

ANA BÁRBARA MARTINS PEDROSA

**ESCRITORAS PORTUGUESAS E ESTADO NOVO:
AS OBRAS QUE A DITADURA TENTOU APAGAR DA VIDA
PÚBLICA**

Trabalho de investigação apresentado ao Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina, como requisito para a obtenção do título de Doutora.

Orientadores: Prof. Maria Bernardete Ramos
Flores e Prof. João Teixeira Lopes

Florianópolis

2017

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Pedrosa, Ana Bárbara Martins
Escritoras portuguesas: as obras que a ditadura
tentou apagar da vida pública / Ana Bárbara Martins
Pedrosa ; orientador, Maria Bernardete Ramos
Flores, coorientador, João Teixeira Lopes, 2017.
459 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas,
Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em
Ciências Humanas, Florianópolis, 2017.

Inclui referências.

1. Ciências Humanas. 2. escritoras portuguesas.
3. censura literária. 4. cânone. 5. salazarismo. I.
Flores, Maria Bernardete Ramos. II. Lopes, João
Teixeira. III. Universidade Federal de Santa
Catarina. Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar
em Ciências Humanas. IV. Título.

ANA BÁRBARA MARTINS PEDROSA

**ESCRITORAS PORTUGUESAS E ESTADO NOVO:
AS OBRAS QUE A DITADURA TENTOU APAGAR DA VIDA PÚBLICA**

Tese de doutorado apresentada à Universidade Federal de Santa Catarina, como requisito para a obtenção do título de Doutora em Ciências Humanas.

COMISSÃO JULGADORA:

Maria Bernardete Ramos Flores (Orientadora e Presidente) – Universidade Federal de Santa Catarina

João Teixeira Lopes (Co-orientador) – Universidade do Porto, Portugal

Maria Teresa Santos Cunha – Universidade do Estado de Santa Catarina

Élio Cantalício Serpa – Universidade Federal de Goiás

Patricia Peterle Figueiredo Santurbano – Universidade Federal de Santa Catarina

Cristina Scheibe Wolff – Universidade Federal de Santa Catarina

Maria de Fátima Fontes Piazza – Universidade Federal de Santa Catarina

Caroline Jacques Cubas (suplente) – Universidade do Estado de Santa Catarina

Luzinete Simões Minella (suplente) – Universidade Federal de Santa Catarina

Florianópolis, 12 de Julho de 2017

Agradecimentos

O programa Fellow Mundus, financiado pela União Europeia, permitiu as condições materiais necessárias à realização deste trabalho.

A Maria Bernardete Ramos Flores aceitou a orientar esta tese e foi comentando a sua estrutura ao longo do seu desenvolvimento.

O João Teixeira Lopes foi pronto nos comentários pertinentes, na delimitação dos caminhos teóricos, na sugestão de referências bibliográficas de importância tal que, na sua ausência, esta tese teria sido outra.

A Simone Pereira Schmidt deu-me ferramentas importantes de análise literária, para além de me ter ajudado a deslindar detalhes sobre os processos literários e os seus contextos.

O Lourenço Correia de Matos ajudou-me a aceder à identidade e ao verdadeiro nome de Nita Clímaco.

A Olga Archer Moreira respondeu às minhas questões sobre bibliografia referente a Maria Archer.

A Maria Teresa Horta foi célere e atenciosa ao satisfazer as minhas

dúvidas sobre a censura de *Minha Senhora de Mim*.

A Anabela Santos deu-me algumas indicações bibliográficas e, de forma indirecta, o pontapé de partida para esta investigação.

A Alexandra Lucas Coelho foi vítima de algumas conversas sobre esta tese.

O Francisco Louçã, a Giorgia Casara e o João Mineiro emprestaram os olhos para a leitura de um capítulo. Com outros ângulos e sem os meus vícios, viram coisas que não vi e fizeram sugestões pertinentes.

A minha mãe merece agradecimentos vários. Para não os listar, mais vale agradecer por tudo.

RESUMO

Pretendemos neste trabalho analisar as obras das escritoras portuguesas que foram censuradas no decorrer do Estado Novo (1933-1974), percebendo os motivos que levaram às proibições, assim como os lugares dessas obras na sociedade portuguesa e na história literária, conseguindo estudar as suas condições de produção e de recepção. Desta forma, pretendemos recuperar este conjunto de autoras enquanto sujeitos históricos, reinscrevendo na história as obras que a ditadura tentou apagar ou mesmo as autoras que tentou boicotar. Procedemos aqui a esse resgate, analisando o papel das autoras/obras no cânone, tenham-lhe pertencido ou tenham estado à sua margem, assim como a acção dos mecanismos censórios para essa pertença ou ausência.

Palavras-chave: escritoras portuguesas, salazarismo, cânone, censura, literatura

ABSTRACT

In this work, we intend to analyze the works of the Portuguese female writers that were censored during the New State (1933-1974), understanding both what led to those prohibitions and the places those works have in Portuguese society and in literary history. With this, we hope to be able to study the conditions of the production of those works as well as the reception they had. We intend to recover this group of authors as historical subjects, reinstating in history the works that the dictatorship tried to eradicate or even the authors it tried to boycott. We will proceed to that rescue here, analyzing the role of the authors/works in the canon, whether they belong to it or not, as well as the action of the censorial mechanisms that lead to that allegiance or absence.

Keywords: female Portuguese writers, Salazarism, canon, censorship, literature

Sumário

1. Introdução.....	1
2. A produção simbólica e o <i>zeitgeist</i>.....	13
2.1. A Constituição como consagração do salazarismo.....	13
2.2. A família como campo de batalha ideológico: o papel das mulheres.....	23
2.3. A ditadura como <i>zeitgeist</i>	31
2.4. O papel da recepção na constituição de uma obra literária.....	44
2.5. A autoria feminina num contexto em que a ditadura afastava as mulheres do acesso à produção simbólica.....	63
3. Maria Archer.....	68
3.1. Dados biográficos.....	68
3.2. Maria Archer na literatura portuguesa.....	70
3.3. <i>Ida e volta dum caixa de cigarros</i> (1938).....	80
3.3.1. <i>Ida e volta dum caixa de cigarros</i> (1937).....	83
3.3.2. <i>Cai no mar a gota de água</i> (1936).....	89
3.3.3. Recepção/Censura de <i>Ida e volta dum caixa de cigarros</i>	99

3.4. <i>Casa sem pão</i> (1947).....	102
3.4.1. Recepção/Censura de <i>Casa sem pão</i>	106
3.5. Conclusões.....	119
4. Carmen de Figueiredo.....	122
4.1. Dados biográficos.....	122
4.2. Carmen de Figueiredo na literatura portuguesa.....	123
4.3. <i>Famintos</i> (1950).....	126
4.3.1. Recepção/censura de <i>Famintos</i>	129
4.4. <i>Vinte anos de manicómio!</i> (195-).....	134
4.4.1. Recepção/censura de <i>Vinte Anos de Manicómio!</i>	139
4.5. Conclusões.....	148
5. Maria da Glória.....	151
5.1. Dados biográficos.....	151
5.2. <i>A Magrizela</i> (1962).....	151
5.2.1. <i>A Magrizela</i> : o que terá levado à censura?.....	160
6. Nita Clímaco.....	163
6.1. Dados biográficos.....	163
6.2. <i>Falsos preconceitos</i> (1964).....	164
6.2.1. Recepção/censura de <i>Falsos preconceitos</i>	167
6.3. <i>Pigalle</i> (1965).....	171
6.3.1. Recepção/censura de <i>Pigalle</i>	174
6.4. <i>O adolescente</i> (1966).....	177
6.4.1. Recepção/censura de <i>O adolescente</i>	178

6.5. Conclusões.....	180
7. Natália Correia.....	183
7.1. Dados biográficos.....	183
7.2. Natália Correia na literatura portuguesa.....	189
7.3. A censura.....	196
7.3.1. <i>Comunicação</i> (1959).....	200
7.3.1.1. Introdução.....	200
7.3.1.2. Comunicação: a reclamação da liberdade para a poesia.....	203
7.3.1.3. Recepção/censura de <i>Comunicação</i>	205
7.3.2. <i>O Homúnculo</i> (1965).....	210
7.3.2.1. Introdução.....	210
7.3.2.2. <i>O Homúnculo</i> : um anão e um reino.....	211
7.3.2.3. Recepção/censura de <i>O Homúnculo</i>	215
7.3.3. <i>A Antologia de Poesia Erótica e Satírica</i> (1965).....	216
7.3.3.1. Introdução.....	216
7.3.3.2. Recepção/censura de <i>A Antologia de Poesia Erótica e Satírica</i>	219
7.3.4. <i>O Vinho e a Lira</i> (1966).....	224
7.3.4.1. Introdução.....	225
7.3.4.2. Três poemas para três motivos.....	226
7.3.4.3. Recepção/censura de <i>O Vinho e a Lira</i>	230
7.3.5. <i>A Pécora</i> (1967).....	232
7.3.5.1. Introdução.....	232
7.3.5.2. <i>A Pécora</i> : romper os dogmas religiosos.....	234
7.3.5.3. Recepção/censura de <i>A Pécora</i>	245
7.3.6. <i>O Encoberto</i> (1969).....	246

7.3.6.1. Introdução.....	246
7.3.6.2. O hibridismo de fronteiras.....	248
7.3.6.3. O pessimismo.....	254
7.3.6.4. O messianismo.....	257
7.3.6.5. Recepção/censura de <i>O Encoberto</i>	262
7.4. Conclusões.....	268
8. Fiama H. P. Brandão.....	270
8.1. Dados biográficos.....	270
8.2. Fiama na literatura portuguesa.....	271
8.3. Informação da PIDE.....	276
8.4. <i>O Testamento</i> (1962).....	279
8.4.1. <i>O Testamento</i> : razões da proibição.....	294
8.5. <i>O Museu</i> (1965).....	296
8.5. <i>O Museu</i> : razões da proibição.....	300
8.6. <i>A Campanha</i> , <i>O Golpe de Estado</i> , <i>Diálogos dos Pastores</i> e <i>Auto da Família</i>	302
8.6.1. <i>A Campanha</i> (1965).....	302
8.6.1.1. Recepção/censura de <i>A Campanha</i>	309
8.6.2. <i>O Golpe de Estado</i>	311
8.6.2.1. Recepção/censura de <i>O Golpe de Estado</i>	318
8.6.3. <i>Auto da Família</i> (1964).....	319
8.6.3.1. Recepção/censura de <i>Auto da Família</i>	323
8.6.4. Recepção/censura da obra.....	325
8.6.5. Relatório completo.....	327
8.7. <i>Quem move as árvores</i> (1970).....	328
8.7.1. Recepção de <i>Quem move as árvores</i>	343

8.8. Conclusões.....	344
----------------------	-----

9. Maria Teresa Horta.....346

9.1. Dados biográficos.....	346
-----------------------------	-----

9.2. Maria Teresa Horta na literatura portuguesa.....	347
---	-----

9.3. <i>O delator</i> (1962).....	350
-----------------------------------	-----

9.3.1. A censura de <i>O delator</i>	352
--	-----

9.3.2. A recepção de <i>O delator</i>	355
---	-----

9.4. <i>Minha Senhora de Mim</i> (1971).....	359
--	-----

9.4.1. Recepção/censura de <i>Minha Senhora de Mim</i>	366
--	-----

9.5. Conclusões.....	370
----------------------	-----

10. Maria Teresa Horta, Maria Velho da Costa, Maria Isabel Barreno..372

10.1. Introdução: o contexto em que a obra surge.....	372
---	-----

10.2. A proposta da obra: um trabalho a três.....	375
---	-----

10.3. <i>Novas Cartas Portuguesas</i> : a intertextualidade.....	379
--	-----

10.4. Exemplos práticos – breve análise.....	382
--	-----

10.5. <i>Novas Cartas Portuguesas</i> : a actualidade da obra.....	391
--	-----

10.6. O papel transgressor da obra.....	393
---	-----

10.7. Anti-feminismo.....	397
---------------------------	-----

10.8. <i>Novas Cartas Portuguesas</i> : um retrato da condição feminina?.....	399
---	-----

10.9. <i>Novas Cartas Portuguesas</i> : o papel social da literatura.....	401
---	-----

10.10. A recepção da obra.....	403
--------------------------------	-----

10.10.1. No julgamento.....	410
-----------------------------	-----

10.10.2. A recepção internacional.....	414
--	-----

10.11. A recepção enquanto elemento constitutivo da obra.....	421
---	-----

10.12. Conclusões.....	427
11. Conclusões.....	429
12. Obras analisadas.....	438
13. Fontes.....	440
13.1. Documentos de arquiv.....	440
13.2. Material de imprensa.....	442
13.3. Revistas.....	443
14 .Referências bibliográficas.....	444

1. Introdução

Pretende-se, com este trabalho, entender de que forma as escritoras portuguesas afrontaram o Estado Novo (1933-1974) ao ponto de serem censuradas, analisando as obras literárias que foram proibidas pelos serviços censórios. Ao mesmo tempo, analisamos a recepção dessas obras, assim como o legado que deixaram, se o deixaram. Partimos para esta análise sabendo que, com os serviços censórios, o regime tentava limitar, anular a recepção das obras: censurando-as, vedava-as, apagava-as da vida pública. Queremos, através desta investigação, perceber se a censura foi determinante no apagamento de obras literárias, se a única recepção que as obras tiveram foi a leitura da PIDE ou se, pelo contrário, estas conseguiram sobreviver para além das proibições, ultrapassar os mecanismos repressivos, ter público (durante ou após a ditadura), influir na sociedade portuguesa e/ou na estética literária. Ao mesmo tempo, pretendemos reinscrever estas obras, que passaram por uma tentativa de ocultação/apagamento por parte do regime, na história, recuperando as suas autoras enquanto sujeitos históricos.

Neste sentido, procedemos ao resgate da memória de obras literárias, quase todas elas caídas no esquecimento, resgatando ainda autoras que, mais do que da história da literatura, fazem parte da história de Portugal. Assim, podemos saber quais das obras se edificaram no património literário português, e porquê, e, ao mesmo tempo, por que caíram algumas no esquecimento, analisando, para isso, o papel que a ditadura desempenhou no silenciamento de artistas/activistas e na canonização literária.

Na definição do *corpus*, foram usados os serviços de arquivo da Torre

do Tombo, localizada em Lisboa, onde se encontra o arquivo da PIDE/DGS, que nos permitiu não só ter acesso à lista das obras censuradas (que nos levou ao objecto deste estudo: 21 obras escritas por 9 autoras), mas também aos relatórios escritos pelos censores literários e às fichas que as autoras tinham na polícia política. Contámos ainda com fontes generalistas do Arquivos Nacionais da Torre do Tombo, os espólios da Biblioteca Nacional de Portugal, o arquivo da Fundação Mário Soares e os arquivos de imprensa da Bibliothèque François-Mitterrand.

A definição deste *corpus* partiu de uma condição de partida transversal no decorrer do Estado Novo português. Confinadas ao espaço doméstico pelo regime, as mulheres não eram vistas como agentes históricos ou sociais, estando dificultado o acesso que teriam à produção simbólica. Cabe-nos, assim, recuperar para o presente obras literárias que o Estado Novo tentou apagar da memória colectiva, proibindo-as e não raras vezes perseguindo as suas autoras, partindo da ideia de que o acto de escrita era já, *per se*, um acto performativo de desconstrução de uma ordem social politicamente imposta.

Um possível denominador simbólico comum às mulheres partiria de uma identidade social que, por sua vez, partia de elementos culturais, sociais, políticos. A criação de literatura por parte de quem via o seu acesso à produção simbólica dificultado fazia com que o próprio acto da escrita fosse já subversivo, ainda que o seu conteúdo não tivesse de sê-lo. Ou seja, era a própria escrita o que era já uma acção performativa de subversão. O conteúdo, por sua vez, teria várias matizes, sendo possível, no *corpus* que aqui analisamos, encontrar obras que decalcam a realidade, sem qualquer pretensão de alteração de *status quo*, ou de um debate sobre ele, e outras que têm no seu cerne a formulação de um novo mundo. Desta forma, o tratamento do tema não

implica uma diferenciação da produção, mas nas condições de recepção da arte literária produzida por este conjunto de autoras.

Longe de acharmos que as escritoras eram, no período a que aqui nos referimos, um grupo homogéneo, estático, único, ou seja, não recusando nunca o papel que a classe social a que pertenciam desempenhava, iremos de seguida atentar na forma como o Estado Novo tentou atribuir papéis distintos aos cidadãos portugueses, baseando-se num critério biológico, dividindo-os em homens e mulheres, inclusivé através da Constituição firmada em 1933. A partir daqui, o nosso *corpus* estabelece-se e assumimos como objecto do nosso estudo o conjunto das obras literárias de escritoras portuguesas que foram censuradas pela PIDE no decorrer do Estado Novo: *A Campanha* (Fiama H. P. Brandão), *Casa Sem Pão*, *Ida e volta dum caixa de cigarros* (Maria Archer), *Antologia de Poesia Portuguesa Erótica, Comunicação, O Encoberto, O Vinho e a Lira, O Homúnculo, A Pécora* (Natália Correia), *O Testamento, O Museu, A Campanha, O Golpe de Estado, Diálogos dos Pastores e Auto da Família e Quem move as árvores* (Fiama H. P. Brandão), *Falsos Preconceitos, Pigalle, O adolescente* (Nita Clímaco), *Famintos, Vinte Anos de Manicómio!* (Carmen Figueiredo), *A Magrizela* (Maria da Glória), *Minha Senhora de Mim* (Maria Teresa Horta), *Novas Cartas Portuguesas* (Maria Teresa Horta, Maria Isabel Barreno, Maria Velho da Costa). Este número de obras, num período que abarca mais de quatro décadas, parece ainda mais reduzido se o compararmos ao número de obras escritas por homens que foram censuradas. Com este objecto delimitado, tentámos entender de que forma surgiram estas obras e como foram recebidas, tenha sido somente pela PIDE ou por outros receptores.

A questão da autoria feminina merece algum destaque neste contexto

em que o regime político tentava confinar as mulheres ao espaço doméstico, afastando-as do acesso à produção simbólica. A arte tinha uma masculinidade implícita, resistia à ideia da mulher como criadora, sendo necessário diferenciá-la. Contudo, não se tratará aqui de “literatura feminina”, até porque, como a história crítica da literatura demonstra, essa ideia menoriza a produção literária feita por mulheres: contraposta à “literatura”, estaria a “literatura feminina”, a única que teria a necessidade de explicitar o género face a uma outra literatura com outro género implícito. Assim, falar de uma “literatura feminina”, diferenciando-a da literatura *per se*, para além de menorizar a produção literária de mulheres, estigmatiza-a, uma vez que se parte do princípio de que a arte é masculina. Ao mesmo tempo, esta ideia anula um sujeito e assume a produção simbólica como espaço privilegiado de acção masculina. As classificações são fruto da criação de identidades colectivas, feitas por oposição, e criam relações de alteridade. Através destas, são criadas hierarquias e o privilégio da classificação, que estabelece *o outro*, é exclusivo dos grupos dominantes, que para si garantem a manutenção do privilégio social.

À época do Estado Novo, a cultura dominante impunha um paradigma que afastava as mulheres do acesso à produção simbólica: a estas estava destinada a vida doméstica e aos homens estava destinado o espaço público, o que incluía a intervenção política. Esta divisão, fruto da ideologia do regime, até em termos legais enquadrava homens e mulheres na sociedade de formas divergentes: era a própria Constituição que dizia garantir a igualdade perante a lei “salvo no que se relaciona com o sexo, considerando a diferença de natureza da mulher e o bem da família”. Assim, o sexo definia o espaço e o papel de cada um na sociedade:

Por detrás da ideia de aprendizagem dos papéis sociais, escondem-se motivações ideológicas. O conceito de gênero estabelece a constituição das identidades masculinas ou femininas numa lógica relacional, isto é, definindo-se uma em função da outra. (CUNHA, 2012, p. 2)

A escrita literária por parte das mulheres, num contexto político de menorização política e social das mesmas, significava a reivindicação do acesso à produção simbólica e a um aparelho conceptual criado por homens. Ao mesmo tempo, significava a ressignificação de si mesmas enquanto sujeitos históricos ou mesmo literários: ao invés de serem apenas objectos literários, passavam a ser agentes literárias, conquistando a palavra e libertando-se do espaço doméstico e das imposições do Estado Novo. Ao dar-se voz à experiência das mulheres, deixada em branco pela cultura dominante, permitia-se ainda um maior alcance à criação literária.

Era através de vários meios que o Estado Novo anulava a acção das mulheres enquanto sujeitos sociais. Excluindo-as simbolicamente da vida política, dificultava-lhes ainda o acesso a empregos – e, conseqüentemente, a salários, empurrando-as para a dependência económica dos homens – e reduzia-as aos papéis de esposas e mães, para os quais argumentava estarem biologicamente destinadas. Neste sentido, o regime não dava espaço a que as mulheres se afirmassem enquanto sujeitos históricos. Pelo contrário, considerava-as adjuvantes dos homens. É o próprio Salazar quem o diz:

São as mães, as esposas, as irmãs, as filhas dos portugueses que

com o calor do seu afecto e a fortaleza do seu ânimo nos amparam na luta. Elas servem de apoio aos que são tentados a descreer e hesitam e se perturbam com dificuldades que vós não receais e nós estamos seguros de vencer. (SALAZAR, 1967, p.52)

Através deste trabalho, tentamos resgatar as obras das escritoras portuguesas que o regime quis a todo o custo apagar da memória histórica. Censurando as obras, queria anular as existências das autoras da vida pública, impedindo que contaminassem os leitores com as ideias que, de alguma forma, eram corrosivas da moral ou da política do regime. Reflectiremos ainda sobre o lugar que estas obras ocupam no cânone literário, analisando a recepção que essas obras tiveram, assim como o impacto que tiveram, se o tiveram, na sociedade portuguesa.

