad» (Best e Kellner, 1991: 284).

² Para uma consideração geral das relações entre o pós-modernismo e o feminismo vejam-se Ferreira 1988; Hutcheon 1989: 141-168; Nicholson 1990, e Suleiman 1990: 181-205.

riza os respectivos pólos do pensamento feminista (norte-americano), chamados por ela de «feminismo cultural» e «pós-estruturalismo»:

Briefly put, [...] the cultural feminist response to Simone de Beauvoir's question, «Are there women?» is to answer yes and to define women by their activities and attributes in the present culture. The post-structuralist response is to answer no and attack the category and the concept of women through problematizing subjectivity (Alcoff, 1988: 406-407).³

Embora no contexto português contemporâneo tenha sido notável, sobretudo a partir dos anos 50, a ressonância de um discurso cultural e literário feminino, quase não se tem verificado a presença nele de um metadiscurso feminista correspondente, ou seja, de uma escrita crítica e teórica dedicada a investigar, entre outras questões, a importância da diferença sexual na construção do sujeito da escrita e da produção simbólica em geral. Daí que seja curioso (e talvez mesmo em última análise, relevante) observar que um dos debates mais interessantes a decorrer no criticismo feminista americano da última década se apoiasse num suporte textual que ressoa com «[a] mais portuguesa voz» de Soror Mariana Alcoforado: esta «ficção reexportada de França» (Lourenço, 1977: 10) que são as famosíssimas *Cartas Portuguesas*, hoje em dia geralmente atribuídas a Gabriel Joseph de Lavergne, visconde de Guilleragues. Seria supérfluo explicar a pertinência do enigma da autoria das *Cartas* para qualquer debate que se concentre nas questões de subjectividade e agência genericamente marcadas, bem como nas implicações políticas



³ A dialéctica das vertentes dentro da teoria feminista contemporânea tem também sido frequentemente caracterizada em termos de uma polarização geográfico-cultural entre a linha anglo-americana e a francesa. (Veja-se, por exemplo, Magalhães, 1992: 151-154). Dado que a minha própria análise se apoia numa discussão teórica e ideologicamente polarizada, gostaria de ecoar aqui a seguinte advertência contra a tendência persistente de «taxonomizar» os movimentos feministas: «These taxonomies tend to remake feminist history to appear to be an ideological struggle among coherent types persisting over time, especially those typical units called radical, liberal, and socialist feminism. Literally, all other feminisms are either incorporated or marginalized, usually by building an explicit ontology and epistemology» (Haraway, 1985).

de se afirmar ou negar a sua relevância; não será, contudo, desnecessário, antes de proceder, traçar brevemente a história do texto e das controvérsias que em torno dele surgiram e desvaneceram através dos séculos.

A primeira edição de *Lettres portugaises traduites en français* (Paris: Claude Barbin, 1669) vinha acompanhada de um aviso «ao leitor» que explicava as cartas terem sido escritas a um anónimo «gentilhome de qualité, qui servait en Portugal», e vertidas para francês por um tradutor igualmente anónimo (Deloffre e Rougeot, 1972: 145). O anonimato dos dois não se teria preservado por muito tempo: numa edição estrangeira que se seguiu quase imediatamente à de Barbin o leitor via-se avisado que «[le] nom de celui auquel on les a écrites est Monsieur le chevalier de Chamilly, et le nom de celui qui en a fait la traduction est Cuilleraque (*sic*)» (*Lettres d'amour ...* 1669). A mesma edição inaugurou o hábito de se aporem ao texto das cartas, nas publicações subsequentes, títulos arbitrariamente escolhidos, reforçando a implicação de se tratar de uma correspondência autêntica (*Id.*: 64). Contudo, fosse ela chamada de «une religieuse portugaise», «une dame portugaise», ou «une chanoinesse de Lisbonne», a «autora» das cartas permanecia anónima.⁴ Isto é, até 1810 ... Foi nesse ano que se abriu, na fortuna histórica do texto, um novo período: Jean-François Boissonade publicou no *Journal de l'Empire*, a nota achada por ele num exemplar da edição de 1669:

La religieuse qui a écrit ces lettres se nommait Mariane Alcaforada (*sic*), religieuse à Beja, entre l'Estramadure et l'Andalusie. Le cavalier à qui ces lettres furent écrites étoit le comte de Chamilly, dit alors le comte de Saint-Léger (*Id.*: 74-75).

É interessante notar que esta asserção do nome próprio da autora das cartas se seguisse de perto ao momento histórico da introdução da ficção legal do autor enquanto indivíduo portador de específicos direitos (19 de Julho de 1937; Hesse, 1986: 8), tanto mais que o divulgador da nota chegaria também a distinguir-se como estudioso importante de Safo, demonstrando,

⁴ Para a lista mais recente das edições das *Lettres*, veja-se Alcover, 1985: 644-648. Continua a ser útil, não obstante as suas numerosas faltas, a bibliografia incluída em Rodrigues, 1943.

nas palavras de uma crítica, «a consistent involvement with questions of the legitimacy of women's writing» e tornando-se deste modo um precursor do criticismo feminista contemporâneo (DeJean, 1989: 348n). Em todo o caso, a fortuna crítica das cartas no período que se seguiu à publicação da «note boissonade» tingir-se-ia de tons nacionalistas antes que feministas, Filinto Elísio e Sousa Botelho (Morgado de Mateus) sendo os primeiros a «reverterem» o texto para português (em, respectivamente, 1819 e 1824) e a arguírem a sua lusatinidade inata.⁵ Esta fase «alcoforadista» ia culminar em 1888, o «ano da freira» (na expressão de Júlio César Machado), com a publicação de *Soror Mariana a freira portuguesa* por Luciano Cordeiro. Só um século depois da descoberta de Boissonade chegaria a operar-se outra viragem na história da obra: o artigo de F. C. Green, «Who Was the Author of the *Lettres portugaises?*» iniciava o que Deloffre e Rougeot chamam «a fase crítica» desta história (e cujos momentos mais destacados seriam a análise estilística das cartas por Leo Spitzer [1954] e a nova, declaradamente definitiva, edição do texto em 1962), levando ao consenso moderno a favor da autoria de Guilleragues.⁶

As *Cartas portuguesas* apresentam-se, pois, ao leitor moderno como um complexo artefacto cultural cuja identidade incorpora a soma total das suas interpretações e dos debates travados em seu torno. Entre todas as camadas de sedimentação metatextual, aquela formada pela intervenção do criticismo feminista representa não apenas a mais recente, mas também uma das mais interessantes. O primeiro depoimento significativo desta nova fase na história das *Cartas* foi o artigo de Peggy Kamuf, «Writing Like a Woman» (1980), em que a crítica polemizava com a falácia «tautológica» que discernia no

⁵ Importa notar aqui, à margem (embora a questão seja tudo menos marginal), o desfasamento significativo entre os eixos organizadores da controvérsia das *Cartas* no contexto português e na perspectiva dita «universal»: nesta, a questão tem-se resumido ao dilema do género -- homem ou mulher? --; naquele, o foco da discussão tem sido sobretudo a reivindicação da nacionalidade -- portuguesa e não francesa -- do texto e do/a autor/a.

⁶ A fortuna crítica das *Lettres* continua a crescer, incluindo mesmo declarações contra a autoria de Guilleragues (tais como o prefácio incluído na edição de Yves Florenne [Paris: Librairie Générale Française, 1979]. Para um bom resumo (com bibliografia) da história da obra, veja-se Kauffman, 1986.

criticismo literário feminista dos anos setenta (exemplificado, na sua discussão, pelo livro de Patrícia Meyer Spack, *The Female Imagination* [1975], propondo, ao mesmo tempo, uma perspectiva analítica diferente:

If the inaugural gesture of this feminist criticism in the reduction of the literary work to its signature and to the tautological assumption that a feminine «identity» is one which signs itself with a feminine name, then it will be able to produce only tautological statements of dubious value: women's writing is writing signed by women. [...] If, on the other hand, by «feminist» one understands a way of reading texts that points to the masks of truth with which phallogentrism hides its fictions, then one place to begin such a reading is by looking behind the mask of the proper name, the sign that secures our patriarchal heritage: the father's name and the index of sexual identity (Kamuf, 1980: 285-86).

Visando passar «para além do nome próprio», Kamuf tinha propositadamente escolhido um texto que lhe permitiria executar uma leitura «cega», leitura tornada livre pela ausência de assinatura genericamente marcada: as sempre enigmáticas *Cartas portuguesas*. As directrizes teóricas e ideológicas adoptadas pela crítica e consubstanciadas pelo título do seu ensaio, no futuro chegariam a ser frequentemente citadas como um emblema da aliança conceptual entre o feminismo e o pós-estruturalismo:

How can one read a work in the absence of the concept of an author and hence authorial intention? This question is essentially the same as the question of origin [...]: it supposes that a system of differential values was set in operation by a non-differentiated term, that is, an origin uncontaminated by the differential structure it inaugurates. Likewise the author's intentionality would have to lie somewhere outside -- behind, beneath, before -- the text which it informs and grounds. [...] If [...] the theory and practice of writing as a woman [...] are to be in any measure critical levers with which to displace the imponderable weight of patriarchy, then it is only to the extent that we bear down at the most vulnerable point, that interval where essence risks seeping out into pretence. For «as a woman» is also a simile, a comparison which associates two terms

through resemblance and which can diminish but never abolish their difference. Only with this simile the effect is the contrary: «a woman writing as a woman» – the repetition of the «identical» term splits that identity, making room for a slight shift, spacing out the differential meaning which has always been at work in the single term (*Id.*: 297-98).⁷

Este projecto ao mesmo tempo feminista e desconstrutivista não tardou a solicitar uma réplica: durante um simpósio dedicado ao feminismo nos estudos literários e culturais (Cornell University, Outubro de 1991), teve lugar uma troca polémica de ideias entre Peggy Kamuf e Nancy K. Miller acerca do estatuto da noção «mulher escritora» enquanto objecto de estudo dentro da instituição universitária.⁸ Nela, Kamuf reiterou a sua advertência contra «an assumption guiding much current feminist scholarship: an unshaken faith in the ultimate arrival at essential truth through the essential method of accumulation of knowledge, knowledge about women» (Hirsch e Keller, 1990: 109), declarando que

a feminist practice can have its greatest force if, at the same time as it shifts the sands of an historical sedimentation, it leaves its own undecidable margins of indeterminacy visible, readable on the surface of the newly contoured landscape. That is, its own inevitable inaccuracy and lack of finality must always show up wherever lines are drawn up for the purpose of theoretical argument or for the more solid purpose of re-mapping an institution (*Id.*: 111).

Na sua réplica a Kamuf, Miller exprimiu («for the purposes of argument») a convicção «that ‘we women’ must continue to work for the woman who has been writing, because not to do so will reauthorize our oblivion» (*Id.*: 113)

⁷ Veja-se, por exemplo, a secção «Reading as a Woman» em Culler, 1982: 43-64.

⁸ As duas apresentações («Replacing Feminist Criticism» de Peggy Kamuf e «The Text’s Heroine: A Feminist Critic and Her Fictions» de Nancy K. Miller) foram em seguida publicadas na revista *Diacritics* (12/2, Summer 1982) e recentemente incluídas no volume de ensaios organizado por Marianne Hirsch e Evelyn Fox Keller, intitulado *Conflicts in Feminism* (New York & London, Routledge). Todas as citações provirão desta última fonte.

Para ela, daí provinha a importância crucial da afirmação e enquadramento institucional do reconhecidamente **démodé** signo «mulher autora»:

What bothers me about the metalogically «correct» position is what I take to be its necessary implication for practice: that by glossing «woman» as an archaic signifier, it glosses over the **referential** suffering of women. Moreover, and implicitly, [...] to foreclose as untimely discussions of the author as sexually gendered subject in a socially gendered exchange [...] is to be too confident that nondiscursive practices will respond correctly to the correct theory of discursive practice. [...] More locally, it doesn't matter to Kamuf's reading whether the *Portuguese Letters* were written by a woman or by a man, but it does to mine (*Id.*: 114-115).

Esta divergência ideológica entre as duas críticas transparece, de facto, embora de maneira bastante menos categórica do que se podia esperar, nas suas respectivas análises das ditas cartas (Kamuf, 1982; Miller, 1981). Onde Kamuf passa em silêncio a questão de autoria e da intencionalidade, executando uma leitura freudiana do discurso figuradamente feminino de «Mariana» enquanto «a case story of hysteria written in the first person of the hysteric rather than the analyst», Miller, partindo do princípio da proveniência **travesti** do texto, sugere que se veja neste disfarce do escritor Guilleragues «a male (at least masculine) desire to paper over an anxiety about destination and reception: a sense of powerlessness about writing in a new genre addressed to an unknown 'destinataire' that takes the abandoned woman's body – the next best thing to a female corpse – as its pretext» (Hirsh e Keller, 1990: 116). O (para já) último episódio do debate entre as duas críticas chegaria entretanto a adoptar a fórmula de subservida paráfrase do texto que tinha fomentado a discussão (segundo nisto, aliás, o exemplo da sua **primeira** reescrita feminista que foram as *Novas cartas portuguesas*): «Parisian Letters: Between Feminism and Deconstruction» é uma troca de cartas (igualmente publicada no volume *Conflicts In Feminism*) entre Kamuf e Miller, isto é, entre mulheres «writing not as **confidantes**, the canonical female letter writer, but as the academic equivalent of **femmes de**

lettres about a theoretical conflict between us; between us but also constituted by those who have read us together» (*Id.*: 121).

Qual então, já será decerto a altura de nos perguntarmos, a pertinência deste debate, ancorado ao acaso num texto disfarçadamente «português», para a realidade cultural e social de Portugal contemporâneo? Por acidental que ela seja, tratar-se-á aqui, de facto, de uma associação arbitrária e/ou redundante? Ora, por um lado, a ambiguidade genérica, relacionada com a questão de autoria, tem ocupado um lugar significativo na tradição literária nacional, dada a importância na articulação da sua identidade distinta das **cantigas de amigo** medievais e dos discursos interpretativos que as têm acompanhado através dos séculos. Por outro lado, podemos verificar que, na perspectiva actualmente dominante no criticismo literário português, o **sexo do autor** continua a ser glosado como um factor potencial de interpretação textual, embora na grande maioria dos casos o seu papel **relevante** se manifeste sobretudo mediante prestações de sua **redundância**. Parafraseando Miller, poderia dizer-se que, de acordo com o consenso subjacente à vertente mais audível do discurso crítico nacional, não importa este ou outro nacional, não importa este ou outro texto ter sido escrito por um homem ou por uma mulher, **mas importa o/a crítico/a ter registado a própria indiferença a esse respeito**.

Tal procedimento chega a ser particularmente notável no caso das análises que têm por objecto a obra de autoras convencionalmente lidas e discutidas **enquanto mulheres**. Como, para dar o exemplo mais destacado, Florbela: basta evocar apenas os estudos tão antigos quanto influentes de José Régio, João Gaspar Simões, ou Jorge de Sena para lembrar que, na perspectiva crítica tradicional, Florbela costumava surgir como uma **poetisa** por excelência, «mulher antes de mais nada» (Gaspar Simões), portadora de «excepcional e, por isso, representativa feminilidade» (Régio/Sena). É este contexto interpretativo que permite explicar algumas das mutações mais recentes nas abordagens da sua poesia, como a seguinte constatação de Andréa Rocha:

Florbela é, na década de 1920 a 1930, a única mulher a possuir um ímpeto criador que pouco tem a ver com a sua condição feminina. Embora a maioria dos seus sonetos tenha por objecto um eu que nasceu

Discursos

mulher, os seus temas e o vigor com que os exprime têm uma envergadura, um fogo e uma audácia quase masculinos. [...] De resto, o que tem para nos dizer é válido tanto para uma mulher como para um homem (Rocha, 1982:2-3).

Procurando redimir Florbela do *ghetto* desprezível da chamada «literatura feminina», a crítica cai aqui na mesma armadilha que parece querer evitar, reiterando implicitamente o famoso dilema desmascarado por Virginia Woolf – ou se é mulher «de primeira» e escritor de segunda, ou escritor de primeira, mas mulher de segunda – e acabando por descartar de todo a questão claramente incómoda da escrita marcada pelo género de quem escreve.⁹ Um gesto interpretativo muito semelhante pode ser traçado no trabalho de Paula Morão sobre Irene Lisboa, onde se aduzem notas sobre a arte «feminina» e «masculina» tiradas de *Solidão*:

A posição assumida [por Irene Lisboa] é bem clara, indo contra ‘o preconceito de que há uma arte **feminina**, arte de mulheres, diferente da dos homens’, opondo-se à divisão entre ‘racionalistas ou pensantes’ e ‘não pensantes [...] espíritos de conformação solta e divagante’ [...]. Passo adiante, pois concordo inteiramente com tal opinião, parecendo-me líquido que a sensibilidade é uma parte de nós ambígua e que como tal deve ser assumida [...]. Apenas levanto a questão para deixar claro que na própria obra de Irene Lisboa ela não é pertinente [...] (Morão, 1987: 279-280).

Aqui, também a rejeição da categoria de género sexual enquanto factor interpretativo coincide, estranhamente, com a afirmação efectiva dos estereótipos tradicionais – como se a única maneira de se poder falar de «masculino» e «feminino» na literatura fosse através dos lugares comuns citados pela crítica. E, de resto, tudo isso é muito «ambíguo» ...

⁹ Segundo procurei demonstrar alhures, o particular «ímpeto criador» de Florbela Espanca tem praticamente tudo a ver com a sua condição feminina; veja-se «*On ne naît pas poétesse*: a aprendizagem literária de Florbela Espanca», *Luso-Brazilian Review* xxix:1, pp. 51-61.

Apresso-me a salientar que tal atitude, impulsionada pelo (suposto) imperativo de neutralizar as interpretações críticas da obra de mulheres escritoras, é inteiramente compreensível no contexto histórico e social que a enquadra e motiva: afinal, a prática secular de discriminação contra as mulheres, também no que diz respeito à interpretação da sua expressão literária, foi baseada precisamente na afirmação dogmática da diferença feminina, fonte e justificação da desigualdade. Contudo, a simples eliminação da categoria do género do discurso interpretativo – sem esta categoria ter sido submetida primeiramente à perscrutação crítica – em última análise resulta, segundo acabamos de observar, na legitimação dos mesmos *clichés* da ideologia patriarcal cuja perpetuação se pretende querer evitar.

Se o **sexo do/a escritor/a** tem gozado de pouca popularidade enquanto factor na interpretação da obra literária, não é o mesmo o caso do **sexo da escrita**. Poderiam multiplicar-se exemplos de textos que suprimem como **ilegítima** a categorização da produção artística que tome em conta a identidade homossexual comportada pelo sujeito desta produção, ao mesmo tempo promovendo uma alternativa **legítima** a tal procedimento crítico, a qual consistiria na consideração da sexualidade inerente na escrita e liberta da correlação estreita com o corpo de quem a escreve, ou se deixa escrever por ela. A própria autora de *O Tempo das Mulheres* (1987) – o único escrito crítico publicado no Portugal contemporâneo que explicitamente equaciona a «literatura feminina» com a literatura escrita por mulheres – adverte, num artigo recente, que «não é possível separar águas com clareza; que não existem dois pólos distintos definidos pelo sexo de quem escreve. Poderemos é eventualmente falar de um 'sexo dos textos', ou seja, falar de tendências predominantes na escrita» (Magalhães, 1992: 155).

Terá mesmo chegado «o tempo do andrógino»? Peço emprestada esta interrogação ao título de um breve estudo sobre *Missa in Albis* de Maria Velho da Costa, cuja autora (Maria de Santa Cruz) começa por reiterar a batida declaração que «[a] feminilidade da escrita, se existe, não coincide por certo com o género (feminino ou masculino) do nome dessa figura mais ou menos mitificada que é o Autor (também ele sempre Actor)»; mas logo

prosegue a definir, hipoteticamente, o que tal «feminilidade da escrita» poderia significar:

Feminino, por uma escolha de temas de certa domesticidade, exterior ou interior; e porque nela predominaria um regime nocturno da imagem? Esse feminino faria contraponto ao discurso preponderantemente **masculino** (não necessariamente escrito por homens) da euforia, da imagética do regime diurno, da afirmação cultural; aquele que descreve (escreve) bem o conhecido e aceite pela tribo, o reconhecido – do género romance e do género vida (Cruz, 1991: 199).

Note-se, em primeiro lugar, que tal definição de «feminilidade» (distilada de um coro heterogéneo de vozes teóricas: Kristeva, Derrida, Lacan, *et al.*), não obstante o seu inegável potencial compensatório, contribui para justificar simbolicamente a tradicional exclusão das mulheres de tais áreas «diurnas» de actividade humana como a política, a economia, ou o mercado cultural. A não ser, claro está, que divorciemos **inteiramente** os signos «mulher» e «homem» (enquanto identidades biológicas) dos signos «masculino» e «feminino» (enquanto categorias socioculturais), perspectiva tão utópica (no contexto empírico do dia-a-dia vivido pela sociedade portuguesa contemporânea) quanto problemática.

Por outro lado, e permanecendo agora no campo da interpretação literária, parece-me questionável a utilidade destas **metáforas** de diferença sexual, se de facto quiséssemos tratá-las como instrumentos de análise crítica. Vejamos um exemplo (aliás, tudo menos «marginal», em vários sentidos): a poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen, ou, para focar melhor a questão, **um** poema apenas, «Cíclades (evocando Fernando Pessoa)» do volume *O Nome das Coisas*. Nele, o eu lírico explicitamente feminino da poeta, uma Sophia/Penélope solar, lúcida e manifesta na «claridade frontal» das ilhas gregas, dialoga com a presença/ausência fugidia de um Fernando Pessoa/Odisseus, para, no dizer de Eduardo Lourenço,

integrar a sua **sombra** imersa ou a plenitude inversa que ela instalou na consciência poética contemporânea no seu mundo, exactamente à hora

em que nele é mais fulgurante que nunca o sentimento da realidade, a sua fosforescência irresistível de ser que impõe ao poeta a sua exacta nomeação como dever de justiça, justeza, de libertação e íntima transparência (Lourenço, 1985: 11).

Este poema, que é uma confrontação tanto metapoética quanto amorosa, tanto um diálogo entre dois poetas quanto a sedução de um homem por uma mulher, claramente depende de, e põe em jogo na sua construção semiótica, as identidades genericamente marcadas de eus empíricos e discursivos de Fernando Pessoa e Sophia de Mello Breyner Andresen. De facto, não se pode ler «Cíclades» de uma forma adequada sem a consciência da diferença, outra vez tanto sexual como poética, entre as duas personagens que participam no diálogo (diferença repetidamente salientada pelo próprio discurso lírico). Mas que «feminino» e que «masculino» são estes? Seguindo a direcção indicada no trecho do artigo acima citado, teríamos de concluir que, em «Cíclades», é Fernando Pessoa o portador da «feminilidade» na escrita, feminilidade que acaba por ser seduzida pela «diurna» e afirmativa «masculinidade» do eu lírico de Sophia Andresen enquanto Penélope.¹⁰ (Até mesmo a qualidade de «domesticidade», tradicionalmente associada à mulher de Odysseus, cabe aqui do lado pessoano, pois esta poeta/ Penélope peregrina, ela mesma, até à Ítaca grega, para ali aguardar esse poeta/Ulisses que nunca deixou, nem deixaria, a própria anti-Ítaca dos cafés lisboetas e de «um quarto alugado por cima de uma leitaria» (Andresen, 1985). Tal distribuição metafórica de identidades sexuadas não faz, obviamente, nenhum sentido, nem em «Cíclades» nem no contexto geral da obra lírica (e até narrativa) de Sophia Andresen, onde a construção poética da diferença sexual é tão importante como complexa (e daí impossível de ficar aqui brevemente resumida). Para concluir, portanto, esta demonstração *ad absurdum*, reiteremos apenas duas teses postas em relevo pelo diálogo, resumi-

¹⁰ De facto, Maria de Santa Cruz menciona o nome de Fernando Pessoa entre os possíveis representantes de uma escrita feminina/andrógina, num grupo que inclui Joyce Rimbaud, Baudelaire, *et al.*, porém, curiosa mas tipicamente, nenhuma mulher além da própria autora de *Missa in Albis*.

do mais acima, entre as duas críticas americanas: que, por um lado, o **sexo de quem escreve** pode ter muito a ver com o **sexo da escrita** (Miller); e que, por outro lado, é preciso proceder com extrema cautela ao se deixar guiar por quaisquer ficções de identidade genericamente marcada, tal cautela podendo ser apelidada de **feminista**, se por «feminista» entendermos (com Kamuf) «a way of reading texts that points to the masks of truth with which phallogentrism hides its fictions» (Hirsch e Keller, 1990: 286).

Mas talvez a lição mais importante já nos tenha sido ensinada pelas próprias descendentes inconformadas de Soror Mariano Alcoforado na linhagem simbólica e literária luso-feminina: pois, em *Novas Cartas Portuguesas*, é tão importantíssimo saber (e impossível ignorar) que quem escreve são mulheres e portuguesas, quanto é irrelevante saber (e impossível descobrir) o nome próprio e a identidade precisa de quem está escrevendo em qualquer momento. A autoridade cultural, predicada na capacidade de as mulheres assumirem a posição de sujeitos representantes, ou seja, de se revelarem como Autoras, não entra pois numa relação directamente antitética com a desautorização textual a que estes sujeitos se submetem dissipando-se na encenação interminável da própria subjectividade de Actrizes.

Anna Klobucka é Professora de Língua e Cultura Portuguesa na Ohio State University. Doutorou-se pela Harvard University com uma dissertação intitulada *O Formato Mulher: As Poéticas do Feminino na obra de Florbela Espanca, Sophia de Mello Breyner Andresen, Maria Teresa Horta e Luísa Neto Jorge*. Tem publicados vários ensaios, na sua maior parte relacionados com este tema.

Referências bibliográficas

- ALCOFF, Linda (1988) -- «Cultural Feminism Versus Post-Structuralism: The Identity Crisis in Feminist Theory» in *Signs*, 13.3 (Spring 1988), pp. 405-436.
- ALCOVER, Madeleine (1985) -- «Essai de stemmatologie: la datation du manuscrit des *Lettres portugaises* in *Papers on French Seventeenth-Century Literature*, vol. 12, n° 23, pp. 644-648.
- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner (1985) -- *Antologia*, 5ª ed., aumentada, Porto, Figueirinhas.
- BARRENO, Maria Isabel; HORTA, Maria Teresa; COSTA, Maria Velho da (1980) -- *Novas Cartas Portuguesas*, 3ª ed., Lisboa, Moraes.
- BARTHES, Roland (1977) -- «The Death of the Author» in *Image-Music-Text*, New York, Farrar, Strauss & Giroux.
- BEAUVOIR, Simone de (1987) -- *O Segundo Sexo*, 4ª ed., Lisboa, Bertrand, vol. I-II.
- BEST, Steven; KELLNER, Douglas (1991) -- *Postmodern Theory*, New York, The Guilford Press.
- CRUZ, Maria de Santa (1991) -- «Chegou o tempo do andrógino? Sobre *Missa in Albis* de Maria Velho da Costa» in *Colóquio/Letras* 119 (Jan-Março).
- CULLER, Jonathan (1982) -- *On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism*, Ithaca, Cornell University Press, 1982, pp. 43-64.
- DEJEAN, Joan (1989) -- *Fictions of Sappho, 1546-1937*, Chicago/London, University of Chicago Press, p. 348n.
- DELOFFRE, Frédéric; ROUGEOT, Jacques (1972) -- «Introduction» in Guilleragues -- *Chansons et bons mots, Valentins, Lettres portugaises*, Genève, Librairie Droz.
- FERREIRA, Virgínia (1988) -- «O feminismo na pós-modernidade» in *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 24 (Março), pp. 93-106.
- FOUCAULT, Michel (1979) -- «What Is an Author?» in Josué V. Harari, (ed.) -- *Textual Strategies. Perspectives in Post-structuralist Criticism*, Ithaca, Cornell University Press.
- HARAWAY, Donna (1985) -- «A Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980's» in Nicholson, 1990: 198.

Discursos

- HESSE, Carla (1986) – «Reading Signatures: Some Legal Contingencies of Female Authorship in France, 1750 to 1850» in *Critical Matrix: Princeton Working Papers in Women's Studies*, vol. 2 (1-3), p. 8.
- HIRSCH, Marianne; KELLER, Evelyn Fox (eds.) (1990) – *Conflicts in Feminism*, New York/London, Routledge.
- HUTCHEON, Linda (1988) – *A Poetics of Postmodernism*, New York/London, Routledge.
- HUTCHEON, Linda (1989) – *The Politics of Postmodernism*, New York/London, Routledge.
- KAMUF, Peggy (1980) – «Writing Like a Woman» in Sally McConnell-Ginet; Ruth Borker; Nelly Furman (eds.) – *Women and Language in Literature and Society*, New York, Praeger.
- KAMUF, Peggy (1982) – «Writing on the Balcony: the *Portuguese Letters*» in *Fictions of Feminine Desire* Lincoln/London, University of Nebraska Press.
- KAUFFMAN, Linda S. (1986) – «Disorder and Early Sorrow: *The Letters of a Portuguese Nun*» in *Discourses of Desire: Gender, Genre, and Epistolary Fictions*, Ithaca/London, Cornell University Press.
- Lettres d'amour d'une religieuse écrites au chevalier de C., officier français en Portugal*, Cologne, Pierre du Marteau, 1669.
- Lettres portugaises traduites en François*, Paris, Claude Barbin, 1669.
- LOURENÇO, Eduardo (1977) – «Prefácio» in Maria Velho da Costa – *Maina Mendes*, 2ª ed., Lisboa, Moraes.
- LOURENÇO, Eduardo (1985) – «Para um retrato de Sophia» in Andresen, 1985: 7-13.
- MAGALHÃES, Isabel Allegro de (1987) – *O Tempo das Mulheres. A Dimensão Temporal na Escrita Feminina Contemporânea*, Lisboa, IN-CM.
- MAGALHÃES, Isabel Allegro de (1992) – «Os véus de Ártemis: alguns traços da ficção narrativa de autoria feminina» in *Colóquio/Letras* 125/126 (Jul-Dez).
- MILLER, Nancy K. (1981) – «'Y's' In Drag: The Sex of Recollection» in *The Eighteenth Century*, vol. 22, n° 1.

De autores e autoras

MILLER, Nancy (1988) – *Subject to Change. Reading Feminist Writing*, New York, Columbia University Press.

MORÃO, Maria Paula Nina (1987) – *Irene Lisboa, vida e escrita* (tese policopiada), Lisboa, Faculdade de Letras.

NICHOLSON, Linda J. (ed.) (1990) – *Feminism/Postmodernism*, New York/London, Routledge.

RODRIGUES, A. Gonçalves (1943) – *Mariana Alcoforado. História e Crítica de uma fraude Literária*, Coimbra.

SILVA; V. M. Aguiar e (1988) – «A supressão do emissor/autor na poética contemporânea» in *Teoria da Literatura*, Coimbra, Almedina, pp. 242-253.

SULEIMAN, Susan Rubin (1990) – *Subversive Intent. Gender, Politics and the Avant-Garde*, Cambridge / London, Harvard University Press.

Para uma aproximação feminista do modernismo português

... a genuine theory of the avant-garde
must include a poetics of gender.

(Suleiman, 1990)

Quando se fala do «discurso feminino» na literatura portuguesa, são raras as vezes que entram em debate escritores ligados ao movimento modernista porque o grupo de poetas que se reuniam em torno das revistas *Orpheu* (1915) e *Presença* (1927-40) compunha-se, quase sem excepção, de vozes masculinas. De facto, a ausência de vozes femininas evidenciada nos estudos críticos dedicados às duas principais revistas literárias do modernismo português, levaria o estudante deste período a pensar, talvez, que não havia autores de sexo feminino ligados à estética modernista em Portugal. Contudo, quando se insere a história destes movimentos no contexto maior da história da literatura portuguesa da primeira metade deste século, torna-se evidente que havia várias mulheres escrevendo e publicando nessa época. Uma breve lista, contida na *História de literatura portuguesa* de António José Saraiva e Óscar Lopes, revela nada menos de onze escritoras que merecem destaque como ocupando-se com questões «que se prendem com a posição social da mulher.» (Saraiva e Lopes, 1987: 1077). Destes nomes, pelo menos dois – os de Florbela Espanca e Irene Lisboa – saltam logo à vista, pelo facto de a sua obra poder ser ligada facilmente à estética, se não à ideologia, desenvolvida sob o signo do modernismo em Portugal.

Embora Florbela Espanca e Irene Lisboa produzissem obras poéticas de raiz pós-simbolista ou modernista e embora fossem contemporâneas dos poetas de *Orpheu* ou de *Presença*, estas duas escritoras têm sido tratadas, até agora, como «anomalias» na história da poesia portuguesa. Não admira, porém, que sejam quase sempre estudadas como fenómenos literários isolados; esta situação vem confirmar uma observação feita por Elaine Showalter, em 1979, sobre a dificuldade de traçar a evolução de uma tradição feminina numa literatura nacional: «It is because we have studied women writers in isolation that we have never grasped the connections between them.» (Showalter, 1985b: 137). Se bem que a tendência de isolar as contribuições de vozes femininas para o cânone nacional tenha resultado numa situação em que escritoras como Florbela Espanca e Irene Lisboa são consideradas separadamente, deve-se levar em conta também o facto de a obra destas duas escritoras pertencer a épocas distintas, daí sendo marcada por evidentes diferenças estilísticas e temáticas que fazem com que a aproximação das suas respectivas obras se torne difícil. Um factor que as liga, no entanto, é a sua própria marginalização do cânone modernista nacional.

A marginalização destas vozes femininas do cânone do modernismo português deve-se, a meu ver, a dois factores comuns ao projecto estético de ambas estas escritoras. Por um lado, a «nova consciência surgida de vivências femininas» (Saraiva e Lopes, 1987: 1077) cultivada por Espanca e Lisboa nem sempre deixa que a sua obra se conforme às regras formais ou aos ditames temáticos utilizados pela crítica para identificar uma composição modernista; por outro lado, as duas fizeram um esforço para manter a sua independência artística, recusando-se a alinhar com qualquer movimento poético específico.¹ Com efeito, é possível defender que ambas quiseram afastar-se das teorias estéticas do modernismo porque só assim poderiam achar a

¹ Embora publicasse com certa frequência na revista *Presença*, Irene Lisboa nunca participou nos debates estéticos que preenchiam as páginas da Revista desde a sua fundação. Além disso, deve-se notar que sempre aproveitou várias publicações diferentes para fazer com que a sua poesia e prosa chegassem ao prelo. Assim, é possível encontrar textos da sua autoria em algumas revistas que eram tão ideologicamente diversas como, por exemplo, *Presença*, *Seara Nova* e *O Diabo*.

liberdade que consideravam necessária para a cultivação de discursos modernizantes enraizados numa subjectividade feminina.

