

CHATARINA EDFELDT

Uma história na História

Representações da autoria feminina na
História da Literatura Portuguesa do século XX

Título:

Uma história na História

Representações da autoria feminina na História da Literatura Portuguesa do século XX

Autora:

© Chatarina Edfeldt

Edição:

Câmara Municipal do Montijo

Tiragem: 500 exemplar

ISBN: 972-99211-8-0

1.ª Edição – Montijo, Março de 2006.

NOTA INTRODUTÓRIA

As organizações Não Governamentais (ONG) do Conselho Consultivo (CC) da Comissão para a Igualdade e para os Direitos das Mulheres (CIDM) desenvolvem, desde 1990, uma acção colectiva da sua inteira responsabilidade – atribuições de prémios, mediante concursos, a trabalhos que promovem a visibilidade da situação da mulher portuguesa. Este evento anual adquiriu prestígio nos meios educativos e culturais.

Tendo por base a experiência obtida e correspondendo à solitação de várias instituições e personalidades, interessadas na continuidade duma actividade que contribui para o conhecimento da realidade vivida pelas mulheres portuguesas e da sua acção interventora, no passado e no presente, as ONG representadas no CC da CIDM decidiram retomar esta iniciativa, após uma interrupção de dois anos. Em 2004 constituiu-se, para o efeito, o Grupo de Trabalho “Prémios”, que a relançou em 2005.

O projecto foi viabilizado pelo financiamento da CIDM, ao abrigo do Decreto Lei no246/98 de 11 de Agosto, e da Câmara Municipal do Montijo, entidades a quem as ONG do CC da CIDM desejam expressar publicamente o seu reconhecimento.

A presente obra recebeu o Prémio Mulher Investigação *Carolina Michaëlis de Vasconcelos* e a sua publicação foi aconselhada pelo júri. À autora distinguida as nossas felicitações pelo trabalho produzido. Às especialistas que aceitaram, a título gracioso, integrar este júri – Professora Doutora Virgínia Ferreira, da Universidade de Coimbra, que o presidiu, Mestre Sofia Marques da Silva, da Universidade do Porto e representante das ONG, e Dra. Dina Canço, representante da CIDM -, os nossos veementes agradecimentos.

Fazemos votos para que a divulgação desta investigação, “excelente contributo para a desocultação do lugar das mulheres na história nacional” nas palavras do júri, venha a colher a melhor recepção junto do público leitor, nomeadamente no campo da educação.

Pelas ONG do CC da CIDM
O Grupo de Trabalho “Prémios”
Março de 2006

AGRADECIMENTOS

Em Novembro de 1999 cheguei a Lisboa para iniciar um projecto de doutoramento sobre Literatura Portuguesa e, logo nos primeiros dias, procurei à biblioteca da CIDM, que passou a ser um lugar preferido, pelo seu ambiente, para elaborar a pesquisa. Não podia imaginar, naquela altura, que o meu trabalho, um dia, viesse a ser reconhecido por esta mesma instituição, de modo a poder fazer parte duma tradição de Estudos sobre Género em Portugal. É, portanto, uma grande honra para mim, a atribuição deste prémio, pelo que, em primeiro lugar, gostava de agradecer ao júri das *Organizações não Governamentais do Conselho Consultivo da Comissão para a Igualdade e para os Direitos das Mulheres* pela distinção do meu trabalho com o prémio *Mulher Investigação Carolina Machaëlis Vasconcellos 2005*, o que me possibilitou a sua edição no âmbito português.

Este estudo é uma versão revista da minha tese de doutoramento defendida na Universidade de Estocolmo, em Fevereiro de 2005. Reconheço que, sem o apoio de várias pessoas, não teria sido possível concretizá-lo. Quero, por isso, expressar a minha gratidão aos colegas, familiares e amigos que, de diferentes maneiras, participaram na realização desta tese. Agradeço, em especial:

- à arguidora da tese, Professora Ana Paula Ferreira, pela crítica muito atenta e construtiva que me ajudou a desenvolver o pensamento.

- à Professora Teresa Joaquim e à Professora Ana Gabriela Macedo pela disponibilidade mostrada em me ajudar com contactos, questões bibliográficas e teóricas durante a minha estadia em Portugal.

- às outras colegas e amigas em Portugal, e, em especial, a Isabel Almeida Santos – por diálogos fecundos sobre os assuntos de género, cujo apoio profissional e afectivo foi valiosíssimo para o avanço da tese, e da versão que se publicará agora; a Catarina Chora, pela sua amabilidade e pelo profissionalismo com que me atendeu na biblioteca da CIDM, bem como pela amizade que depois se desenvolveu.

- a todas as colegas do Departamento de Espanhol, Português e Estudos Latino-Americanos, na Universidade de Estocolmo, e, em particular, ao Professor Lars Fant pelo facto de, desde o início, ter mostrado interesse neste projecto; à Professora Eva Löfquist, orientadora da minha tese, que me tem apoiado nesta longa viagem com grande profissionalismo, interesse e amizade; à Professora Laura Álvarez, Professora Fátima da Silva e María Osorio, pelas leituras cuidadas, grande amizade e simpatia; a Lucy Bladh pela ajuda indispensável na revisão linguística do texto.

- à minha família: o meu pai, Helmer Edfeldt, por estar sempre disponível para tomar conta das netas, bem como a minha mãe, Ingegärd Edfeldt; às minhas queridas filhas Agnes Benkö e Kajsa Benkö, por serem uma constante inspiração e razão para elaborar um projecto como este, e a Kristian Benkö, o meu companheiro, sem cujo amor e constante apoio intelectual este projecto não teria sido possível.

Lisboa, 15 de Fevereiro 2006
Chatarina Edfeldt

Índice

Abreviações	7
-------------------	---

Capítulo 1

Introdução.....	10
1.1 Nota preliminar	10
1.2 A História Literária – de construção a “facto”	15
1.3 Objectivos, questionamentos e hipóteses	18
1.4 <i>Corpus</i> de estudo	21
1.4.1 Selecção e delimitação do <i>corpus</i>	21
1.4.2 Obras mais referidas do <i>corpus</i>	23
1.5 Investigar a <i>norma</i>	26
1.6 Organização do estudo	29

Capítulo 2

Aproximação teórica e metodológica.....	31
2.1 Introdução.....	31
2.2 Perspectiva Construcionista Social	32
2.2.1 Construção da “realidade” e historicidade do conhecimento	32
2.2.2 Representação e discurso	33
2.3 Interpretar a historiografia literária como um discurso	35
2.3.1 Contingência e questão de poder.....	35
2.3.2 Sujeito e posições de sujeito.....	37
2.3.3 Antagonismo, objectividade e hegemonia	39
2.4 Perspectiva de género (sexual).....	41
2.4.1 Género como construção social e categoria de análise	41
2.4.2 Entendimento dicotomizante dos sexos	43
2.4.3 A imagem da escritora transmitida pelo discurso positivista.....	44
2.5. Considerações teóricas sobre a construção da historiografia literária.....	48
2.5.1 Questões de objectividade e representatividade.....	48
2.5.2 Ideologia na categorização literária.....	49
2.6 Resumo da aproximação metodológica.....	51

Capítulo 3

Tratadas à parte: o lugar discursivo da autoria feminina.....	53
3.1 Introdução.....	53
3.2 O lugar da autoria feminina no género “história literária”	54
3.2.1 Tratamento de <i>negligência: amalgamento e ambivalência</i>	54
3.2.2 “Literatura de Autoria Feminina” de Luísa Dacosta.....	57
3.2.3 <i>História da Literatura Portuguesa</i> de Saraiva e Lopes	58
3.2.3.1 Tratamento dado à autoria feminina anterior a 1950	59
3.2.3.2 Tratamento dado à autoria feminina após 1950	61

3.2.4 <i>História da Literatura Portuguesa</i> publicada pela Alfa	64
3.2.4.1 Tratamento dado à autoria feminina anterior a 1950	64
3.2.4.2 Tratamento dado à autoria feminina após 1950	68
3.3 O lugar da autoria feminina no género “síntese da história literária”	72
3.4 O lugar da autoria feminina no género “enciclopédico”	72
3.4.1 <i>Dicionário de literatura</i> de Jacinto do Prado Coelho	73
3.4.2 Maior visibilidade da autoria feminina nos dicionários	74
3.5 Tratadas à parte	77

Capítulo 4

Uma contextualização por fazer: a autoria feminina anterior à década de 50.....	79
4.1 Introdução.....	79
4.2 Invisibilidade da autoria feminina no discurso institucional.....	80
4.3 Promoção do sujeito literário feminino pelo discurso feminista.....	81
4.4 Consequências da falta de contextualização	84
4.5 Autoras da Primeira República	86
4.6 Poetisas de 1920.....	89
4.7 Autoras da década de 30 e 40.....	91
4.8 Uma contextualização por fazer	94

Capítulo 5

Uma história da incompatibilidade: a autoria feminina e as correntes literárias.....	96
5.1 Introdução.....	96
5.2 A incompatibilidade simbólica da escritora com a <i>modernidade</i>	97
5.3 Cumplicidade da estética modernista com a tradição	100
5.4 Homossocialidade na linhagem: autor, crítico e historiador	101
5.5 Ligações e desligações da autoria feminina com as correntes literárias	104
5.5.1 Autoria feminina anterior a 1950	106
5.5.2 Autoria feminina após 1950.	107
5.6 Construções da incompatibilidade	108
5.7 Desconstruindo a incompatibilidade	111

Capítulo 6

Uma história negligenciada: a genealogia literária da autoria feminina	112
6.1 Introdução.....	112
6.2 Autoria “feminina” no discurso.....	112
6.3 Representações de traços genealógicos da autoria feminina.....	117
6.4 Adiamento da “autoria feminina”	118
6.5 Estratégias de fragmentação	121
6.5.1 Exemplo da “mulher extraordinária”	122
6.5.2 Retórica de legitimação	124

6.6 Estratégias hegemónicas reproduzidas na crítica de género	126
6.7 Paradoxo nas condições criativas da autoria feminina.....	128
6.8 Uma história negligenciada.....	130

Capítulo 7

Feminina sim, emancipada talvez, feminista não: representações da autoria feminina 131

7.1 Introdução.....	131
7.2 Expressão feminina	131
7.3 Expressão de intervenção política	135
7.4. Feminista: a “outra” desprestigiada.....	138
7.5 Representações do feminismo e expressão feminista	140
7.6 Feminina sim, Emancipada talvez, Feminista não	144

Considerações finais: Uma história na História	146
--	-----

Apêndice.....	150
Bibliografia específica.....	158
Bibliografia geral.....	160

ABREVIACÕES

HISTÓRIAS DA LITERATURA NARRATIVA

<i>HLP</i> de Figueiredo –	<i>História Literária de Portugal (Séculos XII-XX)</i> de Figueiredo
<i>HLPI</i> de Sampaio –	<i>História da literatura portuguesa ilustrada, dos séculos XIX e XX</i> , org. Albino Forjaz de Sampaio
<i>HLP</i> de Saraiva & Lopes –	<i>História da Literatura Portuguesa</i> . A. José Saraiva & Óscar Lopes
<i>HLP</i> da Alfa –	<i>História da Literatura Portuguesa</i> , publicada pela Alfa
<i>BHLP: Períodos Literários</i> –	<i>Breve História da Literatura Portuguesa: Períodos Literários</i>
<i>ILP</i> de Saraiva –	<i>Iniciação na Literatura Portuguesa</i> . José Saraiva
<i>HL</i> de Buescu –	<i>História da Literatura</i> (Síntese da cultura portuguesa) Maria Leonor Carvalhão Buescu.

ENCICLOPÉDIAS E DICIONÁRIOS DE LITERATURA E DE AUTORES PORTUGUESES

<i>BHLP: Autores</i> –	<i>Breve História da Literatura Portuguesa Autores: Vida e Obra</i> .
<i>QEQ</i> –	<i>Quem é Quem na História da Literatura Portuguesa</i> , org. Machado
<i>DLP</i> de Machado –	<i>Dicionário de Literatura Portuguesa</i> , org. Machado
<i>DCAP</i> de Lisboa –	<i>Dicionário Cronológico de Autores Portugueses</i> , org. Lisboa e Rocha
<i>DL</i> de Coelho –	<i>Dicionário de Literatura: literatura Portuguesa, literatura Brasileira, literatura Galega, estilística literária</i> , org. Coelho
<i>DLP</i> de Souto -	<i>Dicionário da literatura portuguesa</i> , org. José Correia do Souto
<i>ELLP</i>	<i>Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa</i>

She didn't write it.

She wrote it, but she shouldn't have.

She wrote it, but look what she wrote about.

*She wrote it, but "she" isn't really an artist and "it" isn't really serious,
of the right genre - i.e., really art.*

She wrote it, but she wrote only one of it.

*She wrote it, but it's only interesting/included in the canon for one,
limited reason.*

She wrote it, but there are very few of her.

She wrote it, but she doesn't fit in.

Or, more generously: She's wonderful, but where on earth did she come from?

(Joana Russ, *Anomalousness*, 1997a)

Capítulo 1

INTRODUÇÃO

O homem de amanhã hade procurar a sua felicidade e a maior porção de bem estar compatível com a sociedade do seu tempo. Como o fará não o sabemos, mas é certo que pensará de maneira diferente do de hõje, como o de hõje, como V. Ex.a mesmo, pensa decerto diferentemente do que pensou seu pai e seu avô sobre os mesmos transcendentales assumptos. Acabe-se com todas as prepotencias e todos os privilegios, tanto de raça, como de classe, como de sexo, e deixemos que, individualmente, cada homem e cada mulher, procurem ser felizes a seu modo, organisem os seus lares como entenderem, - desde que esse conjunto se harmonise numa sociedade de mais justiça e tolerancia. (Ana de Castro Osório, *Às Mulheres Portuguesas*, 1905:39-40)

1.1 NOTA PRELIMINAR

O presente estudo debruça-se sobre o motivo pelo qual as escritoras e respectiva expressão literária têm tido tantas dificuldades em conseguir reconhecimento e consagração nas obras da História da Literatura Portuguesa.

Desde a década de 70 que investigadores ocidentais da área da literatura têm observado, em vários estudos, a existência de problemas particulares relacionados com a prática e política de exclusão e marginalização que a autoria feminina historicamente tem enfrentado no campo literário. Uma vertente desta crítica debruçou-se sobre os processos (políticos) da formação dum *cânone literário*¹ nacional e a consequente invisibilidade das escritoras no mesmo.

Em muitos países ocidentais, foram elaboradas, no contexto desta crítica, novas obras historiográficas dedicadas à autoria feminina recuperada da exclusão e marginalização do discurso nacional. Portugal faz parte dos países onde a visita a qualquer livraria pode testemunhar a escassez das investigações dedicadas à autoria feminina.² Estudos sobre a autoria feminina e trabalhos que questionam os mecanismos e processos socio-históricos, culturais, políticos e histórico-literários que provocam a marginalização da autoria feminina nos discursos literários são por isso urgentes no contexto português. Este trabalho pretende assim contribuir para preencher um pouco desta lacuna neste campo de investigação.

¹ A maneira mais simples de definir *cânone literário* assenta na trajectória histórica das obras literárias consagradas, escolhidas pelos críticos, por serem consideradas qualitativamente representativas da literatura duma nação. Além disso, aproveito a definição de *cânone* de Carlos Reis porque coloca este conceito, seguindo Paul Lauter, num contexto mais amplo e relevante para o presente estudo. O conceito de *cânone* designa “o conjunto de obras literárias, o elenco de textos filosóficos, políticos e religiosos significativos, os particulares relatos históricos a que geralmente se atribui peso cultural numa sociedade” (Reis 1995:71).

² Convém apontar aqui que foi elaborado apenas um dicionário de pequeno tamanho sobre *Escritoras brasileiras, galegas e portuguesas*, por A. Lopes de Oliveira (1983). Esta obra composta por 215 páginas, limita-se a reunir os dados biográficos e bibliográficos das autoras, portanto não contextualiza literariamente a autoria feminina. Em relação à escassez de estudos, é importante reconhecer que actualmente se estão a produzir teses de mestrado e de doutoramento no âmbito dos programas de género em Portugal. Por exemplo, no programa de Estudos Sobre Mulheres, na Universidade Aberta.

Sirvo-me do trecho a seguir citado como ponto de partida para a justificação deste projecto de questionamento dos processos da marginalização que acompanham a autoria feminina por parte do discurso histórico-literário. Considera-se que a invisibilidade desta literatura representa um destes ”erros acumulados” e “vícios de linguagem e metodologia” herdados da ”tradição”:

Um dicionário, qualquer que ele seja, não tem, verdadeiramente, autor. Ou antes: o organizador de um dicionário, por mais original e independente que pretenda ser, sempre será herdeiro de tradições, protocolos, códigos, preceitos (e até preconceitos) legados por muitos outros dicionários, nacionais ou estrangeiros, grandes e pequenos, gerais ou especializados. É certo que pode (e deve) eliminar orientações erradas, erros acumulados ao longo dos anos, vícios de linguagem e de metodologia. É certo mesmo que deve tentar ser precursor, abrindo caminhos para novas perspectivas da função de um dicionário, neste caso no domínio específico da literatura. (Machado, *Dicionário de Literatura Portuguesa* 1996:11)

Acredito, igualmente, que neste novo século, com o crescente interesse mostrado pela problemática das políticas de identidades e pelas questões da democracia, se terá finalmente que abrir caminhos para novas perspectivas científicas que nos permitam questionar os antigos preconceitos – os quais estão relacionados com a concepção simbólica da escritora, enquanto mulher, construída e divulgada historicamente – que têm acompanhado as “mulheres” como “grupo social”³ na construção dos discursos historiográficos nacionais.

Seguindo um discurso político actual, que mostra uma consciência sobre o valor que o papel da paridade e da igualdade mantêm na construção de uma cidadania real e de uma democracia sustentável na sociedade, é igualmente importante, nesta perspectiva, reivindicar as “histórias” outras. Isto é, reconhecer e “narrar” o importante papel de agente social e histórico de todos os grupos que formam uma sociedade como, por exemplo, o desempenhado por mais de metade da população portuguesa:

É que não se pode ignorar a história de mais de metade da população e, por isso, nunca é demais ‘falar de mulheres’, enquanto forma de quebrar o silêncio a que, estranhamente, continuam sujeitas, como se não passassem de personagens secundárias ou meras espectadoras, como se não fizessem parte da própria História, sobretudo da História apologética dos vencedores. Persiste em parte da historiografia, nas obras de referência – dicionários, enciclopédias, cronologias, memórias – e em encontros científicos da área das Ciências Sociais e Humanas a valorização unilateral dos papéis masculinos. (Esteves 2003: 63)

³ É importante esclarecer aqui que, conforme as premissas teóricas deste trabalho, não considero a identidade das mulheres como uma categoria, ou grupo social, por questões biológicas ou fisiológicas, mas antes por serem constituídas (ou seja, historicamente construídas) como um “grupo” nas práticas culturais, sociais e institucionais duma sociedade (cf. Magalhães 1995:17-18). É nesta perspectiva – pelo facto de as mulheres serem destacadas como uma categoria social a partir do qual são discriminadas – que se torna legítimo reivindicar direitos em nome da “mulher”. Portanto, tal como argumenta Spivak, pode ser legítimo utilizar um “essencialismo estratégico” como instrumento para combater as estruturas discriminatórias da sociedade (Spivak 1988:205 e 1994:153-155).

Visto que as mulheres formam esta enorme massa e vivem numa sociedade cuja estrutura básica ainda é organizada a partir do discurso duma construção da diferença sexual - quer dizer, onde os indivíduos são criados e socializados de acordo com a sua pertença a um dos sexos - elas têm o direito de obter a legitimação da sua identidade enquanto “sujeito” nos contextos históricos. A presença da mulher escritora na história literária nacional, é importante já que a torna visível e representada nos discursos históricos e contém, por isso, um aspecto democrático muito relevante.

Para além disso, não restam dúvidas de que a literatura de autoria feminina contém um alto valor em si mesma, no sentido socio-histórico, na medida em que vem fornecer novas perspectivas enriquecedoras sobre um passado histórico. A este respeito, a literatura portuguesa escrita pelas mulheres dos séculos passados constitui, nas palavras de Anabela Galhardo Couto, “um património da palavra a reinventar” (Couto 2003: 44).

1.2 A HISTÓRIA LITERÁRIA – DE CONSTRUÇÃO A “FACTO”

As histórias da literatura nacionais na tradição ocidental formam, apesar do seu nome aparentemente neutro, narrativas construídas a partir dum processo de escolha de conteúdo que se submete às *normas* e ideologias dominantes na sociedade. As histórias literárias constroem-se a partir de narrativas, cujas *grandes linhas de força*⁴ focalizam taxinomias como *período*, *periodização*,⁵ *corrente literária*,⁶ *geração*⁷ e autores e obras consagrados no *cânone literário* que, por sua vez, são escolhidos por apresentar valores estético-literários dominantes.

Por enquanto, a construção é um processo de escolha onde a ideologia da cultura dominante, num enquadramento histórico e contextual, tem ditado as suas premissas estéticas. Historicamente, mulheres escritoras, por razões sociopolíticas, têm tido dificuldades tanto em ser integradas nestas narrativas históricas como em serem objecto de estudos literários académicos, e o mesmo é válido para o caso da História da Literatura Portuguesa (cf. Couto 2003).

Numa perspectiva histórica, a construção da história literária aparece como um processo muito “tradicional”, na medida em que se vai seguindo sucessivamente o percurso

⁴ As grandes linhas de força são expressas por V. M. de Aguiar e Silva: “A história literária tem como finalidade o conhecimento dos textos literários, as suas relações com uma tradição literária, o seu agrupamento em géneros, a sua filiação em movimentos ou escolas, as conexões de todos estes fenómenos com a história da cultura e da civilização” (Silva 1967:433).

⁵ O *período literário* é definido por Silva, seguindo René Wellek, como “sistema de normas, convenções e padrões literários” (Silva 1997:420). A *periodização* refere-se à maneira de conceber a história literária em *períodos literários* que se sucedem e/ou substituem.

⁶ O conceito de corrente literária, embora frequentemente utilizado por designar os -ismos e os grupos em volta dos períodos, não chega a ser bem definido pelos teóricos de literatura. Utilizo a definição de Silva: “corrente faz avultar [...] os aspectos dinâmicos, inovadores, mutáveis e transientes, dos estilos e dos períodos literários” (Silva 1997:424). Portanto, a metáfora *corrente literária* aparece como um conceito pouco definido.

⁷ Segundo a definição do Carlos Reis: “*Geração literária* “refere-se a uma colectividade relativamente selecta de escritores e intelectuais que comungam de preocupações sociais convergentes, de anseios históricos e de orientações estético-literárias também semelhantes. De uma forma normalmente sinuosa, essas preocupações, anseios e orientações projectam-se nos textos enunciados pelos escritores e intelectuais que integram a geração literária” (Reis 1995:386).

estabelecido por historiadores anteriores e dificilmente se abre a outros caminhos. E tal como conclui David Perkins, “literary histories are made out of literary histories” (Perkins 1992:73). A escolha de autores, das suas obras e de categorizações estabelecidas só se modifica superficialmente quando chega a hora de se elaborar e publicar uma nova história ou uma revisão das obras anteriores.

Há várias razões para que assim seja, e uma das explicações possíveis reside provavelmente no lado prático/profissional, visto que seria não só trabalhoso como polémico reestruturar e reescrever uma história já construída. Elaborar e apresentar uma revisão completa das histórias literárias anteriores, podia, em termos de legitimação, tornar-se problemático. Na verdade, reelaborar novas categorizações e definições sobre *gerações* ou *correntes literárias*, já definidas por outros investigadores, implica e exige uma argumentação extensa e convincente por parte do historiador. Assim, é muito mais “fácil” reproduzir, com pequenas modificações, os conhecimentos acumulados sobre os autores e os períodos literários (Perkins 1997:73).

A historiografia literária, como disciplina e género histórico, é um produto do Romantismo e, ao longo da época positivista, era entendida como um projecto de construir e definir uma identidade nacional. Assim, o carácter científico-positivista da historiografia desfrutava de grande prestígio académico e social no século XIX, sobretudo pela sua capacidade de contextualizar a literatura numa narrativa nacional maior.

Porém, desde o início do século XX, a historiografia literária ocidental, tal como outros discursos históricos na sociedade, passou por uma “crise” de legitimidade em relação à sua postura científica e representatividade histórica. Assim, vários investigadores de literatura, a partir de diferentes perspectivas científicas (Formalismo russo, Nova Crítica americana, Estética da Recepção), têm questionado em termos teóricos a validade do modo tradicional de organizar e construir as histórias literárias.⁸

Nas últimas décadas, as críticas de carácter construcionista têm apontado e questionado a postura hegemónica e ideológica contida na organização tradicional, isto é, um panorama cronológico de correntes literárias e autores canonizados, escolhidos segundo alguns critérios estético-literários estabelecidos que se apresentam como “objectivos” e “universais” (Perkins 1992; Guillory 1995; Smith 1988).

Nesta perspectiva, tem-se desenvolvido uma crítica revisionista no campo dos estudos de género, etnia e sexualidade, cujo objectivo consiste, não tanto em abolir o projecto historiográfico, mas também na ambição de transformá-lo e de reescrevê-lo questionando as suas premissas. Mostrando, portanto, que estas são ditadas pela ideologia duma cultura dominante que exclui as representações do “outro”.

⁸ Os formalistas russos e a nova crítica americana criticaram a história literária positivista pela sua faceta contextualista integrando nação/cultural e viraram o foco para as próprias obras literárias e para os seus aspectos literários imanentes. Hans Robert Jauss foi quem primeiro trabalhou sobre a estética da recepção, a qual, por sua vez, foca a perspectiva do leitor. Para consultar artigos sobre o desenvolvimento histórico da historiografia literária como disciplina e género – começando com uma posição de alto prestígio acabando por, no século XX, sofrer as crises da sua postura científica – veja-se Gusmão (2001); Patterson (1995); Perkins (1992:1-12); e a entrada “história literária” de Helena Carvalhão Buescu, em *Biblos, Enciclopédia das Literaturas de Língua Portuguesa* vol 2 (1997:1024-38) e Franchetti (2003a).

Enquadradas nas discussões da política de identidade (género, etnia, sexualidade e classe) e na ligação histórica entre a história literária e o projecto de uma identidade nacional, estas teorias têm reivindicado um lugar para as autoras e os autores que têm sido marginalizados e silenciados por se diferenciarem da *norma* vigente.

Hoje, pode verificar-se que toda esta crítica deu origem a que a história literária como género histórico-científico tradicional – universalizar e objectivar – fosse considerada um pouco antiquada, e por isso mesmo problemática nos meios académicos. Porém, pode também verificar-se que, em Portugal, esta crítica dificilmente passou da esfera teórica para uma prática de construir novas histórias alternativas, não alterando o aspecto elitista e tradicional das histórias actuais.

Considera-se igualmente que, na realidade, a historiografia literária não perdeu a importância prática como instrumento principal dentro do ensino da literatura (cf. Franchetti 2003a). Ou seja, além da função que estas histórias desempenham como literatura referencial também mantêm a sua função de síntese e protótipo da avaliação e formação dum cânone da literatura da nação:

A par das suas funções de sistematização, a H.L. [história literária] vem desempenhando uma função institucional bem vincada no quadro do sistema de ensino, pelo menos desde o séc. XIX. De facto, e independentemente de outras funções que lhe possam estar cometidas, a verdade é que a H.L. recebe da escola e da sociedade em geral a incumbência primeira de definir um determinado cânone. E se dessa circunstância lhe advém uma das suas principais fontes de legitimidade, ela está também na origem da noção depreciativa de que a H. L. é fundamentalmente uma espécie de museu da literatura. (H. C. Buescu, *ELLP*, 2, 1997:1028)

Seja como for, com tal prestígio atribuído a estas obras de história literária como género científico-literário, as bibliografias dos cursos escolares ainda correspondem à linhagem das obras e dos escritores canonizados. O facto de as mulheres escritoras não terem sido consagradas no *cânone literário* português resulta numa ausência quase total de textos de autoria feminina nas aulas de literatura.

Outra consequência grave deste silenciamento histórico da autoria feminina na historiografia literária tem a ver, precisamente, com o papel da história literária como portadora duma memória colectiva nacional, ou se se quiser, como “museu”. Não haver representação na historiografia resulta num apagamento da memória nacional e, simultaneamente, na convicção actual, deturpada, de que no passado não havia mulheres a escrever.

Uma construção histórica que assim se transforma num “facto histórico” acaba por não realçar as identidades femininas nesta área de actividade criativa portuguesa. Consequentemente, as gerações futuras perdem narrativas que, além de fazerem parte duma herança literária portuguesa, também constituem representações dum contexto histórico plural.

1.3 OBJECTIVOS, QUESTIONAMENTOS E HIPÓTESES

O objectivo principal deste estudo é analisar e problematizar o discurso historiográfico literário português com a finalidade de descobrir e seguir as pistas que estão por detrás da problemática que contribuiu para que as escritoras fossem negligenciadas, marginalizadas e excluídas no seu discurso.

Através dum *corpus* constituído pelas obras escolhidas (1.4) que se ocupam da construção da narrativa histórica da literatura portuguesa do século XX pretendo analisar os elementos da organização e da construção da mesma, juntamente com as imagens produzidas sobre a literatura de autoria feminina. Assim, este estudo pretende chamar a atenção para os elementos retóricos e estratégicos utilizados pelo discurso dominante, que acabam por ser discriminatórios na construção da História Literária, e podem revelar como a *hegemonia* do discurso trabalha contra a representação do “outro” na construção dum *cânone literário* da historiografia nacional.

Pretende-se problematizar a construção da história literária, por ter sido uma narrativa marcada pelas ideologias dominantes e desprovida de consciência do aspecto político de *género*,⁹ que assim continua a contribuir para a reprodução da posição marginalizada da escritora no seu discurso. Acredito que é necessário aumentar a consciencialização sobre a forma como a política do género se manifesta na estrutura historiográfica e organiza as hierarquias daquilo que é considerado literatura de alta qualidade, para que a historiografia literária no futuro possa expressar a variedade e pluralidade contidas tanto no campo literário actual como no das épocas passadas.

Esta pesquisa é feita sob uma perspectiva, não só qualitativa, como também histórica, e são estas as seguintes questões que orientam a pesquisa:

- Em que medida a literatura de autoria feminina está representada nas histórias e até que ponto está integrada na trajectória principal do discurso?
- Como se apresenta e retrata qualitativamente a autoria feminina no discurso histórico-literário?
- Como se manifesta a construção social de diferença sexual na organização e nas representações da história literária?

Historicamente, sobretudo no final do século XIX, a autoria literária era definida em termos “masculinos” e era, conseqüentemente, uma área à qual as mulheres escritoras dificilmente tinham acesso. Ao longo dos séculos, e ainda na primeira metade do século XX, era comum as escritoras portuguesas usarem um pseudónimo para vencerem a barreira que lhes era imposta devido à sua identidade de género. No entanto, com o correr do século XX, e por analogia com o desenvolvimento dos movimentos de defesa e divulgação dos direitos da mulher, a actividade literária foi-se habituando a aceitar a autoria feminina. De tal forma que,

⁹ O conceito de *género*, na sua definição básica, designa os conhecimentos sobre as diferenças dos sexos e, sobretudo, quer sublinhar que estes são social, cultural e historicamente construídos (Scott 1988). Desenvolve-se o conceito adiante em 2.3.1.

hoje, ninguém se atreveria a dizer que ser “mulher” é incompatível com a ideia de ser sujeito criativo.

Não obstante isto, existe ainda a tradição que confere à autoria masculina a produção literária representativa de uma experiência universal, enquanto na autoria feminina, a produção literária é considerada como experiência particular. Esta problemática fundamenta-se na lógica de que uma espécie do género masculino é tomada como “neutra” e “universal” no discurso filosófico humanista e, por isso, “desvaloriza, controla, silencia todos aqueles que representam um desvio ou ameaça a essa norma” (Ferreira 2000: 17; cf. Scott 1988: 25; Moi 1994; Fiadeiro 2003: 45). Portanto, a problemática remete para a tradição, nos estudos literários, de conceber esse “masculino” como normativo ao criar um cânone literário, e isto é expresso por Paul Lauter de seguinte maneira:

I think the literary canon as we know it is a product in significant measure of our training in a male, white, bourgeois cultural tradition, including in particular the formal techniques of literary analysis. (Lauter 1997:228)

Sendo assim, segundo a perspectiva dominante tradicional as obras da autoria feminina ainda se inserem no campo literário como uma actividade meramente feita por, para e sobre as mulheres. Sob o mesmo olhar histórico, a noção de “escritora”, no discurso literário institucional, aparece subordinada à noção de “mulher”. Isto é, historicamente os seus textos literários são avaliados, em primeiro lugar, através dos parâmetros que estipulam a construção do papel feminino na sociedade e não dos que estão em voga para os homens escritores. Ou seja, seguindo as palavras de Anna Klobucka, trata-se da “atitude essencialista de situar a identidade feminina na pré-história do seu eu psíquico e poético” (Klobucka 1992:52).

O facto de não conseguir, na ordem simbólica, ultrapassar a barreira do seu sexo foi já apontado por Virgínia Woolf, e isto também se verificou no comentário de Graça Abranches sobre a situação histórica das escritoras portuguesas:

O dilema caracterizado por Virginia Woolf como “ou se é escritor(a) de 1ª e mulher de 2ª, ou se é escritor(a) de 2ª e mulher de 1ª” tem manifestado particular resistência ao tempo em Portugal, continuando a assombrar ainda hoje, apesar da aceitação canónica de um número considerável de mulheres poetas e ficcionistas deste século, [XX] (Abranches 1997:2)

Num estudo paralelo a este, sobre mulheres e cânone nas obras da historiografia literária sueca do século XX, da investigadora Anna Williams, a mesma problemática é observada em relação à prática de escrever histórias da literatura. Williams conclui que quando se apresentam as escritoras nas histórias literárias, a sua identidade de género adquire uma significação decisiva para a interpretação e percepção das suas obras. Ao longo do século XX, os textos literários, são, à partida, avaliados mediante o conhecimento da identidade de género do seu autor (Williams 1997: 14).

Williams observa, também, no seu estudo que, até nas histórias literárias mais recentes da literatura contemporânea sueca, a autoria feminina e autoria masculina se constroem no discurso em dois mundos separados. A autoria feminina é tratada sob uma tradição

exclusivamente feminina e isto implica que é marginalizada na narrativa que trata a evolução da historiografia nacional (Williams 1997:175).

No entanto, a ser assim, pode detectar-se outro problema que obsta a que a literatura das mulheres seja consagrada no discurso histórico literário, se o mesmo não apresenta uma genealogia¹⁰ desta autoria bem expressa e contextualizada. O fenómeno de a autoria feminina ser negligenciada nas histórias literárias nacionais foi um dos problemas salientados desde o início pela crítica feminista no âmbito de estudos literários (cf. Showalter 1977; Macedo & Amaral 2002).

Portanto, num olhar histórico, a marginalização das autoras e os seus textos literários na história literária mantêm-se no discurso através de algumas estratégias retóricas e organizatórias contidas tradicionalmente no discurso dominante – e são estas que serão analisadas nesta dissertação.

Conforme estes dados, apresentam-se as seguintes hipóteses sobre a formação e a organização do discurso histórico-literário português que acabam por marginalizar a representação da autoria feminina. A hipótese inicial e abrangente, é que uma constante preocupação com a identidade de género do(a) autor(a) se torna decisiva na categorização e organização das histórias literárias. A identidade de género da escritora está marcada no discurso historiográfico com tal intensidade que é responsável pela marginalização da sua escrita no mesmo discurso. Penso que tal fenómeno continua a ter consequências nas representações de escritoras do século XX, incluídas nas histórias, mesmo aquelas elaboradas mais recentemente, de modo a diminuir o seu valor literário.

Numa segunda hipótese, sugere-se que na organização tradicional das histórias literárias a autoria masculina está relacionada directamente com as *correntes literárias*, ao passo que a autoria feminina dificilmente faz parte destas “narrativas”, colocando assim as autoras num comportamento próprio na literatura nacional.

Uma terceira hipótese, ligada à anterior, é que a falta de laços entre uma geração de escritoras e a outra resulta no facto de não serem enquadradas numa história sólida própria que possa ser transferida para novas histórias elaboradas. Assim, somente algumas das autoras conseguem ser consagradas no discurso dominante e aparecem como “ilhas isoladas” meia dúzia de escritoras presentes no discurso.

Finalmente, defende-se ao longo deste trabalho que a marginalização histórica da autoria feminina no discurso histórico-literário, no fundo, não tem sido feito por razões estéticas, mas por razões políticas e de tradição (cf. Russ 1997a: 200).

Para terminar, convém apontar aqui que o objectivo deste estudo não é o de acusar os autores(as) das histórias literárias dominantes, mas antes chamar a atenção para uma herança

¹⁰ Neste estudo utilizo “genealogia” para designar a “tradição” da autoria feminina. Pretendo com o termo dar relevo à complexidade da trajectória da autoria feminina. A literatura da autoria feminina não tem uma origem ou uma essência ontológica, mas deve, no entanto, ser entendida como uma “experiência plural” e uma literatura escrita a partir do posicionamento do “outro”, a “mulher” no discurso. Assim é um fenómeno – tal como este posicionamento – em constante remodelação no discurso histórico. É neste sentido, que a autoria feminina tem uma história (genealogia) composta pelas condições criativas específicas, intertextualidades e memórias que se torna importante explorar. Portanto, o termo genealogia abrange os processos criativos específicos em volta desta literatura, e não só o seu conteúdo.

cultural negligenciada (autoria feminina portuguesa) que enriqueceria a historiografia literária portuguesa. Assim, seria mais vantajoso analisar e criticar as estruturas, atitudes e valores simbólicos ideológicos contidos no discurso dominante. Sobretudo, tendo em conta que estes, na maioria das vezes, são comportamentos inconscientes, inerentes aos estudos académicos tradicionais, praticados por investigadores – homens e mulheres – no discurso. Acredito que um incremento do nível de consciencialização sobre a forma como a política da diferença tem operado no discurso e tem excluído a experiência feminina, pode iniciar uma revisão das organizações e categorizações presentes nas histórias literárias tradicionais.

1.4 CORPUS DE ESTUDO

1.4.1 Selecção e delimitação do *corpus*

A História da Literatura numa perspectiva mais ampla designa simultaneamente uma disciplina ou vertente dos estudos literários e um género historiográfico. Se no início a história literária enquanto disciplina unificada, abrangia os estudos literários em geral, a partir de meados do século XX, subdividiu-se em três áreas de estudos autónomos: história literária, crítica literária e teoria literária (Buescu, *ELLP*, 2, 1997: 1024-25). No entanto, como argumenta Helena Carvalhão Buescu, continua a existir a interligação e a interdependência destas subdisciplinas:

No que respeita ao primeiro [crítica literária], pode inclusivamente falar-se na existência de uma relação do tipo causa/efeito, cabendo à H.L. a determinação das circunstâncias que fundam e envolvem o texto e à crítica literária o estabelecimento dos sentidos e a respectiva valoração estética. A teoria da literatura, por sua vez, ao situar-se no plano do abstracto, tende para entender a H.L. como referência sociocultural e como instância mediadora entre os planos do concreto histórico e do virtual trans-histórico. (Buescu, *ELLP* 1025)

Portanto, a actividade crítica literária institucional conotada como histórica não só abrange manuais da história literária, como também textos de outros géneros no campo literário: críticas, resenhas, artigos, ensaios, monografias e textos biográficos.

Além disso, o desenvolvimento teórico, ocorrido nas últimas décadas nos estudos literários, feito na direcção de uma concepção construcionista da historiografia, tem levado esta questão além das fronteiras do que era tradicionalmente considerado o campo histórico-literário. Em algumas novas leituras desconstrutivistas como, por exemplo, o caso de Novo Historicismo aproxima-se a narrativa ficcional da narrativa histórica, de modo que a distinção entre estes géneros quase fica diluída.¹¹

Este crescente interesse, por parte dos estudos académicos, em (re)conceber e problematizar a historicidade da historiografia tradicional, nota-se também na temática de (re)construção histórica expressa nas obras literárias. Assim, tanto nos estudos literários como

¹¹ No contexto português, Manuel Gusmão entende literatura enquanto construção histórico-antropológica, num interessante artigo onde problematiza a aproximação entre história e literatura (Gusmão 2001).

nas obras literárias pode detectar-se uma ligação entre o crescente interesse pela política de identidades na sociedade e a necessidade de desconstruir as grande narrativas histórico-literárias nacionais.¹²

Portanto, pode referir-se hoje um campo histórico-literário aumentado, complexo e com contornos vagos, se se incluir nele os textos teóricos, críticos e os textos literários. Tendo em conta a questão principal na pesquisa do presente trabalho – a análise dos motivos de marginalização da autoria feminina no discurso histórico-literário – todos estes tipos de textos são relevantes. Sem dúvida, uma abordagem ampla, em que se podia ter em conta textos destas áreas da actividade literária para detectar dados, aprofundaria os resultados destacados neste trabalho. Porém, a decisão de limitar esta pesquisa à análise feita nos manuais da história literária, abrangendo a história da evolução da literatura portuguesa, traz consigo duas vantagens.

Em primeiro lugar, porque se pode conceber o conteúdo das obras de história literária nacional como uma síntese expressando os valores estéticos prevalentes no discurso literário institucional. Ou seja, os autores, correntes e estéticas literárias que realmente são consideradas como os melhores no enquadramento nacional, de modo a serem canonizados como representantes desta narrativa. O carácter sintético-máximo de representar “the best of” implica, também, que os processos de escolha e sistema valorativo dominante se evidenciam com maior clareza.

Em segundo lugar, porque considero importante problematizar este género historiográfico, que embora tenha sofrido muito descrédito por parte de investigadores de literatura, ainda mantém uma posição inquestionável como consulta primária para uma grande parte da população, em geral, e estudantil, em particular

Estas obras, além de estipular quais os textos a serem estudados nas aulas da literatura, continuam a ser as fontes primárias de contextualização dos textos literários. Continuam, assim, a transmitir o modo tradicional, de interpretar as imagens da autoria feminina no contexto nacional tanto para os alunos como para uma grande parte do público interessado. Existe, de facto, uma produção de textos teóricos e críticos, por exemplo, na área de estudos de género, os quais podem fornecer dados alternativos da imagem dominante transmitida nas histórias, mas estes textos referenciais não são de fácil acesso nem aos estudantes nem ao público.

De acordo com estes dados, o *corpus* do presente estudo é constituído por obras que têm como objectivo historiar e construir o discurso da História da Literatura Portuguesa durante o século XX. Assim, incluem obras dos géneros: história literária narrativa e enciclopédia (dicionários) sobre a literatura e/ou os autores portugueses. Além disso, incluíram-se algumas obras-síntese, mais resumidas, de carácter narrativo, por ser um género histórico-literário de fácil acesso aos estudantes.

No entanto, por limitações de tempo e espaço foi necessário efectuar delimitação do objecto de estudo, de maneira que a pesquisa se restringe ao século XX. O processo em que se

¹² Por exemplo, várias obras de autoria feminina produzidas após a Revolução de 25 de Abril podem ser enquadradas numa necessidade de revisar a História e, portanto, reivindicar histórias de outras perspectivas. Veja-se Ferreira (1997) e o romance *A Costa dos Murmúrios* de Lúcia Jorge (1988).

baseia a selecção operada no *corpus* começou com uma pesquisa na Porbase (Base Nacional de Dados Bibliográficos) na Biblioteca Nacional, através das entradas “história da literatura” e “história literária”. Desloquei-me a Lisboa duas vezes para consultar e analisar na Biblioteca Nacional, as obras relevantes para o estudo. Neste processo foi também consultado o estudo *Subsídio para o estudo da Evolução da História e Crítica da Literatura Portuguesa* (1986) de João Palma-Ferreira com o objectivo de detectar as obras consideradas principais no contexto português.

Duma maneira geral, todas as obras do *corpus* (veja-se a bibliografia) foram analisadas, embora, algumas se destaquem por merecer uma atenção mais detalhada. Quer dizer, a algumas obras do *corpus* é dada maior relevância na análise da presente pesquisa, e isto pelas seguintes razões:

Primeiro, maior atenção é dada às edições de obras publicadas recentemente, isto é a partir de 1990, por nos transmitirem uma imagem actual, enquanto que as obras elaboradas e publicadas antes da década de 90 são consideradas mais especificamente para explicar o desenvolvimento histórico.

Segundo, é dada maior atenção ao género narrativa, por ser possível detectar a existência histórica de uma hierarquização valorativa entre os géneros historico-literários aqui tratados. Tradicionalmente, o género narrativo tinha maior prestígio do que os dicionários na área dos estudos literários (cf. Perkins 1992:53). Este facto é detectável também no texto introdutório do *Dicionário de Literatura*, onde Jacinto do Prado Coelho afirma que “A obra tem um carácter histórico-literário. Omitiram-se definições e generalidades que podem encontrar-se em enciclopédias” (*DL* de Coelho 1973:7). Convém apontar aqui que esta situação talvez esteja em fase de transição e, por isso, tenho a intenção de problematizar adiante o género enciclopédico, como sendo actualmente o género que se adaptou melhor à tarefa de representar um passado histórico pluralizante (cf. Perkins 1992:122).

1.4.2 Obras mais referidas do *corpus*

As obras que foram analisadas no percurso desta pesquisa podem consultar-se na bibliografia (específica). A seguir é facultada apenas uma breve apresentação das obras mais referidas no presente estudo.¹³

***História da Literatura Portuguesa* de António José Saraiva & Óscar Lopes.**

A partir da segunda metade do século XX esta obra é a mais importante no âmbito português, em termos de consulta e impacto escolar. A obra abrange os primórdios da literatura portuguesa até ao fim do século XX, e Óscar Lopes é responsável pela parte do livro que focaliza a época contemporânea. Desde o lançamento da primeira edição, em 1955, foram impressas 17 edições. As várias edições desta história são de interesse para este trabalho, visto

¹³Convém apontar aqui que, infelizmente, não foi possível incluir uma análise completa da recente e importante obra: *Biblos, Enciclopédia das Literaturas de Língua Portuguesa*. Isto, por que a publicação não estava

que as alterações verificadas podem fornecer informações sobre a mudança das atitudes vigentes na sociedade e no campo literário, em relação à autoria feminina, ao longo do século XX. Todavia, para a presente análise, na maioria das vezes, serve-nos a última, 17a edição (2001), por ser considerada a de maior interesse para a compreensão da situação actual.

Autores: Época Contemporânea, Óscar Lopes.

Espaço atribuído a autoria feminina na 17a ed. (2001): 15 páginas das 190 num total de 8%.

História da Literatura Portuguesa publicada pela Alfa

Esta história literária narrativa foi elaborada e editada no novo século (2001-2003). Contém sete volumes (desde os finais do século XII até ao fim do século XX) e são os últimos dois, volume 6, intitulado *Do Simbolismo ao Modernismo* (2003), e volume 7, intitulado *As Correntes Contemporâneas* (2002), que abordam a literatura da nação produzida durante o século XX. Foram convidados para o projecto os “melhores especialistas e investigadores, na sua maior parte ligados às Universidades de Coimbra, Lisboa e Porto” (vol 1: 2001: 11). Cada um contribuiu com um texto da sua área de especialidade, formando assim uma obra colectiva. Consultando o *corpus*, as histórias narrativas elaboradas anteriormente, salvo *A História da Literatura Portuguesa Ilustrada* (4 vol. dir. Sampaio 1932-42), são todas escritas por um ou dois colaboradores e, assim, esta nova história apresenta uma novidade, porque permite “maximizar” os conhecimentos literários sobre cada época. Assim, reúne, em número, um conjunto notável de investigadores de literatura portuguesa.

Volume 6: Autores: 9, 1 investigadora e 8 investigadores. Páginas tratando da literatura das autoras portuguesas: 8 páginas das 543, num total de 1,5 %.

Volume 7, direcç. de Óscar Lopes e Maria Fátima Marinho. Autores: 16, 7 investigadoras e 9 investigadores. Páginas tratando da literatura das autoras, acerca de 86 das 587, num total de 14%.

Dicionário de Literatura. Literatura Portuguesa, Literatura Brasileira, Literatura Galega, Estilística Literária, 5 vol., direcção de Jacinto do Prado Coelho.

Esta vasta obra é composta por cinco volumes que apresentam a literatura portuguesa, brasileira e galega. A obra é publicada em 4 edições, entre 1960 e 1992, e tem sido a enciclopédia portuguesa mais importante durante a segunda metade do século XX. Os volumes têm um carácter histórico-literário, e como tal, são organizados por ensaios sobre uma grande variedade de assuntos literários.

Na última edição (1992) colaboraram 38 homens e 3 mulheres.

concluída no momento em que foi realizada esta análise. Por isso, incluem-se na pesquisa apenas os primeiros volumes: 1 A-Cur (1995) e D-Le (1997).

Devido à envergadura e organização desta obra, foi difícil verificar o espaço concedido às autoras, mas, em geral, verifica-se que a sua representação nesta obra é escassa. Não são tratadas sob entradas próprias, mas sim sob rubricas colectivas como, por exemplo, “Mulher”, “Infantil” ou “contemporâneos”.

Dicionário de Literatura Portuguesa, dir. e org. de Álvaro Manuel Machado (1996)

Este dicionário apresenta-se organizado segundo a apresentação dos autores pelos nomes próprios, e é inserida uma periodologia (56 páginas) apresentando os movimentos literários. Embora a obra contenha apenas 567 páginas Machado (dir) afirma que pretende apresentar os principais autores da literatura portuguesa desde da Idade Média até ao fim do século XX. No entanto, salienta que foi dada particular atenção aos autores contemporâneos.

Conta com 67 colaboradores, entre os quais 37 são autores e 30 são autoras. No dicionário são apresentados sob nome próprio, 646 escritores e 54 escritoras, portanto, as escritoras constituem um total de 7%.

Dicionário Cronológico dos Autores Portugueses, dir. Eugénio Lisboa & Ilídio Rocha, 6 volumes.

Esta obra contém seis volumes publicados entre 1985-2001, que também se encontram cronologicamente organizados a partir dos nomes dos autores. A grande vantagem destes volumes é a de conseguir apresentar um grande leque de autores e autoras das épocas passadas. Assim, os autores são, em geral, apresentados de forma breve, incluindo respectivas bibliografia e biografia. Eugénio Lisboa dirigiu os volumes 1-3, enquanto Ilídio Rocha, se ocupou os volumes 4-6.

O segundo volume, autores nascidos entre 1800-1866 (1990), dir. Lisboa, contém alguns autores que ainda produziram literatura no século XX. No entanto, são os volumes 3-6 que apresentam um grande número de autores e autoras do século XX. No volume 3, 1867-1899 (1994), 8% dos autores incluídos são autoras. No volume 4, dir. de Ilídio Rocha 1900-1919, (1997) as autoras incluídas atingem 15% do total. No volume 5, dir. Ilídio Rocha, 1920-1930 (2000) incluem 21%. No volume 6, dir. Ilídio Rocha 1930-1940 (2001) incluem 20%. Este dicionário conseguiu incluir o maior número de autoras do século XX em comparação com as outras obras do *corpus*.

1.5 INVESTIGAR A NORMA¹⁴

Estudos de Género (Estudos sobre mulheres em Portugal) formam hoje um campo de pesquisa caracterizado pela sua multidisciplinaridade.¹⁵ Depois de trinta anos de produção de textos críticos, elaborados a partir da perspectiva crítica feminista, existe, já, hoje, várias vertentes no âmbito de Estudos Literários. Porém, cabe aqui apenas fazer um breve esboço geral, e focalizar depois os estudos que incluem uma crítica, a formação dum *cânone literário* nacional em paralelo a “invisibilidade” das escritoras no mesmo e, isto, sobretudo no contexto português.¹⁶

Desde o seu início, a Crítica Feminista incide sobre questões relativas à marginalização e ao silenciamento que a autoria feminina tem sofrido por razões sociopolíticas, no campo literário. Esta problemática de marginalização simbólica é analisada em relação ao espaço criativo limitado que, historicamente, era oferecido às escritoras, às dificuldades que se lhes deparavam na conquista de um lugar como *sujeito literário* e para conseguir que os seus textos fossem levados a sério pela crítica contemporânea (cf. Gilbert & Gubar 1979; Showalter 1977).

A maioria das pesquisas já realizadas concentra-se sobretudo num âmbito histórico e cultural particular, de maneira que nos são fornecidos dados recolhidos num contexto histórico-social específico. Mesmo assim, os dados mostraram-se em vários graus adaptáveis aos outros contextos ocidentais, o que, por sua vez, nos indica que os factores de exclusão e de silenciamento da autoria feminina nos discursos dominantes seguem a ordem política dos sexos na estrutura das sociedades ocidentais. Portanto, embora seja sempre importante respeitar e lembrar que as teorias foram elaboradas num contexto específico - no caso deste estudo além do português também anglo-saxónico e sueco - sou da opinião que são teorias adaptáveis ao contexto português.

¹⁴ Por questões de economia de espaço neste estudo, o enquadramento de pesquisas anteriores levado em conta, limita-se a considerar sobretudo as obras que, a partir da perspectiva de género, têm questionado a construção da historiografia literária. Portanto, não cabe aqui trazer à discussão os estudos críticos sobre a formação de *cânone* e a historiografia literária a partir de outras perspectivas. Em relação à problemática de *cânone* veja-se o estudo de Guillory (1999); Lauter (1997), e em relação à historiografia literária, Gusmão (2002); Perkins (1992); Patterson (1995).

¹⁵ Refiro-me neste estudo ao Estudos de Género (Gender Studies) para designar este campo de pesquisa no seu estado actual. A Crítica Feminista, na academia, começou nos fins de anos setenta, no âmbito anglo-saxónico. Na Suécia, tal como é o caso actualmente em Portugal, estes estudos foram, inicialmente designados “Kvinnostudier” (Estudos sobre as Mulheres). Este campo de estudos desenvolveu-se a partir da perspectiva de género, ou seja, pelo facto de incluir logo à partida as implicações das questões de interligação entre sexo e poder, nas relações humanas na sociedade. Assim, a partir da década de noventa o campo tem-se estendido para incluir hoje diversos estudos das várias perspectivas, por exemplo, “queer” e estudos masculinos. Sobretudo o último, investigando as construções de masculinidade na sociedade tem tido um desenvolvimento explosivo nos últimos anos na Suécia, de modo que o rótulo Estudos sobre Mulheres deixou de ser adequado. Assim, para abranger a pluralidade de perspectivas em volta da questão de género, a Ciência de Género passou a ser o termo vigente na Suécia.

¹⁶ Para uma visão excelente panorâmica das intenções, objectivos e do desenvolvimento da crítica feminista no seio do campo de estudos literários, vejam-se os dois textos de Ana Gabriela Macedo (2001a); Macedo & Amaral (2001); Toril Moi (1987); ainda, a revista *Discursos Femininos* (1993) que contém uma bibliografia comentada sobre os estudos importantes nesta área até à década de 90. Para um acesso directo aos estudos consultem-se, por exemplo, as antologias: *Feminisms, an anthology of literary criticism* (1997), Warhol e Herndl (eds.), *The New Feminist Criticism, Essays on women, literature and Theory* (1986), Showalter (ed.).

Na Suécia, a tarefa de recuperar as obras de autoria feminina do esquecimento e reivindicar um lugar para elas nas histórias literárias prolongou-se durante os últimos vinte anos. Em geral, estes estudos são monografias focalizando, sobretudo, a obra de uma escritora ou a autoria feminina durante um período particular, o que nos tem fornecido dados interessantes. Além do mérito de apresentar dados literários originais (obras nunca antes estudadas), exploram e fornecem-nos representações históricas (narrativas históricas) das épocas anteriores. A nível teórico, estes estudos revelam dados sobre as condições de criatividade enfrentadas pelas autoras no meio literário, pelo facto de serem mulheres.

Por exemplo, Witt-Brattström estudou a estigmatização simbólica da escritora pelo facto de não ser compatível com a percepção de modernidade e de inovação literária (Witt-Brattström 1988); Fjelkestam concluiu que a doxa da “complementaridade sexual” influenciou a concepção crítica das suas obras, tanto como as suas próprias vidas, numa época em que era suposto não se poder conciliar uma vida familiar feliz com a vida de artista (Fjelkestam 2002). Estas questões serão levadas em conta e desenvolvidas ao longo da presente pesquisa.

A maioria destes estudos, ao analisar a autoria feminina na ampla contextualização duma época, contém uma revisão da construção elitista do cânone literário e da historiografia literária tradicional. Sem dúvida, esta crítica, juntando-se à crítica vinda de outras perspectivas como a da literatura popular, etnicidade e/ou sexualidade deram, recentemente, impulso à elaboração e publicação, na Suécia, de várias obras de historiografia literária. Iniciou-se, também, um grande projecto nórdico para elaborar uma extensa história literária da autoria feminina nórdica, em cinco volumes, o qual se encontra publicado.¹⁷

Em Portugal, os estudos literários realizados na Academia a partir de uma perspectiva de género ou feminista são um fenómeno relativamente recente.¹⁸ Embora reconhecendo que actualmente se estão em fase de produção muitos estudos, teses de mestrado e de doutoramento sobre o assunto, são ainda escassos os estudos feitos sobre a autoria feminina. Destacam-se alguns que, além de apresentar dados sobre uma genealogia literária da autoria feminina, também enquadram a mesma na problemática de género. Os conhecimentos revelados por estes estudos irão funcionar como pontos de referência para o presente trabalho. Ou seja, pode-se, assim, contrastar e contestar o silenciamento da autoria feminina transmitida pelo discurso monológico da historiografia literária tradicional a partir dos conhecimentos revelados por estes estudos sobre a autoria feminina.

No estudo *Des-aprendendo para dizer: políticas, escritas e poéticas de mulheres portuguesas do século XX*, Graça Abranches traça uma genealogia literária da autoria feminina desde o início do século XX até hoje. Abranches contextualiza a autoria feminina nas circunstâncias sociopolíticas de género e consegue, desta maneira, analisá-la através de

¹⁷ *Nordisk Kvinnolitteraturhistoria*, (1993-2000) em 5 volumes.

¹⁸ Porém, é muito importante apontar que os estudos que focam a perspectiva feminista existiam muito antes no século XX. Por exemplo, em Portugal, as feministas da Primeira República produziram vários estudos sobre a condição da mulher com a perspectiva feminista, dois exemplos: Virgínia de Castro e Almeida (1913) *A Mulher: História da mulher, A Mulher Moderna, Educação*. Ana de Castro Osório fundou o grupo de Estudos feministas em 1907 (Dacosta 1954:536) e publicou (entre outros títulos) *Às mulheres portuguesas* (1905). Uma tradição que

novos parâmetros. Este estudo é especialmente rico em dados históricos e teóricos sobre a autoria feminina do início do século XX.

A tese de doutoramento de Cláudia Pazos Alonso, *A imagem do Eu na poesia de Florbela Espanca* (1997), observa, igualmente a problemática do limitado espaço criativo oferecido às autoras no início do século XX. Alonso analisa este processo através das imagens do Eu na expressão poética de Florbela Espanca, e revela, também, como os preconceitos perante a autoria feminina, vigentes na época, marcaram a sua recepção crítica. Além disso, a análise alarga-se, ao incluir também as outras poetisas dos primeiros vinte anos do século XX, recuperando poetisas do esquecimento, ao apresentar e contextualizar a sua produção poética.

Do mesmo modo, o estudo de Ana Paula Ferreira, *A 'literatura feminina' nos anos quarenta: uma história de exclusão* (2002), contém este tipo de dados em relação à autoria feminina (em prosa) das décadas de 30 e 40. O estudo constitui o prefácio duma antologia que recupera contos destas autoras, hoje mais ou menos esquecidas. Neste estudo, Ferreira contextualiza profundamente esta produção literária feminina no ambiente sociopolítico e cultural (Estado Novo) e, investiga, também, as atitudes dos críticos e a prática institucional literária daquela época.

Finalmente, Isabel Allegro de Magalhães (1987; 1995) tem apresentado vários textos de investigação sobre a autoria feminina portuguesa após a década de 50. A investigação de Magalhães contribuiu provavelmente para que esta autoria feminina, como grupo, conquistasse uma maior consagração no discurso historiográfico-literário. Ao caracterizar esta literatura, Magalhães criou a noção “escrita no feminino”, alegando detectar traços originais em que autoria feminina se distingue de autoria masculina.

