

Rosa Maria Sequeira (Lisboa)

**O último cais de Helena Marques:
narrativas femininas de rutura***

Na década de 1970 verificaram-se grandes mudanças na sociedade portuguesa no que respeita à situação das mulheres e à visibilidade de obras de autoria feminina. O acontecimento mais marcante foi a publicação das *Novas Cartas Portuguesas* em 1972. Obra traduzida em muitas línguas e objeto de estudo nas universidades, provocou na altura um processo judicial (só interrompido pela revolução democrática de 25 de abril de 1974), arrastando com isso a solidariedade de movimentos feministas internacionais. Enquanto jornais como *Le Monde*, *The Times* e *New York Times* publicavam protestos de escritores e intelectuais por causa da perseguição às três autoras, Maria Teresa Horta, Maria Velho da Costa e Maria Isabel Barreno, o julgamento em Portugal ocorria à porta fechada, o acesso a jornalistas e observadores enviados pelos movimentos feministas foi vedado e a imprensa portuguesa silenciava tudo devido à censura política. Mas, na sequência deste processo, nasceu o MLM (Movimento de Libertação das Mulheres), a par de outros congéneres que entretanto se formaram e que tiveram algum impacto no feminismo português. As suas principais reivindicações consistiam em reclamar a igualdade de direitos para os dois sexos, incluindo o mesmo acesso a todas as profissões, para o que se impunha a revisão da legislação do trabalho, do Código Civil e do Código Penal (só em 1976 seria conquistado o direito das mulheres ao voto para as autarquias e só em 1975 seria alterada a lei que permitia um homem matar a mulher em flagrante delito). Outros assuntos estavam na agenda deste movimento tais como a legalização do aborto e a contraceção livre. No entanto, ele não conseguiria publicar do conhecido livro americano *Our Bodies, Ourselves* (1979), que já tinha causado bastante impacto na vizinha Espanha, e que chegou a traduzir para esse fim.

Manuela Tavares, ao analisar o percurso do feminismo português desde meados do século XX até aos primeiros anos do novo milénio

* Este artigo foi uma contribuição para o XI Encontro dos Lusitanistas Alemães em Aachen (16 a 19 de setembro de 2015), na secção «(R)evoluções e transformações na imagem da mulher no mundo lusófono a partir dos anos setenta do século XX», dirigida por Axel Schönberger e Rosa Maria Sequeira.

(2010), refere que, sendo o aborto e a contraceção dois dos assuntos mais silenciados no período pós revolução, as questões centrais na ação das associações feministas, por exemplo da UMAR (União de Mulheres Alternativa e Resposta), colocam-se ao nível da luta pela legalização do aborto.¹ Para demonstrar a dificuldade desta luta, basta dizer que data de 1977 a primeira posição pública da UMAR pela legalização do aborto, mas só trinta anos depois, em 2007, ele seria despenalizado através de referendo.

O assunto das *Novas Cartas Portuguesas* é a sujeição das mulheres na sua vida íntima e sexual, o que inaugurou uma linha ficcional em que o próprio corpo se torna um modo pessoal de examinar e interpretar normas de género recebidas, o que está em sintonia com muita da ficção da autoria feminina europeia.² Nesta linha se enquadra também a ficção de Helena Marques, uma jornalista que participou no julgamento das três Marias, como eram designadas então as autoras das *Novas Cartas*, a par de muitos outros intelectuais que prestaram depoimentos como Urbano Tavares Rodrigues e Natália Correia.

Helena Marques iniciou-se na ficção com *O último cais*, obra datada de 1992, que teve vários prémios literários e que foi a primeira de uma série de narrativas sequenciais no tempo. *O último cais* corresponde ao século XIX, *A deusa sentada*, o seu segundo romance, ao século XX, e *Terceiras pessoas* ao século XX e XXI. Como refere Monica Rector, são romances que «buscam a identidade da mulher portuguesa através do tempo e do espaço» (Rector 2004: 93):

A temática apresentada pela autora é inovadora no sentido de que trata do problema da mulher sob uma nova perspectiva. A mulher portuguesa foi presa do sistema patriarcal desde o início da nação. Através dos séculos, seu lugar sempre esteve determinado pelo pai, marido ou irmão, ou seja, dentro de casa, dedicada aos afazeres domésticos. Sua voz era silenciada e quando ouvida limitava-se a queixas, choros, desalentos de uma vida tolhida. Seus queixumes sempre foram narrados pela voz masculina (Rector 2004: 93).