Face a estes gestos explícitos de recusa ou de auto-marginalização, é legítimo indagar acerca das razões que estariam por trás de qualquer esforço para (re)inserir-las na história da literatura modernista em Portugal. Creio, porém, que é necessário fazer um esforço para compreender as razões pelas quais estas escritoras tentaram distanciar-se do projecto modernista, pois é bem possível que intuissem, nalguns elementos da ideologia modernista, certas inconsistências que não as deixassem sentir-se à vontade na expressão da sua subjectividade feminina. Esta hipótese só pode conduzir a uma indagação sobre as tensões ideológicas que acompanhavam a experiência da modernidade em Portugal, lançando-nos, já, para o campo da poética da diferença sexual.

O presente trabalho não representa uma tentativa de elaborar uma teoria *ginocrítica* do modernismo português, no sentido em que consistirá exclusivamente numa recuperação das perspectivas femininas que têm sido marginalizadas da história deste movimento. Do mesmo modo, e continuando a servir-me da taxonomia da crítica feminista elaborada por Elaine Showalter, espero evitar a estreiteza teórica e ideológica daquilo que se tem chamado a *feminist critique*.² Em vez disto, nas páginas que se seguem, apontarei para algumas novas direcções no estudo da representação do sujeito no modernismo português, prestando atenção aos aspectos formais do discurso empregado pelos poetas de *Orpheu*

² Showalter define a *feminist critique* como «concerned with woman as reader—with woman as the consumer of male-produced literature, and with the way in which the hypothesis of a female reader changes the apprehension of a given text, awakening us to the significance of its sexual codes.» Na *ginocrítica*, por outro lado, trata-se da questão de «woman as writer—with the woman as the producer of textual meaning, with the history, themes, genres and structures of literature by women. Its subjects include the psychodynamics of female creativity; linguistics and the problem of a female language; the trajectory of an individual or collective female literary career; literary history; and, of course, studies of particular writers and works.» (Showalter, 1985b:128).



Discursos

e às imagens e temas que vieram a caracterizar grande parte da escrita modernista. Assim, para esclarecer o propósito deste trabalho, convém citar, na sua totalidade, o trecho do qual tirei a epígrafe deste ensaio:

If [...] a genuine theory of the avant-garde must include a poetics of gender, and if [...] a genuine poetics of gender is indissociable from a feminist poetics, then a feminist reading of Bataille's and other male modernist writer's pornographic fictions must seek to avoid both the blindness of the textual reading, which sees nothing but *écriture*, and the blindness of the ultra-thematic reading, which sees nothing but the scene and characters (Suleiman, 1990: 84).

Se é verdade que são poucos os textos modernistas portugueses que são de teor abertamente pornográfico, isto não nos dispensa de repensar e rever as bases simbólicas do modernismo a partir da problemática da diferença sexual. O esforço dos escritores vanguardistas para construir um sujeito oposicional levou à cultivação de uma simbólica nova e é na análise desta simbólica que se encontram algumas pistas que nos ajudarão a identificar os problemas e as contradições fundamentais que a mulher terá enfrentado no modelo paradigmático dos discursos da vanguarda. Uma examinação da linguagem transgressiva empregada pelos escritores do primeiro modernismo em Portugal, em conjunto com uma indagação sobre a representação da mulher que se encontra nalgumas das composições mais bem conhecidas da primeira geração modernista proporcionar-nos-á uma melhor compreensão da marginalização da perspectiva feminina no discurso modernista português. Assim, ao avaliar, com cuidado, as propostas de ruptura com a estética burguesa avançadas pelos poetas de *Orpheu*, espero poder desmascarar alguns elementos ideológicos inconscientes desse movimento.

Há numerosas referências a mulheres na obra dos principais escritores ligados à revista *Orpheu* – na prosa e na poesia de autores como Álvaro de Campos, Mário de Sá-Carneiro e José de Almada Negreiros, a personagem feminina aparece, quase sempre, carregada de uma grande significação que, na maior parte das vezes, é explicitamente relacionada com o código transgressivo que estes autores formalizavam. Esta noção do prazer textual,

que está na base da prática modernista, pode ser abordada como representando uma tentativa de ocupar o pólo oposto dos discursos conservadores ou patriarcais da época. Deste modo, esta escrita corresponderia a um código subversivo que consideramos, hoje em dia, como indicativo de uma «escrita feminina.» Tomando como exemplo a novela «A Engomadeira», de Almada Negreiros, tentarei examinar mais de perto o papel do feminino na teorização do discurso modernista dos poetas de *Orpheu*.

Sendo um dos textos mais experimentais da prosa do modernismo português, *A Engomadeira* pode ser interpretada como uma espécie de narrativização do processo da escrita sensacionista. Nesta novela, datada de 1915, mas só publicada em 1917, são claramente reveladas as etapas que levaram à auto-representação do sujeito e à revelação daquilo a que chamei, em outro lugar, o «eu» sensacionista almadiano (Sapega, 1992: 60). Nas minhas considerações anteriores sobre *A Engomadeira*, detive-me quase exclusivamente nas características formais do texto, que interpretei como intimamente ligadas às transformações sofridas pelo sujeito narrador. Assim, foi possível demonstrar o processo pelo qual a narrativa se transformou de uma simples paródia dos gêneros de literatura populista e naturalista numa fábula alegórica que diz respeito à arte sensacionista como uma possível solução para a crise da representação associada com o desaparecimento dos «discursos mestres» que fundamentavam a literatura realista do século XIX.

Foi a minha conclusão que a «lógica do eu» que está por trás da estrutura narrativa do enredo de *A Engomadeira* tem de ser interpretada como resultando de um processo de amadurecimento estético autoral ou seja, que a transformação de paródia em alegoria surgiu, mais provavelmente, em consequência de a novela ter sido escrita sobre um período de tempo bastante mais longo do que o autor admitiu na sua famosa carta de apresentação que acompanhou a primeira edição do texto.³ Isto, por si, serve para explicar a falta de equilíbrio

³ Um pequeno lapso, na forma de uma referência feita a um desenho que apareceu na capa do número da revista dedicada à Semana Santa de 1916 (20-4-1916), levou-me a desconfiar da suposta data da escrita de *A Engomadeira* (7 de Janeiro de 1915) e a afirmar que os últimos capítulos, pelo menos, não foram redigidos até depois de Abril de 1916.

detectável no texto e faz com que seja possível dividir o enredo em duas partes distintas, marcadas por diferentes graus de experimentação linguística e temática que caracterizavam as várias etapas do desenvolvimento da teoria sensacionista como foi elaborada por Fernando Pessoa no período 1914-1917.

Sendo possível abordar *A Engomadeira* como uma espécie de *Bildungsroman* sensacionista, espero demonstrar, agora, como a imagem da mulher, cultivada por Almada na figura da Engomadeira, é também de extrema importância para o desenvolvimento do enredo. Como veremos, a Engomadeira é a figura que possibilita a transformação do ponto de vista narratorial e faz com que o narrador chegue a comunicar, no fim, a experiência da escrita sensacionista em forma alegórica.

Os primeiros três capítulos desta novela, que são narrados da perspectiva de um narrador onisciente de terceira pessoa, contêm amplos exemplos de humor e ironia, mas não exibem mais do que um modesto grau de experimentação linguística em que o presente é misturado com o passado ou a conversa se substitui pelo pensamento. Embora esta técnica sirva para revelar as hipocrisias e a vaidade das personagens, não revela muita audácia formal. De facto, é quase sempre o narrador onisciente que corta e reorganiza os planos temporais e verbais e, mais de uma vez, os seus esforços lembram-nos a prosa queirosiana. Num plano temático, a visão da sociedade que nos é oferecida nestes primeiros capítulos não ultrapassa o leve azedume céptico que marcou os primeiros desenhos humorísticos almadianos que correspondem mais ou menos, à fase paúlsta da poesia que foi teorizada por Pessoa imediatamente antes do seu descobrimento do sensacionismo.

Não se pode deixar de notar, porém, que a Engomadeira, assim como o narrador, também é capaz de experimentar directamente a intersecção de sensações variadas e é possível inferir que, enquanto as outras personagens estereotípicas da novela vivem apenas na superfície, esta mulher habita um mundo diferente onde há recortes constantes entre os sentidos e os tempos. De facto, é ela quem inicia o narrador nos segredos do mundo sensacionista.

Quando os dois se encontram no Capítulo IV, que começa com a frase: «Eu tinha-a encontrado quando passeava ...» (Negreiros, 1989: 61), o narrador coloca-se no texto como uma personagem secundária, um dos muitos amantes que a Engomadeira traz para o seu quarto independente na Rua do Alecrim. Na famosa cena de teor «surrealista» que se segue, inicia-se a segunda parte da novela, na qual a Engomadeira lança o narrador no caminho sensacionista, revelando-lhe a «lógica da chave», ou seja, o segredo sensacionista formulado por Eduardo Prado Coelho como «uma verificação muito simples: há um mundo em todas as coisas, cada mundo contém em si uma infinitude de mundos.» (Coelho, 1986: 11).

A partir deste momento, o tom impessoal e o olhar frio da escrita satírica são substituídos por uma narrativa fantástica de primeira pessoa e torna-se evidente que o narrador ganhou uma nova perspectiva sobre a existência em consequência das lições sensacionistas aprendidas com a Engomadeira. Perante esta ligação explícita da sabedoria feminina com a teoria sensacionista, pode-se afirmar que o autor está a personificar, nela, o teor subversivo desta nova escrita vanguardista. Depois deste momento, nos capítulos que se seguem, o narrador começa a aplicar as técnicas sensacionistas ao texto que está a escrever, ocupando-se quase exclusivamente da criação de um discurso não-racional que consiste, principalmente, no emprego exaustivo de trocadilhos, neologismos e alusões enigmáticas que desviam o curso do enredo para um fim que obviamente era imprevisível no início da novela. Inferimos, portanto, que o primeiro encontro físico com a Engomadeira serviu para abrir os olhos do narrador a novas possibilidades radicais para transgredir o código burguês. Agora a novela não consistirá apenas numa amarga crítica de costumes; o narrador também se servirá de uma linguagem radicalmente demolidora, pois, ao enfatizar o prazer textual da escrita, as convenções linguísticas, sintáticas e metafísicas da narrativa ocidental tradicional serão mais efectivamente derrubadas (Showalter, 1985a: 9).

Deste modo, creio que não há dúvida de que a Engomadeira chega a apresentar-se como a figura do texto, ou seja, a metáfora da escrita concentra-se quase exclusivamente na figura desta mulher. Esta correspondência

Discursos

indica, talvez, que a escrita sensacionista visava apresentar-se como uma espécie de «escrita feminina», na medida em que procurava textualizar uma «paranoid response to a breakdown of the paternal metaphor, a response expressed by occupying the position of the Woman.» (Willis, 1988: 34). Notemos, neste sentido, que ambos, o texto e a mulher, se caracterizam por uma ambivalência desfocada; são entidades indistintas, capazes de se esquivarem dos poderes dominadores da autoridade (Rosalind Krauss, *apud* Kuenzli, 1991: 22). No caso da Engomadeira, estas qualidades subversivas são simbolizadas, antes de mais, na sua promiscuidade bissexual, descrita no capítulo que aparece logo depois do episódio das chaves. Em termos textuais, esta cena pode ser interpretada como a realização temática do lema sensacionista expresso por Fernando Pessoa na «Passagem das Horas» como «sentir tudo de todas as maneiras.» (Pessoa, 1986: 933). Contudo, se optarmos por explicar esta cena exclusivamente em termos estéticos, uma compreensão mais completa da função desta personagem ficará fora do nosso alcance interpretativo.

Neste episódio, que é abertamente erótico, o autor continua a explorar as possibilidades subversivas da escrita sensacionista, descrevendo como o narrador e o Sr. Barbosa passam a tarde a observar a Engomadeira a fazer amor com uma varina. A cena da sedução da varina, a quem a Engomadeira ofereceu «dois tostões a dúzia com a condição de comprar o peixe todo e ainda a de almoçar com ela,» (Negreiros, 1989: 65), é altamente transgressiva, especialmente se levarmos em consideração a época em que a novela foi escrita. Vários trechos deste capítulo, sem dúvida, teriam chocado os leitores da época e teriam representado uma ofensa à moral pública. Para dar uma ideia do erotismo desta cena, vale a pena citar um curto passo do episódio:

Quando o sol daí a pouco bateu do lado de cá e entrou pelo quarto até à cama já se não sabia bem qual das duas era a varina – eram só pernas nuas e seios a reluzir na saliva. Só se ouviam gemidos de cansadas até que o gato entrou fortemente convulsionado nas agonias de uma indigestão de sardinha (*Id.*: 65-66).

Aqui, os apetites sexuais das duas mulheres são explicitamente reconhecidos; ao mesmo tempo, também fica claro que o prazer sexual que está por trás desta descrição é essencialmente um prazer masculino – é o acto de *voyeurisme* que domina a cena e não a sensação de prazer experimentada pelas duas mulheres. Visto que o narrador não faz o mínimo esforço para explicar os motivos da Engomadeira ou para descrever o seu estado emocional, torna-se evidente, com esta cena, que a Engomadeira existe apenas como um sítio privilegiado para a realização de um desejo masculino. Esta ideia que é corroborada, aliás, no facto de a importância da Engomadeira como uma personagem que age ou sente começar a diminuir depois de cumprido o seu papel como figura mediadora.

A partir deste momento, temos a sensação de que, além de ter aprendido a reorganizar a experiência a seu gosto, o narrador também ganhou, da Engomadeira, o poder de organizar o texto em torno de si próprio. Na segunda parte da novela, as outras personagens só terão importância na medida em que cruzam o caminho do narrador e, regra geral, elas não são imediatamente reconhecíveis quando descritas segundo esta nova perspectiva. Nos últimos capítulos, embora continue a haver constantes referências à presença da Engomadeira como a amante do narrador, estas referências agora são intercaladas nas várias divagações teóricas e fantásticas do discurso. Assim, é evidente que ela ainda lhe serve como fonte de inspiração, mas já não há dúvida acerca de quem é o verdadeiro protagonista da novela – se é verdade que o título se refere à mulher, são, porém, as experiências e o desejo do narrador que propulsionam o enredo.

Como prova disso, notamos que começa a efectuar-se uma série de desdobramentos das principais personagens femininas, sendo o único dado constante ou verificável quanto à sua identidade o facto de todas elas serem amantes do narrador. Assim, a «senhora loira e chique» conhecida pelo narrador em Sintra acaba por ser a mãe da Engomadeira, já casada com o barbeiro. Pouco depois, quando o narrador recebe uma carta de Alice, a namorada que deixou na província, começamos a suspeitar que Alice é a Engomadeira ou que a Engomadeira é Alice. Porém, em

termos do enredo, isto não interessa; estas duas mulheres são essencialmente apresentadas como seres substituíveis. Da mesma forma, não admira que, logo a seguir, a pessoa da Engomadeira passe a sofrer algumas outras desfigurações notáveis.

Primeiro, a Engomadeira aparece no décimo capítulo com a boca pintada de verde esmeralda, a cor estranha dos seus lábios aludindo à promessa da infinitude escondida nas suas profundidades. Depois disso, o narrador começa a perdê-la de vista: há um episódio em que ele procura a amante por toda a parte, só para saber que ela já se havia desligado dele completamente e, pouco depois, o corpo da Engomadeira começa a misturar-se com o corpo da cozinheira. Em termos sensacionistas, o desaparecimento da Engomadeira é lógico e demonstra como nada se salva num mundo onde tudo existe num estado de infinita desagregação. Dito de outro modo, é impossível que a Engomadeira se livre do processo de multiplicação que ela própria desencadeou, mas, quando ela deixa de ser vista, o texto é forçosamente impulsionado para o fim abrupto.

Numa leitura que preste mais atenção ao conteúdo temático da novela, porém, estes casos de desdobramento de personagens femininas, junto com a desagregação da figura da Engomadeira, têm de ser interpretados como reforçando a conclusão de que as várias mulheres que entram nas páginas da novela existem apenas como reflexos de uma fantasia masculina. Com efeito, estas mulheres são meros instrumentos na aventura de auto-conhecimento vivida pelo narrador e, uma vez que este consegue afirmar-se como o herói sensacionista, a individualidade destas mulheres já não tem importância. Antes de assinalar o fim da inspiração, o desaparecimento da Engomadeira serve, portanto, como indicação do desenvolvimento completo do sujeito narrador.

Assim, somos levados a concluir que, se há um «discurso feminino» de que se possa falar em *A Engomadeira*, esta perspectiva acha as suas raízes exclusivamente na estética da transgressão que informava a teoria sensacionista. Por estas razões, a figuração da mulher como a metáfora do texto deve ser interpretada como reflectindo a crise geral do conceito

da «narrativa mestre» que fora cultivada ao longo do século XIX, daí confirmando as observações de Julia Kristeva e outros (como, por exemplo, Phillipe Sollers, Alain Robbe-Grillet e Jacques Derrida) que os discursos mais vanguardistas do modernismo procuravam registar o lado feminino (subversivo) do ser por meio da cultivação de uma noção radical e transgressiva da textualidade (Suleiman, 1990: 13). O facto de esta teoria da escrita feminina não se ocupar com a questão da voz feminina, leva, muitas vezes, a uma situação na qual não há um verdadeiro interesse em deixar que um sujeito feminino empírico se exprima. Como vimos no caso de *A Engomadeira*, depois de certo momento, o narrador tira à sua personagem o poder de falar ou de pensar por si mesma. Em última análise, ela existe apenas como um emblema da teoria sensacionista que, quando traduzida para um texto concreto, converte a noção de prazer textual em imagens de prazer sexual.

O âmbito do presente ensaio não permite que se estenda esta análise da estética sensacionista para a obra de outros autores contemporâneos que compartilhavam, com Almada Negreiros, uma vontade de *épater la bourgeoisie*. Espero, porém, que estas observações sobre as várias transgressões temáticas e sintácticas almadianas tenham conseguido apontar para uma nova perspectiva de leitura que pode ser aplicada, mais tarde, a outros textos conhecidos do modernismo português. Com efeito, é possível interpretar violência (física e psíquica) contra a mulher que está narrada em muitas novelas publicadas por Mário de Sá-Carneiro no volume *Céu em Fogo* (e que está implícita na estrutura do enredo do seu romance *A Confissão de Lúcio*) como resultando de uma necessidade de transgredir as regras literárias e morais da época; do mesmo modo, parece-me que as imagens sado-masoquistas e misógenas contidas nas grandes odes sensacionistas de Álvaro de Campos também têm uma função parecida.

Em todos estes casos, uma leitura que se baseie na poética da diferença sexual ajudará a iluminar as inconsistências e as contradições implícitas na tendência de escolher a figura da mulher como o lugar privilegiado das várias operações simbólicas do texto. Inconsistências, digo, porque, se a

Discursos

identificação da mulher como uma figura da transgressão textual regista um corte radical com o conservadorismo estético que reinava, também indica uma certa cumplicidade com as ideologias dominantes da época. Como observou Susan Suleiman, com respeito à escrita vanguardista francesa:

From the Surrealists to the *Tel Quel* group and beyond [...], twentieth-century avant-gardes have proclaimed their subversive relation to the dominant culture; in a sense, they have lived on (or off) this relation. But insofar as the dominant culture has been not only bourgeois but also patriarchal, the productions of most avant-garde artists appear anything but subversive (Suleiman, 1990: 83).

Embora quisesse transgredir o código burguês, Almada Negreiros, como a maior parte dos escritores vanguardistas trabalhando em Portugal no primeiro quartel deste século, acabou por aceitar as normas patriarcais do seu tempo, servindo-se da mulher como instrumento. Não interessa, neste momento, se o fez consciente ou inconscientemente; de certo modo, era impossível que Almada intuísse esta contradição que marca grande parte da sua obra. Como Almada Negreiros, creio que a maior parte dos seus colegas também eram mais cúmplices com a sociedade que criticavam do que queriam admitir e, ao reconhecermos este facto, tornam-se mais claras as razões pelas quais mulheres como Florbela Espanca ou Irene Lisboa optaram por distanciar-se da ideologia modernista.

Os conceitos e os princípios que levaram escritores como Almada Negreiros, Sá-Carneiro ou Fernando Pessoa, a associar a figura da mulher com o acto de transgressão textual limitaram a sua capacidade de a ver como um sujeito verdadeiro, activo ou independente (Raaberg, 1991: 2). À luz desta situação, não admira que haja uma ausência ou uma escassez de vozes femininas nas páginas dos principais órgãos da prática modernista em Portugal. Para que surgisse uma literatura feminina moderna em Portugal, era preciso que a escritora assumisse a responsabilidade para a sua auto-expressão, assim como para a sua auto-definição. Se é verdade que escritoras como Florbela Espanca ou Irene Lisboa só poderiam participar no projecto moder-

Para uma aproximação feminista do modernismo português

nista como actores marginalizados, isto não quer dizer, porém, que deixassem obras literárias de importância marginal. Assim, é de esperar que, nos próximos anos, as suas contribuições sejam mais consistentemente reconhecidas pela crítica do modernismo em Portugal, não para que rejeitemos o projecto dos poetas de *Orpheu*, mas para que repensemos este projecto em toda a sua complexidade.

Ellen Sapega é Professora de Literatura e Cultura Portuguesa na Universidade de Wisconsin - Madison. Doutorou-se pela Vanderbilt University com uma dissertação sobre Almada Negreiros (*Ficções Modernistas. Um Estudo da Obra em Prosa de José de Almada Negreiros. 1915-1925*, Lisboa, ICALP, 1992). Tem em preparação um estudo sobre a questão da identidade nacional na literatura portuguesa contemporânea.

Discursos

Referências bibliográficas

- COELHO, E. Prado (1986) – «Introdução» in José de Almada Negreiros -- *A Engomadeira*, Lisboa, Rolim.
- KUENZLI, Rudolf E. (1991) -- «Surrealism and Misogyny» in Mary Ann Caws; Rudolf Kuenzli; Gwen Raaberg (eds.) – *Surrealism and Women*, Cambridge, MIT, pp. 17-26.
- NEGREIROS, José de Almada (1989) -- *Contos e Novelas*. Vol. IV de *Obras Completas de José de Almada Negreiros*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- PESSOA, Fernando (1986) -- *Poesia*. Vol. I de *Obra Poética e em Prosa* (Ed. António Quadros), Porto, Lello & Irmão.
- RAABERG, Gwen (1991) -- «The Problematics of Women and Surrealism» in Mary Ann Caws; Rudolf Kuenzli; Gwen Raaberg (eds.) – *Surrealism and Women*, Cambridge, MIT, pp. 1-10.
- SAPEGA, Ellen W. (1992) _ *Ficções Modernistas: Um Estudo da Obra em Prosa de José de Almada Negreiros 1915-1925*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
- SARAIVA, António José; LOPES, Óscar (1987) – *História da Literatura Portuguesa*, 14^a ed., Porto, Porto Editora.
- SHOWALTER, Elaine (1985a) -- «Introduction» in Elaine Showalter (ed.) – *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory*, New York, Pantheon, pp. 3-17.
- SHOWALTER, Elaine (1985b) -- «Toward a Feminist Poetics» in Elaine Showalter (ed.) – *The New Feminist Criticism: Essays on Women*, New York, Pantheon, pp. 125-143.
- SULEIMAN, Susan R. (1990) – *Subversive Intent: Gender, Politics, and the Avant-Garde*, Cambridge, Harvard University Press.
- WILLIS, Sharon (1988) – «Feminism's Interrupted Genealogies» (recensão de *Gynesis: Configurations of Modernity*, de Alice Jardine) in *Diacritics* 17.1, pp. 29-41.

Fernando Pessoa-Maria José: alteridade e discurso feminino

1. A reflexão que, neste trabalho, será empreendida justifica-se por várias razões, das quais a mais relevante é, sem dúvida, a que consiste em saber até que ponto um texto de Fernando Pessoa, assinado por um **pseudónimo feminino** (Maria José), se pode encarar como espaço discursivo duplamente ligado, em primeira instância, à questão da **alteridade** estético-literária e, em segunda instância, à problemática do **discurso feminino***.

A importância da questão aqui liminarmente evocada tem que ver, antes de mais, com a noção segundo a qual, mais do que a um estudioso ou a uma estudiosa, cabe sobretudo ao distanciamento próprio da leitura do **texto literário** a apreensão e dilucidação desse mesmo texto, atitude que tem essencialmente que ver com a lucidez, bom senso e amor da literatura. Toril Moi considera que um importante problema «raised by the distinction between feminist and female is the question of whether men can be feminists or feminist critics» (Moi, 1991: 208). Que esta é uma questão susceptível de controvérsia, num campo privilegiado de diferenças conceptuais e terminológicas, provam-no suficientemente diversos estudos e apreciações no domínio da **Crítica Feminista**; pensamos, no entanto, que não se trata, de modo algum, de se saber se o homem pode ou não ser um «crítico do discurso feminino» ou um «crítico feminista», mas sim de, neste caso, compreender um texto assinado por Maria José, procurando não só corresponder às exigências científicas que impendem sobre o **acto de leitura**, mas

* Leia-se o texto que Fernando Pessoa assina com o pseudónimo de Maria José – «A Carta da Corcunda para o Serralheiro» – e que se encontra no final deste artigo.

igualmente envolver tal atitude com o rigor e a precisão teórico-metodológica, procurando atingir um certo grau de especulação crítica.

Tudo isto, porém, deverá ter em conta um correcto equacionamento de dois pressupostos necessariamente implicados na leitura de qualquer texto literário: por um lado, o relevo das concepções metodológicas que se regem pela análise do texto em si mesmo considerado – cujos alicerces teórico-práticos sustentam, portanto, a conveniência de se ler fundamentalmente o «co-texto»; por outro lado, a importância das relações entre Literatura e «realidade contextual», sobretudo no que diz respeito às implicações sócio-culturais que essas relações arrastam, de tal forma que possamos fazer nossas as palavras de Cheril Walker, quando escreve: «Yes, I want to ask like Foucault 'What difference does it make who is speaking?' But I want to answer, the difference it makes, in terms of the voices I can persuade you are speaking, occupies a crucial position in the ongoing discussion of difference itself» (Walker, 1990: 571).

2. Num artigo sobre as relações entre feminismo e literatura, Elaine Showalter alude ao **pseudónimo masculino** utilizado por várias escritoras, como sendo uma solução textual de índole técnico-discursiva, ao qual não se podem negar linhas de força que compreendem uma determinada referência assente numa dimensão sócio-cultural:

[...] the appearance of the male pseudonym among British and European women writers in the nineteenth-century, from 'Ernst Ahlgren' (Victoria Benedictson) in Sweden, to George Eliot in England, George Sand in France, and 'Fernan Caballero' (Cecilia Bohl) in Spain, was a clear historical marker of a literary consciousness based on gender, and a new awareness among women that choosing male pen names could invest them with male authority and freedom (Showalter, 1990: 192).

Não é por acaso que, nestas palavras da autora de *A Literature of Their Own*¹, surge a expressão «male authority»; de facto, o que ela sugere é que,

¹ Saliente-se que, neste livro, Showalter, estudando a tradição do feminino na literatura, estabelece três 'etapas' no que diz respeito à «women's writing»: a «feminine phase» (1840-1880), a «feminist phase» (1880-1920) e a «female phase» (1920-actualidade). Cf. Showalter, 1977.

para Showalter, é necessário considerarmos dois aspectos relevantes de toda a tradição literária europeia e britânica [e não só]: por um lado, uma tradição que se revestira de uma dimensão estreitamente ligada ao estatuto totalitário da escrita masculina; por outro, a capacidade que – neste caso, ao nível dos procedimentos discursivos -- as mulheres,



enquanto escritoras, mostraram para levar a cabo a recuperação do feminino. É neste contexto, aliás, que é possível falar na ruptura de toda uma ideologia patriarcal, enquanto factor de activação de uma produtividade histórica, social e literária a que a especificidade do 'código' falocêntrico não pode ser alheia.

Esta questão tem que ver, em primeira instância, com o estatuto genérico da mulher no pensamento patriarcal. A este propósito se refere Rosi Braidotti, quando sublinha que as dominantes desse pensamento incidem sobre a marginalização e estigmatização da mulher, considerada como «matter to be domesticated»; e acrescenta: «This stigmatization of woman turns her into the outsider, or rather, the borderline image, pointing to the outside of the cultural and symbolic order. As the metaphor for the ever-receding possibility of non-order, just like the image of chaos or of the evil genius in Descartes, woman in the patriarchal imaginary incarnates the disquieting possibility of the absence of the law, of its decomposition» (Braidotti, 1991: 213). Ora, se a estes elementos associarmos o cunho deliberadamente injuntivo e pragmático inerente ao Movimento Feminista, confirmaremos sem dificuldade a articulação entre o processo histórico e a dinâmica literária, sobretudo se tivermos em conta a sua postulação dialéctica, no que toca ao penhor finalístico indissociável dos objectivos axiológicos que, pouco a pouco, foram conseguidos com múltiplos projectos e actividades feministas².

² Atente-se para as seguintes datas e acontecimentos mais significativos a este respeito: 1779: a escritora Olympe de Gouges publica um romance em dois volumes, intitulado *Le Prince Philosophe*, com o qual pretende reivindicar os direitos da mulher; 1791: Wollstonecraft publica *A Vindication of*

Discursos

Por outro lado, convém não esquecer que a funcionalidade do discurso feminista, enquanto discurso político e discurso ideológico³, resulta de uma específica evolução cultural que, de forma muito visível no feminismo Norte-Americano⁴, revela um leque de vectores semânticos-metodológicos, particularmente fecundos, distribuídos por três fases: a primeira fase

the Rights of Woman; década de 1840: a Seneca Falls Convention marca o início do movimento político-ideológico de defesa dos direitos da mulher, Margareth Fuller escreve *Woman in the Nineteenth Century* e trabalha como editora do *Dial* e do *New York Tribune*; 1869: John Stuart Mill apresenta, no livro *The Subjection of Women*, as reivindicações daquilo que se chamaria Feminismo (palavra que, como se sabe, terá recebido pela primeira vez o significado de «movimento em favor da emancipação da mulher» em 1872, através de Alexandre Dumas [filho]; no mesmo ano, Susan B. Anthony e Elizabeth Cady Stanton fundam o National Woman Suffrage Association e, em Inglaterra, as mulheres são admitidas a votar nas eleições para os concelhos municipais; 1878: celebra-se em Paris um congresso feminista internacional; 1888: constituição, no Congresso reunido em Washington, do Conselho Internacional das Mulheres; 1903: fundação da National Women's Trade Union League; 1918: a Inglaterra concede o direito de voto político a todas as mulheres; 1919: em Espanha, a Asociación Nacional de Mujeres Españolas publica um manifesto com todas as suas aspirações; 1920: todos os Estados americanos concedem à mulher o direito de voto; no mesmo ano, a mulher passa a exercer todos os seus direitos políticos nos Estados Unidos, Inglaterra, Canadá, Austrália, Nova Zelândia, Rodésia, Jamaica, Dinamarca, Noruega, Suécia, Islândia, Finlândia, Holanda, Roménia, Luxemburgo, Alemanha e Áustria; 1923: o Women's Party, introduz no Congresso um Equal Rights Amendment. Para uma breve, mas elucidativa visão histórica e sócio-literária do Feminismo, cf. Cuddon, 1991; Leitch, 1988: 307-310; Sainz de Robles, 1982; Showalter, 1990: 182.

³ Quando nos referimos à expressão «discurso ideológico», fazêmo-lo tendo em conta a definição que Carlos Reis nos dá: para ele, o «discurso ideológico» é entendido como o «resultado da formulação de um enunciado capaz de fazer circular, no corpo social em que se inscreve, sentidos que representam, de forma normalmente velada, as directrizes fundamentais de uma ideologia» (Reis, 1983: 242).

⁴ Nos Estados Unidos, o movimento da libertação da mulher adquire uma enorme importância nos anos 60 e 70, juntamente com os movimentos ideológicos que, defendendo os Direitos Civis e o direito de aborto, protestam contra a discriminação sexual, o racismo, a pobreza e a guerra, criam organizações (Friedan's own National Organization for Women [1966], National Black Feminist Organization [1973], escrevem manifestos («Bill of Rights for Women» [1967], «Fourth World Manifesto» [1971], introduzem novas legislações (Civil Rights Act [1964], Congress of the equal Rights Amendment [1970], liberalização da lei do aborto no Alasca, Hawai e New York [1970]), organizam manifestações públicas de protesto (Women's March on the Republican National Convention [1968], Speakout Against Rape of the New York Radical Feminists [1971]), publicam livros de importância nuclear (*The Feminine Mystique* [Betty Friedan, 1963], *Thinking about Women* [Mary Ellmann, 1968], *Sisterhood in Powerful: An Anthology of Writings from the Women's Liberation Movement* [Robin Morgan (ed.), 1970], *Sexual Politics* [Kate Millett, 1970], *Woman in sexist Society* [Vivian Gornick and Barbara Moran (eds.), 1971]); além disso, muitos são os textos de poetas e romancistas feministas (como Tillie Olsen, Toni Morrison e Adrienne Rich), tornando-se muitos deles verdadeiros *best-sellers*: *Fear of Flying* (de Erica Jong), *The Women's Room* (de Marilyn French), *The Color Purple* (de Alice Walker).

do criticismo feminista viabiliza o estabelecimento de um repertório de dominantes teórico-práticas fundamentalmente relacionadas com o ataque directo ao *male sexism*; de acordo com esta dominante, foi possível pôr em causa a validade de um já longo substrato cultural enformado por pressupostos patriarcais, assentes, portanto, na preservação do signo do masculino. A segunda etapa do criticismo feminista afirma-se como um domínio que deixa visivelmente transparecer as linhas de força normalmente articuladas com o estudo da expressão da subjectividade feminina, ou seja, com a análise da *women's writing*. A terceira fase incide sobretudo em atitudes críticas sintonizadas com as estratégias discursivas consentâneas com reflexões provenientes da teoria literária, psicológica, social e histórico-cultural⁵.