A História não é um registo neutro do passado. Cabe-nos, por isso, trazer para a discussão e para a crítica literária aquilo que dela se quis apagar: as mulheres enquanto agentes sociais com acesso à produção simbólica e as próprias obras que o regime considerou atentatórias do seu desejo de perpetuar-se.

Neste sentido, a análise das condições de produção e de recepção destas obras será de suma importância neste trabalho. A primeira permitirá verificar de que forma as obras expressam o *zeitgeist* em que são concebidas, ao mesmo tempo que nos mostra o propósito que conduziu as suas escritas, ou seja, a intenção de quem as pensou e redigiu, permitindo-nos analisar o controlo crítico que norteou a estruturação da obra, assim como o estabelecimento da relação dialógica autoras-trabalho-público. Assim,

importará ao mesmo tempo a relação de alteridade que deriva do processo de escrita, uma vez que é essa a que é estabelecida entre intérprete e obra, ou seja, a relação dialéctica entre interpretação e objecto textual. A segunda, por sua vez, permitir-nos-á avaliar o impacto que a obra teve na sociedade, se o teve (uma vez que os serviços censórios do Estado Novo agiam de imediato, há obras que foram de imediato condenadas ao esquecimento e não tiveram repercussão na sociedade portuguesa), e a forma como afrontou a moral ou a política do Estado Novo.

A análise destas condições permitir-nos-á uma visão mais completa, ou até dialecticamente íntegra, das obras literárias, uma vez que consideramos que o seu valor não pode deduzir-se apenas das circunstâncias biográficas ou históricas ou até do lugar que elas ocupam na evolução de um género; ao invés disto, deve deduzir-se também por meio de outros critérios: produção, recepção, influência exercida, valor reconhecido para a posterioridade (JAUSS, 1978, p. 24). Assim, talvez possa dizer-se que a junção entre literatura e política permite aumentar-lhe o valor, uma vez que coloca a produção simbólica no epicentro de um confronto e, portanto, de uma relação de poder e que permite ao objecto literário ultrapassar o confinamento literário, podendo ter acção sobre o mundo material.

É neste sentido que partiremos de uma formulação de Umberto Eco: a obra deve ser analisada enquanto o todo orgânico que nasce da fusão de diversos níveis de experiência (ECO, 1988, p. 28). Para que assim seja, importarão particularmente o ponto de partida e o ponto de chegada dessa criação.

A arte, estruturando certo material, pode dirigir o seu discurso sobre o mundo e reagir à história da qual nasce, interpretando-a, julgando-a, fazendo

projectos (ECO, 1988, p. 33). Ao mesmo tempo, sendo criadora de realidade, os seus efeitos no campo político e nas práticas sócio-culturais podem ser analisados (LOPES, 2010, p. 52). É neste sentido que a relação dialógica entre público e autoras será merecedora da nossa atenção. Daremos ainda importância ao papel social da literatura e ao papel do social na literatura, defendendo que este último seja operante enquanto elemento de compreensão e até de avaliação da obra, que a sua análise só faz sentido se fundirmos texto e contexto e que só se o segundo se imiscuir no primeiro podem ser criadas obras com capacidade de agir sobre o mundo, alterando-o, ao invés de apenas retratá-lo ou de serem simplesmente veículos de operações formais. Neste sentido, referir-nos-emos ao papel da literatura para lá da estética e defenderemos a necessidade de obras literárias cujas estruturas internas ultrapassem o concatenamento de elementos literários, referindo-nos, para isso, ao elemento *social* enquanto elemento *interno* da construção literária e à necessidade que temos de que este seja incorporado assim. Assim, veremos as autoras como *modos de formar* (ECO, 1972, p. 16): a obra expressa a criadora e é uma forma da sua acção, incluindo, portanto, considerações e julgamentos.

Claro, a visão sobre as obras literárias foi mudando ao longo dos tempos: se com o realismo a obra valia de acordo com a capacidade que tinha de retratar a realidade, desvalorizando os demais aspectos, no expressionismo (com um estilo ilógico, descontínuo, labiríntico, com vazios a completar pelo leitor) e no surrealismo vencia a ideia de que a matéria da obra literária era secundária. Assim, nestes últimos casos, a importância da obra literária residia nas operações formais levadas a cabo pelo autor, o que fazia com que pudesse rejeitar-se qualquer condicionamento social.

Terá sido Madame de Staël (1766-1817) a primeira a encarar a

literatura enquanto produto social. Na obra *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, datada de 1800, a autora manifesta a ideia de que a obra literária deve expressar o *zeitgeist* em que é concebida. Depois disto, foram muitas as obras criadas com o intuito de alterar o contexto de onde partem.

Utilizando os termos de Lukács, importar-nos-á saber se o elemento social possibilita a realização do valor estético ou se é determinante desse valor estético. Ou seja, na análise de uma obra, devemos ter em conta se o elemento social conduz a narrativa ou actua na constituição do essencial da obra enquanto obra de arte.

Veremos ainda em que medida as obras a estudar serão *obras em movimento* (ECO, 1988), ou seja, obras que incluem a possibilidade de uma multiplicidade de intervenções pessoais: a autora oferece uma obra *a acabar* e, ao terminar o diálogo interpretativo, por ter sido a *sua* obra aquela que foi objecto de análise, será a *sua* forma aquela que é atingida, ainda que organizada por outra (ECO, 1988, p.62). O verdadeiro *conteúdo* da obra torna-se, assim, no seu *modo de ver o mundo* e de julgá-lo, traduzindo-se em *modo de formar*, já que é nesse nível que deverá ser conduzido o discurso sobre as relações entre a arte e o mundo (ECO, 1988, p.258). A obra de arte será, assim, ainda que *fechada* na sua perfeição de organismo calibrado, *aberta*, já que é passível de múltiplas interpretações, não redundando isto na alteração da sua singularidade irreproduzível. Em cada fruição, que será uma *interpretação* e uma *execução*, a obra reviverá dentro de uma perspectiva original (ECO, 1988, p. 41). Neste sentido, e porque a recepção cultural engloba a interpretação como um acto de um processo estético que inclui toda uma cadeia de construção, difusão e reconstrução dos textos (LOPES, 2010, p. 51),

tentaremos ver de que forma as obras a analisar superarão o seu valor literário e o valor que têm enquanto ataque ao poder instituído. Claro que a forma como esse poder percebeu o ataque será o resultado da relação dialógica que manteve com o texto e claro que será apenas uma das muitas interpretações possíveis, tão infinitas quanto a quantidade de intérpretes, ou seja, de leitores, cada um com a sua forma de ver o mundo e a obra literária. Ao mesmo tempo, num estudo da obra e das suas condições de produção e recepção, a *obra* terá de incluir as interpretações e a reacção que suscitou, sendo vista como um objecto literário que ultrapassou o confinamento literário enquanto exercício meramente estético e se transformou em ferramenta social.

Assim, analisaremos a obra literária no seu contexto originário, tendo em conta as condições culturais e o caso particular da ditadura, que impunha a sua moral e perseguia quem a afrontasse. Desta forma, faremos uma análise da relação entre a literatura e a história no decorrer do Estado Novo, focando-nos, assim, no fenómeno de comunicação inerente à publicação da obra artística.

Será difícil destrinçar exactamente qual era o papel que a censura literária desempenhava na canonização literária. O seu objectivo era calar a diversidade e havia circulação livre de literatura que não fosse julgada pelos censores literários como atentória do regime, ou da sua moral. Veremos, nos pontos seguintes, que a PIDE censurou obras muito diversas, cujas autoras tiveram percursos e intenções muito diferentes, assim como valores literários. A selecção deste *corpus* permite não olhar a hierarquias ou ao cânone e dar a todas as autoras, caídas no esquecimento ou não, estudadas ou não, um tratamento por igual. Assim, forneceremos dados biográficos sobre todas, dissertaremos sobre o seu lugar no panorama literário português, analisaremos as obras censuradas e os processos de recepção que se seguiram às publicações.

Interessar-nos-á, no decorrer da análise literária, ponto fulcral deste trabalho, entender se os elementos que levaram à censura das obras eram elementos internos da estrutura narrativa ou se eram adereços da acção. A dificuldade de analisar o papel da censura literária nos caminhos percorridos pelas obras adensa-se quando pensamos que, para além dos livros censurados, existem aqueles que foram alterados pelos autores de forma a contornarem a máquina censória, e ainda aqueles que nem foram escritos.

No segundo ponto deste trabalho, contextualizamos o objecto desta investigação, apresentando os traços gerais sob os quais se edificava o salazarismo, fossem culturais, políticos ou morais, e abordando o documento de grande conteúdo ideológico que foi a Constituição de 1933, que atribuiu legalmente papéis sociais diferentes a homens e mulheres. Assim, abordamos ainda o papel da família no quadro do Estado Novo, que a encarou como um campo de batalha ideológico, já que a usava como forma de transmitir valores tradicionais e de reproduzir um modelo hierárquicos. No mesmo ponto, referimos as ligações entre a produção literária e o contexto a partir da qual se erigiu, encarando a ditadura salazarista como *zeitgeist*, e analisando o impacto de grande dimensão que esta teve na produção literária portuguesa. Finalmente, mostramos o que entendemos sobre o papel da recepção na constituição de uma obra literária, assim como o papel do leitor na relação dialógica estabelecida entre autoras, obra e público.

A partir do terceiro ponto, apresentamos as autoras de forma esquemática, padronizando a abordagem que lhes é feita, de forma a olhá-las sem hierarquias. Tratamos aqui de autoras conhecidas pelo grande público, ainda hoje lidas e estudadas, e outras caídas no esquecimento. A opção pelo esquema (dados biográficos, o lugar que ocupam na história da literatura

portuguesa, resumo e análise da obra, recepção da obra) pretende dar a todas um tratamento por igual, não olhando a mecanismos de canonização ou mesmo ao sucesso ou insucesso das intenções da PIDE.

Assim, veremos, nos capítulos seguintes, se a PIDE teve sucesso nos seus intentos, se a canonização ou o esquecimento das obras dependeu mais delas do que das imposições do regime, se há algum denominador comum entre as obras que foram lidas e estudadas e aquelas que foram esquecidas. Verificaremos ainda se há ou não obras que tenham posto o peso da recepção na parte do público leitor, e de que forma isso influiu, ou não, na vida que a obra veio a ter no pós-publicação e no pós-censura.

2. A produção simbólica e o *zeitgeist*

2.1. A Constituição como consagração do salazarismo

No dia onze de Abril de 1933, entrou em vigor, em Portugal, a Constituição Política que consagrou o Estado Novo, a mais longa experiência ditatorial moderna do ocidente europeu. Também conhecido por *salazarismo*, em referência ao seu fundador e líder, António de Oliveira Salazar, que o personificou e manteve, este regime político estendeu-se em Portugal durante quarenta e um anos, desde a aprovação da Constituição de 1933 até à Revolução de 25 de Abril de 1974. Antes disto, Portugal vivera, desde 1926, sob uma ditadura militar que se impusera após um golpe militar.

Esta Constituição de 1933 é um documento de grande conteúdo ideológico. Opondo-se à Constituição firmada em 1911, procurava subordinar a acção do Estado a uma série de posições políticas, impondo a ideologia nacionalista, o apostolado em nome do catolicismo, a afirmação do império português através da colonização e a família como base da estrutura social do país. No plano económico e social, aceitava a existência de classes, embora recusasse a luta entre elas: toda a gente seria igual perante a lei e, na teoria, toda a gente teria as mesmas oportunidades. Neste sentido, a ascensão social e económica era vista como consequência da competência e do mérito dos cidadãos, apregoando-se a ideia de que as classes não eram fechadas, razão pela qual não haveria domínio de uma sobre a outra.

Ainda que esta Constituição consagrasse aos cidadãos portugueses o direito de não serem privados de liberdade pessoal, havia uma excepção feita no que concernia ao exercício da liberdade de expressão. Neste sentido, leis

específicas regulavam-no de forma a evitar-se “a perversão da opinião pública na sua função de força social e para salvaguarda da integridade moral dos cidadãos” (NOGUEIRA, 1981, p.9). Apesar disto, Salazar, à volta do qual o regime se ergueu, é considerado por coevos, como Mário Soares, não um doutrinário ou um ideólogo ou um homem de sistema ou de partido, mas antes um “empirista”, tendo chegado ao poder “animado por quatro ou cinco ideias simples, quase comezinhas, num momento particularmente difícil da vida da República, e que ganhou gosto pelo exercício do poder ilimitado, transformando, assim, um simples meio de actuação numa finalidade em si” (SOARES, 1974, p.62). Mário Soares atenta ainda no papel da Igreja Católica na ascensão de Salazar ao poder e na sua manutenção:

chegou ao poder guindado por uma força bem organizada – o *partido integrista* da Igreja Católica – e foi por ele investido de um sentido de “missão”, que o impôs a muitos milhares de portugueses como o “homem providencial”. Foi a Igreja que o levou ao poder, que depois o manteve durante os primeiros tempos tão difíceis, cimentando ao seu serviço homens de temperamentos e aptidões diversas, esbatendo antagonismos, rivalidades e contradições, e que, finalmente, nunca lhe faltou com o auxílio necessário nos momentos decisivos, tanto no plano nacional como internacional... (SOARES, 1974, p. 62/63)

De facto, a Constituição de 1933 tenta enquadrar o país numa visão cristã do mundo, devendo os cidadãos reger-se pela moral da Igreja, tanto social quanto politicamente. “Deus, Pátria e Família” era, aliás, um dos motes do Estado Novo, reunindo três dos grandes princípios que o regime impunha e

defendia: a Igreja Católica como forma de nortear a moral do país, a pátria como versão colectiva do individual e a família como forma de estruturar a sociedade e garantir a continuidade da raça. Assim, Salazar, para além do seu papel de legislador, tinha um papel de doutrinador da população, querendo não apenas introduzir mudanças no quadro político, económico e social, mas ainda alterar as mentalidades.

Desta forma, o Estado Novo tentava congregar e formatar toda a população portuguesa, sendo os ideais nacionalistas usados para a unificação de um povo. Essa luta não era de então. Pelo contrário, tinha as suas raízes já no século anterior: a partir da primeira metade do século XIX, procuraram-se, na Europa, traços identitários que distinguissem identidades nacionais. Por todo o continente, os construtores da nação não pararam de repetir que pertencer a uma nação significava ser um dos herdeiros de um património comum e indivisível (THIESSE, 2011, p.70). Neste sentido, os processos de formações identitárias nacionais passavam, em primeiro lugar, pela identificação de um património que pudesse ser comum a todos os herdeiros de uma tradição, transformando-os, assim, num grupo de características únicas. O ideário nacionalista sobreviveu durante décadas e o Estado Novo usou os princípios nacionalistas erigidos no século XIX¹ de forma a edificar o conceito

¹ No século XIX, o Romantismo, exaltante da nação, acabou por associar-se ao e fundir-se com o nacionalismo, sendo ambos fundados sob o mesmo pensamento e o mesmo sentimento. Assim, era criado um novo conceito de nação, que passava pela ideia de uma entidade comum (legitimada pelo passado e, assim, pela tradição) e que acabou por atribuir um papel social muito forte à literatura, que passou a ser vista como necessária para a auto-identificação colectiva e a ser usada para forjar uma unidade entre elementos de uma mesma nação, que deviam identificar-se com a herança comum, uma vez que pertenciam a uma identidade colectiva que era capaz de sobrepor-se a qualquer outra. Neste contexto, Almeida Garrett teve um papel preponderante: fazendo com que a historiografia literária se tornasse fundamental para o nascimento do Romantismo em Portugal, assim como para a criação de

de identidade nacional. Desta forma, o passado era presentificado (como, aliás, já o tinha feito a literatura romântica portuguesa), construindo o imaginário de um povo, e a identidade colectiva era forjada. Assim, a forma como o Estado Novo levou a cabo esta *ideia de Portugal* pode ser vista como uma metanarrativa que dava ao Estado a possibilidade de impor uma origem ancestral da pátria, ao mesmo que tempo que procurava características endógenas dos portugueses (MORAIS, 2005, p.9/10). Desta forma, identificavam-se os traços do povo português que o distinguiriam dos demais e a nação era apresentada como totalidade orgânica e sujeito histórico.

A presentificação do passado servia, para além da construção do imaginário de um povo, para que os ideólogos do Estado Novo pudessem difundir uma visão do país que, em verdade, contrariava a realidade. Num país agrário, pobre, sem as novidades científicas da época e sem revolução industrial, tal tornou-se possível devido à propaganda eficaz do Estado, que, difundindo a ideia de que o país estava num período particularmente produtivo e evolutivo, se tornou apta a manipular o povo e a mantê-lo à margem quer da realidade do país, quer da realidade das colónias que Portugal mantinha. Ao mesmo tempo, colonizando países africanos, o país criava uma imagem interna de grande potência económica: “Portugal descobre a África, cobre a sua nudez

uma identidade comum portuguesa, feita através da tradição literária, estabelecia os textos que seriam a base da tradição comum e das características comuns, ao mesmo tempo que fazia com que Portugal tivesse uma literatura que pudesse competir com as outras. Os passos que deu neste sentido foram motivados por objectivos tão literários quanto políticos. Assim, com *Camões* (1824), Garrett ergueu um símbolo nacional, exaltando o sentimento patriótico. Anos mais tarde, publicou *Parnaso Lusitano* (1826), uma recolha antológica que foi ainda uma tentativa de compilar a história da literatura portuguesa, e o *Romanceiro* (1843), que significava uma nova valorização do nacional, sendo o que faltava para que Portugal tivesse uma literatura nacional.

caseira com uma nova pele que não será apenas imperial mas imperialista, em pleno auge dos imperialismos de outro gabarito” (LOURENÇO, 1992, p. 25). Como nota Alexandre (2004, p. 67), desde a secessão brasileira, em 1822, as elites políticas portuguesas argumentavam pela necessidade de que o país tivesse um império de forma a poder sobreviver e não ser absorvido por Espanha. Neste sentido, as colónias africanas deviam substituir aquela que fora perdida, sob a soberania portuguesa, permitindo a Portugal um lugar de destaque, tanto a nível económico como social, à escala mundial. Assim, o pensamento nacionalista português, tanto do século XIX como do XX, foi altamente influenciado por esta ideia, uma vez que olhava para um novo sistema colonial como uma forma de preservar a herança histórica e de garantir a sobrevivência da nação portuguesa, tendo feito com que o salazarismo tenha vivido pelo “sonho de império, primeiro, e de nação multirracial e multicontinental, depois, que sempre acalentou” (CRUZ, 1989, p. 70).

Para que a ideologia do Estado Novo se tornasse sólida, fosse a nível da moral que apregoava, do fortalecimento do ideal nacionalista, do poder incontestável do regime ou dos princípios económicos que defendia, o regime usou meios de censura de forma a poder controlar a produção intelectual e calar os discursos de carácter político que o afrontassem. Ao mesmo tempo, a repressão policial silenciava todas as tentativas de dissidência ao regime.

Como aponta Fernando Rosas (2007: 26/27), a repressão policial, por via da Polícia Internacional da Defesa do Estado (PIDE), actuava de duas formas. A primeira, e mais abrangente, era a violência preventiva. Ainda que mais silenciosa e até invisível, era a forma mais constante, garantindo a intimidação e a contenção da mobilização. Neste contexto, a Igreja Católica desempenhava um papel de relevo, garantindo a legitimação ideológica do

regime. Ao mesmo tempo, havia a violência punitiva, que era uma forma de repressão directa sobre os desafios à ordem estabelecida. Para além disto, enquanto polícia “internacional”, cabia à PIDE vigiar as fronteiras, reprimir a emigração e relacionar-se com as polícias de outros países. Com estas medidas, prevenia-se a contestação pública, neutralizando-se a oposição contra o Estado Novo, apresentado como a entidade que podia decidir por todos. Neste cenário, o país encontrar-se-ia paralisado pelo medo.

Segundo Irene Pimentel, o Partido Comunista Português (PCP) foi o principal alvo da PIDE, que terá até moldado a sua acção defensiva de forma a funcionar em função desse partido. Em simultâneo, a repressão da PIDE também enformou grande parte da acção do partido (PIMENTEL, 2007, p. 11).

Ao mesmo tempo, a Mocidade Portuguesa (MP), em que as crianças do sexo masculino entravam aos sete anos e da qual só eram desvinculadas aos catorze, também contribuía para a manutenção do regime. Ainda que um dos seus primeiros comissários dissesse que ela não visava a instituição da criança-soldado ou adestrá-la nos exercícios militares, a verdade é que os anos de prática desmentiriam esta ideia: as fórmulas inspiradas na orgânica militar eram as únicas que permitiam o arregimento de tantos jovens (LOPES, 1976, p.17), uma vez que o rigoroso código disciplinar a que os jovens eram submetidos os moldava intelectualmente no “sentimento da ordem, no gosto da disciplina e no culto do dever militar”². Assim, a “nova Renascença Pátria”³ seria o ideal que nortearia a MP, garantindo a Salazar a difusão dos seus pensamentos. Paralelamente, existia a Mocidade Portuguesa Feminina (criada

2 Artigo 40º do Decreto-Lei n.º 26611, de 19 de Maio de 1936, Regimento da Junta Nacional de Educação, Instituição da Mocidade Portuguesa.