Esta nova perspectiva, que escapa à influência tradicional exercida pelos homens sobre as definições e significações em torno da mulher, torna visível a «terceira mulher» na designação de Lipovetsky (2000). Segundo este autor, a perspectiva masculina, que vai sendo substituída pelas vozes femininas na ficção que vão adquirindo cada vez mais importância, resulta tradicionalmente em três concepções a respeito do feminino,

¹ Veja-se Tavares (2010: 258).

² Veja-se Butler (1987: 145).

que se relacionam com os diferentes modelos e papéis que foram atribuídos à mulher nas diversas fases da história. Esquemáticamente, Lipovetsky nomeia «primeira mulher» a mulher demonizada e desprezada, entendida como herdeira de Eva, um ser perigoso que arrastava o homem para o mal; a «segunda mulher», em contrapartida, é a mulher idealizada e objetificada. Frequentemente associada ao signo da perfeição, é um ser ilusão tornado real por um olhar seduzido tal como a boneca Olímpia dos contos de Hoffmann em *O homem da areia*. Olímpia é, de facto, «paradigma de um estereótipo literário»³ como refere Ruth Brandão na esteira de Helene Cixous, é um desejo tornado possível, um manequim retórico.⁴ A «terceira mulher» já representa a mulher sujeito de si. N' *O último cais* deparamo-nos com várias personagens «terceiras mulheres», mulheres que são felizes quando tomam o destino nas suas mãos e nisto consiste a inovação da obra de Helena Marques, como refere Monica Rector (2004: 93).

Escolhendo como epígrafe uma frase de Helberto Helder, «começa o tempo onde a mulher começa», este romance possui várias mulheres fortes num contexto histórico adverso, relevando vários aspetos ligados ao corpo enquanto afirmação e contestação e não tanto enquanto experiência erótica ou conhecimento do mundo.

As *Novas Cartas* e outras obras de autoria feminina que se lhe seguiram abriram campo ao discurso público sobre a sexualidade, mas não deixa de ser significativo que o MLM não tenha conseguido publicar *Our Bodies, Ourselves* que hoje é considerado um mero folheto sanitário. Este silêncio social sobre questões da sexualidade é compensado nas obras de autoria feminina, mostrando a nível ficcional o que Foucault (1985) também demonstra nos seus ensaios: que a sexualidade é regulada pelas relações de poder. *O último cais*, para além disso, contribui a nível ficcional de uma forma consistente e apaixonada para o que pode ser uma teoria de justiça de género tal como a entende Martha Nussbaum (2014).

O romance trata ficcionalmente e criticamente através da instância de narração, o contraste da relação ora equilibrada ora desigual dos diversos

³ Brandão (2006: 31).

⁴ É interessante ver que a representação simbólica do ultraje que foi o *Ultimatum* inglês para Portugal retoma esta dicotomia na literatura do tempo. A Grã-Bretanha é vista como a antítese de Portugal, uma Eva, um demónio, «uma prostituta velha e debochada» enquanto Portugal é Maria, a matria, doce pátria de todos os portugueses (para este assunto, veja-se Pereira 1982: 4-5). A figuração da República portuguesa numa imagem de mulher vai neste sentido que também era comum na Europa: a imagem de uma mulher para representar a república concentrava a esperança de uma renovação que o novo regime pretendia imprimir à sociedade.

casais e mostra que as relações mais felizes são as do primeiro tipo. Ao mesmo tempo evidencia as diferentes estratégias das mulheres fortes em face de situações adversas. Mulheres que, em vez de se resignarem e lamentarem, assumem uma atitude de domínio. São estas as protagonistas do romance.