A necessidade e a “urgência” de resgatar a autoria feminina do esquecimento, levou os investigadores da crítica feminista a dirigirem os seus estudos predominantemente para as escritoras e as suas obras. Além de tornar novas obras literárias visíveis para o público, estes estudos literários, também criticam e questionam o carácter excludente e normativo dos critérios estético-literários contidos na cultura dominante. Portanto, uma narrativa, do contexto literário sobre as obras das autoras é importante e urgente, pois ainda há muito por fazer no contexto português.

Por fim, para situar o presente estudo dentro deste enquadramento, serão referidos alguns importantes pontos de partida para a crítica feminista. A crítica principal que os estudos feministas, e outros, a partir dos parâmetros de classe, etnicidade e sexualidade querem lançar à actividade científica, é que, no fundo, histórica e tradicionalmente, esta tem-se baseado numa mundividência regida por valores e interesses da *norma*, a qual é identificável com o homem branco, heterossexual, com formação académica. Tais perspectivas críticas deveriam ser respeitadas independentemente da disciplina, pois existe sempre o perigo de estas serem tratadas como apenas mais uma entre várias. Por exemplo, as pesquisas e monografias elaboradas sobre uma autora, ou a autoria feminina duma época, sofrerão o mesmo destino que a autoria feminina no discurso histórico-literário tradicional.

é continuada por Maria Lamas ao publicar o seu grande estudo etnográfico sobre as mulher em Portugal: *As Mulheres do meu país*, (1948-50), recentemente republicado.

Isto é, ser inseridos no discurso académico hegemónico num compartimento separado por se tratar de uma perspectiva e/ou questões de interesse exclusivo de mulheres.

Tomando isto em conta, queria, neste trabalho, em primeiro lugar, concentrar-me na investigação sobre a *norma* vigente, operando na criação da historiografia literária. É importante analisar o discurso normativo em vigor, porque os seus mecanismos de poder sobrevivem, como argumenta Foucault, devido à sua capacidade de se esconderem, fazendo-se passar como “objectivos” e “naturais” (Foucault 1980).

1.6 ORGANIZAÇÃO DO ESTUDO

Neste primeiro capítulo, encontra-se uma apresentação do tópico deste estudo, incluindo as premissas, questionamentos, objectivos e hipóteses de partida para o estudo. Segue-se uma apresentação do *corpus*, com as questões filosóficas e práticas que orientaram a sua selecção e delimitação e, finalmente, um breve posicionamento do presente estudo no campo teórico de Estudos de Género.

No segundo capítulo, apresenta-se o enquadramento teórico e metodológico que conduzirá a pesquisa. Apresenta-se uma moldura pluridisciplinar, composta por teorias, conceitos e métodos elaborados pelas teorias de Estudos de Género, Análise Crítica do Discurso e Teorias do Discurso, os quais se conjugam na perspectiva científica do Construcionismo Social.

A parte central deste trabalho está dividida em cinco capítulos (3-7), e cada um deles corresponde a uma estratégia detectável, por parte do discurso histórico-literário dominante, com o objectivo de marginalizar a expressão do “outro” no discurso. Assim, o terceiro capítulo, em primeiro lugar, examina o lugar discursivo concedido à autoria feminina, salientando a estratégia de as tratar à parte, compartimentando-as no discurso historiográfico-literário. Aborda-se, neste capítulo, também através duma perspectiva comparativa dos diferentes géneros historiográfico-literários, questões relativas ao tratamento dado, em geral, à autoria feminina no discurso. Desta maneira, faz-se uma análise mais detalhada das obras do *corpus*, levantando-se algumas questões que serão aprofundadas nos capítulos a seguir.

O quarto capítulo dá relevo especial às representações da literatura de autoria feminina anterior à década de 50, literatura esta que continua a ser fortemente marginalizada no discurso histórico-literário. Problematiza-se a negligência que existe na falta de contextualização desta literatura. Apresenta-se também algumas pistas desta contextualização, omitida pelo discurso, que são fundamentais para a interpretação desta autoria.

No quinto capítulo abordam-se as maneiras como a incompatibilidade entre autoria feminina e as correntes literárias se construiu, e se manifestou, na historiografia literária. Tal problemática levou à exclusão da primeira das grandes linhas de força das histórias literárias. Salienta-se, como base deste processo, que a concepção da modernidade e da vanguarda se construíram remetendo a “mulher” para o pólo da “tradição” e “convenção”, no esquema binário da diferença sexual.

No sexto capítulo, a ênfase da pesquisa assenta sobre a problemática de a literatura escrita por mulheres não apresentar uma genealogia bem expressa no discurso histórico-literário. De modo que se investigam os retratos da genealogia da autoria feminina e detectam-se algumas estratégias utilizadas pelo discurso dominante, que acabam por fragmentar esta tradição. Igualmente, a argumentação do sétimo e último capítulo segue a problemática descrita no anterior, de maneira a reduzir o conteúdo político, associado à expressão da autoria feminina, o que também acaba por enfraquecer a posição da mesma autoria no discurso dominante. Assim, é dada especial atenção às formas de representar a expressão de intervenção política e feminista da autoria feminina.

Por fim, ao longo desta pesquisa recolhi os nomes das autoras que encontrei na literatura referencial consultada. Devido à escassa representação da autoria feminina, anterior à década de 50, no *corpus*, é apresentado um apêndice das autoras que se publicaram entre 1900 e 1950. No entanto, convém apontar aqui, que esta tarefa, por razões de delimitação de tempo, não cabia na presente pesquisa, e por isso se limita a apresentar no apêndice os nomes das autoras. O apêndice não fica, por isso, completo, e também não apresenta os seus dados biográficos e bibliográficos nem os dados duma pesquisa arqueológica de autoras esquecidas.

Capítulo 2

APROXIMAÇÃO TEÓRICA E METODOLÓGICA

To understand the power inequalities in society properly, we need to examine how discursive practices serve to create and uphold particular forms of social life. If some people can be said to be more powerful than others, then we need to examine the discourses and representations which uphold these inequalities. (Burr 1995: 62)

2.1 INTRODUÇÃO

O objectivo do presente capítulo é o de compor uma moldura teórica e metodológica, apresentando premissas, termos e conceitos utilizados para servir de guia à análise do *corpus*. Já que esta investigação pretende apresentar reflexões críticas sobre os processos de exclusão e de marginalização de autoria feminina na construção da História Literária Portuguesa do século XX procede-se, para isso, a uma análise *desconstrucionista*¹⁹ interpretando a historiografia literária como um discurso institucional.

Considerando que as facetas do tópico entrecruzam práticas sociais, a discriminação e a construção dum género científico-histórico, a moldura teórica aproveitada no estudo será, por necessidade, pluridisciplinar. De forma que esta pesquisa se enquadra, sobretudo, nas premissas teóricas dos Estudos de Género, Teorias do Discurso, Análise Crítica do Discurso, os quais se situam na perspectiva científica do Construcionismo Social.

A perspectiva construcionista admite interpretar uma história literária já escrita como uma construção, ou seja, apenas uma versão dum contexto histórico plural. Isto não significa que esta história seja falsa ou desprovida de valor, mas que contém uma exclusão de dados no processo de escolha da sua construção (cf. Perkins 1992: 35). Além disso, interpretar a historiografia literária através dos instrumentos de análise do discurso e do género traz a vantagem de revelar as questões de poder e de ideologia subjacentes à sua construção.

Começa-se por abordar alguns pressupostos da perspectiva construcionista social, passando para as teorias de análise do discurso e de factores de género sexual. Terminarei com algumas considerações teóricas em relação à construção da história literária e, por fim, darei algumas explicações sobre o método usado na análise que se segue nos capítulos 3-7.

¹⁹ Desconstrucionista no sentido metodológico de se analisar como as oposições binárias funcionam (criam hierarquias de poder) na construção dum discurso, de modo a poder questionar-se a sua base ideológica.

2.2 PERSPECTIVA CONSTRUCIONISTA SOCIAL

2.2.1 Construção da “realidade” e historicidade do conhecimento

Embora o Construcionismo Social²⁰ como teoria social se encontre mais desenvolvido, expressamente em algumas disciplinas (por exemplo, Estudos Literários, Psicologia Social, Antropologia, Estudos Culturais e Análise do Discurso) do que em outras, trata-se em primeiro lugar, de uma perspectiva científica pluridisciplinar que adota a visão de que o mundo, e os conhecimentos sobre ele, são socialmente construídos.²¹

No fundo, trata-se de uma maneira anti-essencialista de perceber os conhecimentos e os fenómenos da “realidade” não como factos objectivos (perspectiva essencialista), mas antes como interpretações discursivamente construídas e produzidas em interacção social dos membros e das instituições duma sociedade. A ideia chave é a de que o significado não é inerente aos objectos e fenómenos no mundo, antes “It is constructed, produced. It is the result of a signifying practice – a practice that produces meaning, that *makes* things mean” (Hall 1997: 24). Isto não significa que os objectos e os fenómenos físicos, que constituem o mundo, não existam independentemente, mas sim, que só ganham o seu significado através dum processo de interpretação por sua vez construída em interacção social (Hall 1997; Burr 1995; Laclau & Mouffe 1985; Laclau 1990; Nogueira 2001).

Segundo a visão de que os conhecimentos sobre a “realidade” se constroem por via das práticas sociais e institucionais, a perspectiva científica construcionista implica uma tomada de posição crítica perante os conhecimentos fornecidos como “verdades”, “objectivos” ou “universais”. Além disso, igualmente muito importante para o presente trabalho, é a concepção de *historicidade* do conhecimento, levando em conta as teorias de Michel Foucault. Segundo este, os conhecimentos, representações, discursos e “verdades” são construídos num determinado contexto histórico e cultural, e por isso são marcados por uma especificidade ideológica e política (Foucault 1978; cf. Nogueira 2001:75; Burr 1995:4).

Na perspectiva construcionista, a própria linguagem – seguindo a tradição pós-estruturalista²² – ganha um lugar como veículo fundamental na produção dos conhecimentos (cf. Nogueira 2001: 79 e 89; Hall 1997:25; Burr 1995:5). Interligam-se com este factor mais dois conceitos importantes, identificados pela perspectiva construcionista como intrínsecos ao

²⁰ O termo Construcionismo Social (social constructionism) foi, inicialmente, sugerido por Gergen, para designar esta perspectiva, em vez do termo Construtivismo Social, para não ser confundido com a teoria de Piaget. A recomendação foi seguida por Vivien Burr no seu livro *An introduction to Social Constructionism* (1995: 2) – que apresenta um estudo extenso e profundo sobre esta teoria/perspectiva. Foi também seguida por Conceição Nogueira, no estudo *Um Novo Olhar sobre as Relações Sociais de Género* (2001). Este último representa um estudo extenso sobre esta teoria no contexto português, e além disso, fornece-nos um modelo teórico onde se combina a perspectiva construcionista social com a teoria de género.

²¹ Vivien Burr refere no seu livro *An Introduction to Social Constructionism* (1995), que não se pode distinguir uma faceta singular do posicionamento construcionista mas fornece-nos quatro “pressupostos”: 1. A critical stance towards taken-for-granted knowledge. 2. Historical and cultural specificity. 3. Knowledge is sustained by social processes. 4. Knowledge and social action go together (Burr 1995: 3-5).

²² “Ambos [estruturalistas e pós-estruturalistas] vêem a linguagem como o início ou a origem da construção da pessoa” (Nogueira 2001:59). Sobre uma profunda problematização do papel de Saussure no desenvolvimento das ideias de construcionismo social veja-se “Saussure’s legacy” (Hall 1997: 30-35).

processo de produzir sentidos e conhecimentos na sociedade, nomeadamente a *representação* e o *discurso*.

2.2.2 Representação e discurso

Neste trabalho, designam-se por *representação* as “narrativas” (trechos ou entradas) que apresentam uma escritora ou uma literatura de autoria feminina nas obras da historiografia literária. O conceito de *representação*²³ será empregue conforme a definição conceptual, da aproximação construcionista, apresentada por Stuart Hall (Estudos Culturais). Uma *representação*, segundo Hall (1997), produz sentido por meio da linguagem, que assim entra na própria constituição das “realidades”. Neste sentido, uma *representação*, fornece uma interpretação – uma imagem – surgida dum intercâmbio social, e contém também uma ideia que a desenvolve e a distingue relativamente à aproximação mimética. Esta distinção entre a maneira mimética de conceber o conceito de *representação* e a da perspectiva construcionista é desenvolvido por Hall:

The conventional view used to be that ‘things’ exist in the material and natural world; that their material or natural characteristics are what determines or constitutes them; and that they have a perfectly clear meaning, *outside* of how they are represented. **Representation, in this view [mimética ou reflectiva], is a process of secondary importance, which enters into the field only after things have been fully formed and their meaning constituted.** But since the ‘cultural turn’ in the human and social sciences, meaning is thought to be *produced* – constructed – rather than simply ‘found’. Consequently, in what has come to be called a ‘social **constructionist approach**’, **representation is conceived as entering into the very constitution of things**; and thus culture is conceptualized as a primary of ‘constitutive’ process, as important as the economic or material ‘base’ in shaping social subjects and historical events – **not merely a reflection of the world after the event.** (Hall 1997:5-6, sublinhado meu)

Portanto, a perspectiva construcionista atribui à *representação* uma maior importância no processo de constituir o mundo. Isto, porque, não só implica uma imagem descrevendo um fenómeno já existente (mimética), mas, também, na sua função simbólica, participa da mesma maneira no processo de (re)constituir e (re)construir este fenómeno na sociedade (Hall 1997: 24-25).

Conforme esta concepção conceitual, pode dizer-se que o conteúdo dos significados abrangidos nas *representações* dum grupo, autora e/ou dos outros fenómenos, na sociedade se opera num movimento pendular oscilando entre uma representação efectuada e as outras práticas na sociedade. De maneira que uma *representação*, por exemplo, escrita num texto literário, crítico ou histórico está ao mesmo tempo a descrever e reproduzir as percepções culturais em relação ao mesmo grupo ou fenómeno (Fjelkestam 2002:11; cf. Patterson 1995:260). Isto implica, em relação a um determinado grupo na sociedade, que as suas *representações* contêm ideias prevaletentes do mesmo; por exemplo, a visão ideológica dominante sobre o seu prestígio ou desprestígio social, estas ideias também são reproduzidas.

²³ Sobre um tratamento mais alargado do desenvolvimento do conceito de representação na teoria social veja-se o estudo de Conceição Nogueira (2001).

É neste sentido, que a problemática da representação se liga com a política das identidades numa sociedade.

Portanto, uma *representação* está intimamente ligada ao processo de produção do conhecimento sobre um grupo na sociedade – é o caso no presente trabalho, feito sobre as autoras portuguesas e as suas obras literárias.

Transportando, a título de exemplo, esta percepção conceitual para o discurso oitocentista sobre a mulher, torna-se possível compreender como as várias imagens literárias (românticas e realistas) que retrataram a mulher dentro do esquema bipolar anjo/demónio tiveram consequências na vida e no comportamento das mulheres na sociedade. Portanto, lançar estereótipos como padrões de comportamentos de grupos sociais, acaba por ter consequências reais, chegando a um ponto em que estes se infiltram no próprio processo de socialização dos indivíduos numa sociedade.

Além disso, em relação às *representações* das autoras expressas nas histórias literárias, nota-se como estas, não só são marcadas pela imagem da mulher da época em que elas viveram, mas, sobretudo, pela imagem da época (e cultura de género sexual) em que o historiador(a) viveu, ou seja, dependem da época em que foram elaboradas e construídas. Este facto aponta para a já referida *historicidade* dos conhecimentos literários reunidos nas histórias literárias (isto é, serem construídos num contexto histórico e ideológico específico cf. Gusmão 2001).

Isto torna-se evidente se compararmos *representações* de autoras elaboradas em histórias de várias décadas. Por exemplo, relativamente à autora Ana Plácido (do século XIX), a *História da Literatura Portuguesa Ilustrada, dos Séculos XIX e XX*, publicada em 1942, refere-se à escritora unicamente por ser a ”mulher fatal” de Camilo Castelo Branco (*HLPI* de Sampaio 1942:218).²⁴ Portanto, não a reconhece como escritora e não a percebe fora do esquema mulher anjo/demónio. No entanto, o *Dicionário da Literatura* de Jacinto do Prado Coelho apresenta-a “como companheira de Camilo” e, embora a reconheça como escritora, regista que ela somente ”fez tentativas de ficção” (1973: 679). Finalmente, a partir de 1990 – devido a ter sido reeditada e estudada – pôde ser já considerada como escritora reconhecida (Cabral 1991).

O conceito de *discurso*, tal como é compreendido dentro da *análise do discurso* tem-se desenvolvido em várias disciplinas e perspectivas científicas, e por isso, limito-me aqui a reunir alguns pressupostos de significação em que será utilizado neste estudo. A forma teórica e metodológica usada para compreender o discurso aqui aplicado segue, em primeiro lugar, a tradição pós-estruturalista e foucaultiana “cujas preocupações se centram essencialmente nas questões da identidade, *selfhood*, mudança social e pessoal e relações de poder” (Nogueira 2001: 92).

Na sequência de produzir sentidos, Hall estabelece que “Representation is the production of meaning through language” (1997:28), e por sua vez – ao seguir Foucault – encara o discurso “as a system of representation” (1997:44). Assim, na aproximação

²⁴ Igualmente, a *História da Literatura Portuguesa* de Óscar Lopes & António José Saraiva só se refere a Ana Plácido como amante de Camilo (ed. 17, 2001:778-779).

construcionista, o *discurso* é uma versão ou formação que constrói e acumula conhecimentos sobre um tópico:

A discourse refers to a set of meanings, metaphors, representations, images, stories, statements and so on that in some way together produce a particular version of events. It refers to a particular picture that is painted of an event (or person or class of persons), a particular way of representing it or them in a certain light. (Burr 1995: 48)

A historiografia literária portuguesa do século XX é entendida, neste estudo, como uma formação discursiva – *discurso* – ou seja, como uma “narrativa” construída a partir duma perspectiva determinada (e assim escolhida) sobre a evolução histórica da literatura portuguesa. Conforme a perspectiva construcionista, um *discurso*, tal como foi dito em relação à *representação*, acumula a característica de prática social, por ser ao mesmo tempo constituído pela “realidade” social, e de novo, constituir os conhecimentos sobre a mesma (cf. Burr 1995: 50). Este movimento pendular é expresso por Ruth Wodak de seguinte maneira:

Describing discourse as social practice implies a dialectical relationship between a particular discursive event and the situation, institution and social structure that frame it: the discursive event is shaped by them, but it also shapes them. That is, discourse is socially constituted, as well as socially conditioned – it constitutes situations, objects of knowledge, and the social identities of and relationships between people and groups of people. It is constitutive both in the sense that helps sustain and reproduce the social status quo, and in the sense that it contributes to transforming it. (Wodak 1996:6)

Assim, cada discurso transporta as *representações* dos indivíduos e dos grupos que participam nele, (por exemplo, das autoras) e constitui, além disso, as relações sociais de poder entre indivíduos e grupos. É neste sentido que cada discurso, em analogia com as *representações*, tem consequências sociais.

2.3 INTERPRETAR A HISTORIOGRAFIA LITERÁRIA COMO UM DISCURSO

2.3.1 Contingência e questão de poder

A seguir abordam-se alguns conceitos e características da formação do discurso que serão relevantes como base de premissas teóricas neste estudo, ao interpretar-se a historiografia literária como um discurso. Uma consideração fundamental, para as Teorias do Discurso, Análise Crítica do Discurso, Estudos de Género é a forma como a questão do poder, está presente no processo de um discurso em vias de formação na sociedade.

Outra consideração importante das teorias de discurso é que os significados dos fenómenos escolhidos para formar um discurso são *contingentes* (Hall 1997; Laclau & Mouffe 1985; Laclau 1990; Burr 1995). Isto quer dizer que o seu significado é possível, mas que é incerto.²⁵ A ideia de que os significados de um discurso são *contingentes* baseia-se nas

²⁵ Definido por Ernesto Laclau “Contingent is that being whose essence does not entail its existence” (Laclau 1990:19).

ideias pós-estruturalistas ao argumentarem que os significados associados à linguagem nunca são fixos, mas abertos a questionamento, contestáveis, e temporais:

O significado é sempre contestável; isto quer dizer que em vez da linguagem ser um sistema de sinais com significados fixos com os quais todas as pessoas concordam, é um lugar de variabilidade, desacordo e potencial conflito. E quando se fala de conflito, está-se a lidar inevitavelmente com relações de poder. Assim, na visão pós-estruturalista da linguagem, o falar, escrever e os encontros sociais são locais de lutas e conflitos, onde as relações de poder se manifestam e se contestam. (Nogueira 2001:60)

Igualmente, os conhecimentos do *discurso* nunca são fixos, embora esteja sempre em questão uma aspiração de *fixações parciais* (*partial fixations*) com o objectivo de manter a sua unidade (Laclau & Mouffe 1985:112). Assim, o *discurso historiográfico-literário*, tal como outros discursos na sociedade, forma uma narrativa construída através duma escolha de conhecimentos *contingentes*. Neste processo de escolha, em que o discurso manifesta e universaliza os seus conteúdos, há outros *elementos*²⁶ significantes que passam à marginalidade ou à exclusão. Portanto, os *elementos* excluídos juntam-se a outros discursos e formam aquilo a que Laclau & Mouffe chamam *campo da discursividade*:

The impossibility of an ultimate fixity of meaning implies that there have to be partial fixations. [...] Any discourse is constituted as an attempt to dominate the field of discursivity, to arrest the flow of differences, to construct a center. (Laclau & Mouffe 1985:112)

Portanto, os outros elementos e/ou outros discursos que são marginalizados e excluídos (no nomeado *campo da discursividade*), lutam por entrar e, assim, remodelar o conteúdo de um discurso (Laclau & Mouffe 1985:111). Este processo de um discurso ao reformar-se e discutir os seus conteúdos – tal como é apontado por Nogueira acima – é descrito teoricamente no campo de análise do discurso como *lutas* ou *conflitos discursivos*, e é neste sentido que entra a *questão do poder* nas formações discursivas (Laclau & Mouffe 1985; Hall 1997:47-54).

Se transferimos isto para o discurso historiográfico literário português, podemos considerar a noção de *autoria literária* como uma identidade no discurso cujo conteúdo se está constantemente a discutir e contestar. Diferentes discursos do campo literário da mesma época conceptualizaram “ser mulher” e “ser escritor” ou “ser escritora”, à sua maneira, podendo assim ocupar posições rivalizantes. Isto acontece, por exemplo, no discurso historiográfico institucional e no discurso feminista, tendo este último reivindicado um lugar para a mulher na esfera pública. Portanto, houve no *campo da discursividade* discursos que promoveram a subjectividade da mulher e assim, pode explicar-se que o conceito de *criador/sujeito literário* tenha aceite, gradualmente, a noção de “mulher escritora” ao longo do século XX.

²⁶ Chantal Mouffe e Ernesto Laclau, ao elaborar a sua Teoria do Discurso, sobretudo no estudo *Hegemony and Socialist Strategy* (1985), denominam e utilizam vários conceitos, trabalhando sobre este processo de formação do discurso (que não serão utilizados neste trabalho). Por exemplo, “elementos” são os significados que existem no “campo de discursividade” – de outros discursos. Quando se entra no discurso em tratamento tornam-se “momentos” (Laclau & Mouffe 1985:112).

As *lutas discursivas* sobre os significados de um discurso levam à sua constante remodelação, o que explica a sua transformação numa perspectiva histórica. Portanto, “ser mulher”, no início do século XX, durante o Estado Novo, ou após a Revolução de 25 de Abril, não tem as mesmas implicações. Tal como “ser escritora” ou “ser escritor” durante estes períodos também não foi o mesmo.

Tendo em conta a *contingência* dos significados/conhecimentos de um discurso, a perspectiva construcionista e as teorias críticas do discurso apresentam a *questão de poder* como o factor regulador, ou seja, o fenómeno que constitui as *fixações parciais* de um discurso. Assim, esta perspectiva científica deve a sua compreensão conceitual de poder, às teorias de Michel Foucault – que revelam a relação entre o poder e a produção de conhecimentos dentro dos discursos (cf. Hall 1997:47; Laclau & Mouffe 1985; Burr 1995; Nogueira 2001:17).

Segundo Foucault, o *poder* não é propriedade duma pessoa ou grupo social *per se*, mas é, antes, simultaneamente, um acto e um resultado que se podem exercer através de uma produção e utilização dos discursos. Portanto, o poder produz-se através dos discursos e podem utilizar-se os discursos para exercer poder (Foucault 1980). Assim, “discourses are embedded in power relations, and therefore have political effects” (Burr 1995:62). Tal como argumenta Hall “Knowledge linked to power, not only assumes the authority of ‘the truth’ but has the power to *make itself true*” (Hall 1997:49).

Considerando o papel do discurso “ao construir o mundo”, é óbvio que se tornam importantes questões como: quem é que tem o direito e a autorização de definir os significados de um discurso? Tais direitos à fala, ou seja, tais acessos às *posições de sujeito* no discurso tornam-se cruciais para as relações de poder e de marginalização dentro do mesmo e, conseqüentemente, entre os grupos e categorias identitárias duma sociedade.

2.3.2 Sujeito e posições de sujeito

Tanto a Teoria do Discurso como a da Análise Crítica do Discurso vêem “o sujeito”, “grupo” e “identidade” como categorias produzidas (constituídas) dentro dos *discursos* e por eles próprios. As diferentes maneiras de *representar* indivíduos ou grupos nos *discursos* constroem “posições” (lugares) com os quais cada pessoa se pode identificar na construção da sua identidade²⁷:

Discourse provide us with conceptual repertoires with which we can represent ourselves and others. They provide us with ways of describing a person, such as ‘feminine’, ‘young’ and ‘disabled’. And each discourse provides a limited number of ‘slots’ for people. [...] These are the ‘subject positions’ that are available for people to occupy when they draw on this discourse. Every discourse has implicit within it a number of such ‘subject positions’, and these obviously have implications for the person who is located within them. (Burr 1995:141)

²⁷ Expresso por Vivan Burr: “our identity is constructed out of the discourses culturally available to us, and which we draw upon in our communications with other people. People’s identities are achieved by a subtle interweaving of many different ‘threads’ [age, gender, class etc.]” (Burr 1995:51).

Cada indivíduo que aspira ter uma *posição* num determinado discurso, a partir do qual quer existir e exprimir-se, naturalmente tem que se identificar com a série de características que compõem aquela mesma posição (cf. Burr 1995:142-45):

Individuals may differ as to their social class, gendered, ‘racial’ and ethnic characteristics (among other factors), but they will not be able to take meaning until they have identified with those positions which the discourse constructs, subjected themselves to its rules, and hence become the *subjects of its power/knowledge*. (Hall 1997:56)

As implicações, apontadas por Burr na citação acima, consistem sobretudo na problemática de os vários sujeitos na sociedade não terem igual acesso às diferentes *posições de sujeito* que são oferecidas pelo discurso. Isto, porque, nas sociedades patriarcais, esse acesso é dependente da categorização identitária à qual o sujeito pertence. O exemplo levado em conta por Vivien Burr para exemplificar esta problemática é que os discursos prevalecentes da Ciência e da “masculinidade” ajustam-se sem problemas, enquanto o da Ciência e da “feminilidade” se encontram em conflito. A “feminilidade” é, em primeiro lugar, tradicionalmente associada à emoção, irracionalidade e intuição, portanto, características opostas ao discurso da Ciência e da “masculinidade”, o que acaba por criar “dificuldades” à construção da identidade da mulher como cientista (Burr 1995:53).

O exemplo é facilmente aplicável à problemática de se ser mulher escritora, no campo literário, do início do século XX, quando a autoria literária era definida pelo paradigma “masculino”. Isto implicava – como veremos na análise do presente trabalho – que a mulher escritora tivesse de se identificar com as *posições de sujeito* que eram já oferecidas pelos discursos literários para poder ter uma voz activa nos mesmos. Pelo menos, no início do século XX, estas posições diferem muito entre os sexos.

Encontra-se um exemplo ilustrativo no contexto literário português: Maria Amália Vaz de Carvalho escreveu, no final do século XIX, o seu livro *Cartas a Luíza* (1938 [1886]), o qual contém ensaios sérios, perfeitamente organizados, sobre tópicos de literatura, ciência, debate, questões da mulher, etc. Trata-se de uma escrita imbuída de um espírito positivista e, esteticamente, os seus ensaios são perfeitamente comparáveis aos textos de intervenção social produzidos pelos autores da Geração de 70. Apesar disso, Vaz de Carvalho escolheu como título *Cartas a Luíza* e explica, na parte introdutória, que no livro se encontram “assuntos [que] são de interesse exclusivamente feminino” (Carvalho [1886] 1938:5). Portanto, mascara o facto de o livro apresentar ensaios de intervenção sociopolítica, optando por identificá-lo com cartas – um género literário mais apropriado ao sexo feminino. Continua, na mesma página a reduzir a importância do seu texto tal como do seu próprio talento literário: “ofereço êste livro, escrito dia a dia, sem ordem, sem método, mas sôbre a impressão sincera do momento que o insperava” (Carvalho [1886] 1938:5). Um comportamento impensável relativamente aos autores da Geração de 70.

Portanto, Vaz de Carvalho escreveu numa época em que as *posições de sujeito* acessíveis às mulheres no campo literário eram muito limitadas, uma vez que o conceito de “mulher” ainda era quase incompatível com o da esfera pública. Para resolver esta

incompatibilidade, Vaz de Carvalho era forçada a reduzir-se às *posições de sujeito* acessíveis à autora no discurso.

Por outro lado, é importante notar que embora Vaz de Carvalho marcasse esta redução na escolha do título, e nas explicações introdutórias, encontram-se no livro as marcas de um outro percurso quando entra em diálogo com o discurso dominante, ao reivindicar os direitos da mulher à educação.

Assim, há um outro factor no processo de se identificar com as *posições de sujeito* no discurso, o qual aponta exactamente para esse factor reivindicativo. Ou seja, o sujeito pode ser “simultaneously produced by discourse and manipulators of it” (Burr 1995:141; cf. Pedro 1997:20). Ter conquistado uma *posição de sujeito* no discurso significou, então, para a autora, que podia utilizar uma plataforma para se exprimir. A partir dessa posição podia expressar-se e, portanto, exercer “poder” (uma voz) e usar o discurso subversivamente. Assim, a expressão da autoria feminina interfere na constante evolução e remodelação dos discursos. E as *posições de sujeito* oferecidas à mulher escritora no discurso, não tiveram, no início do século, o mesmo conteúdo que apresentaram tantos anos depois.

Ao usar este conceito, neste estudo, queria chamar a atenção para esta dupla faceta contida nos lugares discursivos concedidos à autora no discurso. Isto é, por um lado, se ela assumir *posições de sujeito* (por exemplo, de pertencer à esfera privada) reconhecidas pelo discurso, corre o risco de ser submetida, reduzida e marginalizada pelo conteúdo do mesmo. Mas pode, por outro lado, depois de ter conseguido uma plataforma no discurso, manipular e reelaborar os significados do mesmo, de modo a que o conteúdo das *posições de sujeito* se modifiquem e expandam.

2.3.3 Antagonismo, objectividade e hegemonia

Retomando as ideias em volta da formação do discurso, Laclau & Mouffe introduzem o conceito de *antagonismo* para designar aquilo que está permanentemente a contestar as *fixações parciais* na *luta discursiva*. Deste modo, entendem o *antagonismo* como inerente a uma formação discursiva (Laclau & Mouffe 1985; Laclau 1990). Isto implica que a experiência do “outro” (representando o antagonismo), embora excluído ou marginalizado numa formação discursiva, por exemplo, dum discurso historiográfico, podia ter estado presente no *campo de discursividade* no momento em que o discurso se formou. Ao longo deste trabalho a autoria feminina é percebida como “outra” e “antagonista”, porque, embora seja marginalizada e, de vez em quando, excluída da historiografia da primeira metade do século XX, na verdade havia já muitas autoras naquela época.²⁸

Tendo isto em conta, e juntando também as considerações de que os dados que constituem, por exemplo, o discurso historiográfico literário, são contingentes e marcadas por *historicidade*, é possível problematizar a suposta “objectividade” que tradicionalmente acompanha estes dados. Em relação a “objectividade”, Laclau questiona a sua interpretação e

²⁸ Testemunhos contemporâneos e estudos recentes confirmam que havia um grande número de escritoras naquela época, veja-se Barros (1924); Dantas (1929); Abranches (1997); Alonso (1997); Ferreira (2002).

função tradicional num discurso²⁹ e, sugere que o factor antagonismo impede a própria constituição duma objectividade: "This should be understood in its most literal sense: as the assertion that antagonism does not have an objective meaning, but is that which prevents the constitution of objectivity itself" (Laclau 1990:17).

Deste modo, Ernesto Laclau entende objectividade como um *discurso sedimentado*, no sentido em que, a caracterização de objectividade surge quando as *fixações parciais* duma formação discursiva se manifestam a tal ponto que se esquece o seu carácter *contingente* (Laclau 1990:34). Assim, a objectividade estabelece-se por meio ideológico e de exclusão e, Laclau conclui que "objectivity" arising from a decision is formed, in its most fundamental sense, as a power relationship" (Laclau 1990:30). As questões de objectividade e *contingência* são altamente relevantes para a presente análise da construção da historiografia literária e por isso serão retomados adiante (2.4).

A partir desta mesma visão construcionista, a *hegemonia* (a political type of relation), tal como o *poder*, não será uma entidade fixa, mas, como argumentam Laclau & Mouffe:

The contexts in which the concept appear will be those of a fault (in the geological sense), of a fissure that had to be filled up, of a contingency that had to be overcome. 'Hegemony' will be not the majestic unfolding of an identity but the response to a crisis. (Laclau & Mouffe 1985: 7)

Assim, a *hegemonia* surge como resultado duma *luta discursiva* sobre as definições e conceptualizações dos sentidos rivalizantes no discurso. Neste sentido pode-se interpretar a *expressão hegemónica* como uma resposta ou reacção a uma crise vivida no discurso dominante. Utiliza-se, na presente pesquisa, a expressão *discurso hegemónico* para designar um discurso que se formou através da exclusão da experiência do "outro", mas que traz sempre a presença (antagonismo) inerente à sua construção.

Considero esta forma dinâmica de conceber o *poder*, o *antagonismo* e a *hegemonia*, e as possibilidades de utilização subversiva de uma *posição de sujeito* na formação do discurso, muito produtivas para a perspectiva teórica de género.³⁰ Isto porque trazem um potencial emancipatório para o sujeito "outro", na medida em que esta teoria não é exclusivamente orientada para explicar e evidenciar a sua posição de vítima, mas antes admite constituir o sujeito "outro" como agente no discurso.

Os vários discursos constroem-se num processo de interacção, intertextualidade, diálogo e antagonismo com os outros discursos na sociedade; desta maneira, são dependentes uns aos

²⁹ Objectividade: qualidade do que é objectivo. Objectivo: relativo ao objecto; que existe fora do espírito e independentemente do conhecimento que dela possui o sujeito pensante; exterior a consciência; assente numa observação imparcial, independente das preferências individuais. (*Dicionário da Língua Portuguesa*, Porto Editora).

³⁰ Veja-se na área "feminist linguistics", Wodak (1997), Bucholtz (1999), onde a Teoria de Género e de Análise Crítica do Discurso são combinados duma maneira que, segundo as autoras, tem enriquecido as análises teóricas das suas perspectivas. Ambos os estudos contêm um esboço do desenvolvimento da área teórica. Veja-se também o estudo de Nogueira: "Sugere-se que o construcionismo social e a análise do discurso podem possibilitar um potencial emancipatório libertador se associados a um novo vocabulário de valores, a um comprometimento político, a uma posição realista crítica, que não assumindo nenhum critério de verdade universal, permitia no entanto o estabelecimento de uma base de acção para a construção de uma sociedade mais igualitária" (Nogueira 2001:12).

outros e são também compreensíveis unicamente à luz dos outros. Porém, cada discurso contém características próprias dependentes do contexto socio-económico, político, histórico e cultural em que foi construído.

Ao falar do campo literário podem dividir-se as actividades literárias em vários discursos conforme as diferentes áreas e perspectivas. Neste estudo farei uma distinção entre, por um lado, o “discurso literário institucional” e, por outro, o (discurso do) “campo literário”, porque as suas formações discursivas apresentam uma diferença em relação à visibilidade que se admite à mulher escritora.

Neste trabalho, o termo “discurso literário institucional” será utilizado para caracterizar o discurso historiográfico literário português do século XX. Com isto queria sublinhar que é um discurso construído num contexto institucional e académico. Assim, sabemos que acarreta componentes especiais, se considerarmos os contextos em que foi criado este discurso. Os investigadores(as), críticos e historiadores(as) são formados dentro do sistema académico, de modo que aprenderam todos os códigos e tradições em relação à avaliação estética das obras literárias; recebem salário e adquirem prestígio para continuar a fazer esse trabalho. Além disso, por ser um discurso científico, operam a um nível de intertextualidade situado perto de outros discursos académicos e científicos. É, por exemplo, influenciado pela “imagem da mulher” contida em outros discursos científicos.

Por outro lado, será empregue a expressão “campo literário” para designar uma visão mais ampla que também pode incluir o mercado de consumo e de circulação literário onde se vende, compra e lê a literatura. Embora estes discursos sejam bastante dependentes reciprocamente – a crítica criada dentro do discurso institucional pode influenciar quem vai ser lido e em que quantidade um livro vai ser vendido – nota-se uma diferença no reconhecimento mostrado perante a mulher escritora nos seus discursos.

Isto, porque há outros pressupostos que determinam a escolha da literatura no campo literário, de maneira que não só a “qualidade” literária estabelecida pela crítica mas, também factores como o interesse, gosto, identificação e divertimento por parte do público interagem neste processo. Estudos efectuados com a preocupação de resgatar a autoria feminina do esquecimento, constataram que, em muitos casos, a sua literatura vendia-se bem, pois era apreciada por leitoras e leitores (cf. Ferreira 2002:26; Fjelkestam 2002:181).³¹

2.4 PERSPECTIVA DE GÉNERO (SEXUAL)

2.4.1 Género como construção social e categoria de análise

Nesta parte pretende-se apresentar alguns conceitos e termos pertencentes ao campo teórico de género para os incorporar dentro do quadro construcionista apresentado nos pontos anteriores. Começarei por problematizar melhor a utilização e os significados do conceito central: género (sexual), passando pelo “o esquema dicotomizante dos sexos”, por ser este

³¹ No estudo, sobre um grupo de mulheres escritoras esquecidas da época de entre guerra na Suécia, Kristina Fjelkestam, também, desmascara um mito vigente destas obras quando descobriu que não só venderam bem mas que também foram publicadas por editoras de prestígio (2002:181).

fundamental para compreender o processo de construção de identidades de género no discurso histórico literário. Finalmente, colocarei a concepção da “escritora” no ambiente literário positivista dos finais do século XIX, para que seja possível contextualizar as suas condições criativas e o seu prestígio literário ao entrarem no século XX.

O conceito de *género* surgiu nas pesquisas feministas (década de 60) por necessidade de haver um instrumento analítico que permitisse problematizar ideias e atitudes relativamente às “mulheres” como sendo cultural, histórica e socialmente construídas, e não como uma essência inerente. Naquela altura, a ciência tradicional ainda interpretava as ideias à volta do conceito de “mulher” como prolongamentos da diferença biológica dos sexos, tomadas como factos “naturais” (posição biologista).

O conceito foi originalmente introduzido como um “sistema sexo/género”, para estrategicamente dar mais ênfase ao carácter construcionista do conteúdo *género*.³² Porém, na década de 90, investigadoras(es) desenvolvendo os estudos de género na perspectiva construcionista criticaram este conceito por ter deixado o *sexo* sem reflexão teórica. Entre os estudos mais importantes que evidenciam que não se podia dividir a concepção do “sexo” entre uma parte biológica e outra simbolicamente construída, encontra-se *Gender Trouble: feminism and the subversion of identity* (1990) da filósofa Judith Butler³³ Este estudo problematiza que não se pode encontrar uma “essência” do “sexo”, “in a prediscursive domain” do género, ou seja, fora da sua representação discursiva (Butler 1990:7 cf. Laqueur 1995 [1990]).

Considero, igualmente, esta evolução do conceito de *género* – incluindo o *sexo* como uma categoria construída – importante, levando em conta que uma grande parte da discriminação da mulher existente actualmente (e historicamente) nas sociedades está simbolicamente inscrita nas representações do corpo feminino concebido como *sexo*. Quer dizer, é muitas vezes no domínio de reprodução feminina: “cromossomas”, “hormonas” e “órgãos genitais” (a gravidez) que gera a discriminação na sociedade, por exemplo, no mercado de trabalho. Aliás, esta concepção de *género*, incorpora-se também na linha construcionista, apresentada anteriormente a qual considera que “not only gender, but even sex is seen as a socially developed status” (Wodak 1997:3).

Para o posicionamento deste estudo é pois importante clarificar que considero o *sexo* tanto como o *género* como categorias construídas e produzidas socialmente dentro dos discursos e práticas sociais (cf. Butler 1995; Moi 1997). Por isso não faço uma distinção entre sexo/género porque não considero possível falar destas categorias identitárias sem apontar para o seu carácter de construção social. No entanto, no percurso do presente estudo, usarei o termo *género* por ser o termo elaborado teoricamente para enfatizar o seu carácter construcionista.

³² Assim, este conceito, no início, operou através da lógica binária que, provavelmente, foi uma estratégia muito eficaz para chamar a atenção para a característica construcionista do pólo de género, e para a sua aceitação teórica no meio académico.

³³ Este estudo teve um grande impacto neste campo teórico. Butler introduz a perspectiva construcionista (segundo Foucault), de maneira que, radicalmente questiona várias pressupostas da teoria feminista elaborada até aquela altura. Lança, em primeiro lugar, uma crítica forte à “mulher” como sujeito/objecto de pesquisa dos

A noção de *género* utilizada neste trabalho, corresponde à definição de Joan Scott no seu texto sobre “Gender and the politics of history” que o conceptualiza de maneira a incorporá-lo na perspectiva construcionista referida anteriormente. Segundo esta definição, o *género* sexual toma uma função dinâmica de ao mesmo tempo descrever e organizar as relações sociais. Ou seja, o *género* como conceito abrange os *conhecimentos construídos sobre as diferenças dos sexos* nas práticas institucionais e sociais, mas não só; funciona paralelamente como uma *categoria social* básica na organização social, que regula assim, a distribuição de poder entre os indivíduos:

Gender is a constitutive element of social relationship based on perceived differences between the sexes, and gender is a primary way of signifying relationships of power. (Scott 1988:42)

É sob este ângulo que Scott entende os conhecimentos produzidos sobre o *género* além das categorias de etnicidade, classe e sexualidade como fundamentais para a organização social e a distribuição do poder nas sociedades (Scott 1988:). Utilizar o *género* como categoria de análise no presente estudo significa que as *representações* das diferenças sexuais no discurso são tomadas como *contingentes*, dependentes do seu contexto sócio-histórico e cultural, e que contêm e produzem consequências políticas (cf. Scott 1988; Moi 1997).

Assim, as *representações* de “autor” tanto como da “autora”, nas histórias literárias, estão marcadas pelas percepções de *género*. Em relação às autoras, isto implica que as suas *posições de sujeito* nos discursos literários estão impregnadas pela política de *género* e que “autoria feminina” é percebida pela crítica através duma interpretação de *género*.

2.4.2 Entendimento dicotomizante dos sexos

Outro aspecto teórico de fundamental importância para a base teórica da perspectiva de *género* (como para todas as teorias de postura crítica enquadradas na época pós-moderna³⁴) é a crítica à ideologia do *logocentrismo* imposta pelo Discurso Filosófico Ocidental. Ou seja, trata-se da já bem conhecida crítica, desenvolvida por Jacques Derrida, à lógica de conceber o mundo através de oposições binárias em que um dos pólos está numa posição mais privilegiada do que o seu oposto. Assim, encontram-se conceitos importantes que constroem o seu conteúdo por oposição a outro conceito:

cultura / natureza,
actividade / passividade,
razão / emoção
lógica / irracionalidade
espírito / corpo

Estudos de Género. Ou seja, Women (em singular, branca, burguesa, heterossexual) as the Subject of Feminism. (cf. Ferreira 2000: 23).

³⁴ Para uma extensa discussão entre as afinidades e as posturas problemáticas entre a teoria feminista e a de pós-modernista, vejam-se os estudos reunidos em *Feminism /Postmodernism*, Nicholson (ed.) (1990) e Nogueira (2001: 158-166).

O esquema binário foi desenvolvido dentro dos Estudos Feministas, por Luce Irigaray e Hélène Cixous (seguindo Derrida), que evidenciam como cada um dos pólos do esquema são também *genderizados*³⁵ pela diferença sexual.

Portanto, a lógica de organizar a compreensão simbólica do mundo através de opostos, cujo primeiro pólo (positivo) é conotado masculino e o segundo (negativo) como feminino, é chamada *falogocentrismo* por Cixous e Irigaray.³⁶ Esta compreensão histórica de géneros em opostos tinha evidentemente consequências para as autoras, que são ainda visíveis no discurso histórico-literário.

Por exemplo, o autor ao situar-se nos pólos cultura, actividade, razão e lógica abre as portas para uma caracterização simbólica da sua actividade criativa/literária como *cerebral*. Enquanto natureza, passividade, emoção, irracionalidade e corpo remetem as autoras para uma *posição* oposta no discurso, ou seja uma *posição corporal*.

Embora os processos de exclusão e marginalização da “mulher” operem através desta lógica *falogocentrista* de se diferenciar a “norma masculina”, o *logocentrismo*, também exclui outras categorias identitárias. Portanto, a “norma” no percurso de universalizar e objectivar os seus conteúdos também exclui por questões de etnia, classe e sexualidade, as quais, por sua vez, dependendo do discurso, podem incluir subcategorias como idade, aspecto físico, comportamento etc. Por isso, utilizo a expressão *ideologia dominante*, em vez de “ideologia masculina” ao referir-me aos processos de exclusão e marginalização no discurso literário institucional. Isto, para reconhecer que uma grande parte do colectivo masculino também se pode encontrar marginalizado nas práticas discursivas. Convém, porém, ter presente que a lógica de exclusão da “mulher” opera através de uma lógica de conceptualização em oposição ao conceito de masculino.

No entanto, a lógica dicotomizante entra nos processos que levam a constituir as identidades e subjectividades nos discursos, de maneira que o pólo oposto (negativo) que a ideologia do *logocentrismo* exclui é considerado como o “outro”.

2.4.3 A imagem da escritora transmitida pelo discurso positivista

Desde o início os discursos de investigação científica remetem a mulher para um papel secundário. A partir da segunda metade do século XIX, as ideias positivistas - ao substituírem as doutrinas religiosas - com a crescente importância de que se revestiam os discursos científicos, começaram a preocupar-se com a “verdadeira” natureza da mulher, o seu papel e função na sociedade.³⁷ Aliás, a questão da verdadeira natureza e comportamento da mulher,

³⁵ O termo utilizado por Conceição Nogueira para marcar que algo está marcada sexualmente (Nogueira 2001:209,214).

³⁶ Aproveito a definição de Ana Paula Ferreira: “Hélène Cixous e Luce Irigaray entendem por “falogocentrismo” ou “falogocentrismo” o modo como o discurso masculino organiza o conhecimento de acordo a uma lógica de oposições binárias, nas quais um dos termos é valorizado sobre o outro. Essa lógica é fundamentada no modelo da oposição básica “homem/mulher” (Ferreira 2000: 20).

³⁷ Convém apontar aqui que esta concepção da mulher abrangeu, em primeiro lugar as mulheres da alta burguesia, portanto raramente inclui a mulher das classes baixas.

tem sido sempre tópico constante – a “questão feminina” – discutida nos textos literários, científicos e mediáticos, tanto nos dos escritores importantes, como provavelmente nos de autoria feminina (muitos deles esquecidos).³⁸

Desta maneira, várias disciplinas de Ciências Sociais e Naturais, no seu processo de institucionalização no mundo académico, remeteram para segundo plano, nos seus discursos, o papel da mulher em relação ao do homem – através da lógica da diferença biológica sexual. Por analogia, construiu-se o modelo dicotomizante da esfera pública versus privada, colocando-se as mulheres nesta última.³⁹

São vários os estudos já efectuados sobre este tema, revelando, por exemplo, a forma como a Medicina explicou a mulher em termos naturais e biológicos – segundo a lógica de que ela seria predominantemente condicionada pelos seus órgãos de reprodução – chegando ao ponto de a definir como um ser doente (Laqueur 1995; Showalter 1991; Johannisson 1994; Barreira 1992). O processo que tornou patológicas as qualidades humanas que se diferenciaram das “normas” constituintes, não só estigmatizou a imagem da “natureza” da mulher, mas também desprestigiou outros grupos sociais por razões de etnia, classe, sexualidade, aspecto físico, mentalidade e moral etc.

Da mesma maneira, no desenvolvimento da Psicologia, as “diferenças biológicas eram” os factores “que melhor podiam explicar a ‘evidente’ inferioridade psicológica e social das mulheres, de maneira que, as hormonas e “o tamanho da cabeça das mulheres” eram tidos como indicadores “seguros da sua inferioridade intelectual” (Amâncio 1994: 17).⁴⁰

Em Portugal, a *Geração de 70* e o ambiente literário no final do século XIX eram igualmente influenciados pelas ideias positivistas sobre o papel secundário da mulher e o seu dever de tomar conta dos assuntos da esfera privada. Em consequência disso, acreditava-se na “perversidade” da mulher que aspirava participar numa vida pública. No seu texto “Do Homem a Praça, da mulher a Casa”: A Mulher no Código Ético e Familiar de Oliveira Martins”, a investigadora Carmo Ponte analisa este processo. Ela aponta a forte influência das

³⁸ Em relação aos séculos que antecederam o século XIX, em Portugal, vejam-se as bibliografias publicadas sobre Estudos sobre a Mulher: Silva, R. T. da, *A Mulher. Bibliografia Portuguesa Anotada (1518-1998)* e *Fontes Portuguesas para a História das Mulheres*. (coord.) Leal, I. E, ainda, os clássicos: *Carta de Guia de Casados* de F.M. de Melo e *Verdadeiro Método de Estudar* de Luís António Verneys. É interessante comparar estas duas obras porque a primeira, escrita no século XVII, é terrivelmente misógina e condena a mulher a uma certa pena de prisão em casa, enquanto Verney, no século XVIII, o “século das Luzes”, argumenta que a mulher deve ter acesso à educação. Portanto, pelo menos num aspecto, estas duas obras conjugam-se, ou seja, a sua argumentação parte da perspectiva masculina e a questão é posta em ambas as obras através da seguinte lógica: como podia a mulher ser mais útil ao homem, com ou sem educação.

³⁹ Convém aqui reconhecer que esta mudança dos paradigmas sociais – no sentido em que o papel secundário da mulher ditado pelas crenças religiosas passou a ser re-ditado pela crença científica, manteve-se, a partir da nossa perspectiva, num *status quo* – mas também abriu muitas portas para as mulheres. Aproveitando a corrente dos novos discursos científicos, houve várias escritoras que formularam um novo papel social para a mulher dentro desta nova crença. Encontra-se um bom exemplo disso nos textos de Maria Amália Vaz de Carvalho, por exemplo em *Cartas à Luísa* (1885), onde a autora utiliza os novos discursos sociais para reivindicar o direito à educação para a mulher.

⁴⁰ Lígia Amâncio mostra como esta construção da diferença sexual se desenvolveu dentro da disciplina de Psicologia e como estas ideias da “complementaridade” dos papéis do homem e da mulher na sociedade ainda hoje tem relevância e consequências para as relações sociais (discriminação da mulher) no mercado do trabalho (Amâncio 1994).

teorias de Proudhon, filósofo e socialista-anarquista francês, e do seu modelo de família nos textos de Martins:

As ideias prevaletentes sobre o lugar da mulher na sociedade portuguesa da última década do século XIX eram ditadas pela teoria proudhoniana da família em que a mulher ou era dona da casa ou cortesã. [...]

Proudhon considerava a família e a sociedade como duas realidades distintas que quando confundidas, levariam à desordem social; a família representa um santuário de autoridade e hierarquia, uma fortaleza de desigualdade e propriedade hereditária. (Ponte 1997: 12)

É importante sublinhar que não se tratava de meras opiniões misóginas e pessoais sobre as mulheres, expressas por homens com importância no meio cultural da época, mas sim de uma atitude de menosprezo, que é institucionalizada e legitimada pelos novos discursos científicos. Desse modo, expressava-se uma ordem natural que, segundo alguns não podia ser questionada sem provocar “desordem social”: “Afigurava-se-lhe [Martins] que a emancipação a que a mulher aspirava era porta aberta para a sua perdição. Parecia-lhe que reclamar posição igual à do homem era perverter-se.” (Ponte 1997:14).

A recensão, elaborada por Oliveira Martins, do livro *Cartas a Luíza* (1886), de Maria Amália Vaz de Carvalho, pode servir como exemplo da ideia misógina da época de se tratar uma mulher como um ser intelectualmente inferior e “doente”. O conteúdo que se encontra na passagem abaixo citada, pode parecer tão estranha que um leitor de hoje será capaz de a interpretar como expressão irónica. No entanto, as ideias sobre a mulher, transmitidas aqui, não diferem de outras que Martins expressa em outros artigos:

Em todas estas *Cartas a Luíza* não há uma que trate o ponto a meu ver fundamental do problema da moral feminina; mas em muitas delas aparece a definição que Michelet deu da mulher, uma doente. Ora bem: isto me permite a grosseria de dizer a uma escritora que o indispensavelmente necessário para a mulher é – o médico. [...] Deus era o médico da mulher: hoje o seu médico e o tutor dessa pupila eterna é o homem: o pai, o marido, o filho. Ai da mulher que se não submeter, dócil e amoravelmente, a cada um destes *médicos* nos períodos sucessivos da sua existência! (Martins 1959: 48)⁴¹

O autor prende-se somente ao facto da obra ter sido escrita por uma mulher que tomava a palavra para se dirigir ao público. Assim, Martins, ao recensar o livro, interessa-se unicamente pela suposta natureza biológica da mulher, neste caso (por escrever literatura?) patológica.

Desta forma, a diferença sexual dava a ideia de que a mulher (na esfera pública) constituía uma anomalia – pois o homem tinha capacidade intelectual e, ela, sentimental – sobre este pressuposto construiu-se toda a lógica da inferioridade intelectual da mulher. Assim, podia fazer-se referência às Ciências Naturais e Sociais quando se representava a mulher como um ser que não tinha sido feito para participar em actividades da esfera pública.

⁴¹ A passagem também é citada e analisada por Serrão (1987) e Ponte (1996:15). Carmo Ponte faz uma análise mais extensa e profunda deste artigo de Oliveira Martins. Veja-se também Alonso, que problematiza as atitudes que expressam a inferioridade da mulher mantido, pelos autores da Geração 70, em relação às dificuldades de acesso ao espaço público e, sobretudo, à reivindicação do direito à educação feminina (Alonso 1997: 22).

Porém, a época positivista oferecia à mulher uma via de respeitabilidade se desempenhasse o papel concebido como o oposto ao do homem, isto é, o da esfera privada. Persiste a ideia de que existe uma *complementaridade* entre os sexos e os papéis sexuais na sociedade, quer dizer, o “homem” e a “mulher” não são seres iguais, mas complementários. Assim, a ideia de uma *complementaridade sexual* nasceu também na linha do modo de conceptualizar “homens” e “mulheres” dentro do esquema dicotomizante e hierarquizado.

O esquema tradicional, antes referido (2.4.2), que associa o sexo feminino à natureza, corpo e emoção e o sexo masculino à cultura e intelecto, reflecte-se e traduz-se no campo literário como uma negação da criatividade intelectual à mulher escritora. Segundo a mesma lógica, estava a abrir-se uma *posição* no discurso para a mulher escrever a partir do coração e da emoção. Maria Amália Vaz de Carvalho reivindica exactamente esta posição num ensaio intitulado “O Estilo é a Mulher” (*Cartas a Luíza* 1938 [1886]: 173-180). Neste texto, embora negue que a mulher tenha uma capacidade intelectual, defende o direito da mesma a escrever literatura pelo facto de escrever com o coração e com a sua essência feminina. É também apontado por Cláudia Pazos Alonso, que a ideia de a mulher escrever com o coração é ainda transmitida pela crítica ao recensear a expressão poética da autoria feminina das primeiras décadas do século XX (Alonso 1997).

Desde a década de 1970 que as investigadoras da crítica feminista têm censurado a crítica literária dominante por ler os textos de autoria feminina a partir da lógica duma “analogia sexual”, isto é, interpretá-los, em primeiro lugar, como se fossem a própria “natureza” da mulher e não como um texto literário.⁴²

O estabelecimento e legitimação, pelo discurso positivista, da dicotomia entre a esfera pública e a privada, associada à ideia da *complementaridade sexual*, tiveram consequências simbólicas e concretas para as mulheres escritoras. A escritora, tal como a feminista, ao transgredir os limites entre a fronteira da esfera privada e da esfera pública (masculina), arriscava-se a ser ridicularizada, na esfera pública, como “doente” (como no caso de Vaz de Carvalho), histérica ou prostituta.⁴³

Por outro lado, é importante notar que existia simultaneamente na sociedade dos fins do século XIX, as novas ideias de reivindicação dos direitos das mulheres, sobretudo ao direito à educação secundária feminina, defendido por muitos homens e mulheres no debate público. Além disso, o número elevado de escritoras na época também aponta para uma “crise” no discurso dominante em relação à sua hegemonia masculina na esfera pública. Volta-se a este assunto no capítulo 4. Assim, o exemplo de Vaz de Carvalho mostra como se podia aproveitar uma *posição* de sujeito na esfera pública para reivindicar uma voz no discurso literário.

⁴² Existe hoje uma vasta produção dos estudos literários observando esta problemática. Até me parece hoje difícil fazer um estudo sobre uma autora sem levar em conta a sua recepção crítica no campo literário. Queria aqui dar crédito à investigadora Mary Ellman por, já em 1968, no seu livro *Thinking about Women*, ter problematizado e conceptualizado a forma como a crítica literária dominante tem lido e interpretado a literatura escrita por mulheres a partir duma analogia sexual, isto é confundindo-a com a própria mulher.

⁴³ Pode seguir-se a estigmatização simbólica da mulher culta através dos artigos publicados por, por exemplo, Oliveira Martins e Ramalho Ortigão (alguns são analisados por Ponte (1997) no seu artigo), onde são ridicularizadas e acusadas de tentar transformarem-se em homens. Ver referências dos artigos de Ortigão (1947) Martins (1957).

Pode interpretar-se da mesma maneira ambígua o uso frequente de pseudónimos masculinos e femininos pelas escritoras: não só para se protegerem do desprezo social, como também para aumentar a probabilidade dos seus textos serem levados a sério pelo público.⁴⁴

2.5. CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS SOBRE A CONSTRUÇÃO DA HISTORIOGRAFIA LITERÁRIA

2.5.1 Questões de objectividade e representatividade

Hoje em dia, ao vivermos na época pós-moderna, nenhum investigador, crítico ou historiador de literatura afirma que ao elaborar taxinomias e interpretar obras literárias a sua actividade seja regida por uma objectividade absoluta. Apesar disso, a maioria das obras de história da literatura analisadas neste estudo, ainda defendem, de alguma maneira a “objectividade” e a “representatividade” relativamente aos dados literários recolhidos.

Ao analisar as introduções das histórias literárias narrativas ou enciclopédias elaboradas recentemente, verifica-se que os historiadores não negam ter escolhido os dados aí inseridos segundo critérios valorativos. Por exemplo, Jacinto do Prado Coelho, já no seu estudo teórico, *Problemática da História Literária* (1961) reconhece que o historiador literário “escolhe segundo o *seu* critério, o *seu* gosto, obras e autores a que vai dar maior relevo” (Coelho 1961:33). Na *HLP* de Saraiva & Lopes, os historiadores apontam este facto como a razão que leva à distinção entre uma história literária e uma história da humanidade:

Ora, como vimos, a razão de ser da história da literatura deriva de um seu critério próprio de selecção: **o do valor ainda permanente das obras literárias**. Os pontos cimeiros da história literária são as escolas, os autores e, sobretudo, as obras cuja estrutura, evidentemente condicionada por factores externos mais ou menos analisáveis, sentimos avultar nas suas relações intertextuais” (*HLP* de Saraiva & Lopes 2001:13, sublinhado meu).