3 Artigo 2º do Regulamento da Mocidade Portuguesa.

em 1937, um ano após a MP), que se destinava à formação de “mulheres cristãs e portuguesas”, encaminhando-as para as suas missões futuras de esposas e de mães. Um ano antes desta, já havia sido criada a Obra das Mães para a Educação Nacional (OMEN), por António Carneiro Pacheco, ministro da Educação Nacional, que assumia a missão de reeducar as mulheres e educar as jovens no quadro mental do Estado Novo. Mesmo assim, Pimentel (2001: 9) nota que a desvalorização das mulheres por parte do regime se estendeu ainda à forma como este tratou a MPF, à qual deu pouca importância, ainda que tenha organizado tanto ideológica como moralmente muitas jovens ao longo de trinta e seis anos. Neste sentido, a propaganda do regime raramente mencionava a MPF e, quando o fazia, remetia-se para um espaço lateral.

Ainda no sentido de submeter todas as crianças à ideologia do Estado, em 1941, foi publicado o decreto-lei 31908, que estabelecia que “Todas as organizações, associações ou instituições que tenham por objecto a educação cívica, moral e física da juventude carecem, para se constituir e poder exercer actividade, de aprovação dos estatutos pelo comissário nacional da Organização Nacional Mocidade Portuguesa” (Artigo 1º). Desta forma, seriam extintas todas as organizações que não estimulassem “nos seus afiliados o sentimento patriótico e o culto dos ideais do Estado Novo português” (Artigo 3º).

Ao mesmo tempo, Salazar afirmava-se como líder através da imprensa (Matos, 2003: 7). No final de 1933, foi criado o Secretariado da Propaganda Nacional (SPN), que sobreviveu até 1945, ano em que foi substituído pelo Secretariado Nacional de Informação (SNI). Durante os primeiros doze anos do regime salazarista, o SPN era responsável por divulgar o ideário do Estado Novo no concerne ao nacionalismo e à padronização da cultura, sendo

acompanhado pelos serviços censórios. O SNI seguiu este caminho, sendo o órgão responsável pela propaganda política, sempre em prol do Estado, pela regulação da comunicação social e pela acção cultural que o Estado levava a cabo (por exemplo, através da atribuição de prémios literários).

Desta forma, Salazar era não só o detentor único do poder, mas ainda a encarnação única da nação (GEORGEL, 1985, p. 64). Ao mesmo tempo, a subordinação das pessoas ao interesse da nação permitia a Salazar livrar-se mais facilmente dos seus adversários, uma vez que era o “único intérprete autorizado do pensamento nacional” (GEORGEL, 1985, p. 66). Qualquer ataque ao Estado Novo era visto como um ataque à nação, o que era visto como um ataque de indivíduos contra a colectividade. O apoio do Estado Novo na Igreja e nas confederações patronais da indústria e do comércio, juntamente com o silenciamento e a repressão violenta da oposição, permitiu não só a ascensão ao poder mas também a sua manutenção durante quarenta e um anos.

De acordo com Fernando Rosas (1989: 17), este fenómeno de longevidade política deve-se a três condições exógenas: a situação de país de primeira periferia do sistema económico mundial, dependente e pouco industrializado, que fez com que, até aos anos sessenta, as grandes crises do sistema se tenham repercutido sem grande violência, amortecidas pela retaguarda rural e pelos mercados coloniais alternativos; a condição de país colonizador, tendo o império colonial desempenhado um papel decisivo na longevidade da estrutura económica; a situação geoestratégica, que deixava Portugal numa posição privilegiada enquanto interlocutor das grandes potências marítimas. Ao mesmo tempo, contribuíam para a manutenção do regime a capacidade que este tinha de construir e reconstruir os seus equilíbrios de acordo com as circunstâncias históricas (ROSAS, 1989, p. 23), a natureza

acanhada da burguesia portuguesa, parasitária, não produtiva, protegida pelo Estado, desconfiada em relação ao progresso, que fazia com que se recusasse a arriscar os capitais por temer mudanças que ameaçassem a sua hegemonia económica (ROSAS, 1989: 25), e a incapacidade por parte da oposição de se constituir enquanto alternativa política (ROSAS, 1989, p. 27).

Neste quadro, Salazar, ainda que não se considerasse um ditador (SALAZAR, 1967, p. 38), considerava que o direito dos povos era uma hipocrisia. A uma pergunta de Serge Groussard, “E se a propaganda anticolonialista, arbitrária ou não, triunfasse? O direito dos povos a dispor de si próprios...”, Salazar responde, dizendo: “Se um filho seu de tenra idade quisesse abandonar o tecto paterno para correr mundo, consentir-lho-ia? Que hipocrisia o direito dos povos.” (SALAZAR, 1967, p. 18). Ao mesmo tempo, rejeitava a democracia, uma vez que defendia o governo enquanto obra da elite, e não da massa. Assim, afirmava claramente que a hierarquia devia sobrepor-se à ideia da igualdade:

Se a democracia consiste no nivelamento pela base e na recusa de admitir as desigualdades naturais; se a democracia consiste em acreditar que o Poder encontra a sua origem na massa e que o Governo deve ser obra da massa e não da escol, então, efectivamente, eu considero a democracia uma ficção.

Não creio no sufrágio universal, porque o voto individual não tem em conta a diferenciação humana. Não creio na igualdade, mas na hierarquia. Os homens, na minha opinião, devem ser iguais perante a lei, mas considero perigoso atribuir a todos os mesmos direitos políticos. (SALAZAR, 1967, p. 41)

Assim, o impulsionador do Estado Novo acreditava que o seu direito a governar sobre os outros, ainda que contra a vontade destes, era um direito legítimo, *natural*, que lhe era devido por estar no topo de uma hierarquia à qual chegara por diferenciar-se dos demais. Acreditando nas desigualdades naturais, argumentava que se sobrepusera aos outros por capacidades individuais próprias e que estas lhe davam o direito de decidir sobre a vida política, social, económica e até moral do país.

Ao mesmo tempo, e rejeitando a luta de classes, considerava os interesses das classes coincidentes, ao invés de contraditórios:

Quando se admite o direito de greve admite-se que há incompatibilidade absoluta entre o interesse patronal e o interesse operário e que a questão não pode resolver-se senão pela luta. Vencerá o mais forte, o que não significa que a justiça vencerá. Quando não se admite o direito à greve, tem de admitir-se ao mesmo tempo que os interesses patronal e operário são no final coincidentes e não contraditórios (SALAZAR, 1967, p. 44)

Desta forma, dizendo que uma classe não dominava a outra e tratando os interesses patronais e operários como *coincidentes*, ao invés de vê-los como uma relação de forças em que uma – a dominante – se sobrepõe à outra – a dominada –, tentava garantir a acalmia por parte dos trabalhadores. Aliás, com ela garantiria, de facto, que as greves não fossem uma realidade, impedindo lutas por interesses que desafiassem os interesses patronais.

Ao mesmo tempo, Salazar defendia a continuidade da censura, na medida em que considerava que cabia ao Estado o papel de defender a opinião

pública de tudo o que pudesse desorientá-la “contra a verdade e a justiça”:

Quem, como nós, aceita constitucionalmente que a opinião pública é elemento fundamental da política e administração do País, não pode deixar de atribuir ao Estado a incumbência de defendê-la de todos os factores que a desorientam contra a verdade e a justiça. (SALAZAR, 1967, p. 45)

Assim, a política defendida pelo Estado Novo era considerada como a única verdadeira e justa e qualquer desafio que lhe fosse feito seria, por consequência, atentatória da verdade e da justiça. No decorrer dos próximos capítulos, iremos discorrer sobre as obras literárias de escritoras portuguesas que a censura não deixou passar impunes, tentando entender por que razão o fez e tentando entender qual é o papel que representam hoje no panorama literário português.

2.2. A família como campo de batalha ideológico: o papel das mulheres

No decorrer do Estado Novo, a família tornou-se num campo de batalha ideológico, uma vez que foi usada como veículo de transmissão de valores tradicionais e de reprodução de um modelo hierárquico. Neste sentido, e sendo a doutrinação das mulheres vista como uma questão política de suma importância no seio da sociedade portuguesa, arrogava-se o Estado Novo o direito de imiscuir-se nos lares e de ditar-lhes os modelos a seguir, preparando as mulheres para papéis de esposas e mães, cabendo-lhes a sucessão das gerações futuras do país.

O Estado Novo preconizava uma ideologia de submissão das mulheres. Neste sentido, a sua concepção de uma cultura feminina, que nivelava todas as mulheres por critérios biológicos, legitimando a sua segregação das esferas social e política, minimizava-as à sua função reprodutora, o que era necessário à organização corporativista, uma vez que o Estado Novo encarava a família enquanto cédula base da sociedade. Assim, foi em nome de um biologismo, que clamou existir, que legalizou a discriminação da mulher. O sexo, ao distinguir os cidadãos, imporia a necessidade de um quadro legal diferenciado e de políticas específicas. Aliás, a própria Constituição garantia a igualdade perante a lei “salvo no que se relaciona com o sexo, considerando a diferença de natureza da mulher e o bem da família”, nivelando toda a população feminina, de forma estática, agrupando-a independentemente da classe social. Irene Pimentel (2000: 400) nota que a legislação do Estado Novo teve no seu cerne um factor biológico – a natureza da mulher. Ao mesmo tempo, atenta no factor ideológico que o moldou – o bem da família. Neste sentido, as mulheres eram confinadas ao espaço doméstico, pela crença do regime, que era *per se* uma concepção cultural, em características biológicas que definiriam todas as mulheres e que aliava a Família ao Estado.

Desta forma, são estabelecidos diferentes territórios de acção e definidas as relações entre os sexos, tanto em termos de poder como de identidade, assinalando-se o aspecto relacional entre ambos por muitas exclusões: a exclusão num de tudo o que pertence ao outro (NEVES, 2001, p. 24). Desta forma, o espaço público, incluindo tudo o que é político, é dado aos homens, e as mulheres ficam confinadas ao espaço doméstico, sendo abrangidas pelas decisões sobre a sociedade que são tomadas no espaço cujo

acesso lhes está vedado, num quadro social em que a segregação sexista se torna tão basilar quanto a classista. Isto não impedia o Estado Novo de tentar organizar as mulheres em seu benefício, tendo sido criado, em 1961, o Movimento Nacional Feminino (MNF), que durou até ao fim da ditadura. Esta foi uma organização criada para apoiar as decisões do Estado Novo, tendo partido da iniciativa de Cecília Supico Pinto e tendo sido apoiada por Salazar. O seu objectivo era organizar o apoio das mulheres em relação à Guerra Colonial, em particular a partir da intensificação dos conflitos em Angola, em Moçambique e na Guiné.

Ao mesmo tempo, o Estado Novo tratava o confinamento das mulheres ao espaço doméstico como um privilégio que lhes era concedido. Quando, nos anos quarenta, o regime lançou o *slogan* “a mulher para o lar”, encarava-o como uma libertação: o papel das mulheres no lar era visto como a missão de um agente social que estaria no espaço privilegiado de reprodução material e de reprodução do simbólico. Como o nacionalismo, também a valorização do espaço doméstico como espaço de poder para as mulheres, em detrimento do acesso ao espaço público, era uma herança do século XIX, retomada e intensificada por Salazar. Assim, o papel da mulher no Estado Novo, tido como sustentáculo do regime, consolidava a ideia de legitimação da ordem política e social que o regime defendia. O papel que as mulheres desempenhavam era, portanto, um pilar na estrutura social que o Estado Novo arquitetara e contribuía para mantê-lo erguido. Aliás, é o próprio Salazar quem, numa nota de agradecimento às mulheres que, no dia 28 de Abril de 1959, foram à residência do Presidente do Conselho levar-lhe flores, à época do seu aniversário, as secundariza socialmente, atribuindo-lhes o papel de mero amparo dos homens, ou seja, de figuras coadjuvantes:

São as mães, as esposas, as irmãs, as filhas dos portugueses que com o calor do seu afecto e a fortaleza do seu ânimo nos amparam na luta. Elas servem de apoio aos que são tentados a descreer e hesitam e se perturbam com dificuldades que vós não receais e nós estamos seguros de vencer. (SALAZAR, 1967, p. 52)

Como se vê, Salazar não trata sequer as mulheres como agentes sociais, encarando-as antes como “as mães, as esposas, as irmãs, as filhas” desses agentes, sendo vistas de acordo com o papel que desempenham em relação aos homens. É neste sentido que a história das mulheres, e dos seus direitos, ou da ausência deles, durante o Estado Novo, não pode separar-se da ideia de *dominação masculina* descrita por Bourdieu: este seria um dos casos mais berrantes de *violência simbólica*, uma vez que, várias vezes, se exerce de forma invisível até para as próprias vítimas (BOURDIEU, 2012, p. 7). Ao mesmo tempo, tal deriva da forma como os dominantes fazem reconhecer a sua maneira de ser particular como universal (BOURDIEU, 2012, p. 78), o que faz com que a relação de dominação acabe por resultar de uma adesão de ambas as partes à ordem das coisas e que acabaria por confinar as mulheres ao papel a que estavam destinadas pelos mecanismos da *violência simbólica*.

Ainda que o regime tentasse mascarar a discriminação de privilégio, atribuindo a cada sexo um lugar social, por dizê-los providos de características naturais – biológicas, portanto – diferentes, o facto é que é inegável que havia uma discriminação e uma hierarquia à partida: aos homens cabia a produção do sentido, e isto incluía o delineamento da imagem que as mulheres deviam ter,

assim como o papel que deviam ocupar no seio da sociedade portuguesa. Assim, o conceito universal de pessoa era pensado tendo como base o sexo masculino, que seria a matriz e o modelo (SAMARA, 2007, p. 16), e, portanto, um dos sexos seria sempre superior ao outro, a cada um cabendo as normas sociais que eram impostas, no espaço público – político, portanto –, por homens. As mulheres ficavam, assim, confinadas ao espaço doméstico, economicamente dependentes, situação que só se alteraria a partir de metade da década de 60. A dependência económica das mulheres por parte dos maridos era ainda defendida como princípio por Salazar, que atribuía às mulheres a tarefa de educar as crianças, defendendo, por isso, que o trabalho das mulheres, principalmente casadas, não devia ser fomentado.

Assim, a visão do Estado Novo sobre as mulheres, afastando-as do centro das decisões e vedando-lhes o acesso ao trabalho e a salários, empurrando-as para a dependência económica dos homens, era a de esposa, fada do lar e mãe. Mesmo assim, o regime diferenciava a formação de uma elite feminina política do sujeito colectivo mulher e, nesse sentido, foi o primeiro regime português, apesar de anti-democrático e anti-feminista, a conceder a certas mulheres o direito de votar e de serem eleitas, criando uma elite feminina que podia ter intervenção pública. De resto, como o privilégio era apenas de elite, a opressão que foi feita a grande parte das mulheres, submetendo-as à estrutura familiar, acantonando-as ali e impedindo-lhes o acesso à vida política, era feita de forma invisível enquanto manipulação psicológica.

Segundo Fernando Rosas, são as eleições de 1958, que opuseram Américo Tomás, candidato da União Nacional, o partido único, ao general Humberto Delgado, que concorreu enquanto candidato independente, aquilo

que marca o princípio do fim do salazarismo (ROSAS, 1996, p. 523). Com a união das forças oposicionistas, o regime encontrava-se isolado em termos dos apoios da ala direita, estando unificado o descontentamento popular; para além disso, havia o isolamento internacional que derivava da condenação internacional relativa à política colonial.

Apesar da vigilância da PIDE, as eleições presidenciais proporcionavam o debate e a propaganda. Neste sentido, Humberto Delgado pôde fazer um esforço pela movimentação da população da classe trabalhadora e apresentar uma proposta política que diferia da de Salazar também em relação ao papel das mulheres na sociedade. Ao invés de querer domesticá-las, como fazia o Estado Novo, Delgado queria que tivessem direito à cultura:

Às mulheres de Portugal

De há muito acabou o tempo em que era o lar, cárcere da mulher, a sua clausura. Hoje o lar continua a ser, porque é da natureza humana, o verdadeiro centro de uma vida dignamente vivida, mas já não impede a mulher de reconquistar o seu direito à cultura, de alargar o seu interesse e o seu horizonte a todas as actividades do espírito. E nessas se conta a intervenção na vida pública.

Não é já papel exclusivo da mulher, embora esse aspecto não deva desprezar-se, a presença dulcificadora das agruras, dos obstáculos com que o homem se defronta mas ser também a mão que auxilia e o espírito que acompanha. (DELGADO, 1958)

Neste contexto, houve ainda grandes movimentações de massas que favoreceram a presença das mulheres nas iniciativas públicas, e isto num

contexto em que o Código Civil se incompatibilizava cada vez mais com a participação das mulheres na vida pública, exigindo que se submetessem à autorização dos maridos para exercerem actividades profissionais ou para saírem do país e permitindo que estes recebessem a remuneração que elas aferissem. Para além disso, vários direitos consagrados em vários países da Europa não existiam em Portugal. Por exemplo, no início dos anos 60, a pílula contraceptiva começou a ser usada em vários países, dissociando a sexualidade da sua mera função reprodutiva. Contudo, foi proibida em Portugal enquanto método contraceptivo. É o próprio Salazar que afirma que é através da renúncia que as mulheres atingem a felicidade, ao invés do prazer.

Com os pós-guerra, em vários países, as mulheres alcançaram o direito ao voto, ao divórcio ou mesmo ao fim do poder marital e paternal (TAVARES, 2008, p. 101), o que não se verificava em Portugal. Mesmo assim, estas medidas contaram ainda com oposição, surgindo campanhas pelo regresso à domesticidade das mulheres e pelo abandono dos postos de trabalho em prol dos homens. Estas campanhas, contudo, diferiam das que existiam noutros países, uma vez que, em Portugal, estas se tratavam de continuidade e tradição (TAVARES, 2008, p. 102).

Segundo Manuela Tavares, na campanha para a Presidência da República, surgiram panfletos assinados por comissões de mães que apelavam a que as mulheres votassem no candidato do regime:

Salazar quer Portugal livre e independente como vós quereis a vossa casa, sem a intromissão de estranhos impertinentes. Vós quereis, em vossa casa, a família unida em volta do chefe. Salazar quer a mesma coisa nesta «Pequena Casa Lusitana» (*Gameiro*

Assim, a ideologia nacionalista aparecia ainda na forma corporativista: a nação era comparada a uma família. Ao mesmo tempo, as famílias compunham Portugal. Esta era, por isso, a estrutura que não podia, em prol do prosseguimento e da consecução das políticas do Estado e até do próprio Estado, ser posta em causa ou sofrer alterações. Para que se mantivesse a estrutura familiar da forma que o regime queria, teria de impedir-se a independência económica das mulheres, assim como a sua auto-determinação, vendo-se as mulheres como reprodutoras e transformando numa característica social aquilo que o regime apreçoava como característica biológica.

É neste sentido que Helena Neves (2001: 17) nota que o anti-feminismo constituía uma componente essencial da ideologia fascista. O feminismo, considerado uma ameaça à natureza da mulher, à instituição familiar, à natalidade e aos bons costumes, era visto como um inimigo ideológico incompatível com a ideologia sustentada pelo regime autoritário (TAVARES, 2008, p. 111) e não podia, por isso, ser propagado. Ao invés disto, teria de ser combatido. Para além disto, as teorias e ideologias feministas tiveram outros entraves na sua propagação, que foi o foco da oposição ao regime: num momento de repressão fascista, a oposição concentrava-se na luta contra o fascismo. O Partido Comunista Português, por exemplo, defendia que as lutas das mulheres eram desnecessárias e a que a única luta a levar a cabo seria a luta contra o fascismo. A dissociação entre o discurso das esquerdas e as pautas feministas era extra-fronteiras, também se tendo feito ver com prestes no Brasil e Alexandra Kolontai na URSS.

Neste sentido, era inevitável que também a luta das mulheres durante o

Estado Novo se limitasse à luta contra o fascismo, mais do que à luta contra a repressão específica que sofriam enquanto mulheres. Assim, a luta pelos direitos das mulheres aparecia enquanto marginal da própria luta política.

O espaço intelectual estreito resultante do silenciamento dos feminismos enquanto movimentos sociais e os estereótipos resultantes de uma análise preconceituosa e distanciada têm levado a encarar a história dos feminismos como uma história militante, um campo marginal da própria história. (TAVARES, 2008, p. 1)

Assim, o pensamento dogmático que assolava as esquerdas refreou a propagação dos feminismos, ainda que o marxismo tenha dado contributos teóricos importantes para a emancipação das mulheres, como a desnaturalização da opressão, mostrando que a causa da opressão que sofriam era social e não biológica. Mesmo assim, Manuela Tavares (2008: 46) nota que não houve um reconhecimento das contradições de género (uma vez que o binómio capital/trabalho dominou o debate e era visto como a contradição que absorvia todas as outras) e que existia a ideia de que bastaria a abolição da propriedade privada para que as mulheres alcançassem a sua emancipação.

2.3. A ditadura como *zeitgeist*

As ligações entre o *zeitgeist* e a literatura nunca foram olhadas de forma pacífica. Se há momentos em que os dois parecem ser olhados como se se

entrelaçassem, a verdade é que há outros em que parece olhar-se para a literatura como se esta não tivesse uma relação próxima com o contexto em que é concebida. Ambos são redutores: afinal, se o primeiro vê o objecto como directamente dependente das condições sociais e históricas, ficando alheio às manipulações conscientes dos autores e aos seus papéis de agentes literários conscientes, o segundo ignora a influência que o social tem no agente e na criação artística. Desta forma, ambos os processos podem ser simplistas e induzir a leitura em erro, uma vez que podem vedar o acesso à compreensão das razões – portanto, às condições de produção – que norteiam o processo de criação literária. Tem sido difícil encontrar um ponto de equilíbrio, mas é precisamente da relação que o objecto literário tem com o seu tempo que aqui tratamos.

Na literatura portuguesa, o impacto da ditadura é de grande dimensão. Grande parte dos escritores fez do regime repressivo matéria da criação literária, o que equivale a dizer que o *zeitgeist* em que as obras foram concebidas foi usado como matéria artística e o objectivo crítico esteve sempre inerente à criação. Assim, durante a ditadura salazarista, grande parte dos escritores portugueses assumiu uma posição de confronto em relação à ideologia oficial, recusando-se a compactuar com um sistema que, entre outras opressões, se imiscuía na criação artística.