O *último cais* conta a história das várias mulheres de diferentes gerações de uma família madeirense no último quartel do século XIX no Funchal. A ação é continuada no segundo romance, *A deusa sentada*, publicado em 1994. No primeiro, Raquel é a esposa feliz numa relação paritária e cúmplice. Mulher pouco convencional e sem vocação para as esperas de Penélope, escolhe acompanhar o marido nas suas viagens. Morre ao dar à luz Clara que é personagem de *A Deusa sentada*. E, embora a instância de narração seja assumida na primeira pessoa através do testemunho que explica o acesso a certas informações, a enunciação furta-se a essa voz, como refere Cristina Cordeiro (2005: 161). Só depois suspeitamos que este narrador poderá ser Laura, personagem do terceiro romance, que conta a história da sua bisavó Raquel. Laura comenta uma história e as opções das personagens de uma perspectiva do século XX. De facto, estamos perante uma narradora muito interessada que faz o «elogio da insubmissão» no que respeita ao grupo de mulheres de diferentes gerações, estados civis e predisposições.⁵ Neste sentido, as mulheres passivas, conformadas e submissas são apelidadas «uma porcaria de gente»,⁶ enquanto as insubmissas e independentes são consideradas «mulheres de fibra e coragem».⁷

Do lado das insubmissas estão, por exemplo, a personagem principal, Raquel, que morre de parto no decurso da história, Catarina Isabel, a médica que atende outras mulheres na ilha da Madeira, e Luciana, uma viúva emancipada que tinha sido forçada pelo pai a casar aos dezassete anos com um homem de quarenta e cinco. Mulher pouco convencional também, à semelhança de Raquel, numa sociedade em que a aparência era regulada por regras rígidas, Luciana defende a ideia de que cada um deve ser feliz à sua maneira «até nos vestidos, nos penteados, nas atitudes».⁸ Quando se casa, muda a decoração da casa, recusa a maternidade, «reclamou um quarto só para si, disciplinou as visitas noturnas do marido».⁹

⁵ Veja-se Pinho (2009: 113).

⁶ Marques (2006: 114).

⁷ Marques (2006: 114).

⁸ Marques (2006: 180).

⁹ Marques (2006: 170).

Numa época em que tudo o que dizia respeito ao corpo e à sexualidade era controlado desde a infância, tanto Raquel como Catarina Isabel e Luciana são mulheres à frente do seu tempo. Isto reflete-se, em primeiro lugar, na luta difícil que têm de travar para conseguir os seus objetivos. Catarina Isabel teve de conseguir o diploma de medicina no ano de 1881. Apesar de a cidade ter ficado em transe, em sua casa «não se tratavam as raparigas como seres menores».¹⁰ Sem este apoio familiar, do qual faz parte o padre esclarecido, o seu projeto nunca se teria concretizado. Mais tarde teria de bater-se por um estatuto de igualdade perante os colegas homens no hospital onde trabalhava. Em segundo lugar, reflete-se também em gestos mais simples que envolvem o cuidado do corpo. Por exemplo, Raquel tem o hábito de tomar banho na banheira importada de Inglaterra, ao contrário da preferência habitual na época das abduções parciais por os banhos completos serem julgados nocivos.¹¹ Já Luciana encomenda na farmácia «cremes especialmente preparados segundo receita sigilosa e utilizando o seu perfume pessoal, uma essência importada diretamente de Paris».¹²

Um outro aspeto pelo qual se revela a rebeldia das mulheres é a forma de vestir o corpo. Quando enviuvou, Luciana mostra desdém pelos lutos perenes, ao contrário do habitual na sociedade funchalense da época e, provocadoramente, adota a última moda do estrangeiro de mostrar totalmente os tornozelos.¹³ Também Raquel causa escândalo quando manda confeccionar uma capa de seriguilha, uma lã quente e áspera usada apenas por camponeses e considerada imprópria para senhoras.¹⁴

Na atenção dada ao corpo, a vivência da sexualidade não podia deixar de constituir um dos eixos por que se afirma a ficção de Helena Marques. Ao mesmo tempo que constitui um ponto de viragem na literatura feminina inaugurada pelas *Novas Cartas*, seguida pela produção posterior, é também um modo de perspetivar a questão do género e do poder, tornando presente a «terceira mulher» (Lipovetsky).¹⁵

¹⁰ Marques (2006: 125).

¹¹ Barreira (1994: 140).

¹² Marques (2006: 165).

¹³ Marques (2006: 184).