Embora reconheçam que os dados são escolhidos subjectivamente pelo historiador, exigem também que estes dados, na sua essência, contenham um “valor ainda permanente”. Do mesmo modo, pode ler-se na introdução principal da *HLP* da Alfa, elaborada recentemente, publicada em 7 volumes, que foi “nosso intuito apresentar uma obra válida e verdadeira no seu conteúdo” (Alfa, vol 1, 2001:11). Ainda, no *Dicionário de Literatura Portuguesa* (1996):

⁴⁴ Era comum que as autoras, na viragem do século XX, publicassem sob pseudónimos masculinos e femininos. Um fenómeno que continua a verificar-se com frequência ao longo de toda a primeira metade do século XX. O acto pode ser interpretado como uma maneira de se protegerem do desprezo social ou, no caso de utilizar um pseudónimo masculino, para aumentar o prestígio em volta do seu texto. Houve também homens que escreveram sob pseudónimo feminino, portanto, o assunto merece um estudo para investigar a complexidade desta transgressão das identidades de género. Alguns exemplos: Guiomar Torresão (Gabriel Cláudio), Sara Beirão (Álvaro de Vasconcelos), Irene Lisboa (João Falco), Mafalda Mousinho de Albuquerque (Ruben de Lara), Maria Amália Vaz de Carvalho (Valentina de Lucena), Alice Pestana (Caiel).

[E]mbora relativamente breve na sua dimensão, pretende apresentar um acervo o mais completo possível dos principais autores, obras e períodos literários, desde a Idade Média aos nossos dias. (DLP de Machado 1996:11)

Portanto, as pretensões de objectividade estão implícitas nas pretensões duma representatividade dos dados escolhidos que, por sua vez, parecem remeter para a ideia de que existe um valor literário inquestionável, sendo que o crítico/historiador tem uma formação especial para o distinguir e escolher. Assim a legitimidade do projecto histórico-literário parece ser sustentada pela ideia de que os dados literários escolhidos contêm uma representatividade, em termos de valor, cujo garante seria o conhecimento adquirido dos historiadores. Porém, é raro o problema da valorização literária fazer parte das questões levadas em conta nos textos introdutórios das obras historiográfico-literárias.

No entanto, a introdução apresentada na *História da Literatura Portuguesa* de Saraiva & Lopes constitui – por ser extensa e cuidadosa – uma excepção a isso. Embora este texto, em vários pontos, trate a crítica lançada recentemente a este género – tais como a legitimação da valorização estética e do empenho de universalidade – não apresenta novas soluções para esta problemática. Por exemplo, o historiador fala em literatura de valor menor e maior e, argumenta que o padrão para distingui-las surge duma obra-prima: “pois, não existem outros modelos ou padrão de valorização estética senão os que aparecem historicamente realizados em obras-primas” (HLP de Saraiva & Lopes 2001:13). Esta maneira de raciocinar acaba por ser um círculo vicioso, porque se os critérios para valorizar a expressão literária só vêm depois da escolha já ter sido efectuada pelo crítico, então, isto significa que uma vez mais se volta a apelar para o seu gosto ou “habilidade” escolher.

Barbara Hernstein Smith, no seu conhecido estudo *Contingencies of Value* (1988), aponta que toda a problemática que se refere ao conceito de *avaliação literária* não só se encontra negligenciada, como também banida dos estudos literários (Smith 1988:17). Smith argumenta, de modo construcionista, que toda a avaliação literária é radicalmente *contingente* e dependente da sua contextualização histórico-cultural (Smith 1988:36).

A questão é igualmente levada em conta por David Perkins que afirma: “As they emphasize some authors or texts rather than others, literary historians depend on qualitative judgements, but their methods provide no criteria for making such judgement” (Perkins 1992:129).

Retomando aqui a conceptualização de *objectividade* de Laclau & Mouffe, já referida (ver 2.3.4), como um fenómeno que surge quando as *fixações parciais* duma formação discursiva se manifestam a um tal ponto que se esquece o seu carácter *contingente*, a questão remete para o processo de repetição. Quer dizer, ao passar a maneira de conceptualizar, por exemplo, o modernismo de um texto crítico para o outro, produz-se representatividade e “objectividade” em volta da repetição dos conhecimentos desta corrente literária.

2.5.2 Ideologia na categorização literária

Perkins (1992) dedica um capítulo, no seu estudo, à problemática de categorização literária e constata que o acto de classificar em geral é fundamental para o indivíduo, no que toca à

formação da nossa percepção de identidade individual e nacional. O acto de classificar, agrupar e estruturar os conhecimentos literários tem aparecido como fundamentalmente necessário na disciplina História Literária e, da mesma maneira, para construir e criar as obras da história literária nacional (Perkins 1992: 61-62). As taxinomias elaboradas na construção das histórias da literatura narrativa alcançam a sua legitimidade sendo interligadas duma maneira eficaz:

[T]axonomizing involves reasoning in a hermeneutic circle. A literary taxonomy includes a name (e.g., modernism), a concept, and a canon of works subsumed under the concept. Reasoning goes from the concept to the canon, from the canon to the concept. (Perkins 1992:73)

Porém, Perkins argumenta que tradicionalmente, o historiador não se tem questionado sobre de onde vêm e por quem foram originalmente feitas as taxinomias existentes (Perkins 1992: 84). Além disso, ao analisar os fundamentos e razões que estão na base do produto final das categorizações elaboradas, Perkins chega à conclusão que os seguintes factores prevalecem nas suas determinações:

Literary classifications have been determined mainly by six factors: tradition, ideological interests, the aesthetic requirements of writing a literary history, the assertions of authors and their contemporaries about their affinities and antipathies, the similarities that the literary historian observes between authors and/or texts, and the needs of professional careers and the politics of power in institutions. [...] **The most surprising thing such cases reveal to me is the overwhelming role of tradition in the process of taxonomizing.** (Perkins 1992:69, sublinhado meu).

Assim, Perkins concluiu que “the processes of literary taxonomizing have been contingent and the results irrational” (Perkins 1992:68) e foram, sobretudo, determinados pela tradição no discurso: “As we write literary histories, a scheme of classification is usually already in existence” (Perkins 1992:72).

Tem que se reconhecer, em concordância com as teorias aqui apontadas, que o acto de classificar, tal como o de avaliar a literatura é igualmente um acto subjectivo de escolha, cujo processo inclui alguns aspectos, tanto como exclui outros, isto para que o discurso possa alcançar unidade. Dessa forma, torna-se um acto/decisão muito sensível para as ideologias vigentes duma época e, conseqüentemente, para as que constituem a mundividência dos críticos e historiadores.

O facto de os processos de categorização e avaliação da literatura conterem um lado político/ideológico é reconhecido nos textos teóricos de Manuel Gusmão (2002) e de Carlos Reis (1995). Por exemplo, é problematizada por Reis a cumplicidade entre a formação dum *cânone literário* e as práticas de poder (Reis 1995:73). Além disso, o mesmo teórico salienta um outro fenómeno, relevante em relação à organização dos períodos literários numa história literária narrativa, que é a ideia da *evolução literária*:

A questão dos períodos é indissociável de uma concepção evolutiva do fenómeno literário: continuidades e rupturas, interacções e processos de rejeição, são atitudes e eventos muitas vezes

implicados na sucessão de períodos que, protagonizados embora por determinado ou determinados escritores, dizem respeito a uma colectividade mais ou menos alargada. (Reis 1995:384)

Se as obras literárias, autores canonizados, *correntes* e *períodos literários* constituem o material das *grandes linhas de força* do discurso histórico-literário, a ideia da *evolução literária* pode ser concebida como a “intriga” (*o plot*) que interliga e dá sentido à “narrativa” que forma a história literária. Carlos Reis argumenta que o fenómeno da *evolução literária* também não pode ser separado dos discursos ideológicos (Reis 1995:385).

Portanto, os actos de categorizar a literatura em *correntes* e *géneros literários* e *periodizar* os autores *cânicos* contêm um elemento político, na medida em que estão criados a partir dum interesse ideológico que é determinado num contexto histórico-cultural específico. Além disso, estes actos contêm um efeito político, considerando que as escolhas efectuadas têm consequências práticas e políticas para as identidades excluídas. Ao contrário do que sucedeu nos textos teóricos acima referidos o factor político é ainda negligenciado nos textos introdutórios das histórias por mim analisadas, de maneira que, os actos de categorização são reduzidos a uma mera questão de organização:

A arrumação dos escritores por grupos, escolas ou concepções de vida é um simples método de exposição ou iniciação pedagógica, e não nos deve fazer esquecer a multiplicidade e fluência concretas das personalidades e das obras literárias. (*HLP* de Saraiva & Lopes, 17a ed. 2001:962)

Em suma, o acto de classificar é fundamental para a construção narrativa da história literária, porém, é simultaneamente inerente ao seu processo, uma exclusão de outras experiências e conhecimentos que ameaçam a unidade do *discurso*. As escolhas que se encontram por detrás das categorizações são tradicionalmente ditadas por uma ideologia de *género* dominante, a qual tem excluído a *representação* da “outridade”, a autoria feminina que é o tema deste trabalho.

2.6 RESUMO DA APROXIMAÇÃO METODOLÓGICA

Para terminar este capítulo de aproximação teórica e metodológica, gostaria de resumir e tornar explícito o método analítico que será utilizado na análise a seguir, conforme os dados teóricos e metodológicos apresentados nas partes anteriores.

Através do *corpus* constituído pelos textos que se ocupam da construção da História da Literatura Portuguesa do século XX elabora-se uma análise *desconstrucionista*, com o objectivo de rever as suas estruturas e conteúdos a partir da perspectiva de género. O *corpus* será considerado e interpretado como um *discurso institucional* onde se podem detectar os seus elementos e os processos de escolha, hierarquizantes e valorativos, que formam as estruturas que acabam por ser discriminatórias em relação à *representação* do “outro”. Igualmente, com o mesmo objectivo, elabora-se uma análise qualitativa dos textos narrativos (trechos) em que se apresentam as autoras e/ou a autoria feminina para serem consideradas como representações.

Conforme o que foi apontado, as grandes linhas de força dos géneros da história literária contêm *periodização*, *escolas* e *correntes literárias*, as quais detectam um *cânone* de autores e obras, que por sua vez se inserem num contexto histórico-social e cultural maior. Sobretudo o género história literária narrativa é orientado por uma suposta relação de *causa e efeito*, um *plot*, ao formar a *evolução literária*, que se tem de submeter às regras dum texto narrativo (Perkins 1992:48). Nesta narrativa é imprescindível situar as obras, autores e *correntes* num contexto maior, para obter uma legitimação recíproca dos dados recolhidos no discurso. A contextualização, por sua vez, reúne ideias históricas, sociopolíticas e culturais, mas também, todo um contexto literário. Por isso se podem detectar factores implícitos no padrão retórico que preside à construção de uma historiografia literária. Considerarei os seguintes pontos como relevantes porque comandam as construções retóricas das obras das histórias literárias em que se inscrevem as literaturas consagradas da nação:

1. Encontram-se autores e obras ancorados num contexto literário imanente, de maneira que se apontam os precursores e as possíveis intertextualidades.
2. Além disso, os factores estético-literários das obras são visíveis tais como ligações a *correntes* ou *períodos literários*. Também são contemplados *género literário*, estilo, forma, linguagem etc., das suas obras.
3. As obras são contextualizadas numa relação com ideias históricas sociopolíticas e culturais florescentes na sociedade da época.
4. Também, faz parte deste padrão histórico-literário, um esforço para atribuir aos autores incluídos o papel de renovar e desenvolver a literatura portuguesa – segundo a ideia da *evolução literária*.

Portanto, este esquema será levado em conta ao analisar o tratamento historiográfico em relação às representações de autoria feminina.

Capítulo 3

TRATADAS À PARTE: O LUGAR DISCURSIVO DA AUTORIA FEMININA

O historiador deve ainda enquadrar a obra no **género** a que pertence, tal como perceber e explicar como o modelo de género preexistente condicionou ou veio a ser modificado pela obra em questão; [...] Deverá interessar-se ainda com a fortuna da obra, isto é; com o êxito que ela obteve ou não no momento da publicação, e em épocas posteriores. [...] Em todos estes domínios, o historiador da literatura estará permanentemente em contacto com o universo em que a literatura mergulha: as correntes estéticas e intelectuais; o gosto predominante nas diferentes épocas; os problemas filosóficos, sociais e políticos do tempo em que o texto se elabora. (“As Tarefas da História Literária” Matos 2001: 71-72)

3.1 INTRODUÇÃO

Neste capítulo pretende-se, em primeiro lugar, analisar o lugar discursivo atribuído, em diferentes géneros historiográficos, às autoras e aos seus textos literários, isto é: em que contexto histórico-literário e em que parte organizatória do discurso histórico-literário as escritoras estão inseridas. Isto porque estes factores da formação discursiva duma obra historiográfica em si formam representações que indicam a importância e o valor atribuídos às autoras neste discurso. Assim, observam-se as suas ligações e relações com as *grandes linhas de força* assinaladas nos capítulos anteriores, e o tratamento, em geral, dado à autoria feminina no discurso.

A análise preocupa-se também com o lugar discursivo da autoria feminina em relação à estrutura dos diferentes géneros, por isso, se fará uma comparação entre a história literária narrativa, a enciclopédia (dicionário) e a síntese da história literária. Isto tem como finalidade tornar transparente as ligações entre a organização dum género histórico-literário e o processo da marginalização da autoria feminina. Assim, torna-se possível detectar quais os elementos na organização do discurso que têm um efeito negativo na visibilidade da autoria feminina.

Para além disso, torna-se importante, também, ter em conta estas questões e enquadrá-las numa perspectiva histórica, para detectar o desenvolvimento dos processos de integração da autoria feminina no discurso histórico-literário dominante ao longo do século XX. A perspectiva histórica também nos ajuda a perceber como as atitudes e os valores simbólicos sobre a autoria feminina se manifestaram e se construíram, e depois, em nome da tradição, foram transferidos para a elaboração de novas obras.

Finalmente, por ser este o capítulo introdutório da análise do discurso histórico-literário, faz-se uma investigação mais detalhada das obras do *corpus*, e levantam-se questões centrais deste estudo que serão aprofundadas nos capítulos a seguir. Conforme o que foi dito acima, a

estrutura do presente capítulo divide-se em três subcapítulos correspondentes a cada um dos géneros. E, sendo a história literária narrativa o género de maior prestígio na hierarquia disciplinar será aqui dedicada, por essa razão, uma especial atenção à sua análise, respeitando a cronologia da sua elaboração.

3.2 O LUGAR DA AUTORIA FEMININA NO GÉNERO “HISTÓRIA LITERÁRIA”

No género história literária narrativa pode constatar-se que as escritoras quase sem excepção se encontram tratadas num lugar à parte (próprio) no discurso. Em geral, esta tendência revela-se mais marcadamente nas obras elaboradas na primeira metade do século XX, mas o padrão mantém-se surpreendentemente intacto até nas mais recentes.

Fazendo uma análise atenta a cada obra verifica-se uma diferença nas obras do género histórico-narrativo no que respeita à qualidade do tratamento literário dado à autoria feminina. Existe um corte temporal no discurso que nos permite verificar que foi dado tratamento diferente à autoria feminina publicada antes e depois de 1950. Por isso organiza-se a disposição deste subcapítulo respeitando esse corte.

3.2.1 Tratamento de *negligência*: *amalgamento* e *ambivalência*

Em relação às obras do *corpus* elaboradas durante a primeira metade do século XX, podemos desde logo constatar que as representações da autoria feminina, contadas em linhas, são escassas. A maioria das obras aqui analisadas não mencionam mais do que algumas escritoras, como é o caso das *Histórias* elaboradas por Aubrey Bell (1922); Mendes dos Remédios (1930) [1908]; Albino Forjaz de Sampaio (1942) e Joaquim Ferreira (1964) [1939].

Em geral, a autoria feminina, caso esteja incluída, encontrá-la-emos reunida num capítulo próprio e breve, começando por afirmações que destacam a outridade dessa mesma autoria em relação aos temas e autores tratados no contexto geral das obras historiográfico-literárias. Nas suas representações manifesta-se, também, o padrão de *negligência* que continua a acompanhar a autoria feminina da primeira metade do século XX até hoje.

Pode servir como exemplo deste padrão a *História Literária de Portugal (Séculos XII-XX)* de Fidelino de Figueiredo (1960) [1944]. O capítulo “1900 – actualidade”, que abrange cinquenta páginas, inicia-se com um panorama de contextualização: as mudanças sócio-históricas e culturais, linhas principais das novas ideias e pensamentos, passando, posteriormente, às correntes e géneros literários. Sob rubricas como "Repercussões da República", "A Crítica" e "Declínio da Sátira e do Exotismo" a literatura de autoria masculina revela-se enraizada numa encruzilhada entre as ideias estético-literárias e político-sociais da época.

Porém, a forma de enquadramento da literatura de autoria feminina na trajetória nacional remete para *negligência* e marginalização. Todas as autoras do século XX se encontram reunidas na obra num subcapítulo breve (1 ½ páginas), sob o título “Colaboração Feminina”. Assim, não só lhes é concedido pouquíssimo espaço, como também, a sua

actividade literária é categorizada como uma mera “colaboração”. Uma escolha de palavra, que aliás, se encontra em várias representações da autoria feminina da época, o que conota um reduzido grau de agentividade.

Aqui encontramos reunidas cinco escritoras, seleccionadas por Figueiredo, que representam a autoria feminina dos primeiros quarenta anos do século passado.⁴⁵ Agrupam-se nesta narrativa Dona Branca de Gonta Colaço, que era monárquica e poetisa⁴⁶, Ana de Castro Osório, que era republicana, feminista e romancista da Primeira República, Florbela Espanca e Virgínia Vitorino que eram poetisas dos anos 20, e, por fim, Maria Lamas, feminista e prosadora dos anos 40 (*HLP* de Figueiredo 1960 [1944]:504-505).

A lógica subjacente ao acto de reunir estas autoras num breve relato deve-se obviamente ao facto de serem mulheres. Assim, cristaliza-se o padrão do tratamento frequente em relação à autoria feminina da primeira metade do século XX, que caracterizo por *amalgamento*. Isto é, juntam-se as escritoras num único grupo sem se respeitar a sua expressão em diferentes géneros literários, as suas ideologias políticas diferentes e a publicação em épocas diversas. Ao agir desta forma, contradiz-se o esquema referido no capítulo anterior sobre as regras discursivas da narrativa historiográfica, que incorpora a maioria dos homens escritores (2.6).

As linhas de abertura do já referido subcapítulo “Colaboração Feminina”, citadas a seguir, têm na sua estrutura e conteúdo muito em comum com outros parágrafos que iniciam uma apresentação da autoria feminina em outras obras. Como foi dito, as escritoras são representadas como um grupo homogéneo:

UM TRAÇO bem evidente na fisionomia desta moderna literatura é a sua vasta cooperação feminina, principalmente na poesia subjectiva e no conto infantil, mas sem esquecer outras formas literárias como o romance e o teatro. DONA BRANCA DE GONTA COLAÇO enumera dezenas de nomes numa sua formosa conferência: 'Nós Outras, as Poetisas'. Essa nova colaboração feminina já criou valores de mérito e originalidade na prosa e no verso. (*HLP* de Figueiredo 1960 [1944]: 504)

O trecho expressa também *ambivalência* quanto ao mérito literário atribuído à obra de autoria feminina. Tal ambivalência acompanha com frequência as representações das autoras na primeira metade do século XX. Consiste no facto de o historiador, por um lado, expressar um elogio à autoria feminina no texto, neste caso por ter criado literatura de "mérito e originalidade na prosa e no verso" e, por outro lado, não se preocupar em aprofundar literariamente esta autoria.

⁴⁵ Convém apontar aqui que esta representação da autoria feminina, expressa por Figueiredo, é uma excepção, em quantidade e qualidade, relativamente à maioria das histórias contemporâneas. Desta maneira, podemos considerá-la progressista para a época em relação à autoria feminina, embora isto não signifique a inexistência de uma atitude separatista devido à política de género então vigente.

⁴⁶ Neste estudo utiliza-se poetisa para designar uma mulher que escreve poesia. A problemática que está por detrás desta necessidade de fazer uma escolha entre “poeta” ou “poetisa”, remete, em si, para a estigmatização que acompanha historicamente uma mulher que escreve poesia. Portanto, alguns consideram que se deva usar poeta, pela razão de ser um substantivo que termina em “a”, de modo que “poeta” pode ser aplicado tanto a uma escritora como a um escritor. Porém, optei por seguir as investigadoras, Cláudia Pazos Alonso (1997:35) e Natália Correia (1981:11), quando justificam a escolha de “poetisa” por rejeitar que alguns críticos portugueses promovessem uma poetisa com o epíteto “poeta” quando consideravam que ela se distinguiu (qualitativamente) das suas contemporâneas.

Por isso, o trecho citado acima levanta inevitavelmente questões como: se a autoria feminina, já naquela época, constituía “um traço bem evidente” na literatura moderna, por que se escolheu apresentar apenas cinco das suas escritoras? Na obra analisada pode constatar-se que foram excluídas quase todas as poetisas e prosadoras que escreveram literatura de intervenção social durante a Primeira República,⁴⁷ quase todas as poetisas do *boom* das primeiras décadas do século XX,⁴⁸ bem como as escritoras que escreveram poesia e prosa nas décadas de 30 e 40.⁴⁹

Eis outras questões que o trecho levanta em relação à mencionada conferência literária: porquê trazê-la à tona sem explicar o que era nem de que se tratava? Por que se apresenta a poetisa Branca de Gonta Colaço sem sequer mencionar uma única linha sobre a sua produção literária? De que vale a referência a dezenas de outras poetisas, sem o cuidado de fornecer informações sobre elas, ainda que apenas numa nota de rodapé? Esses factos indicam uma *negligência* surpreendente perante dados literários num contexto historiográfico.

A propósito desta conferência, Cláudia Pazos Alonso afirma que foi muito referida na imprensa da época e que houve várias outras realizadas sobre poesia feminina. Alonso conclui também que:

O título [Nós Outras, as Poetisas] escolhido por Gonta Colaço sugere que esta via as poetisas como um grupo literário, dotado de características específicas e, mais ainda, um grupo ao qual ela (e com certeza as outras mulheres também) tinham orgulho em pertencer, como se pode ver na sua identificação com o grupo sugerida pelo uso do pronome “nós”. (Alonso 1997:27)

A ser assim, considero também interessante a autoconsciência e “orgulho” que se estendem para além desse “nós”. Gonta Colaço parece reconhecer a outridade da carga positiva das poetisas no campo literário, e tem a consciência disso ao nomeá-las e defini-las como “Nós Outras, as Poetisas”.

Embora se constate que a quantidade de escritoras na primeira metade do século, que chegaram a ser incluídas nas histórias da literatura é escassa, vários estudos apontam para o facto de as escritoras terem existido em grande número desde o início do século e assim terem conquistado posições de sujeito que formaram uma plataforma no campo literário (Barros 1924; Alonso 1997; Abranches 1997; Ferreira 2002). A *ambivalência* já referida e o facto de serem tratadas à parte pelo discurso literário institucional indicam que estas *posições de sujeito*, naquela época, dependiam, em primeiro lugar, do facto de se ser “mulher” a escrever.

Mesmo considerando a falta de prestígio sociopolítico que a mulher tinha na esfera pública, pelo menos nos discursos institucionais, acredito que as escritoras e os eventos literários anteriormente referidos eram bem conhecidos, na sua época, o que teria justificado a

⁴⁷ Para saber mais sobre estas escritoras e as suas obras consultem-se os estudos de Dacosta (1973); Abranches (1997); Alonso (1997); Silva (1992); Silva & Vicente (1991); Barros (1924).

⁴⁸ Sobre poetisas das décadas de 10 e 20 veja-se a antologia *Poetisas Portuguesas. Antologia contendo dados bibliográficos e biográficos à cerca de cento e seis poetisas*, elaborada por Nuno Catharino Cardoso (1917); Barros (1924) e, também, Alonso (1996) e (1997). Alonso leva em conta a antologia de Cardoso quando na sua tese publicada sobre Florbela Espanca mostra que houve um “boom” de poetisas portuguesas que foram muito apreciadas pelo público e que até “estava na moda ser poetisa” naquela época. (Alonso 1997:26).

⁴⁹ Sobre as escritoras das décadas de 1930 e 40 leia-se Ana Paula Ferreira (2002).

sua inclusão na história literária. Mesmo assim, devido à *negligência* demonstrada pelo crítico perante esses dados e actividades, em termos literários, não existe o registo de uma história sólida sobre estas autoras e a sua literatura, a qual se possa transferir para as futuras histórias literárias.

3.2.2 “Literatura de Autoria Feminina” de Luísa Dacosta

Na obra *História Ilustrada das Grandes Literaturas* [1954] a literatura portuguesa reúne-se por dois volumes (8 e 9). O capítulo XXXI, no volume 9 (ed. Óscar Lopes), é dedicado à “Literatura de Autoria Feminina”. Neste capítulo, da responsabilidade da escritora e crítica Luísa Dacosta, reúne-se a representação da autoria feminina que publicou entre as últimas décadas do século XIX e as primeiras do século XX (Dacosta, Lopes 1973:534-41).

A consequência desta arrumação à parte das escritoras num capítulo ou em trechos breves é que, na prática, elas acabam por ocupar muito pouco espaço percentual do total das páginas do livro. Neste caso, o capítulo prolonga-se por 8 páginas, o que não é muito, tomando em conta que o volume 9 contém mais de 500; ocupa, portanto, menos de 2 por cento. Evidentemente, o facto de as escritoras da primeira metade do século XX ocuparem um espaço quase inexistente nos manuais histórico-literários induz nos leitores, e também nos investigadores, a ideia de que não houve uma autoria feminina ou, pelo menos, de que esta era escassa, nas épocas passadas.

Mas o capítulo de Luísa Dacosta, apesar do que foi dito acima, e de acordo com o *corpus* que recolhi, é incomparavelmente o melhor exemplo de representação literária de autoria feminina das primeiras décadas do século XX. Não há dúvida de que o princípio de as colocar à parte se mantém, mas, apresentam-se as escritoras e as suas obras em termos histórico-literários. Luísa Dacosta descreve as actividades, aponta os temas, enumera os géneros literários, analisa o imaginário e apresenta as referidas obras, integrando-as nas ideias sociopolíticas afins.⁵⁰

A ser dada relevância a este capítulo de Luísa Dacosta, seria de esperar encontrarmos, nas histórias literárias actuais, uma genealogia literária feminina já bem desenvolvida. Segundo a lógica de que as escritoras, desde o início, são inscritas discursivamente à parte por serem mulheres escritoras, elas merecem, então, uma ancoragem histórica própria; isto, porém, como será visto adiante (capítulo 6), não aconteceu até hoje.

Portanto, em relação às escritoras das primeiras décadas do século XX, o texto de Dacosta é uma excepção no *corpus*, pois, pelo facto de copiar o padrão dominante – começando no contexto sócio-histórico e entrecruzando-o com a literatura de autoria feminina – ela esboça com cuidado uma genealogia da autoria feminina até aos finais dos anos vinte do século passado.

⁵⁰ Embora este capítulo de autoria de Luísa da Costa seja um exemplo único nas obras de História Literária em relação a esboçar uma tradição da literatura escrita por mulheres das primeiras décadas do século XX, é importante notar que o seu texto não nasceu dum vácuo. O facto é que já existiam antologias que reuniram os textos da literatura escrita por mulheres. Neste sentido é importante também destacar o estudo genealógico e pioneiro de Teresa Leitão Barros *Escritoras de Portugal, Génio feminino revelado na Literatura Portuguesa* publicado em 1924.

Por isso, é realmente lamentável que este capítulo não tenha sido tomado em consideração na elaboração das novas histórias literárias. Assim, estas escritoras caíram no esquecimento da história narrativa. Por exemplo, quando José António Saraiva e Óscar Lopes elaboraram a sua *História da Literatura Portuguesa* [1955] optaram por excluir este capítulo. Ao invés, retomam, à semelhança de Figueiredo, a opção de juntar toda a autoria feminina anterior a 1950 numa página só, reforçando esta marginalização. Adiante verifica-se como esta orientação é de novo seguida pela recente *História da Literatura Portuguesa*, publicada pela editora Alfa, quando se opta por excluir quase por completo esta autoria feminina.

3.2.3 História da Literatura Portuguesa de Saraiva e Lopes

Na última edição (17a) desta História Literária, publicada em 2001, o texto que compõe a parte intitulada "Época Contemporânea" debruça-se sobre o século XX e abrange cerca de 190 páginas. Destas, cerca de 15 contêm referências à autoria feminina, ou seja, menos de 8% do total. Dum modo geral, mantém-se a tendência para constituir a maior parte da autoria feminina numa divisão própria, ao apresentar as autoras em conjunto. Nesta edição, ainda são apresentadas em grupo, separadas discursivamente por um parágrafo que se inicia com a informação de que a partir daí vão referir-se às mulheres que escrevem.

Pode verificar-se nas edições anteriores (1a em 1955) que esta solução vem de longe. Por exemplo, na 11a edição (1979), a autoria feminina após a década de 50 foi reunida sob o subtítulo "Novelística ligada à emancipação feminina" (11ed. 1979: 1131). É também interessante verificar, ao longo das edições publicadas, que a vontade de reunir discursivamente e categorizar as mulheres escritoras como um grupo literário à parte faz com que algumas autoras nas actualizações seguintes sejam transportadas para o "grupo feminino". Isto é, inicialmente até podem ser inscritas na história sob um contexto literário neutro, em termos de género (não tratando a literatura feminina), para logo, em edições futuras, serem arrumadas numa "história feminina".

Desta maneira, por exemplo, Irene Lisboa, na 2a edição (1957), é apresentada e integrada na narrativa tratando "o psicologismo dos escritores da *Presença*" (2a ed 1957:938-939), enquanto que, na 17a edição (2001) a sua apresentação é retirada deste contexto para anteceder o trecho que reúne a autoria feminina anterior à década de 1950 (17a ed 2001:1028). E, finalmente, na *História da Literatura Portuguesa*, publicada pela Alfa e editada em 2002, ela é inserida no capítulo tratando as autoras das décadas de 30 e 40 (Morão, *HLP* da Alfa 2002:139-140). Ao mesmo tempo, quando esta obra se refere à literatura da *Geração da Presença*, Irene Lisboa só aparece mencionada em listas enumerando os colaboradores em revistas (*HLP* da Alfa 2002: 30 e 46).

Outro exemplo é o lugar discursivo atribuído a Agustina Bessa-Luís, que na 2a edição da *HLP* de Saraiva & Lopes (1957), é colocada ao lado de Sofia de Mello Breyner Andresen e Eugénio de Andrade por se enquadrarem nas últimas correntes e novas tendências, enquanto

que na 17a edição é incluída num excerto esboçando o desenvolvimento da ficção da autoria feminina (17a ed 2001: 1101).⁵¹

Voltando ao lugar discursivo atribuído à autoria feminina em geral, na *HLP* de Saraiva & Lopes, a maioria das escritoras do século XX encontra-se reunida em dois excertos que, por sua vez, se encaixam no discurso histórico-literário em dois lugares diferentes. A organização desse discurso realiza-se da seguinte maneira: a primeira passagem apresenta a autoria feminina anterior à 1950, enquanto que a segunda se relaciona com a autoria feminina após a década de 50. O padrão observado na elaboração de cada um destes trechos apresenta-se como um parágrafo, assinalando a identidade feminina da literatura tratada.

3.2.3.1 Tratamento dado à autoria feminina anterior a 1950

Começando com a primeira destas passagens, dão-se a conhecer as autoras que começaram a escrever antes da década de cinquenta e encontram-se no capítulo “Novas Tendências Realistas”.

No que respeita às representações de autoria masculina neste capítulo pode-se constatar como a literatura é tratada em termos neutrais relativamente ao género sexual. Respeitando o padrão dominante (cujo esquema foi apresentado no 2.6), usado para escrever historiografia literária, o capítulo começa por tratar o “Ressurgimento do realismo social” (17a ed 2001:1023). O período é contextualizado literariamente ao trazer à discussão os autores precursores (somente homens), bem como os eventos sócio-históricos, as correntes literárias, os autores e respectivas obras mais importantes. Essa contextualização encontra-se no início dos diversos trechos de apresentação dos homens escritores, assinalando a importância deles para a evolução e inovação/renovação literária da literatura portuguesa. Por exemplo, neste capítulo em relação à representação de Ferreira de Castro:

Mas o autor mais importante desta tradição sindicalista é Ferreira de Castro [...] cujos *Emigrantes* 1928 (17.a edição 1977) assinalam o início de uma nova fase do realismo social entre nós. [...] [Sobre os romances subsequentes do autor conclui-se que] conciliou as atenções mais exigentes, manteve e aperfeiçoou o romance de inquérito aos meios e problemas sociais, onde supre uma certa simplicidade psicológica e insegurança formal com a palpitação, que nos comunica, de algo de vivido. (*HLP* de Saraiva & Lopes 2001:1025)

Ou, ainda, sobre José Rodrigues Miguéis:

O escritor que primeiro se distingue na transição doutrinária conducente ao neo-realismo, com cuja maturidade veio coincidir mais tarde [...] Servido por uma das escritas mais limpidamente elegantes do seu tempo, capaz de sugerir variadíssimos tons de ambiente e humor narrativo, de reintegrar toda uma cena pelo pormenor ou

⁵¹ No entanto, na *HLP* da Alfa, é atribuído a Agustina Bessa-Luís um lugar próprio (Alfa 2002: 323, 445). Este melhoramento no tratamento literário explica-se, provavelmente, com o facto de Agustina Bessa-Luís fazer parte do grupo das mulheres que escrevem após a década de 50 que, em contrapartida com as escritoras das décadas anteriores, recebem um melhor tratamento científico-literário nas *Histórias*.

dito mais evocativo, Rodrigues Miguéis sabe amoldar-se a muitas técnicas novelísticas, de tradição portuguesa e estrangeira. (HLP de Saraiva & Lopes 2001:1026-27)

Em contraste com os trechos acima citados, o texto que reúne as representações da autoria feminina anterior a 1950 caracteriza-se por retratar uma literatura “fechada” dentro dos seus próprios limites. Entende-se com isto que, por exemplo, os textos literários não são discutidos em termos estético-literários, isto é, faltam as referências ao estilo, forma ou linguagem literária utilizadas. Ainda em relação à autoria feminina, os homens escritores não são apontados como precursores. No entanto, são apontadas como iniciadoras desta autoria feminina Florbela Espanca e Irene Lisboa e algumas escritoras da viragem do século XX (17a ed 2001: 1029).

Embora tenham existido simultaneamente no mesmo contexto social e cultural português, as suas produções escritas encontram-se separadas na organização do discurso. Esta categorização no tratamento histórico da literatura portuguesa produzida naquela época, só pode ser explicada se levarmos em conta que a identidade de género dos autores se situa numa fase anterior à sua categorização e representação.

Percebe-se, através do parágrafo de abertura, que o motivo por que se arrumam as escritoras neste lugar no discurso histórico-literário tem a ver com o “facto” de se fornecer à literatura portuguesa uma nova temática conotada como “feminina”, sendo que esta se prende “com a posição social e política da mulher” na época:

Um dos aspectos do alargamento temático ligado a uma nova representação da vida portuguesa é constituído pelo desenvolvimento da literatura da autoria feminina e sobre questões que se prendem com a posição social e política da mulher, já debatidas em fins do séc. XIX pela publicista Alice Pestana, de pseudónimo Caiel, e no séc. XX por outras como Adelaide Cabete (n.1867-01-25 – f.1935), Maria Veleda (1871-1955), Alice Vidal (f.1912), Carolina Michaëlis de Vasconcelos e Elina Guimarães (n.1904 – f.1991-06-24). **Em conjunto, será quando tratarmos da década de 50 que, sobretudo em prosa, encontraremos uma decidida qualificação literária geral dessa autoria feminina.** (HLP de Saraiva & Lopes 2001:1029, sublinhado meu)

Retomando a ideia de *ambivalência*, o mérito literário atribuído a esta nova temática de autoria feminina é também aqui questionável porque, embora seja reconhecida como “uma nova representação”, não é desenvolvida e aprofundada no discurso em termos literários. Está também ausente, na representação de cada escritora, uma discussão sobre a renovação, inovação ou desenvolvimento da literatura portuguesa.

O conteúdo da página é similar ao exemplo analisado em Fidelino de Figueiredo [1944]. Mais uma vez, as autoras que escreveram durante a primeira metade do século XX são reunidas e representadas numa página só. A excepção é feita a Irene Lisboa, a quem se atribui quase uma página, o que, por conseguinte, faz com que sua produção escrita acabe por ter um tratamento diferente.⁵² Portanto, o capítulo sobre a autoria feminina, de Luísa Dacosta, não foi levado em conta ao elaborar-se esta nova representação.

⁵² No seu texto sobre as escritoras das décadas de 30 e 40 Ana Paula Ferreira (2002:14) chama a atenção para a importância do trabalho crítico de Paula Morão, que em 1989 escreveu a sua tese de doutoramento sobre a obra de Lisboa e reeditou os seus textos literários, o que contribuiu para o presente reconhecimento literário da autora.

Nesta página da 17ª edição da *HLP* de Saraiva & Lopes (2001), encontram-se referidas vinte escritoras, quinze a mais do que no texto de Figueiredo. São, porém, já designadas como “poetisa” ou “romancista” e, em nove casos, segue-se o título de uma ou duas das suas obras. Embora fiquemos a saber o género literário em que se expressam, as representações da sua escrita são ainda escassas e inexistentes, de maneira que a situação de *amalgamento* atrás verificada se mantém na generalidade.

Esta última edição (2001) é actualizada e corrigida, o que no parágrafo sobre autoria feminina apenas significa um acréscimo de texto em relação à 15ª edição (1992). A alteração consistiu apenas em enumerar algumas escritoras da Primeira República sem, no entanto, lhes atribuir qualquer apresentação literária.⁵³ Em suma, não aconteceu muito em meio século no que respeita ao tratamento *negligente* das escritoras da primeira parte do século XX.

Antes de passar a analisar o lugar atribuído à autoria feminina após a década de 50 na *HLP* de Saraiva & Lopes, é necessário chamar a atenção de forma especial para a importante frase que termina o parágrafo citado acima. A afirmação feita por Óscar Lopes de que será só a partir da década de 50 que se encontra “uma decidida qualificação literária geral dessa autoria feminina”, adicionada à decisão de organizar esta literatura em dois trechos distintos no discurso estabelece um corte na genealogia desta literatura.

Vale a pena problematizar o papel da *HLP* de Saraiva & Lopes na construção da opinião prevalecente, ou pelo menos expressa na formação discursiva das histórias narrativas, de que é só a partir da década de 50 que a autoria feminina ganha valor e mérito em Portugal. Esta opinião é repetida explícita ou implicitamente em vários textos que consultei, de maneira que me parece ter ganho objectividade e, assim, transformar-se num consenso. Do mesmo modo esta opinião é também expressa por algumas investigadoras de género nos seus textos tratando a literatura de autoria feminina após 1950 (por exemplo, Magalhães 1995:16; Klobucka 1996:157).

No entanto, este melhoramento qualitativo imposto à autoria feminina a partir da década de 50, que implica que a literatura anterior, homogeneamente, não tem valor literário, é passível de ser questionado por se tratar de um “facto” construído a partir da política de género tradicionalmente contida no discurso literário institucional (aborda-se este assunto adiante).

3.2.3.2 Tratamento dado à autoria feminina após 1950

O segundo passo referente à autoria feminina na *HLP* de Saraiva & Lopes aparece setenta páginas depois do primeiro, sendo colocado no capítulo VIII, “Segunda Metade do Século na Novelística” e foca as escritoras a partir da década de 50. O capítulo começa por apresentar os homens escritores (9 páginas), Vergílio Ferreira e outros, surgindo em seguida as mulheres

Porém, para as outras escritoras a sorte ainda não sorriu e, dessa maneira, continuam a ser reunidas nessa única página.

⁵³ Provavelmente, graças aos novos estudos sobre estas escritoras, na área de Ciências Sociais (Barreira 1997; Vicente & Silva 1991; Silva 1992) pelo menos os seus nomes podem ser recuperados do esquecimento, para a história literária de maneira a que aumente a possibilidade de serem estudadas e lidas pelas gerações futuras.

escritoras (5 ½ páginas). O parágrafo que inicia e, ao mesmo tempo, caracteriza a literatura de autoria feminina, aponta para a ligação entre esta escrita e a situação social da mulher:

Uma das feições mais notáveis do pós-guerra é o desenvolvimento da ficção de autoria feminina, fenómeno aliás universal, mas entre nós de extraordinário relevo histórico-social e qualitativo. Algumas das autoras celebradas pela crítica dos anos 50-60 não passaram de um bom livro, ou parecem nele ter dado o essencial do seu recado, o que evidencia o aspecto social do fenómeno como consciência acerca de situações femininas típicas na sociedade portuguesa; e isso liga-se a factores como a crescente entrada das mulheres nas profissões intelectuais e certa atenuação das dependências domésticas nas classes médias. (HLP de Saraiva & Lopes 2001:1100)

Este parágrafo também evidencia a *ambivalência* já referida anteriormente, contida no discurso sobre o valor literário atribuído a esta literatura. Por um lado, considera-se aí a sua escrita "de relevo" e "qualitativa", por outro, segue-se uma frase inesperada que contém uma ideia preconceituosa perante a actividade literária das autoras. Ao dizer "não passaram de um bom livro, ou parecem nele ter dado o essencial do seu recado" dão a impressão que estas autoras escreveram a sua própria vida num livro (autobiografia) e ficaram sem assunto. Portanto, o historiador refere-se aos livros em questão sobretudo como testemunhos, mais do que como textos literários complexos.

A afirmação "não passaram de" evoca a já referida ideia preconceituosa, mas persistente, sobre a literatura escrita por mulheres, herdada já do século passado. Isto é, de que a fonte criativa da mulher escritora é o coração e a emoção, pois tem a capacidade de dar testemunho da sua vida sob a forma dum "bom livro" (uma espécie de diário), mas, depois, por falta de capacidades intelectuais – imaginário próprio e racionalidade – dificilmente escreve um segundo (ver 2.4.3).

Para além de considerar a frase de Saraiva & Lopes, acima citada, como preconceituosa, porque a sua ideia simbólica desqualifica a autora como uma escritora profissional, tenho também de questionar a afirmação feita. Quem são estas "autoras celebradas pela crítica" que só escreveram um bom livro? O historiador não nos esclarece e duvido que se esteja a referir às autoras logo a seguir ao parágrafo. Isto porque uma pesquisa que realizei na Porbase da Biblioteca Nacional de Lisboa revelou que todas estas autoras possuem um registo extenso. São os casos de Maria da Graça Freire, com 38 registos da sua autoria; Patrícia Joyce, com 57; Ilse Losa, com 189; Natália Nunes, com 48 e assim por diante.⁵⁴

A carga simbólica de ser em primeiro lugar "mulher" e só em segundo "escritora" transforma-se em preconceitos sexuais que se reflectem sob diversas formas retóricas nas representações das escritoras.

Quando HLP de Saraiva & Lopes apresenta a literatura produzida a partir dos "Anos 70", nota-se uma tendência não só para incluir a escritora na linhagem geral da literatura portuguesa, como, também, para apresentá-la em termos literários mais aprofundados. A autoconsciência, no campo dos estudos literários, em relação à discriminação da mulher em

⁵⁴ Pesquisa feita na Porbase (Base Nacional de Dados Bibliográficos) na página electrónica da Biblioteca Nacional, Lisboa 22/07/04. Refiro-me ao número total de registos encontrados na pesquisa, portanto, respeita a todas as edições etc.

discursos sociais aumentou de forma geral. Várias revisões melhoraram as representações das autoras após 1950.⁵⁵ Infelizmente, esta nova consciência ainda não apresentou resultados em relação à autoria feminina da primeira metade do século XX, que assim continua num esquecimento e numa marginalização nesta *História*.

Sendo assim, pode verificar-se uma tendência inclusiva na estrutura, independentemente do género sexual, quando a *HLP* de Saraiva & Lopes retrata a literatura portuguesa a partir da década de 1970 num capítulo breve (8 ½ páginas). Porém, este melhoramento ainda é somente uma tendência, porque se considera outros exemplos tirados das obras de história narrativa do *corpus*, publicadas anteriormente, verifica-se que não se trata dum fenómeno novo. Há vários exemplos, como um traço que refere o desenvolvimento literário de um período que ainda não se fixou em termos históricos, por ser recente, que apresenta uma organização mais “inclusiva” em relação à literatura de autoria feminina.

Ao historiar os tempos recentes nota-se uma tendência comum às obras historiográficas que consiste em (o) a historiador(a) se desculpar por não possuir a distância suficiente para escrever objectivamente sobre estas novas tendências literárias (Martelo, *HLP* da Alfa 2002:487; Síntese de *HL* de Buescu 1994:95). Igualmente, Óscar Lopes, no parágrafo que inicia o subcapítulo sobre literatura a partir da década de 70, expressa que faz uma “arrumação [da literatura] apenas provisória” (*HLP* de Saraiva & Lopes 2001:1105).

No entanto, não é somente o passar do tempo e/ou o distanciamento em si que ajuda o(a) historiador(a) a categorizar a literatura mas, como observa Jacinto do Prado Coelho:

Nessa tarefa é ajudado pelos juízos acumulados de geração para geração, alguns de tal modo impositivos que circulam, por assim dizer, nas veias de um público de escol; daí certa perplexidade do historiador perante a paisagem literária sua contemporânea, espécie de *selva oscura*. (Coelho 1961:33)

Conforme se constatou anteriormente, o factor tradição, ao passar os argumentos dum estudo para o outro, tem um papel importante na construção da objectividade em volta das taxinomias literárias e na formação discursiva das histórias narrativas. Quando este processo de construir e acumular conhecimentos ainda não se consolidou, em taxinomias literárias feitas sobre um período, a organização fica mais receptiva à entrada das mulheres escritoras. Deste modo elas têm maior hipótese de serem representadas integralmente a par dos homens escritores. Lembre-se os dois exemplos de Agustina Bessa-Luís e Irene Lisboa, referidas no início deste subcapítulo (3.2.3).

Isto aconteceu também em outras obras: por exemplo, em *Portuguese Literature*, a escritora Dona Branca de Gonta Colaço aparece na trajetória literária geral (Bell 1922: 336), tal como na *História da Literatura Portuguesa Ilustrada, dos séculos XIX e XX* (1942), de autoria de Albino Forjaz de Sampaio, em que este incluiu as escritoras Raquel Bastos,

⁵⁵ Por exemplo, em relação à representação de Agustina Bessa-Luís, embora continue a ser inserida sob o pretexto de ter produzido uma literatura feminina, recebe uma extensa apresentação histórico-literária das últimas edições.

Adelaide Félix, Irene Lisboa, Virgínia de Castro Almeida e Emília de Sousa Costa quando se refere à literatura da contemporaneidade (*HLPI* de Sampaio 1942:348).

3.2.4 *História da Literatura Portuguesa publicada pela Alfa*

Na breve apresentação feita (ver 1.4.2) desta recente história literária narrativa, publicada pela editora Alfa, apontou-se como novidade o facto de a obra ser composta por um conjunto de textos escritos por especialistas, de modo que forma uma obra colectiva que poderia ser o garante de uma pluralidade crítica.

Embora os últimos dois volumes, 6 (2003) e 7 (2002), que nos interessam aqui, sejam inovadores no sentido de fazerem parte duma obra “maximizada” e colectiva, eles ainda se apresentam como sendo tradicionais em relação ao conteúdo e organização. Ou seja, seguem as escolhas feitas pelas histórias anteriores quanto à disposição do seu texto e à escolha dos componentes literários incluídos (periodização, correntes literárias e os seus escritores canonizados).⁵⁶

Em relação ao lugar discursivo atribuído às escritoras nota-se, em geral, que a sua estrutura e disposição tradicional não consegue alterar o padrão hegemónico estabelecido nas histórias anteriores de tratá-las à parte no discurso. Problematizarei, adiante, que a escolha de organizar a história por décadas, como acontece no volume 7, a partir de 1950, resulta numa melhor representação da autoria feminina no discurso. Por outro lado, em relação à primeira metade do século XX, o já analisado padrão de focalização nas correntes literárias, marginalizou e excluiu ainda mais a literatura escrita por mulheres. Portanto, contando a representação da autoria feminina em número de páginas no volume 7, verifica-se que ocupam apenas 14% do seu total.

3.2.4.1 Tratamento dado à autoria feminina anterior a 1950

O volume 6, *Do Simbolismo ao Modernismo* (2003, 543 páginas), apresenta apenas a escritora Florbela Espanca; portanto, nesta *História* já elaborada no século XXI, todas as outras passaram da marginalização à exclusão e ao esquecimento.⁵⁷ Assim, verifica-se que a história da Alfa continua a fomentar e a cimentar a marginalização – começada pela *HLP* de Saraiva & Lopes ao reunir as autoras numa página só – excluindo a produção de autoria feminina que se situa entre a viragem do século vinte e os anos 30. Assim, as representações da autoria feminina apresentam um retrocesso, sendo eliminadas todas as escritoras da Primeira República e as que representam o *boom* de poetisas da década de 20. Portanto, apenas uma escritora conseguiu sobreviver a tal anulação da expressão literária, na obra *HLP* da Alfa. Este

⁵⁶ Convém apontar aqui que o projecto de redigir o sétimo e último volume foi entregue inicialmente a Óscar Lopes. O projecto foi levado a cabo pela investigadora Maria de Fátima Marinho, que, no texto introdutório, chama a atenção para o facto de a organização e estrutura da obra ainda ser da responsabilidade de Óscar Lopes (*HLP* da Alfa vol 7, 2002:9).

⁵⁷ Ana de Castro Osório, embora seja mencionada a propósito da sua amizade com Camilo Pessanha (*HLP* da Alfa, 6, 2003: 52,3), recebendo uma referência a uma obra (*HLP* da Alfa 2003:411), não é alvo de uma apresentação na sua qualidade de autora.

padrão pode verificar-se também no volume 5, tratando as épocas do Realismo e do Naturalismo, onde a única autora incluída foi Maria Amália Vaz de Carvalho.⁵⁸

Se se ampliar a análise ao volume 7, verifica-se a mesma prática de constituir à parte a literatura de autoria feminina anterior à década de 50, agrupando e apresentando as autoras num capítulo próprio, o qual destaca, duma maneira negativa, a sua outridade no discurso. O capítulo, da autoria de Paula Morão, que reúne a autoria feminina durante as décadas de 30 e 40, é, a meu ver, ainda fortemente marcado pela manutenção de traços dos preconceitos sexuais herdados da ideologia de género tradicional no discurso literário institucional.

Embora o capítulo apresente muitas autoras daquela época, as suas representações reforçam e reproduzem a estigmatização e a marginalização tradicional da escritora no discurso historiográfico. Há nele três aspectos em que o tratamento *negligente* se torna mais visível: a separação discursiva da autoria dominante (masculina) e feminina, tratando a última como uma ilha isolada na paisagem literária maior, o tratamento pejorativo perante a expressão literária de autoria feminina e o facto de não se preocupar com a contextualização histórico-social da mesma.

O trecho que a seguir transcrevo constitui a abertura do referido capítulo e contém a retórica que encerra a ideia de marginalização e revela um menosprezo expresso pelo discurso histórico-literário tradicional relativamente à produção da autoria feminina anterior a 1950:

Ao falar aqui das mulheres escritoras que publicaram nas décadas de 30 e 40 do nosso século, ter-se-ão em conta, como pano de fundo, alguns pressupostos: o conjunto da edição literária desses vinte anos será deixado de parte, para se tratar apenas de um sector previamente delimitado – a produção dos autores de sexo feminino, **corte que, aparentemente arbitrário, se justifica, no entanto, por uma tradição na literatura portuguesa.** Com efeito, se olharmos para o conjunto de que esta é composta, fácil se torna reconhecer como a autoria feminina na tradição literária nacional é escassa, situação que não se modifica muito se nos restringirmos apenas a um passado mais próximo do período a considerar. (Morão, *HLP* da Alfa, 2002:135, sublinhado meu)

Neste capítulo da *HLP* da Alfa em geral, e neste trecho em particular, é muito explícita a mensagem de marginalização e o isolamento desta literatura no contexto da literatura portuguesa. Deixa à parte o conjunto literário da época para “tratar apenas de um sector previamente delimitado – a produção dos autores de sexo feminino”, o que se encontra justificado “por uma tradição na literatura portuguesa” (citação acima).

Por que não se pode analisar a produção de autoria feminina em diálogo com os outros textos produzidos na mesma época? Isto não faz parte duma contextualização necessária para dar sentido às obras literárias? Este hábito que consiste em isolar uma certa literatura dum contexto maior ignora a complexidade múltipla contida nas obras literárias, e, assim, não é compatível com métodos de interpretação prevaletentes, como, por exemplo, a intertextualidade:

⁵⁸ O volume 5 da *HLP* da Alfa, intitulado *O Realismo e o Naturalismo* (2001, 438 páginas) apresenta, portanto, apenas uma escritora, que é Maria Amália Vaz de Carvalho (p. 259-261).

[T]em-se vindo a tomar consciência de que nenhum texto vive isoladamente; pelo contrário, surge inserido num vasto sistema, o sistema literário; e aí, entra em diálogo, aproveita, cita, contradiz ou parodia textos anteriores ou contemporâneos. Este domínio de pesquisa é hoje denominado **intertextualidade**. Nenhum texto nasce do nada. O seu autor conhece, melhor ou pior, uma série de obras cujos ecos se repercutem no texto que cria. (Matos 2001: 69-70)

Porém, mantém-se no trecho citado acima, da *HLP* da Alfa, a tradicional construção de uma fronteira entre obras produzidas na mesma época, na mesma cultura, pelo facto de os seus escritores pertencerem a sexos diferentes. Compreende-se que isto possa surgir como uma escolha arbitrária, mas a palavra-chave é a que se refere à “tradição” existente na historiografia literária portuguesa.

É importante apontar que esta tradição segregativa das escritoras, cujo processo temos seguido, não se limita a arrumá-las num lugar no discurso histórico-literário; muito pelo contrário, contém a *estigmatização tradicional da escritora*, e é determinada historicamente por ela. E isto, por sua vez, nasce do facto de que, numa perspectiva histórica, a categorização da autoria feminina no discurso literário institucional aparece como subordinada às ideias preconceituosas sobre a mulher, obstruindo o seu valor literário. Quer dizer, todos os preconceitos sexuais das gerações anteriores perante a autoria feminina estão contidos nesta tradição.

Ana Paula Ferreira chama a atenção para esta estigmatização tradicional no seu ensaio sobre a autoria feminina das décadas de 30 e 40:

Mas, conforme se precisará em maior detalhe, a pedra-de-toque, o factor decisivo para inaugurar a marginalização de que são alvo radica na sua identificação como “literatura feminina”. Este rótulo ilumina de modo complexo mas inequívoco não só a radical historicidade da instituição literária como a política do género que à mesma preside. (Ferreira 2002:19)

Ferreira continua a problematizar a estigmatização que persegue o rótulo de literatura feminina naquela época, apresentando exemplos da actividade crítica de João Gaspar Simões sobre a autoria feminina. Percebe-se que, segundo João Gaspar Simões, as escritoras são agrupadas em capítulos à parte, por tradição, porque não se podem equiparar aos autores:

Em 1945, na sua recensão ao primeiro volume de contos de Natércia Freire, *A Alma da Velha Casa*, João Gaspar Simões coloca-se a pergunta ‘Haverá uma literatura feminina?’ A sua resposta é afirmativa, se bem que não pelas melhores razões. Em países como a Inglaterra e a França, a realização artística de algumas mulheres não justificaria que a história da literatura lhes dedicasse ‘um capítulo especial [...], aliás, pouco lisonjeira para elas’. Em Portugal, pelo contrário, escassos seriam os ‘nomes femininos dignos de emparceirar com os masculinos, não obstante o grande número de escritoras com que contam já as nossas letras’. (Ferreira 2002: 28)⁵⁹

É interessante comparar este trecho com o da *HLP* da Alfa, atrás citado porque ambos falam duma escassez em relação à literatura de autoria feminina. Paula Morão, em 2002, afirma que

⁵⁹ Convém apontar que estou de acordo com a interpretação feita por Ana Paula Ferreira e o texto a que ela se refere e cita é de João Gaspar Simões (1981), *Crítica IV*, Lisboa, Temas portugueses (Simões 1981: 448-450).

a autoria feminina na tradição literária nacional é escassa (incluindo as décadas de 30 e 40), enquanto, para Simões, em 1945, estas escritoras constituem já “um grande número”. Para ele, é a qualidade da escrita que é escassa. A suposta escassez apontada à qualidade, por Simões, transforma-se, com a passagem do tempo, numa suposta escassez em número, no texto de Morão.

O texto deste capítulo da *HLP* da Alfa continua, portanto a aparentar “um consenso” sobre a falta de valor literário que revelam as escritoras anteriores à década de 50, a seguir à afirmação posta no discurso historiográfico literário a partir de *HLP* de Saraiva & Lopes (2001: 1029). Porém, parece-me difícil afirmar com tanta segurança que a tradição da autoria feminina portuguesa é escassa, quando ainda são os estudos sobre esta autoria feminina que são escassos, para não dizer inexistentes.

Já vimos exemplos, ao longo do século XX, da tradição de separar a autoria feminina da literatura dominante, criando dois mundos literários paralelos. No capítulo da Alfa sobre as autoras nos anos 30 e 40, mais uma vez, os percursos apontados são exclusivamente escritoras, embora elas, segundo Paula Morão, sejam pouquíssimas, e os seus textos apresentem um valor literário menor. Percebe-se também que a função do capítulo consiste em servir de âncora à produção de autoria feminina que virá a nascer a partir da década de 50:

Como dizia no começo, não faz muito sentido, em literatura, estabelecer fronteiras estanques entre autores e autoras; mas, pelas razões aí apontadas, considerando no seu conjunto estas obras, e – antecipemo-nos – o que estas e outras mulheres virão a escrever nos anos que decorreram de 50 até hoje, é imprescindível tê-las em conta, no seu lugar um tanto à margem, recolhido, se confrontadas com o quadro geral da literatura portuguesa, que sem elas, sem algumas delas, seria decididamente mais pobre. (Morão, *HLP* da Alfa 2002:143)

Embora o excerto citado expresse a ideia de que não fazia muito sentido estabelecer fronteiras entre a escrita feminina e a masculina, parece ser exactamente neste argumento que assenta a retórica neste capítulo.

No conjunto dos textos que formam esta obra histórica, este capítulo ainda se distingue dos outros por não respeitar uma das regras implícitas do esquema da narrativa histórico-literária referido anteriormente (ver 2.6). Ou seja, é um capítulo que não contextualiza (sociopolítica e culturalmente) nem promove a literatura que contempla. Não promover, entende-se no sentido em que não se preocupa com a originalidade nem com os contributos desta literatura para a *evolução* histórico-literária portuguesa. Desta maneira, o capítulo destaca-se na obra histórica por constituir uma narrativa que retrata uma literatura cujo valor é constantemente questionado pela repetida focalização em aparentes falhas e defeitos estético-literários desta literatura. O assunto será retomado e desenvolvido no capítulo seguinte deste estudo ao tratar-se das representações da autoria feminina das décadas de 30 e 40.

Em suma, na História apresentada pela Alfa, a autoria feminina anterior à década de 50 não é abordada em correlação com a *evolução* geral da literatura portuguesa. Isto induz no leitor, mais uma vez, a ideia de que naquele tempo as mulheres não escreviam, ou, então, aquilo que escreveram, era considerado, no seu todo desprovido de valor. Portanto, se esta literatura foi julgada e estigmatizada a partir da política do género vigente naquela época

(Estado Novo), a sua representação na história literária merece ser agora reinterpretada através de novos parâmetros.

O facto é que, apesar desta obra ser elaborada no novo século – depois duma vasta produção de textos críticos e teóricos nos estudos literários que revelam os mecanismos de exclusão e marginalização sofrida pela autoria feminina no discurso hegemónico – não se realiza uma revisão crítica deste género nesta obra historiográfica.

3.2.4.2 Tratamento dado à autoria feminina após 1950

A partir da década de 50, quando as representações da literatura portuguesa no vol. 7 da *HLP* da Alfa (2002) começam a organizar-se por décadas, as representações literárias da autoria feminina mudam para melhor, no sentido em que começam a ganhar espaço, quer em quantidade quer em qualidade. No entanto, em geral, a tradição de separar a autoria feminina da masculina na organização do discurso mantém-se até ao fim no percurso desta obra. Além disso, convém chamar a atenção para um desequilíbrio no tratamento da autoria feminina conforme se exprime em prosa ou em poesia. A análise revela que as poetisas ainda têm dificuldades em conquistar espaço e, conseqüentemente, um lugar na narrativa historiográfica relativa ao seu género literário. Enquanto um grande grupo das prosadoras de autoria feminina se encontram já consagradas no discurso desta *História*.