Ao longo dos quarenta e um anos da ditadura, houve inúmeros contributos de dezenas de escritores, que vão desde os neo-realistas a autores como Saramago ou Lobo Antunes, conseguindo-se, assim, uma memória literária da ditadura bem sedimentada. Centenas de obras foram proibidas e recolhidas no decorrer do regime do Estado Novo, o que levou ao empobrecimento da criação literária, mas o pós-25 de Abril, para além de

trazer a abolição da censura daí em diante, permitiu resgatar várias obras a que, antes do término da ditadura, não se teria acesso.

Contudo, os escritores, pelo exercício da ficção, podiam questionar o que estava estipulado, afrontando-o. Ao mesmo tempo, no delineamento das narrativas, tinham de fugir da política para mascararem o confronto, e isto numa altura em que o regime impunha o mote “a minha política é o trabalho”, mascarando a ideia de que também o imparcial é ideológico.

Os casos representados literariamente por muitos autores, como os já mencionados ou Lídia Jorge, Cardoso Pires ou Mário Cláudio, focaram-se em assuntos como a repressão da ditadura ou a guerra colonial, assumindo uma postura de contestação. Assim, a literatura, vinculando uma clara mensagem de consciência, tornou-se numa forma de poder simbólico, resistindo às imposições de um regime opressivo que, inclusive, limitava a liberdade de criação literária. Um dos casos de mais claro afrontamento do poder, uma vez que satiriza a própria figura que o personaliza, será *Dinossauro Excelentíssimo*, uma fábula satírica de José Cardoso Pires, cuja publicação data de 1972, e que retrata a vida de Salazar e o país durante o Estado Novo.

Num cenário à escala europeia em que o poder era consagrado à volta de uma figura individual, como Salazar, Franco, Mussolini ou Hitler, a literatura, ao invés de reafirmar ou consagrar esse poder, questionava-o. Ainda que outras artes também o tenham feito, esta foi a forma privilegiada de questionar a dimensão mítica dos ditadores. Regra geral, o desafio era feito de maneira metafórica, ambígua, de forma a que os autores pudessem fugir da censura ou mesmo da prisão. No entanto, há exceções.

Numa obra organizada por Teresa Rita Lopes e publicada em 1993, temos acesso a textos de Fernando Pessoa inéditos até então. Neles,

encontramos afrontas directas ao ditador, certamente impublicáveis na altura e, também por isso, permanecidas na obscuridade até após a queda da ditadura.

Salazar

Um cadaver emotivo, artificialmente galvanizado por uma propaganda...

Duas qualidades lhe faltam – a imaginação e o entusiasmo. Para elle o paiz não é a gente que nelle vive, mas a estatística d'essa gente.

Somma, e não segue. (LOPES, 1993, p. 366)

O Chefe do Governo não é um estadista: é um arrumador. Para elle o paiz não se compõe de homens, mas de gavetas. Os problemas do trabalho e da miseria, como há elle de entendel-os, se os pretende resolver por fichas soltas e folhas moveis?

A alma humana é irreductivel a um systema de deve e haver. É-o, accentuadamente, a alma portugueza.

Às vezes aproxima-se do povo, de onde sahiu. E traz-lhe uma ternura de guarda-livros em ferias, que sente que preferiria afinal estar no escriptorio.

É sempre e em tudo um contabilista, mas só um contabilista. Quando vê que o paiz soffre, troca as rubricas e abre novas contas. Quando sente que o paiz se queixa, faz um estorno. A conta fica certa.

O Prof. Salazar é um contabilista. A profissão é eminentemente necessaria e digna. Não é, porém, profissão que tenha implicitas directivas. Um paiz tem que governar-se com contabilidade, não pode governar-se por contabilidade.

Assistimos à cesarização de um contabilista. (LOPES, 1993, p. 366)

Estas afrontas directas ao poder salazarista são raras. Aliás, estes textos de Pessoa só foram conhecidos em 1993, décadas após a ditadura. Durante esta, as afrontas ao poder tendiam a ser mais discretas, feitas de forma indirecta, disfarçadas através de metáforas ou de intertextos clássicos.

Durante os quarenta e um anos de ditadura, foram vários os casos de resistência através da produção literária, que conheceu alguns movimentos distintos. Logo nos anos trinta, temos o exemplo do movimento neo-realista, o exemplo mais evidente do comprometimento da arte com a realidade social. Do ponto de vista periodológico, este movimento está historicamente consolidado, estendendo-se desde o final dos anos trinta até ao final dos cinquenta.

Nas obras neo-realistas, fortemente marcadas pela ideologia marxista, nota-se que há um compromisso com a realidade e com o conteúdo. Assim, a literatura tinha uma missão primordialmente social e a narrativa levava a cabo um programa ideológico. Com uma linguagem artística comprometida – opondo-se, assim, ao modernismo –, a literatura neo-realista fazia retratos das contradições de classes e da vitória da burguesa sobre a trabalhadora. Assim, as obras eram de feições militantes e o conteúdo sobrepunha-se à forma. Os retratos da decadência da burguesia e da realidade social de operários e camponeses podem ser vistos principalmente nas primeiras obras de Alves Redol, Soeiro Pereira Gomes e Manuel Tiago.

Com Carlos de Oliveira, romancista e poeta, a situação era diferente. Mesmo que não desistisse dos fundamentos ideológicos do neo-realismo, a

prática literária atentava muito mais nas potencialidades artísticas da narrativa, contrapondo-se a uma literatura, ou a uma poesia, que não raras vezes era panfletária.

O neo-realismo teve uma *condição transnacional*, uma vez que, não constituindo uma ocorrência endógena ao sistema literário português, se alimentou de movimentos afins e precedentes (REIS, 2005, p. 14/15). Desta forma, acolheu modelos literários de forte vocação ideológica, erigidos sobre o princípio de que cabia à literatura uma função de representação ideológica que batalhasse pelo conteúdo sobre a forma e que fizesse da actividade literária uma actividade política, com capacidade de acção sobre o mundo material. O compromisso com a realidade seria, assim, o mote da criação literária.

Nos anos 50, surgiu uma nova geração de escritoras, que inclui nomes como Maria Judite de Carvalho, Fernanda Botelho, Natália Nunes ou Graça Pina de Morais.

Na década de 60, vários acontecimentos tiveram uma grande repercussão na solidez do regime: em 1960, Portugal perdeu Goa; no ano seguinte, deu-se o início da guerra colonial; em 1962, começam grandes agitações do movimento estudantil; em 1965, foi extinta a Sociedade de Escritores, após a atribuição de um prémio a Luandino Vieira; em 1968, deu-se a queda de Salazar e, no ano seguinte, o movimento estudantil intensificou-se ainda mais; por toda a década, houve uma emigração massificada.

Neste contexto, deparámo-nos com uma conquista de um espaço crítico por parte de quem se opunha ao regime, passando os ditames do Estado Novo a ser afrontados de forma mais directa do que o que acontecia nas décadas anteriores, seja a nível político ou moral. Assim, surgiram obras que expressavam o descontentamento com o regime e formulavam as propostas de

outros mundos. No decorrer deste período, Isabel Allegro de Magalhães (2002: 367) nota que é difícil identificar-se “gerações”, “correntes” ou “movimentos”, uma vez que a criação artística se fazia de forma individual, sem que houvesse afinidades ou agrupamentos. Desta forma, a narrativa dos anos 60 marcou-se por traços inovadores e por experimentalismos na prosa, ainda que se verificasse ainda alguma continuidade, tendo havido várias narrativas de ficção de cariz social, neo-realista ou realista.

Não será, pois, de espantar que a década de 60 tenha sido pautada por uma grande variedade na ficção, seja no que concerne às estruturas, às temáticas ou à linguagem. Assim, neste período, rompeu-se com a estética e as temáticas do neo-realismo, tendo vindo à luz uma literatura que teria uma grande capacidade de influência sobre a literatura posterior. Assim, surgiram vários escritores, problematizando a história e a forma de se estar no mundo. Neste quadro, consolidaram-se Vergílio Ferreira, José Cardoso Pires, Fernando Namora, Augusto Abelaira, Herberto Helder e Urbano Tavares Rodrigues. Saramago estreou-se como poeta (*Os poemas possíveis*, 1966) e aumentou o número de mulheres escritoras: Ane Hatherly, Maria Alberta Ménères, Maria Teresa Horta e Fiama Hasse Pais Brandão estrearam-se na poesia; Ana Hatherly, Maria Gabriela Llansol, Maria Teresa Horta, Maria Velho da Costa e Maria Isabel Barreno estrearam-se na ficção.

Ao longo dos quarenta e um anos de ditadura, vários escritores usaram a sua literatura como forma de intervir, de rejeitar o discurso oficial do Estado como único discurso possível. Assim, as ideias difundidas pelo regime eram questionadas, intensificando-se a luta pelo poder simbólico e contrapondo-se realidades possíveis à realidade angustiante. A função de contrapoder da arte ficava, assim, evidente aos olhos de quem analisava o cenário literário da

época.

Ao mesmo tempo, a repressão por parte do poder instituído era constante em todos os meios: várias obras eram censuradas e o regime movia acções legais contra alguns escritores. Indisposto a abdicar da posição dominante que ocupava também em termos da produção simbólica do significado, o Estado Novo repelia e difamava as obras que o afrontavam e encarava como delito público qualquer opinião que divergisse das posições que apregoava. A censura que levava a cabo não podia ser questionada e não seria alterada a menos que o regime o entendesse. Assim, servia para que se filtrasse a produção, tornando-se público somente aquilo que conviesse ao regime. De acordo com Fernando Rosas (1994: 293), António Ferro, na chefia da SPN, terá inclusivamente dito que “politicamente só existe o que o público sabe que existe”. A censura, através da anulação de um sujeito, servia, assim, para neutralizar a oposição política.

Paula Morais nota que, mais do que as pessoas, foram perseguidos e silenciados os discursos que produziam, sempre que ameaçavam abalar aquilo que sustentava a ditadura (MORAIS, 2005, p. 29). Já Salazar, numa entrevista dada a António Ferro, dizia considerar a censura uma instituição injusta, uma vez que, por vezes, estava sujeita ao livre arbítrio dos censores:

Eu compreendo que a censura os irrite (...) porque não há nada que o homem considere mais sagrado do que o seu pensamento e do que a expressão do seu pensamento. Vou mais longe: chego a concordar que a censura é uma instituição defeituosa, injusta, por vezes, sujeita ao livre arbítrio dos censores, às variantes do seu temperamento, às consequências do seu mau humor. Uma digestão laboriosa, uma simples discussão familiar, podem

influir, por exemplo, no corte intempestivo duma notícia ou da passagem dum artigo. Eu próprio já fui em tempos vítima da censura e confesso-lhe que me magoei, que me irritei, que cheguei a ter pensamentos revolucionários... (...) Não é legítimo, por exemplo, que se deturpem os factos, por ignorância ou por má fé, para fundamentar ataques injustificados à obra dum Governo, com prejuízo para os interesses do País. Seria o mesmo que reconhecer o direito à calúnia. Os factos são os factos e não pode permitir-se que se ponham em dúvida os actos ou os números que traduzem a própria vida do Estado, se há quem se lembre de fazê-lo, como em Portugal. É uma questão de decoro e dignidade pública.” (FERRO, 2003, p. 31/32)

Os “pensamentos revolucionários” que Salazar confessa ter tido, contudo, não podem ter sido muito sólidos, uma vez que, quando teve a censura ao dispor do seu comando, a usou e insistiu nela de várias formas, rejeitando ainda, nesta entrevista a António Ferro, a hipótese de aboli-la, até por ver nela alguns atributos indispensáveis e convenientes à prossecução das suas políticas. Assim, acreditava que a censura tinha um papel *moralizador* e que os jornais tinham de ser fiscalizados:

Temos agora o aspecto moralizador da censura, a sua intervenção necessária nos ataques pessoais e nos desmandos de linguagem. (...) Ora o jornal é o alimento espiritual do povo e deve ser fiscalizado como todos os alimentos. Compreendo que essa fiscalização irrite os jornalistas, porque não é feita por eles, porque se entrega esse policiamento à censura que também pode

ser apaixonada, pro ser humana, e que significará, sempre, para quem escreve, opressão e despotismo. (FERRO, 2003, p. 33)

Neste sentido, as publicações jornalísticas passavam sempre pelos censores, que, posteriormente, publicavam as notícias, já inócuas, de forma a promoverem o regime da melhor forma que pudessem. Assim, a finalidade da comunicação social não era a de informar o povo, mas a de *moralizá-lo*. Ao mesmo tempo, Salazar não escondia o seu intento de *doutrinar* a população:

Resta ainda um aspecto em que a censura é forçada a intervir, de quando em quando: o aspecto doutrinário. Esse aspecto tem duas faces. Ciência pura, mesmo no terreno político, doutrina pura, doutrina sem acinte, doutrina com boa fé, de intuítos superiores e reformadores (...). Mas há também a doutrina com aplicação imediata, a doutrina subversiva, demasiado habilidosa, claramente habilidosa. Perante essa doutrina a censura, infelizmente, não pode deixar de actuar, porque se transforma, nesse momento, na função natural dum regime de autoridade... (FERRO, 2003, p. 33)

Tudo o que fugisse, portanto, à doutrina que o Estado Novo apregoava não podia ver a luz do dia, sob a pena de que o regime não cumprisse/perpetuasse o seu intento moral e ideológico. Neste contexto, conhecendo a eficácia dos meios de repressão e de censura, os escritores da época tiveram de criar subterfúgios que lhes permitissem, através da ficção, repudiar o Estado ao mesmo tempo que iludiam a máquina censória, passando por ela impunes. Aliás, só fazendo-o conseguiriam fazer com que a publicação

não fosse proibida. Sempre que não conseguiram iludir a máquina censória, a publicação das obras foi inviabilizada. Aliás, devido aos critérios discutíveis da PIDE, mesmo os que tentavam iludir a máquina, nunca conseguiam saber exactamente se a censura os proibiria ou não. Assim, os escritores passavam por um duplo processo de censura: aquela a que se impunham de forma a conseguirem iludir a máquina censória e a própria censura do regime. Neste processo, entre outros, recorriam a imagens visuais, como monstros, metaforizando-as, ou usavam intertextos clássicos. Assim, a imagem literária substituía o senso comum da realidade, apresentando uma realidade paralela, colocando o leitor numa outra estrutura, feita com outro código verbal, e obrigando, assim, quem lesse a mover-se numa estrutura planeada.

Assim, podemos encontrar nos textos da época algumas das características que Umberto Eco encontra no *discurso alquímico*: a capacidade de um sentido para além do literal, o que implica uma interpretação simbólica; a utilização de referentes prosaicos para aludir a outras circunstâncias; a utilização de uma máscara simbólica que camufle o discurso graficamente explícito.

Os censores, vistos pelo Estado como um instrumento de defesa, liam tudo o que era publicado. Os textos jornalísticos passavam pelo aparelho censório antes da publicação e os textos literários passavam imediatamente a seguir a serem publicados, podendo ser proibidos ou rasurados. Posteriormente, os textos cortados vinham a público (a não ser quando toda a edição era proibida), já inócuos. Assim, a censura actuava em dois planos: no plano preventivo, ao impedir publicações e ao garantir, sob várias ameaças, que não fossem escritas obras que afrontassem directamente o regime; e no plano punitivo, ao proibir obras publicadas e mover acções legais contra os

autores. Ao mesmo tempo, com esta estratégia, ao apagar escritores da vida pública, os censores excluíam-nos do capital simbólico, que pertencia ao Estado e a quem o apoiava, reproduzindo os discursos que legitimavam e reafirmavam o seu poder. Nos primeiros anos da ditadura, entre 1926 e 1934, a censura só era feita a livros de carácter político e social. Contudo, acabou por extremar-se e passou a censurar qualquer texto desde que houvesse uma denúncia que desafiasse o *status quo*. Neste sentido, assumiu um papel preponderante na produção literária, não só controlando/proibindo o que era publicado, mas chegando ainda a ordenar a extinção da Sociedade Portuguesa de Autores (1965) em virtude da atribuição do Prémio de Novelística a Luandino Vieira, preso por pertencer ao MPLA, ou a condenar Natália Correia por ter publicado a *Antologia da Poesia Erótica e Satírica* (1965).

João Camilo dos Santos nota que a avaliação das obras literárias deve ter em conta critérios de ordem estética e critérios de ordem ética (SANTOS, 2004, p. 217). Assim, os primeiros implicam a referência a noções como as de género, estilo, técnica, etc., e os segundos obrigam a situar a obra como “discurso” no contexto histórico, trazendo temas como a ideologia. A avaliação da PIDE fazia-se somente no segundo plano, condenando o que a afrontava e afrontando a idoneidade dos escritores, difamando-os e afastando-os da produção simbólica. Ao mesmo tempo, ao rasurar estes aspectos e publicar as obras sem eles, já inócuas, despojava-as dos seus elementos constitutivos e desprovia a obra da relação problemática que esta estabelecia com o *zeitgeist* em que era concebida.

A censura, imprescindível para a vigência da ordem, proibiu centenas de livros, geralmente consideradas de carácter erótico ou pornográfico ou críticas do regime. Neste ambiente nefasto à produção intelectual e à criação

artística, muitos jornais foram fechados e muitos autores foram atingidos, não só através da proibição das suas obras mas também sob acusações de imoralidade.

Este organismo tão necessário à manutenção do Estado Novo teve, contudo, várias fases: em Junho de 1926, após o golpe militar de 28 de Maio, foi instituído um regime de censura prévia; com a Constituição de 1933 e o decreto-lei nº22469, a censura passou a ser legalmente instituída; posteriormente, a Lei nº 150/72 previu que os artigos propostos para publicação passassem a ser assinalados com “autorizado”, “autorizado com cortes”, “suspensão”, “demorado” ou “proibido”.

Nos anos sessenta, contudo, a censura endureceu de forma considerável. Salazar, ao invés de nomear os responsáveis pela censura, como até então, pôs, no dia 20 de Outubro de 1962, os serviços censórios directamente sob o seu controlo, dizendo que esta função caberia, a partir daí, somente à Presidência do Conselho e que nenhum outro departamento do Estado devia imiscuir-se na matéria.

Luiz Francisco Rebello nota que a censura, e aqui refere-se apenas ao teatro, foi *tríplice*, tendo-se dado no campo ideológico, económico e geográfico (REBELLO, 1977, p. 25). Assim, os órgãos repressivos ter-se-iam interposto entre os trabalhadores teatrais e o público (censura ideológica), os empresários teriam seleccionado os espectáculos que lhes eram rentáveis, condicionando-os ao gosto burguês, tendo bilhetes a preços inacessíveis às classes trabalhadoras (censura económica) e a concentração quase exclusiva do teatro em Lisboa limitava a possibilidade de assistir a teatro a quase toda a gente (censura geográfica). Com esta *censura tríplice*, o regime garantia que ficavam intactas as estruturas que o sustentavam. Nos últimos anos, já com Marcelo Caetano ao

leme, podia julgar-se que as políticas repressivas iriam atenuar-se. Afinal, o regime apresentava-se com uma mão que parecia mais branda e, da mesma forma que as colónias passaram a chamar-se “províncias ultramarinas”, a censura à imprensa passou a chamar-se “exame prévio” e a censura aos espetáculos passou a chamar-se “exame e classificação”. Contudo, por muito que os nomes mudassem, as políticas continuaram as mesmas e errou quem pôde julgar que, a partir da queda de Salazar, a ditadura seria mais branda.

Assim, o aparelho censório foi central na manutenção da estrutura orgânica do Estado Novo, necessária para que este pudesse ter o controlo absoluto da produção intelectual e simbólica e para que pudesse controlar as notícias que chegavam à população. Tendo como missão silenciar e ocultar o inconformismo com o regime, não abrangia apenas a imprensa e a literatura, imiscuindo-se em todas as formas de comunicação social, como a televisão, o cinema e a rádio, para além do papel que desempenhava no ensino. Sempre que uma opinião manifestada fosse inconveniente para a ditadura, a censura exerceria os mecanismos necessários à impossibilidade de ser transmitida à população. Desta forma, o Estado Novo salvaguardava-se de ver perturbada a propaganda apologética que espreitava pelo país, manipulando a opinião pública.

2.4. O papel da recepção na constituição de uma obra literária

A Teoria da Literatura como hoje a conhecemos nasceu no século XX, com as escolas Neo-Crítica dos EUA e o Formalismo Russo. Ambas afirmam que os estudos literários devem encontrar na literatura as fontes necessárias,

sem precisarem de recorrer a outras disciplinas. Será, assim, necessário perceber a estrutura literária e pretende-se uma análise imanentista da literatura, ou seja, uma análise de aspectos que sejam estritamente literários.

Em 1915, o Formalismo Russo foi a primeira escola literária a questionar o que seria o literário num texto literário, ou seja, a questionar o que seria a literariedade, o que distinguiria esse texto de qualquer outro. Com o formalismo, valorizava-se a realidade material do texto em detrimento da reflexão sobre a realidade social, ou seja, a literatura era um pretexto para a forma, sendo desvinculada de condicionantes históricos. O texto era um caminho para que se procurassem moldes verbais que conferissem literariedade. O indivíduo concebia a realidade pela sua consciência espírita e transcendental, não como ser social, e o valor artístico dependia dos componentes artísticos. Isto era exactamente o contrário do que defendia a teoria literária marxista que, através de uma visão sociológica, ligava a literatura à realidade social, ligava a obra literária a uma estética classista. Segundo esta, apenas teriam valor as obras que pudessem relacionar-se com os conflitos classistas.