¹⁴ Marques (2006: 31).

¹⁵ A censura em Portugal não permitia a divulgação de obras como *O segundo sexo* de Simone de Beauvoir, pelo que o impacto que teve esta publicação nos Estados Unidos e na França durante os anos 1960 foi adiado aqui mas, com isso, foi também adiada a polémica que provocou no domínio público as questões sexuais *Our bodies, Ourselves*, não conseguiu ser publicado no nosso país mesmo nos finais dos anos 1970.

N' *O último cais* a sexualidade pode representar submissão e desprazer, podendo estar ligada a situações limite como o sofrimento e até a morte provocada pelo parto.

O contexto histórico do romance é o «século da mãe», como afirmam Duby / Perrot (1994: 230), em que a maternidade é exaltada e considerada socialmente a função gratificante para a mulher por excelência, uma perspectiva reforçada pela igreja. Nesta época, a mulher passou a ter algum reconhecimento social pela recuperação dos valores da maternidade. Irene Vaquinhas explica o que está subjacente a este objetivo:

[...] é por uma questão de precaução social que, não se negando essa 'influência dominadora' da mulher na sociedade, se tenta orientá-la, dirigi-la, enfim, colocá-la ao serviço da classe dominante: a burguesia (Vaquinhas 2000: 44).

Nesta conceção, a educação da mulher deveria adequar-se à sua função de primeira educadora, ser diferenciada, adequar-se ao seu sexo, enfim, ser utilitária, e, sobretudo, não exceder os limites dessa função, com conhecimentos em demasia que poderiam masculinizá-la. O dito popular português revela este entendimento: «burra que faça him e mulher que saiba latim não a quero para mim».

Esta nova orientação social tem algumas implicações. A mulher adquiria algumas contrapartidas através do reconhecimento social, enfim, algum poder, mas, como bem afirma Vaquinhas, a sorte da mulher não é entendida como um assunto autónomo, como um objetivo em si e revela o medo de alterar o *status quo*:

Um discurso defensivo que mal consegue esconder o receio de que a instrução desperte o espírito de independência, o que poderia significar o início da subversão da ordem social e de uma nova distribuição das funções sociais (Vaquinhas 2000: 44).

Já *O último cais* dá uma visão desencantada da maternidade e a

[...] situação da mulher dona de casa e mãe surge condicionada por esta duplicidade que caracteriza a maternidade: poder e ratoeira (Pinho 2004: 69).

Marta, outra das mulheres insubmissas no romance, que por escolha se incluiu no grupo das mulheres sem marido,

[...] revoltava-se contra uma sociedade que impunha às mulheres, como único destino válido, parir entre lágrimas e sangue (Marques 2006: 68).

É uma personagem traumatizada pelos sucessivos partos da mãe, Maria Alexandrina, que sucessivamente dá à luz dezoito filhos e é um sinal visível da alienação da mulher ao serviço da espécie, facto algo frequente na época para o qual se começou a chamar a atenção em tempos mais recentes,¹⁶ especialmente através dos movimentos feministas. A personagem de Maria Alexandrina não tem oportunidade de decisão nos domínios da satisfação sexual e da reprodução. Quando a sua vida está em perigo pelas sucessivas gravidezes, é o marido quem, a conselho do médico, toma a iniciativa de um ano de abstinência. Marcos, o marido de Raquel, enquanto médico, tem má consciência por não ter conseguido evitar a gravidez da mulher que lhe foi fatal.

Uma outra consequência desta alienação e anulação é a vingança que se exerce em forma de tirania sobre as filhas, o que não era de todo incomum. No romance de Helena Marques, são Maria Alexandrina e a mãe de Constança, duas das personagens submissas, que nos dão a imagem da grande mãe castrada e castradora:

As mulheres submissas, como Maria Alexandrina e a mãe de Constança, resignam-se: aceitam a 'ratoeira' de uma vida de dependência, confinada às paredes do lar. Mas, numa atitude que podemos encarar como uma espécie de vingança inconsciente, exercem um poder quase tirânico sobre as filhas, sacrificando a sua juventude (Pinho 2009: 69).