No que respeita às correntes literárias (os -ismos), e aos movimentos formados em volta de revistas literárias, a participação das autoras continua a ser quase inexistente. Porém, as autoras que conseguiram ser incluídas nestas linhas de força na história provavelmente melhoraram as suas possibilidades de consagração futura. Pode encontrar-se dois casos, nomeadamente as autoras: Sophia de Mello Breyner Andresen (Carlos, *HLP* da Alfa 2002: 259-62) e Natália Correia⁶⁰ (Marinho, *HLP* da Alfa 2002: 288-90). Aliás, Sophia teve, desde a *HLP* de Saraiva & Lopes (2001:1051-2), um lugar entre os colegas masculinos, pois as representações da sua poesia não são marcadas pelas ideias de “feminilidade” que normalmente acompanham o colectivo de autoria feminina.

Ao organizar a história por décadas, tanto no que respeita à poesia como à prosa, é interessante ver que, embora se mantenha o hábito de separar as (os) escritoras (es) sexualmente na estrutura narrativa, os seus efeitos, em termos de criar uma hierarquização valorativa entre os dois, apresentam resultados muito diferentes. Provavelmente, depende do grau de consciencialização – sobre a problemática de género no campo literário – mostrada por cada investigador(a). Ou seja, depende do reconhecimento desta herança tradicional de que a representação da autoria feminina, historicamente, é alvo.

Começando com o lugar atribuído à autoria feminina nos discursos que se debruçam sobre a poesia, em geral nota-se a já referida dificuldade em conquistar um lugar no género histórico-narrativo. Por alguma razão, a representação das poetisas em número é ainda

⁶⁰ Graças a Maria de Fátima Marinho, responsável do capítulo sobre o Surrealismo, que escolheu incluir e reforçar a representação de Natália Correia no contexto surrealista. De maneira que a sua apresentação nesta historiografia se estende por uma página, enquanto que na *História da Literatura Portuguesa* de Saraiva & Lopes, embora faça parte do surrealismo, só lhe é atribuída uma frase e mencionadas apenas algumas obras. (Saraiva & Lopes 2001:1057).

escassa, como acontece no capítulo que retrata a poesia da década de 50 (Fernando J.B. Martinho), onde somente a de Leonor de Almeida se encontra representada (2002:307). No entanto, mais algumas aparecem no capítulo, mas são só enumeradas como colaboradoras, sem receberem qualquer linha de aprofundamento literário.

No capítulo que trata a década de 60 (Arnaldo Saraiva), apenas se apresenta mais profundamente a poesia de Luíza Neto Jorge; as outras poetisas são mencionadas abreviadamente. Porém, a organização do texto deste capítulo também não destaca os poetas, portanto, isto contribui para não dar uma impressão muito segregada desta apresentação.

No capítulo à cerca da poesia dos anos 70 e 80 (Fernando Pinto do Amaral), e em relação à década de 1970, não se apresenta nenhuma poetisa entre os 22 poetas contemplados. Na década de 80 encontram-se apenas três poetisas, Isabel de Sá (p.432), Fátima Maldonado (p.433) e Adília Lopes (p. 436).

No capítulo referente à década de 90 (Rosa Maria Martelo), a imagem melhora, marginalmente, no que respeita à visibilidade das autoras, ao apresentar 7 poetisas e 26 poetas. Porém, conforme o panorama apresentado, penso que existe motivo para questionar a actual consagração obtida pelas poetisas, no âmbito da historiografia da própria poesia.

Passando para os capítulos sobre a prosa, o grupo estável de cerca de 15 escritoras, que são já reconhecidas desde a *HLP* de Saraiva & Lopes, aparece igualmente em cada um dos capítulos relacionados com as décadas de 50 a 90. O padrão herdado das Histórias anteriores – reunir a autoria feminina a seguir num parágrafo, destacando a sua outridade – é agora modificado nalguns destes capítulos.

Nos que tratam a década de 50 e 60, as investigadoras Silvina Rodrigues Lopes e Isabel Allegro de Magalhães mostram-se mais conscientes da problemática de género no discurso histórico-literário, e conseguem por isso alterar a ordem tradicional.⁶¹ Isto acontece, sobretudo, no capítulo da autoria de Magalhães, cuja organização discursiva não distingue entre autoras e autores. O mesmo acontece em relação à década de 50 em que a hierarquização valorativa é apagada. A produção literária de autoria feminina é tratada em termos literários aprofundados e não é apontado a sua outridade no texto como sendo um factor prejudicial ao seu valor literário (*HLP* da Alfa 2002: Magalhães p.365-415; Lopes p.323-342).

Em contrapartida, os capítulos que tratam a prosa das décadas de 70 (Cristina Robalo Cordeiro) e 80 (Clara Rocha), mostram-se mais tradicionais em termos de organização. O primeiro, embora comece com Agustina Bessa-Luís, apresenta logo em seguida todos os escritores, e só no final, a partir da frase: “É notável o papel da produção feminina na novelística dos anos 70”, aparece toda a autoria feminina reunida (p. 456). O segundo incluiu Lídia Jorge, no início, seguindo-se a autoria masculina, e só depois se volta à autoria

⁶¹ Um grande problema de que sofre o reconhecimento da autoria feminina é, evidentemente, a já mencionada ausência de estudos nesse âmbito. Ser estudado é condição fundamental para a eventual legitimação de um assunto. A meu ver, nota-se que as investigadoras referidas conseguem enriquecer as dimensões desta literatura. Ambas as investigadoras se interessaram especialmente pela autoria feminina deste período. Silvina Rodrigues Lopes escreveu a sua tese de mestrado sobre a autoria de Agustina Bessa Luís. Isabel Allegro de Magalhães (1987) escreveu também a sua tese de doutoramento sobre a autoria feminina. Já foi referida, neste trabalho, a importância da investigação de Magalhães sobre esta autoria a partir da década de 50.

feminina, a qual é introduzida pela seguinte afirmação: “A narrativa de autoria feminina representa, aliás, uma porção considerável da produção novelística desde período” (p.475).

No texto tratando a prosa da década de 90, o investigador Luís Mourão desenvolve o fenómeno duma maneira interessante, quando, embora separando as autorias relativamente ao sexo dos autores, consegue desconstruir as *hierarquias valorativas*, ao usá-las meramente como factor de organização do texto:

Continuando com autores cuja individualidade literária foi reconhecida nas décadas anteriores, passo agora àqueles casos em que sobretudo se expandem as possibilidades contidas num universo temático e estilístico próprio. Incidirei primeiro em mulheres escritoras [...]. (Mourão, *HLP da Alfa* 7, 2002: 518)

Este parágrafo abre as representações tanto das autoras como dos autores. Quando chega ao momento de apresentar a autoria masculina, repete o conteúdo do parágrafo citado anteriormente:

Avanço agora para os homens escritores cuja individualidade literária foi reconhecida anteriormente e expandem nesta década as possibilidades contidas no seu universo temático e estilístico próprio [...]. (Mourão, *HLP da Alfa*, 7 2002:522)

Além de ser um tratamento conscientemente igualitário, tem sido até agora muito raro ver, no discurso historiográfico literário, a expressão “os homens escritores” marcada por pertença específica a um género sexual. Portanto, o texto de Luís Mourão consegue, pelo menos aqui, desconstruir esta hierarquia entre o homem escritor que representa o universal (humanidade) e a mulher escritora que reflecte o particular (o mundo feminino).

Tal como vimos anteriormente na obra *HLP* de Saraiva & Lopes, existe também na *HLP da Alfa* – após a década de 50 – uma tendência inclusiva, em termos de género, ao historiar a literatura portuguesa das últimas décadas do século XX. Porém, por várias razões esta tendência discursiva ainda é frágil e não pode ser considerada como estabelecida. Voltando à *HLP da Alfa*, por exemplo, esta obra incluiu e consagrou sobretudo as escritoras que escrevem prosa a partir da década de 50.

A decisão de organizar esta História literária, após os anos 50, por décadas, resultou numa forma mais diversa e ampliada que, por sua vez, pode explicar a tendência para dar mais espaço à autoria feminina. Ou seja, construir a história dum período tendo como objectivo a ideia de representar o que houve numa década, conduz a que a escolha do conteúdo, apresente maior pluralidade na representatividade histórica.

Por outro lado, em relação à organização da literatura portuguesa anterior à década de 50, a *HLP da Alfa* optou por reforçar o padrão de focar as periodizações, as correntes literárias e os autores canonizados. A importância das correntes literárias e as ideias sociopolíticas a elas ligadas são acentuadas, de maneira que o volume 7 se intitula *As Correntes Contemporâneas* e o seu conteúdo é caracterizado por Fátima Marinho como

“Concebido para abarcar as correntes literárias desde a *Presença* até à actualidade” (*HLP* da Alfa 2001:10).

Assim, existe nela outra tendência relativamente à estrutura escolhida, a qual remete mais para o subgénero da história literária narrativa que Perkins denomina história literária conceptual (*conceptual literary history*):

[T]his mode of narrative organizes and interconnects events in an especially powerful way. For it exhibits the interrelation of events as the logical relations of ideas. Conceptual literary history is the mode that views the eighteenth century as the Age of Reason and displays eighteenth-century texts as particular moments of this idea. [...] The logical structure of the organizing concepts presents the succession of periods as not only historical, but also intelligible – as something that can be understood and explained. In other words, on the basis of the conceptual relationships, simple reaction, dialectical process, cyclic, alternation between poles, or whatever. (Perkins 1992: 49)

Este padrão organizatório na *HLP* da Alfa tem tido como consequência uma exclusão e marginalização quase completa da autoria feminina no seu discurso. Um outro exemplo recente numa historiografia que segue um padrão de *história literária conceptual*, e que igualmente acaba por excluir a autoria feminina, é a obra coordenada por Carlos Reis, *Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea* (1990), publicada pela Universidade Aberta. Nesta história literária narrativa, o conteúdo afasta-se do padrão tradicional de uma organização a partir dos dados literários em volta dos escritores canonizados, para ser construído segundo as ideias das correntes literárias. Convém apontar que, embora os dados focalizem, em primeiro lugar, os conceitos que caracterizam as correntes literárias, os autores canonizados não deixam de continuar a ser contemplados.

É bem possível que este modo de historiar a literatura nacional corresponda a uma ideia de desenvolvimento própria de uma época pós-moderna, na qual o processo de formação de cânone literário tem sido alvo de muita crítica. Uma crítica que o próprio Carlos Reis expressa nos seus textos teóricos, quando reconhece a postura ideológica/poder que está por trás das formações dos cânones nacionais (Reis 1995). Seja como for, no que toca à visibilidade das autoras, os resultados não sofrem alteração, continuando a autoria feminina a ser empurrada para fora do discurso. Consequentemente, a obra coordenada por Carlos Reis não consegue, na prática, incluir nenhuma escritora no seu discurso historiográfico, de maneira que, discursivamente, se torna pouco representativa, e até monológica, no que respeita ao campo literário do século XX.

Até agora, dar mais importância às ideias conceptuais das correntes literárias, das gerações, géneros e outros factores literários, tem implicado, historicamente, uma exclusão da memória e da experiência literária feminina no discurso historiográfico. Portanto, desenvolver a construção da história literária narrativa segundo outro ângulo dentro do padrão dominante, não abre a porta à expressão literária das autoras. Para inverter este processo seria necessário rever, a partir duma análise de género, o padrão das grandes linhas de força do discurso literário dominante.

3.3 O LUGAR DA AUTORIA FEMININA NO GÉNERO “SÍNTESE DA HISTÓRIA LITERÁRIA”

Ao analisar as representações e o lugar atribuído à autoria feminina nas três obras de síntese de história literária narrativa do *corpus*, pode em geral detectar-se que aí se reforça o padrão revelado na parte anterior, isto é, a focalização das correntes literárias, o que leva à marginalização e à omissão das autoras.

Este facto torna-se problemático, levando em conta que a síntese, tal como argumenta M L Carvalhão Buescu na sua obra, é definida como “um conjunto de textos que, numa perspectiva simultaneamente teórica e histórica, contribuem para identificar os traços fundamentais de uma cultura” (Buescu 1994: contracapa).

Na mesma obra de síntese da *HL* de Buescu (98 páginas), a organização é a seguinte: simbolismo, saudosismo, geração de Orpheu, Segundo Modernismo e Neo-Realismo, para terminar com a rubrica “Actual”. Constata-se que nenhuma escritora do século XX aparece neste esboço histórico antes de 1974 (Buescu 1994: 96). Isto significa que Florbela Espanca e Irene Lisboa consagradas em outras obras, não têm lugar nesta história.

Embora na *ILP* de Saraiva (1984, 170 páginas) apareçam Irene Lisboa e Florbela Espanca, a obra apresenta apenas mais duas escritoras: Agustina Bessa-Luís e Lídia Jorge, portanto, são somente quatro escritoras que representam as autoras no século XX.

A obra *BHLP: Períodos Literários* (1999, 120 páginas) ao tratar as correntes literárias inclui as autoras que já vimos consagradas no discurso histórico narrativo principal, nomeadamente Florbela Espanca (As Correntes Neo-Românticas), Natália Correia (Surrealismo) e Sophia de Mello Breyner (Movimentos Alternativos ao Neo-Realismo). As outras escritoras surgem posteriormente no trecho panorâmico sobre a literatura posterior a 1950.

Torna-se problemático que estas obras de síntese sendo consultadas por muitos estudantes de literatura, nas escolas secundárias e universidades, venham transmitir futuramente a imagem da suposta inexistência de autoria feminina no contexto cultural português.

3.4 O LUGAR DA AUTORIA FEMININA NO GÉNERO “ENCICLOPÉDICO”

Numa análise do lugar discursivamente concedido às escritoras na organização dos dicionários, ou das enciclopédias, verifica-se uma tendência – pelo menos em relação a algumas das obras – para aumentar a visibilidade da autoria feminina neste género, em comparação com as histórias literárias narrativas. Porém, para as autoras conseguirem entrar e receber tratamento literário nos dicionários têm que ter uma obra considerável, e elaborada recentemente.

Graças à organização mais fragmentada dos dicionários não é obrigatória a construção de uma “grande narrativa” de eventos cronológicos regidos e já fixados pela acumulação de

conhecimentos tradicionais. Segundo Perkins, as diferenças destes géneros caracterizam-se da seguinte maneira:

The two major forms of literary history are the encyclopedic and narrative. They are not opposites, since narrative is a way of combining events, while encyclopedic form is a way of arranging essays to make a larger work. The essays may include narrative along with exposition and logical argument. **Traditional narrative interrelates and unifies; the encyclopedia can be comprehensive precisely because it does not.** [...] In histories of this type it is usually assumed that the authors and works discussed can be collected into period styles, and it is also assumed that they are part of a unified development, but neither the 'family resemblances' between them nor the development are emphasized. (Perkins 1992:53, sublinhado meu)

Quando as narrativas ou pequenos ensaios sobre os assuntos literários não são conectados entre si por uma exigência de coerência histórico-literária, abre-se uma nova liberdade em relação à escolha dos seus conteúdos (Perkins 1992: 54).

O que se pode detectar, analisando a visibilidade e o lugar da autoria feminina em relação aos factores organizativos destes dois géneros, é uma coerência entre a estrutura da história literária narrativa tradicional e a marginalização da escritora no seu discurso. Porém, encontra-se ainda nas obras enciclopédicas do *corpus* uma diferença entre a visibilidade da autoria feminina nos dicionários elaborados recentemente, ou seja, a partir da década de 90, e as obras anteriores. Esta problemática será a seguir desenvolvida através duma análise da obra enciclopédica de maior importância e prestígio no contexto português ao longo do século XX.

3.4.1 Dicionário de literatura de Jacinto do Prado Coelho

No *Dicionário de literatura: literatura portuguesa, literatura brasileira, literatura galega, estilística literária* [1960], organizado por Jacinto do Prado Coelho, cuja quarta e última edição foi publicada em 1992, é expressa a aspiração de construir uma obra que seria mais do que um dicionário e, por esse motivo, adopta a forma histórico-literária narrativa:

A obra tem um carácter histórico-literário. Omitiram-se definições e generalidades que podem encontrar-se em enciclopédias ou até em dicionários da língua. Os próprios artigos sobre géneros e sobre formas poéticas se subordinam a uma perspectiva temporal. A literatura contemporânea foi também considerada, tanto quanto possível, com a discreta objectividade de quem procura fazer História (o que não significa renúncia a formular juízos de valor). (Advertência da 1ª edição, DL de Coelho 1992:7)

Na organização deste dicionário é raro encontrar as escritoras sob rubricas constituídas pelo seu nome próprio; aparecem, de preferência, reunidas sob rubricas colectivas, por exemplo, "Adolescência", "Infantil" ou "Contemporâneos".

Nesta obra, encontra-se também o exemplo mais ilustrativo e expressivo do *corpus* em relação à lógica hegemónica de constituir e categorizar a mulher escritora em primeiro lugar como "mulher" e, em segundo, como "escritora". Sob a rubrica "Mulher" enumeram-se as escritoras portuguesas que escreveram desde as origens da literatura nacional até à década de

60. O verbete ocupa três páginas, das quais as duas primeiras se dedicam a abordar a mulher como tema, objecto e entidade simbólica na escrita de autores canonizados. Só na última página, aparecem especificamente as autoras. Esta troca de foco no tratamento da "mulher", que se transforma de mero *objecto literário* em *sujeito literário* criador, faz-se em três frases que expressam uma ideia retrógrada e ambígua:

Depois de Eça de Queirós, em cuja obra, com audácia sem precedentes, se faz avultar a sensualidade feminina, cada vez as figuras de mulher, na prosa de ficção, suscitam mais detida análise, quer do ponto de vista individual, quer do ponto de vista social. E para essa análise corajosa e reivindicadora notavelmente estão **contribuindo as mulheres** que cultivam as letras. Com efeito, nas últimas décadas, assistimos a um fenómeno típico da relativa emancipação social da Mulher: dezenas de autoras se distinguem na poesia, no romance, no conto, no teatro, no ensaio. (*DL* de Coelho 1992:679, sublinhado meu)

Provavelmente, a evolução aqui indicada em relação à figura “mulher”, no texto literário, ao longo da primeira metade do século XX, consiste na ideia de as personagens femininas evoluírem para retratos mais complexos. Isto é, passaram de figuras tradicionalmente estereotipadas nos textos canónicos de autoria masculina – mulher-anjo / mulher-demónio – para personagens mais verosímeis e humanas.⁶²

Vimos, neste capítulo, como Fidelino de Figueiredo, também naquela época, reduziu a autoria feminina, classificando a sua produção literária no conjunto da literatura nacional como uma “Colaboração feminina” (*HLP* de Figueiredo 1960: 504), o que reduz o *status* da *agenticidade*. É necessário questionar-se o papel atribuído às escritoras na citação acima destacada, de Coelho, onde as mulheres apenas contribuem para esta evolução e pela qual ele considera Eça de Queirós o principal responsável; afirmação essa que eu questiono, pois não serão elas as propulsoras deste processo do século XX?

Esta transformação (ou transgressão) ocorreu, mais provavelmente, devido à acção da própria mulher que começou a escrever, e conquistou, assim, *uma voz* no discurso a partir do qual se podia modificar o mesmo. A partir daí, o protagonismo feminino aumenta, e através dos seus textos, as escritoras, conscientemente ou não, modificaram subversivamente a figura estereotipada da mulher.

Considero insólita a opção de reunir as escritoras, escolhendo a rubrica “Mulher” para as caracterizar. Denominação que é dirigida à mulher mais como *objecto literário* do que como *sujeito literário*, e é incompreensível que se tenha mantido, apesar das inúmeras revisões que foram feitas ao longo do século XX.

3.4.2 Maior visibilidade da autoria feminina nos dicionários

⁶² São numerosos os estudos, por exemplo anglo-saxónicos, sobre a presença e as funções destes estereótipos femininos nos textos canónicos literários da cultura dominante (masculina). Consultem, por exemplo o estudo clássico *The Mad Women in the Attic* (1979), de autoria de S. Gilbert e S. Gubar. Neste estudo, as investigadoras revelam várias estratégias que as autoras tinham de adoptar no processo de vencer o grande mito do escritor para conseguir o lugar do criador literário. Por exemplo, o processo de transição do lugar de “objecto literário” para o “sujeito literário” implicava um processo de reescrever e transformar os estereótipos femininos nos textos canónicos (Gilbert & Gubar 1978:16).

Nos dicionários elaborados no século anterior que optaram por organizar o seu conteúdo através dos nomes próprios das (os) escritoras (es), nota-se uma reformulação ao nível do tratamento segregativo, mantido no dicionário de *DL* de Coelho. Trata-se dos seguintes dicionários:

- *Quem é Quem na Literatura Portuguesa* (1979, dir. e org. Á. M. Machado)
- *Dicionário de Literatura Portuguesa* (1996, dir. e org. de Á. M. Machado)
- *Dicionário Cronológico de Autores Portugueses*, (6 volumes, 1985 – 2001, coord. de E. de Lisboa)
- *Breve História da Literatura Portuguesa – Autores: vida e Obra* (1999).

Em geral, o conteúdo escolhido para a formação discursiva das obras enciclopédicas e dicionários, também os elaborados mais recentemente, é ainda prevalentemente definido e explicado em termos dominantes. Por exemplo, quando um verbete trata um tópico que, tradicionalmente, e em outros lugares, é conotado como “feminino”, ainda segue um padrão dominante. Igualmente, os géneros literários tradicionalmente associados à esfera privada e à intimidade (portanto com a autoria feminina), nomeadamente, “amor”, “diário” e “carta”, são apresentados de preferência com a conotação de “objectividade” e “distância” (masculina).

Neste percurso, encontra-se o diário de Miguel Torga que tem uma entrada própria, e é visto como padrão deste género literário quando é louvado pela sua capacidade de não “intimizar” o conteúdo do género literário, portanto: “fugindo conscientemente do intimismo psicológico” (*ELLP*, 2, 1997:104).

Também a entrada “diário” representa quase exclusivamente homens escritores, salvo Florbela Espanca e Irene Lisboa, ambas vistas como casos que se desviam da norma:

Também Florbela Espanca se deve incluir no rol dos diaristas portugueses, embora os seus escritos não possam comparar-se em fundura analítica ou qualidade literária a outros congéneres.

[...]

Ainda no domínio de uma escrita feminina, salienta-se a produção diarística de Irene Lisboa, (*ELLP*, 2, 1997:99)

Outro exemplo encontra-se nos tópicos que teriam outros significados além dos contemplados se os contextualizássemos em termos de género. Por exemplo, a explicação do “pseudónimo” citada a seguir, que não inclui as condições históricas particulares que levaram uma autora a usá-lo:

Pseudónimo – Nome falso ou suposto, em geral usado pelos autores para assinarem as suas obras: escritores, poetas e artistas. Difere do heterónimo, e foi usado por um sem número de grandes figuras das letras portuguesas, visando, assim, ocultar a sua verdadeira identidade. Alguns desses escritores: Bruno, Bento Moreno, Brás Tisana, Júlio Dinis, Miguel Torga, José Régio, Pedro Ivo. (*DL* de Souto, Vol IV, 1979:69)

Portanto, a contextualização histórica específica das condições criativas da autoria feminina continua, em grande parte, a ser omitida também nas obras deste género historiográfico literário.

Além disso, quando os dicionários incluem esboços historiográficos de carácter narrativo sobre correntes literárias, géneros literários, etc., o padrão tradicional de excluir e/ou agrupar as autoras e colocá-las no final pode emergir de novo.

Por exemplo, em *Quem é Quem na Literatura Portuguesa*, encontra-se no final da obra um breve apêndice intitulado “sinopse estético-cultural e vocabular” sobre os “ismos” (1979: 247-53) onde somente se inscrevem escritores. No *Dicionário de Literatura Portuguesa* (1996) há uma “Periodologia [das] principais tendências e movimentos literário-culturais em Portugal”, onde, embora entrem, comparativamente, mais escritoras, estas são ainda pouquíssimas em comparação com o número de escritores.

No entanto, a já referida fragmentariedade que caracteriza este género, em comparação com o da narrativa, abre portas à revisão e renovação do conteúdo da história literária. Isto, sobretudo, porque a estrutura do dicionário não tem de subordinar o seu conteúdo a uma narrativa de contextualização literária já estabelecida.

Naturalmente, a forma mais fragmentada, em termos da sucessão de eventos histórico-literários dos dicionários, não implica em si uma maior consciência da política de género e das consequências no seu discurso. Considerando a dependência entre os dois géneros da História da Literatura, também não se pode encontrar um grande número de escritoras já esquecidas e silenciadas pelo discurso dominante. Mas o facto é que a sua organização permite que as autoras ocupem um espaço maior e nota-se também a tendência para incluir escritoras recuperadas através de novos estudos.

O melhor exemplo disso é o *Dicionário Cronológico de Autores Portugueses* de Lisboa & Rocha (6 vol. 1985-2001) que consegue incluir o maior número de autoras do século XX em comparação com as outras obras do *corpus*. Nesta obra encontram-se muitas autoras do século XX que não são representadas nas outras obras (ver apêndice). Devido ao carácter deste dicionário, temos acesso apenas a breves relatos de dados biográficos e bibliográficos, pois ele não chega a revelar muito sobre a actividade literária destas autoras. Recuperou, no entanto, muitos nomes, o que lhe confere valor para as investigações futuras. Cada escritora é tratada no dicionário *DCAP* de Lisboa com uma entrada sob o seu nome próprio e, portanto, a sua inclusão no discurso não afecta a organização em redor.

Este dicionário, tal como o *DLP* de Machado (1996) optou por incluir uma escritora do século XIX, Antónia Gertrudes Pusich, que nunca antes havia sido incluída numa obra maior da historiografia literária portuguesa (Lisboa, vol.2 1990:48; Machado 1996:391;). No entanto, para que esta escritora seja incluída agora numa história literária do género narrativo, será preciso reconstruir a plataforma contextual sócio-histórica, política e literária, uma vez que esta ainda está ausente na historiografia literária portuguesa desse período.⁶³

⁶³ Antónia Gertrudes Pusich era poetisa, escritora e jornalista. Além dos dicionários referidos, veja-se *Poetisas Portuguesas* (1917) de Nuno Catharino Cardoso. Pusich era também directora do periódico *A Assembleia Literária* (1849-1851). A tradição das mulheres jornalistas é forte em Portugal. Veja-se, por exemplo, os estudos de Leal (1992); Barros (1924); Fiadeiro (2003).

Embora a representação dos autores seja elevada em relação ao número de autoras incluídas, a possibilidade de aparecer sob o nome próprio melhora, em geral, a presença e a representação das autoras dentro do género enciclopédico. No que respeita à obra *DCAP* de Lisboa, a organização mais fragmentada do dicionário resulta numa mais ampla apresentação em número das autoras (ver 1.4.2).

No dicionário de *DLP* de Machado, elas recebem em termos de qualidade uma melhor apresentação, mas não consegue ainda incluir muitas autoras no seu discurso (apenas 8%). Porém, as que foram consideradas foram alvo de apresentações aprofundadas. O dicionário *BHLP: Autores* (1999) não consegue, tal como o *DLP* de Machado, incluir muitas autoras (13%).

Portanto, a organização geral que se encontra nos dicionários recentes – retratar as escritoras e escritores sob entradas dos nomes pessoais – desconstrói, pelo menos na organização, a hierarquia tradicional entre literatura de autoria feminina e masculina.

No seu ensaio “The Postmodern Encyclopedia”, Perkins argumenta que o género enciclopédico, apesar de ser tão tradicional e antigo como o género narrativo, é aquele que, de entre os dois, consegue melhor abranger a multiplicidade e a heterogeneidade dum passado histórico (Perkins 1992:55).

Os resultados da presente análise apontam na mesma direcção: o género “dicionário literário” é aquele que hoje melhor pode dar visibilidade às representações das autoras na historiografia literária portuguesa.

3.5 TRATADAS À PARTE

Em relação ao género história literária narrativa verificou-se, neste capítulo, que o padrão de categorizar e separar a autoria feminina da autoria masculina, na organização do discurso, se mantém ao longo do século XX, mesmo nas edições mais recentes. Portanto, mantém-se a tendência de não conectar a literatura escrita por mulheres com as grandes linhas de força que constroem as histórias literárias. Porém, o já detectado corte temporal relativamente ao tratamento dado à autoria feminina, anterior e após a década de 1950, leva a uma situação algo diferente do processo de marginalização das mesmas.

Assim, a autoria feminina da primeira metade do século XX, devido a um tratamento *negligente*, no sentido em que foram apenas mencionadas sem receber linhas de aprofundamento num tratamento literário e contextual, levou a que acabassem por ser apagadas na evolução das obras da literatura portuguesa do século XX.

A tradição (estratégia) de agrupar as autoras num grupo “outro”, situando-as à parte no discurso, ainda é um padrão prevalente no processo de construção de historiografia literária portuguesa. Acredito que para mudar esta situação é preciso haver uma consciencialização de que tais processos são hierarquizados e orientados pela diferença sexual no discurso. Portanto, para contrariar esta tradição terão que ser contextualizadas, finalmente, as escritoras portuguesas, na historiografia literária a que pertencem.

Em relação à visibilidade da autoria feminina no género “síntese da história literatura”, verificou-se que o formato síntese reforçou o padrão existente nas histórias narrativas, de focalizar as correntes literárias empurrando a autoria feminina para fora do discurso. Por outro lado, detectou-se, na análise do presente capítulo, que a visibilidade da autoria feminina, em geral, tem aumentado nas obras de dicionários, salvo a obra *Dicionário de literatura* de Jacinto do Prado Coelho. Apontou-se como causa para isso a estrutura mais fragmentada do dicionário, que ao contrário do género narrativo, não tem que subordinar o seu conteúdo a uma contextualização literária já estabelecida no contexto português.

É possível ver uma conexão entre a marginalização da autoria feminina e o género histórico-literário narrativo. É o próprio processo de historiar – no sentido de categorizar a literatura nacional e contextualizá-la numa versão fixa – que contém elementos ideológicos (de género) que têm excluído a autoria feminina.

Assim, as imagens da autoria feminina das obras historiográficas ainda transmitem uma incompatibilidade com as taxionomias prevalecentes das grandes linhas de força. Por detrás desta incompatibilidade histórica entre a mulher escritora e as principais linhas de força (correntes literárias) jaz a política de género manifestado no discurso. O capítulo seguinte dará relevo especial à autoria feminina anterior a década de 50, porque foi a que sofreu maior silenciamento no discurso. Será problematizada a relação entre o silenciamento e a ausência dum contextualização sociopolítica, cultural e literária das representações desta autoria.

Capítulo 4

UMA CONTEXTUALIZAÇÃO POR FAZER: A AUTORIA FEMININA ANTERIOR À DÉCADA DE 50

[W]e give things meaning by how we *represent* them - the words we use about them, the stories we tell about them, the images of them we produce, the emotions we associate with them, the ways we classify and conceptualize them, the values we place on them. (Stuart Hall 1997: 3)

4.1 INTRODUÇÃO

Já vimos no capítulo anterior que a prática de separar a autoria feminina da masculina (não marcada) no discurso histórico literário e a *estigmatização da autora portuguesa* nela contida deriva duma tradição herdada no discurso histórico-literário. Tal separação implica também que as autoras, especialmente no período anterior à década de 50, não façam parte dos percursos que formam as grandes linhas de força, de modo que estão fortemente marginalizadas na construção da história literária do século XX.

Além disso, a *negligência* detectada no tratamento científico-literário atribuída à autoria feminina consiste na falta de contextualização desta literatura, quer em termos literários quer em termos sociopolíticos. Portanto, historiar é contextualizar, e tal privilégio foi historicamente negado à autoria feminina anterior à década de 50, por razões que remetem para a política de género contida no discurso institucional. Neste capítulo, chama-se a atenção especial para as representações desta autoria, vista em relação à questão da falta da contextualização da mesma na historiografia literária. Pretende-se, fundamentalmente, problematizar que a *negligência* do discurso, ao tratar esta literatura aconteceu por razões políticas e não estéticas.

Começa-se, neste capítulo, por esboçar algumas pistas de contextualização da autoria feminina que têm relevância especial para as suas condições criativas nas primeiras décadas do século XX, mas que são omitidas pelo discurso histórico-literário. Pretende-se mostrar que embora a escritora portuguesa tivesse ganho uma plataforma para se expressar, no campo literário, o discurso literário institucional continuava a negligenciá-la. Para o aprofundamento destes dados, segue-se uma análise das representações das autoras da primeira metade do século XX do *corpus*.

A autoria feminina será categorizada e tratada aqui em três períodos distintos, prosadoras (com interesses de intervenção sociopolítica) da Primeira República (1910), poetisas da década de 20, prosadoras das décadas de 30 e 40, respectivamente.⁶⁴

⁶⁴ Categorizarei a autoria feminina da primeira metade do século XX deste modo, ao seguir as características desta literatura apresentadas nos estudos já existentes (Tavares da Silva 1992; Abranches 1997; Alonso, 1999;

4.2 INVISIBILIDADE DA AUTORIA FEMININA NO DISCURSO INSTITUCIONAL

A “incompatibilidade” entre a autoria feminina e as grandes linhas de força que reinam no discurso histórico-literário hegemónico, sobretudo, durante a primeira metade do século XX, tem origens históricas e desenvolveu-se na relação directa com as construções sócio-históricas dos papéis sexuais na sociedade.⁶⁵ Os conteúdos da construção social da feminilidade e da masculinidade, ou seja, os discursos que estipulam as estruturas simbólicas das concepções do ser mulher e do ser homem, encontram-se em transformação e renegociação ao longo do século XX, tal como no presente.

Embora muito se transformasse na essência dos papéis sexuais durante o século passado, continuavam vivas as crenças numa separação dos sexos, determinada pela ideia de diferença e de complementaridade (ver 2.4.3). Pelo menos no que se refere à primeira metade do século XX isto implica que o problema de “incompatibilidade” histórica vem da conexão simbólica entre, por um lado, a “mulher” e a esfera privada e, por outro lado, a actividade literária e a esfera pública.

Os discursos que estipulam a política das identidades sexuais interagem com os discursos do campo literário e afectam de uma maneira crucial o conteúdo das posições de sujeito acessíveis à mulher escritora. Queria, neste subcapítulo, problematizar a posição da autora: para além de ser uma construção *contingente* (por ser dependente do seu contexto histórico-cultural), o seu conteúdo também se revela diferente se seguirmos o discurso literário institucional ou do campo literário em geral.

No início do século XX predomina ainda, na sociedade, pelo menos por parte da cultura dominante, a já referida convicção de que existia uma incompatibilidade entre ser mulher e estar-se envolvida em actividades intelectuais da esfera pública. Para poder publicar, a mulher tinha de ultrapassar as convenções sociais da época e ir contra as ideias duma sociedade positivista, onde o seu papel era estipulado – através da lógica de uma complementaridade sexual – enquanto protectora da casa. Além disso, o Código Civil Português dizia que uma mulher não tinha o direito de publicar os seus textos sem a autorização do seu marido. Esta lei só foi alterada com a instauração da Primeira República em 1910. Portanto, parecem muito limitadas as condições criativas oferecidas à mulher escritora, se fizermos uma análise dos contextos sociopolíticos e culturais transmitidos pelos discursos historiográficos tradicionais e dominantes.

No entanto, embora estes dados sejam importantes e necessários para a compreensão do contexto sociopolítico em que nasceu a autoria feminina produzida no início do século XX, não conseguem abranger esta problemática em toda a sua dimensão. Por um lado, há que levar em conta todas estas consequências, seguindo o princípio de que a noção de *criador*

Ferreira 2002). Considero que estes períodos são possíveis de se distinguir por apresentarem características diferentes. No entanto, muitas das autoras da Primeira República continuaram a publicar (durante toda a primeira metade do século XX), e as poetisas começaram a publicar anteriormente e continuaram após a década de 20, várias autoras escreveram prosa, poesia e textos de outros géneros.

⁶⁵ Sobre a construção social da feminilidade numa perspectiva histórico-filosófica veja-se Joaquim (1997).

literário, no início do século XX, era definida no discurso institucional quase exclusivamente em termos dominantes (masculinos). Mas, por outro lado, tem que se questionar esta imagem duma dominação masculina absoluta da cultura dominante da época. Se realmente esta era assim tão absoluta, como se explicaria hoje o facto de terem havido tantas escritoras (muitas até se assumiram como feministas) a divulgar a sua escrita publicamente?

Para compreender este fenómeno vale a pena lembrar, ao analisar os discursos histórico-científicos (por exemplo, a história literária), que os conhecimentos incluídos já passaram pelo filtro ideológico que marginaliza a experiência do “outro”. De modo que, ao seguir este percurso hegemónico, a única conclusão que se pode tirar é que não houve autoria feminina em épocas anteriores. Na verdade, ainda hoje, muitos estudiosos de literatura chegam a esta conclusão sem terem feito nenhuma investigação arqueológica para a verificar.

Ainda no que se refere às teorias de discurso, lembremo-nos que o conteúdo de cada discurso é contingente, de modo que está sempre envolvido numa luta discursiva, neste caso, tanto em relação ao conteúdo do papel da mulher como ao de criador literário. Por isso, proponho que, em vez de se analisar a escassa representação da autoria feminina das primeiras décadas do século XX, no discurso historiográfico literário, como um facto histórico – o que acontece na *HLP* da Alfa (vol 7, 2002: 135) – poder-se-ia analisá-la como um resultado do processo hegemónico de excluir “o outro” dentro da construção do discurso institucional. Assim, abre-se uma possibilidade discursiva de explicar esta existência da autoria feminina em épocas anteriores.

Podemos interpretar a expressão hegemónica no discurso dominante como uma resposta ou reacção a uma crise vivida no mesmo. Desse modo é possível explicar um período histórico, que apresenta uma expressão literária marcadamente misógina produzida pelo cânone, como um indicador de que os estatutos da sua cultura dominante estão ameaçados. Assim, vários estudos têm observado uma conexão política entre o facto de que: “a necessidade de em termos biológicos codificar o papel secundário da mulher tornou-se mais intenso no momento em que ela começou a reivindicar uma maior liberdade” na sociedade (Johannisson 1994:27⁶⁶; cf. Laqueur 1990).

Levando isso em conta, o que apresenta aqui maior interesse é a questão sobre o que o processo *hegemónico* deixou no discurso histórico-literário, ou dele excluiu, para conseguir manter a sua unidade. Por exemplo, no que respeita às ideias feministas, no final do século XIX elas já tinham realmente chegado a Portugal. As escritoras desta época, tal como as da Primeira República, participaram na vida pública: na política, no mercado de trabalho e nas artes. Dessa forma, o papel da mulher, estipulado pelo discurso positivista, e projectado na literatura realista (isto é objecto), encontra-se em conflito e em antagonismo com o discurso feminista, e isto, pelo facto de o último reivindicar para a mulher posições de sujeito na esfera pública.

4.3 PROMOÇÃO DO SUJEITO LITERÁRIO FEMININO PELO DISCURSO FEMINISTA

⁶⁶ No original: “Om en sak råder knappast någon tvekan: behovet att i biologiska termer kodifiera kvinnans underordning intensifierades i samma ögonblick som hon började kräva större frihet”(Johannisson 1994:27).

Por volta de 1880 a "questão feminina" começou a causar polémica na imprensa portuguesa, um facto indicador de que as ideias reivindicativas do discurso feminista da primeira vaga tinham chegado à discussão social no final de século.⁶⁷ A "questão feminina" era tratada pela visão dominante como um problema social, partindo do princípio de que a mulher transportava consigo problemas inerentes à sua natureza. Assim, discutia-se sobre as deficiências mentais e morais que a mulher portuguesa apresentava, e sugeria-se a sua educação e instrução para que assumisse o papel adequado na nova sociedade positivista. A questão da educação secundária para as mulheres deu origem a um grande debate à cerca das formas que apresentaria, tornando-se numa das questões de maior importância na sociedade no início do século XX. Participaram no debate homens e mulheres de várias perspectivas, portanto não só as feministas assumidas, ao reivindicar os direitos à educação secundária da mulher. Consequentemente, a questão tornou-se uma das de maior importância para as feministas portuguesas da Primeira República (cf. Silva 1992).

Assim, a questão da emancipação feminina, sobretudo através da educação, era uma questão importante na época, e por consequência, muito debatida na produção escrita de ambos os sexos, tanto nos livros como na imprensa.⁶⁸ Encontram-se também, tanto na literatura de autoria feminina como na de autoria masculina, outros temas fortemente afectados pela questão da emancipação feminina, por exemplo, o adultério, o divórcio, o casamento e o amor.⁶⁹ Desta maneira, as escritas de autoria masculina e feminina transformam-se em diálogos de perspectivas diferentes, onde se discutem e contestam os diversos sentidos da questão.⁷⁰

São nomeadamente as ideias da emancipação feminina que estão por detrás dos artigos de Ortigão e Martins, que, num tom misógino, argumentam em termos científicos, a favor da continuação da "incapacidade" da mulher na esfera pública. Assim, estes tópicos encontram-se em processo de re-conceptualização, na época, e isto, provavelmente, era originado pelo novo papel social da mulher. Portanto, as novas ideias e atitudes reivindicativas dos direitos das mulheres atingem o discurso hegemónico, obrigando-o a justificar-se pelo carácter positivista tradicional (biologista) da argumentação usada contra as escritoras.

As escritoras de posicionamento mais radical em relação à *questão feminina*, no fim do século XIX, situam-se no mundo da imprensa. Ivone Leal escreveu sobre estas autoras no seu

⁶⁷ Veja-se sobre este assunto os estudos de Barreira (1992); Abranches (1997); Alonso (1997); Esteves (1991); Leal (1992); Silva (1992); Guimarães (1991).

⁶⁸ O tema da educação para a mulher aparece, por exemplo, nos livros de Guiomar Torrezão (1886: 317-22), e na escrita anti-feminista manifestada nas *Cartas a Luísa*, de Vaz de Carvalho (1938 [1885]). Tal como nos textos de Ramalho Ortigão (1947) e Oliveira Martins (1957) onde eles discutem esta problema directamente.

⁶⁹ Veja-se, por exemplo, o romance *Ambições* de Ana de Castro Osório, publicado em 1934 [1905], como a autora trata estes temas em diálogo com a visão dominante sobre as mesmas.

⁷⁰ Veja-se, por exemplo, que na discussão mediática e literária da época se reúnem os tópicos referidos na discussão do "divórcio", ou o "mal-estar no casamento". Nos artigos de Ramalho Ortigão e Oliveira Martins o "mal" do problema é colocado na deficiente (chamada "falsa") educação e moral das mulheres. Ou seja, que as mulheres, através da leitura de romances românticos (sem valor) optaram por uma concepção distorcida e irrealista do que seria o amor num casamento. Em contrapartida, os textos das mulheres expressam a ideia de que este "mal-estar" vinha do adultério praticado pelos seus maridos (Ortigão 1947; Carvalho 1938 [1885]). O adultério masculino era na época uma instituição. Sobre este assunto, veja-se Barreira (1992:88-99).

livro *Um século de periódicos femininos* (1992)⁷¹, onde também se podem seguir os esforços realizados na época para dar a conhecer as ideias feministas europeias e norte-americanas em Portugal. Igualmente, Maria Regina Tavares da Silva, no seu estudo *Feminismo em Portugal na voz de mulheres escritoras do início do século XX* (1992), evidencia a importância das ideias emancipatórias do feminismo para estas autoras no início do século XX. A pesquisa revela os esforços estratégicos e retóricos, utilizados pelas autoras, para adquirirem estatuto de igualdade na sociedade. É interessante seguir o processo de que se servem estas autoras para autodefinir o feminismo e a feminista, isto é, através duma reformulação do papel tradicional da mulher, em que é reivindicada outra posição no discurso como um ser moderno numa nova sociedade moderna:

Feminismo é, pois, tudo isto: a rejeição dos aspectos negativos do passado, a adopção de novos princípios e conceitos, a criação de novas imagens para a mulher, a conquista da igualdade de direitos e oportunidades, a participação em novos moldes na vida da família e da sociedade, o acompanhamento de um ritmo de mudança que caracteriza a vida portuguesa na época em questão. (Silva 1992:33)

Na área dos estudos literários, Cláudia Pazos Alonso (1997) e Graça Abranches (1997) partem dessa contextualização nas suas investigações sobre a produção escrita e as actividades das escritoras na Primeira República, respectivamente na década de 20. Abranches encontra uma actividade de escrita de intervenção social de “carácter publicista e reivindicativa e/ou ensaísta e pedagógico” (Abranches 1997:4). Portanto, uma produção escrita que, na sua variedade e amplitude, contrasta radicalmente com a imagem do silêncio desta autoria feminina transmitida pela actual historiografia literária portuguesa.

Testemunhos da época apontam também para uma participação e actividade viva destas mulheres na esfera pública. Ana de Castro Osório – a reconhecida escritora e fundadora da Liga Republicana das Mulheres Portuguesas, a primeira associação feminista em 1909 – escreve no seu livro, *Às mulheres portuguesas* (1905), considerado um Manifesto Feminista (Alonso 1997:25), a passagem abaixo citada. Tal como nos escritos das outras feministas, por exemplo, Virgínia de Castro e Almeida (1913), em relação ao conteúdo do texto revela-se como sendo surpreendentemente moderno e actual. Estes textos contradizem profundamente a suposta exclusão da mulher da esfera pública transmitida pelas histórias literárias aqui estudadas:

As escolas estão abertas por igual aos dois sexos e não há já quem, nesta hora alta da civilização, se atreva a banir dellas um indivíduo que as queira frequentar sob o pretexto da diferença do sexo.

Tempos atrás, quando a mulher pensava em sahir do anonimato da sua missão caseira, tinha apenas por campo aberto à sua actividade, a literatura, visto que é a unica profissão onde o talento e o estudo individual dispensam a educação preparatoria.

⁷¹ Escritoras e jornalistas do século XIX, entre outras, mencionadas no estudo de Ivone Leal: Antónia Gertrudes Pusich, D. Catarina Álvares d’Andrade, Maria Luísa, Antónia Luisa Cabral Pontes, M. D’Arrabida da Costa Sousa e Macedo, Inês Carlota Casassa, Maria José Canuto, Leopoldina Vargas Ollero, Antónia Luisa Cabral de Teive, Francisca Wood, Guiomar Torrezão, Marianna d’Andrade, Emília Maia, Amélia Janny, Maria Rita Cadet, etc.

Hoje não é assim. Toda a gente aceita uma senhora que tem a profissão de medica, pintora, escultora, engenheira ou professora, tudo que requer habilitações e estudos públicos, e que lhe tinham ensinado a crêr que nunca poderia atingir por falta de génio criador e persistencia no estudo. (Osório 1905:19)

No entanto, este trecho talvez se mostre demasiado optimista em relação ao estado actual da emancipação feminina na sua análise social do período da Primeira República, porque, em outras partes do seu livro, Ana de Castro Osório aborda a resistência e os preconceitos ainda mantidos perante a questão. O que tem de interessante é o facto de questionar a ideia vigente, transmitida pela historiografia literária actual, de que houve poucas autoras anteriores à década de 1930 (Alfa 2002) ou de 1950 (Saraiva & Lopes 2001). Entretanto, segundo a mesma autora tornar-se escritora era o único “caminho aberto” para a mulher que queria ter acesso à esfera pública. Portanto, as mulheres escreviam, o que significa que tinham ganho uma plataforma no campo literário, a partir da qual podiam expressar a sua voz.

Porém, ainda não se encontram nas histórias literárias narrativas os ecos das referidas investigações sobre o contexto literário e sociopolítico que engloba esta literatura da Primeira República. Este contexto é importante para compreender partes da produção literária de ambos os sexos, pois tal escrita foi marcada pela complexa problemática da “questão feminina”. Além disso, é muito importante para a genealogia literária feminina, pois pode considerar-se que as ideias da emancipação feminina agiram como propulsoras para que a mulher pudesse conquistar o lugar de criadora literária.

4.4 CONSEQUÊNCIAS DA FALTA DE CONTEXTUALIZAÇÃO

A importância destas novas ideias de emancipação feminina na contextualização sociopolítica, cultural e literária dos finais do século XIX é completamente negligenciada na história literária do género narrativo. No entanto, a situação melhora, pelo menos marginalmente, nos dicionários. Apesar de na maioria das obras não haver essa preocupação pode, no entanto, encontrar-se uma entrada sobre “feminismo” no *DLP* de Souto. Também merece um destaque especial a entrada sobre “feminismo”, da autoria de Graça Abranches, incluída na *Enciclopédia de Verbo* (*ELLP*, 2, 1997: 496-506), onde a autora dá uma extensa e complexa explicação do feminismo, em geral, e em relação à literatura, em particular.

Porém, nada sobre o referido contexto sociopolítico de género – incluindo as lutas discursivas entre, por um lado, as ideias de emancipação feminina e, por outro, a estipulação do papel secundário da mulher pela cultura dominante – se encontra nas obras histórico-literárias narrativas.

Estes dados históricos somente entram na história da literatura narrativa veladamente se se levarem em conta as referências à pressuposta “temática da condição feminina”, que indirectamente aponta para este papel secundário da mulher na sociedade (desenvolve-se o assunto no capítulo 6). No entanto, devido à falta de explicação quanto ao conteúdo desta “condição feminina”, a referida expressão contemplada pela historiografia carrega uma

conotação negativa, ao permitir subentender que esta literatura trata assuntos de interesse exclusivamente feminino (leia-se, de menos interesse).

A ausência destes conhecimentos revela consequências ao nível de interpretações históricas elaboradas nos estudos literários. Conforme a argumentação de Joana Russ, uma história que ignora a experiência de “outras” é distorcida: “A mode of understanding literature which can ignore the private lifes of half the human race is not “incomplete”; it is distorted” (Russ 1997b).

Em relação ao contexto português, os investigadores baseiam-se frequentemente nas experiências pessoais dos autores canonizados para explicar as tendências para criar determinadas representações femininas - imagens preconceituosas, estereotipadas e/ou como mera função simbólica dum estádio mental ou social. Até expressões misóginas foram explicadas partindo da ideia de que isto derivaria exclusivamente das suas experiências pessoais, e não das estruturas sociais marcadas pela política de género em que viviam. Um exemplo dum experiência pessoal, frequentemente utilizada neste contexto, é o de que o autor não conhecia ou não tinha experiência de mulheres. Esta explicação é frequente, por exemplo, em relação aos discursos literários de Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro.⁷²

Outro exemplo é que esta contextualização histórica muitas vezes é essencial para compreender a crítica da cultura dominante, muitas vezes pejorativa e/ou misógina, enfrentada pelas escritoras na viragem do século XIX para XX, e que se prolongou durante a primeira metade do século passado. Casos semelhantes, já referidos neste trabalho, são os de Oliveira Martins, ao fazer a recensão ao livro *Cartas à Luíza*, de Maria Amália Vaz de Carvalho (Martins 1959: 48), ou o de João Gaspar Simões, sobre a autoria feminina da década de 40 (Simões 1981: 448-450).

Estes são exemplos da falta de prestígio sociopolítico das escritoras – por serem mulheres – que se construíram no discurso crítico literário e ajudaram a excluí-las da historiografia literária em geral. Lembre-se, também, que Maria Amália Vaz de Carvalho foi a única escritora da sua época que conseguiu consagrar-se na história da literatura narrativa (*HLP* da Alfa 5, 2001: 259-61). Mesmo assim, foi tratada dessa maneira pejorativa pela crítica de Martins, na sua época. Portanto, os seus escritos foram avaliados, em primeiro lugar, por conterem a marca do género sexual do autor e não pelos seus aspectos literários. Levando isto em conta, as avaliações literárias elaboradas sobre a autoria feminina daquela época poderão ser questionadas por serem sobretudo baseadas em questões políticas e não estéticas.

Talvez a mais grave consequência, para os estudos literários, da falta de contextualização das autoras, na primeira metade do século XX, seja o facto de esta literatura não ter sido considerada como uma obra original. Sabermos mais sobre o contexto sociopolítico, cultural e literário em que escreveram estas autoras, abre também novas possibilidades para a elaboração de análises inovadoras desta produção literária, pois, em vez

⁷² Por exemplo, na Suécia é comum explicar os textos de August Strindberg, que são marcados por misoginia, como sendo causados pelas suas experiências matrimoniais negativas. Porém, estudos elaborados a partir do género têm mostrado que Strindberg tinha opiniões conservadoras em relação à questão da emancipação das

de lê-la tradicionalmente como cópia falhada duma estética masculina (monológica) podemos, por exemplo, lê-la em diálogo intertextual com os textos da época, ou como obras originais.

4.5 AUTORAS DA PRIMEIRA REPÚBLICA

Em geral, as escritoras da Primeira República e a sua literatura não entram na narrativa principal das histórias, caso sejam incluídas; são constituídas como um grupo à parte, por serem “mulheres”, conforme vimos no capítulo anterior.

Ao facto de as escritoras não entrarem na narrativa principal, relativamente à literatura da Primeira República, junta-se a fraca genealogia literária feminina; disto resulta que o discurso acaba por não respeitar o espaço cronológico-histórico desta literatura. Isto é, salvo nos casos da *HLP* de Figueiredo (1944) e Dacosta (1954), as histórias narrativas transportam a literatura de autoria feminina, em bloco, para outros lugares não cronologicamente exactos. Por exemplo, na *HLPI* de Sampaio, Ana de Castro Osório surge num capítulo da obra que trata o século XIX (*HLPI* de Sampaio 1942: 310). Na *HLP* de Saraiva & Lopes estes inserem-na na “página das escritoras”, no capítulo “Novas Tendências Realistas”, focando os inícios da década de 30 (*HLP* de Saraiva & Lopes 2001:1029). Na *HLP* da Alfa, acontece o mesmo, nenhuma dessas escritoras é apresentada no volume 6, o qual aborda as primeiras décadas do século XX, e só vêm a aparecer no volume 7, no capítulo sobre “Mulheres escritoras nos anos 30 e 40” (Alfa 2002: 135).

Além disto, ao entrarmos na época do Estado Novo, nota-se a tendência para silenciar a expressão literária associada às ideias emancipatórias e feministas. Assim, as escritoras, sejam elas assumidamente feministas ou não, passam a ser representadas sobretudo como autoras de literatura infantil. Por exemplo, a feminista assumida Ana de Castro Osório é apresentada desta maneira na *HLPI* de Sampaio (1942). Repare-se, também, como este género literário é percebido como um género de senhoras:

[sob a rubrica] f.) Contos para crianças

O conto para crianças é género literário que em Portugal tem sido – como é natural – quase exclusivamente cultivado por escritoras; especialmente: D. Maria Amália Vaz de Carvalho (1847-1921), D. Alice Pestana (1860-1929), e D. Ana de Castro Osório (1872-1935).

[...]

D. Ana de Castro Osório consagrou-se com louvabilíssima persistência à literatura infantil, deixando vários livrinhos para crianças, todos escritos com ternura e decidida vocação. Merece citação especial a sua admirável iniciativa da fundação de uma colecção significativamente intitulada *Para as crianças*, na qual estão publicadas até agora cerca de duas dezenas de volumes.” (*HLPI* de Sampaio 1942: 310)

A extensa actividade literária desta autora, contos, romances e textos de intervenção política não entram nesta representação. Osório é, nesta página, acompanhada por Maria Amália Vaz

mulheres. Além disso, houve escritoras contemporâneas, por exemplo Anne Charlotte Leffler, que vendeu mais livros do que Strindberg e obteve maior prestígio e admiração do público contemporâneo (Fahlgren 1994).

de Carvalho e Caiel (Alice Pestana); as três são representadas como autoras de literatura infantil, sob a rubrica: “Contos para crianças”.

Isto também é o caso no *DL* de Coelho onde, sob a entrada “Infantil”, além de Ana de Castro Osório, é também apresentada a escritora Virgínia de Castro e Almeida (*DL* de Coelho 1976: 470). Esta última autora tem também uma vasta produção literária e é, por exemplo, a autora de *A Mulher. História da Mulher. A Mulher Moderna. Educação* (1913), livro que contém uma história da mulher moderna, assuntos feministas e uma apresentação dos movimentos feministas fora do país (inclusive na Suécia). Embora se encontrem muitas das autoras da Primeira República reunidas na página, já referida, sob a entrada “Mulher” no *DL* de Coelho, a sua maneira de apenas enumerar as autoras sem linhas de apresentação não consegue modificar a sua representação.

Só, nos dicionários mais recentes foi feita a revisão da representação de Ana de Castro Osório – nesses, a actividade feminista finalmente é-lhe atribuída (*DLP* de Machado 1996: 355; *DCAP* de Lisboa 2000: 131; *BHLP* Autores: 1999: 180). Porém, Virgínia de Castro e Almeida foi esquecida nestas obras, salvo na de Lisboa e na *Biblos* onde é retratada predominantemente como uma autora de literatura infantil (*ELLP*, 1, 1995: 172; *DCAP* de Lisboa 2000:148).

É verdade que a literatura infantil forma uma parte importante das obras da autoria feminina da época e que elas desempenharam, nesta área, um papel pioneiro. Entretanto, a parte da sua obra romancista geral, frequentemente empenhada nas ideias políticas e nas reivindicações feministas, não foi levada em conta pelo discurso literário institucional e, conseqüentemente, foi quase completamente silenciada. Esta problemática insere-se na discussão maior relacionada com os problemas apresentados pelo discurso hegemónico no que toca à forma de se relacionar com as questões políticas expressas pela autoria feminina. Podia argumentar-se que, exactamente porque sabemos que esta literatura foi originalmente avaliada numa época em que a ideologia vigente queria arrumar as actividades das mulheres numa esfera privada, esta literatura merece agora uma reinterpretação.

Este fenómeno, que consistiu em remeter as autoras progressistas para a produção de literatura infantil também foi observado por Antónia Fiadeiro no seu estudo sobre Maria Lamas (da década de 30), ao constatar que apenas as suas obras de literatura infantil foram reeditadas (Fiadeiro 2003:25).

Pode concluir-se que as representações da autoria feminina da Primeira República projectadas nas histórias literárias narrativas são, pois, escassas; salvo o já referido capítulo de Luísa Dacosta. Na *HLP* de Saraiva & Lopes são somente enumeradas, por nomes num parágrafo (2001:1029). Do mesmo modo, no capítulo sobre “Mulheres escritoras nos anos 30 e 40”, da Alfa – em que esta autoria foi colocada – segue-se o tratamento tradicional de enumerar estas autoras, e representá-las assim, em pouquíssimas palavras. Reproduz igualmente, a tradição de as representar em primeiro lugar como autoras de literatura infantil. Nada é dito sobre o contexto sociopolítico em que se encaixa a autoria feminina. As autoras continuam, aqui, a ser tratadas com a *ambivalência* herdada do discurso dominante, isto é, são incluídas sob o pretexto de que se distinguem na época, mas não por produzir uma literatura relevante, sendo por isso enumeradas dentro dum parêntesis:

E outras figuras que se distinguem como jornalistas ou lutadoras em causas como o divórcio ou os direitos da família e da mulher, e que por vezes aparecem também com obras de poesia e novelística, são outros tantos casos excepcionais no cômputo geral do seu tempo (alguns exemplos: Mafalda Mouzinho de Albuquerque, Mécia Mouzinho de Albuquerque, Maria Amália Vaz de Carvalho, Branca de Gonta Colaço, Lutgarda Guimarães Caires, Amélia Janny, Alice Moderno, Maria O'Neil, Ana de Castro Osório, Albertina Paraíso, Alice Pestana Caiel, Olga de Moraes Sarmiento, Angelina Vidal). Notar-se-á nestas escritoras um pendor pedagógico ou uma prática da literatura para a infância, em relação com o papel maternal que a sociedade e a ideologia tanto valorizavam e cultivaram, como meio de conservar uma ordem de valores e de papéis bem definidos para o homem e para a mulher. (Morão, *HLP* da ALFA 2002:135-36)

Reconhecem-se, no trecho citado, características discursivas típicas, transmitidas pela historiografia literária tradicional sobre as autoras e a sua expressão literária: existiam somente algumas escritoras que eram “casos excepcionais” e essas, escreveram sobretudo literatura infantil. Por um lado, são reconhecidas como lutadoras dos direitos das mulheres, mas, por outro lado, a sua escrita é interpretada duma maneira ahistórica e descontextualizada, ao ser representada como “tradicional” e “conservadora”.