Ultimamente, tem-se olhado para as obras de escritores tendo-se em conta o contexto sócio-político a partir do qual nascem. Aqui a perspectiva científica ganha espaço e passa a existir uma ciência da literatura, com métodos próprios, que bebem da biografia, da psicologia, da sociologia, da filologia.

Iremos aqui dar um particular enfoque à Teoria da Recepção, que propõe que se reformule a historiografia literária e a interpretação textual. O objectivo é considerar a literatura como produção, recepção e comunicação, ou seja, considerá-la a partir de uma relação dinâmica e dialógica entre autor, obra e leitor. Assim, rompe-se com o exclusivismo da teoria de produção e da

representação da estética tradicional, partindo-se do princípio de que o texto literário é feito a partir de uma certa relação com o seu público potencial, ou seja, que a proposta de formulação estética inclui a imagem dos receptores. Assim, interessar-nos-á a noção de *obra aberta* (1962) de Umberto Eco, com a perspectiva que inaugurou sobre a relação dialógica entre autor, obra e receptor, um ponto de partida para o que aqui queremos tratar.

A Estética da Recepção surgiu na Universidade de Constança, numa aula inaugural de 1967. Na palestra “O que é e com que fim se estuda a história da literatura?”, Jauss criticava a forma como a teoria literária tinha vindo a abordar a história da literatura. Em 1969, o conteúdo desta palestra foi publicada com o título *A história da literatura como provocação à teoria literária*, que tinha alguns acrescentos em relação ao que fora proferido. A crítica de Jauss baseia-se na ideia de que a teoria seguia tendências gerais – ora seguia sequências cronológicas, que deixavam de contemplar a historicidade das obras, ora seguia biografismos. JAUSS (1993, p. 33) considera que a sociologia da literatura e o método imanente de interpretação da obra se desenvolveram como reacção às orientações positivistas e idealistas e que aprofundaram o abismo entre história e arte literária. O antagonismo entre a teoria literária marxista e a escola formalista testemunhá-lo-iam claramente. Para mais, Jauss considera que a escola marxista trata o leitor, quando não o ignora, como trata o autor: pergunta sobre a sua posição social ou tenta reconhecê-lo no panorama de uma sociedade representada de determinada forma, ou seja, chega a levar a dimensão social e histórica da obra e da recepção a um limite, já que é a pertença social o que determina as condições de recepção, ignorando que as trajectórias sociais e individuais têm infindáveis elementos que multiplicam as possibilidades de interpretação de uma obra,

tornando-a individual para além de social. A escola formalista, por sua vez, apenas precisa do leitor como sujeito, cuja função será a de discernir a forma e os procedimentos do texto (JAUSS, 1993, p. 55/56). Assim, tenta reinserir o facto literário isolado, como se a obra literária fosse autónoma, o que impede que daqui possa resultar uma verdadeira história da literatura.

Jauss considera que os dois falham a compreensão do leitor e do seu verdadeiro papel, compreensão imprescindível para o conhecimento estético e para o histórico: a do leitor como aquele a quem a obra é inicialmente dirigida (JAUSS, 1993, p. 56). Encara a recepção como social e histórica, analisa as reacções do indivíduo pertencem às reacções do seu tempo (ou seja, que também a interpretação é histórica) e considera que há uma intenção vinculada ao início da relação dialógica por parte dos autores, o que torna o leitor num elemento activo na relação dialógica: a sua intervenção, que é a leitura, faz parte da constituição da obra, que só vive através da sua participação activa, existente por meio da crítica e da reflexão.

Neste capítulo, iremos discutir a recepção de uma obra literária enquanto elemento constitutivo dessa obra. Aqui partiremos da ideia de que uma obra literária não pode deduzir-se apenas das circunstâncias biográficas ou históricas ou até do lugar que ocupa na evolução num género; ao invés disso, deve deduzir-se também por meio de outros critérios, que incluem as suas condições de produção, a recepção que teve, a influência que exerceu, o valor que teve para a posterioridade. A obra deve, desta forma, ser analisada enquanto o todo orgânico que nasce da fusão de diversos níveis de experiência (ECO, 1988, p. 28), importando particularmente o ponto de partida e o ponto de chegada dessa criação. Assim, importará aqui também a relação de alteridade que advém da criação de uma obra artística, uma vez que é essa a

que é estabelecida entre intérprete e obra. A arte, estruturando certo material, pode dirigir o seu discurso sobre o mundo e reagir à história da qual nasce, interpretando-a, julgando-a, fazendo projectos (ECO, 1988, p. 33). Ao mesmo tempo, sendo criadora de realidade, os seus efeitos no campo político e nas práticas sócio-culturais podem ser analisados (LOPES, 2010, p. 52). Assim, na análise de uma obra literária, importa analisar o ponto de partida, para além do ponto de chegada, dessa criação, já que uma análise abrangente exige que se encare a obra enquanto o todo orgânico que nasce da fusão de diversos níveis de experiência (ECO, 1988, p. 28). Se a análise for feita a este nível, ser-nos-á possível avaliar a relação de alteridade, já que é essa a que é estabelecida entre intérprete e obra. Eco chamou *obra em movimento* (ECO, 1988)⁴ àquela que inclui a multiplicidade de intervenções pessoais: o autor oferece uma obra *a acabar* e, ao terminar o diálogo interpretativo, por ter sido a *sua* obra aquela que foi objecto de análise, será a *sua* forma aquela que é atingida, ainda que organizada por outra (ECO, 1988, p. 62). O verdadeiro *conteúdo* da obra torna-se, assim, no seu *modo de ver o mundo* e de julgá-lo, traduzindo-se em *modo de formar*, já que é nesse nível que deverá ser conduzido o discurso sobre as relações entre a arte e o mundo (ECO, 1988, p. 258). A obra de arte será,

4 Ainda que este seja um conceito de grande importância na obra teórica de Umberto Eco, o autor diz ter odiado o livro em que dela falou inicialmente durante anos por crer que, nele, individualizara o problema, mas não o explicara, por tê-lo escrito num período pré-semiótico. Assim, havia descrito os efeitos, mas não os mecanismos; contara o que acontecia na relação com uma obra de arte, mas não explicara as razões (Eco, 1984: 3). Com o *Trattato e Lector in Fabula* conseguira, na sua opinião, ir mais além no que concerne à relação dialéctica entre interpretação e objecto textual.

assim, ainda que *fechada* na sua perfeição de organismo calibrado, *aberta*, já que é passível de múltiplas interpretações, não redundando isto na alteração da sua singularidade irreproduzível. Em cada fruição, que será uma *interpretação* e uma *execução*, a obra reviverá dentro de uma perspectiva original (ECO, 1988, p. 41). Desta forma, a recepção fará parte da obra, será uma das formas em que esta vive e revive e será uma das formas em que esta se expressa, adicionando à criação de um autor, com a sua singularidade irreproduzível, outras singularidades irreproduzíveis e outras possibilidades de formação da própria obra, já que esta, criando realidade *per se*, permite ainda a análise das múltiplas interpretações, o que nos permite conduzir as discussões sobre as relações entre a arte e o mundo. Sem as interpretações, a análise da obra literária fica confinada ao género e à verosimilhança, não se entendendo de que forma a literatura age sobre o mundo.

António Cândido mostrou a forma como o externo (ou seja, o social) importa não como causa ou significado mas como elemento que tem um papel da constituição da estrutura, tornando-se, assim, num elemento interno (CÂNDIDO, 2006, p. 14). Tratar o elemento externo como elemento externo, contudo, pode ser o foco de estudos de sociologia da literatura, já que estes não têm necessariamente de se versar no problema artístico, mas no que condiciona a produção literária. Esses estudos não têm de ter a orientação estética que um crítico literário tem de assumir.

Já em 1914, Lukács, discutindo o teatro moderno, se perguntava se o elemento histórico-social possuiria *per se* significado para a estrutura da obra, e como. Também se perguntava se seria o elemento sociológico na forma dramática apenas a possibilidade de realização do valor estético, mas não determinante dele.

Cabe à crítica literária avaliar a intimidade da obra, mas aqui queremos também avaliar os factores que actuam na sua organização interna. Ou seja, nos termos de Lukács, perceber se o facto social fornece matéria literária/conduz a criação literária (se possibilita a realização do valor estético) ou se actua na constituição do que existe de essencial da obra enquanto obra de arte (se é determinante do valor estético). Não descurando o significado da obra, queremos ter em conta o elemento social como elemento da própria construção literária, ou seja, queremos ver de que forma este será explicativo e não ilustrativo.

Convém ainda mencionar que a sociologia da literatura e o método de interpretação das obras de arte foram desenvolvidas em reacção às orientações positivistas e idealistas. De acordo com a estética da formatividade, o criador inventa novas leis e o mundo possível que cria rege-se através delas. Esta novidade, contudo, não nasce como geração espontânea; pelo contrário, nasce a partir de um conjunto de sugestões propostas ao artista pelo *zeitgeist* em que vive, com a tradição cultural que o influenciou. Assim, a estética da formatividade e o conceito de interpretação criam formas e organismos, têm compreensibilidade e autonomia próprias. Nas obras de arte, existem as intenções dos autores, que esperam fruições particulares que conduzam as reinterpretações do leitor, mas, em concomitância, existe uma pluralidade de leitores que levará forçosamente a obra para interpretações não pensadas pelo autor (uma vez que, a partir do momento em que é concluída, a obra de arte é autónoma), que terá forçosamente outras características psicológicas e outras experiências sociais e artísticas. Assim, por muito que se tente atingir, através da leitura, as verdadeiras intenções das condições de produção, a interpretação será forçosamente pessoal e não conseguirá atingir todos os significados

possíveis. Ao mesmo tempo, será difícil entender as intenções de condução de leitura dos próprios autores, que não ignoram que a obra que apresentam, ainda que calibrada, vá ser fruto de interpretações várias e que o texto literário é forçosamente aberto a várias possibilidades de interpretação, ainda que tentem orientá-las, o que impossibilita o estabelecimento de uma definição referencial do texto literário. Cada leitura será, por isso, irrepetível, mesmo que a mesma pessoa releia um texto, já que as duas leituras se farão em momentos diferentes e que a segunda, e as seguintes, terá, ou terão, a experiência prévia da primeira leitura, em que foi já formada uma ideia do texto que condicionará qualquer leitura seguinte.

Analisaremos aqui vinte e uma obras literárias, mostrando de que maneira, enquanto formas de poder simbólico, afrontaram um regime político, debatendo a forma como trouxeram experiências históricas à obra comunicativa. Se algumas delas, como veremos, foram claras ferramentas políticas, agindo os seus elementos internos como forma de contraposição a um regime social, noutras os elementos que activaram os mecanismos censórios não desempenharam nenhum papel de relevo na construção da narrativa.

Teremos, contudo, o cuidado de evitar um sociologismo excessivo, não reconduzindo os valores estéticos àquela que deveria ser a natureza extra-estética. Ao mesmo tempo, ainda que reconhecendo a pertinência e a relevância da análise marxista, que procura esclarecer qual é a relação entre a base económica e os diversos episódios tratados na literatura, partindo do processo real da vida e acabando a explicar-se o desenvolvimento dos reflexos ideológicos, iremos evitar análises demasiado ortodoxas, uma vez que considerar o valor da obra de arte na expressão do momento histórico e na utilidade para a luta de classes ou mesmo na relação entre super-estrutura e

infra-estrutura dentro da obra literária se tornaria aqui redutor por não tocar sequer no problema artístico. Iremos aqui tratá-lo, não fazendo do fenómeno cultural apenas economia, sociedade e classe, ainda que reconhecendo a sua importância, já que a obra não pode ser desligada dos contextos relacionais em que foi produzida e recebida. Assim, usaremos a sociologia como disciplina auxiliar, não para explicar o fenómeno artístico totalmente, mas só alguns dos seus aspectos, uma vez que queremos saber qual é a influência que o meio social exerce na obra de arte (condições de produção) e também analisar a influência que a última exerce no primeiro (condições de recepção), o que nos permitirá uma interpretação dialéctica. Para além disto, faremos a análise literária – estética – das obras.

As obras literárias são permeáveis à realidade histórica (o que, aliás, é o que leva a que os géneros não miméticos sejam negligenciados em detrimento dos épicos). Contudo, reproduzir o processo económico, num paralelismo exacto, seria reduzir a literatura a espelho do mundo, o que também reduziria o potencial do seu efeito, dissolvendo até o carácter revolucionário da arte literária. Com o decalque da realidade, não se abre uma nova percepção, um debate, uma visão clarividente, ninguém se distancia das representações da situação histórica. Ao mesmo tempo, a literatura servirá apenas como veículo de reconhecimento do que já é conhecido. A repetição pretende a consistência, torna-se num plano que não falha: afinal, reproduz o que existe. Ignora que, assim sendo, é uma insistência. Assumir que é a realidade que determina a criação da arte faz com que a arte seja vista apenas como campo de reprodução. É que, se a obra de arte incorpora o lugar social em que se forma, de onde parte, também não tem, graças à sua agencialidade, de ser determinada por ele.

Se a arte for um reflexo, servirá apenas para que o que já é conhecido reapareça, para a repetição do *status quo*, não podendo introduzir, inovar, acrescentar. Assim, a história da literatura não pode ser considerada autónoma: ela só existe na sua relação com a práxis histórica, na sua função social. Por isso, será crucial analisar a história particular da literatura com a relação que esta tem com a história geral, podendo perceber-se a função social da arte literária ao perceber-se a visão dos autores e as experiências dos leitores da época, analisando as ligações entre a produção material e a práxis social.

No realismo, o valor da obra era julgado consoante a capacidade que esta tinha de reflectir a realidade. Posteriormente, com o surrealismo, veio a acontecer o oposto: a matéria da obra de arte seria de somenos, o foco literário seriam as operações formais. Aqui queremos fundir texto e contexto, analisar a relação do trabalho artístico com a realidade, mesmo que o primeiro tente reproduzi-la integralmente. Afinal, como diz António Cândido, “a mimese é sempre uma forma de poiese” (CÂNDIDO, 2006, p. 22). Contudo, estabelecido o laço entre o comunicante (o artista), o comunicado (a obra) e o comunicando (o público), temos de encarar a arte como um sistema de comunicação, e comunicação expressiva, o que a torna em mais do que a vida do artista, em mais do que decalque. Para mais, os elementos individuais ganham significado social ao entrarem no esquema de comunicação colectiva, em que a obra de arte é dirigida a um público indistinto, ou seja, em que os receptores não são escolhidos pelo autor. Assim que publicada, a obra passa a pertencer ao público, deixa de ser individual. Ainda assim, veiculará desejos pessoais, alguns impossíveis de descortinar pelos leitores.

Para mais, perceber qual é o papel do social dentro da obra leva-nos a uma interpretação dialecticamente íntegra. Analisá-lo como elemento condutor

das narrativas pode servir propósitos sociológicos, mas não abrange a obra na sua essência literária. Atentemos nas declarações de António Cândido:

Neste caso, saímos dos aspectos periféricos da sociologia, ou da história sociologicamente orientada, para chegar a uma interpretação estética que assimilou a dimensão social como fator de arte. Quando isto se dá, ocorre o paradoxo assinalado inicialmente: o externo se torna interno e a crítica deixa de ser sociológica, para ser apenas crítica. O elemento social se torna um dos muitos que interferem na economia do livro, ao lado dos psicológicos, religiosos, linguísticos e outros. Neste nível de análise, em que a estrutura constitui o ponto de referência, as divisões pouco importam, pois tudo se transforma, para o crítico, em fermento orgânico de que resultou a diversidade coesa do todo. (CÂNDIDO, 2006, p. 17)

Como o autor mostra, o ângulo sociológico deixa de ser imposto como critério único, a crítica permite-se ser mais abrangente. Deixa de haver um critério preferencial: a importância de cada ângulo depende do que estiver a ser analisado e percebe-se que uma crítica completa, abrangente, usará os elementos disponíveis, consoante o objectivo da análise. A ideia é uma interpretação coerente. Os críticos podem dar mais importância a certos elementos, mas devem tratá-los como elementos internos da obra.

Pode haver uma orientação sociológica, mas convém que a crítica literária nunca resvale para um sociologismo crítico, para a tendência de explicar tudo através de uma perspectiva sociológica. Se o fizer, ignorará o problema artístico. Como diz Ingarden,

A determinação *definitiva* do âmbito da obra literária pressupõe a captação e a determinação conceptual da própria essência da obra literária. (INGARDEN, 1965, p. 23)

Ou seja, não pode atentar-se somente num critério, sob pena de se alcançar apenas uma análise amputada, ou enviesada. Por isso, espera-se que a literatura não seja uma cópia do que existe: a sua força manifesta-se quando não é uma arte de decalque, de representação da realidade. Só assim permite acabar com tabus, fazer pensar, perguntar. Por isso, a sua força específica manifesta-se apenas quando não se reduz à função de representação da realidade. Só ultrapassando o decalque pode desmoronar tabus da moral dominante, oferecer soluções aos leitores, estimular as dúvidas, dar o mote para debates. Fazendo-o, torna ilimitado o trabalho de investigação.

Os textos também convocam experiências anteriores, referências que se familiarizaram a partir de outros textos, que, ao longo da leitura, podem ser evocados, corrigidos, modelados, reproduzidos, alterados. Pressupõe-se um contexto, um *background* de conhecimento e analítico – linguístico, histórico, sociológico, também literário (com intertextos, referências que o leitor entende, vazios que o autor deixa de propósito por completar, o que também permite a interpretação e torna a experiência da leitura activa, dinâmica).

A arte exprime a realidade, claro, mas também a constitui, também a cria. Já Trotski considerava absurdo esperar que a arte permanecesse indiferente às convulsões da época. Os acontecimentos são feitos pelas pessoas, actuam sobre elas e transformam-nas. Por isso, de forma directa ou indirecta, a arte reflecte a vida de quem faz e vive os acontecimentos

(TROTSKI, 1976, p. 14). Contudo, antes dela, há uma realidade a menos. Depois, existe uma realidade que nem é sequer paralela ao mundo: ela *só existe* na obra. *É* a própria obra. *É* essa realidade nova, criada intencionalmente por uma autora, esse mundo possível, que nos propomos aqui analisar, com as implicações que trouxe à sua época, com as convulsões que criou no seio de um regime político.

Importa, de qualquer forma, salientar que nos referimos aqui a literatura, ou seja, a textos em relação aos quais os leitores fazem os seus juízos, mas sempre dentro das condições de verdade que existem dentro de um *mundo possível* e pressupondo-se a presença desses leitores enquanto figuras que percebem os elementos referenciais e linguísticos da criação literária. Este *mundo possível* será autónomo, regido por leis próprias e pelos seus próprios significados. Aí, o mundo ficcional é tido como *mundo de referência*. Na literatura, existem sistemas de significação. Ao mesmo tempo, a literatura é comunicação e, para se entender o processo comunicativo no seu todo, importa conhecer o *zeitgeist* de concepção do texto. Não serve, por isso, uma análise que seja feita só em termos de significação. Os censores literários, principalmente quando se viam perante textos metafóricos (como serão os casos de *O Encoberto* ou *O Homúnculo*, de Natália Correia, a que aqui nos referiremos), tentavam perceber de que forma os mundos possíveis poderiam imiscuir-se na vida social portuguesa, rejeitando o que não era inócuo para o regime.

Não deixando que a literatura seja panfletária, já que isso também a limita e que facilmente a denuncia (os leitores percebem de imediato quais são as conclusões que os autores querem que sejam tiradas), fazer com que o processo histórico seja um elemento interno da construção das narrativas e com

que conflua no delinear das personagens dar-nos-á mais mecanismos analíticos e permitir-nos-á encarar a obra de arte sob múltiplos prismas. No entanto, ainda que se assuma que a leitura não pode ser ingénua, também se partirá do princípio de que todas as interpretações são parciais, estando sujeitas às condições de partida dos próprios interpretantes, e que, portanto, nenhuma conseguirá listar todos os significados possíveis de um texto. Assim, se a obra vive nas interpretações que dela se fazem (ECO, 1972, p. 31), também se assume a infinidade destas interpretações, não apenas pelo carácter fecundo da forma literária, mas pela infinidade de interpretantes, sendo, assim, infinitos os lugares de partida das interpretações, as influências culturais/sociais, os modos de ver/pensar/interpretar. A obra será, assim, mais do que a intenção do seu autor, já que, sendo forçosamente parte de um processo comunicativo, de uma relação dialógica, se torna no conjunto de reacções interpretativas que provoca (ECO, 1972, p. 32). Desta forma, de pouco importarão as intenções dos autores, caso estas sejam totalmente prevaricadas pelas interpretações dos leitores. Isto contraria a ideia de que a única interpretação válida é a que descortina a intenção original do autor.

Ao mesmo tempo, e ainda que assumindo que a criação é singular, ou seja, que vem de um indivíduo único e, por isso, será irrepitível, ela parte de uma visão do mundo, está inserida num fenómeno colectivo. A classe tem um ângulo ideológico, uma maneira de ver: “os elementos de ordem social serão filtrados através de uma concepção estética e trazidos ao nível da fatura, para entender a singularidade e a autonomia da obra.”, diz António Cândido (2006: 25). O que diz aqui é exactamente o contrário da crítica determinista, a que já nos referimos – esta tenta anular a individualidade da obra, integra-a apenas nos elementos sociais, julgando-os suficientes para explicar totalmente o

fenómeno artístico, o que leva a que alguns problemas pareçam facilmente resolvíveis. Uma crítica determinista, por isso, usará sempre instrumentos simplistas de interpretação da obra literária e do fenómeno artístico.