As filhas mais velhas de Maria Alexandrina vêm-se obrigadas a cuidar dos numerosos irmãos enquanto Constança «vivía dentro do quarto da mãe».¹⁷ Será uma reivindicação do feminismo mais recente a reivindicação do direito ao não cuidar.¹⁸ Entretanto o «discurso da domesticidade» haveria de persistir ainda largos anos em Portugal enquanto ideologia de submissão sexista que demarcava áreas de poder através da identidade dos sexos. Só na altura das primeiras contribuições de mulheres jornalistas enquanto líderes de opinião nos anos 1950 em Portugal é que foi estabelecida a relação entre a maternidade, considerada um fim supremo da mulher, e o direito que se dava ao homem de a governar. Em nome desta missão, considerada como adequada à natureza feminina, negava-se à mulher o direito a ser cidadã. É para o que começou a chamar a atenção Elina Guimarães, uma jornalista que assumiu algum protagonismo na

¹⁶ Veja-se, por exemplo, Duby / Perrot (1994: 351).

¹⁷ Marques (1006: 39).

¹⁸ A prestação de cuidados tem sido considerada pelo feminismo uma questão essencial para alcançar a igualdade entre sexos. Para esta questão veja-se especialmente Held (1995).

história do feminismo português do século XX, embora a imprensa escrita da época reservasse um espaço escasso à escrita feminina. Também foi esta ideologia que esteve na base do escândalo que causou a publicação do *Segundo sexo* de Simone de Beauvoir. Gilles Lipovetsky esclarece os termos desta relação a que a ideia do amor romântico não é estranha. No livro já citado que analisa a condição feminina, *A terceira mulher*, este autor chama a atenção para que, estando a identidade feminina ligada ao amor e a um conjunto de fenómenos que estão com ele relacionados como o papel de esposa e a inatividade profissional, é a própria cultura amorosa que causa em si a disparidade de papéis entre homem e mulher, o que é revelado nos atos de sedução e a importância que cada um dos sexos atribui ao amor. Deste modo, de acordo com o autor, o amor romântico funciona na verdade como instrumento e forma de submissão da mulher:

A divisão sexual dos papéis afetivos enraíza-se numa representação da feminidade cuja essência é de se dar, de existir para o outro, de dedicar a sua vida à felicidade do homem. Ao celebrar o poder do sentimento sobre a mulher, ao defini-la através do amor, os modernos legitimaram o seu isolamento na esfera privada: a ideologia do amor contribuiu para que se reproduzisse a representação social da mulher naturalmente dependente do homem, incapaz de aceder plenamente à plena soberania da sua pessoa (Lipovetsky 2000: 20).

A igualdade entre homens e mulheres, na Constituição Portuguesa e no Código Civil, foi uma das principais conquistas da Revolução Democrática de abril. As principais alterações no Direito da Família resultaram em reconhecer a igualdade de direitos e deveres dos cônjuges, modificando a situação anterior que dava o poder ao marido de administrar os bens do casal e até de privar a mulher do direito ao trabalho entre outros aspetos. A lei da paridade, que foi objeto de debate em França na década de 1990 e que foi aprovada neste país em 2000, só haveria de ser promulgada em 2006 em Portugal.

No universo ficcional de *O último cais*,

[...] todas as mulheres insubmissas da obra se assumem como donas do próprio corpo, reivindicando formas pessoais de viver a sexualidade (Pinho 2006: 48).

Mas a maioria das mulheres é infeliz no casamento, o que não deveria estar distante da realidade da época vitoriana retratada. Catarina Isabel, a médica emancipada, ouve as confidências da maioria da clientela feminina da ilha que atende:

A amostragem que lhe passava pelas mãos não era animadora. Poucas mulheres se referiam aos maridos com afeto convincente. Poucas falavam da sua vida sexual sem desprazer, mesmo que subentendido. Todas diziam «ele fez, ele quis, ele disse», eram usadas e abusadas, deixavam-se usar e abusar, consideravam ter nascido com esse destino e ser o ato sexual um prazer privativo dos homens, de que as mulheres recebiam apenas a fecundação, sua glória, honra e respeitabilidade. E, no entanto, o mais vulgar era só se sentirem felizes nas primeiras maternidades, depois iam-se progressivamente instalando o medo, o cansaço, a vontade de fugir não sabiam como, não sabiam para onde, debatiam-se numa desesperada constatação de impotência (Marques 2006: 119).