Neste excerto, a expressão literária das escritoras que no seu tempo eram autoras transgressoras das convenções sociais (algumas feministas), acaba por ser avaliada mediante a visão de género da nossa época e, conseqüentemente, não se reconhece a sua qualidade reivindicativa e subversiva. É preciso levar em conta que estas autoras, naquela época, ainda lutaram para se livrarem da imagem da mulher como um ser “doente”, condenado à esfera privada. De maneira que tinham de adoptar estratégias discursivas que lhes permitissem ser olhadas como seres responsáveis e inteligentes para obterem independência económica e o direito de voto na sociedade moderna (cf. Silva 1992).

Portanto, “o pendor pedagógico” na escrita das mulheres, na época, pode ser interpretado em termos reivindicativos, tal como é o caso nos estudos de Graça Abranches⁷³ e de Maria Regina Tavares da Silva. Tal como argumenta Abranches:

As ênfases variarão, de acordo com o posicionamento ideológico e com o lugar e a função que para as mulheres reivindicam no espaço público, mas o que poderemos considerar a tese mínima será a de que o próprio ideal feminino da mulher-mãe exige uma regeneração da condição feminina pela instrução e pela participação cívica, por um lado, e de que esta participação é indispensável à construção da (nova) sociedade. (Abranches 1997:5)

Conseqüentemente, o espaço criativo oferecido à autora para produzir literatura no campo literário era maior do que aquele que os manuais da historiografia literária nos sugerem. A plataforma conquistada no discurso era adquirida na luta simbólica, pela “mulher” e não pela “escritora”.

Naquela época, a mulher ainda era associada à esfera privada e havia ainda “incompatibilidade” entre o facto de se ser “mulher” e de se participar em instituições de

⁷³ Neste estudo, Graça Abranches analisa a produção literária de Ana de Castro Osório e reconhecia-a como progressista. Expressa um feminismo de igualdade e criou “os primeiros esboços de ‘mulheres novas’ (*new women*), na literatura portuguesa. (Abranches 1997:6-7).

prestígio e de poder na esfera pública. Pode assim afirmar-se que as escritoras tinham conquistado um lugar no campo literário, mas que isso ainda não fora assimilado pelas actividades literárias institucionais – como a crítica literária e os meios académicos onde se escreveu a historiografia literária.⁷⁴

4.6 POETISAS DE 1920

No que diz respeito à expressão poética de autoria feminina dos tempos do primeiro e segundo modernismos nota-se, no campo literário português, que a poetisa se encontra fora dos grupos de vanguarda. Não obstante, conforme foi apontado no capítulo anterior, houve muitas autoras a expressarem-se literariamente em livros e eventos culturais (conferências) da esfera pública. Em Portugal, estas constituíam, para além das escritoras já mencionadas da Primeira República, o *boom* de poetisas da década de 20 estudadas por Cláudia Pazos Alonso.

Através do trabalho de Alonso sabe-se que houve um mercado para vender a poesia da autoria feminina, tendo sido publicadas antologias, estudos críticos e livros de poesia os quais foram êxitos:

No início dos anos vinte, as poetisas estão no auge da sua popularidade, sendo constantemente retratadas e entrevistadas pela imprensa. Na realidade, embora seja difícil de se saber se foi causa ou consequência desta enorme popularidade, o livro de poesia feminina que mais sucesso conheceu durante esse período, *Namorados*, de Virgínia Vitorino, saiu em 1920. Foi um sucesso fenomenal, tendo doze edições sucessivas, algo praticamente sem precedentes na época. (Alonso 1997:26-27)

Ao analisar as críticas literárias que apresentam recensões sobre as obras destas autoras, Alonso problematiza o facto de a poesia de autoria feminina ter sido principalmente apreciada pela sua expressão lírica, considerada essencialmente amorosa e “feminina”. Assim, as autoras foram simultaneamente alvo de crítica pejorativa e de louvor, e ambos evidenciam a questão de género contida nelas.

Por um lado, “muitos críticos literários ridicularizaram abertamente as poetisas e aquilo que constituía para eles as limitações da sua obra”, ou seja, por outras palavras, o tema do amor (Alonso 1997:28).⁷⁵ Por outro lado, houve outros críticos que conseguiram descobrir algo de novo nesta literatura. Porém, tal como argumenta Pazos Alonso, estes críticos também não conseguiram perceber esta literatura fora dos estereótipos sexuais vigentes:

Segundo ele, uma antologia de poetas masculinos escrevendo sobre o tema do amor seria “vulgar, banal, trivialíssima, sem interesse algum. Mas o amor cantado pelas próprias mulheres é outra

⁷⁴ Isto não significa que não houvesse mulheres nestes meios, e que elas não tivessem voz, note-se que tanto a reconhecida Carolina Michaëlis de Vasconcelos, como Vaz de Carvalho ou Guiomar Torresão escreveram ensaios literários.

⁷⁵ Um facto interessante, referido por Alonso, relaciona-se com a especificidade de as poetisas portuguesas escreverem sonetos: “A ligação entre o soneto e as mulheres é pois meramente circunstancial, mas levou vários críticos da época a verem o soneto, que noutros países foi e continua a ser considerado uma forma masculina, como uma forma feminina” (Alonso 1997: 29-30).

coisa, torna-se mais atraente e sugestivo, tem maior elevação e encanto”. Este discurso mostra que o autor estava perfeitamente consciente de que a voz das poetisas representava algo de novo, abrindo novos caminhos: efectivamente até então as mulheres tinham sido quase sempre *objectos* e não *sujeitos* do discurso amoroso. No entanto, o autor também revela patentemente ter interiorizado um ponto de vista masculino da mulher, apreendida como mulher-anjo, cuja poesia tem de ser forçosamente “feminina”, atraente é certo, mas também cheia de espiritualidade e encanto. (Alonso 1997:28)

Além disso, Alonso observa que as escritoras se encontraram numa situação dupla: “se se cingissem a tópicos e sentimentos próprios para senhoras, eram criticadas pela falta de originalidade. Mas logo que se desviassem das normas” eram criticadas por falta de decoro e moralidade (Alonso 1997:31). Portanto, não há dúvida que as *posições de sujeito* no discurso, oferecidas a estas poetisas, ainda eram dominadas pela sua “qualidade feminina” – escrever poesia a partir do coração – estipulada no discurso da feminilidade tradicional.

Por outro lado, tinham atingido uma plataforma literária, na época contemporânea, a partir da qual se podia transgredir esta posição tradicional. É igualmente observado por Alonso como a poesia “não feminina” e, portanto, transgressora, porque, por exemplo, se debruçou sobre tópicos tabu, foi marginalizada no discurso crítico (Alonso 1997:45). Alonso apresenta dois exemplos: Angelina Vidal, que foi marginalizada por questões políticas, e Judith Teixeira, cuja obra criou um escândalo na época devido à sua expressão erótica e lésbica.

Judith Teixeira, escritora contemporânea de Florbela Espanca, e activa durante o *boom* das poetisas da década de 1920, é excluída por completo nas histórias da literatura narrativa. E isto, provavelmente, devido à sua dupla outridade, porque sendo mulher e homossexual causou um escândalo na sociedade contemporânea. No entanto, Judith Teixeira foi reeditada e recuperada para a historiografia literária ultimamente, ao ser inserida nos *DLP* de Machado (1996:471) e *DCAP* de Lisboa, vol. 3, (1994:146).

As autoras da década de 20 (o *boom* de poetisas), consideradas como um grupo, são as que no século XX mais sofreram um silenciamento na historiografia literária portuguesa. É raro encontrar aí essas poetisas representadas, e a historiografia literária apresenta Florbela Espanca como sendo uma ilha isolada, um caso excepcional no seu tempo (*HLP* de Saraiva & Lopes; *HLP* de Alfa). Entre os nomes apontados por Alonso como os mais frequentemente tratados pela crítica da época estão os de Branca de Gonta Colaço, Maria de Carvalho, Laura Chaves, Oliva Guerra, Marta Mesquita da Câmara, Virgínia Vitorino, Fernanda de Castro e Florbela Espanca. Todas estão representadas no texto sobre autoria feminina de Luísa Dacosta (1973).

Entretanto, nas histórias narrativas recentes, na *HLP* de Saraiva & Lopes (2001), são apenas mencionadas (salvo Florbela Espanca), sem linhas de representação, as seguintes: Fernanda de Castro, Marta Mesquita da Câmara, e Virgínia Vitorino (*HLP* de Saraiva & Lopes 2002:1029).

Na nova *HLP* da Alfa (2002) surgem, no capítulo sobre autoria da década de 30 e 40, os nomes de Branca de Gonta Colaço, M M de Câmara e Oliva Guerra, mencionadas em pouquíssimas linhas (2002:136). Contudo, Virgínia Vitorino, apesar de ter sido uma poetisa

de sucesso na sua época, é apenas mencionada no âmbito do teatro na nova historiografia da Alfa. Por outro lado, no mesmo capítulo, Fernanda de Castro é uma das poucas que recebem uma representação maior e positiva sobre a sua produção literária (Alfa 2002: 140-41).

Os dicionários de *BHLP: Autores* e *DLP* de Machado (1996) apenas apresentam Florbela Espanca, e o último, tal como já foi dito, acrescenta uma apresentação de Judith Teixeira. A única excepção a este padrão de apagamento encontra-se no *DCAP* de Lisboa, que consegue apresentar 43 autoras nascidas entre 1867 e 1899 (vol. 3, 1994), portanto são escritoras que produzem textos literários na primeira metade do século XX (veja-se apêndice).

No entanto, nas obras do género narrativo do *corpus*, o grupo de Orpheu, predomina as representações da literatura portuguesa da sua época, enquanto que as autoras das décadas de 10 e 20 não conseguiram entrar nas histórias. Por exemplo, Virgínia Vitorino, que também se distinguiu com peças de teatro, vendeu mais livros e parece ter recebido mais estima do público contemporâneo do que Fernando Pessoa e os outros autores do grupo de Orpheu.

Obviamente, a minha intenção aqui não é fazer uma comparação entre a qualidade estética da poesia do Primeiro Modernismo, incluindo a de Fernando Pessoa, com a autoria feminina da época. Antes queria sugerir que a autoria feminina com a sua forte construída conotação “tradicional/convencional” tem funcionado como a literatura “outra” da expressão de vanguarda no discurso institucional. Retomando os já referidos dados de Alonso, se a poesia de autoria feminina transgredisse as fronteiras do que era considerado tópico ou estética “convencional feminina”, isso não seria aceite nem reconhecido pela crítica da época. Portanto, além de ser importante reivindicar, em nome da pluralidade, uma representação desta literatura na historiografia literária, seria também interessante ver se um trabalho aprofundado sobre a sua expressão poderia modificar a imagem “feminina-convencional” vigente nesta literatura.

4.7 AUTORAS DA DÉCADA DE 30 E 40

Durante as décadas de 30 e 40, as autoras que escreveram literatura de intervenção social, estudadas por Ana Paula Ferreira (2002) e Maria Antónia Fiadeiro (2003, sobre Maria Lamas), também não se encontram ligadas discursivamente às correntes literárias da época (neo-realista ou precentista) na trajectória geral nas histórias narrativas.

Retomando aqui o que foi analisado no capítulo anterior sobre a marginalização e estigmatização desta autoria feminina no discurso literário institucional queria, a seguir, aprofundar a análise sobre a conexão entre a falta da contextualização e a escassa representação (tanto em quantidade como qualidade) da mesma. Os mecanismos usados pelo discurso literário dominante para excluir e marginalizar esta literatura são estudados em profundidade por Ana Paula Ferreira (2002), que, entre outras coisas, evidencia a discrepância entre o reconhecimento desta literatura no campo literário e no discurso literário institucional. Não há dúvida de que estas autoras já tinham conquistado uma plataforma sólida - publicaram e venderam em grande quantidade - para se expressarem de forma própria, embora vivessem num regime que, mais uma vez, queria associar a actividade feminina à esfera privada:

É preciso ter em conta a realidade histórica em que a diferença do feminino não é simplesmente uma construção cultural, um tabu ou preconceito herdado da tradição mas, precisamente, assume o estatuto legal de diferença social e política institucionalizada a partir da Constituição de 1933. Esta diferença é disseminada por toda uma gama de práticas simbólicas que interpelam e pretendem consciencializar as mulheres portuguesas acerca da sua missão como esposas-mães, fadas-do-lar reprodutoras da ideologia nacionalista e colonialista da “Casa Portuguesa”. (Ferreira 2002:37)

Portanto, considero que as questões de política de género contidas na sociedade portuguesa da época são extremamente importantes para as interpretações desta literatura.⁷⁶ Porém, nem as autoras, nem a contextualização referidas, ocupam grande espaço no discurso historiográfico-literário, de modo que são apenas esporadicamente representadas nas obras histórico-literárias.

Neste grupo de autoras das décadas 30 e 40 encontram-se nomes bem reconhecidos na época como, por exemplo, Maria Lamas e Maria Archer. São, no entanto, atribuídos a estas autoras, também envolvidas na luta pela emancipação feminina, verbetes próprios nos dicionários, enquanto que no discurso do género histórico-literário narrativo a sua marginalização se torna mais evidente.

Na *HLP* de Saraiva & Lopes, embora esta autoria seja reconhecida pela sua qualidade expressiva de uma intervenção social, o facto de as reunir numa página só, sem lhes oferecer uma contextualização literária resulta, evidentemente, em representações escassas (*HLP* de Saraiva & Lopes 2001:1029).

Retomando aqui a análise elaborada no capítulo anterior, sobre o texto tratando esta literatura, na *HLP* da Alfa, este capítulo destaca-se nesta História pelo facto de o seu conteúdo literário não se encaixar num contexto histórico, social e político da sua época. Não se encontra no texto toda a vasta problemática relativamente aos direitos e aos papéis de género durante a época do Estado Novo, bem como as condições sociopolíticas a que a autoria feminina e masculina estão sujeitas.

Além disso, o capítulo também se destaca na obra por questionar constantemente o valor literário da maioria das obras em tratamento. Isto é, ainda que de maneira breve, leve em conta o estilo, a linguagem e a temática das obras de autoria feminina nele incluídas, não realiza, a meu ver, uma análise que transcenda a estética normativa. As obras parecem ser, dum modo implícito, constantemente avaliadas em confronto com os valores estéticos hegemónicos da literatura dominante, e deste modo, percebidas como “convencionais”. Portanto, o percurso de contextualizar a autoria feminina exclusivamente em termos literários hegemónicos e não levar em conta as condições sociopolíticas, culturais e históricas remete igualmente para uma representação escassa. A seguir são apresentados exemplos desse tratamento redutor.

A produção literária de Maria Archer é vasta e foi apreciada por críticos contemporâneos como, por exemplo, João Gaspar Simões (cf. Ferreira 2002:31). Mesmo

⁷⁶ Para saber mais sobre a autoria feminina e a política de género na época de Estado Novo veja-se, além do já referido estudo, dois outros artigos da autoria de Ana Paula Ferreira (1996a; 1996b), e os estudos de Fiadeiro (2003); Abranches (1997); Ballesteros (1996).

assim, foram trazidas para a sua representação apenas cinco das suas obras. *Aristocratas*, obra que a historiadora considera falhada, curiosamente é a que conseguiu mais linhas de texto:

Esta vocação para o texto curto confirma-se no falhado romance *Aristocratas* (437 páginas), de 1945, no qual, seguindo o modelo da saga de uma família ao longo de duas gerações, se afigura curto o fôlego da autora para este género, alongando-se, perdendo ritmo, não atingindo uma caracterização convincente das personagens, quedando-se na crítica social e no estereótipo. (Morão, *HLP da Alfa* 2002:139)

Ainda em relação a Maria Archer e ao seu romance *Ida e Volta de Uma Caixa de Cigarros* de 1938: “com personagens femininas de vários estratos sociais, mas sem atingir espessura interna ou problematização” (*HLP da Alfa* 2002:138). Sabendo que esta obra de Maria Archer não passou a censura da época – um facto que não é considerado no texto da Alfa – estranha-se ainda mais a decisão de não levar em conta o contexto sociopolítico ao tratar-se estas obras. Obviamente, esta obra contém outra temática ou tópico que levou a que fosse proibida.

Leia-se, ainda, sobre Aurora Jardim: “Como o entrecho, a linguagem é sem inventiva e os diálogos pouco convincentes” (*HLP da Alfa* 2002:139), e em relação a um outro romance: “mas que perde esse bom ponto de partida na falta de espessura de personagens convencionais” (*HLP da Alfa* 2002:139).

Sobre Emília de Sousa Costa: “dá à estampa as novelas, moralistas e sem inovação,” (*HLP da Alfa* 2002:140). Em relação a Maria da Graça Azambuja (Freire) e Manuela de Azevedo:

[Maria da Graça Azambuja] fica-se por uma escrita de convenção e personagens sem garra; esta autora voltará em 1949 com *Joana Moledo*. No mesmo ano de 1945, Manuela de Azevedo publica, sem resultados muito interessantes, *Um Anjo quase Demónio* [...] (*HLP da Alfa* 2002:141)

O capítulo da Alfa continua no mesmo tom, de modo que o leitor tem motivos para se perguntar sobre as razões por que foram estas as autoras escolhidas para representar a literatura portuguesa.

Outro fenómeno que faz parte da estigmatização desta autoria feminina, e que igualmente é reproduzida sem reflexão e problematização, neste capítulo, é a já referida ideia de que as escritoras confundem arte e vida pessoal, escrevendo, portanto, não com imaginação/construção, mas apenas, confessionalmente. Há vários exemplos nos quais se observa que a historiadora foi buscar traços de citações recolhidas nos textos das próprias autoras para apontar isso. Por exemplo, em relação a Maria Archer afirma-se que *A Morte Veio de Madrugada* foi ‘escrito para distrair’ os seus ‘pensamentos’ (*HLP da Alfa* 2002:138). Do mesmo modo refere-se que um romance de Aurora Jardim “*Cristal Embaciado*, de 1937, ‘não nasceu da imaginação’, mas do ‘confessionário’ da autora, que dele tira ‘pedaço[s] de vida’” (*HLP da Alfa* 2002:139).

Portanto, a escrita das autoras é aqui constantemente avaliada segundo os parâmetros duma estética normativa (neste caso provavelmente neo-realista), que elas não partilham. Assim, encontra-se uma semelhança com aquilo que foi encontrado por Anna Williams no seu

estudo sueco, isto é, que as representações da literatura de autoria feminina nas histórias transmitem a ideia de que a sua estética apenas se desvia da *norma* e não a renova (Williams 1997: 96).⁷⁷

Porém, a renovação literária contida nesta autoria feminina só poderia ser evidenciada se a sua outridade fosse avaliada segundo novos parâmetros. E neste processo de *reinterpretar* torna-se fundamental a sua contextualização sociopolítica, histórico-cultural e literária. Ao escrever sobre esta autoria feminina, Ana Paula Ferreira consegue situá-la num contexto mais amplo em termos de contextualização. O ensaio de Ferreira (2002) é riquíssimo em novos dados observados e consegue, não só apresentá-la a uma nova luz crítica, como encará-la de forma original e enriquecedora para a história da literatura portuguesa. Uma literatura “outra” num sentido inovador e original:

Assinados com nomes de mulheres, os seus livros expõem em fórum público a Mulher, ou a chamada condição feminina, como parte de uma conjuntura histórica e ideológica concreta e bem mais ampla, que não se limita ou reduz a supostas “coisas de mulheres”. Talvez, por isso mesmo, seja esta uma literatura radicalmente Outra, que não responde às expectativas e é, de facto, libelo contra certa tradição de “literatura feminina” abstraída de realidades socioeconómicas e morais. Outra, também, porque não se integra nas correntes dominantes da Literatura que obedecem a critérios de valor masculinos ou masculinizantes. E, enfim, Outra porque se recusa a pactuar com o silêncio e o anonimato que tanto a Lei do Estado Novo como ditadores de vária feição quiseram ou queriam impor às mulheres portuguesas, e não só. (Ferreira 2002:52)

O tratamento preconceituoso, pela crítica literária e pelo discurso institucional, que as escritoras da primeira metade do século XX receberam da sua própria época, é transmitido para a historiografia literária portuguesa. Isto ainda afecta a situação actual, porque os preconceitos são transmitidos, sem se questionarem as ideologias antigas inerentes a estas representações.

4.8 UMA CONTEXTUALIZAÇÃO POR FAZER

Neste capítulo, foi minha intenção sugerir algumas pistas em que se podia construir uma contextualização da autoria feminina da primeira metade do século XX. Estas pistas foram baseadas em estudos já existentes, com o objectivo de evidenciar que esta autoria já tinha conquistado posições de sujeito no campo literário a partir dos quais produziram literatura original.

Apesar disso, as representações da autoria feminina da primeira metade do século XX, na historiografia literária, são escassas. Não obstante, houve muitas escritoras em épocas anteriores que estão hoje esquecidas, provavelmente porque a sua escrita teve dificuldades em

⁷⁷ No contexto Sueco, Ebba Witt Brattström no seu estudo sobre Moa Martinsson (uma escritora da década de 30), evidencia como a crítica literária na época era incapaz de interpretar uma faceta nova da sua estética como modernista. A sua maneira de escrever com frases longas, imitando a linguagem oral (cf. Saramago) foi interpretada como uma falha de conhecimentos sobre a língua. Em contrapartida, se ela fosse homem, naquela altura, a sua estética provavelmente teria sido interpretada como uma renovação estética. (Witt-Brattström 1988).

ser reconhecida pelo discurso literário institucional, marcado pela ideologia dominante acerca da autoria feminina.

O facto de esta literatura de autoria feminina não ser contextualizada, e portanto, não fazer parte duma história contada na historiografia, converte-as em anomalias no contexto cultural português. Isto torna-se evidente ao verificar que elas não são inseridas na narrativa principal, nem o seu espaço cronológico é respeitado no discurso.

A “incompatibilidade” histórica, construída no discurso dominante, entre a literatura de autoria feminina e as grandes linhas de força, constitui uma problemática que se prolonga durante o século XX e que se pode considerar como um factor crucial para as suas dificuldades em obter status, reconhecimento e representação no discurso historiográfico.

No capítulo a seguir analisa-se a forma como a relação da mulher escritora com as *correntes literárias* foi historicamente construída e depois manifestada na historiografia literária.

Capítulo 5

UMA HISTÓRIA DA INCOMPATIBILIDADE: A AUTORIA FEMININA E AS CORRENTES LITERÁRIAS

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. (Paulo Medeiros 1993:30)

5.1 INTRODUÇÃO

Este capítulo irá problematizar como a “incompatibilidade” entre a maneira de conceptualizar as correntes literárias e a autoria feminina se desenvolveu nos discursos literários, em geral, e como se manifestou discursivamente na historiografia ao longo do século XX, em particular. Tendo em conta o contexto sociopolítico e histórico proponho trazer à discussão, como base fundamental, a política de género mantida no discurso, ou seja, neste caso, a problemática que se baseia na conexão simbólica entre, por um lado, a “autora” e a “esfera privada” e, por outro lado, o “autor” e a “esfera pública”.

Se no capítulo anterior a análise estava mais concentrada numa contextualização alternativa da autoria feminina, como sendo ainda uma história por fazer, neste capítulo o foco virar-se-á para os factores da cultura dominante que restringem a sua participação no discurso literário institucional.

A presente análise irá focalizar as ligações discursivas entre a autoria feminina e as correntes literárias, embora, numa perspectiva ampla, o objectivo seja investigar a relação da autoria feminina com a *evolução* das grandes linhas de força do discurso histórico-literário. Qualquer que seja a forma de abordar a questão da incompatibilidade, ou por uma análise que focaliza conceitos como periodização ou geração ou época ou escola ou processo de canonização de autores, ou até, géneros literários de prestígio, acredito que os resultados finais sejam semelhantes. Isto, considerando que a interdependência conceitual e estrutural destas taxinomias na formação da narrativa principal do discurso histórico-literário se constroem segundo os mesmos parâmetros ideológicos (ver 2.5.2).

Começarei por apontar algumas características da actividade literária de vanguarda e a prática crítica-literária do discurso institucional para, assim, identificar algumas pistas em que se construiu a “incompatibilidade” discursiva entre essas correntes literárias e a autoria feminina. Em seguida, faz-se a análise das representações no *corpus* das ligações e desligações construídas entre a autoria feminina e as prevaletentes estéticas das correntes

literárias. Por último, questionam-se, em alguns pontos, os pressupostos hegemónicos ainda transmitidos pelo discurso literário institucional, os quais levam à situação actual de que a autoria feminina anterior à década de 50, por uma questão de qualidade, não teria lugar nas grandes linhas de força da literatura da nação.

5.2 A INCOMPATIBILIDADE SIMBÓLICA DA ESCRITORA COM A MODERNIDADE

Pode constatar-se que, em Portugal, a actividade das correntes literárias dos primeiros modernismos excluiu por completo a participação feminina. Vê-se, também, que o discurso institucional, em termos de crítica literária e actividade historiográfica, acaba por reforçar este padrão. Toda a primeira metade do século XX pode ser caracterizada como a época dos *ismos* – começando já no século anterior com o simbolismo, o decadentismo, o saudosismo, o modernismo de Orpheu, em 1915 (paulismo, interseccionismo, sensacionismo, futurismo), o presencismo, em 1927, o neo-realismo, em 1938 e o surrealismo, em 1947. Os primeiros *ismos* da vanguarda promoveram uma mudança profunda dos paradigmas estéticos e do papel do poeta/artista e da arte vigente na literatura, de tal maneira que muitas vezes esta estética de vanguarda nos textos críticos foi caracterizada em termos revolucionários:

[...] então o predomínio deverá ser, não da tradição, mas da inovação. É o fundamento teórico das *vanguardas*. O modernismo vanguardista, efectivamente, organiza-se sobre o princípio de que a geração nova cabe o papel messiânico de romper com o passado e de, sobre os escombros da herança destruída e abandonada, acelerar a evolução, inventar o futuro, criar o mundo novo. (Quadros 1989:30)

Assim as estéticas dos novos *ismos* evoluíram em confronto e ruptura com as da literatura estabelecida e dominante, que as novas vanguardas consideraram tradicionais, e criaram o novo paradigma literário, nomeadamente a “inovação”. Os primeiros *ismos* evoluíram sobretudo a partir de agrupamento de novos autores que se dedicaram a uma elaboração da literatura de estética hermética, em espaços públicos anunciada depois através de manifestos publicados em revistas literárias. Além disso, cultivou-se, pelo menos nos primeiros *ismos*, uma estética e um renovado papel romântico do poeta/criador literário, com conotação de poeta-génio, cujo enquadramento dificilmente podia incluir os estatutos da mulher escritora na época.

Num estudo intitulado *The Gender of Modernity* (1995), Rita Felski faz uma análise revisionista da construção discursiva do conceito de *modernidade* ocidental, através duma busca de ligações, e/ou desligações entre “mulher” e *modernidade* produzidas nos diferentes géneros de discursos sociais e culturais. Rita Felski evidencia como a associação simbólica da mulher à esfera privada implicou a sua separação dos novos conceitos de modernidade e vanguarda:

The identification of modernity with masculinity is not, of course, simply an invention of contemporary theorists. Many of the key symbols of the modern in the nineteenth century – the public sphere, the man of the crowd, the stranger, the dandy, the flâneur – were indeed explicitly

gendered. There could for example, be no direct female equivalent of the flâneur, given that any women who loitered in the streets of the nineteenth-century metropolis was likely to be taken for a prostitute. (Felski 1995:16)

Portanto, os conteúdos das *posições de sujeito* às quais a mulher escritora teve acesso no campo literário ainda não eram compatíveis com o paradigma deste tipo de escritor flâneador, tal como ainda não o eram, simbolicamente, com o lema da criação da “arte pela arte”. A estética literária de vanguarda, no seu carácter hermético, era associada a um alto nível de artificialidade (por exemplo, o fingimento pessoano) e intelectualidade, enquanto a autoria feminina ainda era associada à emoção do coração feminino sendo as suas posições no discurso concebidas como pólos opostos.

Para exemplificar este processo da construção de incompatibilidade apresentam-se duas pistas de factores que poderiam ter favorecido uma inclusão ou integração do sujeito literário feminino no novo *sujeito literário modernista*. Em primeiro lugar, seria interessante questionar por que a determinante transformação da entidade do *sujeito literário*, que as novas estéticas desenvolveram, não deram ensejo a uma abertura à participação feminina.

Na sua obra já clássica, *The Madwomen in the Attic* (1978), S. Gilbert & S. Gubar elaboram as suas teorias sobre a problemática da autora inglesa conquistar a entidade do *sujeito literário* no século XIX, partindo da concepção do *sujeito literário positivista*. Isto é, na tradição humanista ocidental (patriarcal), o autor era definido em termos dum *sujeito literário* unido e monológico, com uma voz modelada através da razão iluminista, controlando, como um pai onipotente o seu texto e universo literário (Moi 1987; Gilbert & Gubar 1978).

Porém, a transformação do *sujeito literário positivista*, definido em termos masculinos absolutos e monológicos em *sujeito literário modernista*, implica em termos dialógicos, pluralistas, uma abertura deste último, pelo menos teoricamente, à representação do “outro” (cf. Moi 1987). Tal como argumenta Dionísio Vila Maior num artigo sobre Fernando Pessoa: “um dos mais importantes elementos do modernismo [foi] a morte do eu monológico” (Maior 1993:92). Existem muitas maneiras de denominar e caracterizar o estatuto do novo *sujeito literário modernista*, sobretudo em dispersão, decomposição, fragmentação ou apagamento do *Eu*, e todos remetem para um sujeito literário pouco definido. E talvez seja mesmo no contexto português que esta transformação se evidencie com maior relevância, levando em conta o universo estético-literário pessoano, incluindo os seus heterónimos.

Além desta abertura ao *sujeito outro*, que existe teoricamente na noção de *sujeito literário modernista*, surge um outro fenómeno interessante na estética modernista, que é a feminilização da sua expressão literária. Na busca das representações femininas, Rita Felski encontra-as no já mencionado estudo, por exemplo, na expressão dos poetas decadentistas e modernistas, assumindo uma atitude de revolta e subversão perante a expressão realista:

Thus an imaginary identification with the feminine emerged as a key stratagem in the literary avant-garde’s subversion of sexual and textual norms. This refusal of traditional models of masculinity took the form of a self-conscious textualism which defined itself in opposition to the

prevailing conventions of realist representation, turning toward a decadent aesthetic of surface, style, and parody that was explicitly coded as both “feminine” and “modern”. (Felski 1995: 91)

Portanto, houve na expressão de vanguarda uma estratégia de usar o papel do feminino como um código subversivo ao contestar os discursos conservadores ou patriarcais. Isto também é observado por Ellen Sapega em relação à expressão da *Geração de Orpheu*, em Portugal (Sapega 1993:71). A estratégia de utilizar marcadores femininos na expressão podia, então, aparecer como um meio para confrontar e afrontar os sentidos estéticos hegemónicos prevalecentes no campo literário da época.⁷⁸

Hipoteticamente, estas estratégias poderiam ter servido para reconciliar a expressão da autoria feminina com a dos modernistas, mas isto, como sabemos, não aconteceu. Ao contrário, estes grupos, tal como no resto da Europa, foram formados, quase sem excepção, por homens, e os seus textos revelaram, em vários aspectos, uma ideologia misógina. Isto foi observado por várias pesquisadoras, por exemplo, Elaine Showalter (cf. Felski 1995:93; Gilbert & Gubar 1988):

While the male avant-garde of the 1880s ‘where critical of the patriarchal order in which they lived and heralded its end,’ they often ‘looked with fear towards the new feminist order.’ This paradox is at the heart of fin-de-siècle culture. Indeed, strongly anti-patriarchal sentiments could also coexist comfortably with misogyny, homophobia and racism. (Showalter 1991:11)

Portanto, em vez de incluir o género feminino nesta actividade subversiva contra a sociedade patriarcal, reforçou-se e cimentou-se, nesta nova estética dos textos dos modernistas, a forte estigmatização simbólica da mulher associada à tradição, natureza e corpo. Na luta discursiva, ao disputar e conceituar a sua nova estética, o *sujeito literário modernista* absorveu estes atributos femininos ao desligá-los do corpo da mulher. Felski repara: “An important precondition for this feminization of the aesthetic was the aestheticization of women” (Felski 1995: 94).

Estereotipar a mulher, simbolicamente, como mero corpo, “tradição” e “natureza”, no que respeita à sua estética, acaba por reforçar a supressão simbólica da subjectividade das mulheres no campo literário. Este fenómeno é marcante, por exemplo, na poesia paradigmática de Charles Baudelaire, mas também na poesia da *Geração de Orpheu* (cf. Medeiros 1993: 30):

E enquanto este Adão dormia
os ratos roeram-lhe os miólos,
e das caganitas nasceu a Eva burgueza!
(A SCENA DO ÓDIO – José de Almada-Negreiros, *Orpheu* 1989)

⁷⁸ No seu texto, sobre a “escrita feminina”, Irene Ramalho Santos & Luísa Amaral desenvolvem a ligação da *Geração de Orpheu* à teoria andrógina da personalidade e ao feminino (Santos & Amaral 1997:6).

Por esta via, construiu-se, nesta expressão literária uma forte conotação da mulher com o pólo binário negativo em relação ao projecto modernista, isto é tradição, corpo e natureza, e isso, por sua vez, a excluiu da possibilidade de ser concebida dentro das ideias de modernidade.

5.3 CUMPLICIDADE DA ESTÉTICA MODERNISTA COM A TRADIÇÃO

Ao utilizar no seu discurso literário a imagem da “mulher” como mera função simbólica dum estádio mental ou social – no caso da citação de Almada Negreiros como desprezada burguesa – esta estética podia aliar-se a uma tradição já existente na literatura portuguesa de expressão realista.⁷⁹

Ellen Sapega repara nestas funções simbólicas da essência da mulher, realizados pelos textos do cânone modernista português, alegando uma questão de cumplicidade da estética de vanguarda com o preconceito sexual contido na sociedade burguesa tradicional:

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 intuisse 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. (Sapega 1993: 78)

É interessante notar que Ellen Sapega interpreta este acto ideológico de negação simbólica, à escritora, do direito à expressão literária modernista, como sendo uma razão para o afastamento voluntário por parte da mesma (o assunto é desenvolvido adiante).

Ainda em relação à cumplicidade, que agora se trata, entre a estética de vanguarda e a estética tradicional (realista), podemos encontrar esta crítica lançada, também, por outras perspectivas teóricas. Por exemplo, num texto sobre a questão política de História da Literatura Ocidental, posta em relação à literatura africana, o crítico Michael Valdez Moses também sublinha esta cumplicidade como sendo a linhagem tradicionalista da estética das vanguardas ocidentais. Além disso, argumenta que “looking at Western literary history from a Third World perspective forces us to reassess what it is that we consider of greatest importance, of ‘world historical’ significance, within our tradition” (Moses 1991: 216).

Nesta época, as autoras tinham já ganho terreno no campo literário e, tal como foi apontado no capítulo anterior, a autoria feminina, em alguns casos, vendia melhor e com mais

⁷⁹ Talvez o exemplo mais ilustrativo seja a personagem Luísa no romance *O Primo Basílio* de Eça de Queirós. Veja-se um artigo de Ramalho Ortigão onde ele explica a função simbólica de Luísa na representação da sociedade em decadência. Ramalho critica Eça por não ter exposto a simbologia entre o carácter feminino e a sociedade em decadência de forma suficientemente clara no seu romance (Ortigão 1994: 228).

prestígio, do que muitos dos poetas de vanguarda na sua época.⁸⁰ Portanto, pode interpretar-se a expressão misógina e a supressão de subjectividade de autoria feminina como estratégias duma luta discursiva para posições de prestígio na literatura (cf. Gilbert & Gubar 1988:156). Na realidade, é de supor que os poetas de vanguarda também se sentiram marginalizados na sua época e, portanto, lutaram por conquistar um justo reconhecimento. Quanto a esta questão, Moses elabora uma interpretação interessante em relação ao contexto inglês:

The increasing allusiveness and obscurity of modernist novels and poetry, the deliberate cultivation of difficulty, may be understood as both a response and objection to the commercialization of art in democratic capitalist regimes. With no hope of aristocratic patronage as a source of critical and financial support, the modernist artist such as Eliot or Joyce turns to the academy. Making less and less pretense of speaking to a mass audience or of influencing society as a whole, the artist gradually accedes to a dependency upon the academic establishment which will interpret and transmit the work of the modernist to a larger audience. (Moses 1991:212)

Segundo esta interpretação, as estéticas modernistas dependiam da actividade crítica e dos estudos literários institucionais para conseguirem reconhecimento. Neste percurso, desenvolveu-se também o hábito crítico de distinguir e hierarquizar entre a literatura de alta qualidade e a de massa. Nota-se, em vários estudos, que a literatura escrita por mulheres foi muitas vezes tratada pejorativamente, pela crítica literária, por ser considerada literatura de massas (Fjelkestam 2002:181; Freixas: 2000).

Em suma, a transformação da entidade do *sujeito literário*, realizada nos inícios do século XX, não afectou a política de marginalização perante a autoria feminina contida no discurso institucional. Muito pelo contrário, este processo cimentou o padrão dominante, que ainda hoje prevalece, pela afirmação de que toda a literatura de valor deve conter modernidade, isto é, inovação e originalidade, enquanto a autoria feminina ficou (des)classificada como simbolicamente tradicional e convencional.

5.4 HOMOSSOCIALIDADE NA LINHAGEM: AUTOR, CRÍTICO E HISTORIADOR

Sob um olhar histórico, a *evolução* das novas correntes literárias e as suas representações na historiografia literária revelam-se um processo ambíguo. Por um lado, a expressão literária de vanguarda é definida pela crítica literária como revolucionária, antagonista e elaborada a partir dum posicionamento do sujeito literário como marginalizado. Por outro lado, revela-se que na sua canonização está implicado um processo de escolha homosocial, no sentido em que o seu processo de canonização é um trabalho de íntima ligação – por um interesse e experiência “masculinos” – entre o autor, o crítico e o historiador no discurso institucional.⁸¹

⁸⁰ Veja-se, no estudo de Cláudia Pazos Alonso como as poetisas de *boom* eram apreciadas (grande atracções dos chás literários) e, frequentemente, requisitadas para os numerosos salões literários em Lisboa daquela época (Alonso 1997:26).

⁸¹ Homossocialidade no sentido de escolher o mesmo sexo socialmente, por identificação, interesse e escolha, excluindo sempre o outro. Juan Carlos Piñeyro define o homossocialidade masculina: “La homosociabilidad se realiza cuando el varón establece preferentemente sus relaciones sociales (amistad, intercambio intelectual,

As escolas e gerações literárias dos *ismos* da primeira metade do século XX são responsáveis pela *evolução modernista*, por se terem revoltado contra as estéticas padronizadas e hegemónicas prevaletentes na época. Os poetas dos primeiros *ismos* também eram considerados, por si próprios e pelos críticos como sujeitos altamente marginalizados na sociedade. Embora a maioria dos poetas de vanguarda estivessem fora dos meios académicos da época, a sua actividade artística mostra preocupação em explicar e definir a sua própria estética literária, até ao ponto de propagá-la em manifestos publicados em simultâneo com os seus textos literários, ou até antes, como no caso dos neo-realistas (cf. Ferreira 2002:18).

Pode compreender-se esta necessidade de afirmação através dos manifestos e/ou dos textos críticos como meio de atingir publicidade e, finalmente, como uma consciência a partir da qual se pode intervir e criar um espaço e construir a sua própria representação histórica dentro dum contexto literário nacional.

Esta situação aponta para a dependência, já reconhecida por vários investigadores de literatura, entre os críticos literários e os autores de vanguarda, os quais, muitas vezes, participaram nas mesmas correntes literárias, ou eram até as mesmas pessoas (Perkins 1992: 74). Segundo Arnaldo Saraiva, esta situação prolongou-se no contexto português ao longo do século e só acabou a partir da geração de 60:

Essa geração [déc de 1960] já não se valia de manifestos e de manifestações espectaculares, que se reduziram a uma ou duas *performances* do grupo experimental, nem se apoiava no trabalho crítico desenvolvido por companheiros que às vezes eram também poetas: Gastão Cruz e Melo e Castro, cerca de 10 anos mais velho do que ele, não desempenharam o papel que na geração da *presença* desempenharam Gaspar Simões e Casais, na geração neo-realista e dos *Cadernos de Poesia* desempenharam Mário Dionísio e Jorge de Sena, ou na geração da *Távola Redonda* desempenhou David Mourão-Ferreira. (*HLP* da Alfa, Saraiva 2002: 349)

Desta maneira, o papel do crítico literário tornou-se tão decisivo no modo de conceber estes *ismos* como na sua canonização. A levar esta crítica em conta, desenvolveu-se o prevaletente método histórico-literário imanente da concepção dos *ismos* a partir dum período literário, correspondendo à diferença estética que apresentava relativamente à geração anterior. Conforme a ideia de *evolução literária* exposta por Carlos Reis, referido anteriormente (ver 2.5.2), este modelo crítico é também enunciado por outro teórico, Vítor Manuel de Aguiar da Silva:

O modelo darwinista da luta entre as espécies transitou também para o domínio da periodização literária. Um período literário afirma-se em competição com outro, propondo mais ou menos polemicamente uma nova metalinguagem e uma nova prática da escrita e da leitura, reorganizando o cânone dos autores e dos textos ‘classicos’, até vir a ser, por sua vez, contestado por outro período. (Aguiar e Silva 1997: 425)

Cabe, também neste modelo crítico usado para compreender a evolução histórico-literária dum país a conhecida definição de Harold Bloom, que explica a evolução da história

trabajo) con otros varones, excluyendo de este modo a la mujer” (Piñeyro 2000:137) Veja-se, também Sedgwick (1985).

literária como um processo imanente regido pela *ansiedade de influência* dos autores consagrados da geração anterior. Porém, tal como já foi apontado por vários críticos, este padrão explicativo da evolução literária duma nação é altamente elitista e marcado pela política de género, de modo que só consegue incluir o pai e o filho.⁸² Portanto, o modelo é questionado por excluir tanto as mães como as filhas e os bastardos (os outros) da evolução histórico-literária (Gilbert & Gubar 1978; Moses 1991:211; Kolodny 1986:46). Curiosamente, Aguiar e Silva escolheu também uma imagem exclusivamente masculina de modo muito expressiva para a explicar:

A lógica imanente à dinâmica dos grupos geracionais sucessivos, que Freud interpretou meta-historicamente como o conflito entre o pai que intenta ‘castrar’ o filho e o filho que busca ‘matar’ o pai a fim de o substituir (Aguiar e Silva 1997: 429)

O mesmo teórico, de acordo com as teorias de Pierre Bourdieu, entende a autoria literária como um espaço que se tem de conquistar por meio duma luta discursiva: “Os autores *novos*, biológica e literariamente falando, necessitam de conquistar o seu “espaço”, em competição e confronto com os detentores do poder do campo literário” (Aguiar e Silva 1997:426).

Porém, nem os críticos ao teorizarem sobre o assunto (Reis 1995; Aguiar e Silva 1997), nem os(as) historiadores(as) ao utilizarem este modelo ao construir a *evolução* dos períodos literárias nas histórias aqui analisadas, conseguiram incluir, neste padrão, a representação literária do “outro”. Quer dizer, não reconhecem que a autoria feminina por tradição tenha desempenhado uma posição de outridade neste esquema.

Ao elaborar as teorias do discurso, Laclau & Mouffe defendem que o *antagonismo* no discurso não pode ser constituído pelos fenómenos já existentes em plena oposição. Ou seja, o *antagonismo* não é o que está visivelmente em oposição, mas sim um conjunto de fenómenos silenciados ou reprimidos pelo discurso (Laclau & Mouffe 1985: 123).

Em muitos casos, as novas escolas literárias tiveram problemas em obter reconhecimento pela crítica literária da sua época. Porém, estes *ismos*, com os seus autores e conceitos estéticos, acabaram por ser canonizados, graças aos críticos e autores das gerações seguintes, cujos textos acabaram por formar e dominar a historiografia literária do século XX. Os homens escritores poderiam ser reavaliados pelas gerações dos sucessores, por exemplo, como veio a acontecer com a *Geração de Orpheu*, ao ser reabilitada pelo grupo *Presença*, o que não aconteceu com as escritoras daquele tempo, salvo Florbela Espanca, que António Ferro reabilitou (Alonso 1997:203).

Esta maneira de perceber a *evolução* da história literária, baseada na possibilidade de poder ser recuperada pelas gerações futuras, acabou por fechar mais uma vez a porta às mulheres escritoras visto que as actividades da crítica e da escrita da história, continuavam,

⁸² Veja-se, por exemplo, o texto de Gilbert & Gubar (1978), onde as autoras criticam o conceito elaborado por Harold Bloom, *anxiety of influence* porque não inclui a autoria feminina no seu modelo da evolução literária. Neste estudo, Gilbert & Gubar, também, parafraseando o outro, (re)elaboram o seu famoso conceito *anxiety of authorship*. O conceito abrange as dificuldades específicas de se ser mulher escritora e de se transportar, no nível simbólico, dum objecto/assunto literário para o lugar *sujeito criador/literário*, dentro dum discurso que tradicionalmente a tem definido nas posições do “outro”/objecto.

naquela altura a ser marcadas pela ideologia dominante.⁸³ Até hoje, em Portugal, ainda não se começou a estudar a sério o património da literatura de autoria feminina, porque não dá prestígio académico estudar as mulheres escritoras.⁸⁴

Para enriquecer a herança literária e histórica seria importante estudar e narrar as obras dos diversos autores e autoras. No entanto, verifica-se um desequilíbrio na existência dessas teses visto que são inúmeros os trabalhos sobre a autoria pessoana ou queirosiana e existem pouquíssimos sobre as autoras portuguesas. Este facto indica que ainda hoje dá maior prestígio académico ser a décima sétima pessoa a estudar um escritor canonizado, sob qualquer perspectiva exótica, do que dar visibilidade à vasta obra duma autora nunca antes estudada. Isto é um facto curioso e digno de reflexão do ponto de vista histórico e sociológico, assim como do da recuperação de uma herança dum património literário e cultural.

Já foi apontado que estas novas estéticas dos vários grupos de vanguarda foram categorizadas e definidas a partir duma retórica que denuncia a sua qualidade revolucionária. Além disso, esta retórica elogiava o seu valor modernista, ao mesmo tempo que estigmatizava a literatura “outra” como tradicional e convencional.

Portanto, pode questionar-se a caracterização “antagonista” feita pela crítica tradicional, ao avaliar a evolução da trajectória da literatura da época modernista. Isto porque a crítica literária, ao definir e categorizar a literatura de vanguarda, não tem levado em conta a “literatura outra” da autoria feminina e resulta numa “narrativa” fortemente marcada pela homossexualidade.

5.5 LIGAÇÕES E DESLIGAÇÕES DA AUTORIA FEMININA COM AS CORRENTES LITERÁRIAS

Passando para a análise das representações das ligações e desligações simbólicas de autoria feminina com as correntes, os períodos e as gerações literárias encontrados no *corpus*, conforme já vimos, as autoras e a sua escrita, em geral, não entram nas narrativas que esboçam o desenvolvimento das correntes literárias. Todas as histórias literárias narrativas aqui analisadas, que apresentam as épocas anteriores à década de 50, orientam estas representações estritamente segundo o modelo da *evolução literária* compreendida como períodos literários que se sucedem. Em geral, as autoras não faziam parte destes grupos, e consequentemente, ficaram fora da historiografia literária (*HLP* de Saraiva & Lopes 2001; *HLP* da Alfa vol. 6 2003, vol. 7 2002). As únicas excepções a esta incompatibilidade são Natália Correia, que está ligada ao simbolismo, e Sophia de Mello Breyner Andresen, enquadrada dentro da *Geração dos Cadernos de Poesia*, no fim da década de 50 (*HLP* de Alfa 2002).

⁸³ Eram predominantemente homens, porém, isto não significa que, se os críticos tivessem sido mulheres, a situação se alterasse. A inferioridade da autoria feminina era institucionalizada e a melhor forma de uma investigadora fazer carreira académica consistia em escolher um autor aclamado pelo cânone, capaz de lhe dar o prestígio académico necessário para construir uma carreira.

⁸⁴ Neste sentido o contexto português difere dos estudos literários feitos, por exemplo, em Espanha, na Suécia e outros países europeus, onde já se elaboram mais estudos sobre autoria feminina.

Tal como se argumentou (2.5.2), quanto ao padrão de retratar as grandes linhas de força, é incluída, na sua narrativa, a lógica circular hermenêutica de retratar um período literário com autores e respectiva expressão estética prevalecente, elaborada dentro duma corrente.

Em geral, é visível, no discurso, a regra de se conceber a autoria masculina como automaticamente conectada às estéticas literárias ligadas às correntes e aos períodos literários, enquanto a autoria feminina é considerada à parte dessa actividade. Assim, nota-se, na construção da história literária, ao longo do século XX, que o(a) historiador(a) faz um esforço na retórica— consciente ou inconsciente — para ligar um autor às correntes, às gerações literárias e ao contexto sociopolítico e cultural da época. Neste processo, os laços estabelecidos entre autores, correntes e a sua estética literária, todos trabalham em conjunto para dar legitimidade e credibilidade (respeito a qualidade) à canonização do autor e à sua expressão literária. Isto pode acontecer mesmo que o historiador considere que o autor em questão se mostra pessoalmente pouco interessado em ser rotulado por uma corrente ou geração. Alguns exemplos do *corpus*:

Na 1 parte, se analisa a geração da *Presença*, com um relevo especial para Vitorino Nemésio que, embora não podendo ser considerado um ortodoxo escritor presencista, a ela esteve de algum modo ligado. (Martinho, introdução *HLP* da ALFA vol 7, 2002:10)

Herberto Helder nunca pretendeu, teoricamente, ser surrealista, mas o foi, frequentemente, na prática. (*HLP* da Alfa 2001:290)

[...] o grande simbolista português é o menos ligado a escolas literárias: Camilo Pessanha. (*QEQ* de Machado 1979:253)

Quanto às escritoras, a sua expressão literária não está ligada às estéticas das correntes. Sobretudo na primeira metade do século XX nota-se a já referida política de as tratar à parte por serem simbolicamente incompatíveis com a modernidade, desenvolvimento e vanguarda. Mesmo que sejam incluídas numa narrativa principal, caso único de Florbela Espanca, o seu “isolamento” é acentuado:

[Florbela Espanca] é uma das mais notáveis personalidades líricas isoladas, pela intensidade da sua vibração erótica feminina, sem precedentes entre nós, (*HLP* de Saraiva & Lopes, 2^a ed., 1957:935)

A investigação sobre a incompatibilidade simbólica da autoria feminina com as correntes literárias, a partir da perspectiva cronológica, é bastante complexa, porque a maneira de conceber esta literatura em relação às estéticas prevalecentes duma época é marcada pela historicidade e política de género. A análise feita revela que a conexão estabelecida entre a expressão literária duma autora e as estéticas prevalecentes da época não só é marcada pela imagem da autora na sua contemporaneidade, mas também depende da época em que a obra historiográfica-literária foi elaborada. Segue-se uma análise relativa aos dois períodos, anterior e posterior à década de 1950, que diz respeito ao diferente tratamento no discurso histórico-literário da autoria feminina.

5.5.1 Autoria feminina anterior a 1950

Conforme o que já foi dito, para que as questões estéticas da literatura de autoria feminina tenham recebido um tratamento científico-literário que não fosse exclusivamente marcado pelo signo “mulher”, foi decisiva a época em que a obra foi elaborada. Neste sentido, pode seguir-se, através duma análise das representações da autoria feminina, como cada obra do *corpus* reflecte algo sobre a política de género em vigor na época em que foi elaborada. Este facto é mais visível em relação às autoras anteriores a 1950, visto que os seus textos foram interpretados como sendo de “mulheres”. Porém, nas obras elaboradas após a década de 90, pode detectar-se uma tendência para começar a relacionar também esta autoria feminina com as estéticas prevaletentes da sua época.

Servem, para ilustrar este desenvolvimento, as representações de Florbela Espanca. Tal como vimos no exemplo citado acima, de *HLP* de Saraiva & Lopes, igualmente, nos dicionários elaborados antes da década de 90, pode ler-se que “fez poesia da sua experiência de ser mulher” (*DL* de Coelho vol. 1, 1992 [1960]:304). Estes dicionários não problematizam a sua expressão literária em termos estético-literários neutros, de modo que as explicações da sua literatura estão viradas para a sua identidade de género (*QEQ* de Machado 1979: 149; *DLP* de Souto 1989:142).

No entanto, nas obras histórico-literárias elaboradas após 1990 detecta-se a referida tendência para começar a relacionar Florbela Espanca com as estéticas das correntes literárias. No que respeita aos dicionários, só nos elaborados recentemente é que a estética de Florbela é conectada com as estéticas prevaletentes da sua época, por exemplo:

O *Livro de Mágoas* abre com um soneto decadentista por excelência onde a mágoa, a dor e a saudade participam no mesmo universo convivencial de tortura e decadentismo. (*DLP* de Machado 1996:177)

Passando para as histórias do género narrativo encontramos a representação de Florbela Espanca, apresentada pela *HLP* da Alfa, em oito páginas enquadradas no capítulo *Confluências estéticas e fortunas singulares*. Embora este título ainda conote isolamento da autora na paisagem literária, a sua obra lírica surge aí encaixada no enquadramento duma estética neo-romântica:⁸⁵

Florbela parte de uma situação literária compósita, em que o Decadentismo predomina sobre as compensações emotivas do Neo-Romantismo lusitanista (Pereira, *HLP* da Alfa 2003:232).

Porém, este processo de conectar a autoria feminina com as expressões estéticas prevaletentes só se deu no caso de Florbela Espanca, sendo ela a única que escapou ao silenciamento sofrido pelas outras autoras da sua época nas histórias.

⁸⁵ Tanto os verbetes apresentando Florbela Espanca nos dicionários *DCAP* de Lisboa, vol 3, (1994:472) e na *Enciclopédia de Biblos*, vol 2 (1998:378), como o trecho apresentando a autora, incluído na *HLP* da Alfa (vol. 6, 2003:231-238) são de autoria José Carlos Seabra Pereira. Portanto, são versões do mesmo texto.

Em contrapartida, mais uma vez o género enciclopédico/dicionário é aquele que consegue surpreender ao apresentar novas interpretações da estética literária das autoras da primeira metade do século XX. Apesar de as autoras historicamente terem tido problemas em entrar nos discursos que tratam as correntes literárias, em contrapartida, a “periodologia” inserida no dicionário de (Machado 1996) revelou um modesto esforço para incluí-las num lugar discursivo onde nunca antes estiveram.

Por exemplo, Judith Teixeira⁸⁶ é referida, nesta obra, no verbete que se debruça sobre o decadentismo (*DLP* de Machado 1996:518). As escritoras das décadas de 10 e 20, Angelina Vidal, Florbela Espanca, Branca de Gonta Colaço, Laura Chaves, Oliva Guerra, Virgínia Vitorino, Maria de Carvalho, Maria da Cunha, Marta Mesquita da Câmara, e Fernanda de Castro estão incluídas na corrente neo-romântica (*DLP* de Machado 1996:535).⁸⁷

Porém, a obra que merece o maior destaque, neste sentido, é o *DCAP* de Lisboa. Apesar de este dicionário apresentar verbetes breves, e por isso limitados, consegue apresentar algumas destas autoras com novos termos literários, por exemplo, Judith Teixeira:

Poetisa e novelista, ligada aos movimentos decadentista e *fin-de-siècle*. Comparada a Mário de Sá-Carneiro pela sua poética de interioridade modernista. (*DCAP* de Lisboa, 3, 1994:146)

Mais uma vez, detecta-se que o género de dicionário consegue reinterpretar esta literatura escrita por mulheres, enquanto a história narrativa não o consegue, e a explicação disso remete para aquela apresentada anteriormente (ver 3.3.2), isto é, que a estrutura do dicionário não tem que subordinar o seu conteúdo a uma contextualização literária já estabelecida, tal como acontece por tradição nas obras histórico-narrativas.

Portanto, pode afirmar-se que as representações das poucas autoras que sobreviveram ao processo de exclusão e esquecimento foram alvo de um modesto desenvolvimento nos dicionários elaborados mais recentemente, isto no que toca ao seu envolvimento com as estéticas literárias prevalentes da sua época.

5.5.2 Autoria feminina após 1950.

A diferença em relação à integração e representação da autoria feminina na narrativa principal das histórias literárias aconteceu, como foi revelado anteriormente, com o grupo de escritoras a partir de 1950. Parece-me que a explicação corrente para este fenómeno parte da *HLP* de Saraiva & Lopes que defende que só a partir dessa década as referidas obras apresentaram “decidida qualificação literária” (2001:1029). Não obstante, é interessante reflectir sobre o facto de que este evento coincide com uma transformação genérica na organização da historiografia literária narrativa:

⁸⁶ A poetisa contemporânea de Florbela Espanca, mencionada na parte 4.3 deste trabalho, a qual causou um escândalo no ambiente literário da década de 20, com a sua colectânea poética, *Decadência*, publicada 1923. Para saber mais sobre esta autora veja-se, entre outros Garay (2001); Alonso (1997).

⁸⁷ As entradas que a elas se referem foram escritas por José Carlos Seabra Pereira.

Para além de que o fundamental do romance, novela ou conto nunca está naquilo que permite a sua classificação numa categoria disponível da história literária, importa reconhecer que nesta década [1950] se perde a possibilidade de considerar uma corrente estético-literária dominante, o que torna ainda mais premente a abordagem de cada obra que se considere trazer elementos importantes para a história da ficção em Portugal. (Lopes, *HLP da Alfa* 2002:327)

Isabel Allegro de Magalhães aponta para o mesmo fenómeno ao entrar na década de 60:

Significativamente, é menos possível identificar “gerações”, “correntes” ou “movimentos” de qualquer tipo, porque a criação é claramente individual, sem filiações, agrupamentos ou afinidades escolhidas” (Magalhães, *HLP da Alfa* 2002:367).

Óscar Lopes reorganiza por décadas, a partir de 1950, a estrutura da *História da literatura da Alfa* segundo esta transformação no campo literário. Se a autoria literária em geral se individualizou e não mais se organizou rigorosamente pelas novas escolas literárias, este factor pode ser uma explicação para a melhor integração e representação da autoria feminina no discurso histórico-literário. Outra explicação pode assentar no facto de que a credibilidade cultural e, conseqüentemente, a aceitação e prestígio da autoria feminina melhoraram no discurso institucional a partir destas décadas. Tanto a primeira explicação como a segunda podem questionar a ideia vigente de que a autoria feminina da primeira metade do século XX não estaria representada nas histórias por razões de escassa qualidade estético-literária.

Seja como for, é interessante ver como a expressão literária da autoria feminina anterior à década de 50, na opinião dos críticos daquela época, não era compatível com as estéticas dominantes, enquanto, segundo críticos de hoje, a mesma literatura é submetida a uma reinterpretação neste aspecto. Portanto, este factor aponta para o *falogocentrismo* ideológico contido na construção desta incompatibilidade entre a autoria feminina e a autoria masculina, dominante naquelas épocas, a qual merece ser revista agora.

5.6 CONSTRUÇÕES DA INCOMPATIBILIDADE

Pode questionar-se se os pressupostos da incompatibilidade de autoria feminina com as grandes linhas de força, sendo transmitidos pelo discurso dominante, são derivados do facto de as autoras escreverem uma literatura que não podia caber nas estéticas prevalecentes, ou, se derivam da posição dos críticos: é possível que eles não tivessem considerado que esta literatura pudesse entrar nessas estéticas.

A separação a partir do género sexual praticada na organização das obras do discurso historiográfico— entre autoria masculina e correntes literárias, por um lado, e a autoria feminina por outro — não significa, necessariamente, que as suas estéticas se tenham diferenciado, na época, a ponto de justificar um tratamento à parte. Pode questionar-se, por exemplo, se a estética poética de Florbela Espanca não terá mais em comum com a de Mário de Sá-Carneiro ou de António Nobre do que com a estética literária de Maria Archer ou das outras prosadoras da década de 40.

Outro aspecto é que a produção da escrita por mulheres, na primeira metade do século XX, não pode estar menos ligada a, ou enquadrada na contextualização sociopolítica e cultural portuguesa, do que a escrita dominante, embora a narrativa da historiografia literária, tal como é construída actualmente, o sugira. Talvez a grande diferença entre as suas estéticas tenha sido exagerada, ou melhor, impensada, e assim construída discursivamente segundo a política da diferença praticada na época. Recentemente, elaboraram-se estudos sugerindo isso mesmo:

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. [...] 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. (Sapega 1993:67)

Paulo Medeiros questiona igualmente o motivo por que a estética de Florbela Espanca não foi considerada, em termos modernistas (ver a epígrafe deste capítulo), ao considerar o seguinte:

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. (Medeiros 1993:30)

Num artigo recente sobre Judith Teixeira, René P. Garay argumenta convincentemente no sentido de que esta autora seja considerada dentro dos paradigmas da estética modernista (Garay 2001:53-74).