Estas indicações, que aqui valem apenas como propostas operatórias, não dispensam, entretanto, duas observações: em primeiro lugar, deve esclarecer-se que todas estas actividades críticas, embora susceptíveis de privilegiar estratégias ideológico-discursivas bastante definidas – para cuja vigência concorrem diversos factores que não nos compete analisar –, reúnem condições para fomentar uma dinâmica inter-relacional; em segundo lugar, importa sublinhar que ainda que o feminismo (enquanto ideologia política) possa, por um lado, ser perspectivado numa óptica sócio-cultural que atesta a sua vigência já no contexto histórico do século XVIII, por outro, ele deve ser encarado (na sua vertente literária e criticista) como uma «recent invention», nas palavras de Elaine Showalter, que acrescenta, logo de seguida:

We can look back on a rich ancestry of women's criticism informed by feminist concerns, including the work of Madame de Stäel, Mary Wollstonecraft, George Eliot, Margaret Fuller, Charlotte Perkins Gilman, Oliver Schreiner, Rebecca West, Virginia Woolf and Simone de Beauvoir; but only after the revolutionary year of 1968 did women begin to think of themselves as 'feminist critics', approaching literature with both a political perspective formed by the women's liberation movement, and a training in the contemporary institutions of literary study (Showalter, 1990: 179).

⁵ Sobre esta questão, cf. Moi, 1985: 50-51; Ruthven, 1984: 20-21; Showalter, 1982: 5-10.

Discursos

Ora, a literatura é, como se sabe, uma prática de específicos contornos sociais, os quais funcionam sempre enquanto factores de activação de uma produtividade discursiva cujas virtualidades ideológicas não podem ser encaradas à margem de um «terreno inter-individual»⁶. Deste modo, o que importa para já vincar é que o cerne desta dimensão polifónica da literatura corresponde à impossibilidade de se isolar o sistema literário quer de fenómenos endógenos, quer de fenómenos exógenos; quer isto dizer que o policódigo literário, por meio de um processo de mediação, se correlaciona com os códigos religiosos, ético-morais, míticos e ideológicos, que (quando entendidos na sua globalidade e na sua interdependência dinâmica) conformam o «modelo do mundo», com o qual o texto literário entra em «relação dialógica»⁷.

Levaria certamente muito longe fazer o inventário crítico das discussões que têm tido lugar sobre a problemática do **dialogismo**, assim como sobre o destaque a que, no campo da teoria literária, ainda é sujeito esse conceito⁸; mais do que isso, importa considerar os contributos que, no domínio da exegese pessoana, viabilizam uma melhor e mais eficaz leitura do processo de criação literária de Fernando Pessoa, processo este que conduz à despersonalização literária.

⁶ A expressão «terreno inter-individual» é de Mikhaïl Bakhtine, que, acentuando a dimensão comunicativa e social do discurso ideológico, afirma: «Les signes ne peuvent apparaître que sur un terrain interindividuel. [...] Il est essentiel que ces [...] individus soient socialement organisés, qu'ils forment un groupe (une unité sociale): c'est uniquement à cette condition que peut se constituer un système de signes. Non seulement la conscience individuelle ne peut rien expliquer, mais au contraire elle doit être expliquée elle-même à partir du milieu idéologique et social» (Bakhtine / Voloshinov, 1977: 29-30).

⁷ Recorde-se, a este propósito, o importante texto de Mikhaïl Bakhtine, escrito em 1934-1935, intitulado «Du discours romanesque», e publicado em 1978, juntamente com outros artigos, no livro *Esthétique et théorie du roman*, onde este crítico e teorizador literário escreve: «Un énoncé vivant, significativement surgi à un moment historique et dans un milieu social déterminés, ne peut manquer de toucher à des milliers de fils dialogiques vivants, tissés par la conscience socio-idéologique autour de l'objet de tel énoncé et de participer activement au dialogue social. Du reste, c'est de lui que l'énoncé est issu: il est comme sa continuation, sa réplique, il n'aborde pas l'objet en arrivant d'on ne sait où ...» (Bakhtine, 1978: 100).

⁸ Para uma melhor elucidação destas questões, cf.: Bakhtine, 1970: *passim*; *id.*, 1978: 83-233; *id.*, 1984: 273-302; Braga, 1985; De Man, 1989; Kloepfer, 1980; Kristeva, 1969: 143-173; Perrone-Moisés, 1978; Kristeva, 1970; Todorov, 1981; Walton, 1981; Todorov, 1984; Zavala, 1991: 37-98; Zima, 1981.

É evidente que a adopção deste ponto de vista se relaciona directamente com o privilégio de estratégias de análise precisas, que incidem nos componentes contextuais que rodeiam o homem individual e social Fernando (António Nogueira) Pessoa. Deste modo, a breve leitura do texto que Pessoa assina sob o pseudónimo feminino de Maria José, assim como a equação da categoria técnico-discursiva que é o pseudónimo (tendo em conta a sua vigência no âmbito da representação literária e, portanto, a sua conjugação com componentes de dimensão artística), estas atitudes operatórias, dizíamos, não podem ignorar duas questões cruciais, que acabam por indicar, em última instância, o caminho que a nossa reflexão terá que trilhar: a primeira é a que aponta para as conexões dialógicas entre Pessoa e o tempo cultural do Modernismo, assim denunciando a peculiaridade de um intercondicionamento, irreduzível, porém, a uma simples projecção especular. Por outro lado, o resultado estético dessa interacção (o Texto pessoano, na sua globalidade, e o texto intitulado «A carta da Corcunda para o Serralheiro», em particular) não pode ver postergados para um plano subalterno os elementos que configuram um peculiar modo de formulação: o **discurso da alteridade**.

Vale a pena lembrar que o relevo de que a primeira questão se reveste deverá anteceder qualquer reflexão técnico-estilística. E é justamente a propósito do conceito de 'crise do sujeito' moderno que Lélia Parreira Duarte esclarece:

A voz enunciadora da obra pessoana representa o produto de um mundo em crise, um ser que perdeu a ilusão e não pode mais sustentar uma visão coerente da realidade. Trata-se de um sujeito consciente de sua inutilidade, de sua finitude e de sua contingência, que tem na morte seu único destino e na frustração constante a sua única certeza. O seu problema é a perda do Absoluto em que se debate o homem moderno, consciente de que apenas pela encenação é possível camuflar seu radical sentimento de inexistência.

Em consequência de sua lucidez, o Poeta apresenta-se como um ser angustiado, dividido, alguém que perdeu os referenciais de evidência e de verdade.

[...] Ao testemunhar a desmistificação da essência no mundo moderno, o Poeta anula a possibilidade de um discurso pleno (Duarte, 1990: 117).

Do exposto, o que em especial nos interessa é o facto de Lélia Duarte traçar uma linha de demarcação no processo de enunciação do sujeito poético Pessoa, linha essa determinada pela configuração própria de três elementos nucleares: em primeiro lugar, a importância que a crise de identidade histórica do homem dos inícios do século XX, com a subsequente perda dos antigos valores, teve para Fernando Pessoa, também ele um indivíduo consciente das reservas e fragilidades que as ideologias de substrato ideológico positivista arrastavam; por outro lado, a possibilidade de definirmos o Texto de Pessoa (fundamentalmente os textos dos heterónimos – Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos) como exemplo de demonstração convincente de uma prática artística e literária que desvela a «desmistificação da essência no mundo moderno»; finalmente, a tendência que essa prática pessoana revela para privilegiar a «encenação» da primeira instância discursiva que constitui o sujeito literário, quando a salvação para a «perda do Absoluto em que se debate o homem moderno» se encontra na superação, em termos literários, do *eu* e do *tu* e na capacidade que o sujeito literário Pessoa revela para **se escrever na 3ª voz**.

Todavia, o problema do(s) discurso(s) pessoano(s) coloca-se, no âmbito da teorização literária, igualmente num outro plano, também este directamente contaminado por condicionalismos de natureza histórico-literária. Referimo-nos à questão de se saber até que ponto e em que termos será aceitável fazer do texto assinado por um pseudónimo feminino (Maria José) o veículo expressivo de uma **ideologia da feminilidade**.

De algum modo, este problema está ligado a um outro, que é o da definição do termo e conceito 'heterónimo'. Como se sabe, heterónimo significa 'outro nome', assim se reclamando, desde já, a necessidade de conferir a esta questão a importância necessária que o **discurso da alteridade** visivelmente inspira, pela implicação – no terreno discursivo – de um sujeito desdobrado. Por sua vez, o pseudónimo é também dotado de uma certa espessura alteronímica, sobretudo quando nele concorrem atributos de ordem sócio-cultural (conotações normalmente ligadas ao perfil do 'espírito de época'), aos quais são inerentes motivações deste modo insinuadas de forma variavelmente discreta.

Fernando Pessoa-Maria José: alteridade e discurso feminino

Importa, no entanto, referir que o **pseudónimo** constitui, à partida, unicamente um nome falso, adoptado por diferentes razões que variam de época para época: conotações culturais e convenções de Escola e de época literárias (na literatura arcádica, a referência a mitos da Antiguidade Clássica), forma de ocultação da identidade civil (Júlio Dinis e Diana de Aveleda são pseudónimos de Joaquim Guilherme Gomes Coelho), razões de índole esteticista (Miguel Torga constitui o pseudónimo de Adolfo Correia da Rocha), razões de índole social (Irene Lisboa publicou diversas obras de carácter pedagógico sob o pseudónimo masculino de Manuel Soares e assinou com outro – João Falco – as suas primeiras obras literárias, pela sua condição de mulher e de professora num tempo histórico-cultural vivenciado ainda sob a ideologia patriarcal), motivos pessoais (o modernista Armando Côrtes Rodrigues, temendo represálias da universidade, escreve, no segundo número da revista *Orpheu*, por sugestão de Fernando Pessoa, sob o pseudónimo feminino de Violante de Cysneiros). O **heterónimo**, todavia, solicita uma conceituação teórica mais completa, à qual preside um enquadramento susceptível de potencialmente representar quatro virtualidades: o heterónimo é, tal como o pseudónimo, um nome diferente do ortónimo, um nome atribuído a um **outro eu** literário; em segundo lugar, o heterónimo define-se como uma entidade autónoma (apresentando-se como sujeito com um perfil biográfico, cultural e ideológico próprio); além disso, o heterónimo apresenta uma escrita própria (com um estilo específico) que lhe confere uma determinada autonomia em relação ao ortónimo; por fim, o heterónimo é investido de uma capacidade para estabelecer relações dialogais e dialógicas não só com o ortónimo, mas também com possíveis outros heterónimos (estas duas últimas características são evidentes nos heterónimos de Fernando Pessoa).

Deste modo, somos conduzidos, antes de mais, à questão da ocultação e do disfarce a que variavelmente se sujeita o sujeito literário Pessoa; porque encerra um projecto de alteridade, o texto alteronímico de Pessoa – assinado sob o pseudónimo Maria José – tende a sonegar os seus próprios sentidos estético-ideológicos, preferindo por vezes exprimi-los por meio de um discurso que, se não é inteiramente heteronímico, exige, pelo menos, um labor

de decodificação que só atinge esses sentidos, quando não ignorarmos a **teoria da alteridade**. Por isso, o **discurso do pseudónimo** só é cabalmente compreendido se se atentar genericamente nas motivações e estratégias de manifestação técnico-artísticas que presidem à sua elaboração.

Assim, desta problemática não pode dissociar-se a questão da **alteridade** estético-literária. Com efeito, «ce n'est jamais notre âme, seule et unique», como avisa Mikhaïl Bakhtine, «qui se trouve exprimée dans l'événement-contemplation: il s'y introduit toujours un second participant – l'autre fictif, l'auteur non fondé et non autorisé; je ne suis pas seul quand je me regarde dans le miroir, je suis sous l'emprise de l'âme autre» (Bakhtine, 1984: 53). Sabe-se bem que esta articulação entre o **eu** e o **outro** nem sempre escapou aos riscos de uma postulação dicotómica que tende a fragmentar o sujeito literário; mas isso não impede que a alteridade implique um pendor dialéctico à relação **eu/tu**. De facto, vincar que é sempre na categoria do **outro** que o **eu** se expressa literariamente, que, do ponto de vista da discursividade estético-literária, há sempre um **outro** que se exprime e que é necessário que a instância discursiva (que constitui o **eu** literário) se torne um **tu** para o sujeito, beneficiando de um «crescimento de sentido», se poder representar como **outro**, sublinhar isto é privilegiar uma duplicidade dinâmica que se resolve ao nível da discursividade alteronímica não afectada pelo mecanismo dicotómico da fragmentação. De certo modo, Ramon Selden sintetiza o rumo em que nos interessa encaminhar o problema, ao afirmar: «The theory of the persona opens up a division between the poet's identity and the voices of the poem» (Selden, 1990: 57).

A referência à «teoria da *persona*» como fenómeno decorrente de uma actividade polidiscursiva interessa-nos, neste contexto, não só porque assim seremos conduzidos à configuração da categoria do pseudónimo, mas também porque, em função dessa categoria, criaremos condições para superarmos os riscos de uma concepção tendencialmente patriarcal na leitura do texto «A carta da Corcunda para o Serralheiro».

Assim, chamar-se-á a atenção para o cunho alteronímico que afecta a conceituação do **sujeito modernista**; nesta ordem de ideias, a este sujeito há

Fernando Pessoa-Maria José: alteridade e discurso feminino

que reconhecer uma feição determinada pela dinâmica de uma realidade traduzida na subversão do sujeito monológico, cujas formulações discursivas enquadram e plasmam sentidos **outros**, capazes, portanto, de – compreendendo o campo do **outro**, que passa a ser, paradoxalmente, representação do **eu** que já não se é, do **eu** ausente – poderem ser equacionadas como testemunho da «não-pessoa»⁹. Por isso, num artigo dedicado à problemática do criticismo literário feminista, na sua dimensão exegética centrada na figura do autor, Cheryl Walker declara: «In the modern period the author is an effacement, an absence of the personal, who writes him- or herself out of the text through the strategies of fictive composition» (Walker, 1990: 551); logo depois, a autora de *The Nightingale's Burden: Women Poets and American Culture before 1900* acrescenta:

Though the death of the author may be variously traced to certain nineteenth-century writers like Stéphane Mallarmé and Friedrich Nietzsche, today some of us associate it more often with the theoretical moves of French critics like Foucault, Roland Barthes, or Jacques Derrida who have questioned the whole notion of the unified subject, the center, the self (*Idem*: 552).

Independentemente do problema sobre quem, no nosso século, surge na primeira linha dos estudos filosófico-literários, no que respeita ao estudo do «apagamento do autor»¹⁰, o que, porém, no citado nos interessa é aquilo que leva ao domínio da informação literária propiciada pela literatura modernista, ou seja, uma certa dimensão do sujeito-escritor passível de o fazer transcender o seu estatuto monológico – prática discursiva que, note-se, insinua não propriamente a «morte» desse sujeito, mas sobretudo

⁹ Naquela que é talvez a mais explícita e sistemática reflexão sobre a relação linguística entre o eu («pessoa subjectiva»), o tu («pessoa não subjectiva») e o ele («não-pessoa»), Emile Benveniste pronuncia-se sobre este problema (cf. Benveniste, 1966: 230-232).

¹⁰ Ter-se-á esquecido Cheryl Walker de Mikhaïl Bakhtine? Sobre a questão da alteridade estético-literária e dos conceitos que com ela se connexionam – «dialogismo», «autor», «exotopia», «monólogo», «pluridiscursividade» –, cf. Bakhtine, 1970: 122-124; *id.*, 1978: 85-233; *id.*, 1984: 27-210, 312 e ss., 369 e ss.; Bakhtine/Voloshinov, 1977: 56 e ss.; *id.*, 1981: 293-298.

a sua não coincidência consigo mesmo. Já sabemos que o pseudónimo, no «modern period» [e não só], pode facultar, enquanto um **outro** do autor, indicações de ordem ideológica, mesmo quando o faz pela via da similitude do eu do autor. O que mais importa, entretanto, é que as palavras citadas permitem deduzir que ao pseudónimo não é alheia uma certa função pluridiscursiva, justamente proveniente das ligações do sujeito com a época. Por outras palavras, o pseudónimo implica igualmente um substrato de informações que relevam genericamente do espaço histórico em que o ortónimo se recorta e em que o texto (pseudonímico) se projecta. Ora uma tal sugestão mais não faz do que conduzir precisamente a um dos mais importantes elementos do modernismo – a morte do **eu monológico** –, destaque merecido pela sua condição de componente caracterizador do sujeito literário modernista.

Sem prejuízo de eventuais desajustamentos ocasionais, o que nos parece legítimo propor é a existência de condições de produtividade crítica que reclamem a acção combinada de dois sistemas de leitura: a *mirror critique* e a *vamp critique*¹¹, de tal maneira que ambos se relacionem, sem incorrer, portanto, na falácia da simples projecção especular (como se verifica nas análises crítico-feministas que pretendem explicar directamente a obra ou o texto literário a partir de um substrato social, económico e histórico-cultural), nem da leitura unicamente formalista, que considera o texto como entidade que vale apenas por si. Daí que a problemática do metadiscurso feminista, tão importante na teoria da literatura, nos mereça uma atenção especial.

Com efeito, parafraseando Alice Jardine (cf. Jardine, 1982), as linhas de força que informam as teorias feministas contemporâneas dividem-se entre

¹¹ Repare-se como Sandra Gilbert e Susan Gubar se referem a estes dois tipos de leitura: «[...] we must [...] confront the major difference between mirror and vamp critics: where mirror critics believe in the real existence of an entity called an author [...] the vamp critics frequently consider that, as Nelly Furman insists, 'literature is not a representation of experience', and that therefore 'from a feminist view point the question is not whether a literary work has been written by a woman and reflects her experience of life, or how it compares to other works by women ...'» (Gilbert e Gubar, 1989: 155).

o criticismo feminista norte-americano e o ginocriticismo francês¹². De uma maneira geral, o primeiro âmbito referido privilegia essencialmente três níveis de estudo internamente articulados entre si: o que assenta na discussão do «sexo do(a) autor(a)», o que valoriza a «mimese literária» (imagens da mulher, estereótipos do género ...) e o que procura a «verdade» dentro ou fora dos trabalhos literários¹³; por outro lado, o ginocriticismo situa-se, de um modo geral, num campo de reflexão que tem sobretudo em conta três aspectos: a desvalorização do autor empírico, a denegação do valor da mimese literária (defendendo, pelo contrário, os «efeitos da linguagem») e a condição indefinida da relação entre verdade e ficção. É assim que, segundo Elaine Marks e Isabelle de Courtivron, enquanto o ginocriticismo francês se desenvolve segundo parâmetros ideológicos essencialmente psicanalíticos e marxistas, o criticismo feminista americano é fundamentalmente «empírico, indutivo, anti-especulativo» (cf. Marks e Courtivron, 1981: XI). Além disso, para estas autoras, o feminismo francês mostra-se mais vigoroso do que o americano, no ataque ao *male system*.

Um derradeiro aspecto das considerações formuladas pelas teorias feministas que aqui nos cabe, em poucas palavras, referir é o que diz respeito ao triângulo conceptual para que apontam as expressões *female writing*, *feminist writing* e *feminine writing*. Ainda que, numa primeira leitura (aleatória, esva-

¹² Recorde-se que o termo «ginocrítica» foi cunhado por Elaine Showalter, em 1977, no seu livro *Literature of Their Own*. Mais tarde, em 1990, Showalter refere-se a esta noção, em atitude retrospectiva, nos seguintes termos: «I proposed the word 'gynocriticism' to describe the feminist study of women's writing, including readings of women's texts and analysis of the intertextual relations both between women writers (a female literary tradition), and between women and men» (Showalter, 1990: 189); pouco depois, acrescenta: «Gynocriticism assumes that all writing is marked by gender [...]» (*Idem*: 190). No que diz respeito à metodologia da 'ginocrítica', Showalter realça: «In reading women's texts, gynocriticism has freely experimented with a wide variety of interpretative tools; it does not prescribe a particular mode of textual analysis, and has made extensive use of poststructuralist insights, especially those having to do with the signification of the feminine» (*Idem*: 191). Chama, finalmente, a atenção para o seguinte facto: «While gynocriticism [...] long maintained that all writing was gendered, in practice feminist critics applied this insight only to women's writing» (*Idem*: 197).

¹³ Para uma melhor compreensão do criticismo feminista americano e da sua (também) variedade de posições, cf. Ecker, 1985; Green e Kanh, 1985; Lauretis, 1986; Miller, 1986; Newton e Roosevelt, 1985; Spillers e Pryse, 1985.

Discursos

ziada de um *background* conceptual necessário para praticar uma leitura eficaz), tenha que ver com a problemática do **discurso feminino**, esta questão não deixa naturalmente de se integrar no amplo quadro da reflexão acerca da peculiaridade do criticismo literário; e, nesse sentido, é sintomático que Toril Moi declare:

[...] we can [...] define as *female*, writing by women, bearing in mind that this label does not say anything at all about the nature of that writing; as *feminist*, writing which takes a discernible anti-patriarcal and anti-sexist position; and as *feminine*, writing which seems to be marginalised (repressed, silenced) by the ruling social/linguistic order (Moi, 1991: 220).

3. Falar, neste contexto, em «escrita feminina», «escrita feminista» e «escrita de mulheres» é associar a problemática geral da representação do eu enquanto categoria feminina às condições concretas e à configuração assumida por essa representação.

Duas linhas de desenvolvimento são suscitadas, de imediato, por estas palavras: por um lado, a que decorre do cuidado com que o pseudónimo de Fernando Pessoa – Maria José – vinca (dentro do tempo histórico-cultural em que o escritor viveu) a **feminidade na escrita**, encarada como semiose internamente coerente com a marginalização da voz feminina no nosso primeiro Modernismo e capaz de inspirar uma aproximação mais minuciosa que procurará particularizar, no âmbito de um **escrita feminina**, dominantes discursivas motivadas por condicionamentos ideológicos; uma segunda pista de reflexão procurará, complementar e concomitantemente, e de acordo com as sugestões anunciadas, alargar-se à elaboração sígnica e às estratégias de codificação, através da análise de afloramentos ideológicos falocêntricos facultados pelas mencionadas dominantes discursivas.

A estas propostas de trabalho não poderão, desde já, ser indiferentes, como se compreende, as tendências de uma longa tradição masculina que marcou, muitas vezes de forma dogmática, a legitimação do homem no espaço literário português – tradição propugnada explícita e/ou tacitamente pela racionalidade clássica –, com a consequente exclusão da mulher desse mesmo espaço. Isso

significa que a construção discursiva do sujeito literário passava essencialmente pela simpatia com os valores patriarcais, onde o signo Mulher se representava como construtividade discursiva reduzida, em termos de produção textual.

Não nos compete, como é óbvio, fazer a análise histórica dessa produção na literatura portuguesa. Referido variavelmente em estudos de teor crítico ou de simples intuitos de divulgação, essa análise constitui a base de apoio de um certo desenvolvimento da seguinte problemática: a representação de uma *consciência feminina* (Maria José) que, pela *self recognition*, enuncia um **discurso de amor** e um **discurso do corpo** potencialmente representados na superfície de um texto também susceptível de remeter à **expressão diarística**.

Deste modo, começaremos por observar que a informação propiciada pel'«A carta da Corcunda para o Serralheiro» releva de um nível de inserção própria, na estrutura discursiva da carta de amor. Recorde-se, a este propósito, que um teórico como Roland Barthes, empenhado em descrever o fenómeno do discurso amoroso em termos semióticos, atenta justamente na existência de determinados patamares de manifestação dos diferentes componentes desse discurso, contemplando explicitamente a importância do acto de o sujeito **escrever o amor**, sabendo que o destinatário não responderá:

Saber que não se escreve para o outro, saber que isto que vou escrever não me fará nunca ser amado por quem amo, saber que a escrita nada compensa, nada sublima, que está precisamente *aí onde tu não estás* -- é o começo da escrita (Barthes, 1987: 130).

Encarado como acto que, por força do seu ímpeto emocional, se resolve num fechamento comunicativo, a «escrita» do amor, conceituada nestes termos, dificilmente atingirá o **outro-destinatário**; Maria José tem clara consciência da impossibilidade de uma resposta desse **outro**, com quem pretenderia manter uma relação amorosa: «O senhor nunca há-de ver esta carta, [...] mas eu quero escrever-lhe ainda que o senhor o não saiba [...]». Neste caso, o que está em causa é conceder o «poder da mãe» a uma narradora com uma condição existencial de personagem de ficção (ela é um pseudónimo), enquanto entidade susceptível de se adequar àquela coordenada; segundo

Discursos

Barthes, aquele que aceita as «'injustiças' da comunicação», aquele que continua a «falar ligeiramente, ternamente, apesar de não lhe responderem», esse adquire «um grande poder: o da Mãe» (*Idem*: 60).

Se é certo que é plenamente negativista o sentido do texto de Maria José, se é certo também que a dominante temático-discursiva deixa transparecer uma experiência feminina sob o signo da solidão –, também é verdade que isso não chega, em nosso entender, para desvanecer a sobrecarga emocional que o diálogo entre *Pothos* (o desejo do ser ausente) e *Himéros* (o desejo do ser presente) instaura: Maria José, 'dirigindo-se' ao senhor Antônio, diz: «[...] eu não penso senão em si. [...] O senhor é tudo quanto me tem valido na minha doença e eu estou-lhe agradecida sem que o senhor o saiba»; mais à frente, escreve ainda: «Tantas vezes, o senhor não imagina, andei à espera que houvesse outra coisa qualquer na rua quando o senhor passasse e eu pudesse outra vez ver o senhor a ver e talvez olhasse para mim e eu pudesse olhar para si e ver os seus olhos a direito para os meus». Mas que quer isso dizer, "pensar em alguém"? É de novo Roland Barthes quem nos responde: «Quer dizer: esquecê-lo (sem esquecimento, não há vida possível) e despertar muitas vezes desse esquecimento. Muitas coisas, por associação, conduzem a ti no meu discurso. "Pensar em ti" nada mais significa do que esta metonímia. Pois, em si mesmo, esse pensamento é vazio: eu não te penso; apenas te faço regressar (na mesma proporção em que te esqueço)» (*Idem*: 58-59). Absorvida a interpretar um papel onde o pacto com a pena e com a comiseração de si decorre em grande parte da **não uniformidade do corpo**, a Maria José acaba por faltar o espaço de manobra para onde possa fugir, tal é a conotação biológica e genética que o poder patriarcal ocidental atribui ao encanto entre o corpo e o amor. Por outras palavras, o texto de Maria José converte-se em discurso da fealdade:

Deve sempre ter pensado sem importância na corcunda do primeiro andar da casa amarela [...]. Eu gosto de si porque gosto de si, e tenho pena de não ser outra mulher, com outro corpo e outro feitio [...];

acrescenta, pouco depois:

Eu nunca poderia ter ninguém que gostasse de mim como se gosta das pessoas que têm o corpo de que se pode gostar, mas eu tenho o direito de gostar sem que gostem de mim, e também tenho o direito de chorar, que não se negue a ninguém;

afirma ainda, sempre no mesmo tom:

Eu sou corcunda desde a nascença e sempre riram de mim. [...] gostaria que pensasse que é triste ser marreca e viver sempre só à janela [...];

e ainda:

Não é por ser corcunda que estou aqui sempre à janela, mas é que ainda por cima tenho uma espécie de reumatismo nas pernas e não me posso mexer, e assim estou como se fosse paralítica [...]. [...] o senhor não imagina o que é para quem é um trapo como eu que ficou no parapeito da janela de limpar o sinal redondo dos vasos [...];

e termina:

[...] ninguém acha que eu sou nada a não ser uma espécie de gente [...].

Ora, ao mesmo tempo que toma corpo esta peculiaridade, vai-se afirmando também a marca do *outro* presente/ausente, o senhor António. Bakhtine afirma (embora num registo crítico diferente: «[...] le corps n'est pas quelque chose qui se suffit à lui-même, il a besoin de *l'autre*, d'un autre qui le reconnaisse et lui procure sa forme» (Bakhtine, 1984: 68). Além disso, é a feição de testemunho igualmente diarístico e autobiográfico que aponta nesse sentido, sabido como é que um tal testemunho envolve componentes dialógicos relativamente intensos¹⁴; e é justamente por força desses componentes que aqui se concretiza

¹⁴ Como se sabe, quer o diário, quer a autobiografia constituem registos de eventos e vivências do sujeito que narra; ambos mantêm também, em termos de orientação de género literário, uma relação com o texto memorialista. Note-se, aliás, que, segundo Jean Rousset, o diário constitui mesmo um subgénero da autobiografia (cf. Rousset, 1983: 435). Porém, e é fundamentalmente o que aqui importa sublinhar, apesar das diferenças entre estes dois modos de escrita (cf. Cardinal, 1990:

o cruzamento do diálogo com o monólogo. O eu que no texto de Maria José se manifesta é, decerto, o de uma instância discursiva que se sente triste pelo estatuto de «corcunda»; mas ele representará, talvez, e mediatamente, um outro eu do sujeito Pessoa que – traduzindo o sofrimento de alguém que se sente ninguém – equaciona alteronimicamente, num discurso feminino, a ruptura radical do seu próprio eu, um eu que só em função de uma mediação monologal adquire dignidade artística. É Teresa Rita Lopes quem mais explicitamente se refere a esta questão, quando declara que a «comiseração de Pessoa por si próprio vai atingir o seu mais alto grau e a sua expressão mais despersonalizada no monólogo duma Maria José, que incarna de forma extrema, metaforicamente, o ser aleijado, aborto do destino [...]» (Lopes, 1990: 142), acrescentando, pouco depois:

A voz feminina da *Carta da Corcunda para o Serralheiro*, assim mesmo intitulada, atinge o ponto máximo nessa escala de despersonalização que Pessoa percorria em todos os sentidos, estacionando em todos degraus. Incarna esse «ninguém» que, na sua própria pessoa, Pessoa sofria sentir-se ser [...] (*Idem*: 143).

Afirma ainda, em jeito de conclusão:

Maria José é o retrato duma alma que sofre por se sentir «feminina» e desprotegida.

Maria José é, também – por mais estranho que pareça – Fernando Pessoa: não por se sentir invertido sexualmente (evitar as leituras simplistas e apressadas) mas porque nesse texto pintou, com o estilo mais despersonalizado que se lhe conhece, o retrato desse «farrapo humano, aborto sobrevivente», «aleijado de espírito» que confessou ver-se ser pela pena de Vicente Guedes do «Diário Lúcido» que escreveu (*Idem*: 145)¹⁵.

76-79), o outro está sempre presente – ou numa perspectiva alteronímica (a autobiografia, e mesmo neste texto -- atente-se na relação entre o nome do senhor António e o nome de Fernando António Nogueira Pessoa), ou numa perspectiva pseudo-comunicacional (a carta de Maria José, onde o destinatário-vazio é o senhor António).

¹⁵ Atente-se, a este propósito, nas semelhanças entre este texto de Maria José e o referido «Diário Lúcido», de Vicente Guedes, quando este se auto-retrata: «Como nunca descobri em mim qualidades que atraíssem alguém, nunca pude acreditar que alguém se sentisse atraído por mim. [...] Nem

Assim se clarifica o posicionamento discursivo desta **personalidade literária** de Fernando Pessoa, ao mesmo tempo destinador e destinatário de um «monólogo» carregado de significados que transcendem a órbita dialógica; porque, de facto, é óbvio que o discurso de Maria José não se consubstancia em enunciado efectivo para o **outro**, o serralheiro, mas assume a dimensão dialógica do discurso interior, que se coaduna com a tendência (neste caso) intuitiva e patética que norteia a invocação de «auditor potencial». Estas premissas são de algum modo confirmadas por Bakhtine, quando afirma que «les discours les plus intimes sont eux aussi de part en part *dialogiques*: ils sont traversés par les évaluations d'un auditeur virtuel, d'un auditoire potentiel, même si la représentation d'un tel auditoire n'apparaît pas clairement à l'esprit du locuteur» (Bakhtine / Voloshinov, 1981: 294). Digamos, assim, que a configuração que Maria José incute ao seu discurso concretiza procedimentos discursivos dotados de grande relevo, se acentuarmos o carácter dialógico do «discurso interior».

Deste modo, reconhecendo a pertinência metodológica de referência ao **outro** como importante complemento do discurso do amor (Barthes afirma que «há sempre, no discurso sobre o amor, uma pessoa a quem nos dirigimos, ainda que essa pessoa tenha passado ao estado de fantasma ou de criatura que há-de vir. Ninguém tem necessidade de falar do amor se não é *para alguém*» [Barthes, 1987: 99]) e, por outro lado, acentuando indirectamente o carácter imediatista das relações entre o esconder o corpo do olhar dos outros (Maria José vive «sempre só à janela») e a ideologia falocêntrica (ela seria a **receptora** de vida, mas é «corcunda», é «uma espécie de gente»; o serralheiro António seria a **fonte** de vida),

posso conceber que me estimem por compaixão, porque, embora fisicamente desajeitado e inaceitável, não tenho aquele grau de amarfanhamento orgânico com que entre na órbita da compaixão alheia, nem mesmo aquela simpatia que a atrai quando ela não seja patentemente merecida» (Pessoa, 1986: 924); reconhece, ainda, que «não passa de um farrapo humano, aborto sobrevivente» (*Idem*: 925), e conclui: «Compreendi que era impossível a alguém amar-me, a não ser que lhe faltasse de todo o senso estético [...]. Ver claro em nós e em como os outros nos vêem! Ver esta verdade frente a frente! E no fim o grito de Cristo no calvário, quando viu, frente a frente, a *sua* verdade: Senhor, senhor, porque me abandonaste?» (*Ibidem*).

Discursos

abre-se de certo modo uma importante pista de reflexão teórica sobre o discurso de Maria José: a que diz respeito ao equacionamento da possibilidade de um **discurso feminino** do pseudónimo de um Pessoa egocentrista (porque «constrói outras pessoas a partir de si próprio» [Lopes, 1990a: 239]) que, na procura do termo exacto, parece ter preferido, em última instância, aquele (a «Viagem») que melhor resolve a dialéctica da representação contínua de **outros eus**:

O que sou essencialmente – por trás das máscaras involuntárias do poeta, do raciocinador e do que mais haja – é dramaturgo. [...] Sendo assim, não evoluo, VIAJO. [...] Vou mudando de personalidade, vou [...] enriquecendo-me na capacidade de criar personalidades novas, novos tipos de fingir que compreendo o mundo, ou, antes, de fingir que se pode compreendê-lo. Por isso dei essa marcha em mim, não a uma evolução, mas a uma viagem (Pessoa, 1986: 348).