Parece-nos ainda que a intenção original do autor simplesmente molda o texto, que o autor tem, de facto, uma intenção, mas que, a partir do momento em que o objecto literário chega às mãos do leitor, deixa de pertencer por inteiro ao criador. Se uma obra, por exemplo, servir uma luta feminista, de pouco importa que os seus autores digam não terem tido o intuito de escrever uma obra feminista: esta, independentemente da intenção do agente primeiro, fará parte daquilo a que serve; a recepção não desempenha um papel de somenos em relação à produção.

Na relação dialógica autor-obra-público, este último não é um elemento passivo que pode apenas reagir em cadeia, mas antes uma contribuição para a própria história. Por isso, importa aqui citar Jauss, quando este afirma a necessidade da participação activa de quem lê:

A vida da obra na história não é pensável sem a participação activa daqueles a quem se dirige. É a sua intervenção que faz entrar a obra na continuidade de um horizonte dinâmico de experiência, na qual se opera a permanente passagem de uma recepção simples a um comportamento crítico, de uma recepção passiva a uma recepção activa, e das normas estéticas reconhecidas a uma produção nova. A historicidade da literatura, assim como o seu carácter comunicativo, implica, simultaneamente, uma evolução e uma troca entre obra, público e obra nova, as quais podem ser apreendidas tanto na relação entre mensagem e destinatário como na relação entre pergunta e

resposta ou na relação entre problema e solução. (JAUSS, 1993, p. 57)

O que tratamos neste trabalho é precisamente a vida da obra após a sua publicação, a participação activa daqueles leitores que tinham o poder de decidir se a obra podia continuar a circular ou não. Hoje, a vida dos livros que aqui tratamos é tratada a partir da acção pela não-continuidade *de um horizonte dinâmico de experiência*. A leitura dos censores literários tinha de ser uma leitura activa, o que fazia com que a recepção da obra, nestes casos, tivesse também de ser uma recepção *activa*: tinham de ser analisadas as potenciais consequências do início da relação dialógica levada a cabo pelas autoras. Perceber a história literária implica perceber a estética da recepção, os efeitos que as obras têm, e alcançar um lugar na história, ou no cânone literário, dependerá das leituras e das recepções activas posteriores à publicação da obra. Por isso, a análise literária não pode fechar-se na produção nem na representação. Pelo contrário, convém que se entenda, *a priori*, que, na criação da obra, já é posto um peso na recepção.

Aqui, será importante usar a definição de Jauss de *História da literatura*:

A História da literatura é um processo de recepção e produção estéticas que se cumprem na actualização de textos literários, através do leitor que lê, do escritor que produz e do crítico que reflecte. (JAUSS, 1993, p. 62)

Como é o acto da leitura o que completa a relação dialógica inerente à

literatura, percebe-se que o texto é feito para que alguém o actualize (ECO, 1993, p. 77), que o próprio texto postula a acção do leitor como condição da actualização. Assim, a história da literatura implica a actualização de textos literários, tanto através de leitores como de críticos. Como são os leitores quem actualiza as obras, a recepção está em constante actualização. Neste sentido, e porque a recepção cultural engloba a interpretação como um acto de um processo estético que inclui toda uma cadeia de construção, difusão e reconstrução dos textos (LOPES, 2010, p. 51), importa pesar o livro no que acontece após a sua publicação. A leitura como actualização é crucial na análise literária, histórica, de uma obra na medida em que o efeito de um livro só existe se tiver novos leitores que reajam em relação a si, seja por imitação, ultrapasse ou recusa. Assim, vemos a recepção enquanto parte integrante da criação literária e a literatura constitui-se no horizonte da expectativa – *Erwartungshorizont* – da experiência dos leitores, sejam coetâneos ou posteriores.

Assim, até ser lido, por não ter sido actualizado pelo leitor, o texto está incompleto, o que faz encarar a recepção como uma parte integrante do texto, já que toda a mensagem, linguística, literária, pressupõe a competência gramatical do destinatário. O leitor precisa de movimentos cooperativos, activos, conscientes, de perceber que está perante um processo de comunicação, não de recepção passiva, e de ter noção de que o autor deixou espaços em branco por uma razão, de que a obra inclui o não-dito, o que não está manifesto no plano da expressão.

Aliás, Barthes afirma a necessidade de procura de um leitor por parte do autor, de forma a criar-se um espaço de fruição. Aqui, não importaria a pessoa, mas antes o espaço: é este que permite uma dialéctica e uma fruição

imprevista (BARTHES, 1973, p. 37). Os dados para esta relação estariam assim lançados, caberia aos seus intervenientes dar início à sua relação dialógica. O acto de escrever é, aliás, a prova de um desejo pelo leitor: depois de o autor assumir a iniciativa da obra, o texto, que se torna em significante, existe para ser lido. Assim, se assumirmos a função social das obras literárias, temos de pensá-las à luz da necessidade de satisfações dos autores, que podem ser de várias ordens e incluir a vontade de alterar uma ordem social.

A partir daqui, o texto viverá ainda na multiplicidade de interpretações, nos múltiplos sentidos que poderão ser atribuídos pelos leitores, o que não significa que qualquer interpretação possa ser válida, ou seja, o facto de a obra estar sujeita a interpretações não implica que possa derivar naquilo a que Azevedo chamou “licenciosidade hermenêutica” (AZEVEDO, 1995, p. 13), já que os predicados ontológico-funcionais do texto permitem orientar as interpretações, as actualizações semânticas. Pelo contrário, sugerir que a interpretação seja potencialmente ilimitada não é o mesmo que dizer que todas as interpretações seguirão raciocínios correctos, coesos: “Interpretar um texto significa explicar porque é que estas palavras podem fazer várias coisas (e não outras) segundo o modo como são interpretadas.” (ECO, 1993, p. 30), dizia Eco. Aliás, quando o autor italiano publicou *Obra aberta*, em 1962, deparou-se com o seguinte problema: como é que uma obra de arte poderia postular uma livre intervenção interpretativa por parte dos leitores e, ao mesmo tempo, exhibir as características estruturais que estimulavam e regulavam a ordem das suas interpretações? O autor diz ter concluído mais tarde que esse tipo de estudo correspondia à programática do texto: abordava um aspecto, o da actividade cooperativa, em virtude da qual o destinatário extrai do texto o que o texto não diz. Ou seja, preencheria espaços vazios, conectaria o que aparece no texto

com tecido da intertextualidade (ECO, 1993, p. 13). Assim, assume-se que uma obra literária nunca é uma total novidade. Há vários referentes comuns, o autor partilha várias das referências culturais com os seus leitores:

A literatura é pois um sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores; e só vive na medida em que estes a vivem, decifrando-a, aceitando-a, deformando-a. A obra não é produto fixo, unívoco ante qualquer público; nem este é passivo, homogêneo, registrando uniformemente o seu efeito. São dois termos que atuam um sobre o outro, e aos quais se junta o autor, termo inicial desse processo de circulação literária, para configurar a realidade da literatura atuando no tempo.”
(CÂNDIDO, 2006, p. 84)

O objecto literário é dissecável, ou seja, a sua interpretação é imanente. Ao mesmo tempo, a obra nunca é uma novidade total – evoca outras obras, experiências, conhecimentos, cria expectativas (muitas vezes por manipulação dos autores) e essas expectativas podem ser mantidas ou frustradas (também por intenção do autor). Contudo, é aos leitores que pertence a iniciativa da interpretação, e a sua competência interpretativa não tem de coincidir com a dos autores. Ainda assim, o autor deve prevê-las, talvez manipulá-las, e deve conduzir o texto de forma a que este tenha um tipo de leitores (com, por exemplo, a partilha de códigos). Este passo faz parte da estratégia narrativa e, de forma a permitir os espaços em branco e a leitura dinâmica, activa, não pode ser dado de forma demasiado clara.

2.5. A autoria feminina num contexto em que a ditadura afastava as mulheres do acesso à produção simbólica

Neste ponto, atentaremos na autoria feminina enquanto arma política no decorrer do Estado Novo. Afastadas do acesso à produção simbólica por um paradigma imposto pela cultura dominante, era difícil às mulheres fugirem ao estigma: a arte, com uma masculinidade implícita, resistia à ideia da mulher como criadora, sendo necessário diferenciá-la. Daí que falar-se de uma autoria “feminina”, diferenciando-a da literatura *per se*, a estigmatize e minorize, já que se parte do princípio de que a arte é masculina. Não se tratará aqui, por isso, de uma “literatura feminina”, antes da forma como, para as mulheres, a própria escrita já era um baluarte contra uma imposição do Estado Novo.

Tratar o tema, contudo, não implica uma diferenciação na produção, mas antes nas condições de recepção da arte produzida por mulheres:

Não se trata de identificar uma “arte feminina” ou uma “escrita feminina”, até porque, como o tem demonstrado uma história crítica, da arte e da literatura, isso serviu, quase sempre, para minorizar a produção de mulheres frente a uma “arte” ou a uma “escrita” que não precisavam de afirmar o seu género porque tinham implícita a sua masculinidade. Mas é um facto que muitas mulheres utilizam sua experiência enquanto mulheres na sua produção artística. (VICENTE, 2012, p. 32)

As classificações nascem da criação de identidades colectivas, que se fazem por oposição, criando relações de alteridade e, através destas, criando

hierarquias. O privilégio da classificação, e do estabelecimento *do outro*, é exclusivo das classes dominantes: estas determinarão diferentes valores aos diferentes grupos, valorizando-os ou desvalorizando-os, garantindo para si mesmas um lugar social privilegiado. Desta forma, prolongarão ou perpetuarão a relação de poder que estabelecem com *o outro*. Assim, encaramos a identidade e a diferença como *criações sociais e culturais* (SILVA, 2000, p. 76), *resultantes de um processo de produção simbólica e discursiva* (SILVA, 2000, p. 81). Para diferenciar, convém ainda naturalizar a classe diferenciada, fazendo das classes dominadas *as outras classes*. É aqui que se vê que, quando se fala de escrita *feminina*, se está a partir do princípio de que a escrita tem uma masculinidade implícita, que a outra terá de ser diferenciada em relação a ela, o que, também graças à prévia exclusão social, faz com que a literatura criada por mulheres seja vista como marginal dentro da própria literatura.

A concepção de família do Estado Novo domesticava as mulheres, encarava-as como coadjuvantes dos homens. Assim, forçosamente, estas estiveram afastadas do acesso à produção simbólica. Aliás, para concluirmos por este afastamento, bastará olhar para os números das obras literárias que a PIDE proibiu, e constatarmos que apenas vinte e uma foram escritas por mulheres (vinte e uma obras, nove autoras). Era a cultura dominante que impunha um paradigma que afastava as mulheres do acesso a este tipo de produção, que dividia o mundo em dois sexos, correspondentes a dois géneros, aos quais estavam já previamente atribuídos papéis específicos:

Por detrás da ideia de aprendizagem dos papéis sociais, escondem-se motivações ideológicas. O conceito de género estabelece a constituição das identidades masculinas ou

femininas numa lógica relacional, isto é, definindo-se uma em função da outra (CUNHA, 2012, p. 2)

A família era, assim, um campo de batalha ideológico, um baluarte na manutenção do Estado Novo, uma forma de organização da sociedade politicamente imposta. Como já vimos, esta diferenciação de sexos, impondo a vida doméstica a um e destinando o espaço público a outros, estava consagrada até em termos legais. Era o sexo, uma condição dada *a priori*, que estabelecia o lugar de cada um na sociedade.

Só por isto, só por estarem as mulheres no seio de um aparelho conceptual criado por homens, segundo o qual apenas estes teriam direito à vida pública, à produção artística e simbólica, a tudo o que era político, só a existência da escrita por mulheres, significava já uma libertação a partir das paredes apertadas dentro das quais era suposto, por questões da moral dominante e políticas, entrincheirarem-se. Assim, iniciando a escrita, deixam de ser apenas objecto, tornam-se em agente:

A verdade é que a escrita produzida pelas mulheres constituiu, nessa época, um misto de libertação pessoal e de conquista da palavra com a qual podiam exprimir tudo aquilo de que tradicionalmente não eram senão objecto. A literatura sempre falou de mulheres e sempre as colocou no cerne das narrativas, explorando vivências, sentimentos e afectos mas a construção dessas personagens correspondeu, quase sempre, ao olhar dos homens escritores. É, pois, natural, que a tomada da palavra escrita pelas mulheres se tivesse revestido de temas e formatos que elas pretenderam dominar, transformando e recriando os

pressupostos tradicionais da ficção. (JESUS, 2012, p. 49)

Ao mesmo tempo, como se vê, permite-se um maior alcance da criação literária. As mulheres deixam de estar totalmente representadas por homens, passam a poder ter uma voz dentro da literatura, também com as suas experiências, e, recuperando o que a cultura dominante (masculina) deixou muda (MAGALHÃES, 1995, p. 11), começam ainda a representarem-se, o que faz com que se anule um género implícito, masculino, na construção das personagens. É que a arte no masculino em absoluto anula um sujeito, ainda que tente representá-lo, de forma mais ou menos realista. Tal não quererá dizer que os textos tenham sexo, que se perceba, através dele, de quem é a sua mão criadora. Contudo, estes expressam lugares sociológicos, antropológicos, culturais, formas de estar, posicionamentos sociais.

Assim, poderá distinguir-se entre uma literatura que parte da experiência directa e não da representação. As mulheres tornam-se em agentes sociais literários, ao invés de serem apenas representadas por uma forma de estar no mundo que não é a delas. Ao fazer literatura que é mais próxima da vida, que parte da experiência e não da representação, abrem-se campos ilimitados na escrita, sem marcações de género, ainda que, mesmo sendo considerada apenas *escrita* e não *escrita masculina*, esta tivesse já o seu género implícito. Desta forma, traz-se às narrativas elementos que não podiam ser trazidos por homens, e que eram silenciados pela cultura dominante.

É no século XX que há uma irrupção de escritoras em Portugal. Existe um conjunto de obras importantes, com grandes repercussões sociais e/ou na história literária/estética e outras que reproduziram o que já havia. Ainda que já houvesse escritoras anteriormente, é a partir dos anos 50 que a escrita ficcional

por mulheres começa a tornar-se significativa. A maior parte dos livros em que aqui nos focaremos foi escrita a partir dessa altura. Compreende-se que a produção literária por mulheres seja parca até então devido ao seu difícil acesso à escolarização.

Podemos indagar sobre um possível denominador simbólico comum às mulheres que produziam literatura, já que estas partilhavam uma identidade social, que partia de elementos culturais, sociais, económicos, físicos, políticos. Contudo, ao contrário dos homens, a quem a produção simbólica estava já destinada, criar literatura era já uma subversão, ainda que o conteúdo não tivesse necessariamente de ser subversivo, ou seja, a escrita seria, *a priori*, uma acção performativa de subversão. Por isso, não será de estranhar que, nos próximos capítulos, tenhamos livros que são subversivos e livros que são o decalque da realidade, sem pretenderem uma mudança do mundo, sem impulsionarem um debate sobre o *status quo*, sobre a história, sobre as relações sociais. Partamos, então, para a análise das obras, assim como da recepção que tiveram. A recepção que aqui nos interessa será aquela para além da proibição da PIDE, sabendo de antemão que, em muitos casos, será possível que a censura literária tenha impedido que houvesse uma recepção pública, ou seja, por parte do público leitor, para além da acção dos agentes censores literários.

3.1. Dados biográficos

Maria Emília Archer Eyrolles Baltasar Moreira (1899-1982) foi uma romancista e dramaturga portuguesa. Produtora de uma longa obra literária e jornalística (só em Portugal, colaborou com 33 jornais), escreveu dois livros que foram censurados pela PIDE. Despojada dos seus meios de sobrevivência em Portugal, acabou por exilar-se no Brasil.

Nascida em Lisboa, muda-se para Moçambique com a família em 1910, devido a contingências profissionais do pai. Acaba a escola primária com 16 anos, tendo, para isso, de insistir com a família, já que os pais acham a formação desnecessária, julgando que uma mulher não precisaria de mais conhecimentos do que os que Archer tinha na altura. Em 1914, volta para Portugal e, dois anos mais tarde, muda-se para a Guiné-Bissau. Em 1921, o pai vai trabalhar para o Banco Nacional Ultramarino, em Faro. Ali Maria Archer casa, no mesmo ano, com Alberto Teixeira Passos. Os dois vão viver para Ibo, em Moçambique, onde ficam durante cinco anos. Com o Estado Novo, o marido perde o emprego e os dois voltam para Faro. Em 1931, divorciam-se. Após o divórcio, Archer vai morar com os pais em Luanda, onde vive durante cerca de quatro ou cinco anos. A separação é ainda um acontecimento inusitado na família.

É por esta altura que inicia a sua carreira literária, com a publicação, em 1935, da novela *Três Mulheres*, publicada num livro também assinado por Pinto Quartim Graça. Volta para Lisboa, iniciando um período literário intenso

sobre a sua vivência em África. Com o livro *Viagem à roda de África* (1938), infanto-juvenil, ganha o prémio Maria Amália Vaz de Carvalho. Escreve ainda uma série de seis livros sobre África na Colecção Cadernos Coloniais⁵, publicados entre 1936 e 1938.

Em 1945, adere ao MUD, um movimento que se opunha a Salazar e que surgira em oposição ao Estado Novo no contexto do fim da Segunda Guerra Mundial, já aqui referido. Uma vez regressada, dá-se início a processos de censura dos seus romances. Em 1938, *Ida e volta dum caixa de cigarros* é apreendida e o mesmo vem a suceder com *Casa sem pão*, desta vez em 1947.

Sem meios de subsistência, Archer refugia-se no Brasil, onde chega em 1955 e onde permanece até 1979, já depois da derrota da ditadura salazarista. Sobre este exílio, Elisabeth Batista cita uma entrevista que Archer teria dado ao jornal carioca “Diário de Notícias” no dia 15 de Janeiro de 1956:

Vim para o Brasil, tendo chegado dia 15.07.1955, porque já não podia viver em Portugal. A ação da censura asfixiou-me e tirou-me os meios de vida. Apreenderam-me dois livros publicados, assaltaram-me com policiais a casa e levaram-me um original que ainda estava escrevendo, violência inédita em países de civilização europeia. (BATISTA, 2007, p. 59)

É possível que esta partida para o Brasil se deva mais a medo de uma possível prisão do que apenas a um despreço pessoal pelas posições do regime salazarista. Tendo a autora seguido de perto o julgamento de Henrique Carlos Galvão (no qual tirou várias notas, o que não passou despercebido aos agentes

⁵ Colecção com setenta livros publicados pelas Edições Cosmos entre 1920 e 1960.

da PIDE), que contestara a ditadura, e tendo-se proposto a escrever um livro sobre o assunto, vira a sua casa ser invadida pelos agentes do regime no dia 20 de Junho de 1953.

Assim como assim, chegada ao Brasil, colabora com jornais como “O Estado de São Paulo”, “Semana Portuguesa” e “Portugal Democrático”. Este último, que existiu entre 1955 e 1974, tinha o objectivo de divulgar e denunciar a situação portuguesa e tentava criar um grupo anti-Estado Novo a partir do exílio.

Voltou para Portugal depois do 25 de Abril. Chegou em 1979 e ficou internada na Mansão de Santa Maria de Marvila, um asilo, em Lisboa, onde passou os seus últimos três anos de vida. Ali morreu três anos mais tarde.

Maria Archer foi escritora e jornalista numa altura em que o regime político do seu país queria confinar as mulheres ao lar. Graças a isso, viu as suas obras serem censuradas, perdeu o seu meio de subsistência e viu-se afastada do seu país durante mais de vinte anos. Na sua obra, o seu pensamento crítico e as suas posições interventivas são claros, assim como é claro que a autora rejeitava o padrão da dependência e da subserviência femininas.

3.2. Maria Archer na literatura portuguesa

“Silenciada por alguns e apagada da memória cultural do nosso país”, viria a dizer Olga Archer Moreira, sobrinha-neta da autora, no prefácio escrito num livro de Guilherme Bordeira (2014: 7). De facto, a obra composta por mais de três dezenas de livros não tem hoje grande presença no panorama literário português, ainda que alguns destes livros, como *Ela é apenas Mulher*,

tenham tido reedições posteriores: no caso deste romance, a primeira e a segunda edições saíram em 1944, pela Parceria A. M. Pereira; a terceira edição saiu pela SIT, em 1952; a obra veio a ser recuperada pela Parceria A. M. Pereira em 2001.

Em Outubro de 1949, João Gaspar Simões fez uma profecia que não parece em vias de cumprir-se:

Esperem o juízo do tempo, e verão! Quando em 2049 se celebrar o centenário do aparecimento de *Há-de Haver uma Lei...* todos os editores portugueses dignos desse nome baixarão os olhos, envergonhados, ao ouvir esta tremenda efeméride: em 1949, Maria Archer, autora de duas dezenas de volumes, teve de publicar a expensas suas o seu livro de contos *Há-de Haver Uma Lei...* pois não havia então em Portugal um único editor capaz de perceber que este livro era uma colecção de obras-primas do conto português. (SIMÕES, 1949, p. 15)

O facto é que esta obra de Maria Archer conheceu três edições, mas nenhuma após a sua publicação imediata: a primeira (edição da autora) e a segunda edição (Soc. Ind. de Tipografia) datam de 1949 e a terceira (Soc. Ind. de Tipografia) de 1950. Parece que hoje, e entretanto, como então, não há nem houve “um único editor” capaz de “perceber” (ou de “olhar para”?) este livro como “uma colecção de obras-primas do conto português”. Por desinteresse, falta de encanto ou desconhecimento, o certo é que a edição actual portuguesa não tem dado grande destaque a Maria Archer, ainda que haja duas reedições suas nas últimas duas décadas: em 2001, como já foi mencionado, a Parceria

A. M. Pereira reeditou *Ela é apenas Mulher*; em 2013, a mesma editora reeditou *Memórias da linha de Cascais*, escrita com Branca de Gonta Colaço, uma edição fac-similada da obra de 1943.