Além disso, a exclusão das autoras das décadas de 30 e 40, por serem mulheres, embora, tal como os seus companheiros neo-realistas, escrevessem uma literatura de intervenção sociopolítica, continua a evidenciar que os preconceitos sexuais expostos sobre a autoria feminina ainda são fortemente mantidos, nessa época, no discurso literário institucional (cf. Ferreira 2002:19).

Actualmente, não se percebe por que motivo os assuntos de intervenção social que, tradicional ou rotineiramente, foram sendo postos à parte por serem “coisas de mulher”, seriam menos políticos do que os assuntos “masculinos”, somente por terem sido expressos por uma escritora (leia-se mulher). Este tratamento *falogocêntrico* praticado até agora pelo discurso hegemónico, que consiste em reduzir a literatura de intervenção social assinada por mulheres a um “assunto feminino”, que só interessava às mulheres, é uma estratégia de poder usada pelo discurso dominante que precisa de ser revista.

Outra faceta hegemónica da historiografia literária que seria possível problematizar é a maneira como a autoria feminina só apresenta deficiências ao ser constantemente avaliada em confronto com os valores estéticos dominantes da literatura. Assim, ao tratar esta literatura, não se realiza uma análise que transcenda a estética normativa (cf. Williams 1997).

Parece ser presumido pela crítica institucional que a literatura da autoria feminina aspira atingir o padrão estético literário dominante duma época. Retomando aqui, em relação a isso, a questão da exclusão voluntária por parte da autoria feminina das correntes literárias, Ellen

Sapega sugeriu que a faceta misógina da estética modernista podia explicar por que é que as autoras se distanciaram das ideologias contidas nas correntes literárias (Sapega 1993:78). Ou seja, o discurso negava às escritoras uma participação integral, e elas, por sua vez, rejeitavam participar. Este fenómeno está na linha das investigações sobre as teorias de género, onde se tem observado que mulheres escritoras, para evitar a concorrência com a autoria masculina, optaram por não se conceptualizar dentro da tradição literária dominante (Kolodny 1985:48-49).

Mas também, ainda em relação a esta problemática, considero um factor importante, que estas autoras, no processo de expandir as posições de sujeito no campo literário, tenham aproveitado a sua voz (poder) para expressar uma literatura original e importante para elas, como é o caso específico do tema da sua integração política e social. Assim, conforme concluiu Ana Paula Ferreira, o posicionamento da mulher e, portanto, das autoras das décadas 30 e 40, no discurso, pode até ter constituído “uma espécie de livre passe para a exploração de preocupações sociais e éticas relacionadas com a política de diferença” (Ferreira 2002:19). Por isso, nada há de vitimizante em assumir a posição de sujeito “mulher” para se expressar (Ferreira 2002:38).

Uma citação da escritora e jornalista Maria Lamas confirma que se podiam ter rejeitado as escolas literárias por orgulho e auto-estima:

O jornalismo foi a minha grande escola. Foi ele que me fez tomar consciência da possibilidade de me exprimir escrevendo, dando-me confiança para o fazer. A literatura, quanto a mim, é uma coisa em movimento, uma actividade em acção, tem de acompanhar a mutação natural da vida. Nunca me interessaram as escolas literárias, mas os livros. (Fiadeiro 2003:53 citando, Maria Lamas em entrevista a Maria Antónia Palla, *Seara Nova*, 1970, p.26)

Para terminar este breve esboço no sentido de desconstruir os pressupostos hegemónicos, em relação à “incompatibilidade”, contidos no discurso literário institucional, pode-se ainda questionar “o facto” histórico de as autoras da primeira metade do século XX não poderem ser categorizadas, em termos de gerações ou correntes na historiografia literária. Para isso, vale a pena citar aqui, mais uma vez, a definição do conceito *geração literária* elaborado pelo teórico Carlos Reis, que assim serve como exemplo:

[R]efere-se a uma colectividade relativamente selecta de escritores e intelectuais que comungam de preocupações sociais convergentes, de anseios históricos e de orientações estético-literárias também semelhantes. De uma forma normalmente sinuosa, essas preocupações, anseios e orientações projectam-se nos textos enunciados pelos escritores e intelectuais que integram a geração literária (Reis 1995:386).

Ao definir-se a geração literária desta maneira, a sua percepção conceitual podia perfeitamente abranger como grupo, por exemplo, a autoria feminina da Primeira República, as poetisas do início do século ou as escritoras que escreveram prosa de intervenção social durante as décadas de 30 e 40. Na verdade, a maioria das explicações conceituais feitas sobre as taxinomias (geração, corrente, escola etc.) não contém nada de específico que seja incompatível com a autoria feminina. Portanto, é legítimo questionar, agora, se a autoria

feminina não foi considerada dentro deste paradigma de categorização, por naquela altura (primeira metade do século XX) não caber na cabeça dos críticos dar-lhes essa consideração.

5.7 DESCONSTRUINDO A INCOMPATIBILIDADE

A crítica literária e a historiografia são intervenientes relevantes nesta construção da “incompatibilidade” entre autoria feminina e as grandes linhas de força das histórias o que resultou no silenciamento da autoria feminina da primeira metade do século XX. A perspectiva hegemónica adoptada na definição dos *ismos* e de vanguarda da primeira metade do século XX caracteriza-se pela homosocialidade e falocentrismo, o qual está patente no facto de que praticamente nenhuma escritora consegue ser consagrada nesta história literária.

Foi problematizado, neste capítulo, que ao desenvolver-se o novo paradigma estético-literário modernista, a “mulher” foi, neste processo, conceptualizada simbolicamente em pólos negativos, nomeadamente “tradição”, “natureza” e “convenção”. Esta estigmatização da “mulher”, conotada com “a tradição” e “o convencional”, passou para a concepção da autoria feminina e impediu que elas fossem concebidas dentro das ideias da modernidade.

Embora a visibilidade da autoria feminina produzida após a década de 50 aumentasse, há ainda muitos elementos no discurso historiográfico literário conotados como “masculinos”. Existem, ainda, muitos pontos em que o discurso vigente na sociedade, sobre a feminilidade da mulher e o discurso histórico-literário hegemónico, dificilmente são compatíveis.

A construção desta incompatibilidade pode, então, ser interpretada como uma consequência da política de género que dominava na sociedade da primeira metade do século XX. Tal como a historiografia é construída actualmente, torna-se importante ter ligações com uma corrente literária, para que o discurso possa dar legitimação e credibilidade profissional a uma autora. Porém, para conseguir incluir a autoria feminina nestes contextos, será necessário proceder à revisão, a partir duma análise de género dos padrões dominantes contidos na maneira de escrever a história literária da primeira metade do século XX. Será, assim, necessário seguir novos caminhos de investigação para reivindicar espaço para estas autoras na historiografia literária.

Capítulo 6

UMA HISTÓRIA NEGLIGENCIADA: A GENEALOGIA LITERÁRIA DA AUTORIA FEMININA

O corpo é memória porque fruto de um contexto social, memória de um percurso, feito de aprendizagens, de gostos agres e doces, de sol e vento... no corpo escreve-se o que determinado contexto social, cultural, político, cria, enquadra, exclui, em práticas de espaço(s) e de tempo(s) diversificados ou nos seus interditos; nesse sentido, o corpo é também ele um texto histórico, escrito diversamente ao longo dos tempos, por isso não existe *um* corpo feminino, não existe *uma* natureza feminina, mas existe uma cultura em que durante séculos as mulheres foram vistas como seres naturais. (Teresa Joaquim 1997:28)

6.1 INTRODUÇÃO

Neste capítulo a ênfase assenta sobre as representações duma genealogia literária feminina no discurso histórico literário. Pretende-se problematizar a segunda parte da hipótese segundo qual a falta de ligação com as correntes literárias e a falta de laços entre uma geração de escritoras e outra resultam na apresentação de muitas das escritoras como ilhas isoladas no discurso. Tais “ilhas isoladas” implicam que apenas algumas escritoras sejam consagradas no discurso, enquanto as “outras” autoras perdem a hipótese de serem inseridas nas novas histórias elaboradas.

Lembrando a detectada negligência de contextualizar e historiar percursos de tradição literária feminina, realiza-se, neste capítulo, uma análise dos trechos sobre este assunto, com a finalidade de identificar alguns padrões que acabam por funcionar como excludentes. Começa-se por apresentar as definições sobre a noção de “autoria feminina” no discurso. Depois passam-se a analisar os retratos duma genealogia feminina e a problematizar algumas estratégias detectadas, nas quais o discurso hegemónico ignora esta genealogia. Por fim, problematiza-se a situação criativa paradoxal que enfrentam tanto a pesquisadora dos estudos de género, como a autora, quando operam dentro dum discurso hegemónico.

6.2 AUTORIA “FEMININA” NO DISCURSO

A busca, no discurso histórico literário português, das representações duma trajectória que reflecta a tradição literária feminina é uma tarefa problemática, sobretudo porque não se encontra no discurso um consenso conceptual sobre o conteúdo da “literatura de autoria feminina”. Aliás, mesmo que o discurso dominante tenha constituído e categorizado esta

literatura à parte, por motivos de género sexual, provavelmente não reconhece que a identidade sexual sirva de critério literário relevante no processo de elaborar taxinomias.

Não se encontra, no discurso, uma categorização dum género literário como masculino, ou um subcapítulo nomeado “A autoria masculina”. No entanto, actualmente, a “literatura de autoria feminina” surge como uma categorização literária, porque tal como a periodização, geração ou corrente, funciona como factor estruturante no discurso histórico-literário. Porém, o conteúdo deste conceito não chega a ser bem definido pelo discurso.

Assim, conforme foi apontado anteriormente, observa-se nas histórias, ao longo do século XX, a tradição de definir as escritoras sob o rótulo de “autoria feminina” pelo facto de pertencerem ao sexo feminino. No entanto, pode detectar-se um registo de explicações, mais ou menos vagas, ligadas à entidade duma “autoria feminina” fornecido pelo discurso. Assim, o rótulo designa, por um lado, uma escrita poética marcada por uma feminilidade e intimidade relatada à esfera privada; por outro lado, pode também caracterizar uma temática de “algo” de carácter emancipatório. Isto acontece sobretudo nas representações elaboradas a propósito das escritoras da primeira metade do século XX, cujas narrativas exprimem ideias vagas sobre uma certa “feminilidade” e a qualidade específica desta literatura, sem chegar a apresentá-las em termos literários:

Para mim, fazendo sempre justiça à importância e variedade dessa contribuição feminina, que trouxe acentos novos à poesia do amor e nos dotou com uma abundante literatura infantil, ela significa também um anelo profundo de emancipação da mulher portuguesa, que assim começa por afirmar a autonomia da sua sensibilidade, trabalhada por aspirações íntimas, de que o verso lírico é o porta-voz preferido. (*HLP* de Figueiredo 1960 [1944]: 505)

Se este trecho constituísse a introdução de uma narrativa sobre as escritoras, na qual se tratasse esta literatura em termos literários, e se explicassem as afirmações feitas a seu respeito, não seria uma representação marcada por negligência. Porém, retratos das escritoras e designação das obras literárias não aparecem, de maneira que o texto não chega a explicar o conteúdo dos “novos acentos”, nem as afirmações duma “autonomia da sua sensibilidade”. É interessante reparar, no trecho citado, na vaga alusão entre o acto emancipatório e a necessidade de ter uma *voz literária* própria no discurso. Porém, mais uma vez, é a consideração de ser uma *voz* particularmente feminina o factor decisivo que reúne esta autoria literária; portanto não importa que ela abranja literatura de diferentes géneros literários, (romance, poesia, literatura infantil) e seja produzida em épocas diferentes (rótulo de *amalgamento*).

Na *HLP* de Saraiva & Lopes o rótulo de “autoria feminina” designa sobretudo uma temática de intervenção política, considerada feminina por se tratar a “problemática feminina” na sociedade. Ou seja, uma temática “sobre questões que se prendem com a posição social e política da mulher” (*HLP* de Saraiva & Lopes 2001: 1029), cujo conteúdo também não chega a ser aprofundado.

E, finalmente, na história narrativa elaborada recentemente pela Alfa, Isabel Allegro de Magalhães descreve-a em termos de uma “escrita no feminino” – conceito decorrente da

noção de “escrita feminina”, elaborada inicialmente por Hélène Cixous e Luce Irigaray – de modo que surge uma caracterização mais específica da “autoria feminina”:

Nas obras de autoria feminina, é de destacar elementos diversos que permitem, já nesta década [1960], verificar a existência de uma escrita no feminino. Entre esses elementos, observa-se, por um lado, uma afinidade temática e até formal com as obras de autoria masculina; por outro lado, o registo de uma atenção específica a determinadas esferas da vida das mulheres – que são tratadas também, algumas delas, por escritores-homens –, mas vistas agora de ponto de vista que são distintamente os de mulheres; a existência de traços inovadores – quanto a ponto de vista, estruturação da narrativa, construção do discursos das personagens, manipulação da sintaxe, de figuras de retórica, da linguagem, em geral; uma vivência da relação diferente com o tempo e o espaço, etc... E esses traços denotam já, de facto, uma maneira feminina de estar na vida e na literatura. (Magalhães, *HLP* da Alfa 2002:410-11)

Esta maneira de caracterizar a “escrita no feminino” remete para alguns traços detectáveis nos textos de autoria feminina em que estes diferem da autoria masculina. Segundo Magalhães, estas diferenças estéticas seguem, sobretudo, as experiências e vivências específicas da mulher “na vida e na literatura”. Os dados apontados no trecho são sustentados pela investigação da pesquisadora, em cujo contexto estudou a autoria feminina após a década de 50 (Magalhães 1987, 1995). Como são dados recolhidos dum contexto literário da década de 50, portanto específico, é provável que Magalhães não aspirasse, abranger com esta caracterização, a totalidade do fenómeno de obras de autoria feminina.

Em suma, facilmente se verifica, consultando as obras histórico-literárias ao longo do século XX que, na maioria das vezes, o rótulo é atribuído a um conjunto de obras, unicamente pelo facto de terem sido escritas por mulheres.

O facto de o discurso não chegar a definir este conceito também contribuiu para o tratamento *negligente* da literatura de autoria feminina, nas histórias, porque continua, assim, a ser acompanhada pela conotação negativa e pela sua estigmatização tradicional. O acto de definir e problematizar uma taxinomia, em si, levaria os críticos a tratar a literatura em questão com mais cuidado científico-literário. A partir duma definição elaborada podia começar-se a discutir e contestar o seu conteúdo, e, provavelmente, chegar à conclusão de que seria impossível e inadequado deixar este rótulo abranger e incluir uma literatura, na sua totalidade escrita por mulheres. Neste sentido, o trecho de Magalhães inserido na *HLP* de Alfa, constitui uma excepção positiva relativamente à negligência tradicional no tratamento da “autoria feminina”.

No contexto literário português, foi a investigadora Magalhães que realizou um trabalho inovador e pioneiro ao ter integrado o conceito de “escrita no feminino” nas suas análises literárias da contemporaneidade. Esta pesquisadora iniciou a importante discussão sobre o que seria uma autoria feminina no discurso literário português.

A questão de que seria realmente possível abordar em termos de uma “literatura feminina”, é assunto complexo, mesmo dentro do campo de Estudos de Género. Coloca-se, assim, dentro desse campo de investigação, uma discussão centrada no conceito de “escrita

feminina” (*écriture féminine*) onde se pode detectar um conflito no campo referente à oposição essencialismo – construtivismo (cf. Moi 1985).⁸⁸

Os trabalhos importantes de Magalhães sobre a literatura portuguesa contemporânea, elaborados a partir da perspectiva de género (1987; 1995; 2002), são inquestionáveis quanto à sua postura inovadora e fundamental para o conhecimento literário português contemporâneo. Mesmo assim, o trecho acima citado, tal como a produção crítica da investigadora (Magalhães 1987; 1995), apresentam um problema metodológico proveniente da estratégia pela qual optou no processo de detectar traços femininos nos textos literários estudados. Destacar os traços originais desta literatura através duma comparação com os textos de autoria masculina implica uma reprodução da polarização sexuada mantida já no discurso dominante. Elaborar a análise através dum esquema sexual dicotomizante, sugere, mais uma vez, que as diferenças sexuais que podem ocorrer nas literaturas são, no fundo, de carácter biológico (essencial).

Logo à partida, deve-se reconhecer que a estratégia que opta por definir esta literatura através duma comparação com a autoria masculina (leia-se normativa) remete, em primeiro lugar, para o facto de que os estudos literários tradicionais ainda categorizam a autoria feminina como “outra” e a masculina como “neutra-universal”. É evidente que, nos estudos literários, não se encontram trabalhos que tratem, por exemplo, de José Saramago ou Fernando Pessoa, ou mesmo estejam dedicados a géneros literários ou correntes literárias importantes, nos quais o investigador(a) sinta a obrigação de justificar e legitimar os seus dados através duma comparação com a literatura de autoria feminina.⁸⁹ Escrever sobre a literatura de autoria feminina implica, logo à partida, a adopção de uma estratégia para justificar essa escolha. Portanto, esta é uma estratégia exigida pela lógica do discurso dominante nos estudos literários.⁹⁰

No seu texto *Sobre a ‘escrita feminina’*, Santos & Amaral colocam este conceito entre aspas, por lhes causar uma “perplexidade genuína”, embora não lhes pareça “ser hoje possível conceber o fenómeno estético-literário sem uma reflexão séria sobre a questão da diferença sexual” (Santos & Amaral 1997:1). No seu texto, além de reconhecerem a análise de Magalhães por ser inovadora, criticam também o rumo do seu trabalho ao apresentar pouca clareza quanto a saber se os traços sexuados detectados duma escrita “no feminino” poderiam

⁸⁸ Aliás, o conflito essencialismo versus construtivismo é uma questão sempre em debate nos estudos de género, não só em relação ao conceito de “*écriture féminine*” mas, nos últimos anos, sobretudo em relação ao conceito de “diferença”. Para saber mais sobre esse debate veja-se Schor & Weed (orgs.) (1994) e Macedo & Amaral (1997).

⁸⁹ Pelo menos isto não ocorre explicitamente nos textos normativos tradicionais, embora a lógica discursiva esteja provavelmente construída através de exclusão da representação do “outro”. Por exemplo, ao definir o romance histórico o(a) investigador(a) pode basear-se na dicotomia esfera pública/ esfera privada, de maneira que acaba por reproduzir a ideologia hegemónica de excluir a “experiência feminina” que se encontra em discursos historiográficos tradicionais.

⁹⁰ Desde que comecei a elaborar estudos sobre literatura de autoria feminina a partir da perspectiva de género, ouvi, frequentemente, o conselho, por parte de investigadores da perspectiva tradicional, de que se devia elaborar a análise a partir duma comparação (estética ou temática) com a autoria masculina. Segundo esta visão, obviamente marcada pela hegemonia do discurso, a ideia de trazer a literatura de autoria masculina à discussão seria a de “legitimar” os dados do estudo. Quer dizer, isto implicaria que teria de justificar “a qualidade” da autoria feminina através da comparação com a literatura normativa, baseada nos parâmetros que já uma vez a excluíram. Isto, a meu ver, não faz sentido, e implicaria que o meu estudo partisse duma lógica hegemónica.

ser ancorados numa essência (estereotipada) específica do sujeito poético feminino (Santos & Amaral 1997:1-3).

Em contrapartida, Santos & Amaral tomam uma posição mais em linha com os argumentos apresentados neste trabalho, isto é, a autoria feminina não se escreve a partir duma essência feminina mas a partir das posições de sujeito oferecidas às mulheres escritoras nos discursos (Santos 1998:123).⁹¹

Conforme tem sido argumentado ao longo deste trabalho, estas posições são contingentes e específicas do contexto histórico e cultural. Levando em conta a política da diferença sexual praticada nas estruturas da sociedade, e o facto de o conteúdo dos papéis sexuais se encontrarem sempre em remodelação e reconstrução, dificilmente se pode falar duma essência imutável da mulher. Ao mesmo tempo, tal como é apontado por Santos e Amaral, a experiência vivida pelo próprio corpo, seja ela derivada ou não duma construção, é, todavia concreta e relevante:

Sem dúvida que a experiência concreta dos homens e das mulheres em sociedade tem sido, em termos gerais, muito diferente, e que nos últimos duzentos anos o sentido dessa diferença se tem imposto de forma especial à consciência sobretudo das mulheres. Sem dúvida também que essa diferença (tal como a de classe ou raça, de identidade nacional ou étnica) há-de transparecer na tecitura simbólica da escrita [...] (Santos & Amaral 1997:2)

A “tecitura simbólica da escrita” transmite a memória e a experiência do viver dum corpo concreto, que, ao longo do século XX, era construído de modo bem diferente conforme fosse de homem ou de mulher. É neste sentido que se torna tão importante ver-se simbolicamente confirmada, na sua história própria, em termos de subjectividade e “experiência”.⁹² Actualmente isto implica diferentes experiências ditadas pela política de género e racial praticada na sociedade. Neste contexto, o silenciamento e a marginalização da experiência e imaginário literários escritos por mulheres, praticados no discurso histórico literário dominante, torna-se problemático para os processos de constituição das subjectividades femininas na sociedade em geral, e para as autoras, em particular.

A investigadora Graça Abranches problematiza que o “mutismo cultural” que “foi imposto” às escritoras, no contexto português, foi prolongado e que a “identificação com/o mulheres escritoras torna-se mais problemática na ausência de uma tradição” (Abranches 1997:2). Assim, segundo ela o processo histórico português que leva a mulher a tomar a palavra e a conquistar uma plataforma para lograr o sujeito literário, o “desaprender a não falar” tinha de se realizar por outras vias:

⁹¹ Mais especificamente, estas autoras criticam o método utilizado por Magalhães de distinguir entre uma arte feminina e outra masculina, porque este remeteria mais para uma reprodução dos estereótipos dos géneros na sociedade. Afirmam aliás que a criação poética se faz sobretudo no nível simbólico, isto é, a partir do fingimento e máscara poética e, portanto, não de uma “essência” sexual. No texto “Re-inventing Orpheus”, Santos retoma a questão de sujeito literário feminino como uma posição no discurso (Santos 1997:123).

⁹² Experiência é entendida por Teresa de Lauretis como um processo (semiótico e histórico) a partir do qual se constrói subjectividade. Para uma explicação do conceito veja-se Lauretis (1989).

A necessidade de procura, ou invenção, de outras genealogias, ou tradições de escrita, vir-se-á a traduzir, então, quer no que Naomi Schor designou por uma *intersexualidade* mais estreita, com re-acentuações, re-valorizações ou subterrâneas interpelações mais marcadas da palavra masculina alheia, quer num diálogo textual mais íntimo com outras tradições literárias (é altíssima a proporção de escritoras portuguesas contemporâneas com formação académica em ‘letras’, e nomeadamente em literaturas estrangeiras, tal como é muito elevado o número de escritoras portuguesas deste século que se dedica(ra)m à tradução. (Abranches 1997:2-3)

Pode-se supor que a negligência por parte do discurso dominante, ao retratar as genealogias da literatura feminina, acabasse por fragmentar a história que pudesse ter existido para reforçar uma identidade do sujeito literário feminino no discurso. A exclusão da autoria feminina da primeira metade do século XX transformou-se num facto histórico, e isto implicava, por sua vez, que a autora não podia aproveitar uma tradição que iria legitimar a sua posição enquanto sujeito literário.

Porém, Ferreira, em relação à autoria feminina das décadas de 30 e 40, assim como Alonso, em relação às poetisas das primeiras décadas do século XX, testemunharam que existia um ambiente de solidariedade e de consciência comunitária feminina (Ferreira 2002:23; Alonso 1997).

Provavelmente, existem muitas pistas interessantes a seguir em relação aos traços genealógicos literários femininos, existentes na contextualização por fazer sobre esta literatura no contexto português.

6.3 REPRESENTAÇÕES DE TRAÇOS GENEALÓGICOS DA AUTORIA FEMININA

Ao analisar as representações em que se traça e refere a tradição duma autoria da literatura feminina nas histórias, torna-se evidente que a *negligência* detectada ao apresentar as autoras e a sua produção literária, ocorrida sobretudo na primeira metade do século XX, dificilmente pode resultar em trajectórias de genealogias literárias femininas no discurso. Em primeiro lugar, refiro-me ao já referido padrão hegemónico relativo ao tratamento das mulheres escritoras, que se caracteriza por enumerar os seus nomes e ligá-las por meio de escassas frases, implicando uma cronologia e genealogia sem se chegar a caracterizar o seu conteúdo literário.

Outro factor importante no discurso historiográfico-literário português que impede a construção duma genealogia feminina é o “corte” temporal, detectado anteriormente, quanto à suposta qualidade desta literatura produzida antes e após a década de 50. Porém, os critérios apresentados por *HLP* da Saraiva & Lopes para categorizar esta literatura não se diferenciam nos trechos. Ou seja, a autoria feminina anterior a 1950 tal como aquela surgida após 1950, é representada como literatura que se preocupa com uma “temática feminina” fortemente ligada à situação social da mulher. Desta maneira, pelo menos a sua caracterização no discurso não justifica o “corte” estabelecido pela organização desta história. Quer dizer, não justifica que as autoras sejam apresentadas em dois trechos separados por 70 páginas na organização discursiva.

O motivo que levou a fazer este corte temporal relativamente ao desenvolvimento da autoria feminina não é explicado pelo crítico.⁹³ No entanto, a escolha provavelmente não foi feita respeitando a evolução e/ou a categorização duma tradição na literatura feminina (tratando a temática feminina), mas, sim, seguindo as categorizações estabelecidas em relação à literatura dominante. Seja como for, pode questionar-se se este corte a partir da década de 50 é válido numa perspectiva que foque o desenvolvimento duma genealogia da autoria feminina. Todavia, esta escolha organizatória teve consequências para as representações desta literatura na próxima historiografia elaborada. Portanto, tal como vimos no percurso de elaborar uma nova história, *HLP* da Alfa, o tratamento *negligente* – que não respeitou os critérios histórico-literários – de que foi alvo a autoria feminina naquela época, resultou em esquecimento e apagamento da autoria feminina produzida antes das décadas de 30 e 40 (salvo Florbela Espanca).

Portanto, traçar uma genealogia literária feminina no discurso, até agora, não foi uma prioridade da narrativa histórico-literária. Pode observar-se como o discurso histórico-literário dominante, embora classifique esta literatura sob o rótulo de autoria feminina, ignora, depois, o registo de uma genealogia literária feminina em termos literários no seu discurso.

6.4 ADIAMENTO DA “AUTORIA FEMININA”

Outra consequência observada relativamente ao facto de as obras de autoria feminina serem categorizadas sob o rótulo “autoria feminina” e, depois, não terem recebido um tratamento histórico literário no discurso, é a tendência para o discurso adiar os primórdios desta literatura. Isto é, nota-se, ao longo do século XX, a tendência de o discurso falar sobre uma espécie de “começo” de autoria feminina para depois situá-lo cada vez mais tarde, ao serem elaboradas novas historiografias.

Falar dum “começo” da tradição literária feminina na história da literatura portuguesa torna-se problemático, pelas mesmas razões que se revelaram em relação à falta das definições relativas ao conceito de “autoria feminina”. As histórias falam em termos de um “desenvolvimento” e de um “começo” de “autoria feminina”, sem explicar o que isso quer significar ou abranger. Quer isto dizer o “começo” duma tradição? Se assim for, em que consiste e se define esta tradição? É por uma questão de quantidade ou de qualidade dessa autoria?

No entanto, sabe-se, através das histórias que, os primórdios dos escritos portugueses (é assim referido em termos neutros em relação ao género sexual) já ocorreram no final do século XII:

É com grande satisfação que apresentamos o primeiro volume da *História da Literatura Portuguesa*. Este volume contempla os primeiros tempos dos escritos portugueses, em especial

⁹³ Por exemplo, a separação torna-se logo problemática se se considerar que a divisão faz com que escritoras como, por exemplo, Maria Lamas e Maria Archer não sejam tratadas no trecho que visa a autoria feminina após a década de 50. Isto é, uma temática que expressa uma “consciência acerca de situações femininas típicas na

aqueles onde se começa a denotar o esforço em atingir qualidade artística. O período aqui tratado tem como delimitações temporais os finais do século XII e o início do séc. XVI. (*HLP da Alfa*, vol.1, 2001:11)

Logo à partida, no enquadramento histórico, é de estranhar que as obras historiográficas aqui analisadas falem dum “começo” da autoria feminina só no século XX. Se esta literatura só começou a partir deste século, como define o discurso historiográfico a obra das escritoras que rodearam a infanta D. Maria, no século XVI⁹⁴, as irmãs do século XVII, Teresa Margarida da Silva Orta e Alcipe do século XVIII, entre outras? Estas escritoras, sim, são consagradas nas histórias; embora apareçam como ilhas isoladas, são reconhecidas por escrever uma literatura de qualidade. Então, ao falar de “começo”, por parte do discurso, parece haver intenção de apontar para a quantidade de autoria feminina.

Porém, é possível que a ausência de estudos literários sobre a trajetória da literatura de autoria feminina tenha vindo a afectar as representações destas autoras na historiografia, apresentando-as como meras ilhas isoladas no discurso. A pesquisa de Anabela Galhardo Couto sobre a literatura de autoria feminina na época do barroco (Couto 2003) mostra que esta já existia em quantidade:

No âmbito do desenvolvimento dos estudos sobre o barroco português que nos últimos anos se têm intensificado, é hoje possível afirmar com certeza que neste período se deu um florescimento da escrita feminina e que um conjunto significativo de mulheres escreveu e publicou obras literárias de índole e de funções diversas. Não obstante terem sido sistematicamente esquecidas na posteridade, algumas dessas Autoras atingiram notoriedade na época, tiveram o seu público, participaram em academias, foram premiadas em certames literários. (Couto 2003: 44-45)

Para analisar onde as obras do *corpus* colocam este “começo” da literatura escrita por mulheres é necessário voltar-se aos trechos (já referidos no capítulo 3) que referem as narrativas que apresentam autoria feminina em conjunto. *HLP* de Figueiredo coloca este começo no início do século XX: “Um traço bem evidente na fisionomia desta moderna literatura é a vasta cooperação feminina”. Também atribuiu qualidade a essa literatura: “Essa nova colaboração feminina já criou valores de mérito e originalidade na prosa e no verso” (*HLP* de Figueiredo [1944] 1960:504).⁹⁵

Igualmente faz Luísa Dacosta: “Pode dizer-se que essa literatura [de autoria feminina] nasce com o séc. XX, embora *Guiomar* Delfina de Noronha *Torresão* (n. Lisboa 26/11/1844-1898), certamente a primeira que viveu, pobremente, da sua profissão de escritora e jornalista, pertença ainda ao séc. XIX” (Dacosta 1973:534).

Porém, o dicionário de Coelho refere-se às “últimas décadas” quando diz que “dezenas de autoras se distinguem na poesia, no romance, no conto, no teatro, no ensaio.” (*DL* de

sociedade portuguesa”, citada acima, caracterizaria a temática de Archer e Lamas muito melhor do que muitos outros textos aí incluídos.

⁹⁴ Na *História da Literatura Portuguesa Ilustrada* dedica-se um capítulo inteiro às estas damas humanistas, da autoria de Júlio Dantas (*HLPI* de Sampaio, vol 2, 1938:2-9).

⁹⁵ Com isso não tenho a intenção de contradizer o que foi apontado na parte 3.2.1 deste estudo. Considero que o historiador literário, embora admita verbalmente a qualidade desta literatura, ainda transmite a ideia de que essa literatura não tem valor, pela “negligência” que revela em relação ao tratamento dos dados literários.

Coelho 1992: 679). Este trecho não foi alterado desde a primeira edição, em 1960, até à última, em 1994, e refere-se, assim, às décadas antes de 60, como se pode constatar no parágrafo em que representa as escritoras contemporâneas:

Contemporaneamente, porém, não só aumenta extraordinariamente o número de escritoras, como as suas obras têm uma força original, uma independência de observação e de juízo nunca anteriormente alcançadas em Portugal: é o caso, em poesia, de Florbela Espanca, Fernanda de Castro, Virgínia Vitorino, que também cultivou o teatro, Natércia Freire, Sofia de Mello Breyner Andresen; em prosa, de Irene Lisboa, Maria Archer, Rachel Bastos, Adelaide Felix, Maria da Graça Freire (ou Azambuja), Agustina Bessa Luís, Manuela de Azevedo, Natália Correia, Celeste Andrade, Matilde Rosa Araújo, Ester de Lemos, Patrícia Joyce, etc. (*DL* de Coelho 1960:509)

É interessante notar que Jacinto do Prado Coelho, neste trecho enumera as autoras das décadas de 20, 30, 40 e 50 sem fazer distinção na qualidade literária das suas escritas a partir da década de 50.

No entanto, *HLP* de Saraiva & Lopes realiza esse “corte” na sua linhagem. Aí, ao longo das edições publicadas, o “começo” da autoria feminina é transportado da década de 20 para a de 50. O foco de Saraiva & Lopes incide na ideia da “qualidade” acrescentada, em relação à autoria feminina, após a década de 50. Não obstante, o “corte” temporal, e esta referência à qualidade, ainda não foram formulados na segunda edição, de maneira que aqui os primórdios foram colocados na década de 20, com a autora Florbela Espanca (*HLP* da Saraiva & Lopes 1957:944).

Este processo de adiar “o começo” da tradição de autoria feminina, no início, parecia derivar duma questão de quantidade de autoras, mas que agora, no século XX, acontece em relação à sua suposta qualidade literária. Virgínia Vitorino, no trecho citado acima de *DL* de Coelho, é retirada da *HLP* da Alfa, e a maioria das escritoras citadas no mesmo trecho encontram-se no capítulo já referido da mesma obra, mas, agora, caracterizadas em conjunto, como tendo escrito literatura de pouco mérito literário (*HLP* da Alfa 2002: 135-143).

A negligência mostrada pelo discurso histórico-literário, ao explicar o seu uso da categoria autoria feminina, faz com que nenhuma distinção seja feita entre a poesia e prosa em relação aos primórdios. Este facto contribui para esta confusão do “começo” duma tradição literária feminina, de maneira que o discurso, ao falar sobre isto, refere-se umas vezes à produção poética e outras à produção em prosa. Em *HLP* de Saraiva & Lopes, no trecho dedicada às escritoras anteriores a 1950 (2001:1029), as autoras de prosa e de poesia são vistas em conjunto, enquanto no segundo trecho, após a década de 50, se refere exclusivamente à produção em prosa (2001:1100). A mesma coisa acontece na *HLP* da Alfa (2002), quando o capítulo sobre as autoras das décadas de 30 e 40 inclui ambos os géneros literários, enquanto a partir da década de 50 são separados por género literário, ou seja, prosa e poesia.

Em relação à problemática de adiar o “começo”, nota-se, mais uma vez, que as sínteses da história literária reforçam o padrão revelado nas histórias.⁹⁶ A obra síntese elaborada mais

⁹⁶ Convém apontar aqui que *Iniciação na Literatura Portuguesa* (1984), de José Saraiva, não fala sobre um começo duma literatura feminina no seu percurso do século XX. Mais, nem sequer fala duma tradição de autoria

recentemente, que igualmente incluiu o maior registo, no seu género de autoras portuguesas é a *BHLP: Períodos Literários* (1999). No entanto, nesta obra, o começo da literatura de autoria feminina é transportado para 1970, a seguir à publicação das *Novas Cartas Portuguesas*:

Um fenómeno mais ou menos recente na literatura portuguesa é o da **literatura de autoria feminina** e ainda (por vezes ao mesmo tempo) da literatura que aborda, muito especificamente, o mundo feminino. Em 1972, Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa foram processadas pela publicação de *Novas Cartas Portuguesas*, em que analisavam cruamente a persistência dos valores tradicionais e seus efeitos na vida das mulheres. Outras autoras, também significativas, são Luísa Dacosta, Luísa Costa Gomes, Maria Judite de Carvalho, Yvette Centeno, Maria Ondino Braga e Lídia Jorge. (*BHLP: Períodos literários* 1999: 92)

Se realmente a taxinomia literária desta literatura segue – tal como é sugerido no trecho citado – como rumo, o pressuposto de uma “literatura de autoria feminina”, porque “aborda, muito especificamente, o mundo feminino” – com certeza pode abranger uma grande parte da literatura escrita por mulheres desde o século XVI. Parece, porém, que aqui a categoria “literatura de autoria feminina” serve para designar aquilo que entendem como uma literatura feminista, embora o trecho não a chegue a definir.

Portanto, pode observar-se como o discurso histórico literário, no processo de rever e elaborar novas histórias, está a adiar os primórdios da autoria literária feminina.

A tendência para os críticos não reconhecerem ou esquecerem as qualidades das poetisas das décadas anteriores foi também abordado por Isabel Almeida Santos, num trabalho sobre a obra de Adília Lopes (2002). Neste, a autora refere exemplos de textos críticos que colocam o “começo” duma “qualidade da autoria feminina” já apenas nas décadas 1980 e 1990 e cita, no seu texto, Nuno Júdice: ‘Se a escassez de uma escrita feminina caracteriza grande parte do século [XX], a situação mais recente altera em substância esse estado de coisas. Dos anos 80 a 90 surgem vozes femininas que vão constituindo uma componente própria no campo da poesia portuguesa actual’ (Nuno Júdice apud Santos 2002: 14).

Portanto, continuam a aparecer representações da literatura de autoria feminina em textos críticos elaborados recentemente, que mostram que este percurso de “apagamento” desta literatura é um fenómeno que se prolonga na história literária portuguesa. A seguir serão apresentadas algumas estratégias detectadas no discurso dominante que levam, igualmente, uma genealogia literária feminina a ser quebrada em diversos fragmentos no discurso.

6.5 ESTRATÉGIAS DE FRAGMENTAÇÃO

feminina no seu discurso, onde incluiu apenas Florbela Espanca, Irene Lisboa, Agustina Bessa Luís e Lídia Jorge. Também na *Síntese da História da Literatura* (1994), de Buescu, a autora não se refere a um começo duma autoria feminina, mas as representações das autoras do século XX só aparecem no trecho tratando a literatura após à Revolução de 1974.

6.5.1 Exemplo da “mulher extraordinária”

Uma das estratégias do discurso hegemónico que acaba por fragmentar uma tradição da autoria feminina, já observada pela crítica feminista, seguindo Virgínia Woolf, é a promoção duma mulher no meio das outras como sendo “uma mulher extraordinária”. Ana Paula Ferreira refere-se a esta teoria ao falar do esquecimento das autoras das décadas de 30 e 40, quando o caso excepcional, segundo o discurso histórico-literário actual (*HLP* de Saraiva & Lopes 2001; *HLP* da Alfa 2002), era Irene Lisboa. A pesquisadora explica o fenómeno:

No entanto, essa “mulher extraordinária”, que não se coíbiu de se representar enquanto tal, depende, pelo menos em termos estruturais, das que seriam as “mulheres comuns” suas contemporâneas. Isolar uma ou outra excepção à pervagante e normalmente infeliz regra feminina perpetua as directrizes ideológicas e as práticas institucionais que têm marginalizado as mulheres, enquanto grupo social, da história literária e não só. (Ferreira 2002: 14)

A forma usada pelo discurso hegemónico para destacar uma mulher entre as outras é visível em todas as áreas da sociedade, e trata-se, portanto, de uma prática institucionalizada para marginalizar o poder do “outro” na sociedade. Encontram-se pelo menos duas formas em que esta estratégia pode operar no campo literário. Primeiro, isolar um indivíduo entre outros quebra uma genealogia que podia ter funcionado como afirmação duma categoria identitária marginalizada. Segundo, o exemplo da “mulher extraordinária” pode legitimar a ideia de que se trata uma questão de competência. Neste sentido, o acto de salientar uma autora dentro dum grupo pode funcionar como evidência de que se trata de uma questão de competência literária e não de discriminação.

Nos textos críticos e estudos literários sobre literatura de autoria feminina, realizados em Portugal, na primeira metade do século XX, a ideia da “mulher extraordinária” torna-se muito explícita quando alguns críticos consideraram que a melhor maneira de elogiar uma escritora era a de lhe atribuir o epíteto de “escritor” ou “poeta” (cf. Abranches 1997: 2; Alonso 1997:32).

Ana Paula Ferreira, ao salientar a forma como a escritora Maria Archer foi qualificada como “escritor” pelo crítico João Gaspar Simões, interpreta o significado do acto da seguinte maneira:

As críticas de João Gaspar Simões acerca da “literatura feminina” afiguram-se de uma complexidade produtiva para entender a batalha ideológica em torno do estatuto das mulheres na sociedade portuguesa do momento. A sua argumentação faz-se apoiar, como já se notou, no critério masculinista que rege a Literatura, a chamada “alta cultura”, e a esfera dita pública em geral. Segundo o mesmo, as mulheres teriam que ultrapassar precisamente a diferença do seu sexo, epitomizada nos tabus morais que as limitariam ao que António Ferro chamara em tom paternalista “o regionalismo do sexo”, para poderem ascender à esfera (masculina) da Literatura. (Ferreira 2002: 32)

Assim, aponta mais uma vez para a falta de prestígio sociocultural a que as escritoras da década de 30 e 40 foram ainda sujeitas pelo discurso literário institucional da época. Além do

mais, indica que a crítica literária, em primeiro lugar, as julgou por serem “mulheres”, um facto que se torna evidente quando se verifica que estas autoras, embora elogiadas na época, não conseguiram receber tratamento literário nas histórias. Por exemplo, a vasta produção literária de Maria Archer é tratada com negligência e, portanto, não pode ser considerada como consagrada nas obras historiográficas narrativas (*HLP* da Saraiva & Lopes 2001:1029; *HLP* da Alfa 2002:138).

Foi igualmente atribuído a Florbela Espanca o epíteto de “poeta”, por parte de Jorge de Sena, no seu texto “Florbela Espanca ou a expressão do feminino na poesia portuguesa”. Paradoxalmente, foi atribuída esta dignificação à poesia de Florbela, pelo facto de o crítico a classificar como puramente feminina. A análise do texto parte de uma comparação entre uma “poetisa” da Argentina, Anna de Noailles, e “o Poeta” Florbela. A primeira é considerada “uma fêmea intelectualizada – enquanto Florbela, menos intelectual, se revela sempre mulher” (Sena 1947:17). Alonso também levanta, no seu estudo, o exemplo de António Ferro: este crítico, ao recensear a poesia de Florbela Espanca destaca-a de entre as outras da “colmeia de poetisas” por ser uma “poetisa-poeta” (Alonso 1997:32).

Tal como já vimos, Florbela foi a única escritora da sua geração que chegou a ser consagrada na história da literatura portuguesa. Além de ser representada como um “caso excepcional”, também lhe é atribuído o importante papel de precursora da autoria feminina portuguesa do século XX (cf. Klobucka 1992: 52; Alonso 1997:).⁹⁷ Assim, é representada como uma “ilha feminina isolada” na paisagem literária portuguesa retratada nas histórias. A questão é abordada por Cláudia Pazos Alonso na sua tese de doutoramento sobre Florbela Espanca:

A imagem de Florbela Espanca que actualmente predomina nos manuais de história de literatura portuguesa é a de uma escritora, precursora das outras escritoras que iriam surgir ao longo do nosso século. (----) Mas se examinarmos outros manuais mais antigos, deparamos com uma imagem algo diferente da poetisa, tornando-se claro que inicialmente Florbela foi vista como fazendo parte duma geração de mulheres poetas. (Alonso 1997:13)

Cada vez que o discurso destaca uma “mulher extraordinária” – a excepção que confirma a regra – o seu vulto acaba por obscurecer as “outras” autoras contemporâneas. Isto aconteceu com as autoras contemporâneas de Florbela, tal como com as duas gerações de autoras contemporâneas de Maria Amália Vaz de Carvalho, as dos finais do século XIX e as da Primeira República.

Embora Florbela, desde cedo, fosse considerada como precursora, e fosse já consagrada no discurso, as suas representações surgem como surpreendentemente escassas em termos

⁹⁷ É apontado por Anna Klobucka que “[a] noção de paradigma [atribuída à poesia de Florbela] verificou-se operacional também no contexto diacrónico: falando de Maria Browne, chamou-lhe Jacinto de Prado Coelho ‘a Florbela do Romantismo de 1850’ (in *Poetas do Romantismo*), enquanto M. Frias Martins interpretou a produção lírica de um grupo de autoras contemporâneas utilizando como ponto de referência normativo ‘o discurso florbeliano do desejo’. Esta última tentativa de estabelecer nexos diacrónicos para a historização de uma (hipotética) vertente de poesia feminina constituiu, no entanto, um caso pouco representativo, já que a atitude mais comumente aceite é a colocação de Florbela numa *pré-história* em relação à actividade literária protagonizada por mulheres na segunda metade do século XX” (Klobucka 1992: 52).

literários, fenómeno que se estende até às últimas décadas do século XX. Quer dizer, a sua poesia de forma alguma recebe o tratamento científico-literário que se pode esperar em relação a um precursor.

Ambas as histórias de Fidelino de Figueiredo e de Saraiva & Lopes apontam Florbela como a escritora mais importante da época, sem oferecer ao leitor representações extensas da sua literatura:

Essa nova colaboração feminina já criou valores de mérito e originalidade na prosa e no verso. Com a morte de Florbela Espanca terá perdido a sua poetisa mais dramaticamente sincera no seu narcisismo amargo, mas continua a possuir em Virgínia Vitorino a sua representante mais múltipla. (*HLP* de Figueiredo 1960:504)

No dicionário *Quem é Quem na Literatura Portuguesa* (1979 [1974]) refere-se a influência literária da poesia de Florbela Espanca, por exemplo, em Leonor da Conceição Pinto de Almeida que: “Cultiva sobretudo uma poesia erótica, influenciada por Florbela Espanca e José Régio” (*QEQ* 1979:118). Apesar disso, ao chegar-se à entrada sobre Florbela Espanca, em vez de se encontrar uma descrição analítica da sua produção literária, deparemo-nos com um relato dos seus casamentos e divórcios:

ESPANCA, FLORBELA de Alma da Conceição (1894-1930). Estudou em Évora, terminando o liceu em 1917. Após um casamento malogrado, parte para Lisboa, onde se matricula na Faculdade de Direito. Novo casamento, nova separação. Terceiro casamento, pouco antes de morrer. Colabora, esporadicamente, na *Seara Nova*. Influenciada por António Nobre, canta “Tudo o que é chama a arder, tudo o que sente”. Obras principais – Poesia: Livro de Mágoas, L 1919; Livro de Soror Saudade, L 1923; Charneca em Flor, L 1930. (*QEQ* de Machado 1979: 149)

Todos os factores até agora apontados, os quais acabam por negligenciar uma genealogia feminina e marginalizá-la no discurso, se manifestam na história da literatura portuguesa duma maneira tão forte que remetem para a constatação dum ambiente literário institucional contemporâneo pouco favorável a ideia da autoria feminina.

6.5.2 Retórica de legitimação

Os sedimentos da falta da credibilidade e da estigmatização que acompanham historicamente a literatura de autoria feminina, continuam a transparecer de várias maneiras na composição retórica do discurso dominante. Por exemplo, o próprio esquema genealógico é usado para legitimar uma ou algumas autoras por comparação negativa e portanto diminutiva com as antecedentes. Encontra-se um exemplo recente no texto sobre a Poesia dos anos 60 da *HLP* da Alfa. A representação de Luíza Neto Jorge inicia-se com um pequeno trecho genealógico que sugere que a “expressão descomplexada da condição feminina” só é atingida e amadurecida na expressão poética de Luíza Neto Jorge:

Desde Florbela Espanca e Irene Lisboa, passando por Natália Correia, que a mulher se esforçava por trazer à poesia portuguesa a expressão descomplexada da condição feminina; mas só com as três mulheres que integravam o grupo de *Poesia 61*, Maria Teresa Horta, Fíama Hasse Pais

Brandão a Luíza Neto Jorge, essa expressão parece atingir a autenticidade e a plenitude. É sobretudo com Luíza Neto Jorge, e com o seu livro *Terra Imóvel*, que a mulher (a mãe, a irmã, a amante, a companheira, a cidadã, etc.) se apresenta ou define de corpo inteiro (não só pelo corpo erótico) e sem os encarecimentos ou os idealismos com que desde as cantigas de amigo a poesia a via. (Saraiva, *HLP* da Alfa 2002:358)

O trecho apresenta mais um exemplo de como a expressão da autoria feminina é mais associada a uma essência da mulher do que a um imaginário literário. Segundo esta argumentação é a “mulher”, em vez da “escritora”, que se “esforça” para atingir uma expressão autêntica da “condição feminina”. Igualmente, esta expressão, ou neste caso a noção de “condição feminina”, surge além de outras, tais como, por exemplo, a “problemática feminina” e a “questão feminina” como imprecisas no seu conteúdo. Assim, sobretudo quando são relacionadas com a actividade literária da autoria feminina, o discurso dominante não chega a explicar o seu conteúdo.⁹⁸

Em outros lugares, é frequente utilizar a metáfora “condição feminina” para designar uma temática abordando a subordinação política da mulher na sociedade portuguesa, portanto, conotada à opressão económica, cultural e social das mulheres. Porém, aqui, o trecho expressa uma conexão entre a poesia feminina e os papéis sociais da mulher, num sentido que remete mais para uma condição corporal. Mais uma vez, suspeito que é difícil encontrar uma literatura concebida e rotulada como uma expressão da “condição masculina” no contexto literário português.

O trecho acima citado é também interessante, por ser mais um exemplo de como o discurso adia os primórdios da autoria feminina – em nome da qualidade – para mais tarde no século XX. Aqui, o texto sugere que Florbela Espanca, Irene Lisboa e Natália Correia se esforçavam, embora não conseguissem chegar a expressar-se no seu “corpo inteiro”, uma afirmação que pode parecer bastante estranha se pensarmos bem na variedade e genuidade da expressão poética e literária destas autoras. Será que elas realmente se queriam expressar de corpo inteiro, e, se for assim, o que significa isso?

Porém, suspeito que a razão de tornar estas escritoras objecto de tal argumentação não tinha intenção de diminuir a sua qualidade literária, mas, antes, a de cumprir um padrão retórico. O trecho acima citado contém, assim, um esquema retórico frequentemente usado no discurso hegemónico ao falar da autoria feminina. Significa legitimar uma ou algumas autoras (mulheres extraordinárias) por comparação diminutiva com as antecedentes. Ou seja, delinear uma breve genealogia feminina para depois poder afastá-la no momento de legitimar a qualidade literária da autora em tratamento. Neste caso, a linhagem feminina de autoras – que pertencem exactamente às poucas que foram consagradas pelo discurso – funciona como um fundo usado pelo historiador para louvar a autoria de Luíza Neto Jorge. No entanto, a técnica tem como consequência questionar, consciente ou inconscientemente, o valor literário das antecessoras (consagradas).

⁹⁸ Aliás, importa frisar que a expressão “condição feminina”, usada frequentemente ao falar da autoria feminina, e a situação sociopolítica da mulher na sociedade, sempre me causou perplexidade em relação ao seu vago conteúdo. Além disso, a genealogia da expressão “condição feminina” poderia levar a pensar na maneira de conceptualizar a mulher no fim do século XIX, como doente (ou o período feminino).

Este esquema retórico também está por detrás da frase, já tantas vezes referida neste trabalho, onde Lopes declarou que “será quando tratarmos da década de 50 que, sobretudo na prosa, encontraremos uma decidida qualificação literária geral dessa autoria feminina” (*HLP* de Saraiva & Lopes 2001: 1029).

Essa retórica aparece na organização do capítulo sobre as mulheres escritoras nos anos 30 e 40, na *História* recente da Alfa (*HLP* da Alfa 2002: 135-43). Como já foi problematizado o tratamento crítico que recebem a maioria das autoras, neste capítulo, caracteriza-se por constantemente questionar o valor estético-literário dos seus textos. Essa ideia foi expressa dum modo tão pejorativo que se torna necessário questionar o motivo pelo qual foram trazidas para esta história literária portuguesa. A organização do referido capítulo da *HLP* da Alfa segue o esquema retórico de traçar uma genealogia literária feminina cujas escritoras, segundo a autora, não apresentam valor literário para legitimar a promoção de apenas algumas que considera dignas de elogios (extraordinárias). A seguir surgem dois exemplos do percurso narrativo de como são elogiadas no panorama:

No campo da inovação, é no entanto, Irene Lisboa quem mais se distingue neste panorama. (Morão, *HLP* da Alfa 2002: 139)

A segunda metade de 40 vê aparecer algumas escritoras que permitem ou confirmar o panorama precedente ou apontar para novos horizontes. (Morão, *HLP* da Alfa 2002:141)

Portanto, o capítulo revela-se como uma narrativa que tem por função construir um fundo a partir do qual se permite elogiar a literatura escrita por mulheres a partir da década de 50:

Falei a propósito de algumas destas autoras em traços de originalidade e inovação, em abrir de caminhos para a literatura de segunda metade do século (Morão, *HLP* da Alfa 2002:142).

No entanto, para que esta retórica funcione, exige-se um consenso em volta da questão da qualidade da autoria feminina. Quer dizer, para que esta estratégia comparativa funcione, a “autoria feminina” tem que, logo à partida, evocar a ideia da falta de qualidade nos participantes do discurso.

6.6 ESTRATÉGIAS HEGEMÓNICAS REPRODUZIDAS NA CRÍTICA DE GÉNERO

Cada pista de investigação no presente estudo aponta para o problema crucial que levou ao processo de esquecimento da literatura escrita por mulheres das épocas anteriores, e que provém da falta de estudos literários sobre esta área. Encontram-se, no contexto português, apenas alguns estudos realizados a partir da perspectiva de género com a intenção de reler e *gerizar*,⁹⁹ a literatura portuguesa (ver 1.5).

⁹⁹ O termo utilizado por Ana Gabriela Macedo para designar o termo anglo-saxónico “engendering”, rever e re-ler a tradição literária a partir da perspectiva de género, de modo que a autoria feminina será levada como original. Portanto: “gerar retrospectivamente uma tradição [...] ou criar uma tradição alternativa” (Macedo 2001:274).

É curioso notar que também as principais investigadoras interessadas em explorar novos caminhos se referem a um começo duma tradição da autoria feminina, e o colocam preferencialmente na época em que se situa o seu próprio objecto de estudo. Desta maneira, por exemplo, Isabel Allegro de Magalhães, que trabalha sobre as escritoras a partir da década de 50, ao detectar o seu *corpus* de estudo, escreve:

No entanto, razões há para nos determos num *corpus* assim estabelecido.

- Por um lado, razões da história recente, visto que em Portugal na segunda metade do século XX se dá como que uma irrupção de mulheres escritoras, com um conjunto de obras importantes, não apenas pela sua quantidade como sobretudo pela sua qualidade. Não há dúvida de que, apesar de existirem no campo da narrativa de ficção diversas obras de autoria feminina (sobretudo no século XIX e já no XVII), é só no presente século, e especialmente a partir dos anos 50, com a publicação de *A Sibila*, de Agustina Bessa Luís, que a narrativa ficcional feminina emerge entre nós como particularmente significativa. É que não existe de facto em nenhum século em Portugal uma Mme. Lafayette, uma George Sand ou uma George Eliot, para nomear só algumas. (Magalhães 1995:16).

A questão da qualidade é, pois, levada em conta por Magalhães para justificar esta colocação na década de 50. Portanto, não contradiz assim a versão hegemónica reproduzida ultimamente pela *HLP* de Saraiva & Lopes e *HLP* da Alfa. Em contrapartida, a investigadora Ana Paula Ferreira, cuja produção de investigação abrange sobretudo a época de Estado Novo, o neo-realismo e a produção de autoria feminina durante as décadas de 30 e 40, coloca a “primeira grande vaga” nos finais de 1930:

Considerando que entre finais dos anos trinta e finais dos anos quarenta se regista a primeira grande vaga de ficção de autoria feminina nas letras portuguesas, fenómeno só comparável àquele advindo após a segunda metade dos anos setenta, é caso para se reflectir porquê essas obras foram sepultadas na memória de um tempo eivado tanto de silêncios e anonimatos quanto de vozes audíveis, resistentes e combativas. (Ferreira 2002:15)

Por fim, a pesquisadora Graça Abranches tem-se dedicado ao período da viragem do século XX e é aí que detecta “o começo”:

O aparecimento, em Portugal, no contexto da crise pre-republicana do dobrar do século, de um movimento feminista organizado coincide com o período em que um número significativo de mulheres pela primeira vez na nossa história escreve e publica os seus escritos. (Abranches 1997:3)

A convicção destas afirmações nasce, provavelmente, da descoberta feita, por estas investigadoras, de um número elevado de textos literários de várias escritoras. Operando dentro do discurso académico hegemónico, as investigadoras de perspectiva de género, tal como outros, com perspectivas mais tradicionais, têm interiorizado a ideia de que não existia literatura de autoria feminina de valor nas décadas e séculos anteriores.¹⁰⁰

¹⁰⁰ Eu própria sou um exemplo disso. Ao iniciar a presente pesquisa tive a ambição de investigar e reunir todas as autoras que descobri ao longo do percurso para as apresentar num apêndice correcto e comentado. Porém, logo no início, ao descobrir que as autoras existiam em tão grande quantidade tive de admitir que interiorizara a

Outra explicação do fenómeno que conduz estas investigadoras a também falarem dum “começo”, pode ter a ver com uma questão de retórica. Visto que estes estudos têm que ser elaborados dentro do discurso académico hegemónico, isto implica que para poder criticar os padrões dominantes será necessário optar por uma estratégia. Neste sentido, é sempre eficaz, logo à partida, sustentar os seus dados literários numa “verdade sólida”, já existente no discurso, com o fim de legitimá-los. Neste sentido, o “facto” de não ter havido literatura de autoria feminina nas épocas anteriores surge como uma “verdade” objectiva e sedimentada pelo discurso hegemónico.

Nota-se que um grande número dos textos críticos de género, incluídos na minha bibliografia, parte da premissa de que a tradição literária feminina portuguesa é escassa ou, pelo menos, que apresenta falha de qualidade; isto ao referirem-se ao período imediatamente precedente ao das autoras em foco. Por exemplo, é comum, nestes textos (ver citação de Magalhães acima), as investigadoras fazerem uma comparação com a tradição inglesa ou europeia para constatar que não houve escritoras relevantes, em Portugal, no século XIX (Abranches 1997:1; Alonso 1997:14; Magalhães 1995:16).

A minha intenção, aqui, não é a de contradizer estes dados, mas, antes a de questionar os motivos que estão por detrás dessa comparação feita entre a literatura de autoria feminina inglesa e portuguesa. Existem, igualmente, exemplos de textos críticos a partir da perspectiva de género onde se utiliza o esquema “de legitimar para estabelecer uma comparação negativa” e de salientar uma autora ou autoras em tratamento como “extraordinárias” dentro do colectivo feminino anterior (cf. Klobucka 1996; Barreira 1992: 155).

Seja qual for a intenção de usar estas estratégias retóricas, afirmar que há um começo, ou destacar uma autora como “extraordinária”, na autoria feminina, contribuiu, da mesma maneira, para obscurecer autoras das épocas anteriores. Diminuir o valor das autoras da época passada para legitimar a revalorização e revisão das autoras esquecidas dum época posterior, vai quebrar uma viável genealogia feminina.

Portanto, considero que este padrão retórico faz parte do tratamento hegemónico da literatura escrita por mulheres, e por isso se insere no processo de marginalização desta no discurso histórico-literário. Seria importante deixar em aberto a questão de uma “existência” ou “qualidade” dum autoria feminina de épocas anteriores para as investigações futuras.

6.7 PARADOXO NAS CONDIÇÕES CRIATIVAS DA AUTORIA FEMININA

A fraca genealogia literária feminina, actualmente representada na historiografia literária portuguesa, remete para uma posição paradoxal das autoras no discurso hegemónico, isto é, serem categorizadas e organizadas sob o conceito de “autoria feminina”, sem que esta consiga obter reconhecimento no discurso.

“suposta” escassez da autoria feminina, de tal forma que subestimara o tamanho da tarefa. Portanto, esta tarefa de investigar os dados biográficos e bibliográficos não iria caber dentro das condições da minha pesquisa, mas elaborei uma lista (ver apêndice) enumerando as que descobri nos textos de referência.