Mas o texto de Maria José interessa-nos também na medida em que pode constituir o fermento e o alicerce de um **discurso feminino** enquanto manifestação referenciável a um universo amoroso, onde o aniquilamento do **eu** é encarado como desejo decorrente da impossibilidade de interacção com o amado. «Dor ou felicidade, atrai-me por vezes o desejo de *me destruir*», afirma Barthes (Barthes, 1987: 114); então, represento um papel diante de mim («sou perante mim próprio o meu teatro» [*Idem*: 184]). E é justamente ao que há de peculiar na figura de Maria José que se atribui um halo de conotações patético-românticas, em que o suicídio é elemento fundamental: «Eu gostava de morrer depois de lhe falar a primeira vez mas nunca terei coragem nem maneiras de lhe falar»; mas a imagética da morte é ainda mais presente, quando Maria José afirma:

Eu às vezes dá-me um desespero como se me pudesse atirar da janela abaixo, mas eu que figura teria a cair da janela? Até quem me visse cair ria e a janela é tão baixa que eu nem morreria, mas era ainda mais machada para os outros, e estou a ver-me na rua como uma macaca, com as pernas à vela e a corcunda a sair pela blusa e toda a gente a querer ter

pena mas a ter nojo ao mesmo tempo ou a rir se calhasse, porque a gente é como é não como tinha vontade de ser.

A projecção para o futuro, que nestes excertos se conjuga com um movimento masoquista, exerce-se agora de forma plena. Depois de pensar no serralheiro (Maria José «não pensa senão» nele), sabendo da existência da sua «amante» («rapariga loura alta e bonita»), depois de desejar «ser outra mulher, com outro corpo e outro feitio», e poder «falar» com o amado, Maria José deseja a morte, única solução para um «trapo» que 'está para ali' a «encher o vão da janela e a aborrecer tudo» e todos os que a vêem¹⁶. Mas a relação de Maria José com esse futuro (e, portanto, com o elemento temporal de que ela, pelo menos, imaginariamente, depende) esboça um outro tipo de limitação, também um tanto inibitória, no plano emocional: é que essa morte provocada não participa desse futuro, pois a situação patética imaginada seria, para o próprio sujeito, uma «maçada para os outros». Assim a própria capacidade de 'previsão' de Maria José fica-se pela total convicção, pela certeza feita de clarividência de uma alteridade diacrónica; essa 'previsão' assenta fundamentalmente no perscrutar a sua verdade e a dos outros; ela sabe que a consciência individual que tem de si é também uma consciência sócio-ideológica. Atente-se, a este propósito, nas palavras de Bakhtine:

Dans un monde qui m'est extérieur, l'autre s'offre en entier à ma vision, en tant qu'élément constitutif de ce monde. À chaque instant, je vis distinctement toutes les frontières de l'autre, je peux le saisir en entier (Bakhtine, 1984: 56).

Se chamamos a atenção para este facto, é por pensarmos que ele corresponde a uma opção que neste contexto se pode revestir de certa importância. Além da faceta, digamos, ontológica que comporta, uma tal

¹⁶ Se se tratasse aqui de analisar o texto de Maria José unicamente nas incidências de teor diarístico (como, de facto, também existem), poderíamos fazer nossas as palavras de Roger Cardinal: «Death -- death feared, desired or hopelessly enigmatic -- is indeed the tacit theme of themes, that which shimmers through the surface detail as the ultimate 'meaning' behind all diaries, texts which, in principle at least, are synonymous with a person's journey through life» (Cardinal, 1990: 84).

Discursos

opção deixa perceber que esta «Carta» não é um texto pacífico, do ponto de vista dialógico-existencial. De facto, traduzindo uma espécie de actividade literária em que um outro (o serralheiro) cria uma tendência para o desvanecimento progressivo do eu (Maria José) – resultante, em última instância, de uma componente sob o signo de uma insistente pulsão da morte –, a «Carta» de Maria José não esconde as dificuldades inerentes à elaboração de um discurso que, sem postergar a peculiaridade estético-emocional do seu autor [-pseudónimo], procura encontrar a percepção de si na categoria desse outro. Ora, do nosso ponto de vista, o que importa assinalar é que este labor de alteridade não é inocente, no que toca à definição subjectiva do eu que a concretiza; porque, de facto, é o movimento dialéctico, efeito da confrontação do presente sempre triste com um momento feliz do passado, que desencadeia a identificação eu/outro. E é justamente ao que há de particular nesse movimento que Maria José atribui uma moldura de conotações profundamente sensuais, em que o gesto e o olhar falam o discurso do amor (o «mutismo» no discurso do amor é, pelo contrário, «a morte» [Barthes, 1987: 197]):

Houve um dia que o senhor vinha para a oficina e um gato se pegou à pancada com um cão aqui defronte da janela, e todos estivemos a ver, e o senhor parou, ao pé do Manuel das Barbas, na esquina do barbeiro, e depois olhou para mim para a janela, e viu-me a rir e riu também para mim, e essa foi a única vez que o senhor *esteve a sós comigo* [it. nosso], por assim dizer, que isso nunca poderia eu esperar.

Repare-se que este momento de amor (na perspectiva de Maria José, evidentemente) não se circunscreve a um momento passado; evocando um episódio vivido a dois¹⁷, Maria José reintegra-se num tempo dinamicamente saído da contraposição passado/presente. Seria nesse tempo – o futuro – que ela poderia certamente construir (ainda que «com outro corpo e outro

¹⁷ E que é o diário senão o registo (quotidiano, claro, mas isso é outra história!) de eventos e vivências que marcam situações extremamente impressivas para o sujeito que o escreve?

feito») a eternidade amorosa que o circunstancialismo lhe nega. E dizemos 'certamente', porque subsiste, apesar de tudo, uma ambiguidade: a que envolve aquele «desejo que o senhor [...] nunca saiba de mim», de certa forma insusceptível de ser clarificado e explicitamente revelado («porque lhe estou eu a escrever se lhe não vou mandar esta carta?»), no contexto de um discurso (o amoroso) a que não é estranha também certa carga de 'loucura', decorrente da alteridade reversiva inerente ao sujeito apaixonado (em geral): Maria José é um eu que gostaria de se tornar um outro sujeito (lembramo-nos do «Eu é um outro» rimbaudiano), sem poder deixar de ser eu.

4. Com o que acabámos de escrever, julgamos terem ficado evidenciadas a possibilidade e a necessidade de se partir d'«A carta da Corcunda para o Serralheiro» para uma complementar acção de reflexão suscitada, em primeira e última instância, por pistas que a Teoria do Sujeito e o copioso lastro crítico da Teoria do discurso feminino nos facultam.

Uma dessas pistas decorre das dificuldades que rodeiam a caracterização do discurso feminino, nomeadamente no que toca às suas virtualidades de representação alteronímica. A este propósito, escreve Cheryl Walker: «My own brand of *persona criticism* assumes that to erase a woman poet as the author of her poems in favor of an abstract indeterminacy is an act of oppression» (Walker, 1990: 571). Não é este o local, como parece óbvio, para explicar um tal posicionamento crítico, uma vez que o estudo exaustivo do «*persona criticism*» numa (também completa) contextura histórico-cultural transcende em muito os limites e os objectivos do presente estudo; de qualquer modo, e não querendo nós construir nenhum discurso de «opressão», quer a façamos depender de razões de ordem genericamente cultural, quer de movimentos conjunturais e sociais (o papel da mulher no circuito literário, por exemplo), quer ainda da concorrência de solicitações dos estudos literários actuais, o que é inegável é que a «Carta» de Maria José-Fernando Pessoa nos cativa pelas potencialidades ideológico-literárias que a crise do sujeito modernista acarreta. Quando procura vincar as virtualidades presentes no texto literário de uma escritora (ou de um pseudónimo feminino) – defendendo a concepção segundo a qual a crise do autor espelha a disso-

lução do dogma da paternidade cristalizada pela ideologia patriarcal, ou a noção de que a identidade sócio-sexual constitui, entre outros, um importante factor de interpretação daquele texto, ou ainda a ideia assente na história de Aracnídea (cf. Miller, 1986a) –, a teoria crítica feminista aponta para um problema que importa resolver: o carácter polifónico do texto literário, entendido como articulação e interacção de «vozes» irredutíveis a uma mensagem monológica. Constituirá a «Carta da Corcunda para o Serra-lheiro», de Maria José, um exemplo paradigmático de **discurso feminino**? Responderíamos afirmativamente, se tal «Carta» fosse enquadrada em termos dialógicos, no sentido de um texto escrito em função de um contexto preciso e dotado de contornos sociais, políticos e ideológicos que não podem deixar de contaminar Fernando António Nogueira Pessoa (não terá escolhido Pessoa precisamente um pseudónimo feminino para, no plano das formulações literárias, expressar aquilo que ele, enquanto sujeito poético masculino Pessoa, 'não poderia' exprimir?). Lembremo-nos, neste contexto, da famosa carta de Mário de Sá-Carneiro, dirigida a Fernando Pessoa e datada de 2 de Dezembro de 1912:

Nos bons tempos de 80, quando Bourget florescia, nos rapazes de vinte anos o que se estudava eram as «complicações sentimentais» -- quer dizer, «amorosas». A nossa geração é mais complicada, creio, e mais infeliz. A iluminar as suas *complicações* não existe mesmo uma boca de mulher. Porque somos uma geração superior (Sá-Carneiro, 1992: 34-35)¹⁸.

¹⁸ Não nos podemos, contudo, esquecer, do papel determinante que, antes do primeiro Modernismo Português, tiveram no desenvolvimento da consciência literária feminina, várias personalidades como Guiomar Torresão, Maria Amália Vaz de Carvalho, Angelina Vidal e Ana de Castro Osório. Realce-se, ainda, o papel que, após o primeiro Modernismo, tiveram, na consagração dessa consciência, as poetisas Marta Mesquita da Câmara, Fernanda de Castro e Virgínia Vitorino, as romancistas Maria Lamas, Maria Archer, as romancistas e contistas Raquel Bastos, Adelaide Félix, a declamadora Manuela Porto e (como não poderia deixar de ser) Irene Lisboa e Florbela Espanca.

Mas esta perspectivação, centrada num plano de vinculação sintagmática, não elimina, obviamente, referências de natureza paradigmática. Pelo contrário: ela serve-nos basicamente como ponto de apoio que permite o equacionamento da representação do sujeito ao nível das instâncias de enunciação do discurso que enuncia (alteronimicamente ou não). Assim, da interação dialéctica destas postulações poderá resultar, na nossa perspectiva, **uma síntese crítica** que desejamos concretizar com este trabalho.

Não nos esqueçamos, todavia, da advertência de Fernando Pessoa:

O ponto central da minha personalidade como artista é que sou um poeta dramático; tenho continuamente, em tudo quanto escrevo, a exaltação íntima do poeta e despersonalização do dramaturgo. [...] Desde que o crítico fixe [...] que sou essencialmente poeta dramático, tem a chave da minha personalidade. [...] Sabe que, como poeta, sinto; que, como poeta dramático, sinto despegando-me de mim; que, como dramático (sem poeta), transmudo automaticamente o que sinto para uma expressão alheia ao que senti, construindo na emoção uma pessoa inexistente que a sentisse verdadeiramente, e por isso sentisse, em derivação, outras emoções que eu, puramente eu, me esqueci de sentir (Pessoa, 1986: 302-303).

A carta da Corcunda para o Serralheiro *

Senhor António:

O senhor nunca há-de ver esta carta, nem eu a hei-de ver segunda vez porque estou tuberculosa, mas eu quero escrever-lhe ainda que o senhor o não saiba, porque se não escrevo abafo.

O senhor não sabe quem eu sou, isto é, sabe mas não sabe a valer. Tem-me visto à janela quando o senhor passa para a oficina e eu olho para si, porque o espero a chegar, e sei a hora que o senhor chega. Deve sempre ter pensado sem importância na corcunda do primeiro andar da casa amarela, mas eu não penso senão em si. Sei que o senhor tem uma amante, que é aquela rapariga loura alta e bonita: eu tenho inveja dela mas não tenho ciúmes de si porque não tenho direito a ter nada, nem mesmo ciúmes. Eu gosto de si porque gosto de si, e tenho pena de não ser outra mulher, com outro corpo e outro feitio, e poder ir à rua e falar consigo ainda que o senhor me não desse razão de nada, mas eu estimava conhecê-lo de falar.

O senhor é tudo quanto me tem valido na minha doença e eu estou-lhe agradecida sem que o senhor o saiba. Eu nunca poderia ter ninguém que gostasse de mim como se gosta das pessoas que têm o corpo de que se pode gostar, mas eu tenho o direito de gostar sem que gostem de mim, e também tenho o direito de chorar, que não se negue a ninguém.

Eu gostava de morrer depois de lhe falar a primeira vez mas nunca terei coragem nem maneiras de lhe falar. Gostava que o senhor soubesse que eu gostava muito de si, mas tenho medo que se o senhor soubesse não se importasse nada, e eu tenho pena já de saber que isso é absolutamente certo antes de saber qualquer coisa, que eu mesmo não vou procurar saber.

Eu sou corcunda desde a nascença e sempre riram de mim. Dizem que todas as corcundas são más, mas eu nunca quis mal a ninguém. Além disso sou doente, e nunca tive alma, por causa da doença, para ter grandes raivas. Tenho dezanove anos

* Este texto foi retirado de Maria Teresa Rita Lopes, *Pessoa por conhecer – Textos para um novo mapa*, Lisboa, Editorial Estampa, 1990, vol. II, pp. 256-258. Note-se que foi transcrito com ortografia actualizada.

Discursos

e nunca sei para que é que cheguei a ter tanta idade, e doente, e sem ninguém que tivesse pena de mim a não ser por eu ser corcunda, que é o menos, porque é a alma que me dói, e não o corpo, pois a corcunda não faz dor.

Eu até gostava de saber como é a sua vida com a sua amiga, porque como é uma vida que eu nunca posso ter – e agora menos que nem vida tenho – gostava de saber tudo.

Desculpe escrever-lhe tanto sem o conhecer, mas o senhor não vai ler isto, e mesmo que lesse nem sabia que era consigo e não ligava importância em qualquer caso, mas gostaria que pensasse que é triste ser marreca e viver sempre só à janela, e ter mãe e irmãs que gostam da gente mas sem ninguém que goste de nós, porque tudo isso é natural e é a família, e o que faltava é que nem isso houvesse para uma boneca com os ossos às avessas como eu sou, como eu já ouvi dizer.

Houve um dia que o senhor vinha para a oficina e um gato se pegou à pancada com um cão aqui defronte da janela, e todos estivemos a ver, e o senhor parou, ao pé do Manuel das Barbas, na esquina do barbeiro, e depois olhou para mim para a janela, e viu-me a rir e riu também para mim, e essa foi a única vez que o senhor esteve a sós comigo, por assim dizer, que isso nunca poderia eu esperar.

Tantas vezes, o senhor não imagina, andei à espera que houvesse outra coisa qualquer na rua quando o senhor passasse e eu pudesse outra vez ver o senhor a ver e talvez olhasse para mim e eu pudesse olhar para si e ver os seus olhos a direito para os meus.

Mas eu não consigo nada do que quero, nasci já assim, e até tenho que estar em cima de um estrado para poder estar à altura da janela. Passo todo o dia a ver ilustrações e revistas de modas que emprestam à minha mãe, e estou sempre a pensar noutra coisa, tanto que quando me perguntam como era aquela saia ou quem é que estava no retrato onde está a Rainha de Inglaterra, eu às vezes me envergonha de não saber, porque estive a ver coisas que não podem ser e que eu não posso deixar que me entrem na cabeça e me dêem alegria para eu depois ainda por cima ter vontade de chorar.

Depois todos me desculpam, e acham que sou tonta, mas não me julgam parva, porque ninguém julga isso, e eu chego a não ter pena da desculpa, porque assim não tenho que explicar porque é que estive distraída.

Ainda me lembro daquele dia que o senhor passou aqui ao Domingo com o fato azul claro. Não era azul claro, mas era uma sarja muito clara para o azul escuro que costuma ser. O senhor ia que parecia o próprio dia que estava lindo e eu nunca tive tanta inveja de toda a gente como nesse dia. Mas não tive inveja da sua amiga, a não ser que

o senhor não fosse ter com ela mas com outra qualquer, porque eu não pensei senão em si, e foi por isso que invejei toda a gente, o que não percebo mas o certo é que é verdade.

Não é por ser corcunda que estou aqui sempre à janela, mas é que ainda por cima tenho uma espécie de reumatismo nas pernas e não me posso mexer, e assim estou como se fosse parálitica, o que é uma maçada para todos cá em casa e eu sinto ter que ser toda a gente a aturar-me e a ter que me aceitar que o senhor não imagina. Eu às vezes dá-me um desespero como se me pudesse atirar da janela abaixo, mas eu que figura teria a cair da janela? Até quem me visse cair ria e a janela é tão baixa que eu nem morreria, mas era ainda mais maçada para os outros, e estou a ver-me na rua como uma macaca, com as pernas à vela e a corcunda a sair pela blusa e toda a gente a querer ter pena mas a ter nojo ao mesmo tempo ou a rir se calhasse, porque a gente é como é não como tinha vontade de ser.

(...)

– e enfim porque lhe estou eu a escrever se lhe não vou mandar esta carta? O senhor que anda de um lado para o outro não sabe¹ qual é o peso de a gente não ser ninguém. Eu estou à janela todo o dia e vejo toda a gente passar de um lado para o outro e ter um modo de vida e gozar e falar a esta e àquela, e parece que sou um vaso com uma planta murcha que ficou aqui à janela por tirar de lá.

O senhor não pode imaginar, porque é bonito e tem saúde o que é a gente ter nascido e não ser gente, e ver nos jornais o que as pessoas fazem, e uns são ministros e andam de um lado para o outro a visitar todas as terras, e outros estão na vida da sociedade e casam e têm baptizados e estão doentes e fazem-lhe operações os mesmos médicos, e outros partem para as suas casas aqui e ali, e outros roubam e outros queixam-se, e uns fazem grandes crimes e há artigos assinados por outros e retratos e anúncios com os nomes dos homens que vão comprar as modas ao estrangeiro, e tudo isto o senhor não imagina o que é para quem é um trapo como eu que ficou no parapeito da janela de limpar o sinal redondo dos vasos quando a pintura é fresca por causa da água.

Se o senhor soubesse isto tudo era capaz de de vez em quando me dizer adeus na rua, e eu gostava de se lhe poder pedir isso, porque o senhor não imagina, eu talvez não vivesse mais, que pouco é o que tenho de viver, mas eu ia mais feliz lá para onde se vai se soubesse que o senhor me dava os bons dias por acaso.

¹ Variante: «Calcula».

Discursos

A Margarida costureira diz que lhe falou uma vez, que lhe falou torto porque o senhor se meteu com ela na rua aqui ao lado, e essa vez é que eu senti inveja a valer, eu confesso porque não lhe quero mentir, senti inveja porque meter-se alguém connosco é a gente ser mulher, e eu não sou mulher nem homem, porque ninguém acha que eu sou nada a não ser uma espécie de gente que está para aqui a encher o vão da janela e a aborrecer tudo que me vê, valha-me Deus.

O António (é o mesmo nome que o seu, mas que diferença!) o António da oficina de automóveis disse uma vez a meu pai que toda a gente deve produzir qualquer coisa, que sem isso não há direito a viver, que quem não trabalha não come e não há direito a haver quem não trabalhe. E eu pensei que faço eu no mundo, que não faço nada senão estar à janela com toda a gente a mexer-se de um lado para o outro, sem ser paralítica, e tendo maneira de encontrar as pessoas de quem gosta, e depois poderia produzir à vontade o que fosse preciso porque tinha gosto para isso.

Adeus senhor António, eu não tenho senão dias de vida e escrevo esta carta só para a guardar no peito como se fosse uma carta que o senhor me escrevesse em vez de eu a escrever a si. Eu desejo que o senhor tenha todas as felicidades que possa desejar e que nunca saiba de mim para não rir porque eu sei que não posso esperar mais.

Eu amo o senhor com toda a minha alma e toda a minha vida.

Aí tem e estou a chorar.

[s/d]

Referências bibliográficas

- BAKHTINE, Mikhaïl (1970) – *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil.
- BAKHTINE, Mikhaïl (1978) – *Esthétique et Théorie du Roman*, Paris Gallimard.
- BAKHTINE, Mikhaïl (1984) – *Esthétique de la Création Verbale*, Paris, Gallimard.
- BAKHTINE, Mikhaïl; VOLOSHINOV, V. N. (1977) – *Le Marxisme et la Philosophie du Langage. Essai d'application de la méthode sociologique en Linguistique*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- BAKHTINE, Mikhaïl; VOLOSHINOV, V. N. (1981) – «La Structure de l'énoncé», *apud* Tzvetan Todorov – *Mikhaïl Bakhtine: le Principe Dialogique Suivi de Écrits du Cercle de Bakhtine*, Paris, Éditions du Seuil, pp. 287-316.
- BARTHES, Roland (1987) – *Fragmentos de um Discurso Amoroso*, Lisboa, Edições 70.
- BENVENISTE, Emile (1966) – *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, vol. 1.
- BRAGA, Maria Lúcia Santaella (1985) – «Dialogismo (M. M. Bakhtine e Ch. S. Peirce: semelhanças e diferenças)», in *Cruzeiro Semiótico*, II, Janeiro, pp. 5-13.
- BRAIDOTTI, Rosi (1991) – *Patterns of Dissonance*, New York, Routledge.
- CARDINAL, Roger (1990) – «Unlocking the Diary», in *Comparative Criticism*, 12, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 71-87.
- CUDDON, J. A. (1991) – *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, 3ª ed., Cambridge, Cambridge Center, pp. 338-342.
- DE MAN, P. (1989) – «Diálogo e Dialogismo», in *A Resistência à Teoria*, Lisboa, Edições 70, pp. 137-145.
- DUARTE, Lélia Parreira (1990) – «Perda do Absoluto e Ironia em Fernando Pessoa», in *Encontro Internacional do Centenário de Fernando Pessoa*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 117-119.
- ECKER, Gisela (ed.) (1985) – *Feminist Aesthetics*, London, The Women's Press.
- GREEN, Gayle; KANH, Coppelia (eds.) (1985) – *Making a Difference*, London, Methuen.

Discursos

- GILBERT, Sandra M.; GUBAR, Susan (1989) – «The Mirror and the Vamp: Reflections on Feminist Criticism», in Ralph Cohen (ed.) – *The Future of Literary Theory*, New York/London, Routledge, pp. 114-166.
- JARDINE, Alice (1982) – «Gynesis», in *Diacritics*, 12, Summer, pp. 56-61.
- KLOEPFER, R. (1980) – «Dynamic Structures in Narrative Literature. 'The Dialogic Principle'», in *Poetics Today*, vol. I, nº 4, Tel Aviv, pp. 15-134.
- KRISTEVA, J. (1969) – *Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éd. du Seuil.
- KRISTEVA, Julia (1970) – «Une Poétique Ruinée», prefácio a Mikhaïl Bakhtine – *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Éd. du Seuil, pp. 5-27.
- LAURETIS, Teresa de (ed.) (1986) – *Feminist Studies, Critical Studies*, Bloomington, Indiana University Press.
- LEITCH, Vicent B. (1988) – «Feminist Criticism», in *American Literary Criticism from the 30s to the 80s*, New York, Columbia University Press, pp. 307-331.
- LOPES, Maria Teresa Rita (1990) – *Pessoa por Conhecer – Roteiro para uma Expedição*, Lisboa, Editorial Estampa, vol. I.
- LOPES, Maria Teresa Rita (1990a) – *Pessoa por Conhecer – Textos para um Novo Mapa*, Lisboa, Editorial Estampa, vol. II.
- MARKS, Elaine; COURTIVRON, Isabelle (eds.) – *New French Feminisms: An Anthology*, New York, Schocken.
- MILLER, Nancy K. (ed.) (1986) – *The Poetics of Gender*, New York, Columbia University Press.
- MILLER, Nancy (1986a) – «Arachnologies: The Woman, The Text, and the Critic», in Nancy Miller (ed.) – *The Poetics of Gender*, New York, Columbia University Press, pp. 270-295.
- MOI, Toril (1985) – *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*, London, Methuen.
- MOI, Toril (1991) – «Feminist Literary Criticism», in Ann Jefferson; David Robey (eds.) – *Modern Literary Theory – A Comparative Introduction*, 2ª ed., London, B. T. Batsford Ltd., pp. 204-21.
- NEWTON, Judith; ROSENFELT, Deborah [eds.] (1985) – *Feminist Criticism and Social Change*, New York, Methuen.

Fernando Pessoa-Maria José: alteridade e discurso feminino

- PERRONE-MOISÉS, L. (1978) – «Crítica e intertextualidade», in *Texto, Crítica, Escritura*, São Paulo, Editora Ática, pp. 58-75.
- PESSOA, Fernando (1986) – *Obras de Fernando Pessoa* [Introduções, organização, bibliografia e notas de António Quadros], Porto, Lello & Irmão Editores, vol II.
- REIS, Carlos (1983) – *O Discurso Ideológico do Neo-Realismo Português*, Coimbra, Almedina.
- ROUSSET, Jean (1983) – «Le Journal Intime, Texte sans Destinataire?», in *Poétique*, 56, pp. 435-443.
- RUTHVEN, K. K. (1984) -- *Feminist Literary Studies: An Introduction*, Cambridge, Cambridge University Press.
- SÁ-CARNEIRO, Mário de (1992) – *Obras Completas de Mário de Sá-Carneiro – Cartas a Fernando Pessoa I*, 2ª ed., Lisboa, Edições Ática.
- SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos (1982) – *Diccionario de la Literatura*, 4ª ed., Madrid, Aguilar, Tomo I, pp. 505-506.
- SELDEN, Raman (1990) – «From Persona to the Split Subject», in *Comparative Criticism*, 12, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 57-70.
- SHOWALTER, Elaine (1977) – *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing*, Princeton, Princeton University Press.
- SHOWALTER, Elaine (1982) – «Introduction: The Feminist Critical Revolution», in Elaine Showalter (ed.) – *The New Feminist Criticism: essay on Women, Literary, and Theory*, New York, Pantheon, pp. 3-17.
- SHOWALTER, Elaine (1990) – «Feminism and Literature», in Peter Collier; Helga Geyer-Ryan (eds.) – *Literary Theory Today*, Cambridge, Polity Press, pp. 179-202.
- SPILLERS, Hortense; PRYSE, Marjorie (1985) – *Conjuring*, Bloomington, Indiana University Press.
- TODOROV, T. (1981) – *Mikhaïl Bakhtine: le Principe Dialogique Suivi de Écrits du Cercle de Bakhtine*, Paris, Éditions du Seuil.
- TODOROV, T. (1984) – «L'humain et l'interhumain (Mikhaïl Bakhtine)», in *Critique de la Critique*, Paris, Seuil, pp. 83-103.

Discursos

WALKER, Cheryl (1990) -- «Feminist Literary Criticism and the Author», in *Critical Inquiry*, 16, 3, Spring, pp. 551-571.

WALTON, W. G. (1981) -- «V. N. Voloshinov: a Marriage of Formalism and Marxism», in Peter Zima (ed.) -- *Semiotics and Dialectics. Ideology and the Text*, Amsterdam, John Benjamins B. V., pp. 39-102.

ZAVALA, Iris M. (1991) -- *La Posmodernidad y Mijail Bajtin – Una Poética Dialógica*, Madrid Espasa Calpe.

ZIMA, P. V. (1981) – «Text and Context: the Socio-linguistic Nexus», in Peter Zima (ed.) – *Semiotics and Dialectics. Ideology and the Text*, Amsterdam, John Benjamins B. V., pp. 103-135.

Subversão da topografia cultural do patriarcado em *O Cavalo de Sol* de Teolinda Gersão

Em três romances, *O Silêncio* (1982), *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo* (1982) e *O Cavalo de Sol* (1989) e num diário ficcional, *Os Guarda-Chuvas Cintilantes* (1984), Teolinda Gersão representa sempre uma realidade discursiva que oscila entre um tempo parado e um tempo de movimento, de mudança. Esta oscilação bipolar não só enquadra um espaço masculino associado à ordem, ao *status quo*, e um espaço feminino de insurreição mas também aponta para a crise da racionalidade clássica, ou seja, a ruptura que ocorre dentro da ordem tradicional do discurso ocidental. Esta ruptura liga-se estreitamente ao declínio da metáfora paterna como subtexto do discurso filosófico pós-moderno. A autora com o seu questionamento das estruturas epistémicas do sujeito racional associadas ao conhecimento masculino e do papel do homem como guardião da transmissão do discurso, nos seus diversos textos, une-se ao discurso teórico contemporâneo que tem como objectivo fundamental o desalojamento de toda uma rede de relações simbólicas centradas na figura paterna, o símbolo da autoridade e o elemento estruturador do conhecimento.

O discurso de Teolinda Gersão, ao focar a crise em que se encontra a nossa cultura, assume plena consciência de tudo o que anteriormente tinha sido construído como «outro» pela visão global e totalizante do sujeito racional. O seu discurso relaciona-se e coincide, portanto, com o preciso momento em que está a ocorrer uma ruptura no discurso filosófico, ou seja, o que Foucault denomina a insurreição dos conhecimentos subjugados que leva não só os teóricos, mas também os próprios escritores a questionar a relação

da cultura com a alteridade e a diferença e os padrões de exclusão que acompanham tanto uma como a outra. O discurso da alteridade e da diferença presente nos textos da escritora desconstrói a masculinidade abstracta que estrutura tanto as relações sociais como os modos de pensamento que aceitamos como comportamento conceptual normal e, ao mesmo tempo, produz um discurso mistificador sobre a mulher e nega-lhe qualquer tipo de subjectividade. Como afirma Isabel Allegro de Magalhães, em *O Tempo das Mulheres*, em relação a *O Silêncio*, mas que também seria válido para as outras obras de Teolinda Gersão,

eis que o mundo feminino – que para além das múltiplas palavras quotidianas era sempre considerado como silencioso e por isso sem perigo – se abre agora em palavras sem fim, cuidadosamente procuradas para veicular realidades até então nunca vividas, gostosamente exploradas nas miríades de sentidos e de possibilidades nelas escondidas. Inesperada como é, esta atitude feminina apanha o homem desprevenido e assusta-o, ameaça-o naquela segurança de ser ele sempre a romper, ou não, o silêncio; surpreende-o impreparado também para a metáfora, essa viagem imaginativa aos múltiplos sentidos da palavra (Magalhães, 1987: 403).

A imaginação, a criação, a abertura, o desejo de descobrir e explorar modelam o espaço da mulher; o real, o desejo de manter o *status quo*, a continuidade, o convencional, a recusa, a exactidão e a necessidade de impor limites alicerçam o espaço do homem. A insurreição da mulher, a subversão, portanto, do espaço do homem pela mulher, liga-se à experimentação praticada por Teolinda Gersão a nível da escrita. Maria Graciete Besse, em «A inscrição do feminino no discurso literário,» alega que os textos da escritora são paradigmáticos da escrita do desejo e do corpo, ou seja, «aproximam-se daquilo que poderia ser uma escrita feminina original, tal como Hélène Cixoux a definiu, isto é, uma escrita interminável, que se metaforiza como errância, como ruptura» (Besse, 1993: 36). Esta íntima conexão entre a escrita e a subversão da topografia cultural do patriarcado leva Eduardo Prado Coelho a afirmar, em «A seda do lenço», que o mundo do homem se caracteriza pela clausura e a linha recta e o da mulher

Subversão da topografia cultural do patriarcado

pela abertura e o círculo. «Utilizando a forma do círculo, Teolinda Gersão faz de cada um dos três blocos do seu livro [refere-se a *O Silêncio*] *um círculo de vida*. Contar não é aqui sobrepor factos, mas alargar progressivamente o impacto da pedra ao cair na água. A forma circular fechada é aqui **um modelo feminino de abertura**: 'continuo sempre me inaugurando'. E é a nitidez de uma linha recta que nos surge como a **forma masculina da clausura**» (Coelho, 1984: 92).

Nos textos de Teolinda Gersão, a mulher continuamente busca as palavras que lhe oferecem um espaço livre associado, em geral, à natureza, e que lhe permitem a expansão do seu círculo. A mulher pode-se perder facilmente, nesse espaço, em uma infinitude de coisas, de outras palavras. A sua realidade caracteriza-se pela expansão, pelo movimento num espaço livre e solto, pela desordem como forma erótica e sensual, pela queda no interior de si mesma, no vazio desse interior. O seu objectivo fundamental é penetrar o universo e pô-lo em causa constantemente. Ao contrário, a escritora representa o espaço do homem como a inversão dialéctica do espaço da mulher. Nos seus textos, o homem impõe limites tácitos a todas as palavras, isto é, a expansão circular e infinita das palavras não cabe dentro da sua realidade; também obriga toda a mulher que procure ultrapassar os limites das palavras, que, na sua opinião, são a base da construção do conhecimento e da cultura, a retroceder. A auto-legitimação do homem assenta portanto na exclusão da mulher de modos de representação e também na fragmentação do espaço feminino. A dialéctica da inclusão/exclusão, eu/outro, presença/ausência fundamenta sempre o pensamento do homem, nos textos da escritora. O primeiro termo da oposição, o positivo, pertence exclusivamente ao homem; o segundo, o negativo, à mulher. A construção de diferenças e a sua organização hierárquica baseia-se no pensamento patriarcal, um discurso que desqualifica a mulher do sistema de conhecimento e a canibaliza metafisicamente. Qual é a motivação para esta desqualificação e o caniba-



lismo da mulher pelo homem? Rosi Braidotti, em *Patterns of Dissonance*, sintetiza com uma penetração crítica aguda a motivação que leva o homem situar a mulher fora da representação. O pensamento patriarcal, nas palavras deste crítico, ao organizar os sexos numa relação de poder considera a mulher

matter to be domesticated. This stigmatization of woman turns her into the outsider, or rather, the borderline image, pointing to the outside of the cultural and symbolic order. As the metaphor for the ever-receding possibility of non-order, just like the image of chaos or of the evil genius in Descartes, woman in the patriarchal imaginary incarnates the disquieting possibility of the absence of the law, of its decomposition. This image of woman, which the feminist critical philosopher T. de Lauretis writes in capital letters as Woman, evokes both horror and fascination. As a borderline notion, she is the signpost that marks the boundaries of theoretical representation (Braidotti, 1991: 213).

A exploração e o questionamento de discursos tradicionais com o advento de teorias pós-estruturalistas, pós-modernas, feministas e desconstrucionistas resulta, como bem observa Alice A. Jardine, em *Gynesis: Configuration of Woman and Modernity*, em uma

reconceptualization of that which has been the master narratives own 'non-knowledge,' what has eluded them, what has engulfed them. This other-than-themselves is almost always a 'space' of some kind (over which the narrative has lost control), and this space has been coded as feminine, as woman (Jardine, 1985: 25).