Sujeição e desprazer são as palavras usadas por Luciana para classificar o tempo do seu casamento. Mas, após esse tempo, a sua autodeterminação no que respeita às opções envolvendo o seu corpo são evidentes. O curioso é, não apenas a sua opção ser avançada, uma vez que o direito à recusa da maternidade só haveria de suceder através do discurso feminista dos anos 1960 e 1970, mas o seu conhecimento de práticas abortivas e contraceptivas estar muito além da ciência do tempo:

Luciana tudo fizera para não engravidar. A criada que trouxera de casa do pai, abriu-se em receitas para antes e depois, chás que provocavam o fluxo menstrual e infusões para lavagens, Luciana aplicava-as todas, mesmo quando a sua utilidade era manifestamente duvidosa, na esperança de que alguma resultasse. Quando, mais tarde, se tornou amiga de Catarina Isabel e soube que os médicos não dispunham de meios para intervir nos mecanismos da fecundação, Luciana não conseguiu reter uma enorme gargalhada (Marques 2006: 170).

O romance vai no sentido oposto a um certo tipo de literatura que, exibindo os fantasmas masculinos de dominação sobre o corpo da mulher, reforça uma ideologia da feminilidade relacionada com a pulsão de morte. Ruth Brandão (2006) mostra bem como a literatura pode encenar estes fantasmas com toda a perversão e violência que daí podem advir. Pelo contrário, a ficção de Helena Marques apresenta relações conjugais paritárias, felizes e cúmplices. Isto passa-se com as personagens principais (Marcos, Raquel e Luciana) e a história amorosa que as envolve e que constitui o cerne da obra. Raquel e Marcos têm as alegrias de uma sexualidade madura, gratificante e feliz.¹⁹ Quando Raquel morre, Marcos procura «uma companheira, uma mulher inteligente», «uma mulher independente e livre com quem possa fazer amor sem exigências nem

¹⁹ Marques (2006: 52-53).

compromissos».²⁰ Essa mulher será Luciana que toma a iniciativa de conquistar Marcos, procurando uma

[...] experiência amorosa intensa que a redimisse da sujeição e do desprazer do casamento (Marques 2006: 164).

Para Marcos, Luciana foi uma segunda oportunidade que ele considera imerecida pois

[...] ninguém é digno de viver duas vezes uma relação gratificante (Marques 2006: 184).

É durante os anos 1980 que se verifica o sucesso da narrativa de autoria feminina com escritoras que continuam a sua produção como as três Marias, Natália Correia, Maria Judite de Carvalho, Agustina Bessa Luís e Maria Gabriela Llansol e outras que entretanto se revelam como Lídia Jorge e Hélia Correia ou adquirem maior projeção nestes anos ou na década seguinte como é o caso de Gabriela Llansol. Surge assim uma nova vertente na literatura portuguesa em que há uma particular dimensão da história de pendor mais introspetivo em que o quotidiano das mulheres assume um lugar importante. Neste caso se inclui a ficção de Agustina Bessa-Luís e Lídia Jorge.

O romance de Helena Marques, inscrevendo-se nesta última linha, elege o corpo como uma forma de aquisição da subjetividade num novo tipo de feminino materializado pelo qual se enfatiza a natureza situacional e corporizada das personagens de mulheres em detrimento de essencialismos biológicos e psicológicos que caracterizaram os feminismos da primeira vaga.

Em consonância com o trabalho mais recente do feminismo, para o qual a igualdade é um objetivo essencial e uma aspiração no sentido da justiça de género, a obra de Helena Marques mostra de uma forma eficaz as barreiras que foram erguidas pelas sociedades passadas de forma a impedir que o sexo feminino pudesse ter acesso a uma justiça plena que, genericamente, devemos considerar justiça social. A justiça de género que se antevê quer pelo destaque dado a personagens de exceção no contexto da época vitoriana quer pela felicidade das relações paritárias entre homens e mulheres passa por requisitos imprescindíveis para alcançar uma vida com dignidade para as mulheres: poder planear a sua própria vida;

²⁰ Marques (2006: 161).

ter oportunidade de decisão nos domínios da maternidade e da satisfação sexual; ter oportunidade de decisão no domínio do cuidar.