As declarações de João Gaspar Simões foram feitas enquanto apresentava, na sua coluna “O livro do mês”, esta obra, identificando a sua edição enquanto edição de autora e apresentando-a como credencial do seu pessimismo. Dizia ele: “Em qualquer país civilizado a autora de *Há-de haver uma lei...* teria, pelo menos, meia dúzia de editores, e dos principais da nação, a disputá-la como seu *best seller*” (SIMÕES, 1949, p. 15). Ao mesmo tempo, dizia não ser fácil afirmar com segurança que um certo autor e/ou um certo livro sobreviveriam ao tempo, que seriam lidos décadas após a sua publicação, até porque ninguém sabia ao certo o que produzia a sobrevivência em literatura, embora o seu apreço por Maria Acher lhe desse a certeza da sobrevivência das suas obras. Ao referi-la, dizia aos seus leitores:

(...) têm diante de vós um escritor (teimo em chamar-lhe *escritor*, porque os seus contos, embora tenham sexo na observação que denunciam e nos temas que tratam, não o têm – são, portanto, do sexo nobre, pelo menos num país em que o homem ainda é considerado o “primeiro sexo” - não o têm no estilo, na expressão, na visão, na forma) em nada inferior, como contista, a qualquer dessas incontestada glórias (SIMÕES, 1949, p. 15)

Desta forma, assumia já o cânone como atingível, por defeito, apenas por escritores que fossem homens. Ao mesmo tempo, assumia que a mulher, também por defeito, seria inferior ao homem, e com ela a sua produção: é que

precisou de afirmar que Maria Archer não o era. Não era inferior ao “sexo nobre”, não era inferior ao “primeiro sexo”. O seu mérito estaria em igualar-se-lhe. Com isto, sugeria que uma mulher não poderia fazer nunca mais ou melhor do que um homem, que a sua relação de inferioridade seria sempre o seu ponto de partida. Quanto às intenções literárias da autora, vale a pena aqui deixar uma citação: “A minha obra literária tem sido norteadada pelo princípio vital de rebater o conceito arcaico da inferioridade mental da mulher.” (ARCHER, 1952, p. 5). Simões não a considerou mentalmente inferior, daí que tenha dito que não pudesse “deixar de ser considerada desde já *um* grande contista, *um* grande *escritor*” (SIMÕES, 1949, p. 15). Mas considerou-a mentalmente inferior *a priori*, daí a sua grande surpresa ao constatar que não o era. A referência no masculino a qualquer mulher que surpreendesse, que fizesse um trabalho de qualidade, que criasse bom material literário, deixava implícita a superioridade dos homens, revelava que pouco se esperava da capacidade intelectual das mulheres. Contudo, e apesar da citação acima, Maria Archer gostou, segundo Dina Maria dos Santos Botelho, de ser assim equiparada:

Quantas mulheres houve que, apesar de escreverem sobre a mulher e seus problemas e de a defenderem, gostaram de ouvir ou ler um elogio destes, relativo à sua pessoa? Maria Archer foi uma delas. Vários foram os críticos, e não só, que se referiram a ela no masculino. (BOTELHO, 1994, p. 21).

Contudo, o agrado não terá sido constante. É a própria Maria Archer quem, num artigo publicado no jornal “Ler”, se refere a um editorial de Marcelo Caetano, publicado no *Jornal do Comércio e das Colónias*, em 1935,

sobre o seu livro *África Selvagem*. Citando-o (“Este livro escrito por um homem seria honroso para ele”), indigna-se: “Seria necessário estabelecer a paridade ofensiva para me valorizar o trabalho?”

Referíamo-nos há pouco ao livro que motivou o comentário de João Gaspar Simões, dizendo não se ter, para já, cumprido aquilo que então vaticinava. Cabe, contudo, dizer que, apesar desta parca presença nas prateleiras das livrarias, Maria Archer tem suscitado alguns estudos recentemente: em 2002, Maria Leonor Pires Martins debruçou-se sobre a sua obra, numa tese de mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, intitulada *Cadernos de memórias coloniais: identidade de “raças”, de classe e de género em Maria Archer*; em 2007, Elisabeth Battista publicou a sua tese de doutoramento, apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, intitulada *Entre a literatura e a imprensa: percursos de Maria Archer no Brasil*; no dia 29 de Março de 2012, foi organizado um colóquio intitulado “Vida e Obra de Maria Archer. Uma Portuguesa na Diáspora”, no Teatro da Trindade, em Lisboa, por uma parceria entre a Fundação INATEL, a Câmara Municipal de Espinho e a Fundação Professor Fernando de Pádua, que contou com várias intervenções, divididas entre a evocação de Maria Archer enquanto cidadã e enquanto escritora; em 2014, Guilherme Bordeira publicou a obra, já referida, *Acerca de Maria Archer*, pelas Edições Vieira da Silva; no ano seguinte, Elisabeth Battista publicou, pelas edições Colibri, *Maria Archer: o legado de uma escritora viajante*. Anos antes, em 1994, já Dina Maria dos Santos Botelho tinha apresentado à Universidade Nova de Lisboa a sua tese de mestrado em Estudos Anglo-portugueses, intitulada “*Ela é Apenas Mulher*”: *Maria Archer, Obra e Autora*, já aqui citada.

Estes estudos tendem a dar um grande relevo às posições políticas de Maria Archer e à forma como estas enformavam a sua criação literária, para além da forma como foram cruciais na definição da sua vida (particularmente no exílio). Em pleno Estado Novo, a maneira de pensar de Maria Archer, que, por um lado, se imbuía de uma visão anti-colonialista e, por outro, recusava o confinamento doméstico das mulheres, perpassou toda a sua criação literária. Daí que Botelho afirme que Archer pretendia “moralizar mesmo pela negativa” (BOTELHO, 1994, p. 28): descrevendo as injustiças, pretendia a denúncia e a prevenção.

É precisamente a isto que Guilherme Bordeira se refere quando, ao mencionar *Ela é apenas Mulher*, dizendo que se dispôs a lê-lo sem grandes expectativas, ficou impressionado com “o retrato impiedoso da sociedade portuguesa dos anos 40 e, sobretudo, a luta da mulher no seio dessa mesma sociedade com as armas de que dispunha” (BORDEIRA, 2014, p. 12). Considera, assim, que a obra de Archer é “uma autêntica vergastada nos ditos bons costumes quanto ao comportamento das heroínas nos romances da época” (BORDEIRA, 2014, p. 50). No prefácio feito à edição desta obra em 2001, Maria Teresa Horta viria a dizer que a verdade era que “Maria Archer não cumpria enquanto mulher os cânones literários determinados pelos críticos, até há bem pouco tempo sempre homens”. “Mas”, perguntava-se, “a História da Literatura não tem sido toda ela feita pelos homens, à sua imagem e semelhança?” (HORTA, 2001, p. VI). Isto remete-nos, aliás, para a dupla censura por que passou Maria Archer, enquanto escritora e enquanto mulher. Se, para a criação literária, estavam reservados mecanismos censórios que impedissem a contestação através da arte, para as mulheres estavam reservados mecanismos sociais, de controlo moral e político, que as impedissem de ser

agentes sociais. E é aqui que voltamos ao prefácio de Maria Teresa Horta, também ela vítima dos mecanismos censórios:

(...) tudo o que Maria Archer dizia era proibido. Tudo o que ela aqui escrevia, portanto, era assustador por esse motivo. A desvirginização, o aborto, o prazer sexual das mulheres, a violência masculina. O trabalho escravo que as mulheres então executavam nas suas próprias casas. A violação diária na cama do casal. A passividade ou revolta contra tudo isto. A prostituição a que tantas raparigas eram obrigadas ou apenas empurradas, por uma sociedade hipócrita, que em seguida a condenava. (HORTA, 2001, p. X/XI)

Já nos referimos neste trabalho aos moralismos e aos pudores do salazarismo, assim como aos tabus deste regime político, razão pela qual não iremos listá-los novamente. Cabe apenas dizer que, como Horta refere, a obra de Archer pegava em vários dos temas proibidos, que mexiam nas estruturas sociais que a ditadura tentava impôr (a concepção de família, os lugares e os papéis sociais atribuídos a cada sexo) e que afirmavam a existência da sexualidade das mulheres (a desvirginização, o prazer sexual das mulheres, até o aborto), o que faria facilmente com que fosse seguida e censurada pela PIDE. Também Bordeira se refere a este elemento central das narrativas de Archer:

A preferência do público pelos romances de Maria Archer sobre a sociedade dos anos 30 e 40 deve-se a uma inovação decorrente da preponderância no enredo das suas obras, da dependência económica e social da mulher no seio da sociedade.

(BORDEIRA, 2014, p. 59)

A autora trazia, assim, para a criação literária aquele que identificava como um dos problemas centrais de uma sociedade patriarcal, confinada aos grilhões salazaristas, de forma a rebater a posição que lhe era atribuída *a priori*, à nascença. Não aceitava nem “o conceito arcaico da inferioridade mental da mulher” (ARCHER, 1952, p. 7) nem o silenciamento a que era condenada, pelo facto de ser mulher e pelo facto de ser escritora, o que a levou ao exílio. Assim escreveu as suas duas obras censuradas, *Ida e volta dum caixa de cigarros* (1938) e *Casa Sem Pão* (1947). Referindo-se ao primeiro, Paula Morão afirma que duas das quatro novelas que o compõem foram escritas com o propósito de contribuir para a revelação da mulher, tendo várias personagens femininas de vários estratos sociais, mas que não houve aqui “espessura interna ou problematização” (MORÃO, 2002, p. 139). Isto teria sido mais bem conseguido nas obras *Há Dois Ladrões sem Cadastro* (1940), *Fauno Sovina* (1941) e *Há-de Haver Uma Lei...* (1949), obras que passaram impunes pelas mãos dos censores literários. Ao mesmo tempo, Maria Archer, anti-colonialista, levantava-se, também através da sua obra literária, contra o ufanismo nacionalista português, recusando um dos baluartes da moral e da política salazarista.

Num artigo intitulado “Maria Archer”, publicado no “Diário Popular” no dia 2 de Fevereiro de 1982 (pouco mais de uma semana após a morte da autora), Raul Rego, jornalista que dirigiu os serviços de imprensa das candidaturas presidenciais de Norton de Matos e de Humberto Delgado, fez um estudo sobre a actuação política da autora, inclusive através da literatura (para além da imprensa). Rego afirma que a postura de Archer a “afastou logo de

muitos meios oficiais e de muitos salões de tertúlias, arrastando-a para os contatos com a oposição”. Descreve-a, ainda: “uma mulher livre, escritora de garra, senhora de si e impondo-se pelo talento”. Terá pagado com o exílio este afastamento, afastando-se inclusive do seu país de origem. Não é que se tenha vergado por isso alguma vez: do exílio, tentava organizar a oposição ao salazarismo, através do “Portugal Democrático”.

Antes disso, ainda durante a campanha presidencial de 1949, apoiou Norton de Matos clara e publicamente, não contrapondo candidato a candidato, mas contrapondo o princípio da liberdade à ditadura salazarista:

(...) é um resistente desde a primeira hora, mas reentrou na vida pública portuguesa como um ressuscitado. É da sua mão de resistente e de ressuscitado que nós esperamos a reconstituição das nossas liberdades tradicionais. A fé e o entusiasmo com que o país acolheu a sua Candidatura rasgaram a mortalha destes vinte e dois anos de ostracismo e num momento aniquilaram a obra de afastamento concebida e realizada pela vindicta do actual governo português. O país acolheu o nome de Norton de Matos com fé e entusiasmo não para opôr um homem a outro homem na eleição do Presidente da República, mas para opôr o princípio da liberdade contra o da ditadura. (ARCHER, 1949, p. 1)

Como já mencionámos, a censura atingiu Maria Archer de forma dupla: enquanto mulher e enquanto escritora. Importa agora recuperá-la também para que se saiba de que foi feito o policiamento ideológico, quem calou e para quê. O cânone tem dentro de si o poder, quem ameaçava o Estado Novo era banido e foi graças a estas ameaças que Maria Archer teve de ficar à

sua margem. As últimas reedições, muito recentes, por sinal, e o facto de ter estado no cerne de alguns estudos científicos mostram, contudo, que esta é uma autora de interesse, seja pela questão da estética literária, seja pela recuperação da memória histórica, seja pela recuperação daquilo que pertence à história e que passou por uma tentativa de apagamento. Este apagamento foi consequência do lado oposicionista ao regime, mas começou a ser feito antes de a autora ter escolhido conscientemente esse caminho:

A minha modesta obra de escritora ia-se também realizando e a sua crítica pertinaz aos quadros duma sociedade decadente e descrente de si mesma situou-me, a mim, sua autora, antes mesmo de eu ter escolhido reflectidamente o meu caminho, acantuou-me no campo espiritual da oposição. Eu era tida e considerada como escritora oposicionista antes mesmo de ter dito, a mim própria, que era esse, definitivamente, o meu rumo, que eu esposava, conscientemente, grande parte dos seus ideais. (ARCHER, 1948, p. 4)

Teria sido o que previamente fora “uma massa informe de ideias sociais” a galvanizar-se que derivara num “espírito mais ardente, mais combativo, mais definido, mais exigente de direitos e liberdades que de abastança e felicidade, mais exigente de direitos espirituais que de realizações materiais” (ARCHER, 1948, p. 4). O processo individual de Maria Archer na PIDE, que pode ser encontrado na Torre do Tombo, inclui alguns dos textos que tornam clara a forma como se opunha o regime, e a forma, portanto, como ameaçava a sua continuação impávida. Apesar desta posição da polícia política

em relação à autora, no dia 23 de Junho de 1973, Marcelo Caetano deu autorização para que Archer regressasse a Portugal, o que, como já dissemos, só viria a acontecer após o término da ditadura.

Nestas condições, Maria Archer produziu um repertório extenso, que contou com mais de trinta volumes. Contudo, apenas *Ela é apenas Mulher*, *Nada lhe será perdoado* e *Memórias da linha de Cascais* foram reeditados recentemente. As suas restantes obras podem apenas ser encontradas em alfarrabistas ou em *websites* de revenda e de leilões, o que nos leva a poder afirmar que, apesar de algumas tentativas em sentido contrário, a sua obra, pelo menos se olharmos para a sua dimensão total, não tem circulado. A autora foi empurrada para o esquecimento pela PIDE, que agiu contra uma autora dissonante do regime político que defendia – censurando-a, impediu-a de ser escritora em Portugal, tirou-lhe o seu meio de subsistência e levou-a ao exílio, quebrando-lhe laços, seja com o seu meio, seja com o seu público.

3.3. *Ida e volta numa caixa de cigarros* (1938)

Composto por quatro novelas – *Ida e volta numa caixa de cigarros* (1937), *Cai no mar a gota de água* (1936), *Entre duas viagens* (1938) e *Uma mulher como as outras* (1938), este volume foi publicado em Portugal, pela Editorial O Século, em 1938. Como uma nota informativa da PIDE, que citaremos num ponto adiante, nos indica, a censura deveu-se às duas primeiras novelas, e será a essas que faremos aqui referência. Antes de avançarmos para a sua análise, importa transcrever a nota introdutória que a autora lhe faz:

Duas novelas deste livro foram escritas sob o deliberado propósito de contribuir para a revelação da mulher.

– Vão-te acusar de autobiografia, disse-me quem as leu no original.

– Que bom! pensei eu, lembrando-me da razão porque Arnold Bennet fôra acusado de fazer autobiografia quando descreveu a execução duma pena de morte.

Êle mesmo conta o saboroso episódio no prefácio do seu livro “Conte de bonnes femmes”, ao publicar a tradução francesa.

Segundo informa Bennet a imprensa britânica, pela altura do livro ser editado em Londres, lavrara divertida sentença, conforme a qual, só depondo de ver e ouvir Bennet poderia relatar com tamanho realismo a execução capital a que assiste um dos seus personagens. Or, escreve Bennet, je n'ai jamais assisté a une execution capitale. J'ai puissé toutes mês informations a ce sujet dans uns serie de comptes-rendus du Matin.

Aconteceu, porém, que Frank Harris veio ao prélio confessar a mesma culpa. Sim, também êle acusa Arnold Bennet de fazer auto-biografia na descrição do terrível cenário da guilhotina e na cena da morte legal! Prova-o relatando, passo a passo, o que se faz e o que se diz num desses dramas espantosos. Conclui que, a quem o não tenha visto, não é possível imaginá-lo.

“Que pena não ter lido a tempo a sua descrição, respondeu Bennet. Ser-me-ia muito útil. Lutei com falta de elementos informativos, porque, posso garantir-lho, nunca assisti a uma execução.”

“Quere saber? Eu também não”, acabou Frank Harris por declarar.

Comentário de Bennet:

Cette petite anedocte merite d'etre retenue et d'etre servie en reponse à cete quantité de lecteus qui, chaque fois qu'un romancier les prend aux entrailles en leur donnat la convaincante illusion de la realité, s'ecrient avec assurance: Oh! Ça, c'est de autobiographie!

A todos aqueles que, ao lerem as minhas novelas, se sentirem *pris aux entrailles* e me acusarem de ter feito autobiografia, eu confesso o meu lisongeado reconhecimento. (ARCHER, 1938, p. 5/6)

Sabemos, com esta nota, duas coisas. A primeira é a intenção que sustentava a escrita e a publicação de uma parte substancial deste livro (duas novelas): Maria Archer queria usar a literatura como veículo de afirmação social das mulheres. Diz sem floreios qual era o seu objectivo de partida, mostra que põe a produção simbólica no epicentro de um confronto: dessa forma, não só a sua obra pode ultrapassar o confinamento literário como, decalcando o mundo, com a expressão da sua autora, pode ter acção sobre ele, permitindo, através das formulações, das considerações, de todas as escolhas inerentes à construção da narrativa, questioná-lo. A segunda é que a percepção de que os textos seriam autobiográficos agradaria à autora, na medida em que significaria, julgava ela, que tinha escrito uma obra realista, com uma relação com o real, uma obra que dele partiria e o decalaria, fruto da sua experiência e não da imaginação. Tê-lo feito significaria que o livro não teria falhado, que teria um lugar no mundo, que havia estruturado certo material para poder dirigir o seu discurso sobre o mundo. Partindo da realidade, a obra de Archer

criaria realidade, teria efeitos no campo político, no campo social.

As duas novelas a que Maria Archer se referia são *Ida e volta duma caixa de cigarros* (1937) e *Cai no mar a gota de água* (1936). Iremos referir-nos a elas por esta ordem, uma vez que são a ordem pela qual se apresentam no livro. São as duas primeiras, e a estas seguem-se *Entre duas viagens* (1938) e *Uma mulher como outras* (1938)

3.3.1. *Ida e volta duma caixa de cigarros* (1937)

Em *Ida e volta duma caixa de cigarros*, a acção começa com Marietta, a personagem principal, que volta do Estoril para Lisboa. De imediato, fica claro que há dois homens na sua vida, Vitor e Manuel. Foca-se no primeiro: admira a sua beleza, quer seduzi-lo e agradá-lo, havia ficado empolgada por ele desde o primeiro instante. Com o segundo, sucedera-se o contrário: a sua figura não o atraía. Ainda assim, haviam tido um romance:

“Na verdade, apetecia-lhe dar-se, entregar-se. Comprazia com o desejo de Manuel porque era êsse o seu deliberado querer. O impulso estava nela, não partia da sedução dêle. Marietta deixava-se seguir na corrente, impelida por uma antiga necessidade de amor, e cedia-lhe. Não via em Manuel o homem, via um homem.” (ARCHER, 1938, p. 16/17)

Para ela, Manuel é banal, nada nele é atraente:

“(…) o homem banal, de anatomia pobre – o animal inferior. Nem fôrça, nem beleza, nem ardor, o impunham. Era sòmente um homem, com necessidades e instintos como todos os outros, que procurava um acto com princípio, meio, e fim, para satisfazer essas necessidades e êsses instintos.” (ARCHER, 1938, p. 17)

Ao mesmo tempo, quer ser amada por ele, dominá-lo pelo amor, e, por alguma coisa querer, interessa-se por ele: o corpo acorda o que parece não poder estar acordado. Quer que veja nela não um corpo, mas o seu corpo, uma pessoa diferente das outras, de eleição. Quer captar só para si a sensibilidade dele, sedenta de mulheres, independentemente da mulher. A sua vontade surte o efeito desejado:

Manuel, sem dar tento do feitiço, colava-se à mulher insubmissa, sofria a fascinação da mulher diferente. E Marietta, deslumbrada pela obra criadora, ia amando o homem em quem insuflava uma ilusão. (ARCHER, 1938, p. 21)

Ainda assim, o efeito nela é diminuto, há uma parte que não é cumprida:

(…) não deixara nela a dor fascinante do esmagamento, a violência sedutora de ter ido na dianteira dum vendaval irresistível. Sim, era ardente no amor, vibrante, sedento das horas infinitas que se não contam. Mas largava-a insatisfeita, intacta na sua ansiedade, inquieta e aterrada perante o deus que descia à

terra e regressava ao seu trono de núvens sem deflagrar o milagre. (ARCHER, 1938, p. 22)

Manuel é apresentado como um animal sexual: um ser básico, um humano animalizado, numa construção simplista. E Marietta deseja dominá-lo pelo amor, aquilo que dele parece estar distante, porque, por ser de tal forma animalizado, só tem impulsos, só reage a impulsos. Ilude-o e começa a amá-lo.

Viajam os dois e uma caixa de cigarros acompanha-os sempre. Esta virá a ser a imagem que, mais tarde, a fará recordá-lo. Marietta pondera um casamento entre ambos, de forma a fortificar a ligação com ele, seu único amante até então. Ao mesmo tempo, é-lhe difícil entender aquele desejo recalcado, a sua incapacidade de se apaziguar e o desequilíbrio emocional em que se encontra. Mas, por esta altura, surge o irremediável: uma mulher que diz estar grávida dele. Marietta sente que o seu amor morre em plena glória e os dois terminam a relação.