A reconceptualização obriga o escritor a colocar a mulher no interior daqueles discursos que, neste momento, atravessam uma crise de legitimação, e também força-o à «valorization of the feminine, woman, and her obligatory, that is, historical connotations, as somehow intrinsic to new and necessary modes of thinking, writing and speaking» (Jardine, 1985: 25). Teolinda Gersão, em todos os seus textos e especialmente em *O Cavalo de Sol*, o

romance que vamos focar neste estudo, preocupa-se com a reconceptualização do discurso tradicional e com a revalorização do espaço da mulher. A escritora, em *O Cavalo de Sol*, continuamente revela os modos e as estratégias utilizados pelo discurso patriarcal para silenciar a mulher e canibalizar o seu espaço. A repressão do espaço feminino serve de fundamento para a sobrevivência e o êxito do sistema patriarcal, facto comprovado pelo modo de relacionamento existente entre Vitória e Jerónimo, o primo de Vitória e o protagonista masculino do texto. As estratégias desconstrucionistas do texto têm como consequência a dessacralização do sistema patriarcal e a reinscrição da mulher em um espaço discursivo onde a realidade será significada de outra forma.

Essencialmente, este estudo debruçar-se-á sobre o modo como Vitória consegue libertar-se das formações discursivas patriarcais que a convertem em objecto mediante a construção duma nova topografia discursiva que a articula como sujeito, um sujeito com a capacidade para moldar e agenciar representações discursivas diferenciadas. *Cavalo de Sol*, o terceiro romance de Teolinda Gersão, é a representação de uma determinada realidade burguesa portuguesa do princípio do século XX e a subordinação dessa burguesia rural a um sistema hierárquico de valores imposto pelo discurso patriarcal que a protagonista, Vitória, acaba por subverter através das suas acções transgressoras. Embora o alcance temporal da narrativa seja bastante amplo, o discurso só tem início, no entanto, uns dias antes do casamento de Vitória com o seu primo Jerónimo. Lê-se, logo na primeira página do texto, que Vitória «seria, daí a pouco mais de um mês, precisamente a vinte e dois de Agosto de mil novecentos e vinte e três, sua mulher [de Jerónimo]» (Gersão, 1989: 11)¹. O discurso está dividido em quatro partes que usam os movimentos do cavalo, passo, trote, galope e salto, como etapas do processo de libertação de Vitória, nome que se relaciona metaforicamente com o que ocorre no fim do romance: vitória da protagonista sobre as forças opressoras

¹ Daqui em diante, sempre que citarmos este trabalho, indicaremos o número da página no corpo do trabalho.

da ordem simbólica representadas por Jerónimo. Como afirma Ana Teresa Diogo, numa recensão sobre o texto,

O Cavalo de Sol é um exercício de precisão em que nada é deixado ao acaso. Essa precisão está emblematicamente expressa nos movimentos do cavalo: passo, trote, galope e salto, que são, aliás, os títulos das quatro partes que compõem o romance. Este constrói-se com o rigor com que o cavaleiro prepara o salto. E o que está em causa é exactamente o percurso de Vitória, exímia amazona, que estabelece com o cavalo uma unidade perfeita e singular. Até ao salto para a liberdade de uma vida autónoma. Até à vitória sobre Jerónimo, sobre as forças da Casa da Cabeça de Cavalo que a desejavam anular, destruir (Diogo, 1991: 258).

Jerónimo, desde a vinda de Vitória para a Casa da Cabeça de Cavalo quando ainda era criança e órfã devido à morte de sua mãe, trata de definir o mundo da prima mantendo com ela uma relação de domínio/submissão. Ele domina e ela deve submeter-se à autoridade dele. Jerónimo estabelece *vis-à-vis* à prima uma espécie de jogo de poder, onde ele sempre mantém um controle absoluto sobre ela. Ele determina as fronteiras do seu domínio, no momento em que a prima entra na sua casa. Diz que

não precisavam dela, eles, os da Casa da Cabeça de Cavalo, com pergaminhos antigos, vindos de Dona Balbina Teresa, filha de Dom Francisco Inácio e de Dona Genebra Joaquina, neta de Dom Miguel Serafim e de Dona Preciosa Senhorinha, eles que viviam na casa que fora de Cassiano Xavier, Timóteo José e José Constantino, que tinha no frontão um escudo dividido em pala e meio unicórnio como timbre. [...] Ficasse a saber, prima Vitória, ficasse a saber desde já tudo isso, e não pensasse em reinar sobre eles, e muito menos pensasse em reinar sobre ele, Jerónimo, cujo território agora invadia com as suas malas de couro, o seu cão de peluche e o seu vestido de seda aos quadrados (pp. 28-29).

O controle sobre a prima estende-se também aos movimentos de Vitória quando ela está fora de casa. Nas manhãs em que ela corre pelos vales, montada no seu cavalo, o poder absoluto que ele julga manter sobre ela não se abate. Ele sempre se sente como um Deus onnipotente e omnipresente

com a capacidade para controlar os movimentos e os desejos da prima, ou seja, ser dono e senhor da vontade dela. Ele considera-se o horizonte e a paisagem dela, isto é, a pessoa que impõe os limites e as fronteiras e controla a representação da realidade de Vitória. É ele que estabelece os modelos de inteligibilidade que governam o comportamento da prima e a construção do seu discurso, e que, como consequência, a enclausuraram dentro de um automatismo linguístico de códigos e convenções pertencentes à ordem social dominante, ordem que Jerónimo procura manter por causa dos privilégios que dela recebe. Mesmo quando ela está ausente, ele imagina que a vê. O seu poder sobre ela é absoluto; ela sempre fica dentro do seu ângulo de visão. «Podia correr assim nas manhãs, por montes e por vales, atalhos e caminhos, ele estaria sempre próximo, por muito longe que ela andasse. Isso exigira à vida, e a vida lhe dera: a posse, até ao delírio, de Vitória» (pp. 20-21). «Agora ela seguiria a passo, disse Jerónimo. Iria pelo meio campo, como se o cavalo seguisse sozinho, e ela deixasse» (pp. 14-15).

E algures, em algum momento, no pensamento da mulher que avançava, entraria a imagem dele, Jerónimo. Porque ele estaria em todas as suas recordações, desde a infância, ele era, de certo modo, o horizonte e a paisagem. E ela não se afastaria dele cavalgando (p. 15).

«Ela deixaria, então, de ser ela para ser uma continuação dele, perdendo dessa forma sua autenticidade, sua vida. Transformando-se num insecto sem vida, petrificado ‘cercado de cristal para sempre’, como o anel de noivado que ele escolhera.»² A escolha de uma pedra cristalizada em volta de um minúsculo insecto em vez de um diamante ou uma pérola, ou seja, um pequeno fóssil envolto há milénios num cristal de rocha, é paradigmática da relação homem/mulher dentro do patriarcado. Refere-se à insignificância da mulher e à repressão que ela tem sofrido por milénios no interior de uma ordem cristalizada, sem movimento.

² Cito de um trabalho não publicado de uma das alunas de uma das minhas aulas, na Primavera de 1993, sobre escritoras portuguesas contemporâneas. O trabalho da autoria de Suely Bianchini leva o título de «Vitória sobre o Sistema Patriarcal».

Muitas vezes, os jogos de poder de Jerónimo que, de certo modo, determinam a construção específica da realidade de Vitória baseiam-se na violência e uma mistura de sadismo e prazer:

Como uma boneca, disse Jerónimo, sentira de repente que podia puxar-lhe os cabelos, bater-lhe contra o chão e arrancar-lhe a roupa, ela [Vitória] era a boneca que ele sempre desejara ter, e sempre lhe tinham recusado, porque não eram brincadeiras de rapaz (p. 39).

Ou então

ele lhe dava tarefa após tarefa, cada vez mais difíceis: subir a escada no escuro. Cobrir de cinza o chão da cozinha, à noite, quando todos dormissem. Atravessar a casa com uma venda nos olhos. Esconder a pá de queimar o leite-creme. Roubar o terço de prata de Marcionila e tornar a pô-lo no lugar dias depois, quando já toda a casa fosse virada ao ar e toda a gente interrogada (p. 39).

Jane Flax, em *Thinking Fragments: Psychoanalysis, Feminism, and Postmodernism in the Contemporary West*, afirma que a psicanálise explica cabalmente o modo como as crianças se transformam através de relações sociais em uma identidade sexual específica e na heterossexualidade. Também explica que a submissão da mulher ao homem faz parte da construção do sistema patriarcal.

The attainment of female identity is a process of repression and restraint, 'based largely on pain and humiliation.' The culmination of this process is the 'domestication of women'; women learn to live with their oppression. The family is the source of women's oppression because under patriarchal domination it is the agency in and through which women are engendered – replicating men who dominate, women who submit (Flax, 1991: 145).

A necessidade de manter a posição de poder sobre o outro, de definir o papel da mulher na sociedade e de negar-lhe, no processo, uma identidade autónoma não são só todas as características fundamentais da representação histórica do patriarcado que enforma a sociedade rural portuguesa de prin-

cípios deste século, mas também de todo o sistema filosófico ocidental. A identidade do homem e a construção da subjectividade masculina alicerça-se na marginalização e na exclusão da mulher do espaço de significação simbólica. Patricia Waugh sublinha que

Subjectivity, historically constructed and expressed through the phenomenological equation self/other, necessarily rests masculine 'selfhood' upon feminine 'otherness'. The subjective centre of socially dominant discourses (from Descartes's philosophical rational 'I' to Lacan's psychoanalytic phallic/symbolic) in terms of power, agency, autonomy has been a 'universal' subject which has established its identity through the invisible marginalization or exclusion of what it has also defined as 'femininity' (whether this is the non-rational, the body, the emotions, or the pre-symbolic) (Waugh, 1989: 8).

Visto que o sistema filosófico baseia-se em um «'metaphysical cannibalism' that consumes the many 'others' of theoretical reason, in order to legitimate itself» (Braidotti, 1991: 211), a exclusão da mulher converte-se em uma necessidade interna do próprio sistema. O sujeito universal, no entanto, necessita o «outro» porque sem a dicotomia eu/outro ele não pode justificar a superioridade do conhecimento teórico, da cultura e da ideia. Diz Josette Féral que

'Theorizing needs a Savage.' The Savage in the West has always been the Woman: simultaneously present and absent, present when absent, and all the more absent when she is there. She is needed so that her difference can act as a confirmation of man's 'natural superiority' and of his 'birthright' to be the best (Féral, 1980: 88-89).

Jerónimo, como produto desse discurso filosófico ocidental e de uma sociedade patriarcal, também aceita, sem questionamento, o valor transcendente e universal concedido ao sujeito masculino e racional. Em *O Cavalo de Sol*, ele não só se identifica com o espaço da ideia, da cultura e da razão, mas também pensa que é uma obrigação sua defender esse espaço de qualquer resistência, ataque ou contaminação por parte do «outro», o «outro» que ele

caracteriza como emocional, selvagem, irracional e susceptível à imaginação e à fantasia, e que, como tal, ele considera inferior e sem direito à representação. Este modo de pensar, além de caracterizar o seu relacionamento com a prima Vitória, também se liga a um sistema mais amplo de significação que fundamenta a sua inter-relação com o mundo, em geral. Constantemente ele postula *vis-à-vis* Vitória e outros aspectos do seu universo rural que a opressão, a subordinação e o domínio absoluto do «outro» e a violência são interna e estruturalmente necessários para a produção e construção do conhecimento e da cultura. Só quando Jerónimo puder estabelecer o mesmo domínio e controle sobre o outro, ou seja, a mulher, a natureza, o cavalo e a realidade, que ele mantém sobre um cão é que teremos, segundo ele, a vitória da cultura e a possibilidade de produção intelectual e teórica. De certo modo, toda a sua vida se caracteriza pela luta para controlar e dominar o «outro.»

A distância entre o eu e o mundo, a inadequação entre a realidade e a ideia. E o desejo, que sempre sentira, de anular essa distância. Desde a infância que o seu olhar perscrutava a realidade com afinco, dedicando-lhe uma atenção obsessiva, perseguindo-a como um caçador a uma presa (p. 31).

A realidade só tem sentido se for reprimida e anulada, facto que implica a possibilidade da sua teorização e a sua participação no espaço cultural como ideia. No texto, Vitória também é uma realidade, ou seja, a ausência, a negatividade, o continente negro que se situa num espaço exterior ao discurso patriarcal. Jerónimo, com as suas acções, procura reprimir a realidade de Vitória, o feminino, para forçá-la a regressar, na única forma aceitável, à ordem universal masculina, isto é, como o «outro» especulador do homem (Moi, 1985: 133-134). A sua tentativa de despertar na prima o interesse pelos livros deve ser visto sob este ângulo: a apropriação do feminino por um projecto teleológico que é também um «project of diversion, deflection, reduction of the other in the Same. And, in its greatest generality perhaps, from its power do eradicate the difference between the sexes in systems

Subversão da topografia cultural do patriarcado

that are self-representative of a 'masculine subject'» (Irigaray, 1985: 74). No entanto, o projecto de Jerónimo não tem muito êxito dado que a prima se desinteressa rapidamente dos livros.

Que de resto interpretava mal, de uma forma diferente da dele, sem querer ouvi-lo explicar-lhe a maneira certa de entendê-los. Mas o mais grave de tudo era a sua falta de interesse. Vagueava ao longo das estantes, tirava um e outro, folheava, lia uma página, voltava a pôr no lugar. Bocejando.

Como se ter lido alguns fosse igual a ter lido todos os que havia a saber, e nenhum livro pudesse acrescentar mais nada (p. 117).

Resistindo à apropriação pela ordem universal masculina, Vitória confirma que existem outros modos diferenciados de representar a realidade. Também o que diz e pensa sobre o primo e os objectos culturais que simbolizam o mundo dele apoia o projecto de produção de diferença como meio de completar o ser humano. «Olhava-o, com aflição, como se ele fosse um insecto que os livros e as estantes sepultassem. E o violino, disse ela, era um instrumento de tortura. Com que ele se flagelava» (p. 117).

Jerónimo, apesar do desafio e da ameaça contra a ordem universal racional devido à resistência e insubordinação de Vitória (ela não aceita o papel tradicional da mulher dentro da ordem patriarcal e não se submete aos códigos masculinos de conduta) continua, no entanto, a subestimar a prima concluindo que é dele que vem a força dela, ou seja, a ilusão dessa força. Como veremos, mais adiante, a sua conclusão é errónea. A ameaça e o desafio são reais e acabam subvertendo e destruindo a topografia cultural do patriarcado. Também o desejo de Jerónimo de domesticar a prima como ele domestica os cães nunca se concretiza: ela continua a ser sempre o animal selvagem, o «outro» do discurso racional convertido finalmente em um «eu» com a capacidade de construir o seu próprio mundo. A anulação do «outro» que é o objectivo fundamental do desejo do poder absoluto prova ser uma falsa ilusão para Jerónimo. Perante a força dele só os cães e o falcão se deixam dominar completa e absolutamente.

Com o cão Jerónimo sempre se sente totalmente realizado e feliz. Do cão recebe fidelidade absoluta: o animal deixa de ser ele para ser a voz do seu dono. Anula-se perante os comandos do seu dono. Segundo Jerónimo

Entre o cão e o homem era o homem que mantinha a superioridade e o comando, sem ficar em momento algum à mercê do seu corpo [o protagonista sempre revela através do texto uma total repugnância a qualquer tipo de contacto com outro corpo, com a natureza]. Se porventura o cão enlouquecesse ou enraivecesse, não arrastaria o homem na sua loucura, o caçador poderia sempre, em último caso, liquidá-lo, bastaria que ele estivesse, e estaria sempre facilmente, à distância breve de um tiro.

Em relação ao cão, como em relação à presa, a posição do caçador nunca era de reciprocidade: existia de um lado a fraqueza, e do outro a força. O cão era a sombra do homem, não tinha outra função do que servi-lo fielmente até à morte, lamperia sempre a mão que o castigava, o seu mundo era o seu dono, e a voz do seu dono era para ele a única audível (p. 82).

Esta relação homem/cão que acentua a submissão total do cão aos desígnios do dono e que o torna em um títere é o tipo de relação que Jerónimo julga erradamente manter com a prima Vitória, ou seja, um relacionamento baseado na dicotomia força/fraqueza onde ele é o detentor da força e a prima da fraqueza. Para manter a sua posição de senhor do universo, de superioridade sobre o «outro», ou melhor, para justificar e legitimar o discurso patriarcal ele tem que submeter a mulher a um sacrifício simbólico, sacrifício que se associa à construção de uma realidade que assenta em dicotomias: mestre/escravo, conquistador/selvagem, caçador/presa, presença/ausência, cultura/natureza, inteligível/sensível, ideal/real. Naturalmente, o segundo termo da oposição binária, caracterizado como negativo e inferior pelo homem, define o espaço feminino de acordo com o sujeito masculino racional. A teorização da feminista Rosi Braidotti explica os modos e as estratégias utilizados nas representações discursivas do patriarcado.

Subversão da topografia cultural do patriarcado

Patriarchy is the practice, phallogocentrism the theory; both coincide, however, in producing an economy, material as well as libidinal, where the law is upheld by a phallic symbol that operates by constructing differences and organizing them hierarchically. A dialectic of one/other is thus established, which organizes the sexes in a power relation. Through such a dualistic grip on the question of difference, patriarchal thought has associated woman with nature, the body, the physical, as matter to be tamed and domesticated (Braidotti, 1991: 213).

Em *O Cavalo de Sol*, no entanto, Vitória, recusa-se a submeter-se aos desígnios do homem, rejeita o papel de submissão que lhe é reservado pelo discurso patriarcal, não aceita a definição que lhe é imposta pelo homem, tem iniciativa própria e considera-se ser autónomo. Todas estas características apontam para um conflito explosivo entre o mundo da ordem representado por Jerónimo e o mundo de ruptura, de inconformismo, de desafio, de insurreição representado por Vitória. O mundo dos dois protagonistas assenta definitivamente em bases antagónicas. De um lado, temos Vitória com a sua vontade intensa de viver, de conhecer a vida em todos os seus aspectos incluindo o sensual, o erótico. Uma das suas fantasias ou sonhos é «mergulhar no ribeiro, descer até ao fundo, e encontrar a cidade. Mesmo que tivesse de morrer por amor disso» (p. 68). A cidade representa a desordem, o movimento, a liberdade, a vida. A cidade é perturbadora, misteriosa, sem limite; associa-se à expansão da realidade. O mundo da ordem antiga necessita de limites e receia ser contaminado por espaços diferentes. Por estas razões é que o tio, o pai de Jerónimo, quando Vitória lhe pede explicações sobre o facto de ele nunca ter ido a Lisboa lhe responde com uma pergunta a que, em seguida, ele mesmo responderá: «para que haveriam de sair da Casa da Cabeça de Cavalo se lá tinham tudo o que era preciso para o bem-estar de cada um? Só pelo gosto de ver coisas novas, bem que futilidade lhe parecia a pretensão» (p. 107).

Jerónimo recusa-se a entrar na vida; ele sente ódio a tudo o que não é cultural e procura imediatamente domesticar e dominar tudo o que ele considera selvagem, o que não pertence ao seu mundo racional. A sua relação

com a natureza caracteriza-se pelo conflito. Em contrapartida, Vitória entra na vida, na natureza; ela harmoniza-se e adequa-se à natureza. É uma continuação dela. Ela aparece caracterizada, no texto, como uma criatura estival, um bicho da estação quente» (p. 100), ela «não parecia incomodar-se por sentir o suor do cavalo colado ao corpo,» (p. 65) «ela sempre estivera dentro da vida» (p. 95), ela tem a protecção do mundo selvagem (p. 151) e diz-se que «A vida corria nela como uma força escura, um rio» (p. 119). A sua relação harmoniosa com a natureza é bem óbvia na época de banhos. Quando ela põe o seu corpo de harmonia com o mar e a praia, ela sente «aquela vibração que vinha de estar em unísono com as coisas, a sensação exaltante de força, vida, saúde, frescura, que era depois a recompensa pela entrada na água que só no primeiro contacto era fria» (p. 77). Também a relação de Vitória com o cavalo, animal que é o paradigma da representação da realidade da protagonista, se caracteriza por estruturas de adequação, não de conflito. O que a fascina é o lado imprevisível, nunca domesticado, do cavalo, a possibilidade de uma estreita relação corpo a corpo com o cavalo, em que o seu suor se mistura ao do cavalo e o cheiro do cavalo lhe cola à pele. Esta simbiose Vitória/cavalo define claramente a realidade da protagonista. Para o cavalo não existe a voz do dono; o cavaleiro tem que adequar-se ao cavalo: «o cavalo nunca obedecia como o cão e não tinha verdadeiramente um dono – era um cavalo solto, cheio de música, ébrio de música, avançando na música como se dançasse» (p. 16). Vitória também é assim; ela não tem dono e continuamente avança para a liberdade, para a vida.

Jerónimo, ao contrário foge à natureza; ele descreve-a como uma forma de agressão, um monstro que deseja devorá-lo e despojá-lo da sua essência racional. Sente-se fustigado por ela porque ela é uma afronta à ideia, à sua essência. A sua experiência, quando veraneia na praia com a prima, é totalmente oposta à de Vitória. Nos contactos com o mar e a praia

ele sofria, com todo o seu corpo, do mesmo modo que os seus pés sofriam desprotegidos, sem encontrarem refúgio em parte alguma. O mar, a praia, o sol, o vento, a areia, avançavam contra ele e agrediam-no, a areia e o vento

Subversão da topografia cultural do patriarcado

fustigavam-no, o sol fazia-lhe arder a pele sensível, a que nenhum bálsamo parecia fornecer lenitivo bastante, a água em que molhava as pontas dos dedos, contrafeito, gelava-o num arrepio, até à espinha (pp. 75-76).

Sente-se totalmente indefeso perante a natureza. Quando entra na água e molha a bainha do fato, a ele

lhe arrepiava o tornozelo que enroxecia, os pés muito brancos, de pele fina, avermelhavam-se, quase feridos pela areia áspera e pelos seixos que ele procurava esquivar-se a pisar, levantando muito as pernas, em pequenos saltos de gafanhoto desastrado. Uma terrível sensação de mal-estar e quase náusea o invadia (p. 78).

A sua relação com o mundo do cavalo caracteriza-se também pelo conflito. O conflito deve-se, sobretudo, a dois factores: a estreita relação corpo a corpo que existe entre o cavaleiro e o cavalo e a falta de domínio de Jerónimo sobre o cavalo. Ele nunca pode exercer sobre este animal o poder sem limite que exerce sobre o cão; nunca pode chegar a uma posição de dominador. «Ele achava o mundo do cavalo inferior e quase promíscuo, e de bom grado o deixava para lacaios e mulheres» (p. 81). Também sente que falta harmonia à relação homem/cavalo. Não é como entre o homem e o cão em que a

própria dimensão física [dos dois] se harmoniza: o homem alto, forte, erecto, altivo, o cão diminuto e frágil próximo do chão na pequena altura das suas patas. Não havia entre ambos a desproporção que existia entre o homem e o cavalo, de peito largo e possante, que podia subitamente enlouquecer e correr desenfreado por ravinas, derrubá-lo com um impulso poderoso dos seus músculos (p. 82).

A harmonia, na visão de Jerónimo, não significa reciprocidade ou equilíbrio; significa superioridade do eu racional sobre o «outro». Ao contrário do cão que é a sombra do dono e só ouve a voz dele, o cavalo desequilibra o mundo de Jerónimo por não se ligar a ele da mesma maneira que o cão. Além do mais, possui um instinto gregário e é alheio ao homem e vive para além dele. O cavalo, símbolo de liberdade, de certo modo, representa uma forma de resistência à construção da realidade de Jerónimo. Com o cavalo ele

não pode exercer o poder da mente, aquela força da inteligência que tanto o seduz, e que é a base da construção do seu universo.

O interesse de Jerónimo pela caça provém da sedução que a caça exerce sobre ele como uma actividade reveladora do poder da mente e da força da inteligência. Através da caça ele pensa que pode alcançar o mundo da ideia, o mundo superior. «Esse era um mundo exacto e limpo, onde ele podia exercer sem limite o seu poder, quase puramente mental» (p. 81). O que o seduzia mais em relação à caça é «o poder da mente, a força da inteligência sobre o mundo selvagem» (p. 86). A arte da falcoaria, segundo Jerónimo, é a forma suprema de caçar porque o homem não só domina a ave da rapina mas obriga-a a «trair a sua espécie e a trair-se a si própria, colocando o seu instinto predador ao seu serviço» (p. 86). Não se podia levar mais longe o domínio sobre o mundo natural. Caçando para o homem, o falcão perdia a sua razão de ser, e só aparentemente estava vivo, porque ele era a primeira das presas mortas» (p. 87). Só dominando absolutamente o mundo natural e sensível é que Jerónimo pode atingir o mundo inteligível, o mundo da ideia, e construir o discurso autêntico e superior da cultura. Como afirma o protagonista, «O centro do mundo e a fórmula da vida era talvez esse jogo infundável do predador e da presa, a sua relação violenta, que por outro lado assentava numa espécie de sedução quase hipnótica» (p. 88). Este desejo de subjugar a natureza, de suprimir o livre arbítrio do «outro» relaciona-se com práticas específicas do discurso patriarcal que afirmam que o homem tem que submeter tudo aos seus desígnios, ou seja, controlar o poder de forças irracionais e naturais (Russ, 1972: 20).

Também a mulher, na visão do homem racional, é uma destas forças naturais e irracionais com a capacidade para destruir e subverter as bases culturais em que assenta o sistema patriarcal. Não é de admirar portanto que, em *O Cavalo de Sol*, o relacionamento entre Jerónimo e Vitória se fundamente no jogo infundável do predador e da presa, jogo que se nutre da violência. No entanto, Vitória não é uma presa fácil; ela não desempenha no texto, o mesmo papel que o cão ou o falcão. Ela tem vontade própria e encontra meios de subverter o mundo racional do homem, especialmente

através da sua relação harmoniosa com a natureza e com o cavalo. Do mesmo modo, quando ela aceita que a fantasia e a imaginação fazem parte da realidade, são outra dimensão da realidade, ela coloca-se do lado da resistência ao conhecimento teórico masculino. Desde o momento em que Vitória chegou à Casa da Cabeça de Cavalo ela imagina que no fundo do ribeiro, perto da casa, há uma cidade iluminada. Também quando sonha com Lisboa ela vê na praça em frente ao rio um rei a cavalo. «De noite o cavalo saía da estátua e fugia. Para os lados do mar» (p. 104). De facto, as linhas que dividem a realidade da imaginação nunca lhe pareciam muito nítidas. «Nunca sabia o que era verdade ou não, pensou batendo com os calcanhares na pedra e fechando os olhos. E isso era como não haver chão para pousar os pés e andar no vento à deriva» (p. 103). A tia e as criadas consideram as histórias que Vitória inventa mentiras e tinham-na como louca e esquisita. Também pensam que anda com ela o esquisito, o demónio. Visto que a tia e as criadas acreditam que o único acesso possível ao social e ao cultural é através da sua submissão à definição patriarcal delas, elas têm que rejeitar o mundo da imaginação e da fantasia. Para elas, o mundo de Vitória está intimamente ligado à feitiçaria e têm medo de que possa até causar a destruição da ordem dominante, se alguém não o travar ou reprimir. É este medo que as faz repetir a Vitória, em forma de eco, as palavras que se seguem. «Mal há-de sempre haver, quem desafia os céus. Quem não teme a Deus, cedo ou tarde terá o seu castigo. Deus dá e Deus tira, bendito seja Deus. Deus lá sabe o que faz, por sua mão» (p. 69). Ao contrário da tia e das criadas, Vitória considera que a imaginação é um elemento positivo na construção da realidade. Rosemary Jackson não só aceita esta dimensão positiva da imaginação, mas também argumenta que ela tem um potencial subversivo porque «characteristically attempts to compensate for a lack resulting from cultural constraints: it is a literature of desire, which seeks that which is experienced as absence and loss (*Apud* Walker, 1990: 169). Também Nancy A. Walker se une a esta dimensão positiva da imaginação e declara que a fantasia «is a way of fashioning an alternative reality, of subverting the social order of the marriage plot and imagining power outside of it» (Walker, 1990: 29).

De facto, Vitória mediante a imaginação, a fantasia e o seu relacionamento harmonioso com a natureza e o cavalo cria um mundo que o discurso patriarcal tradicional não pode conter. Apelos a Deus, acusações de bruxedo, o uso da violência e das mais variadas medidas repressivas e a desvalorização da realidade da protagonista não conseguem travar a resistência de Vitória. Ela sempre segue em frente como o cavalo de sol, caminhando para o sol, para a luz. O seu desafio à ordem estabelecida é tão feroz, tão constante que o próprio Jerónimo dá-se por vencido e, no fim do texto, suicida-se. O suicídio é apresentado, no texto, como uma luta entre Jerónimo e Vitória. Na luta, invertem-se os papéis que Jerónimo e Vitória têm desempenhado até ao momento. De exímio caçador, Jerónimo passa a ser a presa e a prima torna-se na caçadora. A mulher comparada ao sol vai atingir mortalmente com a sua luz a vítima, ou seja, Jerónimo, o símbolo da noite e da ordem antiga «porque ela lançava luz nos seus olhos e o forçava a enfrentar o que ele não aceitaria ver nunca – por isso ele teria de morrer, soube» (p. 212). O suicídio fantasiado como homicídio é a sua maneira de aceitar a derrota, uma derrota que simboliza simultaneamente a destruição da ordem antiga e a construção de um universo diferenciado. Com o suicídio de Jerónimo, Teolinda Gersão também afirma que agora a mulher pode «speak not only against, but outside of the specular phallogocentric structure, to establish a discourse the status of which would no longer be defined by the phallacy of masculine meaning (Felman, 1975: 10).

Em *O Cavalo de Sol*, há a representação de dois mundos antagónicos: o do homem, o da ordem patriarcal, que se liga unicamente à cultura e à ideia, e o da mulher, mais equilibrado, que se relaciona com os mais diversos aspectos da realidade incluindo a natureza, as emoções, a sensualidade, a imaginação, o sonho, o não-civilizado e até a cultura. A harmonia ou o equilíbrio só existe, no caso do homem, quando este se encontra numa posição de supremacia e de superioridade sobre os outros e os elementos, enquanto que, no caso da mulher, a harmonia provém duma adequação ou uma simbiose entre a mulher e os outros e os elementos. O discurso patriarcal fundamenta-se, portanto, em um desejo, por parte do homem, de impôr-se sobre a matéria e,

por extensão, sobre a mulher como o princípio criador. A náusea e a repugnância que o homem sente perante a matéria incontrollável cria desequilíbrio no homem e acaba desmoranando o seu universo. O apego do homem à supremacia do inteligível sobre o sensível, da ideia sobre o corpo ou a matéria, da razão sobre o irracional vem, por conseguinte, do seu desejo de controle, de uma necessidade de determinar os modelos de representação. A construção da subjectividade feminina não necessita, ao contrário da construção masculina, de criação de linhas divisórias ou de fronteiras fixas; ela fundamenta-se na eliminação de barreiras e dicotomias para criar um mundo ilimitado, onde um limite não significa o fim do mundo, mas sim o princípio de outro, no perfeito equilíbrio entre os diversos elementos do universo mediante uma relação de igualdade, de equilíbrio, de reciprocidade.

Como texto feminista, *O Cavalo de Sol* problematiza o discurso patriarcal tradicional. O romance sublinha que se pode escapar às dicotomias que fundamentam a representação da realidade da autoria do sujeito racional. Estas dicotomias, como as formula o texto, só servem para reprimir e subjugar o «outro» e para impedir a representação positiva de certos aspectos da realidade que o homem relaciona com o espaço do feminino: as sensações, a natureza, o corpo, a desordem, a imaginação, o sensual e o erótico. Estes aspectos são intrinsecamente necessários para uma melhor compreensão e para a (re)constituição do eu, da subjectividade, do conhecimento, das relações sociais e da cultura. Só com uma incorporação positiva destes aspectos é que as representações culturais poderão superar modos de pensamento e de ser binários, teleológicos, hierárquicos e holísticos (Flax, 1990: 39). No novo discurso sugerido pelo romance, o eu caracterizar-se-ia pelos traços sublinhados por Liz Stanley e Sue Wise, em *Breaking Out Again*, ou seja, um eu «relationally and interactionally composed, its construction being historically, culturally and contextually specific and also changing in different interactional circumstances (Stanley e Wise, 1993: 195).

José Ornelas é Professor de Literatura Portuguesa na Universidade de Massachusetts – Amherst. Doutorou-se pela City University of New York com uma dissertação sobre Ferreira de Castro. Tem-se debruçado predominantemente sobre a narrativa portuguesa contemporânea, em particular a de autoria feminina.

Referências bibliográficas

- BESSE, Maria Graciete (1993) – «A Inscrição do Feminino no Discurso Literário» in *Letras e Letras*, Ano VI, n° 99.
- BRAIDOTTI, Rosi (1991) – *Patterns of Dissonance*, New York, Routledge.
- COELHO, E. Prado (1984) – «A Seda do Lenço» in *A Mecânica dos Fluidos: Literatura, Cinema, Teoria*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- DIOGO, Ana Teresa (1991) – «Teolinda Gersão – O Cavalo de Sol» in *Colóquio/Letras*, 121-122.
- FELMAN, Shoshana (1975) – «Women and Madness: The Critical Phallacy» in *Diacritics*, 5.
- FÉRAL, Josette (1980) – «The Powers of Difference» in Alice A. Jardine; Hester Eisenstein (eds.) – *The Future of Difference*, Boston, G.K. Hall.
- FLAX, Jane (1990) – «Postmodernism and Gender Relations in Feminist Theory» in Linda J. Nicholson (ed.) – *Feminism/Postmodernism*, New York, Routledge.
- FLAX, Jane (1991) – *Thinking Fragments: Psychoanalysis, Feminism and Postmodernism in the Contemporary West*, Berkeley, University of California Press.
- GERSÃO, Teolinda (1989) – *O Cavalo de Sol*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.
- IRIGARAY, Luce (1985) – *This Sex Which Is Not One* (trad. do francês de Catherine Porter), Ithaca, Cornell University Press.
- JARDINE, A. Alice (1985) – *Gynesis: Configurations of Women and Modernity*, Ithaca, Cornell University Press.
- MAGALHÃES, J. Allegro (1987) – *O Tempo das Mulheres*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- MOI, Toril (1985) – *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*, London, Methuen.
- RUSS, Joanna (1972) – «What Can a Heroine Do? Or Why Women Can't Write» in *Images of Women: Feminist Perspectives*, Bowling Green, Ohio, Bowling Green Popular Press.
- STANLEY, Liz; WISE, Sue (1993) – *Breaking Out Again*, London, Routledge.
- WALKER, Nancy A. (1990) – *Feminist Alternatives: Irony and Fantasy in Contemporary Novel by Women*, Jackson, University of Mississippi Press.
- WAUGH, Patricia (1989) – *Feminine Fictions: Revisiting the Postmodern*, London, Routledge.