O *último cais* pertence reconhecidamente à terceira fase da luta feminista cuja repercussão na literatura é notória, a fase que nega uma identidade feminina definida pelos homens e problematiza uma conceção universalista das mulheres, mas o seu universo ficcional reporta-se à primeira fase, ficcionando aspetos práticos dessa luta como o direito ao voto, ou colocando em causa estereótipos de representação do feminino.

Bibliografia

Literatura primária

- Marques, Helena (2006): *O último cais*, Lisboa: Dom Quixote [1992] (edição utilizada).
- Marques, Helena (1994): *A deusa sentada*, Lisboa: Dom Quixote.
- Marques, Helena (1998): *Terceiras pessoas*, Lisboa: Dom Quixote.
- Barreno, Maria Isabel / Horta, Maria Teresa / da Costa, Maria Velho (1974): *Novas Cartas Portuguesas*, Lisboa: Futura.
- Costa, Maria Velho da (veja-se Barreno).
- Horta, Maria Teresa (veja-se Barreno).

Literatura secundária

- Barreira, Cecília (1994): *História das nossas avós: retrato da burguesia em Lisboa 1890-1930*, Lisboa: Colibri.
- Boston Women's Health Collective (1971): *Our Bodies, Ourselves*, Boston (Mass.): New England Free Press, também em: <<http://www.ourbodiesourselves.org/cms/assets/uploads/2014/04/Women-and-Their-Bodies-1970.pdf/>> (acesso em 16 de agosto de 2015).
- Brandão, Ruth Silviano (2006): *Mulher ao pé da letra*, Belo Horizonte: Editora da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).
- Butler, Judith (1987): «Variações sobre sexo e género: Beauvoir, Wittig e Foucault», em: Benhabib, Seyla / Cornell, Drucilla (eds.) (1987): *Feminismo como crítica da modernidade*, tradução de Nathanael Costa Caixeiro, Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, págs. 139-154.
- Chaperon, Sylvie (2000): *Les annés Beauvoir (1945-1970)*, Paris: Fayard.
- Cordeiro, Cristina (2005): «Figuras do destino em *O último cais* de Helena Marques», em: Pretov, Petar (ed.) (2005): *O romance português pós 25 de abril: o grande prémio de romance e novela da Associação Portuguesa de Escritores 1982-2002*, Lisboa: Roma Editora, págs. 159-171.

- Duby, Georges / Perrot, Michelle (1994): *História das mulheres no Ocidente: o século XIX* (vol. 4), tradução de Cláudia Gonçalves e Egito Gonçalves, Porto: Edições Afrontamento [1991].
- Foucault, Michel (1985-1993): *História da sexualidade*, tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque, 3 volumes, Rio de Janeiro: Graal.
- Held, Virginia (ed.) (1995): *Justice and Care: Essential Readings in Feminist Ethics*, Boulder (CO): Westview Press.
- Lipovetsky, Gilles (2000): *A terceira mulher – permanência e revolução do feminino*, tradução de Maria João Batalha Reis, Lisboa: Instituto Piaget.
- Nussbaum, Martha (2014): *Educação e justiça social*, tradução de Graça Lami, Odivelas: Edições Pedago [1997].
- Pereira, José Carlos Seabra (1982): *Autour de la thématique politique et de l'engagement dans la littérature portugaise: de ultimatum au régicide*, Paris: Fondation Calouste Gulbenkian; Centre Culturel Portugais.
- Perrot, Michelle (veja-se Duby).
- Pinho, Paula Margarida (2009): *O elogio da insubmissão: a condição feminina em O último Cais de Helena Marques*, Lisboa: Universidade Aberta.
- Rector, Monica (2004): «O ciclo de vida e morte em Helena Marques», em: *Scripta* (Belo Horizonte) 8/15, págs. 92-105.
- Tavares, Manuela (2010): *Feminismos: percursos e desafios*, Lisboa: Texto Editores; Cemri; UAb; FCT.
- Vaquinhas, Irene (2000): «*Senhoras e mulheres*» na sociedade portuguesa do século XIX, Lisboa: Colibri.