Esta discussão aponta também para um dilema criativo, ou situação paradoxal, que em vários graus e de diferentes maneiras todas as autoras do século XX têm enfrentado no discurso literário hegemónico. O paradoxo incorpora-se mesmo nas condições criativas das mulheres escritoras, ou seja, as posições de sujeito oferecidas às autoras continuam dependentes da sua identidade de género, formando simultaneamente a sua plataforma e “tecto de vidro” no discurso.

Embora o conteúdo das posições de sujeito oferecidas às mulheres escritoras no discurso literário dominante se tenham expandido e evoluído muito, ao longo do século XX, são ainda marcadas pela outridade. Numa perspectiva histórica serve de exemplo Maria Amália Vaz de Carvalho (fim do século XIX), que foi ridicularizada por ter reivindicado o próprio acto de escrever, atravessando assim todo um caminho desde a esfera privada à pública. Podemos acrescentar, a este exemplo, aquele das poetisas da década de 20, que, embora tivessem conquistado uma plataforma no discurso literário, eram qualificadas de “eterno feminino”, a expressão do coração e da emoção. Nota-se, nas discussões, ao longo do século XX, que também as escritoras portuguesas contemporâneas não escapavam à questão de a sua escrita ser marcada pelo facto ser mulher ou não.¹⁰¹

Várias investigadoras de literatura têm-se dado conta de que também muitas das autoras da segunda metade do século XX, não querem ser associadas a uma escrita sexualmente marcada pelo feminino (cf. Magalhães 1987:497; Alonso 1999: 33; Owen 1995: 187).¹⁰²

Compreende-se perfeitamente esta estratégia adoptada, devido à estigmatização histórica da autoria feminina ainda contida no discurso literário dominante. Retira-se o rótulo de autoria feminina para assim se conquistar o *sujeito criativo*, e, dessa forma, escapar ao “tecto de vidro”, para que sejam levadas a sério em termos literários. Mesmo assim, a análise das histórias literárias mostra que elas não deixaram de ser discursivamente ‘guetizadas’ e marginalizadas na história literária. Este facto não é de estranhar, se levarmos em conta que o acto de distinguir as autoras e a sua escrita, em termos de género, é inicialmente feito pelo discurso dominante. No entendimento da perspectiva construcionista, isto é, um efeito discursivo que opera *por cima* do nível individual (Nogueira 2001: 110).

Não se pode escapar a este rótulo, ou criar novas posições de sujeito no discurso, que não sejam marcadas sexualmente por mera vontade e afirmação individual. Não obstante, é possível transgredir e remodelar o conteúdo destas posições, tanto para as escritoras como para as investigadoras, e é neste sentido que se torna importante ter consciência da política de género contida no discurso para poder desconstruí-lo.

¹⁰¹ Numa conferência, em Madrid, dada pela escritora convidada, Lúcia Jorge, em que ela deu testemunho de que no início da sua carreira de escritora, jornalistas lhe puseram sempre a pergunta “se ela se sentia “mulher” ao escrever?”. (Conferência “Género y Géneros, Escritura y Escritoras iberoamericanas”, Saint Louis University, Madrid, de 25 a 28 de Maio 2004).

¹⁰² Para tratamento mais alargado desta questão veja-se um artigo de Hilary Owen. A pesquisadora problematiza a questão, neste artigo, através de uma conexão entre a reivindicação de ter acesso à “ordem simbólica” e a negação da diferença sexual por parte das autoras contemporâneas (Owen 1995).

6.8 UMA HISTÓRIA NEGLIGENCIADA

Ao resumir-se as representações de traços genealógicos de autoria feminina nas histórias literárias, repara-se numa escassez ainda maior no que diz respeito às apresentações da autoria feminina, em geral. Devido à já apontada *negligência* em relação ao projecto de definir a “autoria feminina”, contextualizá-la e representá-la em termos literários e sociopolíticos, ainda se evidencia a sua estigmatização contida no discurso.

Portanto, as autoras não faziam parte duma história sólida que pudesse ter sido transferida para as obras historiográficas posteriores. Isto também é notório quando o discurso histórico-literário, ao elaborar novas obras ao longo do século XX, está a excluir autoras e a adiar sempre um começo duma autoria feminina. Neste sentido, existem inúmeros caminhos de investigação a ser realizados no contexto português, por exemplo, relativamente ao caminho histórico a fazer para a autora conquistar a palavra, as vias de intertextualidade e temática etc.¹⁰³

Por fim, o desprestígio simbólico que ainda acompanha a literatura das autoras resulta na posição criativa paradoxal no discurso institucional constituído por uma barreira de género. O discurso histórico-literário dominante não tem problemas em integrar algumas obras de autoria feminina e/ou umas autoras “extraordinárias” na sua trajectória. A estigmatização da autoria feminina como “outra” (falha de qualidade) – em comparação com as estéticas e textos literários normativos – é elaborada sobre o colectivo literário feminino. Ou seja, o que contesta os padrões hegemónicos nas lutas discursivas é a outridade e a diferença contidas nos paradigmas desta literatura. Assim, a exclusão e marginalização da autoria feminina no discurso literário institucional remetem para uma questão política e não estética, tema que será desenvolvido no capítulo a seguir.

¹⁰³ Tornou-se claro, durante esta minha pesquisa, que as pistas de investigação, em termos de perspectiva duma genealogia literária da autoria feminina portuguesa, revelam que há inúmeros estudos por fazer. Por exemplo, tal como foi sugerido por Fiadeiro (2003), seria interessante continuar a pesquisa de Ivone Leal e investigar sobre a tradição literária feminina na área de jornalismo. Outra pista seria a expressão da sexualidade, visto que já antes de *Novas Cartas Portuguesas* houve várias mulheres escritoras que criaram escândalo literário, ou cujos livros foram censurados pelo Estado Novo, por este motivo, (por exemplo, Judith Teixeira, já na década de 20, e Natália Correia). São também inúmeras as possíveis investigações em relação às intertextualidades da autoria feminina.

Capítulo 7

FEMININA SIM, EMANCIPADA TALVEZ, FEMINISTA NÃO: REPRESENTAÇÕES DA AUTORIA FEMININA

7.1 INTRODUÇÃO

Neste último capítulo salienta-se a questão política e ideológica contida nas representações construídas sobre a literatura de autoria feminina no discurso histórico-literário. Conforme se tem argumentado, ao longo do presente estudo, o discurso histórico-literário (institucional), ao ser construído, fica envolvido numa luta discursiva onde os seus padrões tradicionais são constantemente ameaçados pelas representações literárias duma estética "outra". Verificou-se, no capítulo anterior, que o discurso histórico-literário tradicional não tem tido problemas em integrar algumas autoras "extraordinárias" na sua trajectória; antes pelo contrário, é a "expressão outra" em conjunto que ameaça a suposta qualidade objectiva e universal da literatura dominante consagrada no mesmo.

Por isso, considero relevante analisar as seguintes questões: de que modo o discurso trata e representa as expressões "feminina", "emancipada" e "feminista"? De que forma estas caracterizações interagem no discurso histórico-literário?

Apresentam-se, exemplos de como a literatura escrita por mulheres ainda é preferencialmente classificada como "feminina", bem como algumas representações simbólicas mais salientes de "feminilidade", as quais foram encontradas ao longo da análise das histórias. Depois, passa-se para as representações daquilo que é chamado e categorizado, pelo discurso dominante, como "expressão de intervenção política e emancipatória" da autoria feminina. Na última parte, aborda-se a expressão assumidamente feminista com o objectivo de investigar o papel que a expressão feminista e das ideias feministas desempenham no discurso.

7.2 EXPRESSÃO FEMININA

Já vimos, neste estudo, vários exemplos de representações das autoras anteriores a 1950, percebidas dentro do *esquema bipolar de sexos*, que remetem a sua expressão literária para as posições opostas da literatura dominante no discurso. Embora as representações da literatura de autoria feminina produzida após 1950 tenham melhorado muito neste sentido, sobretudo nas histórias elaboradas recentemente, a sua concepção tradicional ainda é reproduzida no discurso. É possível verificar, nestas representações, o padrão de o seu conteúdo ser conceptualizado no pólo "feminino" (esfera privada /corpo /emotividade /subjectividade),

enquanto as representações da actividade literária da autoria masculina se colocam no pólo dominante (criatividade /esfera pública /objectividade).

Para começar, queria somente incluir mais um exemplo duma autora anterior à década de 50, nomeadamente, Florbela Espanca. Tal como vimos, as representações de Florbela nas histórias, ao longo do século XX, explicavam a sua poesia no contexto de ser “mulher”. No entanto, argumentou-se, também, que Florbela, nas obras histórico-literárias mais recentes (a partir de 1990), recebe um tratamento crítico-literário em que se incluiu a conexão entre a sua estética literária e as prevalecentes da sua época. Porém, este último desenvolvimento não implicou que a sua vida privada deixasse de ser a explicação primária da sua arte poética. Além disso, Florbela continua a ser considerada uma “ilha isolada” na paisagem literária portuguesa o que se pode verificar na representação na *HLP* da Alfa (*HLP* da Alfa, 6, 2003: 231) e no verbete inserido na Enciclopédia de Biblos:

A obra de Florbela não se quer compreendida à margem da breve vida amargamente perturbada por três experiências matrimoniais infelizes e por paixões malogradas, pelos abalos de abortos naturais e pela frustração do anseio de maternidade, pela tórbida fixação afectiva no irmão. Apeles e pelo desastre brutal que o vitimou, pela debilidade da saúde que se manifesta pelo menos desde 1917 até se agravar em doenças várias e sobretudo na neurose galopante. Julgando-se incompreendida e afectivamente desamparada, [...]

nunca a escritora se viu integrada em nenhum grupo literário, nem solicitada a colaborar em qualquer periódico relevante[...] (*ELLP*,2, 1997:379)

Porém, a já referida investigação de Cláudia Pazos Alonso evidencia que Florbela fazia parte do *boom* de poetisas da década de 20, e também revela a importância do suplemento *Modas e Bordados* do conhecido periódico *O Século* para o seu início literário (Alonso 1997:57). Assim, seja este periódico relevante ou não para o discurso histórico literário, foi, pelo menos, importante para o desenvolvimento literário de Florbela Espanca. Isto é também reconhecido na obra *BHLP, Autores* (1998: 96).

A expressão feminina foi conotada como “convencional”, “tradicional”, “corporal” e “particular”, e estes são conceitos que se interligam nas representações, sem o discurso explicar bem em que consistem. Porém, quando uma literatura é caracterizada desta maneira, transmite-se uma conotação negativa. Um bom exemplo disso – de conectar esta autoria com o tradicional e convencional, de modo a diminuir a sua qualidade estética – encontra-se no capítulo, já referido, sobre as autoras das décadas de 30 e 40 na *HLP* da Alfa (2002).

Ao tratar a autoria feminina recente, a *HLP* de Saraiva Lopes (2001), apesar de já conter várias representações não marcadas pelo género, ainda apresenta casos expressando a caracterização tradicional em relação à ideia da autoria feminina:

Salette Tavares (n.1922-03-31 – f.1993-05-30) experimenta, sobretudo, com a disposição gráfica, certas pequenas deformações sintácticas ou ortográficas, e parónimos, e no fundo atinge um tratamento mais discreto de uma lírica tradicional de passividade feminina (Obra Poética 1957-1991, 1992) [...] E é aquela mesma atitude conservadoramente feminina, num tom de espera-expectativa contemplativa e sem esperança real, salvo a de inventar ou construir idealisticamente o mundo pela poesia, que encontramos nos versos inquietos mas extraordinariamente eurítmicos e

ricos de modulações afectivas de **Maria Alberta Meneres** [...] (*HLP* de Saraiva & Lopes 2001: 1078)

As duas poetisas estão inseridas no capítulo que trata a poesia experimental e por isso é estranho que não haja uma explicação a respeito dos significados de uma “lírica tradicional de passividade” e da “atitude conservadoramente feminina” neste trecho. Há, igualmente textos na *HLP* da Alfa onde se utiliza esta caracterização (estereotipada) de esta literatura ser “convencional” sem aprofundar o seu sentido, tal como se vê no exemplo citado a seguir. Além disso, o trecho citado coloca-se dentro da problemática referida no capítulo anterior (6.4.2), ou seja, elogiar uma expressão poética a partir da comparação negativa com a ideia da autoria feminina em conjunto:

A poesia de amor de Leonor de Almeida [...] demarca-se claramente da lírica convencional feminina do seu tempo pela veemência com que afirma Eros, a “volúpia”, definido um novo papel para a mulher na relação amorosa, como pode ver-se em “Lei” de Luz do Fim (1950). (Martinho, *HLP* da Alfa, 2002: 307)

Em relação à problemática que remete a autoria masculina para a “universalidade” e a feminina para a “particularidade”, separando assim a escrita da autoria feminina da masculina, verifica-se que o fenómeno se repete também nas representações elaboradas sobre a literatura após a 1950. Ou seja, raramente se encontra a palavra “masculino” ao caracterizar as obras de autoria masculina, tal como, não é comum de utilizar a palavra “humana” nas representações da literatura de autoria feminina. Apresentam-se, a seguir, alguns exemplos extraídos da obra *HLP* de Saraiva & Lopes (2001):

[Almeida Faria] construído de um modo não menos inovador, com o nome do protagonista servindo a diversas experiências humanas socialmente (*HLP* de Saraiva & Lopes 2001:1106)

[Alberto Ferreira] pela montagem descontínua de um conglomerado de relações humanas (*HLP* de Saraiva & Lopes 2001:1106)

Acrescenta-se ainda mais um exemplo de *HLP* de Saraiva & Lopes onde os romances tratando a emigração portuguesa de autoria de Álvaro Machado e de Olga Gonçalves repetem este padrão:

Álvaro Manuel Machado, mais conhecido como crítico, ensaísta e comentarista televisivo da literatura, produziu, com *Exílio*, 1978, um arejado romance de emigração política. **Olga Gonçalves** (n.1929), também poetisa, tem-se evidenciado num tipo de romance de subjectividade individual falante, monologal ou colectiva, que procura apreender as frustrações femininas dos burgueses, ou a dinâmica da consciência de classe de proletariado, especialmente emigrante e feminino. (*HLP* de Saraiva & Lopes 2001:1107)

Embora se começasse a tratar a autoria feminina em termos literários mais aprofundados, em grande parte ainda se organizam as representações da literatura portuguesa segundo esta ideia de oposição binária entre escritor/universal e escritora/particular.

Segundo a mesma ideia falocêntrica, uma poesia de expressão subjectiva masculina, ao contrário da feminina, transcende-se a um nível abstracto e de exemplo humano, enquanto a mesma expressão, vinda duma autora, é percebida como experiência particular feminina. Portanto, as representações da expressão subjectiva duma autora evidenciam as dificuldades desta autoria em sair simbolicamente das fronteiras do seu “corpo”:

Boa parte da poesia da década de 60 é metapoética, oscilando entre uma pressão ideológica e uma pressão estética. Na obra de Herberto Helder nota-se o comprazimento na confissão das paixões e emoções, o gosto pelas imagens surpreendentes ou insólitas, a fuga ao sentido comum ou preciso das palavras, a tendência para o mágico e o oculto. Alberto Pimenta visa a ironização das rotinas e das mecânicas dos comportamentos. **É em Luíza Neto Jorge que a mulher se define de corpo inteiro, dentro dos esquemas típicos de Poesia 61.** Na segunda metade do século sobressai a figura de Ruy Belo, com um sentimento do dramático e do trágico da existência. (Saraiva, *HLP* da Alfa 2002: 343, sublinhado meu)

No entanto, em relação às expressões literárias dos autores, estas transferem-se para um nível existencial e intelectual, enquanto a de Luíza Neto Jorge se remete ao corpo feminino. Ao mesmo tempo, é importante sublinhar que se pode detectar uma tendência, nas obras historiográficas mais recentes, para começar a descrever a expressão literária das autoras em termos mais amplos:

[Sobre Maria Graça Freire]: a experiência humana desta romancista” (*ELLP* 2, 1997: 701)

[Sobre Natércia Freire]: A poesia da Natércia Freire tem uma natureza cósmica (*ELLP*, 2, 1997: 703)

Porém, apesar disso, em geral, a experiência humana transmitida pelo imaginário literário da autoria feminina é ainda marcada pelo género feminino, enquanto a da autoria masculina é concebida como neutra. Este facto continua a produzir estruturas da desigualdade hierárquica de género na valorização destas literaturas.

Todavia, o grande problema existente nessa situação não seria o de a literatura da autoria feminina ser interpretada segundo género, pois a memória e experiência de viver dum corpo (ou posição), embora seja construída socialmente, acaba sempre por se tornar concreta. Experiência essa que se vai transmitir, depois, na expressão simbólica das literaturas duma maneira visível. Na realidade é importante – e fundamental para os estudos de género – elaborar uma crítica literária que tenha em conta o facto de a literatura ser escrita a partir das posições de sujeito no discurso que, por sua vez, são marcadas pela política de género.

Nada tem de estranho interpretar, nos estudos literários, um texto de autoria feminina como sendo uma experiência feminina. O que se torna problemático é a tendência de reduzir esta experiência vivencial a algo muito limitado e particular, confiscando-lhe o carácter de uma experiência humana. Paralelamente a isso, a tendência de remeter sempre o imaginário da autoria masculina para uma experiência universal, cria o problema de tomar uma experiência “masculina dominante” como padrão normativo para o resto da humanidade.

No caso da historiografia literária, este esquema de interpretação que coloca as literaturas em compartimentos separados, “feminina” e “humana”, respectivamente, acaba, ainda, por privilegiar a expressão masculina dominante no discurso histórico literário.

7.3 EXPRESSÃO DE INTERVENÇÃO POLÍTICA

Nesta parte passa-se para a análise das representações daquilo que é nomeado e categorizado, pelo discurso dominante, como “expressão de intervenção política e emancipação” da autoria feminina. Por um lado, esta problemática é reconhecida pelos críticos e historiadores visto que, às vezes, esta literatura está inserida e categorizada no discurso dominante como sendo uma expressão de emancipação. Por outro lado, pode-se detectar que o discurso histórico-literário dominante evidencia um *blind spot* em relação aos conteúdos das reivindicações políticas desta literatura. Foi apontado, no capítulo anterior, que a literatura de intervenção social escrita por mulheres, é frequentemente caracterizada por ser um tema tratando a “problemática”, “condição” ou “questão” feminina sem que o discurso histórico-literário chegue a problematizá-la.

Para desenvolver reflexões sobre esta problemática segue-se uma análise da *HLP* de Saraiva & Lopes (2001), visto que é a obra onde a autoria feminina é organizada segundo a categorização de “reivindicação feminina”. Nesta obra, a única página que reúne toda a literatura da autoria feminina, desde os finais do século XIX até a década de 1950, apresenta uma escassa representação destas autoras, sejam elas feministas assumidas ou não (*HLP* de Saraiva & Lopes 2001:1029).

No entanto, a maioria das escritoras a quem são atribuídas algumas linhas de apresentação, são feministas. Apesar disso, não se menciona a expressão “feminismo”, e as reivindicações feministas estão reduzidas a uma “actividade emancipatória”, tal como se vê em relação a Ana de Castro Osório e Angelina Vidal: ”activamente ligadas a lutas de emancipação feminina e social” (*HLP* de Saraiva & Lopes 2001:1029). Ainda sobre Maria Lamas: ”distinguiu-se por amplos e reveladores inquéritos aos problemas da mulher” e Maria Archer: ”cujos romances e contos denunciam a dependência civil da mulher portuguesa” (*HLP* de Saraiva & Lopes 2001:1029).

Saraiva & Lopes afirmam que a contribuição das escritoras para história literária se realizou sobretudo ao nível da temática, porém, esta é descrita como “questões que se prendem com a posição social e política da mulher” (*HLP* de Saraiva & Lopes 2001:1029). Por conseguinte, esta literatura é representada como constituída por textos cuja preocupação existencialista é, em primeiro lugar, preocupação de mulheres e não de homens. Assim, a autoria feminina insere-se no discurso como uma preocupação/actividade exclusivamente feita por, para e sobre as mulheres. Considerando a falta de contextualização desta expressão de intervenção política fica claro que a mesma é reduzida à formação de uma ilha – tratada à parte – no capítulo sobre a ”ficção da crítica social” da *HLP* de Saraiva & Lopes.

Igualmente, no trecho que inicia as apresentações de autoria feminina, após a de 1950, *HLP* de Saraiva & Lopes contém frases que remetem para esta clausura e particularidade das reivindicações emancipatórias e feministas. Porém, é evidente, que uma temática tratando “de situações femininas típicas na sociedade portuguesa” e de “dependências domésticas nas

classes médias” dificilmente poderia ter nascido fora das condições masculinas e femininas duma sociedade comum (*HLP* de Saraiva & Lopes 2001:1100).

Surge então, a situação paradoxal de estas autoras serem inscritas no discurso desta *História literária* por tratarem assuntos de intervenção social, ao mesmo tempo que o conteúdo político dos seus textos foi marginalizado e reduzido a uma “problemática feminina” por esse mesmo discurso. Há vários exemplos de representações iguais a essas no *corpus*, onde se trata a expressão reivindicativa da autoria feminina como sendo uma questão feminina sem a encaixar e contextualizar numa visão mais ampla, ou seja, com as hierarquias do poder na sociedade em geral (a estrutura patriarcal):

Traço muito característico da ficção contemporânea é a atenção prestada, por um lado, à infância e à adolescência [...] e, por outro, à alma feminina e à situação social da mulher. [...] Uma ampla, discreta e penetrante observação dos **problemas femininos** foi, entretanto, realizada por Patrícia Joyce (*DL* de Coelho, da entrada “contemporâneos” 1992:202, sublinhado meu)

Ainda em relação à actividade política da autoria feminina, houve conferências e acontecimentos literários, políticos e feministas que não se encontram registados na historiografia-literária (cf. Fiadeiro 2003). É raro, por exemplo, ver incluído nos retratos das autoras Maria Archer e Maria Lamas dados sobre os respectivos exílios políticos, (durante o Estado Novo) que foram directamente derivados destas actividades. Apenas em algumas entradas destas autoras nos dicionários se encontram excepções a esta redução política, das suas actividades (Archer *BHLP Autores* 1999:132; Archer *DCAP* de Lisboa 1994:541; Lamas *DCAP* de Lisboa 1994; 452).

Além disso, organizaram-se inúmeras conferências sobre a literatura feminina e as ideias feministas em Portugal ao longo do século XX que não são mencionadas nas obras de historiografia literária. O evento que talvez se destaque mais deste panorama é a “Exposição de Livros Escritos por Mulheres”, organizado por Maria Lamas em 1947. Foi uma manifestação de grande importância literária, cultural, e política na época, mas o evento não é mencionado, nem nos dicionários, nem nas histórias da literatura portuguesa.

No entanto, essa exposição foi considerada, na época, uma grande manifestação cultural sobre as obras escritas por mulheres, facto observado e estudado profundamente por Maria Antónia Fiadeiro (2003) no seu estudo sobre Maria Lamas. Neste estudo, Fiadeiro reconstrói o grande e multifacetado trabalho de promoção à cultura portuguesa e à literatura das mulheres, realizado por Maria Lamas, entre outras naquela época. Além da conferência mencionada, esta autora foi presidente do Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas (a organização feminista), elaborou estudos (*As Mulheres do meu país*, em 1948) e eventos (entre muitos outros, Certame das Mulheres Portuguesas, 1930) criando assim um elo forte numa trajectória genealógica literária feminina cujo conteúdo não passou para a historiografia (Fiadeiro 2003:102).

Na mesma obra de Fiadeiro pode observar-se o continuar deste problema que os discursos históricos dominantes revelam em relação às reivindicações políticas das mulheres escritoras:

Porém, a luta individual pela construção da vida de mulher e da sua identidade, as actividades e qualidades de jornalista e o trabalho como intelectual foram deixados ao abandono e ao esquecimento, alimentados pela total ignorância da sua obra escrita, publicada mas esgotada, muita dela ainda dispersa ou inédita. O que ficou na História foi a actividade de lutadora pela Paz, durante a Guerra Fria, a partir dos anos 50. Quando muito, é referido o livro *As Mulheres do Meu País* e o seu papel de “orientadora” no “Correio de Joaninha”, no *Modas e Bordados*. Como escritora, tem merecido verbetes em obras de referência. Reeditadas foram apenas, até 2002, algumas obras de literatura infantil ou infanto-juvenil, domínio para onde a memória colectiva parece querer remetê-la e reduzi-la. (Fiadeiro 2003: 25).

Quando o discurso histórico-literário está a reduzir e negligenciar o conteúdo político desta literatura, transmite a ideia de que se tratam de textos sobre uma determinada temática, produzidos por e para mulheres, não tendo, por isso, interesse justificado para o discurso dominante. Este padrão é também detectado por Anna Williams em relação ao contexto sueco:

Se uma problemática de género sexual é contemplada [na historiografia literária], esta é considerada feminina e não é introduzida numa discussão geral sobre as questões políticas e estéticas da época. O movimento das mulheres não é um assunto político, em termos gerais, antes é considerado como um assunto feminino. (Williams 1997:181, minha tradução).¹⁰⁴

Neste sentido, a temática de intervenção política da autoria feminina é tratada dentro do discurso da história literária hegemónica como se fosse um *discurso monológico*, em termos bakhtinianos, e não *dialógico*. No entanto, o conteúdo político, nos textos de autoria feminina, tem que ser considerado no panorama mais vasto da literatura portuguesa. Isto porque jazem por detrás destas designações de “temática feminina” os assuntos e imaginários dos textos literários, reflectindo sobre questões existenciais, que, entre outras coisas, incluem a problemática de ser mulher numa sociedade patriarcal, cuja estrutura é marcada pela desigualdade sexual. Em alguns dos textos problematiza-se provavelmente a condição de ser mulher escritora num discurso hegemónico que a marginaliza.¹⁰⁵

Pode concluir-se que há uma trajectória na autoria feminina – cujo assunto é a opressão sexual e social – que aspira a estabelecer um *diálogo* com o poder hegemónico da sociedade patriarcal em geral. Considerando os factores de intertextualidade, está igualmente incluída, nos percursos destes textos, uma aspiração de entrar em diálogo com os textos do discurso literário hegemónico. Um diálogo que é evitado e, portanto, nunca chega a ser discutido nas obras historiográfico-literárias.

Assim, a estratégia adoptada pela cultura hegemónica é a de dirigir o diálogo em redor desta realidade, para o “mundo” e “universo feminino”, categorizando esta literatura (de maneira *falogocêntrica*) como se se tratasse de uma recolha de textos de interesse

¹⁰⁴ No original ”Om en könsproblematik gestaltas betraktas den som kvinnlig och förs inte fram i den allmänna diskussionen om tidens politiska och estetiska frågor. Kvinnorörelsen är inte en allmänpolitisk angelägenhet, utan en kvinnoangelägenhet” (Williams 1997:181). (A tradução é minha).

¹⁰⁵ Ver, por exemplo, os contos reunidos e organizados por Ana Paula Ferreira, em *A Urgência de contar: Contos de Mulheres dos Anos 40* (2002). Veja-se, em especial, em relação a ser-se uma mulher a escrever numa tradição dominante, o conto de Irene Lisboa, intitulado “Um dito”.

exclusivamente feminino e particular. Nas obras historiográficas analisadas neste trabalho, tanto uma discussão sobre a sua própria cumplicidade, como o seu papel na reprodução da ordem política da sociedade patriarcal estão ainda ausentes.

7.4. FEMINISTA: A “OUTRA” DESPRESTIGIADA

Argumentou-se, anteriormente, que é possível considerar as ideias reivindicativas do discurso feminista como propulsoras da conquista de um lugar de *sujeito literário* durante o século XX, para a mulher. Porém, a questão do forte desprestígio social que as ideias políticas do feminismo sofreram nos discursos institucionais, relativamente à primeira metade do século XX (abordada no capítulo 4), parece continuar ao longo do século XX.

Em relação ao grupo das autoras da Primeira República, que se assumiam como feministas, este empenho político foi quase apagado nas representações que vieram a ser reproduzidas nas histórias literárias do século XX. A política repressiva do Estado Novo, perante os direitos públicos da mulher, ajudou a expulsar e silenciar o termo feminismo do discurso social português, o que originou o seu desaparecimento das histórias da literatura (cf. Ferreira 2002; Fiadeiro 2003).

Como já foi apontado no capítulo anterior, muitas das escritoras portuguesas, ao longo do século XX não queriam ser associadas a uma escrita marcada pelo feminino e havia ainda muitas mais que não queriam ser rotuladas de feministas. É uma estratégia compreensível, visto que, ao longo do século, a feminista e o feminismo tiveram sempre, na sociedade portuguesa (e não só), uma conotação pejorativa, e foram associados ao desequilíbrio e ao excesso. Assim, existia uma imagem fantasmagórica do feminismo e da feminista, no início do século XX, a qual é detectada por Maria Tavares da Silva, no seu estudo *Feminismo em Portugal na voz de Mulheres escritoras do início do séc. XX*:

O termo "feminismo" sobressai na maior parte das definições e tentativas de explicação e justificação encontradas como um termo perigoso, um termo carregado de "parti-pris", uma ideia que logo à partida é frequentemente saudada com o ridículo, o desprezo, a malevolência e o escárnio. Daí que o feminismo tenha que, logo à partida também, ser muitas vezes definido pela contradição da própria imagem, definido, portanto, em termos daquilo que ele não é, da negação das manifestações exteriores que a ele aparecem associadas, da denúncia do ridículo que o sobrecarrega, do odioso que o enche. (Silva 1992:15)

Nota-se que as ideias vigentes preconcebidas do feminismo operam em diferentes níveis, e são utilizadas por vários actores no campo literário português. Maria Regina Tavares da Silva observa, no seu estudo sobre as feministas da Primeira República, que estas se aproveitaram da imagem da "feminista fantasmagórica" como negação de si próprias atribuindo-lhe a posição da "outra", para desta forma obter uma aceitação maior das ideias feministas "verdadeiras". Assim, inventaram um "Falso Feminismo" como estratégia para obter maior aceitação por parte do "Verdadeiro Feminismo" (cf. Silva 1992; Abranches 2001). Colocaram neste "falso feminismo" e nesta "feminista outra" os traços do carácter feminista ridicularizados pelo imaginário público prevalecente como, por exemplo, a mulher

masculinizada, assexuada e desnaturada (cf. Abranches 2001:282).¹⁰⁶

Há mais exemplos de como a “feminista” podia funcionar como a “outra” da escritora, no discurso, de maneira que, provavelmente concedeu a esta última mais espaço criativo, ou seja alargou as suas *posições de sujeito* na esfera pública em geral. Pode-se considerar o anti-feminismo expresso pela autora Vaz de Carvalho neste enquadramento (cf. Carvalho 1938 [1885]), pois afastou-se das ideias feministas da época, enquanto houve autoras contemporâneas a expressar as ideias feministas que não foram consideradas nas histórias narrativas.

Cláudia Pazos Alonso aponta, no seu estudo, para a importância fundamental que os críticos literários atribuíram à “feminilidade” da autoria feminina, em 1920. Alonso cita linhas dum prefácio à colectânea *Versos* de Domitília de Carvalho, da autoria do poeta Afonso Lopes Vieira, que evidenciam como a feminilidade da expressão desta poetisa é elogiada através duma comparação contrastante e negativa com a ideia do feminismo: ‘de uma formosura simpática e de uma gravidade risonha [...] me fazia entender perante a desordem actual do feminismo [...] O encanto desta mulher está em que ela ficou a mais *feminina* das criaturas’ (Alonso 1997:35-36).

No entanto, esta imagem fantasmagórica do feminismo e da feminista (após a década de 50) parece ainda estar viva no discurso literário institucional, de modo a afectar o ambiente literário português. A questão é abordada por Maria Alzira Seixo, num texto recente que trata o livro *Novas Cartas Portuguesas*. A autora transmite uma concepção do feminismo ainda marcada por excessos e preconceitos prevalecente na sociedade portuguesa:

É fácil dizer que os feminismos excessivos não importam a uma sociedade equilibrada, mas inteiramente incorrecto quando se trata da nossa, cujo equilíbrio é, no mínimo, arbitrariamente baloiçante; [...] Não há talvez excesso nos feminismos, há incorrecções de recepção (ninguém propõe a sociedade de valquírias que o termo parece superficialmente suscitar na sua corrente percepção endoxal, nem o esquema de ‘inversão de dominâncias’ tão temido pela ordem social vigente, que afinal ‘permite’ às mulheres a sua afirmaçãozinha de vez em quando [...]) (Seixo 2001:180)

O desprestígio do conteúdo conotadamente feminista parece continuar em vigor; categorizar uma literatura como sendo feminista ainda se revela problemático nos estudos literários em Portugal.

Talvez seja o mesmo descrédito social do feminismo¹⁰⁷ que leva Isabel Allegro de Magalhães, no seu estudo *Os Sexos dos Textos*, a elaborar esta definição dum texto feminista,

¹⁰⁶ Além disso, no seu interessante estudo “Homens, mulheres e mestras inglesas”, Graça Abranches (2001) analisa este problema, levando também em conta as figuras “mestra inglesa” e “feminista anglo-americana” como tomando as funções “outras” das feministas portuguesas. Com as palavras de Abranches, estas figuras tomam “o papel de uma feminilidade estrangeira dêsnaturada na construção simbólica de um natural feminino português” (Abranches 2001: 255).

¹⁰⁷ Ao longo desta pesquisa reparei que as investigadoras portuguesas trabalhando com autoria feminina raramente usam o termo feminismo ao falar das reivindicações femininas (portanto, feministas). Convém apontar as excepções: Graça Abranches (1997) e Santos & Amaral (1997).

ao mesmo tempo que argumenta contra a existência da referida literatura na tradição portuguesa:

Passemos agora à ficção de autoria feminina no Portugal das últimas décadas. De uma maneira geral, verificamos no nosso país a não existência de uma escrita feminista (no sentido de uma escrita intencionalmente preocupada com as questões das mulheres e suas posturas em relação à sociedade em que vivem) (Magalhães 1995:21).

Existem, no entanto, diversos textos literários com uma preocupação feminista, ou escritos de um ponto de vista feminino e envolvidos numa pesquisa dos valores das mulheres. (Magalhães 1995:22).

Em primeiro lugar, não é muito clara a diferença entre uma “escrita feminista”, definida no primeiro trecho, e a “preocupação feminista” apontada no segundo. Parece-me, também, que esta maneira de especificar a “preocupação feminista”, como sendo uma consideração sobretudo feminina remete mais uma vez, a problemática que trata as relações de poderes entre os sexos, na sociedade, para uma preocupação exclusiva do género feminino. A meu ver trata-se sobretudo de uma questão política que abrange e inclui todos os sexos na sociedade. As reivindicações feministas incorporam-se na questão democrática de igualdade dos indivíduos na sociedade de maneira que abrange toda a formação duma sociedade.

Em segundo lugar, na explicação conceitual expressa por Magalhães, ou seja, a de “uma escrita intencionalmente preocupada com as questões das mulheres e suas posturas em relação à sociedade em que vivem” pode encaixar-se uma parte da literatura de autoria feminina escrita em Portugal. Pelo menos, é uma caracterização válida para alguns romances que incluí na minha literatura de referência para este estudo. Por exemplo, é uma descrição adequada para caracterizar o romance de Maria Archer *Ela é apenas mulher* (2001 [1944]), e os seus contos incluídos na antologia *A Urgência de Contar* (2002). Nestes textos, os tópicos centrais falam das dificuldades (impossibilidades) em ser mulher naquela época e em construir uma vida própria e independente numa sociedade em que as estruturas legislativas e económicas as impediam de o realizar.

7.5 REPRESENTAÇÕES DO FEMINISMO E EXPRESSÃO FEMINISTA

Embora a maneira de tratar a literatura escrita por mulheres, nas obras historiográficas, melhore, quantitativa e qualitativamente, a partir de 1950, as representações das ideias e da expressão literária feminista continuam a ser excluídas ou reduzidas, ao longo do século XX. Isto acontece, sobretudo, no género de histórias literárias narrativas, e torna-se evidente na obra da *HLP* da Alfa (2002). Nesta *História*, a expressão “feminismo”, nem sequer é mencionada, e caso surja, o seu conteúdo específico não é definido e adquire uma função negativa. Quer dizer, “feminismo” acaba por funcionar mais como ponto de referência negativa, o “outro” no percurso retórico destas narrativas. Tal como se vê nos dois trechos citados a seguir, sobre Fátima Maldonado e Luíza Neto Jorge:

É igualmente rumo a zonas de forte intensidade expressiva que nos leva a poesia de Fátima Maldonado [...] e, no outro pólo, uma faceta ostensivamente sexuada que dá a ver um desejo assumido no feminino, surgindo com acentuada violência as relações macho/fêmea, inventariadas sob um ângulo de visão algo amargo, **mas não propriamente feminista**, de vez em quando portador de uma ternura cruel. (Amaral, *HLP da Alfa*, 2002: 433, sublinhado meu)

[Luiza Neto Jorge]

Isso não tinha relação com as **teorias feministas em voga nos anos 60**, que aliás provocariam o fenómeno das “Três Marias”, entre as quais Maria Teresa Horta. Tinha sim que ver com o privilégio que Luíza concedia às experiências radicais, ou com as suas concepções poéticas, bem visíveis em metapoemas que desde os modernistas quase todos os poetas se obrigavam a produzir. (Saraiva, *HLP da Alfa* 2002:358, sublinhado meu.)

Como se vê, os críticos apontam que a expressão literária destas autoras tem a ver com a “mulher” mas que se afasta da entidade feminista. Também se afirma que as teorias feministas estiveram em voga nos anos 60, porém isto não se reflecte no conteúdo escolhido para as obras historiográficas, de modo que esta expressão não se encontra representada nesta *História* narrativa. Além disso, são apenas referidas as “Três Marias” como um “fenómeno”, sem a preocupação de explicar quem eram e de que se tratava.

As representações da autoria feminina nos dicionários conseguem reconhecer esta literatura num enquadramento maior, o que não acontece no género narrativo. Especialmente o *DCAP* de Lisboa, inclui a actividade política e/ou feminista nas representações das autoras Ana de Castro Osório, Maria Lamas, Maria Archer, Maria Teresa Horta.

Novas Cartas Portuguesas, livro paradigmático feminista português escrito por Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa, provocou um escândalo na sociedade portuguesa da época. As autoras foram levadas a tribunal pelo regime do Estado Novo, acusadas de afronta à moral pública e aos bons costumes, mas acabariam por ser absolvidas em 1974 depois da revolução de Abril.

Novas Cartas Portuguesas foi traduzido para muitas línguas, e tanto o livro como o processo das “Três Marias” ficaram famosos no mundo ocidental. No entanto, o livro é multifacetado em termos de forma, estética e temática literária: as escritoras questionavam a vários níveis, subversivamente, o papel secundário que a mulher desempenhava na sociedade. Dentro deste enquadramento segue-se uma investigação e expressão temática de várias representações femininas na sociedade, tal como o papel da mãe, filha, amante etc. Elaborase, igualmente, uma investigação sobre a sexualidade feminina que foi uma expressão arrojada e a principal razão do escândalo causado na sociedade portuguesa.

A obra igualmente se revela pós-modernista, em vários sentidos: inova o género literário, por ser um híbrido de vários géneros: cartas, poemas, prosas etc. Nela também se questiona, a partir do posicionamento “outro”, os aspectos estéticos canónicos, e faz-se uma certa desconstrução da lógica tradicional de se compor a estrutura e a função simbólica da própria linguagem literária. Além disso, mantém-se na obra, uma complexa discussão temática e estética da intertextualidade através de uma reescrita da obra clássica *Cartas*

Portuguesas.¹⁰⁸ Neste livro pode-se encontrar, expressa artisticamente, uma grande parte das questões teórico-feministas que, posteriormente, na década de 80 reapareceriam na Academia.

Apesar de a obra conter essa riqueza de facetas literárias, as suas representações, que se encontram actualmente na historiografia literária portuguesa, são marcadas por ambiguidade quanto ao seu valor literário. Por alguma razão esta obra não parece interessar aos actores no meio literário contemporâneo. No artigo, já referido, "Quatro razões para reler 'Novas Cartas Portuguesas'", Maria Alzira Seixo sente a necessidade de argumentar contra a percepção de que *Novas Cartas* seja um "livro datado"¹⁰⁹. Por outras palavras: "um livro que fez data, que marcou um tempo e chamou a atenção para uma questão" (Seixo 2001:179). Porém, a análise elaborada por Seixo evidencia o carácter inovador e precursor que esta obra tem quanto às suas qualidades literárias.¹¹⁰

Observando alguns exemplos do tratamento de *Novas Cartas* nos dicionários de literatura recentes, nota-se esta tendência de transmitir a noção de que esta obra seria uma "obra datada" – por reflectir a temática duma situação sociopolítica e cultural que já mudou – razão pela qual se reduz a sua importância quanto às suas qualidades literárias. Nestas representações é frequente colocar e datar esta obra na época do Estado Novo:

[*Novas Cartas*] funcionou, com o seu assumido erotismo, como uma verdadeira provocação contra a censura salazarista. (*DLP* de Machado 1996: 51).

Foi, aliás, uma violenta crítica à miséria condição social, política e humana da mulher na sociedade portuguesa que resultou da escrita, [*Novas Cartas Portuguesas*] [...] chamando a atenção de forma particularmente veemente para o estado absurdo em que se vivia, na época, em Portugal. (Verbete apresentando Maria Velho da Costa, *DCAP* de Lisboa, 6, 2002: 493)

Outro aspecto prevaemente das representações é o de apontar exclusivamente o escândalo provocado, como facto responsável, *per se*, da sua conquista e do seu reconhecimento no mundo:

[*Novas Cartas Portuguesas*] [...] provocou um pequeno tumulto na vida literária portuguesa. O halo de escândalo que rodeou o processo judicial, internacionalmente conhecido como 'o caso das três Marias', teve repercussão planetária, em parte por causa da conjuntura política (desfavorável ao regime de censura), outro tanto graças ao hábil aproveitamento mediático que dele fizeram os movimentos feministas anglo-saxónicos e franceses. Como consequência imediata, Maria Isabel Barreno foi então convidada a proferir conferências em diversas universidades norte-americanas, sempre no âmbito dos movimentos de libertação da mulher. Mas nem toda a sua obra tem esse recorte militante. (Verbete apresentando Maria Isabel Barreno, *DCAP* de Lisboa, 6, 2002: 531)

Embora esses aspectos e interpretações tenham validade histórica, convém lembrar que o livro

¹⁰⁸ A obra clássica *Lettres Portugaises* publicada em França, em 1669, contém cinco cartas de amor assinadas pela portuguesa Soror Mariana Alcoforado. As *Três Marias* partem duma investigação e reescrita do paixão e do desejo (sexual) feminina "tradicional" expressa pela freira nas cartas clássicas.

¹⁰⁹ "Obra datada" na explicação de Carlos Reis significa uma obra que "se liga de forma demasiado rígida e dependente ao tempo histórico a que pertence" (Reis 1995:200).

¹¹⁰ Veja-se Seixo (2001) para explicação mais detalhada das razões.

expressa, em primeiro lugar uma crítica feminista à ordem dos sexos numa sociedade patriarcal ocidental. Portanto, esta maneira de reduzir as *Novas Cartas* a um "livro datado" é feita através da redução do seu conteúdo à expressão duma revolta predominantemente dirigida ao regime fascista. No entanto, as escritoras estavam conscientes de que a política de género não se alteraria assim facilmente através duma substituição do regime:

Quando o burguês se revolta contra o rei, ou quando o colono se revolta contra o império, é apenas um chefe ou um governo que eles atacam, tudo o resto fica intacto, os seus negócios, as suas propriedades, as suas famílias, os seus lugares entre amigos conhecidos, os seus prazeres. Se a mulher se revolta contra o homem nada fica intacto; (Barreno, *Novas Cartas Portuguesas* 1998:155)

Um outro aspecto que não é levado em conta quando os dicionários apresentam este livro é a sua importância e mérito enquanto obra literária original e pós-moderna.

Em relação às histórias narrativas, esta obra recebe o melhor tratamento na *HLP* de Saraiva & Lopes (2001):

Em consonância com um movimento feminista internacional que, nós últimos decénios, alargou a precursora campanha política das sufragistas de inícios do século até ao âmbito de uma completa emancipação profissional, económica, civil e moral das mulheres, a rebelião contra as embiocadas tradições patriarcalistas portuguesas atingiu o seu ponto de escândalo literário com a publicação, em 1972, do volume colectivo *Novas Cartas Portuguesas*, por Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa. É qualitativamente desigual, mas construído numa procura que não deixa de alcançar excelentes achados através de reinterpretações (e reafabulações) do caso romantizado de Sórora Marian a Alcoforado, através da narração epistolar (ou, de qualquer modo, caracterologicamente conotativa) de casos exemplares de repressão feminina, através de breves ensaios e desmascaramentos, e ainda através de uma erótica desinibida. (*HLP* de Saraiva & Lopes 2001:1103).

Porém, verifica-se, em geral, uma omissão nas obras histórico-literárias ao tratar esta obra em termos literários da maneira como o faz Maria Alzira Seixo (2001), no seu ensaio, que leva em conta a faceta pós-moderna e pós-colonial e aponta os factores de *hibridismo*, *inovação*, *alteridade* e intertextualidade da obra. Outro aspecto importante em termos histórico-literários que nunca é tomado em consideração por nenhum investigador ou historiador é a qualidade precursora desta obra. Embora, já confirmado por alguns investigadores, especialmente fora de Portugal, a qualidade e importância desta obra em termos paradigmáticos para a autoria feminina (e não só) não é aspecto contemplado pela historiografia literária actual (cf. Owen 1995).

Difícilmente se pode imaginar que uma obra como *Novas Cartas Portuguesas*, quer em termos de obra literária quer evento literário, não tenha tido um impacto grande no ambiente literário, em geral e para a autoria feminina em particular.

Esta obra continua hoje a ser interpretada de maneira ambígua no discurso literário dominante português. É um facto que *Novas Cartas Portuguesas* nem sequer é tratada na obra histórica literária recentemente publicada pela Alfa (2002). Nesta *História*, a obra surge unicamente mencionada ao fim duma frase:

[Maria Velho da Costa] Com Maria Isabel Barreno [...] e Maria Teresa Horta, participou no panfleto feminista *Novas Cartas Portuguesas* (1971). (Cordeiro, *HLP* de Alfa 2002:460)

Portanto, a obra historiográfica-literária narrativa elaborada no novo milénio reduz esta complexa obra literária, histórica e internacionalmente reconhecida, a um panfleto feminista. Isto na mesma altura em que Fernando Pinto do Amaral incluiu *Novas Cartas* na sua selecção dos *100 Livros Portugueses do Século XX* (2002). Internacionalmente este livro adquiriu grande prestígio, por exemplo, foi escolhido para representar Portugal quando “Library of Congress” publicou a lista de clássicos “A world of books 2000”.¹¹¹

Em suma, conclui-se que esta obra – uma das mais conhecidas fora de Portugal – tem sido bastante negligenciada na história literária portuguesa. Paradoxalmente, uma obra que por repercussão histórica, mais do que muitas outras, tem múltiplas razões para estar na história não é nem sequer consagrada no cânone literário português. Portanto, o discurso historiográfico literário português ainda tem problemas em integrar a expressão das ideias reivindicativas feministas na sua narrativa.

7.6 FEMININA SIM, EMANCIPADA TALVEZ, FEMINISTA NÃO

O problema que o discurso histórico-literário dominante revela em aceitar qualquer expressão literária que não seja modelada segundo os parâmetros dominantes é evidenciado através do seu tratamento que consiste em reprimir o conteúdo político da autoria feminina. Assim, o conteúdo feminista é fortemente marginalizado e não reconhecido no discurso, enquanto a expressão de intervenção política é reconhecida, mas ao mesmo tempo reduzida a uma actividade “feminina” no discurso histórico-literário.

Conforme este tratamento no discurso literário institucional, verifica-se que o conteúdo desta temática foi sujeito a uma outridade negativa. Isto porque a constante preocupação e caracterização desta literatura como uma problemática exclusivamente feminina a excluiu do discurso dominante ao tratar a literatura de intervenção sociopolítica em geral. Neste sentido, negligenciar e reduzir a expressão política das autoras a uma expressão feminina, transmite a ideia de que é natural esta expressão ser concebida como “particular” no discurso dominante. Ligando esta problemática à negligência de retratar uma genealogia literária feminina, bem expressa no discurso, a autoria feminina é encaixada no discurso dominante como uma pequena história dentro da História Literária.

As reivindicações feministas implicam uma completa igualdade dos direitos e oportunidades entre os sexos na sociedade. A paridade é um processo no qual as mulheres, tal como os homens, estão implicados e em que ambos participam activamente. Reconhecer o papel da escritora na história literária implica também uma modificação do papel do escritor no seu discurso. Na luta discursiva para constituir o conteúdo do *sujeito literário*, o

¹¹¹ Veja-se a página de internet “A World of Books 2000 Internacional Classics”, www.loc.gov/rr/intenacional/books00.html.

feminismo reivindica para a escritora a posição de escrever uma literatura considerada humana ou, alternativamente, questiona a capacidade do próprio conceito *literatura universal*. Provavelmente é por isso que o discurso dominante ainda hoje sente necessidade de excluir o conteúdo político da autoria feminina.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: UMA HISTÓRIA NA HISTÓRIA

O objectivo principal deste estudo foi analisar o discurso historiográfico literário português durante o século XX com a finalidade de descobrir e seguir as pistas que estavam por detrás da problemática que contribuiu para que as escritoras, numa perspectiva histórica, fossem marginalizadas no seu discurso.

Através dum *corpus* constituído pelas obras que se ocupam da construção da narrativa histórica da literatura portuguesa do século XX foi elaborada uma análise desconstrucionista, analisando os elementos da organização e da construção da mesma, juntamente com as representações da literatura de autoria feminina. Assim, este estudo pretende chamar a atenção para os elementos retóricos e estratégicos utilizados pelo discurso dominante, que acabam por ser discriminatórios, perante a literatura da autoria feminina, na construção da História Literária.

Em sintonia com as hipóteses iniciais desta tese foram detectadas cinco estratégias discursivas que acabaram por marginalizar a autoria feminina na historiografia literária, as quais correspondem aos capítulos 3-5 da organização do estudo.

No capítulo 3, foi verificado o padrão de tratar e organizar as mulheres escritoras discursivamente à parte, acabando por não as integrar nas grandes linhas de força das histórias literárias narrativas. Em relação a isso existe uma diferença entre o tratamento dado à literatura de autoria feminina anterior e posterior à década de 50. A autoria feminina anterior à década de 1950, devido a um tratamento *negligente* – no sentido em que as autoras são apenas mencionadas sem receber linhas de aprofundamento num tratamento literário e contextual – acaba por ser apagada na evolução das obras da literatura portuguesa do século XX. Embora a visibilidade da autoria feminina, após a década de 50, aumentasse, a tradição de as tratar à parte ainda se mantém.

Numa análise comparativa, elaborada sobre o tratamento geral da literatura escrita por mulheres nos géneros histórico-literários, foi possível verificar uma relação entre um discurso narrativo já fixado das histórias literárias e o efeito da sua marginalização no discurso. Apontou-se como razão disso, a estrutura mais fragmentada do dicionário, que ao contrário do género narrativo, não tem que subordinar o seu conteúdo a uma contextualização literária já estabelecida no contexto português – acabando por conseguir dar maior visibilidade à literatura de autoria feminina, tanto em qualidade como em quantidade. Este padrão repete-se relativamente à questão da contextualização específica (condições criativas) das obras da autoria feminina, de modo que os dicionários conseguem apresentar um leque maior de factores de conteúdo sociopolítico e cultural, enquanto as histórias narrativas omitem essa história.

No capítulo 4, mostrou-se como a *negligência* em contextualizar, ou seja, historiar a autoria feminina da primeira metade do século XX a levou à marginalização e apagamento. Embora as autoras já existissem em grande número, as suas representações relativamente à primeira metade do século XX, na historiografia literária, são escassas, e isto porque a sua escrita teve dificuldades em ser reconhecida pelo discurso literário institucional, marcado pela política de género da sua época. Verificou-se que a estigmatização que acompanha a autoria

feminina desta altura é ainda transmitida nas obras histórico-literárias elaboradas recentemente.

No capítulo 5, analisou-se como a “incompatibilidade” histórica, construída no discurso dominante, entre a autoria feminina e as correntes literárias, constitui uma problemática que se prolonga durante o século XX, e contribuiu para a sua marginalização no discurso. Por exemplo, foi observado que, no desenvolvimento do novo paradigma estético-literário modernista, a “mulher” foi neste processo conceptualizada simbolicamente em pólos negativos, nomeadamente “tradição”, “natureza” e “convenção”. Esta estigmatização da “mulher”, conotada com “a tradição” e “o convencional” passou para a concepção da autoria feminina e impediu que elas fossem concebidas dentro das ideias da modernidade e das correntes literárias.

Além disso, detectou-se que a perspectiva hegemónica adoptada na maneira de representar literariamente a primeira metade do século XX, a partir dos *ismos* e de vanguarda, caracteriza-se pela homossocialidade e falocentrismo, o qual está patente no facto de que praticamente nenhuma escritora consegue ser consagrada neste discurso.

No capítulo 6, foi problematizado o modo como o discurso histórico-literário até hoje, tem negligenciado a narrativa duma genealogia literária feminina no seu discurso. Embora a literatura escrita por mulheres seja conceptualizada à parte por ser de “autoria feminina” não chega a ser desenvolvida nas histórias. Além disso, concluiu-se que a *negligência* em relação ao projecto de definir uma “autoria feminina”, contextualizá-la e representá-la em termos literários e sociopolíticos acaba por perpetuar a sua estigmatização no discurso. Ou seja, o rótulo de autoria feminina continua a ser marcado negativamente no discurso histórico.

Desta maneira, as autoras não fazem parte duma história sólida que assim lhes podia garantir um lugar nas obras historiográficas posteriores. Em relação a isso, foi observado, também, que o discurso, ao elaborar novas obras ao longo do século XX, está a adiar um suposto “começo” duma autoria feminina, situando-a cada vez mais tarde no século XX. Por fim, reparou-se também que o discurso não apresenta problemas em incluir algumas autoras “extraordinárias” na sua trajectória, antes, é a outridade e diferença contidas nos paradigmas da colectividade desta literatura que o ameaçam.

Enquadrada na argumentação do capítulo anterior, o capítulo 7 aborda a problemática de que a historiografia literária, ao representar a expressão literária política da autoria feminina, a reduz a uma mera expressão feminina. Deste modo observou-se a forma como a expressão feminista é fortemente marginalizada; enquanto expressão de intervenção política é reconhecida, mas, ao mesmo tempo, reduzida a uma preocupação exclusivamente feminina.

Portanto, verificou-se, neste trabalho que o género sexual dos(as) autores(as) continua a ser um factor predominante nos processos que levam a categorizar, organizar e valorizar as literaturas consideradas pelas histórias da literatura portuguesa.

São estas as estratégias detectadas, ao longo do século XX, no discurso historiográfico-literário, em relação à literatura escrita por mulheres: tratá-la à parte, não a contextualizar em termos literários e sociopolíticos, não a conectar com as taxinomias importantes que organizam o discurso, não traçar uma história própria e, por fim, reduzir o conteúdo político

da expressão tratando a desigualdade de género. Todas estas estratégias contribuem para reduzir as fronteiras da literatura de autoria feminina.

Ao deixar a literatura da autoria feminina do século XX constituir uma *história* própria dentro da *História*, cria-se uma *pequena história* que deixa de constituir uma ameaça aos padrões normativos que regem o *discurso dominante*.

* * *

Chegados ao fim deste estudo, pode constatar-se que a construção do discurso histórico-literário do século XX, por um lado, se tem aberto gradualmente ao conceito de escritora e da autoria feminina, de modo que as obras historiográficas elaboradas recentemente contêm representações mais complexas em termos literários. Assim, o discurso literário institucional também lhe oferece uma maior variedade de posições de sujeito, a partir dos quais a literatura da autoria feminina pode ser expressada e concebida. Por exemplo, já é permitido escrever sobre experiência sexual e, também, reconhecer esta literatura como expressão inovadora e experimental. Provavelmente, em decorrência disto, irá resultar uma maior integração e representação das autoras contemporâneas nas futuras histórias da literatura.

Por outro lado, a construção da História Literária Portuguesa ainda se apresenta como um discurso muito tradicional, ao seguir os percursos estabelecidos pelos críticos e historiadores anteriores, de modo que o seu conteúdo consagrado acaba por não ser revisto. Isto é evidente em relação à exclusão da autoria feminina anterior a década de 50 e também reflecte, em vários graus, a autoria feminina e as suas representações após essa data.

Embora muitas autoras dos últimos anos conseguissem ser consagradas nas histórias, e tratadas em termos de género neutros, a estigmatização simbólica da literatura de autoria feminina mantém-se. Se assim for, as representações de literatura escrita por autoras continuam a ser igualmente afectadas. As estratégias do padrão dominante detectadas neste estudo, e portanto, contidas historicamente na sua tradição, continuam provavelmente a marginalizar uma grande parte da literatura produzida por mulheres. Tal como argumenta Anna Klobucka a forma de abordar esta problemática não pode consistir em rejeitar a categoria de género na análise da autoria feminina:

Contudo, a simples eliminação da categoria de 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. (Klobucka 1993:59)

Assim, acredito que dificilmente se pode mudar a política de género contida actualmente na historiografia literária sem aumentar a consciencialização dos seus mecanismos discriminatórios.

Por fim, relativamente a essa questão, queria acrescentar alguns comentários à questão debatida dentro dos Estudos de Género sobre a melhor estratégia de reinventar a literatura escrita por mulheres. Ao contrário do que aconteceu noutros países europeus, um projecto de recuperar autoras do esquecimento histórico, e de contextualizar uma genealogia de autoria

feminina, ainda não foi feito em Portugal. Este facto pode explicar por que as autoras anteriores à década de 50 foram quase apagadas, no contexto histórico-literário português.

Neste sentido, nota-se uma grande diferença em comparação com, por exemplo, a Suécia e Espanha, onde já se elaboraram histórias da literatura das mulheres e se realizaram inúmeros estudos literários a partir da perspectiva de género. Isto, pelo menos, na Suécia, não só tem resultado numa história que reforça a genealogia e divulga novos conhecimentos, em relação ao contexto literário, como também propulsiona uma nova produção de histórias da literatura no país – melhoradas na perspectiva de género.

Porém, vários críticos de género chamam a atenção para que a estratégia de criar um cânone alternativo feminino poderá resultar na continuação de um tratamento à parte no discurso da autoria feminina; isto é, as autoras permanecerem ”guetizadas” (Owen 1995: 191; Alonso 1999: 33). Neste contexto, mais um problema de carácter paradoxal se situa nas estratégias de *re-escrever* a historiografia literária e resgatar a autoria feminina do silêncio: por um lado, reforçar a genealogia feminina é importante para contar uma herança cultural silenciada e ignorada, por outro lado, corre-se o risco de reproduzir, desta maneira, a divisão entre a escrita feminina e masculina, e de manter a estigmatização da autoria feminina.

Outra estratégia seria a de integrar a autoria feminina no discurso dominante, mas, assim, mais uma vez, correr-se-ia o risco de as autoras femininas serem caladas pelo *discurso hegemónico*. Porém, acredito que este paradoxo pode ser muito criativo se a consciencialização da política de género for focalizada em ambos os processos. Quero dizer, com isto: a elaboração de estudos sobre a autoria feminina feita segundo parâmetros próprios, e, simultaneamente, a realização de estudos sobre a historiografia e a literatura normativa, tendo em conta as hierarquias valorativas que excluem a representação do “outro”.

A meu ver, não é possível escrever uma nova e/ou actualizada historiografia sem ter conhecimento e consciência das políticas de género contidas tradicionalmente no seu discurso. O presente trabalho pretende contribuir para que as obras literárias de autoria feminina e o seu imaginário literário sejam avaliados através de novos parâmetros plurais que reconheçam a sua originalidade e as integrem no contexto historiográfico literário português. Espero, igualmente, que a presente investigação estimule a elaboração de muitas outras pesquisas despidas dos preconceitos vigentes no discurso literário dominante, em relação aos textos literários escritos por mulheres escritoras das épocas passadas.