BIBLIOGRAFIA SELECTIVA

Discursos femininos Teoria crítica feminista

A bibliografia comentada que a seguir se apresenta encerra um duplo propósito pedagógico: por um lado, ela faculta informação pormenorizada acerca de títulos fundamentais na área temática em causa; por outro lado, ela dá notícia do desenvolvimento que, em países como os Estados Unidos, a França ou a Inglaterra, caracteriza a teoria crítica feminista. Não é essa a situação em Portugal, se exceptuarmos alguns exemplos isolados, um dos quais é mencionado nesta bibliografia selectiva. Também por isso, este inventário comentado pode, aliado a outros contributos que neste número de *Discursos* se encontram, favorecer a dinamização de uma relevante área dos estudos literários, tanto no plano da reflexão teórica, como no das suas aplicações.

ABEL, Elizabeth (ed.) – *Writing and Sexual Difference*, Chicago, University of Chicago Press, 1982, 315 pp.

Originalmente publicados num número especial da revista *Critical Inquiry* (vol. 8, nº 2, Inverno de 1981), os artigos reunidos neste volume investem como a categoria do «género sexual informa e complica tanto a escrita como a leitura dos textos». O problema teórico do conceito de «diferença» é conceptualizado de modo diverso por, entre outras, Elaine Showalter, Susan Gubar e Judith Kegan Gardiner. Os exemplos de crítica aplicada oferecidos, por exemplo, por Mary Jacobus, Margaret Homans, Nina Auerbach, Annette Kolodny, Catherine Stimpson e Gayatri Spivak põem em evidência uma variedade de estratégias subversivas utilizadas por escritoras e leitoras com o fim de inscrever a «diferença» que alteraria

Discursos

radicalmente as formas literárias tradicionais definidas pelo cânone masculino. O volume inclui uma tradução do famoso ensaio de Hélène Cixous, «Le Rire de la Méduse» (1975).

BEAUVOIR, Simone de – *Le Deuxième Sexe*, Paris, Gallimard, 1949, 2 vols.

Um estudo essencial para a compreensão da herança intelectual do feminismo contemporâneo francês. Começando com a premissa básica de que «A mulher não nasce mas faz-se», a Autora investiga em detalhe toda a extensão das forças (históricas, sociais, económicas, biológicas, psicológicas, sexuais e artísticas) que determinam a situação da mulher no mundo, passando depois a analisar as implicações dessa situação e a sugerir possíveis meios de luta. Conquanto algumas passagens do estudo já não possuam relevância política ou filosófica na época contemporânea, certos conceitos e estratégias analíticas têm ainda um valor fundamental para a crítica feminista. Contam-se, entre estes, o conceito de «alteridade» que está na base de toda a opressão social; o questionamento das ideias de Freud referentes à feminidade; a constatação da ausência das mulheres como colectividade dos grandes empreendimentos históricos e culturais; e os mitos sobre a Mulher construídos e propagados pela imaginação masculina. A Parte III do segundo volume contém uma secção dedicada à «marginalidade» da produção literária feminina, que Beauvoir atribui não só à falta de esforço artístico mas também à visão «singular» característica da escrita feminina. Como Woolf, Beauvoir argumenta que as mulheres têm que «transcender» estas limitações para poder alcançar uma expressão literária de valor «universal».

BELSEY, Catherine; MOORE, Jane (eds.) – *The Feminist Reader: Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism*, London, Macmillan Education Ltd., 1989, 264 pp.

Uma antologia de ensaios, a maior parte extraídos de textos anteriormente publicados, que ilustram de modo conciso a premissa básica de

que, para o/a leitor/a feminista, todo o acto de interpretação é um acto conscientemente político enraizado numa compreensão historicista de toda a produção cultural. Algumas das principais questões levantadas pela teoria e pela crítica literária feministas (principalmente ao longo dos anos oitenta) são aqui apresentadas a partir de perspectivas diferentes e por vezes antagónicas, o que põe em evidência o saudável espírito de debate intelectual que anima o campo em questão. Os ensaios de Dale Spender, Gillian Beer e Julia Kristeva enfocam problemas relativos à definição de uma linguagem, de uma escrita e de uma tradição literárias especificamente femininas. Sandra Gilbert e Susan Gubar investigam tal especificidade em termos de uma experiência biológica e social, o que, na perspectiva de Hélène Cixous, implicaria primeiro que tudo a adopção de uma posição discursiva «feminina». Rosalind Coward, Mary Jacobus e Toril Moi discutem a relação entre as várias escritas de mulheres e o projecto político feminista. A tendência potencialmente imperialista do mesmo é salientada por Gayatri C. Spivak.

CIXOUS, Hélène; GAGNON, Madeleine; LECLERC, Annie – *La Venue à L'écriture*, Paris, UGE, 10/18, 1977, 151 pp.

Três testemunhos pessoais que relatam processos de acesso à escrita, apelando, ao mesmo tempo, para a necessidade de que as mulheres escrevam, que sobrevenham as repressões culturais de vários teor que têm silenciado o desejo feminino e, daí, a sua voz própria. No ensaio do título, Cixous utiliza toda uma série de metáforas, de alegorias e de jogos de palavras para evocar a passagem da morte à vida, do exílio ao amor-próprio e ao amor do outro num percurso não-linear marcado por pontos nodais de «descobrimento» que assinalam a relação intrínseca entre a escrita, o corpo, o desejo e a dádiva: a escrita como acto supremo de «dar à luz» o «eu» e os outros. Em «Une lettre d'amour», Annie Leclerc também conceptualiza a escrita feminina como um «parto» que libera a «mulher-serva» das prisões impostas ao seu corpo, tornando-a capaz de quebrar o silêncio milenário em que se funda a

função maternal. Madeleine Cagnon propõe, em «Mon corps dans l'écriture», a reapropriação por parte das mulheres da memória do corpo feminino, a história polimorfa de um desejo silenciado pela ordem falocêntrica que reprime a expressão não só das mulheres mas também de todos os oprimidos. A escrita feminina seria, assim, uma forma de luta aliada a outras formas de luta social e política. De um lirismo utópico e comovedor onde se interpõem, por vezes, passagens expositivas e analíticas, os três ensaios constituem mostras exemplares da teoria-prática característica da «escrita feminina» em voga nos anos setenta.

CLEMENT, Catherine; CIXOUS, Hélène – *La Jeune Née*, Paris, UGE, 10/18, 1975, 296 pp.

Um dos textos mais frequentemente citados com referência à problemática da função política do feminino. Na primeira parte do livro, Catherine Clément apresenta as suas ideias sobre a natureza e função das representações da Mulher na tradição ocidental. Hélène Cixous discorre sobre a mesma questão, analisando as suas repercussões na libido e na prática da escrita feminina. Por último, entram em cena as duas vozes teóricas num «diálogo» que ilumina os pontos de contacto e, sobretudo, as divergências entre ambas. Tanto Clément como Cixous estão de acordo a respeito do fenómeno de exclusão cultural que historicamente tem eliminado as mulheres do discurso filosófico ou expositivo. Porém, discordam quanto à necessidade de que estas forjem um lugar para si no discurso falocêntrico. O papel sócio-histórico tanto quanto metafórico da histeria é valorizado por Cixous como modelo exemplar da capacidade feminina de transgressão e de desordem social. Clément rejeita tal conjugação entre o papel psico-sexual e o papel político da histeria, insistindo em que esta (que pode ser biologicamente masculina, tal como Flaubert) em nada altera a ordem simbólica vigente. No seu todo, o presente texto emblematiza o impasse entre a posição abertamente política de Clément e o conceito abstracto de «política» proposto por Cixous.

DIDIER, Béatrice – *L'Écriture-Femme*, Paris, PUF, 1981, 286 pp.

Uma abordagem contra a proliferação de teorias sobre a Mulher e o feminino tendentes a «reproduzir até à caricatura todos os *clichés* da moda», este estudo pretende demonstrar que a «escrita feminina» não nasce nos anos setenta mas é, pelo contrário, um fenómeno trans-histórico. A sua manifestação não se encontra necessariamente ligada à experiência biológica do corpo feminino (a menstruação e a maternidade, por exemplo); não é compreensível em termos de qualquer base psicológica comum (o desejo feminino); nem muito menos em termos de uma linguagem feminina específica. Desde Safo à época contemporânea, é a situação das mulheres na sociedade em que vivem o que explicaria, pelo menos em parte, certas «linhas de força comuns» na escrita feminina: a apresentação da mulher marginalizada, que enfrenta toda uma série de obstáculos sociais à actividade literária; a preocupação com o problema da identidade do «eu» feminino; e o sentido de uma realidade alternativa, evocada por meio de características formais tais como a circularidade, a fluidez, a ruptura e a descontinuidade. Leitura de base que corrige, até certo ponto, a tendência formalista característica de outras teorias da «escrita feminina».

EAGLETON, Mary (ed.) – *Feminist Literary Criticism*, London/New York, Longman, 1991, 241 pp.

Uma apresentação panorâmica das diferentes tendências da crítica feminista a partir de princípios dos anos 70. Dramatizando o debate interno de cada uma dessas tendências, o volume organiza-se mediante uma série de pares de ensaios justapostos, sendo o segundo uma resposta ao primeiro ou uma exploração alternativa dos mesmos temas. Os pontos de contacto bem como as divergências entre várias teorias literárias feministas são deste modo iluminados, particularmente no que respeita à sua procedência filosófica. Torna-se possível constatar assim a importância de Marx na crítica de Cora Kaplan, a de Michel Foucault na de Peggy Kamuf; a filiação de Toril Moi, Julia

Discursos

Kristeva e Gayatri Spivak em Jacques Derrida; e, por fim, a adesão a Freud e/ou a Lacan por parte de Kate Millet, de Mary Jacobus, de Hélène Cixous e de Catherine Clément. O último par de ensaios, da autoria de Mary Jacobus e de Stephen Heath respectivamente, examinam a relação entre a sexualidade e a textualidade confrontando o estatuto problemático da «mulher no texto» e o não menos problemático estatuto dos «homens no feminismo».

FELSKI, Rita – *Beyond Feminist Aesthetics: Feminist Literature and Social Change*, Cambridge, Harvard University Press, 1989, 223 pp.

Opondo-se frontalmente à crítica feminista de filiação francesa, que privilegia a expressão do feminino em discursos de vanguarda a partir de perspectivas semióticas, desconstrutivas e/ou psicanalíticas, Rita Felski apela neste estudo para a necessidade de reconsiderar a função sócio-política, denunciadora e, à vez, intervencionista, de certa literatura feminista de corte autobiográfico. Em sua opinião, esta deve ser perspectivada através do que, seguindo a sugestão de Jurgen Habermas, denomina como «a esfera pública feminista», ou seja, «o espaço discursivo definido em termos de uma identidade [política] comum», baseada na experiência de opressão que une as mulheres em movimentos políticos independentemente das suas diferenças individuais. Esta redução da diversa malha de condicionamentos políticos, sociais e culturais em que a literatura é produzida e que simultaneamente ajuda a produzir leva a uma perspectiva sociológica, estruturante, que dificilmente explica como a literatura feminista de tipo experimental (não realista) participa de um projecto político transformativo identificável com o feminismo.

FINKE, Laurie A. – *Feminist Theory, Women's Writing*, Ithaca/London, Cornell University Press, 1992, 216 pp.

Baseando-se nas ideias de Foucault e, especialmente, de Bakhtin, a Autora advoga uma crítica feminista dirigida à análise da «especifici-

dade histórica e cultural da opressão, da resistência, da cooptação e da subversão que marca os textos sobre e de autoria feminina». As tensões entre estes últimos e as representações culturais da Mulher ao longo do tempo são exploradas em vários textos literários (predominantemente de origem francesa e inglesa), desde a época medieval à contemporânea. O capítulo final do livro esboça uma teoria de valor estético fundada numa compreensão «dialógica» das condições históricas e políticas em que se efectua toda a produção cultural. Uma visível preocupação teórica por contribuir para o debate em torno da especificidade da escrita de mulheres faz-se aqui acompanhar de análises críticas que de modo tão claro como estratégico põem à prova o princípio de «complexidade crítica» feminista proposto pela Autora.

GILBERT, Sandra; GUBAR, Susan – *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination*, New Haven, Yale University Press, 1979, 719 pp.

Um dos clássicos da crítica feminista anglo-americana dos anos setenta, este massivo estudo das principais figuras literárias femininas em língua inglesa no século XIX vai muito além do seu propósito crítico-analítico. Se, por um lado, sugere uma nova compreensão da especificidade da tradição literária feminina (*vis-à-vis* a tradição masculina dominante), por outro, esboça uma ambiciosa teoria da criatividade literária feminina. Para as Autoras, as mulheres escritoras tiveram (têm ainda) que enfrentar o mito exclusivista do Autor-Pai, detentor da pena/pénis, «metáfora da paternidade» que reduz a representação da Mulher ao binómio anjo/monstro. Reapropriando-se da imagem masculina da mulher-monstro, Gilbert e Gubar valorizam a sua instabilidade, a sua «duplicidade» criadora: ela é aquela que tem uma história para contar, uma história que pode sempre não ser contada ou contada de modo diferente. A figura da escritora «louca» tematizada ou simplesmente sugerida nos textos deste estudo epitomizaria, assim, o estatuto duplo, simultaneamente revisionista e revolucionário, da criatividade

dade feminina. Sob o «desenho da superfície» estaria sempre latente nos textos de autoria feminina um significado ou «verdade» outra, que compete à crítica feminista iluminar.

GREENE, Gayle; KAHN, Coppélia (eds.) – *Making a Difference: Feminist Literary Criticism*, London, Methuen & Co. Ltd., 1985, 273 pp.

Composto por nove ensaios de autoria diversa, o presente volume apresenta uma visão global das diversas propostas, metodologias e debates que caracterizam o campo da crítica feminista contemporânea. Num artigo de carácter introdutório, as editoras descrevem com acervo a complementaridade das investigações feministas levadas a cabo nas áreas de história, de antropologia e de literatura num esforço comum de desconstruir os paradigmas culturais (masculinos) que têm silenciado e marginalizado as mulheres. Os restantes ensaios representam como diversas correntes críticas feministas – inspiradas na política da linguagem, na psicanálise, nas teorias do «feminino» no feminismo socialista, na diferença da raça e na da experiência lésbica – têm questionado o cânone numa tentativa de nele inscrever a diferença, ou melhor, as múltiplas diferenças femininas.

HUMM, Maggie – *The Dictionary of Feminist Theory*, London, Harvester Wheatsheaf, 1989, 278 pp.

Uma obra de inegável utilidade, onde o estudioso (ou o curioso) do pensamento feminista pode encontrar ampla informação sobre termos, teorias, conceitos e ideias neste domínio, apresentados no seu processo de definição, como não podia deixar de ser dada a natureza do caso, i.e., sendo o Feminismo «a collage of continuously changing ideas» (p. xv) e sendo convicção da Autora que o processo de definição consiste sobretudo em «evocar a diferença e convocar a experiência» (p. xiv). Convocando precisamente a experiência histórica das mulheres, atendendo sobretudo às transformações ocorridas nos anos 60 e 70, Maggie Humm

reúne aqui um vasto conjunto de instrumentos conceptuais que permitem compreender a discriminação económica, política e sexual de que a mulher tem sido alvo ao longo dos tempos. A partir de uma perspectiva transcultural e internacional, mas apoiando-se predominantemente na teoria francesa e anglo-americana, a Autora visa também apresentar a teoria feminista como um campo de pesquisa de direito e demonstrar como ela pode tornar-se numa fonte transformadora de poder e conhecimento, ao aliar de uma forma *sui generis* a teoria à prática, o público ao privado. Como a Autora afirma no Prefácio a este Dicionário, a selecção dos conceitos aqui contemplados foi feita a partir de materiais escritos informados por três preocupações básicas: redefinir o conteúdo do conhecimento, desenvolver uma epistemologia alternativa e traçar novas configurações possíveis do conhecimento. Verifica-se que o Feminismo é aqui colocado no seu contexto histórico, porquanto se oferece ao leitor a possibilidade de apreender as diversas inter-relações entre o pensamento feminista e o pensamento ocidental em geral. Em cada entrada, o leitor encontra uma apresentação do desenvolvimento histórico de cada conceito ou, quando se trata de um nome próprio, a identificação e a indicação dos contributos mais significativos, a citação da fonte original de determinadas ideias particulares, quando é o caso, e sempre uma ou várias indicações bibliográficas sobre o assunto em questão. Termina o volume uma extensa bibliografia.

IRIGARAY, Luce – *Ce Sexe Qui N'est Pas Un*, Paris, Les Editions de Minuit, 1977, 217 pp.

Uma colecção de onze ensaios que apresentam as ideias centrais da Autora. O ensaio do título, em particular, tem gozado de uma certa influência na crítica literária feminista. Começando por atacar o falocentrismo do modelo freudiano da sexualidade feminina, modelo que reduz a mulher a um objecto da fantasia masculina, Irigaray baseia-se na morfologia dos genitais para argumentar que a mulher é

Discursos

«feita de dois lábios que se beijam continuamente» sendo, portanto, «em si já duas». Esta duplicidade indivisível gera a multiplicidade infinita característica tanto da sexualidade como da linguagem femininas. Só a reavaliação do sistema cultural fundado na troca das mulheres permitirá, contudo, a liberação do desejo feminino e a consequente expressão (artística, política) de tal multiplicidade. Se bem que Irigaray defenda a necessidade de uma transformação cultural radical com vistas a alcançar este fim, adverte contra o perigo de simplesmente inverter a ordem vigente, impondo um novo padrão feminino no lugar do padrão dominante masculino.

JARDINE, Alice – *Gynesis: Configurations of Woman and Modernity*, Ithaca, Cornell University Press, 1985, 281 pp.

Posicionando-se como «tradutora» (no sentido derridano), Alice Jardine «transporta» não só ideias e textos de uma língua (a francesa) para outra (a inglesa), mas também o sentido político da prática crítico-teórica feminista. O seu objectivo é investigar como a modernidade (que nos Estados Unidos se associa mais especificamente ao Pós-modernismo) «põe a Mulher no discurso [artístico e filosófico] [...] como aquele processo que está para além do sujeito cartesiano, a Dialéctica da Representação e a Verdade do Homem». A palavra «processo» é chave, diferenciando o projecto de Jardine da tradicional análise de «imagens de mulheres» na literatura. «Gynesis» será, então, o processo discursivo que produz o feminino como um «espaço» ou «horizonte» desestabilizante, incerto, fora do conhecimento e da representação. Jardine organiza o seu estudo de acordo com três processos entrecruzados de «gynesis» evidenciados nas principais manifestações teóricas da crise das narrativas-mestras humanistas e da razão positivista.

JARDINE, Alice; SMITH, Paul (eds.) – *Men in Feminism*, London, Methuen & Co. Ltd., 1987, 288 pp.

A «entrada» de vozes masculinas na teoria e crítica feministas constitui o tema central deste volume, em que vem a lume a famosa controvér-

sia originada em duas sessões do Congresso da Modern Language Association of America, em Dezembro de 1984. «Eles» – Stephen Heath, Paul Smith e Andrew Ross – falam primeiro; «elas» – Alice Jardine, Judith Mayne, Elizabeth Weed e Peggy Kamuf – falam depois. E a discussão continua, ora na forma de ataque e contra-ataque (como, por exemplo, entre Elaine Showalter e Terry Eagleton), ora na forma de solos que analisam questões relativas às implicações políticas da presença dos homens nos espaços e disciplinas académicas fundadas por mulheres. Tal como muitos dos colaboradores neste volume o acentuam, a preposição «em» na frase «os homens no feminismo» assinala a relação necessariamente problemática dos homens com o feminismo. Podem/devem estes «estar no feminismo» mesmo se intelectual e politicamente o apoiam? O diálogo entre Stephen Heath e Alice Jardine que conclui o volume parece sugerir uma resposta afirmativa a esta pergunta, desde que sempre seja assumida a impossibilidade última dos seus termos.

LAURETIS, Teresa de – *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*, Bloomington, Indiana University Press, 1987, 151 pp.

Uma contribuição fundamental para o discurso crítico-teórico feminista, esta colecção de ensaios compele a um entendimento político do género enquanto «efeito e excesso da representação». O influente ensaio do título estabelece o enquadramento teórico que informa a análise dos filmes e romances focados nos restantes ensaios. A sua premissa conceptual assenta na ideia foucaultiana de que a sexualidade constitui uma «tecnologia do sexo», ou seja, ela é produzida por uma multiplicidade de práticas sociais e culturais, de epistemologias e de discursos institucionais. Lauretis vai além de Foucault, porém, ao argumentar que os sujeitos masculinos e os femininos são diferentemente subjugados e, à vez, cúmplices dos discursos e práticas da sexualidade. Segundo a Autora, a teoria feminista deve compreender o sujeito feminino como situando-se simultaneamente dentro e fora da ideologia do género, sendo construído por «uma multiplicidade de discursos, posições e

Discursos

significados, que são por vezes mutuamente conflitivos e inerentemente (historicamente) contraditórios». O sujeito feminino será, portanto, «heteronímico» com relação aos aparatos ideológicos e às tecnologias sócio-culturais do género.

MAGALHÃES, Isabel Allegro de – *O Tempo das Mulheres: A Dimensão Temporal na Escrita Feminina Contemporânea*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987, 547 pp.

O único estudo identificável com uma agenda crítica feminista a ser publicado em Portugal até à data, este extenso volume é de consulta indispensável não só no que se refere a algumas das principais vozes da ficção portuguesa contemporânea mas também no que se refere à sua herança histórica. Num primeiro capítulo, a Autora analisa a tradição filosófica, desde a Antiguidade Clássica à Fenomenologia, que postula diferentes modalidades de vivências temporais entre homens e mulheres. Enquanto que para aqueles o tempo seria fluido, para estas ele seria cíclico ou «parado». O estudo parte pois da hipótese de que o reflexo literário do «tempo feminino» se apoia em realidades biológicas e sociais transhistóricas com um fundo comum, projectando-se depois num complexo jogo de espelhamentos, do qual a leitora participa. Isto explica por que, desde a voz da Mulher nas cantigas d'amigo, passando pelas obras de Sórora Maria do Céu e de Ana Plácido, entre outras, até Agustina Bessa Luís e a autoras mais recentes, tais como Lídia Jorge, a representação da estrutura do tempo feminino permanece inalterável tanto ao nível dos textos em si como ao nível das suas personagens femininas.

MARKS, Elaine; COURTIVRON, Isabelle de (eds.) – *New French Feminisms: An Anthology*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1980, 279 pp.

Uma recolha de mais de cinquenta extractos de textos de autoria diversa, previamente publicados, esta antologia é de utilidade fundamental

como introdução às várias contribuições e vertentes do pensamento feminista francês contemporâneo. Os três ensaios iniciais, da autoria das editoras, oferecem um informativo resumo da história do feminismo e do anti-feminismo na França, traçando também o contexto intelectual em que surgem os «novos feminismos» nos anos setenta. A proposta de Simone de Beauvoir sobre a mulher como o «Outro» definido pelo sujeito masculino, incluída na introdução a *O Segundo Sexo* (1949, I), abre o debate em torno do qual giram as intervenções de, entre outras, Hélène Cixous, Annie Leclerc, Benoîte Groult, Claudine Herrman, Luce Irigaray, Marguerite Duras, Monique Wittig, Julia Kristeva e Catherine Clément. Dois problemas intimamente relacionados ressurgem como pontos centrais deste debate: por um lado, a viabilidade pragmática do ideal de uma linguagem especificamente feminina capaz de transformar as mulheres em (novos) sujeitos discursivos; por outro lado, a relação entre o feminismo como actividade política em várias frentes e a sua redução a uma simples prática literária.

MILLER, Nancy K. – *Subject to Change: Reading Feminist Writing*, New York, Columbia University Press, 1988, 285 pp.

A relação conflitiva entre a teoria crítica pós-estruturalista, de ascendência filosófica francesa, e a metodologia típica dos Estudos de Mulheres, em linha com o pragmatismo anglo-americano, é neste livro hábil e proveitosamente ultrapassada. Assumindo uma posição discursiva a meio caminho entre um e outro extremos teóricos, a Autora propõe uma teoria literária feminista baseada no conceito de «assinatura feminina», construção política mais que essência biológica cuja finalidade principal é a inclusão das mulheres no cânone literário e cultural que paulatinamente as vem excluindo como sujeitos autorais. A leitura de vários textos franceses e anglo-americanos de autoria feminina contraposta, num ensaio específico, à análise da representação do sujeito feminino nas *Lettres Portugaises* (em confronto com a propos-

Discursos

ta de Peggy Kamuf, que considera o feminino como «efeito» independentemente da autoria do texto), gera estratégias de leitura feminista tendentes à valorização crítica daquilo que Nancy K. Miller caracteriza como as «cenas da escrita» – as figurações textuais da mulher escritora presentes nos textos que traçam uma «tradição» (alternativa) de literatura feminista.

MOI, Toril – *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*, London, Methuen & Co. Ltd., 1985, 206 pp.

Um dos mais importantes volumes de introdução à teoria literária feminista publicado nos anos oitenta. Toril Moi descreve de um modo conciso e claro, a que não falta uma fina análise ideológica, as duas escolas de pensamento literário feminista caracterizadas pelas orientações (por vezes simplificadoras) de «política sexual anglo-saxónica» e de «política textual francesa». A tendência da primeira para tratar os textos de autoria feminina como «reflexos» não mediatizados de realidades sociais e biológicas merece a censura da Autora. Por outro lado, o sonho de uma linguagem especificamente «feminina», advogado pelas teorias francesas de «écriture féminine», é também criticado por cair no tipo de separatismo que tradicionalmente tem excluído as mulheres da produção cultural. Se bem que Moi privilegia as propostas deconstrutivas-psicanalíticas de Cixous, Irigaray e, sobretudo, de Kristeva, propostas que problematizam o conceito de «identidade» e a própria categoria «Mulher», é evidente que abraça a necessidade política de uma crítica feminista de teor pragmático desde que sempre baseada num entendimento pós-estruturalista da linguagem.

NEWTON, Judith; ROSENFELT, Deborah (eds.) – *Feminist Criticism and Social Change: Sex, Class and Race in Literature and Culture*, London, Methuen & Co. Ltd., 1985, 291 pp.

Uma colecção de ensaios relativos ao campo da literatura e das ciências sociais que postulam a necessidade de contextualizar a crítica

feminista numa *praxis* política materialista aberta às lutas de mulheres. A introdução, a cargo das editoras, apresenta com clareza toda uma série de questões relacionadas com este objectivo a partir de vários posicionamentos crítico-teóricos, como por exemplo, a desconstrução, a psicanálise e a homossexualidade. No seu todo, o volume, que se divide numa primeira parte teórica e noutra de crítica aplicada, chama a atenção para o valor político de uma perspectiva centrada simultaneamente nas condições materiais e nos contextos ideológicos, linguísticos e intelectuais em que se efectua a produção cultural.

NICHOLSON, Linda J. (ed.) – *Feminism/Postmodernism*, London/New York, Routledge, 1990, 348 pp.

Uma colecção de ensaios teóricos a partir de uma variedade de perspectivas disciplinares (filosofia, ciências políticas e ciências sociais), que investiga as implicações do (des)encontro entre o feminismo e o pós-modernismo para uma política feminista efectiva. Na sua Introdução, Nicholson salienta os principais pontos de contacto entre o feminismo e o pós-modernismo, como, por exemplo, concepções similares de identidade e de diferença, de inclusão e de exclusão, resultantes de um comum questionamento do discurso científico-racional iluminista. A abolição da tendência universalista (exclusivista e dogmática) típica do feminismo humanista seria um factor positivo desta confluência, segundo as visões mais ou menos optimistas propostas por Nancy Fraser e Linda Nicholson, por Jane Flax e por Donna Haraway, por exemplo. A maior parte dos ensaios incluídos nesta colecção adverte, porém, como a celebração infinita das diferenças, a descrença na categoria do sujeito humanista e na noção de agência pode conduzir a um relativismo incompatível com as motivações transformativas do feminismo. Leitura de base crítico-teórica fundamental, não obstante a ausência – aliás sintomática – de uma contribuição especificamente representativa dos estudos literários.

SHOWALTER, Elaine – *A Literature of their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing*, New Jersey, Princeton University Press, 1977, 378 pp.

Considerado já um clássico da crítica feminista anglo-americana dos anos setenta, este estudo identifica e descreve uma tradição literária feminina desenvolvida ao longo de três etapas, características de qualquer «subcultura literária». Uma primeira etapa «feminina» corresponde a um período de imitação e interiorização dos modelos estéticos dominantes (masculinos). Numa segunda etapa «feminista» as autoras revoltam-se contra estes modelos, advogando o estatuto autónomo da literatura feminina. A procura de uma identidade própria, liberta da dependência em estratégias de oposição, regista o advento de uma terceira etapa «fêmea» («female»). O cuidado em contextualizar histórica e socialmente a produção literária feminina, a inclusão de escritoras desconhecidas ao lado de escritoras de renome, e a sistematização de categorias de análise susceptíveis de gerar uma nova metodologia crítica, que Showalter mais tarde chamaria «ginocrítica», são os principais méritos deste estudo. Não obstante, tem recebido violentos ataques sobretudo devido à suposição implícita que o norteia, nomeadamente, que a literatura é um veículo transparente da experiência.

SHOWALTER, Elaine (ed.) – *Speaking of Gender*, London, Routledge, 1989, 335 pp.

Os catorze ensaios incluídos nesta colecção representam uma importante vertente da crítica feminista anglo-americana centrada sobre a categoria do género sexual. (Por oposição ao sexo biológico, o género é concebido como o resultado de condicionamentos sociais, culturais e psicológicos). Tal como Showalter o faz notar na sua introdução ao volume, a partir de princípios dos anos oitenta «o surto do género» teve um crescente impacto teórico e crítico nos estudos literários, forçando a análise segundo a qual toda a leitura e toda a escrita estão marcadas pelo género. Um primeiro grupo de ensaios explora os

«subtextos do género» presentes em teorias que se pretendem genericamente neutras: a crítica da recepção, o método desconstrutivo da Escola de Yale, e a crítica Afro-Americana. Um segundo grupo de ensaios demonstra como o reconhecimento da política do género que funciona em cada texto pode levar a novas e produtivas leituras bem como à reconceptualização de toda uma série de noções literárias em que vêm à luz metáforas de feminidade e masculinidade. A contribuição do Novo Historicismo para o estudo do género sexual e suas relações com a construção da sexualidade e do género textual constituem uma terceira aportação ao volume. No seu todo, este levanta sérias questões susceptíveis de ultrapassar a chamada «ghettoização» da crítica feminista em parte resultante da sua fixação num conceito simplista de patriarcalismo.

WAUGH, Patricia – *Feminine Fictions: Revisiting the Postmodern*, London, Routledge, 1989, 244 pp.

Numa tentativa de aproximar o pós-modernismo e o feminismo com o argumento de que ambos partilham uma mesma noção de subjectividade, o presente estudo pretende demonstrar como certas escritoras dos anos setenta e oitenta (Sylvia Plath, Grace Paley, Margaret Atwood e Doris Lessing, entre outras) representam a identidade humana ou em termos processuais-relacionais ou em termos de dispersão. Para Waugh, a ficção e os ensaios de Virginia Woolf anunciam já o que viria a ser a posição feminina pós-moderna, particularmente a visão de uma nova sociedade baseada numa subjectividade cambiante, múltipla e dispersa.

WOOLF, Virginia – *A Room of One's Own*. London, Hogarth Press, 1929; reimp., London, Grafton Books, 1987.

Considerado um dos mais importantes pilares da crítica literária feminista, este ensaio integra duas conferências sobre o tema geral «As mulheres e a ficção», proferidas pela Autora em 1928 a convite de duas

instituições do ensino superior para mulheres. O seu objectivo fundamental não é simplesmente encorajar as mulheres a escrever mas a infundir-lhes uma noção de «génio» na esteira da «irmã de Shakespeare». Esta figura feminina inventada por Woolf ter-se-ia suicidado devido à frustração de não poder expressar o seu génio. As mulheres seriam, de facto, vítimas da «pobreza do seu sexo» não só devido à falta de educação e à condição de esposas e mães mas também pela falta de uma tradição literária feminina, de um modelo de «oração feminina» capaz de veicular as experiências das mulheres. Só a independência material, emocional e espiritual, a que se ligaria a posse de «um quarto para si», proporcionaria às mulheres a oportunidade para desenvolverem uma capacidade artística equiparável à das grandes figuras literárias masculinas – uma meta que, segundo Woolf, pressupõe o ideal de uma «mente andrógina» criadora, capaz de «trasmitir [uma] realidade» neutra quanto ao género.

INQUÉRITO

Em questão: discurso feminino

Contemplar a questão do **discurso feminino** convida a que se abra, neste número de *Discursos*, um espaço de confrontação (quer dizer: de aproximação e cotejo) de vozes de proveniência diversa, marcadas por relações também distintas com o tema aqui dominante e com os problemas dele decorrentes. Essas vozes são as de estudiosas (Beatriz Weigert, Isabel Allegro de Magalhães e Paula Morão) que entre nós (ou, mais genericamente, no espaço cultural da Língua Portuguesa) têm consagrado a sua atenção a escritoras, discursos e textos em que a questão do **feminino** é, pelo menos, pertinente; a par delas, assume um significado peculiar a intervenção de uma **escritora** (Helena Marques) e de um **escritor** (Urbano Tavares Rodrigues, também, como se sabe, professor e ensaísta literário): porque essa intervenção é a de quem, em práticas literárias, enunciou **discursos femininos** ou **no feminino** na palavra de **narradores** ou a partir da interação de **personagens** masculinas e femininas.

Em qualquer caso, os depoimentos que aqui se registam referem-se a duas questões fundamentais no presente contexto:

- A que trata de indagar a pertinência conceptual de expressões como **discurso feminino** ou **escrita feminina**;
- A que pondera as vantagens ou desvantagens, em vários planos (cultural, metodológico, ideológico, político, etc.), de utilização de um tal conceito.

BEATRIZ WEIGERT

A expressão *discurso feminino* ou *escrita feminina* tem vindo a ser empregada em vista do evento novo que se instala e que altera a normalidade da tradição. Nomeia-se a série que surge e se mantém com regularidade de

sistema. A tradição que se abala é a artística – de autoria masculina – no momento em que alinha obras criadas por mulheres.

A autoria feminina é sinal de transgressão. Constitui acto de ousadia, na exibição de um corpo estranho, no conjunto consagrado de obras oferecidas a uma colectividade. É texto que se introduz no grande texto, reclamando, para si, foros de propriedade. A autoria feminina corresponde à imposição de uma consciência que se reconhece no direito de apropriação de um espaço: o espaço do discurso. Esse acontecimento assinala ruptura reveladora de ultrapassagem de etapa da evolução. É dado cultural de que as expressões *discurso feminino* e *escrita feminina* dão testemunho.

A designação contida no adjectivo é indicação de procedência. A Literatura de todos os povos organiza-se, por finalidades operacionais, obedecendo à proveniência das obras. Há uma nação de berço legitimada na assinatura do autor. A especificação – *feminino* – no discurso, vai além da identificação de nacionalidade, para ser definição de classe. Reavalia o já existente. Revisa critérios, reformulando a ordem anterior. Ressalta o carácter de *outro*, de estranho, alertando para a diferença. Desse modo, a marca de propriedade alarga a sua abrangência: passa a incluir o género *feminino*. Passa a constituir-se, também, pelo nome de mulher.

Sendo seta hermenêutica, o signo de autoria promove expectativas. Desempenha função paratextual e mesmo architextual. Antecipa conteúdos e géneros literários. O nome de autor provoca associações, alinhando famílias espirituais, temas e estilos de época. Feminino e masculino incluem-se, então, como elemento de interpretação. Esses mecanismos de compreensão são accionados, já no pórtico do livro. O leitor é chamado, pela evocação de suas experiências. Aí está a comunicação imediata. Convite ao leitor.

A autoria, contudo, não constitui identidade civil do escritor. Homens e mulheres trocam penas e saberes. O leitor, muitas vezes, lê depoimentos e ouve queixumes, tudo realizado por mão e pensamento travestido. Quantas vezes confirma a autoria em obra pseudónima, onde se camufla um/a escritor/a que se resolve escamotear? A tradição literária comprova desde as *Cantigas de Amigo*, o modo como universos femininos se elaboram. Também

ninguém esquece a questão sobre as *Lettres Portugaises*, da apaixonada soror de Beja. (Não se falará, aqui, em autores que recheavam ficheiros rotulados de Literatura para Mulheres. Rótulo de discriminação ... inferiorizante!) Sobre a questão da identidade da *fala feminina* é curioso antever o momento de surpresa, se for descoberto um heterónimo-mulher de Fernando Pessoa.

Como pesquisa, anota-se a preocupação de averiguar, no discurso feminino e no masculino, as formas estilísticas utilizadas, em verso e prosa, na construção dos universos artísticos: – a força ou fragilidade que dimana das personagens – os modos de relacionamento – a maternidade – a presença das crianças. Haverá modos de dizer no masculino e no feminino? Haverá eleição de preferências? De que modo se organizam tábuas de valores humanos? De tudo isso, é preciso, como conclusão, reflectir sobre o seguinte: Omitindo-se a autoria, é possível identificar um texto escrito por mulher, num conjunto de vários?

Sob o ponto de vista do estudo da literatura, essa investigação é válida, uma vez que se reconhece a pertença histórico-geográfico-social de vocábulos e expressões. As palavras que escrevem as obras de arte possuem data, localização e categoria. Assim também, a relação significante-significado marca-se dos mesmos matizes. A evolução arrasta humanidade e expressão linguística.

Como se concebe, então, a compreensão do leitor face à perpetuidade das obras? Face ao documento de outras épocas? Que acervo cultural terá ele que portar para a apreciação de conteúdos distanciados de sua vivência?

O ser humano é o ser de ontem e de hoje. A obra artística possui um núcleo intemporal, para cuja apreensão não é preciso mais que viver e sentir. Há na obra de arte uma essência que não se reduz. Que resiste à história, à geografia, às lutas sociais e às análises mais rigorosas. Há uma hierarquia sensível de valores, que se transmite de leitor a leitor em qualquer tempo e lugar. É a esse nível que a palavra ascende, e ... a obra se perpetua. É essa a comunicação inefável e transcendente.

Sob esse ângulo, não há compartimentações plausíveis e nem condicionamentos temporais, espaciais ou de classe. Sob esse ângulo, os adjetivos

que classificam universos artísticos se invalidam. O que conta é a intensidade da verdade humana proclamada. E é, então, que compreendemos a lição de António Cândido: «... a literatura humaniza porque faz viver» (António Cândido, «A literatura e a formação do homem», Conferência pronunciada na XXIV Reunião Anual da SBPC, São Paulo, Julho de 1972).

Assim, o *discurso feminino* é conhecimento. E, sendo testemunho de seu tempo, valida-se pelo grão de humanidade que semeia.

HELENA MARQUES

Discurso feminino (ou *escrita feminina*) significa apenas, do meu ponto de vista, um acto de liberdade e autenticidade. Ou seja, corresponde, ou deveria corresponder, à intervenção cultural da mulher em plena fidelidade a si própria.

Um breve olhar pelo passado recente recordar-nos-á duas mulheres notáveis pela independência, pela coragem e pelo talento que, vivendo embora nas duas grandes capitais de então, Londres e Paris, se sentiram na necessidade de adoptar pseudónimos masculinos para conseguirem fazer circular os seus livros. Refiro-me, naturalmente, a George Eliot (Mary Ann Evans) e a George Sand (Aurore Dupin), que nasceram no primeiro quartel do século XIX e morreram em 1880, a primeira, e em 1876, a segunda.

Não será abusivo pensar que, a essa adopção de nomes de homem, terá correspondido, como corolário lógico, a procura de uma escrita inspirada nos romancistas contemporâneos, de certa forma transpondo para a literatura as roupagens masculinas com que Mary Ann e Aurore disfarçavam a sua identidade. Poderemos, portanto, legitimamente interrogar-nos sobre o que poderiam ter sido, por exemplo, «The Mill on the Floss» ou «La Mare au Diable» se George Eliot e George Sand tivessem escrito sem constrangimentos, sem a preocupação de darem aos seus «noms de plume» a verosimilhança de um suporte literário credivelmente masculino.

Passaram cem anos e cem anos são muito tempo. Mas sê-lo-ão? Na história europeia das mentalidades, serão na verdade muito tempo? Em

reunião recente acontecida em Atenas, mulheres da Europa comunitária, dos Estados Unidos e do Canadá debateram, uma vez mais, os caminhos para o maior acesso das mulheres aos centros de decisão e poder. Com o decorrer dos trabalhos, a tônica das intervenções instalou-se num plano que, ligado embora ao primeiro, largamente o transcendia: a imperiosa necessidade de que o poder, quando alcançado, seja exercido em fidelidade ao sujeito feminino que o detém.

Pioneiras em inúmeros campos da vida contemporânea, as mulheres quase só encontram, olhando à sua volta, modelos masculinos de eficácia e sucesso. E sucumbem, frequentemente, à tentação de copiá-los como único meio de fazer carreira e triunfar, passando em claro aquilo que delas realmente se espera e que só elas podem dar: um novo modo de optar, de decidir, de construir e de estar na vida que sempre respeite o primado dos valores sobre os interesses, do ser sobre o ter. E esse novo modo de estar na vida não se atinge com cópias de modelos falhados, mas com a semente da renovação e da inovação e com o contributo genuíno e original de cada pessoa.

Falar de «contributo genuíno e original de cada pessoa» é recusar, à partida, qualquer suspeita de exclusão dos homens na construção de um mundo novo e melhor. E é recusar também, imediatamente, qualquer suspeita de massificação do discurso (ou da escrita) feminino. Nenhum, nenhuma de nós é igual ao outro, à outra. E quantos homens, mais generosamente inteligentes, menos materialmente condicionados, não terão sofrido, eles também, a ditadura dos modelos ditos «triunfantes», a referência inescapável e esmagadora dos grandes e pequenos «vencedores» da sociedade economicista em que vivemos?

Esta rápida incursão pelas questões do exercício do poder não constitui, seguramente, desvio ao tema do discurso literário. Ele continua a ser a força que, em última análise, interpela as inteligências, alerta as consciências, desperta os indiferentes, humaniza o mundo.

Escrita feminina? Escrita masculina? Por certo. Bastará que cada um seja fiel à inteira verdade de si próprio e mutuamente se não exclua.

ISABEL ALLEGRO DE MAGALHÃES

Na versão breve de uma resposta (que poderia ser longa) quanto à questão da pertinência, ou não, das expressões *discurso feminino* e *escrita feminina*, gostaria de chamar a atenção para o seguinte:

Num grande número de países, nas últimas décadas, tem sido reconhecida com clareza – em análises de ordem cultural, antropológica, filosófica, linguística, literária – a **diferença** que a presença das mulheres introduz nos vários domínios da vida, nas vias e nas formas de conhecimento, na expressão literária e artística.

No que se refere aos estudos literários e linguísticos, essa afirmação tem já uma longa história desde a segunda metade deste século. A crítica literária francesa, inglesa, italiana, norte-americana e também a que se tem produzido no Brasil e na Índia, só para citar alguns exemplos, tem atentado na escrita e no discurso de autoria feminina, no sentido de neles descortinar traços novos, portadores de características que no seu conjunto manifestam diferenças significativas relativamente à escrita e ao discurso masculinos.

A crítica francesa é talvez a que primeiro se preocupou com a definição de uma **identidade do feminino** através das suas expressões simbólicas, e isto, seguramente, devido à formação linguística, filosófica, psicanalítica das mulheres que a estes estudos se dedicaram. Essa linha da crítica tentou desvendar a existência de uma linguagem própria das mulheres, linguagem essa que exprime as experiências da intersubjectividade, do corpo e do desejo, silenciadas pela ordem simbólica dominante – masculina na sua origem e na sua expressão. A crítica anglo-americana tem vindo também a definir aquilo a que chama «gender writing», como forma particular da expressão literária das mulheres (no início centrando-se sobretudo nos conteúdos, ultimamente preocupando-se, por exemplo, com as expressões de uma temporalidade e de uma epistemologia no feminino). Essa crítica tem vindo claramente a especializar-se, dando lugar a um ramo específico que trata as questões do feminino na literatura (e não só), designado como «feminist criticism», «Gyno-» ou «gender criticism».

A constatação destas análises é a de que houve uma supressão do inconsciente feminino, visível no código simbólico da língua, o que fez que a parte da realidade humana que as mulheres representam tenha ficado omitida nas expressões literárias e outras.

A emergência, em números significativos, de mulheres escritoras em muitos países do mundo vem dar voz clara a essa diferença intrínseca, a essa identidade do feminino, tornada muda pela cultura dominante.

Quer as autoras disso tenham consciência, quer não, a escrita e o discurso das mulheres revelam a emergência de uma realidade outra. Essa diferença vê-se, por exemplo, na escolha de temáticas intimamente relacionadas com o ser e a experiência (corporal, interior, relacional, social) vivida pelas mulheres, mas torna-se explícita sobretudo nas formas da expressão desses conteúdos, quaisquer que eles sejam.

Curiosamente, a narrativa de ficção portuguesa de autoria feminina do pós-25 de Abril não mostra grandes divergências temáticas entre as obras de autoria feminina e as de autoria masculina. No entanto, essa diferença existe a outros níveis, espelhada, por exemplo, no ritmo do discurso, na sua sintaxe e na semântica, na estrutura dos textos, na construção de personagens, nas noções do tempo, nas funções atribuídas ao espaço, ao ambiente ou aos objectos, o que dá sinal de uma novidade flagrante.

Apesar de as escritoras portuguesas nossas contemporâneas, na sua maioria, recusarem a identificação de uma escrita ou de um discurso no feminino, não cabe dúvida de que o seu discurso e a sua escrita, indicam – nas formas de sentir, de perceber, de pensar, de expressar a realidade e a ficção – uma alteração que aparece em profunda sintonia com a vida e a experiência das mulheres.

Isso não quer dizer que não haja também escritores-homens com traços considerados femininos na sua escrita e no seu discurso. Julia Kristeva e Hélène Cixous, por exemplo, incluíram conjuntamente, no que chamaram «écriture féminine», Proust, James Joyce e Virginia Woolf; Jean Genet, Collette e Marguerite Duras. A divisão nem sempre passa, pois, pelo sexo de quem escreve, mas por uma maneira *outra* de ver e de estar-no-mundo, da qual

Discursos

alguns homens partilham também. Poderá assim falar-se, em alguns casos, do «sexo dos textos», e não apenas do sexo dos seus autores.

Nesta fase da história, o reconhecimento cada vez mais explícito – na crítica dentro das universidades de muitos países, ou fora delas – da existência de uma escrita feita no feminino e de um discurso alinhado «femininamente» constitui uma verificação ineludível. Por isso, o uso de metodologias de análise que procurem descrever essa **identidade outra** nas suas diversificadas expressões literárias é de grande utilidade para uma clarificação destas matérias, permitindo seguramente que se confirme a eficácia conceptual de expressões como **escrita e discurso femininos**. A terminologia poderá ser esta ou outra a inventar. Neste momento, prefiro, por exemplo, a designação de escrita e discurso **no feminino** (já em uso) porque me parece apontar mais claramente para o **modo como** se faz a escrita ou se constrói o discurso, ao passo que «escrita» e «discurso femininos» correm o risco de induzir apenas à indicação do sexo dos autores.

De um ponto de vista histórico-cultural, vale a pena ter em conta que esta procura de uma identificação de traços do feminino se situa num horizonte mais amplo, vivo a vários níveis nas nossas sociedades de final do século: o do reconhecimento da diferença fundamental de que as mulheres – como classe bio-socio-cultural que constituem – são portadoras. E essa diferença, uma vez assumida, só poderá vir enriquecer, em esferas diversas, as sociedades tendencialmente monolíticas e uniformizadas, que a cultura ocidental tem vindo a produzir.

A nível da expressão literária, este trabalho poderá igualmente revelar-se como enriquecedor da própria literatura, na medida em que traz à luz e à consciência outras modalidades de expressão da diversidade possível na criação humana.

•

PAULA MORÃO

Que a actividade da escrita seja adjectivada de modo a estabelecer-se uma diferença entre masculino e feminino, só pode ser consequência da

distinção sócio-cultural entre os dois géneros; com efeito a escrita em si não comporta traços em absoluto distintos caso seja praticada por um homem ou por uma mulher, mas pode ser espelho de diferenças que vivemos e que no nosso tempo têm ganho relevo – até pelo desenvolvimento mais ou menos organizado de grupos (de mulheres, ou de mulheres e homens) que se batem pela igualdade dos sexos a todos os níveis.

Alguns dos traços que vêm sendo tradicionalmente atribuídos ao feminino têm passado para a literatura. Assim, por exemplo, a literatura escrita por mulheres assumiu durante as primeiras décadas do século XX português os papéis sociais da mãe, da educadora e da esposa, e o que encontramos são obras dirigidas às crianças ou escritos de conteúdo sentimental, sem inovação ou ousadia técnica; são mulheres que escrevem como é suposto que as mulheres escrevam, segundo códigos morais e sociais dominantes. Depois há as exceções ou os casos sintomáticos: considere-se a tendência de certas escritoras para os géneros intimistas, próximos muitas vezes de uma escrita privada ou que como tal se quer, mostrando a vontade de afirmação de um sujeito que as normas mantêm submisso e sem pensamento próprio – cabendo este, já se sabe, ao homem, cabeça única de casal; ou veja-se a rebeldia a vários títulos de uma Florbela Espanca, objecto de escândalo apesar de tudo tolerado, sinal de uma *outra coisa* que ela não sabia ainda nomear; pense-se ainda no uso defensivo ou lúdico de pseudónimos masculinos por algumas escritoras, forma implícita de procurar a integração plena na comunidade intelectual que vê as mulheres como autoras menores por definição.

A questão é sobretudo, parece-me, de mentalidade, pois está amplamente demonstrado que em todos, homens e mulheres, há uma matriz comum, a que no limite se pode chamar androginia, a partir da qual, com o crescimento, se operam diferenciações. A educação e a tradição têm acentuado as diferenças em vez das semelhanças, insistindo em conflitos e posições de força. Mas podem observar-se fugas, como as de alguns homens escritores que manifestam características do que Irene Lisboa chamou, meditando sobre o assunto em *Solidão*, «*femininos mentais*»; ocorrem-me como exemplos casos muito diferentes – a sensibilidade lábil de versos de um

Discursos

Bernardim Ribeiro ou de um António Nobre, a extraordinária personagem de Zana em *A Noite e o Riso*, de Nuno Bragança.

Afinal, como é possível unificar coisas tão diversas senão através de artificiosos adjectivos? Tomemos alguns exemplos ainda. A escrita intimista, insistindo na representação do tempo interior e assumpção da identidade feminina, de *O Silêncio* de Teolinda Gersão, dilui-se em outros livros da escritora. A poesia de Luiza Neto Jorge, que assume por vezes uma agressividade também sexual, não quer ser nem feminina nem masculina. As personagens de mulher em Maria Velho da Costa são de grande intensidade – mas também o são os homens de que se ocupa, sobretudo em *Missa in Albis*. Maria Teresa Horta insistiu durante muito tempo na representação do corpo e da sexualidade feminina, mas guarda a lucidez de o ver em complemento com um par masculino. Maria Isabel Barreno, a quem também interessou investigar a identidade feminina em obras de ficção, vem ultimamente a trabalhar personagens ‘tout court’ – homens e mulheres. E se déssemos a ler sem nome de autor obras, por exemplo, de Agustina, de Luísa Costa Gomes ou até de Maria Gabriela Llansol, como ter a certeza de que os autores seriam identificados como mulheres?

Ou seja: há casos, há modulações, há contextos, há indivíduos e obras. Penso com Béatrice Didier (em *L'Écriture-Femme*, 1981, p. 6) que, «se há uma especificidade da escrita feminina, [...] não se pode estabelecer uma segregação absoluta entre escrita masculina e escrita feminina», porque diferença (que a há, de fisiologia, psicologia, tradição e vivência social) não pode querer dizer guerra, opostos, incompatibilidades – antes deve querer dizer complemento, alternância dos papéis, harmonia. Também no plano da escrita.

URBANÓ TAVARES RODRIGUES

Acredito acima de tudo no estilo do escritor, nas suas marcas pessoais, idiossincráticas e estéticas, que podem manifestar-se no léxico, na sintaxe, no metaforismo, das mais diversas maneiras. Acabo de usar o masculino

escritor, englobando a escritora, todas as escritoras, numa síntese que privilegia a função e o talento.

Não contesto no entanto a existência de um discurso feminino, que, aplicando-se genericamente à mulher comum, quando falante – escrevente –, cabe também à escritora, embora possa não ser o que melhor a caracteriza. Quando pensamos em romances como *Ponto Pé de Flor*, de Clara Pinto Correia, ou até nalguns textos fundamentais de Agustina e de Maria Velho da Costa, recheados de posturas e saberes domésticos, ou em poemas de Maria Teresa Horta, particularmente ligados a intimidades e segredos do corpo da mulher, é evidente que defrontamos discursos femininos.

Reproduzir o discurso feminino tem sido, contudo, através dos tempos, tentação bem forte de muitos escritores, de Molière a Balzac e Flaubert, de Shakespeare a Dos Passos e a Faulkner, de Tolstoi a Moravia, a Carlos Fuentes ...

Eu próprio o tentei muitas vezes, com particular empenho em *Bastardos do Sol*, nas novelas de *Imitação da Felicidade*, em *Violetas e a Noite*, em *Deriva*, sempre que quis outorgar à mulher, ou melhor, a uma mulher específica, a voz e a condução da narrativa.

Todos os registos, o sagrado como o profano – amor, sexo, ambição, luta, esperança, política, descoberta do ser e do destino –, as vozes femininas, como as masculinas, mas bem diversamente, captam, encarnam, transmitem.

DOCUMENTO DE TRABALHO

Bagatelas literárias ou questões da criação estética dinisiana?

Pareceu-nos oportuno, atendendo ao tema do presente número desta revista sobre o «discurso feminino», lembrar aqui a existência, apesar de curta, de Diana de Aveleda na 'vida' de Júlio Dinis. Não se trata neste caso, como poderia à primeira vista parecer, da eventual companheira do romancista que em vão a crítica procurou, nem tão pouco da musa inspiradora do seu génio; trata-se, sim, do outro pseudónimo adoptado por Gomes Coelho, por certo menos conhecido do público em geral que o de Júlio Dinis.

A manifestação da pseudonímia em Joaquim Guilherme Gomes Coelho não constitui caso complicado do ponto de vista explicativo, quando muito apenas curioso por se tratar aqui de um pseudónimo feminino que oculta uma identidade masculina; acreditamos que tal procedimento tenha apenas a ver com razões de natureza psicológica – a escrita era para Júlio Dinis um acto íntimo – e não, como certos entendidos pretenderam, com certa falta de coragem para enfrentar a crítica das suas obras.

A produção literária de Diana de Aveleda, se assim podemos chamar à correspondência que deixou, restringe-se a meia dúzia de cartas que assinou com este nome entre 1863 e 1868. No entanto, elas são demasiado ricas em informação para poderem ser ignoradas, não só pelo seu pendor autobiográfico, mas principalmente porque remetem para aspectos da estética literária dinisiana, que prenunciam afinal certo envolvimento, *sui generis*, naturalmente, com a já latente Questão Literária, bem como para o novo panorama histórico-social surgido depois da Revolução Liberal.

Diversos biógrafos do escritor tentaram de alguma forma explicar o surgimento deste pseudónimo feminino invocando a morte prematura da mãe de Gomes Coelho e a ausência, de um modo geral, de figuras femininas na sua vida real, factos que teriam levado Júlio Dinis a recriar nos seus romances – como realmente fez – universos de acção predominantemente femininos. As personagens principais dinisianas são, a par de algumas figu-

ras masculinas, mulheres que têm fundamentalmente uma função pedagógica a desempenhar entre si, na medida em que se conduzem umas às outras, mas também o fazem em relação a um público que pressentimos ser no romancista essencialmente feminino. Não foi só Júlio Dinis que, como todos sabem, se dedicou à educação da mulher, mas foi também Diana de Aveleda, e de forma igualmente convicta, exigindo das mulheres na vida real, tal como o romancista na sua ficção, uma conduta moral exemplar. Esta visível preocupação tão imbricada em 'ambos' com o eterno ou 'etéreo' feminino, como diria Cecília Meireles a este propósito, consolida-se na mulher, redentora de todas as desgraças e tristezas (Cf. «Presença feminina na obra de Júlio Dinis» in *Ocidente*, IX, nº 24, 1940, pp. 32-45).

Antes, porém, de passarmos ao verdadeiro objectivo do presente documento de trabalho, isto é, à publicação dos trechos mais elucidativos da carta que em nosso entender melhor ilustra o que para trás ficou dito e que dá conta ao mesmo tempo de uma curiosa polémica surgida entre Diana de Aveleda e Ramalho Ortigão, não resistimos à tentação de transcrever um excerto de outra carta da mesma 'autora', publicada em Maio de 1864 n' *O Jornal do Porto*, já que nela Diana de Aveleda faz a apologia de um género de literatura, cultivado pelo próprio Júlio Dinis, de natureza simples e de cunho eminentemente populista e filantrópico. Essa literatura, no dizer da mesma autoridade, encontrara em *Os Contos do Tio Joaquim* de Rodrigo Paganino o seu melhor exemplo, pelo que a sua influência é constante ao longo de toda a obra produzida pelo romancista. A carta em questão é bem reveladora da preocupação da sua autora em definir os parâmetros do que deveria ser uma verdadeira arte de escrever romances, motivo que terá levado Sousa Viterbo (Júlio Dinis, *Inéditos e Esparsos*, «Palavras Preliminares» 27ª ed., Lisboa, J. Rodrigues e Cia., 1938, p. XIV) a afirmar que esta carta deveria inclusivamente constar na já extensa bibliografia da *Questão do Bom Senso e Bom Gosto*:

A imprensa havia recomendado pouco esse livro [de Paganino]. Tem desses descuidos a imprensa. Li-o por isso sem a menor prevenção favorável. [...] é deste género de literatura que o povo precisa; é por esta forma que se

resolve a importante questão das subsistências intelectuais, não menos valiosa do que a que ocupa as atenções dos economistas.

Pouco tempo antes discutia-se primazias entre os «Lusíadas» e o poema do senhor Tomás Ribeiro; tratava-se de tirar a limpo qual dos dois seria preferível como livro para leitura nas aulas de instrução primária.

Todos se lembram dessas renhidas controvérsias. Eu por mim nunca pude tomá-las a sério naquele ponto. Achei sempre muita graça ao empenho em que via metidos os críticos. Quem se podia convencer seriamente que qualquer daqueles excelentes livros fosse próprio para as inteligências infantis dos pequenos leitores?

Um com o seu sabor clássico e épico e suas comparações mitológicas, o outro com o seu pronunciadíssimo carácter de lirismo e suas imagens românticas e arrojadas e ambos a suscitarem fundamentadas apreensões nos mestres, por um ou outro episódio, que, baldados os esforços dos críticos, ninguém poderá considerar como demasiado edificantes.

Ora quando eu li o livro de Paganino pareceu-me encontrar nele justamente tudo o que debalde os críticos procuravam nos outros. Aquele, sim, era um livro verdadeiramente escrito para o povo e para as crianças! Livro em que a atenção se prende pela verdade, em que o gosto se educa pelo estilo, em que o sentimento se cultiva por uma moral sem liga, porque é a moral do Decálogo e do Evangelho; livro escrito segundo o programa estabelecido por Lamartine naquele belo prefácio da «Genoveva» e talvez mais fielmente observado ainda por o nosso romancista que por o próprio legislador.

Lembro-me bem que o li a um rancho de raparigas do campo e pude observar como elas o compreendiam sem custo. Não havia palavra que ignorassem, uma maneira de dizer que lhes causasse estranheza; as imagens faziam-nos sorrir pela exactidão, como sorrimos ao ver o retrato fiel de uma pessoa conhecida; não eram caracteres extravagantes, paixões excepcionais, situações inesperadas e únicas o que assim lhes absorvia a atenção; pelo contrário, era por aqueles personagens pensarem, sentirem e viverem como elas, que tanto lhes interessava o livro. [...] aquele volume, escrito para se ler no campo, como eu li, junto à fogueira que crepita no lar, sobre a ponte rústica que atravessa o ribeiro ou no degrau da ermida que, elevando-se no topo do monte, domina a aldeia toda, passou quase despercebido no mundo das letras.

Não suscitou esse murmúrio literário, que acompanha certas obras felizes, murmúrio em que se reúne o louvor à maledicência, à hipérbole laudatória, à calúnia escandalosa, os guindados elogios às censuras exageradas. Foi um livro anunciado apenas, lido por poucos, comprado por menos, livro cujo autor não tem o seu retrato gravado na «Revista Contemporânea» e que portanto quem quer tem o direito de desconhecer. E, apesar de tudo isso, aquele livro, como disse não sei quem, a respeito não sei de que obra, era alguma coisa mais do que um bom livro, era uma boa acção. [...] (*Cartas e Esboços Literários*, Porto, Livraria Civilização-Editora, 1979, pp. 180-182).

E passemos finalmente à carta de 1863, publicada n' *O Jornal do Porto* (nº 44, 25 de Fevereiro de 1963) em que Diana de Aveleda responde de forma calorosa ao folhetinista Ramalho Ortigão¹. Não podemos contudo deixar de chamar a atenção, para o facto de este último julgar estar realmente em presença de uma carta escrita por um punho feminino, a avaliar pelas suas próprias palavras em nota inclusa ao referido folhetim, parecendo, por outro lado, aparentemente não se importar muito com a ideia de poder tratar-se de um pseudónimo literário ou de um nome verdadeiro. É de realçar ainda a atmosfera realista criada pela 'autora' para nela inserir todo um universo feminino, chamando a si inclusivamente a própria função de mãe. A caracterização que faz das duas filhas, Ernestina e Luiza, exemplos de verdadeira modéstia e recato feminino, lembra-nos imediatamente outros pares de personagens femininas típicos de certos romances. Pensamos, por exemplo, em Margarida e Clara em *As Pupilas do Senhor Reitor*, ou ainda em Madalena e Cristina em *A Morgadinha dos Canaviais ...*

¹ Texto transcrito de Júlio Dinis – *Cartas e Esboços Literários*, Porto, Livraria Civilização-Editora, 1979; cotejado pelo texto d' *O Jornal do Porto*.

FOLHETIM

COISAS VERDADEIRAS (*)

Ao folhetinista do *Jornal do Porto*.

ILL. ^{DO} ENR.

Ha tempos escreveu v. s.^a no *Jornal do Porto* um folhetim onde, debaixo da pèrfida e insinuante epigraphie de *Coizas innocentes*, dizia ns. falsidades mais abominavelmente culpaveis e ve eu tenho tido em folhetins, dos quaes não é de ordinario a innocencia a feição característica.

Logo eu duvidei da sinceridade e exactidão do titulo, quando no curto argumento que se lhe segue e no qual se acha em resumo, como é de estilo — o thema da sub-sequente dissertação, vi duas palavras que quaes nunca se juntam sem prejuizo reciproco para as ideias que designam — *A philosophia e a mulher*.

E' sabido que uma eterna pendencia, perpetuada através dos seculos, lava entre nós, as mulheres, e os philosophos, essa porção mais impertinentemente pertenciosa do sexo feio, do qual v. s.^a é um exemplar.

isto vem de longe!

Vrja. o que disse Salomão, citado por v. s.^a, Salomão que, se acreditarimos as letras sagradas, tinha motivos para fallar de nós com o mais conhecido de causa; recorde-se de Aristoteles o maior folhetinista do seu tempo. *Democrito* também trazido a juizo ha poucos dias por v. s.^a, Democrito, que, dizem, em tudo achava pasto para a sua alacridade, chegou a arrancar os olhos, fallo também sobre a responsabilidade de Tertuliano e de v. s.^a, para não ver mulher nenhuma, lembrança a que v. s.^a muito ajuizadamente taxou de estupidia, com grande aprasimento meu.

Recebi ontem o escripto que hoje se publica com este titulo; e que será concluido em folha de amanhã. Era elle acompanhado de uma carta muito elegante igualmente escripto com o titulo de *Coisas innocentes* a bagatella que me proporcionou esta honra. Ignoro se *Diana de Avellêda* é um pseudonimo ou um nome. Basta-me tambem saber que é uma senhora quem o escreve. Em um folhetim que hei de publicar brevemente buscarei provar que fui mal comprehendido e mal analysado pela minha leitora e collaboradora excellente. No entanto curvo-me muito respeitosamente diante da fineza que acabo de receber, e ponho o meu cordial agradecimento aos pés de *Diana de Avellêda*.

RAMALHO ORTIGÃO.

FOLHETIM

COISAS VERDADEIRAS (*)

Ao folhetinista do «Jornal do Porto»

Il.mo Sr.

Há tempos escreveu v. s.^a no *Jornal do Porto* um folhetim, onde, debaixo da pérfida e insinuante epígrafe de *Coisas inocentes*, dizia as falsidades mais abominavelmente culpáveis que eu tenho lido em folhetins, dos quais não é, de ordinário a inocência a feição característica.

Logo eu duvidei da sinceridade e exactidão do título, quando no curto argumento que se lhe segue e no qual se acha em resumo – como é de estilo – o tema da subsequente dissertação, vi duas palavras que quase nunca se juntam sem prejuízo recíproco para as ideias que designam – *A filosofia e a mulher*.

É sabido que uma eterna pendência, perpetuada através dos séculos, lavra entre nós, as mulheres, e os filósofos, essa porção mais impertinente pretensiosa do sexo feio, do qual v. s.^a é um exemplar.

E isto vem de longe!

Veja o que disse Salomão, citado por v. s.^a, Salomão que, a acreditarmos as letras sagradas, tinha motivos para falar de nós com mais conhecimento de causa; recorde-se de Aristóteles, o maior folhetinista do seu tempo, o qual nos supunha uma obra por concluir nas oficinas da natureza; repare como Demócrito ... também

* Recebi ontem o escrito, que hoje se publica com este título e que será concluído na folha de amanhã. Era ele acompanhado de uma carta muito elegante e igualmente assinada pela autora. Aplaudo-me de haver escrito com o título de *Coisas inocentes* a bagatela que me proporcionou esta honra. Ignoro se *Diana de Aveleda* é um pseudónimo ou um nome. Basta-me também saber que é uma senhora quem o escreve. Em um folhetim que hei-de publicar brevemente, buscarei provar que fui mal compreendido e mal analisado pela minha leitora e colaboradora excelente. No entanto curvo-me muito respeitosamente diante da fineza que acabo de receber e ponho o meu cordial agradecimento aos pés de *Diana de Aveleda*.

Discursos

trazido a juízo há poucos dias por v. s.^a, Demócrito, que, dizem, em tudo achava pasto para a sua alacridade, chegou a arrancar os olhos, falo também sob a responsabilidade de Tertuliano e de v. s.^a, para não ver mulher nenhuma, lembrança que v. s.^a muito ajuizadamente taxou de estúpida, com grande aprazimento meu.

E depois disto, depois de tantas causas de agravo, com que olhos poderemos nós encarar os filósofos e a filosofia, não me dirá?

Poucos são os que, à imitação dos três que mencionei, se não distraíram em seus momentos de pedantesco *spleen*, à custa de nós outras mulheres, caluniando-nos, ensaiando em nossa humilde personalidade as suas aguadas vocações epigramáticas, tentando até ter espírito, que é o ponto mais alto a que podem subir as aspirações de um filósofo.

[...]

É irreconciliável já agora esta aversão que nos separa deles; um ódio perpétuo cavará entre nós um abismo imensurável. Nunca seus livros terão acesso em nossos gabinetes, nunca repousarão às nossas cabeceiras ou em nossos cestos de costura.

Podem-se esfalfar e mumificar esses senhores à vontade em estupendas elucubrações sobre a *identidade do eu* e do *não eu*, sobre os *fins finais*, as *essências* e as *modalidades*, e quantas outras extravagâncias lhes acudam à ideia, que nunca farão com que uma mulher, verdadeiramente digna deste nome, lhes conceda um só momento de suas horas de deliciosos e frequentes ócios.