APÊNDICE

No apêndice são apresentadas as autoras publicadas entre 1900 e 1950 e que ao longo do percurso desta pesquisa foram recolhidas da literatura referencial consultada. Os nomes aqui apresentados encontram-se sobretudo nas seguintes obras:

- *Poetisas Portuguesas. Antologia contendo dados bibliograficos e biograficos àcerca de cento e seis poetisas* org. por Cardoso em 1917.
- *Escritoras de Portugal, Génio feminino revelado na Literatura Portuguesa*, 2 vol., de Barros em 1924.
- *Escritoras brasileiras, galegas e portuguesas*, org. por Oliveira em 1983.
- *Dicionário Cronológico de autores portugueses*, 6 vol org. por Lisboa & Rocha. (1985-2002).

A lista é elaborada por ordem alfabética e não tem a pretensão de ser completa. Apresenta apenas o nome, data de nascimento e géneros literários em que as autoras se expressaram (quando foi possível verificar).

- Abranches, Adelina** (1866-1945) peças.
Abranches, Aura (1896-1962) peças, memórias.
Abreu, Margarida de (1915-).
Abreu, Maria Guilhermina de Sotto Maior e (1904-1980) contos, literatura infantil.
Abreu, Olímpia, contos.
Abreu, Pepita de (1890-1962) teatróloga.
Adelaide, Maria (1900-) poesia.
Afonso, Propércia (1890-1962), publicista.
Águas, Virgínia da Conceição Silva, poesia e contos.
Albuquerque, Mafalda Mousinho de (1874-1952), pseud: Ruben de Lara e Modesta, contos, poesia, romance.
Albuquerque, Mécia Mousinho de (1870-1961) poesia, contos.
Almeida, Beatriz Magalhães de (1881-) pseud: Zita Maga, contos e novelas.
Almeida, Etlvina Lopes de (1916-) publicista, jornalista.
Almeida, Fernanda Noémia de Matos e Silva de (1905-) publicista, pintora, contos, romance.
Almeida, Isabel Sofia Gorjão Henriques de (1909-1992).
Almeida, Leonor da Conceição Pinto de (1915-) poesia.
Almeida, Maria Helena Jervis de Atouguia e (1847-1928) pseud: Berta de Ataíde.
Almeida, Salomé de (1893-) publicista, literatura infantil.
Almeida, Viana de (1903-1983) jornalista, contos.
Almeida, Virgínia de Castro e (1874-1945) romance, literatura infantil.
Alpoim, Maria Augusta (1915-).
Amaral, Maria Emília Scarlatti (1905-) pseud: Lita Scarlatti e L'Atly. romance.
Andrade, Isaura Dinis de Abreu Matias de (1904-) poesia.
Andrade, Vitória Pais Freire de (1882-1930) publicista.
Andrade, Zulmira da Costa, pseud: Zulmira de Mello. poesia.
Andresen, Sophia de Mello Breyner (1919-2004) poesia, contos, teatro, literatura infantil.

Aragão, Helena de (1880-1961) romance, contos.

Araujo, Condessa de Almeida (-1912).

Araújo, Matilde Rosa Lopes de (1921-) contos, novelas.

Archer, Maria (1899-1982) romance, contos, literatura infantil.

Arnut, Beatriz (1892-1958) poesia.

Arriaga, Maria Christina de (1835-1915) poesia.

Arsalino, Maria José de Figueiredo (1898-) poesia.

Arthur, Maria Ribeiro.

Ataíde, Maria da Graça de (1906-2001).

Avilez, Maria da Piedade Pita de (1897-) publicista.

Azambuja, Maria da Graça (1916-) romance.

Azeredo, Guilhermina (1896-) contos.

Azevedo, Manuela Saraiva de (1911-) contos, romance, poesia, ensaios literários.

Azevedo, Maria Paula de (1882-1951) pseud: Joana de Távora, romance, literatura infantil.

Barbosa, Maria Antonieta Júdice (1924-1960) poesia.

Barjona de Freitas, Maria Eduarda (1883-1952) pseud: Maria Luísa Aguiar, publicista.

Barros, Teresa Leitão de (1898-1983) publicista.

Bastos, Rachel (1903-1984) prosa, biografia, contos.

Batalha, Elisa Toscana (1881-) poesia.

Beirão, Sarah (1884-1974) Pseud. Álvaro de Vasconcelos, prosa, romance.

Bensaude, Jane (1862-1938).

Bessa Luís, Maria Agustina (1922-) romance.

Bettencourt, Maria Francisca do Carmelo de (1906-1980) pseud: Maria do Ceú, poesia, contos.

Blasco, Mercedes (1870-1961) ver: Conceição Vitória Marques, romance, poesia, memórias.

Borbom, Maria de Melo Furtado Caldeira Giraldes (1864-1944), publicista.

Borges, Aurélia (1905-) publicista, poesia.

Botelho, Maria Fernanda de Faria e Castro (1929-), romance, poesia.

Branco Santa Rita, Graciete Alves da Silva (1905-1980) poesia.

Brandão, Estela Ramalho Nunes de Sá (1889-) publicista.

Brandão, Maria Ermelinda Pinto Moreira (1908-1929) poesia.

Brandão, Maria Espinal de Sousa, romance, contos.

Brito, Raquel Soeiro de (1925-).

Cabedo, Maria de (1899-1968) crónica, prosa.

Caires, Lutgarda Guimarães de (1873-1935) novelas, literatura infantil, poesia, romance.

Câmara, Maria Celina (1857-1929) prosa.

Câmara, Marta Mesquita da (1895-1980) pseud: Tia Madalena, poesia, literatura infantil, jornalista.

Campos, Cláudia de (1871-1916) pseud: Colette, prosa, ensaios.

Cardia, Amélia (1855-1938) romance, teatro.

Carmo, Lucinda do (1861-1922) atriz, poesia, prosa.

Carmo, Zina Maria Margarida Cristina Jesuina do (1909-) pseud. Zina Cabral Marquesa de Valverde. contos, poesia.

Carvalho, Maria do (1910-) poesia.

Carvalho, Augusta Fernandes Pessoa de (1886-).

Carvalho, Branca de (1844-1912) romance.

Carvalho, Domitília de (1871-1966) poesia.

Carvalho, Maria de (1889-1973) poesia, prosa e livros escolares.

Carvalho, Maria Amália Vaz de (1848-1921) pseud: Valentina de Lucena. ensaios críticos, romance, debate, poesia.

Carvalho, Maria Guilhermina Sequeira do Rio (1879-1962) publicista.
Carvalho, Noemia Olga Gama de (1897-) poesia.
Castelo Branco, Flora (1886-1963).
Castelo Branco, Gabriela (1904-) poesia, prosa, dir. de *Tavola redonda*.
Castelo Branco, Joana da Piedade Veloso (1856-1920) poesia.
Castelo Branco, Raquel (1890-1953) poesia, prosa.
Castro, Aurora Ferreira de, prosa.
Castro, Aurora Teixeira de, prosa.
Castro, Cacilda Pinto Coelho de, poesia, teatro.
Castro, Fernanda de (1900-1994) poesia, romance, literatura infantil, peças.
Castro, Mafalda (1906-) poesia.
Castro, Maria Dulce Lupi Cohen Òsorio de (1894 ou 1905-1977) pseud: Maria Valupi.
 poesia.
Castro, Raquel Jardim de, publicista.
Chaves, Laura da Fonseca (1888-1966) fábulas, poesia, teatro e literatura infantil.
Cid, Maria da Graça Taveira, contos, literatura infantil
Cid, Maria da Graça Varela (1933-1975) poesia.
Cid, Maria Heloísa Fragoso de Matos (1908-) poesia, contos.
Clarinha (1874-1949) ver: Carlota Serpa Pinto, crónicas, romance.
Coelho, Sarah Pinto (1913-1990).
Colaço, Amélia Rey (1898-1990).
Colaço, Branca de Gonta (1880-1945) poesia, memórias.
Constança, Aurora (1901-1979) publicista, literatura infantil.
Constant, Alice de Azevedo (1912-1980) poesia.
Correia, Margarida Jácome (1919-1996).
Correia, Maria Cecília (1919-1993).
Correia, Natália de Oliveira (1923-1993) poesia.
Costa, Beatriz (1907-1996).
Costa, Dalila Lello Pereira da (1918-).
Costa, Emília de Sousa (1877-1959) contos, manuais de educação, literatura infantil.
Costa, Maria Manuela de Brito e Castro da (1845-1926) poesia.
Couto, Natércia Madalena Bela de Almeida (1924-).
Cruz, Maria Antonieta de Lima (1901-1957). Musicóloga, compositora, biografia.
Cunha, Maria da (1873-1917).
Cunha, Maria da Conceição Pereira da (1893-1910) poesia.
Delgado, Beatriz (1900-) poesia.
Deus, Maria da Luz de (1918-) memórias, literatura infantil, ilustradora.
Eduarda, Emília (1845-1908) atriz, contos e peças.
Elói, Maria da Conceição (1898-1979) poesia.
Escorcio, Júlia Eugénia Silva de Pereira Lúcio (1880-1920) teatro.
Espanca, Florbela (1894-1930) poesia, contos.
Falcão, Áurea Pais (1897-) pseud: Andorinha, contos.
Faria, Bernadette de Jesus de Castro (1909-) pseud: Maria Camélia, poesia.
Fatal, Julieta Peres (1922-).
Feio, Maria (1870-1939) romance.
Félix, Adelaide (1896-1971) romance, contos, jornalista.
Ferrão, Julieta Bárbara (1899-1974) publicista.
Ferreira, Cândida Florinda (1893-) estudos sobre a mulher, contos, historiadora.
Ferreira, Izabel, poesia.
Ferreira, Luzia, poesia.

Figueiredo, Carmelinda Niolet Moura de (1916-) pseud: Cármen de Figueiredo, romance, contos, novelas.

Figueiredo, Maria da Conceição Pinho Simões Pimentel Teixeira de (1910-1971).

Figueiredo, Maurícia Máxima da Conceição Cardoso de (1866-1923) romance.

Figueiredo, Propícia Correia Afonso de, publicista.

Figueirinhas, Maria Pinto (-1926) publicista.

Fogaça, Maria Isabel Xavier de (1914-1985) pseud: Marisabel, poesia, romance.

Fonseca, Lília da (1916-1991) poemas, romance, literatura infantil.

Fortes, Arminda, romance.

Freire, Maria da Graça de Miranda Mendes (1916-1993) romance, poesia.

Freire, Natércia (1920-) poesia, contos.

Freitas, Maria Brak-Lamy Barjona de (1882-1952) memórias, romance histórico.

Gamito, Maria Isabel.

Gil, Irene Godinho Mendes (1910-1996).

Gomes, Alice Perreira (1910-1983) publicista.

Gonçalves, Arminda Antunes (1899-) poesia.

Gouveia, Maria do Céu, novelas.

Guerra, Olga Alves, dramaturga, contos, novelas.

Guerra, Oliva (1898-1982) poesia, contos.

Guerreiro, Arlete Argente (1908-1940) pseud: Argentino, poesia.

Guimarães, Arlete Soares de Oliveira (1909-) pseud: Madeleine de la Paix. romance.

Guimarães, Elina Júlia Pereira (1904-1991) romance, debate, publicista, advogada.

Gusmão, Julia de (1835-) poesia.

Harrison, Celeste Pereira (1907-) poesia.

Helena, Maria (1913-) ver: Maria Helena Vaquinhas de Carvalho. Outro pseud: M.H. Duarte de Almeida. poesia.

Janny, Amélia (1839-1914) poesia.

Jardim, Aurora (1898-1988) pseud. Fanfreluche, romance, publicista.

Jardim, Isaura Passos (1899-) Pseud: Violeta, Ângela de Lucena e Berta. contos.

Joyce, Patrícia (1913-1985) poesia, contos, literatura infantil

Lacombe, Madalena Frondoni (1857-1936) publicista.

Lagoa, Vera (1917-1996) romance, crónicas.

Lamas, Maria (1893-1983) pseud: Rosa Silvestre. romance, contos, literatura infantil, debate.

Leal, Inácia Ludovina Anes Baganha (1857-1940) publicista.

Leal, Maria Adelaide Eugénia Teixeira de Bastos (1900-) poesia.

Leitão, Maria Pacheco (1869-1936) publicista.

Leite, Alice Monteiro, pseud: Ivalda, poesia.

Leite, Berta (1896-) publicista.

Leite, Ilda Correia (1907-1972) poesia.

Lemos, Beatriz Pinheiro de (1872-1922) poesia, novelas.

Lemos, Esther de (1929-) poesia, romance.

Lemos Kügel, Merícia Eugénia Vital de (1913-1996) poesia, jornalista.

Leyguarda, Ferreira (1897-) Pseud: António Vilalva. romance.

Lima, Maria Clementina Pires de (1909-1941) publicista.

Lima, Maria Helena de Figueiredo (1918-)

Lima, Marta de (1914-) ver: Zulmira Pires de Lima de Castilho, romance.

Lima, Veva de (1896-1963) ver: Genoveva de Lima Mayer Ulrich, poesia, crónicas de viagem, teatro.

Limpo, Berta Rosa (1893-1981) publicista.

Lis, Diana de (1892-1930): outro pseud: Mimi Haas, romance.

Lisboa, Irene (1892-1954) romance, poesia, pedagogia.

Losa, Ilse Liebllich (1913-) poesia, contos.

Lupi, Bertha, poesia.

Lupi, Nita (1902-) poesia.

Luz, Maria Albertina Mendes da (1918-1960) filóloga.

Luzia, (1875-1945) ver: Luísa Grande Freitas Lomelino, romance, contos, crónicas.

Machado, Alda Guerreiro, poesia.

Machado, Alsácia Fontes (1913-1991) poesia, contos, romance.

Machado, Beatriz (1890-1973) poesia.

Machado, Dinah Fontes (1921-) pseud: Hanid Estela, poesia, romance.

Maia, Emília Adelaide Moniz da (1848-) poesia.

Magalhães, Candida Aires de (1876-1964) poesia.

Martinho, Branca Vasques (1892-1964) pseud: Berta Maria. Publicista.

Matos, Ludovina Rodrigues Frias de (1895-1981) romance, poesia.

Matos, Maria (1890-1952) atriz, peças, memórias.

Medina, Maria Almira Pedrosa (1920-) poesia.

Melo, Custódia da Conceição de Carvalho e (1904-) romance, literatura infantil, contos.

Mendonça, Maria (1916-) publicista.

Mendonça, Maria da Trindade de.

Mendonça, Maria José Furtado de, poesia.

Mendonça, Virgínia Bordalo Pinheiro Lopes de (1881-1969), publicista, literatura infantil.

Miranda, Arsenia Bettencourt, poesia.

Moderno, Alice (1867-1946) peças, poesia, romance.

Monteiro, Ana-Rosa (1921-).

Montenegro, Aura, poesia.

Mora, Dagmar Joice Damas (1906-) romance.

Morais, Aurora de (1871-) poesia.

Morais, Florência de, poesia.

Mota, Virgínia (1909-) Pseud: Guia de Aguilar, poesia.

Moura, Sofia da Costa de Serra e (1901-1956) pseud: Aifos ou Aitos, poesia, contos.

Nascimento, Maria de Montaury do (1879-) pseud: Albertina de Lucena, poesia, dir. do journal *O Vigilante*.

Navarro, Judith (1910-1987) ver: Judite Vitória Gomes da Silva, outro pseud: Lygia, poesia, romance.

Nobre, Maria da Conceição (1914-) pseud: Orly Bouquevillard e Margarida de Argil, poesia.

Nóbrega, Maria dos (-1941) contos.

Norte, Amália da Proença (1910-) pseud: Alia e Lia, contos, romance.

Nunes, Ana Adelina Bettencourt da Costa (1892-1977) poesia.

Ogando, Alice (1900-1981) pseud: Mary Love, A. H. de Almeida, Marge Grey e Henry Marcel, poesia, romance.

Oliveira, Alice de (1896-) publicista.

Oliveira, Maria José de (1896-1956) pseud: Ana Maria. romance.

O'Neill, Maria (1873-1932) poesia, romance, literatura infantil, contos.

Oram, Alice Laurence (1862-1948) pseud: Celia Roma, poesia, contos, teatro.

Osório, Ana de Castro (1872-1935) contos, romance, literatura infantil, debate.

Osswald, Maria de Castro Henriques (1893-1988) contos.

Pacheco, Agueda Leonor Alvarrão, poesia.

Pacheco, Henriqueta Guilhermina Alvarrão (-1905) poesia.

Pacheco, Maria José Alvarrão, poesia.

Paraíso, Albertina (1864-1954) pseud: Miss Éden e Noémia de Ataíde, poesia.

Parreira, Maria Candida de Bragança (1877-1942) teatro, poesia, Deputada na 1:a legislatura da Assembleia Nacional.

Patrício, Anita (1895-1971) ver: Ana das Neves Patrício Álvares, poesia, contos, teatro.

Patricio, Maria Madalena Valdez Trigueiros de Martel (1884-1947) pseud: Maria Madalena, poesia, publicista.

Patrocínio, Irene da Silva Coelho, publicista.

Paxeco, Elsa (1912-1989) publicista.

Pedroso, Elisa Baptista de Sousa (1881-1959) publicista.

Peixoto, Maria do Carmo (1877-1952) pseud: Tia Margarida, poesia.

Pereria, Dalila Romena Diana dos Passos Freitas (1914-) pseud: Teresa Maria, memorialista.

Pereira, Elvira Lídia Correia Serras (1903-1964) poesia, contos.

Pereira, Eugenia Rego, poesia.

Pereira, Julia Eugenia Silva de, poesia e teatro.

Pereira, Maria Helena Monteiro da Rocha (1925-) ensaios.

Pestana, Alice (1860-1929) pseud. Caiel, Eduardo Caiel, Cil, e Célia Elevani, contos, romance.

Piedade, Maria da, memórias, música.

Pimentel, Maria Luísa Fróis da Silva Gil Ferrão (1896-1986) memorialista.

Pinho, Maria Benedita Mousinho de Albuquerque (1864-1939) romance, debate.

Pinto, Ângela (1869-1925) atriz, memorialista.

Pomares, Marquesa de (1845-1926).

Porto, Manuela (1912-1950) conto, poesia.

Portugal, Maria de (1903-) memorialista.

Proença-a-Velha, Condessa de (1864-1944) poesia, contos.

Prudente, Maria da Anunciação Campos (1904-1970) poesia.

Quental, Maria Isabel da Câmara (1887-1970) poesia.

Ramalho, Robélia de Sousa Lobo, publicista.

Ramos, Clotilde Rafaela de Battaglia (1882-1904) poesia.

Ramos, Maria Carolina (1895-) poesia.

Ramos, Zulmira, atriz e poesia.

Raposo, Francisca da Conceição Sobral (1879-) publicista.

Rau, Virgínia Roberts (1907-1973) historiógrafa.

Rego, Eugénia (1877-1947) poesia, teatro.

Reis, Ema Romero Santos Fonseca da Câmara (1897-1968) publicista.

Reis, Manuela Câncio (1910-) publicista, musicóloga.

Reis, Maria Leonor (1900-) poesia.

Resende, Maria de (1908-1981) publicista, teatro.

Ribeiro, Maria Augusta (1932-) poesia.

Rio Maior, Marquesa de (1841-1920) memorialista.

Rodrigues, Adriana (1917-) pseud: Carochinha e Arvorezinha, contos.

Rodrigues, Maria Amélia Nunes, romance.

Rosa, Maria Lúcia Silva (1909-2000) ver: Maria Lúcia Namorado, contos, poesia, literatura infantil.

Roxo, Alice, contos.

Saguer, Albertina Guerreiro (1913-) poesia.

Saint-Maurice, Odette de (1918-1993) contos, novelas.

Sanceau, Helena Antónia (1896-1978) historiógrafa.

Santa Isabel, Maria de (1910-) ver: Maria Palmira Osório de Castro de Sande Meneses de Vasconcelos Alcaide, poesia.

Santiago, Esmeralda de (1882-1930) poesia.

Santos, Isaura Correia dos (1914-1989) pseud: Uma Alentejana, romance.

Santos, Maria Alice Guedes de Andrade (1917-) contos, dirigiu jornais.

Santos, Maria Teresa Guedes de Andrade (1918-) poesia.

Santos, Mariana Amélia Machado (1904-1991) historiógrafa.

Santos, Raquel Ferrer dos (1894- 1987), pseud: Maria da Soledade, poesia, contos, literatura infantil.

Santos, Rosalinda Celeste de Figueiredo, poesia.

Sarmento, Olga de Moraes (1881-1948).

Saviotti, Graziela (1919-1996) contos.

Seixas, Noémia (1912- 1992).

Sepúlveda, Haydée de (1901-1964) contos.

Serpa, Filomena Furtado de (1861-1930), poesia.

Serrão, Elva Eduarda da Cunha, poesia.

Serzedelo, Sara de Seixas (1901-1926) pseud: Zelda, poesia.

Setembro, Noémia (1910-) contos.

Silva, Branca de Silveira e (1887-) pseud: Giesta e Maria de Montfort, poesia.

Silva, Cidália Afonso da Silva e (1917-) pseud: Cidália, poesia.

Silva, Fernanda de Matos e (1905-) romance.

Silva, Maria Emília Teles da (1887-1926) publicista.

Silva, Maria Madalena de Cagigal e (1920-1984) publicista, historiadora.

Simões, Lucinda (1850-1928) Actriz, memórias.

Soares, Laura Veridiana de Castro e Almeida (1870-) publicista, literatura infantil.

Sobral, Maria da Luz, contos.

Soromenho, Alda da Silva (1914-1994) professora, publicista.

Sousa, Carolina Noémia Abranches de (1926-).

Sousa, Horténsia Neves de (1917-).

Sousa, Júlia da Graça de França e (1897-) pseud: Uma Mulher, publicista.

Sousa, Maria Ernestina de, publicista.

Sousa, Silvina Furtado de (1877-1973).

Tamagnini, Maria Anna Acciaioli (1900-1933) poesia.

Tavares, Emília Lopes (1909-) pseud: Mafalda do Amparo e Marília Tavares, peças.

Tavares, Fernanda Garção, contos.

Tavares, Salette (1922-1994) poesia, pintora.

Teixeira, Judith dos Ramos (1873-1959) poesia, novelas.

Teixeira, Maria Alexandrina dos Santos (1916-1980) pseud: Alex, poesia.

Teixeira, Zulmira de Almeida Franco, pseudónimo: Azul.

Teles, Inácia Cid (1900-1991) poesia.

Torres, Cristina (1891-1975) contos.

Torresão, Guiomar Delfina de Noronha (1844-1898) romance, teatro.

Trigueiros, Maria Augusta Forjaz de, pseud: Nelly, publicista.

Trunilind, Sofia Dias Correia, pseud: Iolanda de Ionville, contos.

Vale, Maria Irene Vila Verde Alves de Faria do (1905-) poesia, literatura infantil.

Varela, Rosa, poesia, prosa.

Vasconcelos, Carolina Wilhelm Michaelis de (1851-1925) historiógrafa.

Vasconcellos, Irene de (1896-) publicista, jornalista.

Vasconcelos, Maria Cândida de, poesia.

Vasconcelos, Maria Emília de (1912-) poesia.

Vasconcelos, Maria da Glória Pereira Teixeira de (1883-1980) pseud: Maria Estela, poesia.

Veleda, Maria (1871-1955) contos, novelas, dir. revistas, debate, romance.

Ventura, Augusta Faria Gersão (1892-) historiógrafa.

Viana, Maria Adelaide Couto (1921-1990) contos, poesia.

Viana, Maria da Conceição Couto (1900-1989) poesia.

Viana, Maria Manuela Gonzáles Couto (1920-1983) poesia, romance, literatura infantil.

Vidal, Angelina (1853-1917) debate, poesia, contos, teatro.

Vieira, Adelina Amélia Lopes (1850-) poesia.

Vieira, Maria Antunes (1919-).

Vieira, Maria da Silva (1903-1920) poesia.

Vilar, Amélia de Guimarães (1889-1978) pseud: Margarida Dalva, poesia.

Vilar, Virgínia Nuno (1910 ou 1911-) pseud: Nília, poesia.

Vitória, Adelaide Vilhena Fragoso (1914-) pseud: Maria Fernanda, contos.

Vitória, Régia (1891-) ver: Alda Xavier da Silva Ferreira Mendes, poesia.

Vitorino, Virgínia (1895-1968) pseud: Maria João do Vale, poesia, teatro.

Vitorio, Maria Adelaide (1914-) literatura infantil.

BIBLIOGRAFIA ESPECÍFICA

Histórias da literatura portuguesa

- Breve História da Literatura Portuguesa. Períodos Literários.* Lisboa: Texto Editora, 1999.
- Histórias Ilustradas das Grandes Literaturas VIII, Literatura Portuguesa, 2 Volumes,* (Lopes, O.org.), incluindo “Literatura de autoria feminina” da autoria de Dacosta, Luísa, 1973 [1954].
- História da Literatura Portuguesa,* publicada pela Alfa. Volume 6 *Do Simbolismo ao Modernismo* 2003, e o volume 7 *As Correntes Contemporâneas* 2002, coord, por Fátima Marinho.
- Bell, Aubrey F. G., *A Literatura Portuguesa: história e crítica,* Imprensa Nacional, 1971 [1922].
- Brasil, Reis, *História da Literatura Portuguesa,* Lisboa, 1958.
- Buescu, Maria Leonor Carvalhão, *História da Literatura, síntese da cultura portuguesa,* (2a ed) Lisboa: Imprensa Nacional, 1994.
- Ferreira, Joaquim, *História da Literatura Portuguesa,* (3ed.) Porto, 1964 [1939].
- Figueiredo, Fidelino de, *História literária de Portugal: séculos XII-XX.* Coimbra: Nobel, 1^a ed. (1944) 2^a ed. (1960).
- Figueiredo, Fidelino de, *História da Literatura Realista: 1871-1900,* 3^a ed. 1946.
- Mendes, João, *Literatura Portuguesa,* Lisboa 1974.
- Moisés, Massaud, *A Literatura Portuguesa,* São Paulo: Cultrix, (18^a ed.) 1982.
- Reis, Carlos (coord.), *Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea,* Lisboa: Universidade Aberta, 1990.
- Remédios, Mendes dos, *História da Literatura Portuguesa: desde as origens até a actualidade,* (6^a ed) Coimbra, 1930
- Sampaio, Albino forjaz de (coord.), *História da Literatura Portuguesa Ilustrada, dos séculos XIX e XX.* Porto: Livraria Fernando Machado, 1942.
- Saraiva, António José, *Iniciação na Literatura Portuguesa,* Mem Martins: Publicações Europa-América, 1984.
- Saraiva, António José, *História da Literatura Portuguesa,* 1960.
- Saraiva, José António & Lopes Óscar, *História da Literatura Portuguesa.* Porto: Verbo. Edições analisadas: 2^a ed. 1956, 5^a ed. (s/d), 11^a ed. 1979, 15^a ed 1989, 17^a ed 2001.

Enciclopédias e Dicionários de literatura portuguesa

- Biblos, Enciclopédia das Literaturas de Língua Portuguesa.* Lisboa: Verbo, 2 volumes, (volume 1, A-Cur, 1995, volume 2, D-Le, 1997).
- Breve História da Literatura Portuguesa. Autores: Vida e Obra.* Lisboa: Texto Editora, 1999.
- Carvalho, José Gonçalo Chorão de, *Os Grandes Escritores Portugueses,* Lisboa: Direcção Geral do ensino Primário, 1958 – (Educativa, série G, 7).

Dicionário Cronológico de Autores Portugueses, 6 vol (1985- 2002) organizado pelo Instituto Português do Livro e da Leitura, Eugénio Lisboa & Ilídio Rocha, Mem Martins: Europa-América.

Dicionário de Literatura: literatura portuguesa, literatura brasileira, literatura galega, estilística literária. 5 volumes. Direcção de Jacinto do Prado Coelho. Porto: Figueirinhas. Edições analisadas: 1ª ed. 1969, 3ª ed. 1973, 4ª ed. 1992.

Dicionário de Literatura Portuguesa. (org.) Álvaro Manuel Machado. Lisboa: Presença, 1996.

Dicionário da Literatura Portuguesa. 4 volumes, de José Correia do Souto, Porto, 1979.

Quem é Quem na Literatura Portuguesa, dir. e org, Álvaro Manuel Machado, Lisboa: D. Quixote, 1979.

BIBLIOGRAFIA GERAL

- Abranches, Graça (1997), "Des-aprendendo para dizer: Políticas, escritas e poéticas de mulheres portuguesas do século XX", versão portuguesa de "Verlernen um zu sprechen: Politik und Poetik portugiesischer Frauen im 20 Jahrhundert" in Henry Thorau (orgs.), *Portugiesische Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 204-235.
- Abranches, Graça (1998), "Feminismo", in *Biblos: Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa* (vol 2). Lisboa: Verbo,
- Abranches, Graça (2001), Homens, mulheres e mestras inglesas. in Ramalho & Ribeiro (orgs.) *Entre ser e estar: raízes, percursos e discursos da identidade*. Porto: Edições Afrontamento.
- Almeida, Virgínia de Castro e (1913), *A Mulher: Historia da mulher – A Mulher Moderna – Educação*. Lisboa: Livraria Classica Editora de A. M. Teixeira.
- Alonso, Cláudia Pazos (1996), *Becoming Visible: Women Writers from the early nineteenth century to the early twentieth century*. In *Women, Literature and Culture in the Portuguese-Speaking World*. UK: The Edwin Mellen Press.
- Alonso, Cláudia Pazos (1997), *Imagens do Eu na Poesia de Florbela Espanca*. Lisboa: Casa da Moeda.
- Alonso, Cláudia Pazos (1999), Sex and Success in Notícia da Cidade Silvestre. in *Portuguese Literary and Cultural Studies*, 2, 33-47.
- Amâncio, Lúcia (1994), *Masculino e Feminino. A construção social da diferença*. Porto: Edições Afrontamento.
- Amaral, Ana Luísa (2001), "Desconstruindo identidades: ler Novas Cartas Portuguesas à luz da teoria queer", in *Corpo e Identidade. Cadernos de Literatura Comparada* ¾, 12/2001. Porto, 77-92.
- Amaral, Fernando Pinto do (2002), *100 Livros Portugueses do Século XX. Uma Seleção de Oras Literárias*. Lisboa: Instituto Camões.
- Araújo, Helena C. (1992), "The emergence of a "New Orthodoxy": public debates on women's capacities and education in Portugal, 1880-1910", in *Gender and Education*, 4(1992:1/2), 7-24.
- Archer, Maria (2001) [1944], *Ela é apenas Mulher*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira.
- Bachtin, Michail (1991), *Rabelais och skattets historia*. Gråbo: Anthropos.
- Bachtin, Michail (1997), *Det dialogiska ordet*. Gråbo: Anthropos.
- Barreira, Cecília (1992), *História das nossas Avós: Retrato da Burguesa em Lisboa 1890-1930*. Lisboa: Edições Colibri.
- Barreno, Maria Isabel, Horta, Maria Teresa, & Costa, Maria Velho da (1998) [1972], *Novas Cartas Portuguesas*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Barros, Teresa Leitão de (1924), *Escritoras de Portugal, Génio feminino revelado na Literatura Portuguesa* 2 vol. Lisboa.
- Bauer, D & Mc Kinsky, S. Jaret (1997), (red) *Feminism, Bakhtin, and the dialogic*. State University of New York Press.
- Beauvoir, Simone de (1973), *Det andra könet*. Stockholm: Gebers.

- Bessa-Luís, Agustina (1976), *Florabela Espanca*. Lisboa: Guimarães Editores.
- Besse, Maria Graciete (2001), *Percursos no Feminino*. Lisboa: Ulmeiro
- Björk, Nina (1999), *Sireners Sång: Tankar kring modernitet och kön*. Stockholm: Wahlström & Widstrand.
- Bourdieu, Pierre (2000), *Konstens Regler. Det litterära fältets uppkomst och struktur*. Stockholm: Brutus Östlings bokförlag.
- Bourdieu, Pierre (2001), “Language and symbolic Power”, in A. Jaworski & N. Coupland (eds.) *The Discourse Reader*. London: Routledge.
- Braga, Maria Ondina (1980), *Mulheres Escritoras. Da biografia no texto ao texto da biografia*. Amadora: Bertrand
- Bucholtz, Mary m.fl. (1999), *Reinventing Identities. The Gendered Self in Discourse*. New York: Oxford University Press.
- Buescu, H. C. & Duarte, J. F. (org.) (2001), *Narrativas da Modernidade: a construção do outro*. Lisboa: Edições Colibri.
- Buescu, H., Duarte, J. F. & Gusmão, D. (org.) (2001), *Floresta Encantada: novos caminhos da literatura comparada*. Lisboa: Dom Quixote.
- Bulger, Laura Fernanda (1989), *A Sibila Uma Superação Inconclusa*. Guimarães Editores.
- Burr, Vivien (1995), *An introduction to Social Constructionism*. London: Routledge.
- Butler, Judith (1990), *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. London: Routledge.
- Butler, Judith (1993), *Bodies that matter: On the Discursive Limits of Sex*. London: Routledge.
- Cabral, Fernanda Damas (1991), *Ana Plácido*. Lisboa: Editorial Caminho.
- Cameron, D m.fl. (1999), Power/Knowledge: The Politics of social Science in A. Jaworski & N. Coupland (eds.), *The Discourse Reader*. London: Routledge.
- Cardoso, Nuno Catharino (1917), *Poetisas Portuguesas. Antologia contendo dados bibliográficos e biográficos à cerca de cento e seis poetisas*. Lisboa: Livraria Scientifica.
- Carvalho, Maria Amália Vaz de (1938) [1885], *Cartas a Luíza*. (3ª ed.) Porto: Editora educação Nacional.
- Castro, Zília Osório de, (2000), “Mulheres histórias na história”, in *Faces de Eva, Estudos sobre a Mulher*, no 3, Edições Colibri, 103-119.
- Coelho, Jacinto do Prado (1961), *Problemática da História Literária*. 2ª ed. Lisboa: Ática.
- Coelho, Jacinto do Prado (1983), *A originalidade da literatura portuguesa*. Lisboa: Biblioteca Breve.
- Costa, Adelaide (1991), Representações sociais de homens e de mulheres. Lisboa: CIDM.
- Couto, Anabela Galhardo, (2003), Literatura de Autoria Feminina: Um património da palavra a reinventar, in Castro, Z. O. de & Favinha, A.F. de (orgs.) *Falar de Mulheres. Da Igualdade à Paridade*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Dacosta, Luísa (1973) Literatura de autoria feminina, in Lopes, O. (orgs.), *Literatura Portuguesa, Histórias Ilustradas das Grandes Literaturas VIII*, 534-541.
- Dantas, Júlio (1929), *Eterno Feminino*, 1ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional.

- Emonts, Anne Martina (2001), *Onde Há Galo Não Canta Galinha. Discursos Femininos, Feministas e Transgressivos nos Anos Vinte em Portugal*. Lisboa: CIDM.
- Espanca, Florbela (1981), *Diário do último ano, seguido de uma poema sem título*. (pref. De Natália Correia), Lisboa: Bertrand.
- Esteves, João Gomes (1991), *A Liga Republicana das Mulheres Portuguesas – uma organização política e feminista (1909-1919)*. Lisboa: CIDM.
- Esteves, João Gomes (2003), Falar de Mulheres: Silêncios e Memórias, in. Castro, Z. O. de & Favinha, A.F. de (eds.) *Falar de Mulheres. Da Igualdade à Paridade*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Estudos sobre as Mulheres em Portugal, Actas do seminário realizado em Lisboa, janeiro 1993*. Lisboa: CIDM.
- Ezell, J. M. Margaret (1993), *Writing Women's Literary History*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Fahlgren, Margaretha (1994), *Kvinnans ekvation: kön, makt och rationalitet I Strindbergs författarskap*. Stockholm: Carlsson.
- Felski, Rita (1989), *Beyond Feminist Aesthetics. Feminist literature and Social Change*. UK: Hutchinson Radius.
- Felski, Rita (1995), *The Gender of Modernity*. Harvard University Press.
- Felski, Rita (1997), "The Doxa of Difference", in *Sign*, 3(1), 1-22.
- Fernandes, Glória (1996), Women in contemporary Portuguese society: An Overview, in C. P. Alonso (orgs), *Women, Literature and Culture in the Portuguese-Speaking World*.
- Ferreira, Ana Paula (1989), "Para uma história-mulher: "Ora esguardae" de Olga Gonçalves", in *Luso Brazilian Review*, 26, no 2, 11-23.
- Ferreira, Ana Paula (1996a), "Home Bound: The Construct of Femininity in the Estado Novo", in *Portuguese Studies*, Volume 12, 133-44.
- Ferreira, Ana Paula (1996b) "Um casamento infeliz ou os neo-realistas e o feminismo", in *Colóquio/Letras* 140/141, 147-155.
- Ferreira, Ana Paula (1997), Reengineering History: Women's Fictions of the Portuguese Revolution. in Kaufman, H. & Klobucka A. (eds.), *After the Revolution. Twenty years of Portuguese literature 1974-1994*. London.
- Ferreira, Ana Paula (2000), O Gênero em Questão, in Remédios (org.) *O Despertar de Eva: Gênero e Identidade na ficção de Língua Portuguesa*. Porto Alegre: EDIPUCRS.
- Ferreira, Ana Paula (2002), "A 'literatura feminina' nos anos quarenta: uma história de exclusão" pref., in Ferreira (org.), *A Urgência de Contar, Contos de Mulheres dos anos 40*. Lisboa: Caminho.
- Fiadeiro, Maria Antónia (1997), A exposição de livros escritos por mulheres na Sociedade Nacional de Belas Artes, Lisboa 1947, in A. Cova & M. B. Silva (orgs.) *Colóquio as mulheres e o estado*. Lisboa: Universidade Aberta.
- Fiadeiro, Maria Antónia (2003), *Maria Lamas*. Lisboa: Quetzal Editores.
- Figueiredo, Fidelino de (1920), *A Critica Litteraria como sciencia*. 3a ed. Lisboa: A.M. Teixeira.

- Fjelkestam, Kristina (2002), *Ungkarlsflickor, kamrathustrur och manhaftiga lesbianer: modernitetens litterära gestalter i Sverige*. Stockholm: Stehag.
- Foucault, Michel (1978), *The History of Sexuality*. Harmondsworth: Penguin Books.
- Foucault, Michel (1980), *Power/Knowledge*. Brighton: Harvester.
- Foucault, Michel (1993), *Diskursens ordning*. Stockholm: Brutus Östlings bokförlag Symposion.
- Foucault, Michel (2002), *Vetandets arkeologi*. Lund: Arkiv förlag.
- Franchetti, Paulo, *O cânone em língua portuguesa – reflexões sobre o ensino de literatura brasileira e portuguesa no Brasil*. Acesso em 19 de Março 2003. <http://www.unicamp.br/~franchet/canon.htm>
- Franchetti, Paulo, *História Literária: Um gênero em crise*. Acesso em 19 de Março 2003. <http://www.unicamp.br/~franchet/shera.htm>
- Freixas, Laura (2000), *Literatura y mujeres, Escritoras, públicas y crítica en la España Actual*. Barcelona: Ediciones Destino.
- García, Rosa Ballesteros (2001), *El movimiento feminista portugués. Del despertar republicano a la exclusión salazarista (1909-1947)*. Malaga: Atenea.
- García, Rosa Ballesteros (2002), El despertar de un movimiento social: el feminismo en Portugal, in D. Ramos & T. Vera (coords.) *Discursos, realidades, utopías: La construcción del sujeto femenino en los siglos XIX-XX*. Barcelona: Anthropos.
- Gemzoe, Lena (2002), *Feminine Matters, Women Religious Practices in a Portuguese Town*. Stockholm: Almqvist & Wiksell.
- Gilbert, S. & Gubar, S. (1979), *The Madwomen in the Attic*. London: Yale University Press.
- Gilbert, S. & Gubar, S. (1988), *No Man's Land. The place of the Women Writer in the Twentieth Century. Vol 1, The war of the Words*. London: Yale University Press.
- Guerreiro, Manuel Veigas (1978), *Para a história da literatura Popular Portuguesa*. Lisboa: Biblioteca Breve.
- Guillory, John (1995), Canon, in F. Lentricchia & T. McLaughlin (eds.) *Critical Terms for Literary Study*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Guimarães, Elina (1991), *Sete décadas de feminismo*. Lisboa: CIDM.
- Gusmão, Manuel (2001), Da literatura enquanto construção histórica, in H. Buescu, J. Duarte & M. Gusmão (orgs), *Floresta Encantada. Novos Caminhos da Literatura Comparada*. Lisboa: Dom Quixote.
- Hall, Stuart (ed.) (1997), *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Sage Publications.
- Hirdman, Yvonne (1988), *Genussystemet – Teoretiska funderingar kring kvinnors sociala underordning*. Maktutredningen, Rapport 23,
- Howart, D., Norval, A & Stavrakakis, Y (eds.) (2000), *Discourse theory and political analysis. Identities, hegemonies and social change*. Manchester University Press.
- Irigaray, Luce (1994), *Könsskillnadens etik och andra texter*. Stockholm: Brutus Östlings Bokförlag.
- Jacobus, Mary (1986), *Reading Women – Essays in feminist Criticism*. Methuen & Co. Ltd.

- Joaquim, Teresa (1997), *Menina e Moça. A construção social da feminilidade*. Lisboa: Fim De Século Edições.
- Jobim, José Luís, *História da Literatura em questão*. Acesso em 19 de Março 2003. <http://www.pucrs.br/fale/historiadaliteratura/gt/jobim.htm>
- Johannisson, Karin (1994), *Den mörka kontinenten. Kvinnan, medicinen och fin-de-siècle*. Stockholm: Norstedts förlag.
- Jorge, Lídia (1988), *A Costa dos Murmúrios*. Lisboa: Dom Quixote.
- Jorgensen, M. W. & Phillips, L. (eds.) (2000), *Diskursanalys som teori och metod*. Lund: Studentlitteratur.
- Kaufman, Helena (1992), "Reclaiming the Margins of History in Lídia Jorge's *A Costa dos Murmúrios*", in *Luso-Brazilian Review*, 29, no 1, 41-49.
- Kaufman, H. & Klobucka, A. (1997), Politics and Culture in Postrevolutionary Portugal. in Kaufman e Klobucka (eds.) *After the Revolution: twenty years of Portuguese Literature, 1974-1994*. Associated University Presses.
- Klobucka, Anna (1992), "On ne naît pas poétesse: a aprendizagem literária de Florbela Espanca" in *LusoBrazilian Review*, 29, no 1, 51-61.
- Klobucka, Anna (1993), "De autores e autoras" in *Discursos. Estudos de Língua e Cultura Portuguesa*, No 5, Outubro 1993, 49-62.
- Klobucka, Anna (1996), "Sophia 'escreve' Pessoa", in *Colóquio Letras* 140/141, Abr/Set, 157-175.
- Kolodny, Annette (1986), "The Map for Rereading. Gender and the Interpretation of Literary Texts", in Showalter, E. (eds), *The New Feminist Criticism. Essays on women, literature and theory*. London: Virago Press.
- Laclau, E. & Mouffe, C. (eds.) (1985), *Hegemony and Socialist Strategy, Toward a Radical Democratic Politics*. London: Verso
- Laclau, E (1990), *New reflections on the revolution of our time*. London: Verso.
- Lamas, Maria (2002) [1935] *Para Além do Amor*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira Livraria Editora.
- Laqueur, Thomas (1995), *Making Sex: Body and Gender from Greeks to Freud*. London: Harvard University Press.
- Larsson, Lisbeth (red.) (1996), *Feminism*. Lund: Studentlitteratur.
- Lauretis, Teresa de (1989), *Technologies of gender: essays on theory, film and fiction*. Bloomington: Indiana University Press.
- Lauter, Paul (1997), Caste, Class, and Canon, in Warhol, R & Herndl, D (eds.), *Feminisms, an anthology of literary theory and criticism*.
- Leal, Ivone (1992), *Um século de periódicos femininos*. Lisboa: CIDM.
- Leal, Ivone (1994), (coord.), *Fontes Portuguesas para a História das Mulheres*. Lisboa: Biblioteca Nacional.
- Lima, Isabel Pires de (2001), "Ser fêmea: duplicidade identitária em O Crime do Padre Amaro de Paula Rego", in *Corpo e Identidade. Cadernos de Literatura Comparada* 3/4, 12/2001. Porto, 107-144.

- Lindén, Claudia & Milles, Ulrika (red.) (1995), *Feministisk Bruksanvisning*. Stockholm: Nordstedts
- Macedo, Ana Gabriela (2001a), Os Estudos Feministas Revisitados: Finalmente Visíveis?, in H. Buescu, J. Duarte & M. Gusmão (orgs), *Floresta Encantada. Novos Caminhos da Literatura Comparada*. Lisboa: Dom Quixote.
- Macedo, Ana Gabriela (2001b), "Amaro entre as Mulheres ou 'The Company of Women' Paula Rego re-visitando Eça" in *O Escritor. Revista da associação portuguesa de escritores*, No 15/16/17, 2001, 123-131.
- Macedo, A. Gabriela (2001c), "Material Girls; Feminism and Body Matters", in *Corpo e Identidade. Cadernos de Literatura Comparada* 3/4, 12/2001, 145-168.
- Macedo, A. G. & Amaral, A. L. (2001), A Palavra, identidade e a Cultura Translativa, in Ramalho & Ribeiro (orgs), *Entre ser e estar: raízes, percursos e discursos da identidade*. Porto: Edições Afrontamento.
- Machado, Álvaro Manuel (1984), *A novelística portuguesa contemporânea*. Lisboa: Inst. Cultural e Língua Portuguesa.
- Magalhães, Isabel Allegro de (1987), *O Tempo das Mulheres*. Lisboa: Casa da Moeda.
- Magalhães, Isabel Allegro de (1995), *O Sexo dos Textos, e outras leituras*. Lisboa: Caminho.
- Magalhães, Isabel Allegro de (1997), Women's Writing in Contemporary Portugal, in Kaufman, & Klobucka (eds.), *After the Revolution, Twenty years of Portuguese literature, 1974-1994/*. Associated University Presses.
- Magalhães, Isabel Allegro de (2002), Capelas Imperfeitas: Configurações literárias da identidade portuguesa, in *Entre ser e estar: raízes, percursos e discursos de identidade*. Porto: Edições Afrontamento.
- Magalhães, Maria José (1998), *Movimento Feminista e Educação, Portugal, décadas de 70 e 80*. Oeiras: Celta editora.
- Martins, Oliveira (1959), "Cartas a Luísa, por D. Maria Amália Vaz de Carvalho (15-7)" in *A Província, Obras Completas vol 3*, 45-49.
- Martins, Oliveira (1957a), "A Paródia da Virilidade" (11-7-1888) [O artigo também titulado Mulheres e Homens?], in *O Repórter II, Obras Completas, Guimarães Editores*, Lisboa 1957, 148-150.
- Martins, Oliveira (1957b), "O Direito de Votos das Mulheres" (12-7-1888) [O artigo também titulado Feminismo?], in *O Repórter II, Obras Completas, Guimarães Editores*, Lisboa 1957, 151-154.
- Martins, Oliveira (1957), "Mulheres e Perfumes..." (13-7-1888) in *O Repórter II, Obras completas, Guimarães Editores*, Lisboa, 154-155.
- Matos, Maria Vitalina Leal de (2001), *Introdução aos Estudos Literários*. Lisboa: Editorial Verbo.
- Medeiros, Paulo de (1993), "O som dos búzios: feminismo, pós-modernismo, simulação", in *Discursos Femininos, Discursos no 5*, 29-47.
- Medeiros, Paulo de (1998), "The Diary and Portuguese Women Writers", in *Portuguese Studies*, Volume 14, 227-41.

- Medeiros, Paulo de (2001), "Politics of Identity", in *Corpo e Identidade. Cadernos de Literatura Comparada* ¾, 12/2001. Porto, 59-74.
- Mello, Maria Elizabeth Chaves de Mello, *História da literatura: Um projecto romântico com respaldo cientificista*. Acesso em 19 de Março 2003.
<http://www.pucrs.br/fale/pos/historidaliteratura/gt/mello1.htm>.
- Melo, Francisco Manuel de (1965) [1651], *Carta de Guia de Casados*, J. G. Simões, (org.) Editorial Presença
- Moi, Toril (1985), *Sexual textual politics: Feminist Literary Theory*. London: Routledge.
- Moi, Toril (1994), *Simone de Beauvoir, The Making of an Intellectual Women*. Oxford: Blackwell.
- Moi, Toril (1997), "Vad är en kvinna?", in *Res Publica* 35/36, 1997, 71-157.
- Morão, Paula (1989), *Irene Lisboa, Vida e Escrita*. Lisboa: Editorial Presença.
- Morris, Pam (1993), *Literature and Feminism. An Introduction*. Oxford: Blackwell.
- Moses, Michael Valdez (1991), Caliban and His Precursors, in (eds.) Perkins, *Theoretical Issues in Literary History*. D. Harvard University Press.
- Nicholson, Linda, (red.) (1990), *Postmodernism and Feminism*. London: Routledge
- Nogueira, Conceição (2001), *Um Novo Olhar sobre as Relações Sociais de Género, Feminismo e Perspectivas Críticas na Psicologia Social*. Fundação Calouste Gulbenkian.
- Nordisk kvinnolitteraturhistoria, 5 volumes (1993-2000), (ed. Jensen, E. M.), Höganäs: Bra Böcker.
- Olinto, Heidrun Krieger, *Historiografia (literária) entre passado e presente*. Acesso em 19 de Março 2003. <http://www.pucrs.br/fale/historiadaliteratura/gt/olinto1.htm>
- Olinto, Heidrun Krieger *1001 Histórias (de literatura)*. Acesso em 19 de Março 2003.
<http://www.pucrs.br/fale/historiadaliteratura/gt/olinto2.htm>
- Oliveira, A. Lopes de (1983), *Escritoras brasileiras, galegas e portuguesas*. Braga.
- Ornelas, José (1993), "Subversão da topografia cultural do patriarcado em *O Cavalo de Sol* de Teolinda Gersão", in *Discursos Femininos*, Discursos no 5, 115-134.
- Orpheu (1989), Edição facsimiliada, [1915], Lisboa: Contexto.
- Ortigão, Ramalho (1994), "Sobre O Primo Basílio" in M. Ribeiro (org.) *História Crítica da Literatura Portuguesa, vol VI, Realismo e Naturalismo*, pp. 227-230.
- Ortigão, Ramalho (1947a), "A estatística dos divórcios, o casamento, o namoro." (Junho, 1876) in *Obras Completas, As Farpas VI*, Livraria Clássica Editora, 21-37.
- Ortigão, Ramalho (1947b), "A crítica de uma Senhora às teorias das Farpas sobre a educação das mulheres" (Janeiro 1878) in *Obras Completas, As Farpas VI*, Livraria Clássica Editora, 225-243.
- Osório, Ana de Castro (1905), *Ás mulheres portuguesas*. Lisboa: Livr. Ed. Viúva Tavares Cardoso.
- Osório, Ana de Castro (1908), *Quatro Novelas*. Coimbra: França Amado.
- Osório, Ana de Castro (1934) [1903], *Ambições*. (2ª ed.) Lisboa: Livraria Editora Parceira A. M. Pereira.

- Owen, Hilary (1995), 'Um quarto que seja seu', *The Quest for Camões's sister*, in *Portuguese Studies* no 11, 179-91.
- Owen, Hilary (2000), *Portuguese Women's Writing, 1972 to 1986. Reincarnations of a Revolution*. London: The Edwin Mellen Press.
- Palma-Ferreira, João (1985), *Literatura Portuguesa: História e Crítica*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Palma-Ferreira, João (1986), *Subsídios para o Estudo da Evolução da História e Crítica da Literatura Portuguesa*. Lisboa: Instituto português do Património cultural.
- Patterson, Lee (1995), *Literary History*, in F. Lentricchia & T. McLaughlin (eds.), *Critical Terms for Literary Study*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Perkins, David (ed.), (1991), *Theoretical Issues in Literary History*. London: Harvard University Press.
- Perkins, David (1992), *Is Literary History Possible?* Baltimore: John Hopkins University Press.
- Pimentel, Irene (1997), *As Mulheres no estado novo e as organizações femininas estatais*, in A. Cova, M. B. Nizza da Silva, (org.), *Coloquio as mulheres e o estado, org. Associação Portuguesa de Estudos sobre Mulheres, Figueira da Foz*, Lisboa: Universidade Aberta.
- Piñeyro, Juan Carlos (2000), *Ficcionalidad & ideologia en trece relatos de J.L. Borges*. Tese de doutoramento, Universidade de Estocolmo.
- Ponte, Carmen (1996), 'Do homem a praça, da mulher a casa': A Mulher no código ético e familiar de Oliveira Martins, in C. P. Alonso (ed.), *Women, Literature and Culture in the Portuguese-Speaking World*. UK: The Edwin Mellen Press.
- Quadros, António (1989), *O Primeiro Modernismo Português: Vanguarda e Tradição*. Publicação Europa-América.
- Ramalho, M. I. & Ribeiro, A. S. (orgs.) (2001), *Entre ser e estar: raízes, percursos e discursos da identidade*. Porto: Edições Afrontamento.
- Reis, Carlos (1995), *O Conhecimento da Literatura. Introdução aos Estudos Literários*. Coimbra: Livraria Almedina.
- Remédios, M. L. Ritzel (org.) (2000), *O Despertar de Eva. Gênero e Identidade na ficção de Língua Portuguesa*. Porto Alegre: Edipucrs.
- Ribeiro, Emília Pedro (org.) (1997), *Análise Crítica do Discurso. Uma Perspectiva Sociopolítica e Funcional*. Lisboa: Caminho.
- Riggins, S. H. (ed) (1997), *The Language and Politics of Exclusion, Others in Discourse*. California: Sage publications.
- Robinson, Lilian S (1986), *Treason Our Text: Feminist Challenges to the Literary Canon*, in Showalter (ed.), *The New Feminist Criticism, Essays on Women, Literature, and Theory* London: Virago Press.
- Russ, Joanna (1997a), *Anomalousness*, in Warhol, R & Herndl D, (eds.), *Feminisms, an anthology of literary theory and criticism*.
- Russ, Joanna (1997b), *Aesthetics*, in Warhol, R & Herndl D, (eds.), *Feminisms, an anthology of literary theory and criticism*.

- Russo, Mary J. (1994), *The Female Grotesque. Risk, Excess and Modernity*. London: Routledge.
- Sadlier, Darlene J (1989), "Modernism and feminism in Fernanda Botelho's 'Xerazade e os outros'", in *Luso-Brazilian review* 26:1, 93-110.
- Santos, Isabel Almeida (2002), "*Fode ou morre!*" *Feminino e masculino em Irmã Barata, Irmã Batata, de Adília Lopes*. (Um trabalho realizado no âmbito de um mestrado em Estudos sobre as Mulheres, Universidade Aberta.)
- Santos, M. I. Ramalho (1998), "Re-inventing Orpheus: Women and Poetry Today", in *Portuguese Studies*, 14, 122-37.
- Santos, M. I. Ramalho de & Amaral, A. L. (1997), "Sobre a 'Escrita Feminina', in *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 90, Abril 1997, CES, Coimbra.
- Sapega, Ellen (1993), "Para uma aproximação feminista do modernismo português", in *Discursos Femininos, Discursos*, no 5, 67-79.
- Sapega, Ellen (1995), "Aspectos do Romance Pós-Revolucionário Português: O Papel da Memória na Construção de um Novo Sujeito Nacional", in *Luso-Brazilian Review*, 32, no 1, 31-40.
- Sapega, Ellen (1997), No Longer Alone and Proud: Notes on the Rediscovery of the Nation in Contemporary Portuguese Fiction, in Kaufman & Klobucka (eds.), *After the Revolution, Twenty years of Portuguese literature, 1974-1994*.
- Schor, N. & Reed, E (eds.) (1994), *The essential difference*. Bloomington: Indiana University Press.
- Scott, Joan Wallach (1988), *Gender and the Politics of History*. New York: Columbia University Press.
- Sedgwick, Eve Kosofsky (1985), *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Colombia University Press.
- Seixo, Maria Alzira (2001), Quatro razões para reler Novas Cartas Portuguesas, in *Outros Erros. Ensaios de Literatura*. Porto: Edições Asa.
- Sena, Jorge de (1947), *Florbela Espanca ou A Expressão do Feminino na Poesia Portuguesa*. Porto: Biblioteca Fenianos.
- Serrão, Joel (1987), *Da situação da Mulher Portuguesa no Século XIX*. Lisboa: Livro Horizonte.
- Showalter, Elaine (1977), *A Literary of their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing*.
- Showalter, Elaine (1986), "Toward a Feminist Poetics", in Showalter (ed.), *The New Feminist Criticism, Essays on women, literature and Theory*. London: Virago.
- Showalter, Elaine (1991), *Sexual Anarchy, Gender and Culture at fin de siècle*. New York: Pinguin.
- Silva, Manuela (1999), *A Igualdade de Género. Caminhos e Atalhos para uma Sociedade Inclusiva*, Lisboa: CIDM.
- Silva, Maria Regina Tavares da (ed.) (1989), *Heroínas da Expansão e Descobrimentos*. Lisboa: CIDM.

- Silva, Maria Regina Tavares da (1992), *Feminismo em Portugal na voz de Mulheres escritoras do início do séc. XX*. Lisboa: CIDM.
- Silva, Maria Regina Tavares da (1999), (org.), *A Mulher. Bibliografia Portuguesa Anotada*. Lisboa: Edições Cosmos.
- Silva, M. R. Tavares da, & Vicente, A. (1991), *Mulheres Portuguesas, Vidas e Obras celebradas – Vidas e Obras ignoradas*. Lisboa: CIDM.
- Silva, Vítor Manuel de Aguiar e (1997 [1967]), *Teoria da Literatura*. 8ª edição, Coimbra: Livraria Almedina.
- Simões, João Gaspar (1981), *Crítica IV, Contistas, Novelistas e outros Prosadores Contemporâneos 1942-1979*. Lisboa: Temas Portugueses.
- Simões, João Gaspar (1959), *História da Poesia Portuguesa do século XX*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade.
- Smith, Barbara Hernstein (1988), *Contingencies of Value. Alternative Perspectives for Critical Theory*. Cambridge: Harvard University Press.
- Spivak, Chakravorty Gayatri (1988), *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics*. Routledge.
- Spivak, Chakravorty Gayatri (1994), In a Word. Interview, in N. Schor & E. Reed (eds.), *The Essential Difference*. Bloomington: Indiana University Press.
- Tavares, Teresa (2002), Um mundo que se quebra enquanto falo. Representações do espaço social e sexual na ficção narrativa de escritoras contemporâneas, in *Entre ser e estar: raízes, percursos e discursos de identidade*. Porto: Edições Afrontamento.
- Tomkins, Jane (1986), Sentimental Power: uncle tom's cabin and the politics of literary history, in Showalter (ed.), *The New Feminist Criticism, Essays on women, literature and Theory*. London: Virago.
- Torres, Alexandre Pinheiro (1997), *O Neo-Realismo Literário Português*. Lisboa.
- Torrezão, Guiomar (1886), *Idyllio á Inglesa: (Contos Modernos)*. Lisboa: Livraria Ferreira.
- Vaquinhas, Irene (2000), “Breve reflexão historiográfica sobre a história das mulheres em Portugal: o século XIX”, in *Faces de Eva. Estudos sobre a Mulher*, no 3, 81-101.
- Vicente, Ana (1987), *Mulheres em Discurso*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa de Moeda.
- Vicente, Ana (1998), *As Mulheres em Portugal na transição do milénio*. Lisboa: Multinova.
- Vicente, Ana (2002), *Os Poderes das Mulheres, Os Poderes dos Homens*. Lisboa: Gótica.
- Vila Maior, Dionísio (1993), “Fernando Pessoa-Maria José: alteridade e discurso feminino”, in *Discursos* no 5, 81-114.
- Warner, Marina (1996), *Monuments and Maidens. The Allegory of the Female Form*. Vintage.
- Whitebrook, Maureen (2001), *Identity, Narrative and Politics*, London: Routledge.
- Williams, Anna (1997), *Stjärnor utan stjärnbilder, Kvinnor och kanon i Litteraturhistoriska översiktsverk under 1900-talet*. Södertälje: Gidlunds förlag.
- Witt-Brattström, Ebba (1988), *Moa Martinson – Skrift och drift i trettioalet*. Stockholm: Nordstedts,
- Witt-Brattström, Ebba (1993), *Ur könets mörker, Litteraturanalyser*. Nordstedts,
- Wodak, Ruth, (ed.) (1997), *Gender and Discourse*. London: Sage Publications.
- Zilberman, Regina (1989), *Estética da Recepção e História da Literatura*. São Paulo: Editora Ática.