[...]

Assim: há mulheres que, como M.^{me} Dacier, sabem o grego e traduzem Homero! Que abominável saber! Outras, como a nossa Alcipe, que entendia o latim! Algumas até, ó monstruosa aberração! que chegam, como não sei que marquesa parisiense, a comentar o próprio Newton e a lidar com fórmulas algébricas; isto com grande aplauso dos filósofos, a quem essas tais agradam!

São exactamente as que eu detesto; [...]

Para mim, a mulher verdadeira é, por exemplo, aquela Licínia de um romance de Mery, que adormeceu enquanto um filósofo *lakista* lhe lia uma dissertação sobre os sonhos e que, dormindo, converteu o tal filósofo ... à razão.

É a mulher como a Ifigénia do teatro grego que votada à morte, chora, ajoelha-se, procura comover, implora a vida, lamenta as flores que vai deixar, o esplendor do dia, a claridade do céu, os prazeres gozados e tantos outros, vagamente entrevistos ainda e de que o futuro lhe falava. [...]

Esta é que é a verdadeira mulher, a mulher frágil e não as estóicas heroínas

que tanto vos despertam a atenção e o interesse.

A mulher digna de o ser é aquela em cuja ortografia os eruditos tenham que lamentar a ignorância absoluta das letras gregas e latinas, a que dos jornais políticos só lê o folhetim, a que dum livro passa em claro os prólogos, que põe de parte as considerações filosóficas dos romancistas para seguir o entrecho do romance; que perde de vista a ideia metafísica do autor, para não ver nos acontecimentos narrados senão acontecimentos; a que não tem o ridículo descoco de repetir após a leitura o *qu'est ce que cela prouve* de filosófica e insuportável memória. É a que folga com os casamentos no final das novelas, chora sinceramente a morte da heroína, sonha com a beleza do herói e odeia do coração o pai, o tio, tutor ou conselho de família que se opõe à realização dos castos desejos dos dois amantes.

É assim que eu compreendo a mulher, pois é assim que eu sou formada, eu e as minhas amigas todas. Ora é exactamente o contrário disto que os senhores nos fazem. Quer para bem, quer para mal, nunca os poetas, romancistas e filósofos nos pintam tais como somos. É vulgar chamarem-nos anjos e demónios, raríssimo que nos chamem simplesmente mulheres.

[...]

Depois de acabar de ler o folhetim de v. s.^a, tive vontade de lhe responder imediatamente para refutar, um por um, os aforismos com que o termina, dos quais nenhum lhe posso admitir; mas há tanto tempo que perdi o hábito destes empreendimentos, que me custou a decidir-me.

Se fosse noutro tempo! ...

Noutro tempo era eu também mulher-excepção, mulher extravagância, ou como quiser chamar-lhe. Febricitava-me a vacina do romantismo, como lhe chamou Garrett, o Jenner da nossa literatura, e dava-me então para velar noites inteiras à janela, entre os ramos de trepadeiras que me enfloravam o balcão, vestida com um penteador branco, os cabelos soltos, a face encostada à mão, e de olhos fitos na lua, naquela mesma lua que andava então tanto na moda. Escrevi-lhe uma balada sentimental e não como as de Alfred de Musset, que nos acessos desse derrancado romanticismo, lhe chamou quantas extravagâncias e nomes feios lhe vieram à cabeça, tais como: *o ponto da letra i*, *olho do céu zanaga*, *máscara de um querubim*, *sonsa*, *bola*, *aranha sem pernas* e *relógio dos condenados* e não sei que mais injúrias. Eu não; não ofendi as conveniências, que se devem ter para com um astro-fêmea. A minha balada publiquei-a na *Miscelânea poética*, vasto viveiro de poetas e poetisas que havia por aquele tempo no Porto. Um crítico de então, o qual v. s.^a conhece muito bem,

Discursos

fez-me o favor de me profetizar um auspicioso futuro literário. O crítico enganou-se, acontecimento vulgar nos críticos, assim como eu também me enganei com ele; pois agoirando-lhe igualmente pela minha parte, em vista das suas tendências românticas, a elaboração futura de dez volumes de poesias sentimentais, vinte dramas ultra-românticos e ultra-históricos, etc. etc., vejo-o hoje todo entregue a estudos paleográficos, entre pergaminhos amarelos e monstruosos *in fólhos*, anotando e discutindo *bulas* e *pastorais* e correspondendo-se com bispos, arcebispos e eminentíssimos dignitários da cúria. [...] por isso nunca responderia talvez, se me não instigassem algumas amigas, igualmente escandalizadas como eu, com a falsa fisiologia da mulher, exposta por v. s.^a

Fisiologia da mulher! Principiaremos por aqui.

De duas uma, ou a mulher não é uma entidade moralmente distinta do homem, e então para que tentar presentear-nos com as honras de uma fisiologia especial? Ou o é, e cumpre nesse caso que as descobertas fisiológicas que nos disserem respeito, nos sejam exclusivas, capazes de caracterizar o sexo, de lhe fazer perder o aspecto nebuloso, de que alguns teimam em revesti-lo chamando à mulher um mito e ficando muito satisfeitos de si, como se tivessem dito alguma coisa de jeito.

Ora não estão nesse caso muitas das suas observações, meu caro senhor, as quais são igualmente aplicáveis aos homens e desde então impróprias de uma fisiologia especial do sexo amável.

Mas vamos por ordem.

Rompe v. s.^a por a seguinte proposição:

– *Toda a mulher que cora não é inocente.*

Segue-se uma definição da inocência e uma teoria do pudor, teoria, contra a qual nos revoltamos nós todas com as reminiscências de nossos sentimentos passados.

[...]

Vamos adiante.

Estou suspeitando que v. s.^a há-de ter já feito reparo em me ver tanto em dia com os escritos da Boémia literária de Paris, e feito suas considerações, repletas de bom senso, sobre a inconveniência de tais leituras para uma senhora. Não pode deixar de estar pensando isto, uma vez que é de opinião que – «um livro escondido no estojo de costura ou aberto na gaveta do toucador, pode fazer ajuizar de como pensa nesse dia a dona do toucador e do estojo.» – Asserção, que voltarei a discutir mais tarde.

Por agora deixe-me observar-lhe que sou mãe, que também creio, como o

senhor, «que um mau livro é mais perigoso do que geralmente se julga» – e é esse talvez o único ponto em que estamos de acordo, por ser uma verdade antiga e quase uma banalidade – e que por isso preciso conhecê-los, esses maus livros, para os arredar do quarto de minhas filhas.

[...]

Isto faz supor que as mães precisam ler tudo para saber escolher.

E por estas considerações sou naturalmente conduzida a examinar outra das proposições de v. s.^a

«A mulher virtuosa, que acompanha e convive com a mulher leviana, tem por força defeito grave; ou lhe tomou o exemplo ou se julga exemplar. Uma coisa exclui a outra, mas qualquer delas é péssima.»

Pobres mães que chegastes a reconhecer em vossas filhas os graves sintomas da leviandade, tendes de hoje por diante de cessar a vossa abençoada obra de educação sob pena de se vos apegar o mal que pretendes curar ou serdes tidas na conta de presumidas!

Eu tenho duas filhas, Ernestina e Luísa. Ernestina é de uma sisudez de carácter, de uma constância nos afectos, de uma perseverança nos sentimentos bons que a mim e a todos que a conhecem impõe, apesar dos seus quinze anos apenas, uma certa veneração. Luísa é boa também, mas afectada de leviandade, que cedo principiou a inquietar aquela pobre cabeça. Sei que é volúvel, sinto apreensões pelo seu futuro, temo, – se temo! que pode vir a causar o infortúnio dos que lhe confiarem o seu amor, fazendo-os sacrificar a um mero capricho, a uma fantasia momentânea a mais violenta paixão que se possa inspirar. E sabe a única esperança que me restava ainda? Era a influência benéfica de Ernestina; confiava nela para dominar as más tendências da irmã, não por meio de prédicas presumidas e ridículas mas com a silenciosa eloquência do exemplo, género de educação que, sem repararmos, pouco a pouco se apodera de nós, e cedo nos tem avassalado inteiramente, operando em nossos pensamentos uma completa metamorfose. [...]

DIANA DE AVELEDA

Ana Rita Padeira Navarro é Assistente de Literatura Portuguesa Medieval e Literatura Portuguesa Clássica na Universidade Aberta. É autora de uma tese de Mestrado em Estudos Anglo-Portugueses intitulada *Uma Visão Artística de Portugal – James Murphy e a sua Obra*. Prepara um doutoramento sobre Júlio Dinis.

REGISTO BIBLIOGRÁFICO

DUARTE, Luiz Fagundes – *A Fábrica dos Textos. Ensaio de Crítica Textual acerca de Eça de Queiroz*, Lisboa, Edições Cosmos, 1993, 144 pp.

É o processo de escrita de Eça de Queirós que está em causa nos dois ensaios reunidos nesta obra, incidindo o primeiro no autógrafo da *Tragédia da Rua das Flores* existente na Divisão de Reservados da Biblioteca Nacional, em Lisboa. Subintitulado «A Génese de um Romance Adiado», corresponde este ensaio ao desejo de compreender «os hábitos enunciativos do escritor, bem como a existência de linhas de força determinantes na construção do texto». Nesse sentido, Luiz Fagundes Duarte identifica os tipos de correcção estilística presentes no manuscrito e descreve-os com base nas suas características *funcionais* (substituição, supressão, acrescentamento e deslocamento) e *espaciais* (na linha, na entrelinha, à margem, em sobreposição). Esta análise permite-lhe detectar «uma tendência geral para a *amplificação do discurso interior* no discurso escrito», que não exclui, todavia, a presença de uma outra de sinal contrário – a *redução* – conducente a uma maior economia do texto. Concluindo que o manuscrito em questão «não passa daquilo a que se poderá chamar um «genotexto», um texto inacabado, com as marcas (riscados, acrescentos, substituições, indicações tácticas de realizações, etc.) que atestam a sua génese visíveis e, em muitos casos, não resolvidas pelo Autor», Fagundes Duarte aponta a sua «importância para um estudo genético do discurso queirosiano», mas sublinha também o cuidado exigido na divulgação de «autógrafos de textos que os autores decidiram manter no recato das respectivas gavetas».

O segundo ensaio – «Acerca d’A *Capital!* A Génese de um Romance Virtual» – apresenta uma maior extensão e uma complexidade a que não é alheia a do próprio material em causa: «um acervo de documentos autógrafos constituído por um número finito de papéis de vários tipos, escritos em vários momentos com instrumentos e com caligrafias diferentes, e em estados de conservação desiguais». Socorrendo-se dos contributos fornecidos pela *crítica textual tradicional*, pela *crítica textual moderna* e pela *crítica textual genética*, Luiz Fagundes Duarte assume, face ao texto queirosiano, uma posição metodologicamente ecléctica – e circunstanciadamente justificada – com o propósito de «perceber e descrever as *regras* que determinam tal trabalho de enunciação, e, eventualmente, diagnosticar o modo como o autor se enredou nas suas próprias regras ao verificar, em vários momentos, que, seguindo-as, as coisas (o seu trabalho de enunciação) não saíam como ele havia planeado». (M. R. C.)

KOELB, Clayton; NOAKES, Susan (eds.) -- *The Comparative Perspective on Literature. Approaches to Theory and Practice*, Ithaca/London, Cornell University Press, 1988, 378 pp.

Os ensaios reunidos neste volume foram expressamente encomendados com o propósito de averiguar o estado dos estudos norte-americanos no campo da Literatura Comparada. A partir da sensação de que nas décadas de 70 e 80 algo se alterou no tipo de abordagem, no âmbito e no rumo desta disciplina, os organizadores – Clayton Koelb e Susan Noakes – solicitaram, junto de especialistas, ensaios que fossem não sobre a Literatura Comparada mas ensaios que constituíssem **exemplos** do trabalho em curso nesta área, tendo a preocupação de inquirir estudiosos de vários grupos etários e de vários espaços geográficos bem como uma grande diversidade de tendências críticas.

O que daqui resultou foram vinte e um depoimentos que os organizadores estruturaram em quatro secções. A primeira, intitulada «Comparative Literature Today» inclui discussões sobre o que é prática corrente neste domínio e sobre a necessidade de os comparatistas continuarem a repensar o seu campo de trabalho. A segunda secção, «Historical and International Contexts» apresenta diferentes pontos de vista sobre o problema que decorre do estudo da história literária e das relações literárias internacionais. «Literary Criticism and other Disciplines» é constituída por uma selecção de ensaios nos quais a crítica literária favorece e é favorecida pelo estudo de disciplinas geralmente consideradas não literárias -- filosofia, religião, psicanálise, direito e artes plásticas. Na quarta secção, «Comparative Perspectives on Current Critical Issues» encontram-se artigos de índole mais teórica como, por exemplo, sobre os conceitos de leitura, retórica e intertextualidade.

Digna de nota é a inclusão neste domínio de várias áreas inteiramente novas: estudos sobre o feminino, sobre as literaturas ditas «emergentes», teoria da leitura, semiótica, etc. Isso e a dificuldade de categorização que transparece no entrecruzar de temas de secção para secção corroboram a ideia central que percorre o volume: «Comparative Literature today seems to be less a set of practices [...] and more a shared perspective that sees literary activity as involved in a complex web of cultural relations». (V. C. F.)

LOPES, Ana Cristina Macário – *Texto proverbial português. Elementos para uma análise semântica e pragmática*, Coimbra, 1992, 545 pp.

O presente estudo é uma dissertação de doutoramento apresentada à Faculdade de Letras de Coimbra em 1992 e ainda não publicada. Privilegiando, como o subtítulo indica, uma perspectiva de análise semântica e pragmática, a autora debruça-se sobre um tipo de texto que entre nós não tem sido submetido ao estudo sistemático e metodologicamente rigoroso que aqui se encontra; superam-se nele, além disso, as orientações de tipo filológico, etnológico ou histórico (que foram as de J. Leite de Vasconcelos, Carolina Michaëlis de Vasconcelos, Pires de Lima e outros) muitas vezes utilizadas no estudo destes textos breves, sentenciosos e institucionalizados que, contudo, tão significativos se revelam na configuração de mentalidades e do imaginário que as povoa.

O trabalho de Ana Cristina Macário Lopes estrutura-se em três partes: na primeira inventaria-se criticamente o conjunto de propostas teóricas e metodológicas (de Coseriu, A. J. Greimas, A. Dundes, etc.) em que pode apoiar-se a análise do texto proverbial e estabelece-se o quadro teórico que enforma o estudo; na sua segunda parte – que é a mais extensa – procede-se à análise dos fundamentais aspectos semântico-pragmáticos do texto proverbial: a referência nominal, os valores temporo-aspectuais, as modalidades, as relações interproposicionais, as áreas temáticas representadas; a terceira parte trata das funções discursivas do provérbio contextualizado, em diálogos de teatro de cordel e em textos de imprensa. Para além das conclusões, o trabalho inclui ainda três apêndices referentes ao *corpus* textual utilizado e uma extensa bibliografia. (C. R.)

MARÇALO, Maria João B. M. – *Introdução à Linguística Funcional*, Lisboa, Ministério da Educação Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1992, 152 pp.

Na Introdução, a Autora explicita claramente o objectivo do seu trabalho: «efectuar uma análise interpretativa da obra de André Martinet dedicada à linguística sincrónica e diacrónica, análise essa que permite verificar e avaliar a relação existente entre a teoria fonológica desenvolvida pelo autor e a sua teoria sintáctica» (p. 21).

No primeiro capítulo, sintetizam-se os princípios teóricos do funcionalismo, evocam-se as suas filiações e assinalam-se as divergências mais salientes deste modelo relativamente à glossemática e à gramática gerativa.

O segundo capítulo, intitulado «Da segunda articulação», é todo ele consagrado à explicitação da contribuição teórica original desenvolvida por Martinet no âmbito da fonologia. Equaciona-se a complementaridade entre fonética e fonologia, define-se a noção de fonema e referem-se os processos de identificação dos fonemas de uma língua. A Autora percorre ainda outras noções básicas da fonologia funcionalista, esclarecendo a distinção entre fonemas e variantes (combinatórias e individuais) e explicitando os contornos definitórios dos conceitos de traço distintivo, neutralização e arquifonema.

O terceiro capítulo é dedicado à análise das unidades mínimas da primeira articulação. Discutem-se os processos de identificação dos monemas e referem-se os casos mais problemáticos de delimitação (amalgama, significantes descontínuos e significante zero). Seguidamente, é fundamentada a distinção teórica entre monemas, sintemas e sintágmata e apresenta-se a classificação dos monemas proposta por Martinet. Baseada no critério de autonomia sintáctica, esta proposta distingue cinco tipos de monemas: independentes, autónomos, funcionais, dependentes e modalidades. As compatibilidades sintácticas entre monemas, conjugadas com o factor da exclusão mútua, são parâmetros invocados para a delimitação das classes de monemas, noção afim da de «partes do discurso». Este capítulo comporta ainda uma reflexão sobre os princípios epistemológicos da «axiologia», disciplina que «estudará os elementos de sentido que uma dada língua retém para constituir o significado das unidades de primeira articulação» (p. 91).

No quarto capítulo, intitulado «Linguística diacrónica», a Autora condensa as principais linhas de força que orientam a investigação de Martinet no domínio da evolução das línguas naturais.

Na Conclusão, recapitulam-se as etapas decisivas da gestação e consolidação da teoria linguística funcional. O livro inclui ainda, em apêndice, uma bibliografia exaustiva de A. Martinet. (A. C. M. L.)

PAES, José Paulo – *Canaã e o ideário modernista*, São Paulo, Edusp, 1992, 111 pp.

José Paulo Paes, um dos mais importantes ensaístas literários brasileiros (também poeta e tradutor) apresenta em *Canaã e o ideário modernista* uma leitura do romance *Canaã* de Graça Aranha (1866-1931), que é sugestiva a vários títulos.

A reavaliação do contexto sócio-político e histórico-literário finissecular e pré-modernista em que *Canaã* se insere inclui o exame de outros textos do autor (como *A estética da vida*, de 1920, que retoma o vezo pré-modernista daquele), bem como o estudo das relações com pré-modernistas, com destaque para Coelho Neto, Lima Barreto, Euclides da Cunha e Augusto dos Anjos, e ainda a reflexão sobre a forma como esta obra antecipa atitudes estéticas dos modernistas Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Raul Bopp, entre outros.

Chamamos a atenção para os capítulos consagrados à análise da enunciação retórica («Registos de Estilo» e «Uma semântica da paisagem») que abordam procedimentos estilísticos e efabulatórios demonstrativos, também a esse nível, do alcance pré-modernista de *Canaã*, procedimentos característicos de uma estética «tão típica da transição do século XIX para o século XX») que grassou no Brasil da *Belle Époque* -- a arte nova.

José Paulo Paes interessa-se ainda pela reflexão sobre os fundamentos filosóficos (nietzschianos, schopenaurianos e hartmanianos) que estruturam o universo ficcional de *Canaã* tendente para o questionamento pré-modernista sobre as raízes da cultura brasileira, bem como da problemática da imigração, da mestiçagem e do racismo.

Da leitura deste livro, que constitui uma referência obrigatória no estudo da produção literária precursora do Modernismo brasileiro, retemos sobretudo esta ideia: *Canaã* (publicado em 1902) é mais que o romance naturalista pioneiro da imigração; é sobretudo o romance crítico da imigração. Neste sentido, importa repensar os significados profundos do universo espacial e temporal representados, isto é, o mundo da cultura nativa em diálogo com um presente condicionado pela presença da civilização europeia, do qual resulta uma síntese cultural que projecta o sonho de um outro tempo e de um outro mundo configurados na utopia de *Canaã*, horizonte de uma leitura plural. (C. M.)

Discursos

PIRES, Daniel (org.) – *Homenagem a Camilo Pessanha*, s/l, Instituto Português do Oriente/Instituto Cultural de Macau, 1990, 206 pp.

Trata-se de uma antologia que pretende contribuir para a reavaliação da obra de Camilo Pessanha, privilegiando para tal a vertente biográfica. Assim, na primeira parte, genericamente intitulada «Camilo Pessanha – O Homem», foram reunidos diversos depoimentos de pessoas que com ele conviveram: amigos íntimos, familiares, alunos, um colega no foro e alguns escritores que têm investigado e divulgado a sua obra. Estes testemunhos revelam um imenso conjunto de dados novos sobre Camilo Pessanha que permitem aprofundar a leitura da sua obra-prima – *Clepsidra* – e canalizar o leitor para aspectos quase inexplorados da sua produção como são, por exemplo, as suas incursões pela ficção, pela crítica literária, pela crónica, pela tradução do chinês e pelo ensaio de carácter jurídico ou artístico. Através destes depoimentos, com origem em fontes íntimas ou próximas do escritor, o leitor é transportado para o seu quotidiano controverso, ficando a conhecer o modo como vivia, como pensava, como agia, que laços afectivos manteve, que fantasmas o perseguiram, em que coordenadas estético-literárias e políticas se moveu, etc.

A esta parte da antologia em que se desenha uma personalidade multimoda e contraditória segue-se uma segunda parte, intitulada «Camilo Pessanha – O Poeta», constituída por onze ensaios sobre a poética de Camilo Pessanha. Encontram-se aqui reunidos alguns dos textos mais representativos sobre a *Clepsidra*, muitos dos quais se encontravam dispersos por jornais e revistas de difícil acesso.

Incorporaram-se neste volume sete poemas inspirados na obra ou na figura de Camilo Pessanha e ainda uma notícia sobre o seu sepólio. (V. C. F.)

SCHÖNBERGER, Alex -- *Die Darstellung von Lust und Liebe im «Heptaméron» der Königin Margarete von Navarra*, Frankfurt am Main, Domus Editoria Europaea, 1993, 489 pp.

Remontando somente a 1930 o estudo de Pierre Jourda, até agora um dos mais significativos sobre *L'Heptaméron*, o presente estudo, que é uma tese de

doutoramento apresentada pelo autor à Universidade Johann Wolfgang Goethe em Frankfurt am Main, encontra-se desde logo justificado em primeiro lugar porque *L'Heptaméron* é uma das obras-primas da literatura francesa do século XVI, afastada dos programas de literatura franceses, quer a nível escolar secundário como até mesmo universitário e que talvez por isso, tem sido objecto de numerosos estudos fragmentários mas não de análises sobre a globalidade da obra, o que tem levado a erros de juízo. Em segundo lugar porque, retomando a interpretação de Walter Pabst sobre a obra como um empreendimento pedagógico, se propõe analisá-la no seu tema central: as várias facetas do amor humano e da dicotomia alegórica do amor sagrado/amor profano. A análise exaustiva do texto é uma opção que permite chegar a alguns pontos interessantes apresentados em conclusão como, por exemplo, a relativização da mensagem das novelas ou da força exemplar que cada uma delas pode ter, quer pela oposição do seu autor (embora rara) às posições dos narradores interdiegéticos, quer pela oposição das novelas entre si, quer ainda pela oposição directa de opiniões incompatíveis dos vários narradores.

Confirma-se a intenção didáctica das histórias pelo novo padrão de comportamento e por uma determinada moral que pretendem propagar relativamente ao casamento e às relações entre os sexos, isto é, a recolha de novelas destina-se a convencer um público específico de homens dos seus deveres face às mulheres. É a moral da realidade no que deve ter de respeito à lei civil e religiosa e é esta perspectiva que é veiculada nesta análise. Às mulheres é recomendado o papel tradicional mas, a par, coexistem tendências críticas consideradas pelo autor do estudo, como feministas «avant la lettre». Assim o estatuto privilegiado da rainha de Navarra enquanto auctor/auctoritas é posto em evidência ao mesmo tempo que a dicotomia central na obra é eleita a tema central de análise: a do amor sagrado/amor profano, o que ajuda a esclarecer as características do que se convencionou chamar de escrita feminina. De facto, poderia dizer-se de Margarida de Navarra o mesmo que Anaïs Ninn diz de Colette: «ela não tinha escrito sobre a guerra, nem sobre nenhum outro acontecimento importante: o seu tema foi sempre o amor».

O reconhecimento da centralidade que o tema do amor assume na obra leva o autor do estudo, após a análise e comentário sucessivos de todas as novelas feitos no cap. 3, a determinar no cap. 4 as duas principais categorias amorosas e, dentro

Discursos

da categoria considerada positiva, a observar cinco critérios como sejam a representação do sujeito e objecto amorosos, as causas, efeitos, finalidades e consequências do sentimento amoroso.

Mas não só esta análise, feita na base da sociologia figurativa e da teoria do processo civilizacional de Norbert Elias, é esclarecedora nesta perspectiva, como também ela é sobretudo fecunda para um trabalho interdisciplinar no âmbito da análise literária e teologia entre outras disciplinas, na medida em que estão presentes factores como aspectos sociais da novelística e o papel da religião no comportamento afectivo das mulheres. Relativamente a um confronto com a literatura portuguesa, certos fenómenos curiosos poderão ser destacados, nomeadamente aquele para o qual se chama a atenção e que é o emprego simbólico do número bíblico *sete* ligado à prova amorosa que tanto está presente no soneto de Camões «Sete anos de pastor Jacob servia» como numa das novelas de *L'Heptaméron*. (R. M. S.)

EM TEMPO

■ Conhecer Portugal

Encontra-se a decorrer, desde Agosto e até Dezembro do corrente ano, no Liceu Literário Português, no Rio de Janeiro, um curso de 20 sessões designado «Conhecer Portugal», promovido pelo Instituto de Língua Portuguesa e pelo Instituto de Estudos Portugueses Afrânio Peixoto.

Os temas desenvolvidos neste curso abrangem um vasto leque pluridisciplinar, visando um conhecimento do nosso país veiculado por fragmentos da sua História (da formação histórica, passando pela época dos Descobrimentos, ao Portugal no séc. XX), pelo papel da Língua Portuguesa no mundo, pela Literatura (de Camões a Pessoa, panorama da Literatura nos sécs. XIX e XX) e pelas Artes (Teatro, do vicentino ao contemporâneo, música popular e erudita, cinema). Estão ainda previstas conferências sobre o desenvolvimento científico e tecnológico verificado em Portugal, sobre a presença portuguesa em todos os continentes, sobre as relações Brasil-Portugal, encerrando o curso um roteiro cultural e turístico de Portugal.

■ Conferência inaugural dos Presidentes de Instituições de Ensino a Distância -- C. O. P.

Em 25 e 26 de Outubro, a Universidade Aberta vai organizar, em colaboração com o International Council of Distance Education, a Conferência Inaugural dos Presidentes de Instituições de Ensino a Distância – C. O. P., que funcionará no edifício da Marconi. Será patrono Sua Excelência o Presidente da República.

Patrocinam esta importante iniciativa os seguintes organismos: Fundação Gulbenkian, Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento, Câmara Municipal de Lisboa, Ministério do Ambiente e o Ministério da Educação, através da Secretaria de Estado do Ensino Superior.

Na Conferência que será presidida pelo Secretário-Geral do ICDE, Mr. Reidar Roll, estão inscritos cerca de 80 participantes de 33 países, 15 observadores e 6 oradores.

A Comissão Organizadora é presidida pelo Reitor da Universidade Aberta, que desempenhará igualmente as funções de Relator Geral da Conferência.

■ Jornadas COSTEL – ERCI

As actividades do Centro de Estudos de Ensino a Distância – CENED – estimuladas e desenvolvidas no quadro de programas nacionais (JNICT) e internacionais

Discursos

(DELTA, COMETT, LINGUA), visam análises de problemas, nos domínios do ensino a distância, formação e aprendizagem. Citem-se, a título de exemplo, os projectos centrados em estações de trabalho multimedia (OLE – Organizational Learning Enterprise, ERCI – Empresas em Reuniões e Contactos Internacionais) ou na navegação em bancos de dados (COSTEL – Course System for Telecommunicated Training and Innovation Management).

Tendo por base este enquadramento em projectos comunitários, especificamente nos Programas COMETT e LINGUA, o CENTED promove a realização das Jornadas COSTEL – ERCI a decorrerem no auditório da Universidade Aberta nos dias 8, 9 e 10 de Novembro próximo.

Durante estes três dias pretende-se debater questões relacionadas com:

- a utilização das tecnologias multimedia em estações de trabalho quando do ensino de línguas estrangeiras em contexto de empresa.
- os problemas da oralidade num ensino de línguas a distância em estações de trabalho multimedia – contexto de empresa.

Bolsas de Investigação da OTAN

De acordo com informação emanada da Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica, a Organização do Tratado do Atlântico Norte oferece um número limitado de bolsas de investigação para o período de Maio de 1994 a 30 de Junho de 1996. Os candidatos devem ser cidadãos dos países membros da OTAN, licenciados e possuir *curriculum vitae* de reconhecido mérito. Em casos excepcionais, poderão ser considerados candidatos sem qualquer diploma universitário.

Estas bolsas têm como objectivo promover a realização de trabalhos para publicação sobre aspectos relevantes da Aliança Atlântica e os estudos poderão ser efectuados num ou em vários países da OTAN.

Poderão também ser concedidas bolsas institucionais para projectos de investigação destinados a promover a cooperação entre departamentos universitários relevantes ou centros reconhecidos de estudos estratégicos e internacionais.

Informações complementares poderão ser solicitadas ao Secretariado da Comissão Permanente INVOTAN (JNICIT, Av. D. Carlos I, 126 – 2º, 1200 Lisboa).

■ **Programa de Investigação e Desenvolvimento Tecnológico no domínio do Capital Humano e Mobilidade**

De acordo com informação procedente da Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica, no âmbito deste Programa, a Comissão das Comunidades Europeias aceita propostas de candidatura para a atribuição de bolsas concedidas através de instituições de acolhimento previamente seleccionadas e que se destinam à formação de investigadores europeus, titulares de um doutoramento ou equivalente, num país da C.E. que não seja o seu próprio de origem.

O programa cobre todos os domínios das ciências exactas e naturais, bem como das ciências económicas, sociais e humanas, relevantes para a competitividade europeia.

Para informações mais detalhadas contactar Ana Paula Cruz (JNICT/Núcleo de Assuntos Europeus).

■ **Countries and Cultures of Portuguese Expression**

Em linha de continuidade com o que aconteceu o ano passado, a Universidade de Massachusetts-Dartmouth encontra-se a planear uma segunda Conferência, cuja realização está prevista para os dias 21, 22 e 23 de Abril de 1994.

De acordo com o plano esboçado pela organização desta Conferência, as palestras apresentarão uma breve recapitulação dos principais factos históricos, mas concentrar-se-ão nas actuais directrizes sociais, económicas e culturais que contribuem para moldar a vida nos principais países de língua portuguesa: Portugal, Brasil, Angola, Moçambique e Cabo Verde.

Estas Conferências constituem uma excelente oportunidade para os professores das escolas locais debaterem vários problemas relacionados com o ensino do Português nas escolas secundárias e planear estratégias para melhorar as actuais condições de ensino. Para além disso – e trata-se de um facto digno de realce – o objectivo a longo prazo destas actividades consiste na obtenção de fundos do governo americano para um curso sobre a língua portuguesa, cujas primeiras três semanas de aulas se realizariam na Universidade de Massachusetts-Dartmouth e as duas últimas semanas em Portugal no Verão de 1995.

Discursos

■ XIII Symposium on Portuguese Traditions (Europe, America, Africa, Asia)

Este Simpósio, que se realizará nos dias 23 e 24 de Abril de 1994 na Universidade da Califórnia – Los Angeles, encontra-se aberto a todos quantos se interessem pelo mundo de expressão portuguesa, quer no passado quer no presente. Destina-se prioritariamente a divulgar informações sobre os múltiplos aspectos da cultura portuguesa ao longo dos tempos. Prevê-se que o Simpósio celebre também a época dos Descobrimentos e as suas repercussões.

Para mais informações contactar o Prof. Claude L. Hulet (Department of Spanish and Portuguese, University of California – Los Angeles, Los Angeles, California 90024 – 1532, U.S.A.).

■ Universos da Língua Portuguesa Encontro Internacional de Língua e Culturas

Vai realizar-se de 9 a 11 de Junho de 1994 em Mondoza, Argentina, em Encontro Internacional de Língua e Culturas cujos principais objectivos são: estimular os estudos da língua portuguesa e das culturas lusófonas, reflectir sobre a política linguística na Argentina, discutir metodologias de trabalho, partilhar experiências pedagógicas no domínio do ensino do Português e apoiar a actualização docente.

Do programa, que se desenvolverá em duas sessões, uma de língua e outra de cultura, constam uma conferência por um escritor português, comunicações, debates e ainda actividades de animação cultural de que se destaca a exposição «Almada Negreiros».

■ O Rosto Feminino da Expansão Portuguesa

A comissão para a Igualdade e para os Direitos das Mulheres vai realizar o Congresso Internacional – O Rosto Feminino da Expansão Portuguesa – em Lisboa, de 21 a 25 de Novembro de 1994 e convida todas as pessoas interessadas no tema a participarem. São objectivos desta reunião científica:

- dinamizar os Estudos sobre as Mulheres no contexto da Expansão Portuguesa;
- tornar visível a participação das mulheres no desabrochar e desenvolvimento do humanismo universalizante iniciada no séc. XV, na perspectiva das ideologias, das legislações e dos quotidianos;
- contribuir para a responsabilização solidária das mulheres e dos homens na construção do futuro, tal como a tiveram no passado.

Os interessados em apresentar comunicações livres devem indicar à CIDM, até ao dia 31 de Dezembro de 1993, o título do seu trabalho.

Informações adicionais podem ser solicitadas ao Secretariado do Congresso (CIDM, Av. da República, 32-1º, 1093 Lisboa Codex).

Direcção, secretariado e assinaturas
Universidade Aberta – Delegação de Coimbra
Rua Dr. António José de Almeida, 25 – r/c
3000 COIMBRA (Portugal)
Telefone (039) 33300
Telefax (039) 29547

A Direcção e Redacção tomarão em consideração, para eventual publicação, todos os originais que lhes forem remetidos, preferentemente de acordo com a política editorial da revista. Serão também objecto de apreciação livros para resenha e notícia. Aceita-se permuta.

Números avulso: 850\$00
Assinatura anual (3 números)
Portugal: 2 400\$00
Estrangeiro: Europa: \$30 dólares
Outros continentes: \$40 dólares
Cheques em nome de *Discursos*/Universidade Aberta
Capa: *Rocha de Sousa*
Edição e propriedade
Universidade Aberta
Arranjo Gráfico: G.C. – Gráfica de Coimbra, Lda.
Depósito Legal n° 55225/92
ISSN: 0872-0738