Pouco depois, conhece Vitor, fica atraída pelo seu aspecto. Mas, ao primeiro contacto, percebe que o encanto só poderá ser físico: acha-o estúpido, animal, primitivo. Ainda assim, a atracção é mais forte e, sendo ele o mais vulnerável, Marietta deseja aproveitar a oportunidade para fazê-lo sofrer:

Gostaria de o torturar. Era como se, apossando-se dum papel, incarnasse em si a Mulher, simbolizasse a Mulher, e desfornasse nêlo, no Homem, no inimigo de sempre, momentaneamente encadeado, a milenária sujeição da fêmea e a os gemidos milenários da fêmea ecoando em todo o passado. (ARCHER, 1938, p. 44)

Aqui, percebe-se a intenção da autora em fazer com que confluem os processos históricos na construção das personagens e fica claro que quer fazer deles parte da estrutura interna da narrativa: percebe-se que entende haver uma opressão de um sexo sobre o outro, com alcance no passado, e percebe-se um desejo de vingança em que essa percepção encarna.

Marietta pergunta-se de onde virá o seu desejo de vingança, pergunta-se até o que quer que seja vingado:

Vingava o quê? A sua própria dôr, a dôr que outro homem lhe causara? Ou apenas a sua dôr de Mulher, de ser mais fraco, vítima eterna do mais forte, arvorada em símbolo da feminilidade oprimida. (ARCHER, 1938, p. 44)

O que aqui temos remete-nos para que foi dito anteriormente: ao lado da possibilidade de uma vingança individual, de orgulho ferido, existe a possibilidade de uma vingança histórica, individualizada num e noutra, estando um e outro a simbolizar os papéis de uma relação opressiva, secular. E por isso Marietta quer fazer-se amar sem esperança, quer enciumar sem razão, excitar sem desejo. Sente prazer na burla, na consciência de que os homens sofrerão se se souberem enganados, trava aqui a sua desforra individual de uma opressão colectiva, social:

(...) chegava a sacrificar o seu próprio prazer ao sadismo de se fazer amar sem esperana, de enciumar sem razão, de excitar sem desejo. Sempre gostara de enganar os homens – e apenas pelo

prazer de os burlar, pela certeza de que êles sofreriam se o soubessem. Era a sua maneira de reagir contra o domínio, como que uma desforra de oprimida. Muitas vezes tinha atitudes de promessa, olhares que eram incentivos, silêncios de consentimentos que não dava – e deleitava-se, imaginariamente, a revolver a dôr que assim causaria neste e naquele, nos que a amavam, se adivinhassem a felonía. (ARCHER, 1938, p. 47)

No meio disto, Vitor desespera, rompe com ela. De imediato, ela começa a procurá-lo, desespera sem ele. Acaba por encontrá-lo num *dancing* e dança com outro para enciumá-lo. Vitor interrompe a dança, agride o rapaz que está com Marietta, aproxima-se dela e dançam os dois juntos. Pouco depois, vão para um quarto alugado, Marietta sente o poder da sua atracção por ele:

Ah! sim, Vitor era um incomparável amante. Saia dos braços dêle saciada e reconhecida. Só agora compreendia os terríveis laços da carne, e como o amôr podia ser, na sua expressão sensual, o mais forte dos entendimentos. Sim, a paixão sensual, quando confirmada na posse, podia abranger a duração duma vida. (ARCHER, 1938, p. 61)

Este poder, contudo, depressa se reduz, vigora o efeito contrário:

O prestígio de Vitor, do amante incomparável, diminuía de minuto a minuto, tragado por onda alucinante, trágica, que sentia crescer e avolumar-se em si própria, mais forte do que a sua vontade. O corpo admirável que se alongava junto ao seu, o ente

de beleza e virilidade que amara, agora apoucava-se, rebaixava-se, e já a não submetia. (ARCHER, 1938, p. 62)

Marietta ganha-lhe repulsa e pensa em Manuel, com quem sucedera exactamente o contrário: “adorava Manuel antes e depois da posse, e [que] deixara de amar Vitor depois de lhe pertencer.” (Archer, 1938: 64). Vê Vitor adormecido e o asco domina-a:

O desarranjo das roupas, o homem adormecido, colavam-se-lhe à memória como visões ignóbeis. Ela mesma se sentia aviltada e miserável, suja até à alma, incapaz de reabilitação. (ARCHER, 1938, p. 65)

Foge dele. Pega na mala e no casaco para fugir de casa, e pega ainda na caixa de cigarros. Fica num hotel e fuma. Pensa em Vitor: nele, só o corpo a interessara. Vê a caixa de cigarros, pensa em Manuel. Sentir-lhe-ia a falta?

A caixa de cigarros! Bendito fôsse êsse sacrário da sua ilusão, essa testemunha da nobreza do amôr! Um soluço desgarrador, apaixonado, alteou-lhe o peito. Manuel? Era para Manuel que se estendiam os seus braços ansiosos? Não, não era para Manuel – era para o Amôr, para o amôr integral, feito da alma e da carne, amalgama de ternura e paixão, esplendor de sofrimento e prazer, Deus criador das ilusões! Nem Vitor, nem Manuel... Agora, que podia comparar, começava a saber escolher... (ARCHER, 1938, p. 71)

Tendo tido duas experiências muito diferentes com dois homens, pode agora saber o que esperar, pode escolher, saber o que deseja. Conclui que nem um nem outro. Não pode satisfazer-se com um amor “da alma” ou “da carne”, precisa de um que seja os dois. Um e outro haviam servido para que pudesse individualmente desferrar-se do que via como uma opressão colectiva: burlava os homens como reacção a esse domínio. Desta forma, Marietta existe como a confluência intencional de um processo histórico, e provavelmente como mote para que este se altere, na medida em que redesenha as relações sociais, clamando a possibilidade do exercício do poder e da vingança.

3.3.2. *Cai no mar a gota de água* (1936)

A acção da narrativa desta novela começa com Luiz indo do Funchal, onde fizera o curso liceal, para Lisboa, onde vai começar a estudar Direito. É hospedado em casa de Anica, amiga da mãe, onde vive também Isabel, uma velha parente. Ali vivem ainda Julinha, uma criada, e Rosa, a cozinheira.

Assim que chega a Lisboa, Luiz começa a sentir-se doente. Anica e Isabel acham-no fraco, frágil, tristonho, doentio. Perguntam-se se terá tuberculose. Julinha fica responsável por lhe dar cuidados, põe-lhe uma pomada diariamente. Os dois ficam cada vez mais próximos.

Luiz tenta seduzi-la, mas sem ímpetos fortes, sem romantismo:

Luiz não descambava no galanteio. Era frágil demais para ímpetos viris, indolente demais para herói de romance. Só lhe lembrava amar lá de tempos a tempos, e êsse amor queria-o

rápido, fácil, e sem continuidade. (ARCHER, 1938, p. 91)

Olha para Julinha como para uma menina, não de forma sexual. Vê-a frágil como ele, julga precisar de protecção:

Julinha não lhe aparecia como mulher. Não se assemelhava às cortezãs que conhecera, em Lisboa e na ilha. Era outra coisa, era a *menina*, ser de graça, de maciesa, de ternura, frágil como êle, como êle necessitada de protecção e afago. (ARCHER, 1938, p. 92)

Ainda assim, encontrando-a num corredor, agarra-a por trás e envolve-a nos braços. E ela fica com medo e com vergonha, sente “a chicotada da acção proibida, o recuo da mulher submissa aos preconceitos, e a revolta da mulher que aprendeu a defender o corpo da sensualidade não sacramentada.” (ARCHER, 1938, p. 100) Tenta fugir-lhe, mas ele não deixa. Domina-a com todo o peso do corpo, tapa-lhe a boca com a boca e ela queda-se imóvel e silente.

No dia seguinte, Anica acha que Julinha está estranha. Presume que tenha acontecido alguma coisa com algum homem. Quer saber quem, mas descarta Luiz. Acredita que é o leiteiro.

Julinha diz a Luiz que o que acontecera não voltará a repetir-se. Ele diz que, se ela não for ao seu quarto, ele irá ao dela. Nessa noite, ela não vai ao quarto dele, mas fica com medo de que venha. Indaga sobre o que acontecerá se ele vier:

Deitar-se-ia, ali, corpo contra corpo, e possui-la-ia, de novo, sem consentimento, portanto sem culpa? Sentiria a suprema delícia de lhe pertencer e não teria de que se acusar? Se êle viesse... se êle viesse... ela não tinha culpa... Ansiava agora por êle, entontecida de desejo, e pronta a cair nos braços que lhe acenassem. E lentamente insinuava-se a idéia de que lhe pertencia, de que o mal estava feito, de que a continuação não agravava o facto. Luiz adquirira direitos... E o desejo, a trabalhá-la, levava-a, mansamente, ao encontro de Luiz. (ARCHER, 1938, p. 107)

Será esta a primeira vez em que, na narrativa, aparece a ideia da culpa: o que acontece é visto como pecaminoso, errado, importa saber quem será o culpado. Aqui, Julinha assume que seria ele, ao mesmo tempo que considera que ele tem já direitos sobre ela. Quanto a Luiz, não “a queria para ligação duradoira. (...) apetecia-lhe para uma vez, até esgotar a novidade” (ARCHER, 1938, p. 108). E, por isso, vai ao quarto de Julinha, onde dormia também Rosa:

Ela sentiu-o de encontro ao corpo, frio, com o pijama frio, e as mãos quentes, violentas, a esmagarem-na. A realidade, o facto, a acção, espantavam do ambiente as delícias que imaginara. Voltava-lhe o medo da dor, e, ainda mais imperativa, a vergonha de sentir um homem na cama, um homem com quem não era casada. (ARCHER, 1938, p. 110)

A vergonha vem de braço dado com a culpa. Acha errado que aquilo aconteça com um homem com quem não é casada, ao mesmo tempo que tem

medo. Do lado dele, tudo é ignorado, Luiz segue impassível.

Ali ao lado, Rosa percebe outra presença, ouve tudo, finge que não vê. Luiz volta ao seu quarto e, no dia seguinte, Isabel percebe o que ali acontecera. Julinha, ainda sem saber que alguém o entendera, tem medo de ser descoberta e confessa-o a Luiz, que lhe pede que o negue. Ela percebe “que o homem amando a não amparava. De repente teve a visão do grande deserto que é a terra, a vida, o amor...” (ARCHER, 1938, p. 121). Sentindo-se só, desamparada, toma veneno. A sua tentativa de suicídio é recebida com total indiferença, até maldade. Quando Rosa diz a Anica que Julinha se envenenara, a resposta é seca: “Foi desmancho? Que é do feto?” (ARCHER, 1938, p. 123). Rosa fica surpreendida, não sabia que Anica sabia do caso. Zangada, quase ultrajada, manda chamar um carro para que levem Julinha ao hospital:

– Que pouca vergonha! Fazem as asneiras onde querem e vêm depois enxovalhar a casa de cada um! Depressa! Depressa! Um automóvel! Levem êsse diabo ao hospital! (ARCHER, 1938, p. 123)

Ainda diz “– Vê lá... Se fôr preciso pagar alguma coisa...”, para depois acrescentar “– Mais de vinte escudos, não...” (ARCHER, 1938, p. 124). Uma vez socorrida, Julinha é salva na enfermaria e volta para casa, onde é recebida por Anica, desagradada, com voz severa:

– Então, já de volta? Ora ainda bem que vieste a tempo de tomar a camioneta para a terra. A tua mala está feita, e o que não coube embrulhou-se em jornais. (Archer, 1938, p.125)

Julinha percebe que não a querem ali, que terá de voltar para casa dos pais. Luiz despede-se dela, diz que haverão de ver-se, que aparecerá em Loures, para onde ela vai, “num dia dêstes” (ARCHER, 1938, p. 128). Ela percebe-se cada vez mais só:

Ela ia sentindo o tom falso das frases. Não tinha ambições nem revolta, mas pena, uma pena maior, uma pena que ia crescendo, subindo, submergindo-a numa onda completa e total. Compreendia, vagamento, que lhe não devia falar assim o homem que a impelira para o caminho donde se não regressa. (ARCHER, 1938, p. 128)

Parte e sabe que o perdeu. Sente que o ama, apesar da injustiça, da ingratidão:

Já não o via, sentia-o perdido, e cada vez lhe queria mais. Amava-o com a persistência do amor humilde, amava-o a-pesar-de injusto, amava-o a-pesar-de ingrato, amava-o a-pesar-de infiel – como a um deus, entronizado no céu, e cuperior ao culto dos seus devotos. (ARCHER, 1938, p. 129)

E aqui a voz do narrador, não participante, afirma que Julinha

não pensava na injustiça com que eram julgados os dois cúmplices da mesma falta, na injustiça com que ela mesma os julgava. “A minha culpa, a minha vergonha...” Não se rebelava por ser a única vexada. Absolvía Luiz, perdoava-lhe. As lágrimas

que a ocultas tomavam dos seus olhos pisados eram de dor humilde, não de revolta brava. (ARCHER, 1938, p. 129/130)

Os dois fizeram o mesmo, e por insistência dele, mas só ela tem consequências, só ela se vê difamada, desprezada e humilhada. Cabia-lhe resistir às investidas, mas não cabia a Luiz não as fazer. Sente culpa e vergonha e ainda o desculpa, ainda que ele nem o peça, que não pareça nutrir mais do que indiferença pelo que lhe acontece.

Em casa dos pais, Julinha vai esperando que Luiz apareça. Acaba por contar o sucedido à mãe, absolvendo-o, dizendo-lhe que ele não tivera culpa de nada. A mãe quer contar tudo ao pai, querendo ainda que Luiz case com Julinha. Vão ao advogado, que lhes diz serem necessárias provas. Decidem ir a casa de Anica. Esta reage com agressividade, indigna-se pelo que acontecera dentro da sua casa, considera que Julinha “abusou” dela:

Que atrevimento! Eu que tenho com essa pouca vergonha? Então a sua filha abusa da minha casa, andou aqui, numa casa honesta, em libertinagem com o meu hóspede, e vocemecê vem pedir-me que tome partido por ela? Desvergonha maior nunca se viu, nem escândalo mais digno de cadeia. Fez da minha casa alcouce e ainda querem que lhe acuda! (ARCHER, 1938, p. 135)

De seguida, sugere que talvez não tenha sido ali que Julinha tivera o seu primeiro amante. Desta vez, é a mãe quem se indigna:

– Mais cuidado com a língua, qu'a minha filha não é nenhum bandalho. Não se ponha p'r'aí a desfazer na minha filha, que não

leva a melhor comigo. (ARCHER, 1938, p. 136)

Rosa, por sua vez, graças a conversas que ouvira, estava convencida de que Luiz fora o primeiro amante de Julinha. Acabam todos por chegar a um acordo: não haveria casamento, mas Luiz e Julinha viveriam juntos, como casados, em casa mobilada por Luiz, e com criada, que seria Rosa. Julinha fica inicialmente feliz com o desfecho, mas a relação com Luiz não é pacífica:

Mas Luiz não a gabava. Tinha sempre que desdenhar e nem uma palavra para louvor da beleza sãdia, juvenil, duma mulher que o amava.

Não se adaptava ao lar feito à margem da lei, fôra dos usos mundanos. A casa que mantinha, onde mandava, julgava-a mais estranha que o hotel. O desejo fôra-se com a saciedade. E agora via a amante tal como era, primitiva, rústica, apenas adornada das graças da mocidade e da candura. Após os momentos de amor, dia a dia mais espaçados, encontrava-a vazia de interêsse ou atractivo.” (...) A posse desvalorizava Julinha aos olhos do amante. E o lar, sem flor de luxo ou requinte, afigurava-se-lhe canteiro murcho, amachucado, digno de enxada. (ARCHER, 1938, p. 142)

Infeliz com o rumo dos acontecimentos, Luiz está cada vez “menos disposto a ler pela cartilha da moral legista.” (ARCHER, 1938, p. 144) Quando Julinha engravida, abre-se um abismo entre os dois: ela está feliz e ele não, sentindo-se numa situação irremediável, estando prestes a enlaçar o seu futuro com uma mulher que está prestes a odiar. Pondera fugir, mas pensa que ela ficará só com

um filho, sem poder trabalhar devido à maternidade, a batalhar-se com os pais: “Sabia que o mundo ia meter essa rapariga num tríplice inferno – o pêso do filho, o repúdio, a deshonra.” (ARCHER, 1938, p. 146). Ao mesmo tempo, se por um lado considera criminoso abandoná-la, por outro pensa que, se conseguisse fugir, só ela seria prejudicada pelo que acontecera entre ambos:

Acabou por desejar, cobardemente, que a falta e o filho caíssem em cima dela, dela só, alijando sôbre ela o seu fardo. “Gostara da pândega? Amargava-a, como outras...” (ARCHER, 1938, p. 147)

Noutras vezes, pensa que nem um nem outro têm *culpa* pelo que houvera acontecido, que nisso não havia nenhum *mal*. Pensa, conclui que o crime está no mundo, na sociedade. É daí que parte a ideia da desonra sobre a mãe solteira, o filho ilegítimo, é daí que vem a imposição do casamento. E, ao concluí-lo, envia uma carta a António, seu irmão, que percebe de leis, e que parte do Funchal para Lisboa. Os dois engendram um plano para que Luiz se liberte da situação em que se encontra. António julga que o melhor seria se houvesse rumores de que Julinha teria tido vários amantes, se muita gente a difamasse. Assim, convidam amigos para jantar em casa e, às vezes, Luiz e António faltam, o que faz com que não seja raro que Julinha jante a sós com António Videira.

Ao mesmo tempo, Luiz é cruel com Julinha: deixa nos bolsos cartas de outras mulheres, para que as veja, e retratos com dedicatórias; dorme fora; passeia na rua com outras; vai ao teatro e ao cinema e nunca a convida.

António Videira acaba por perceber que Luiz e o irmão engendram um esquema para dizerem que a paternidade do filho de Julinha é ilegítima:

Era encenada a solidão em que os deixavam. Chegavam as visitas, êsses rapazes que vinham aos serões, e surpreendiam a presença dum galaripo de boa pinta em dueto com a amázia do amigo. Comentavam, espalhavam, avolumavam o caso para escândalo. (ARCHER, 1938, p. 158)

Ao percebê-lo, denuncia o plano aos amigos que frequentam a casa. Estes dali desertam, não querem compactuar. Ninguém quer correr o risco de ser responsabilizado pela paternidade.

Perante a nova situação, urge mudar de plano: António diz que tem de ir de imediato para o Funchal e Luiz diz que vai com ele até ao Algarve, onde apanhará o vapor. Tudo é um esquema para desertarem. Na realidade, Luiz apanha o Sud-Expressa, sai em França, não mais volta, e António fica em Lisboa a ver como tudo corre.

Inicialmente, Julinha preocupa-se com o desaparecimento. Pensa em roubo, sequestro, assassinato. Pede informações à polícia, que acaba por dizer-lhe que Luiz vive em França com um passaporte regularizado. Percebe, finalmente, que ele houvera fugido, que renegara o filho.

Os pais de Julinha consultam um advogado, mas Julinha está preocupada com Luiz, defendendo-o com verdades e mentiras. Diz que deixa de gostar do filho: afinal, fora por ele que fora abandonada. Finge que tivera estado com vários homens.

Através de António, consegue fazer-se um negócio. O filho será criado a expensas de Luiz, e Julinha receberá vinte contos e o recheio da casa. Pela vila, espalha-se que o pai do filho seria um milionário. Rapazes com meios

reparam nela, estando dispostos a casarem com ela e a perfilharem a criança. Socialmente, ganha méritos: torna-se numa coisa valiosa que um homem rico quisera pagar.

A criança nasce, Julinha fica-lhe indiferente. Espera Luiz durante anos, evita os outros homens. Só raras vezes se lembra do filho, nunca tenta vê-lo. Os anos passam, Julinha vê que a vida passou como a de tantas outras. Luiz fizera o mesmo que tantos outros. O tempo havia passado, os dois haviam vivido:

O suicídio de Julinha, o pecado de Luiz, o crime de António, eram casos da vida, feito e obras do ídolo que tiranisa a vida. (...) Solidários na defesa, Luiz e António seguiam os caminhos permitidos, certos de serem justificados no triunfo. (ARCHER, 1938, p. 173)

Esta é, assim, uma novela fatalista: as dúvidas de Luiz haviam ocultado o que não lhe era conveniente; Julinha tinha sido, ao longo do tempo, incapaz de se regenerar, ficara a sós com o peso da gravidez, com o repúdio, com a desonra. Em algumas partes da narrativa, questiona-se a ideia de “culpa”, pergunta-se se as relações eróticas deverão ser consideradas “o mal”. No seu decorrer, fica ainda evidente que, a existir culpa, esta é automaticamente atribuída à mulher, a única socialmente obrigada a ser assexuada fora do casamento. Ao mesmo tempo, o fatalismo inerente à narrativa parece existir de forma excessivamente dramática, talvez até estereotipada: a indiferença de Luiz a Julinha parece estar somente a servir um propósito prévio de evidenciar o lugar de vítima da segunda, o que nos pode

levar a crer que Maria Archer não disfarçou que queria conduzir a narrativa pela sua mão de autora e não de narradora. Claro que os autores estruturam o material do mundo na literatura que criam e que esta os expressa, com as suas considerações sobre o real e os seus vários julgamentos, mas aqui, por um certo simplismo na criação das personagens, podemos crer que Maria Archer queria ainda conduzir as conclusões dos leitores: é que Julinha é indisfarçavelmente a vítima, tanto do colectivo como do individual, tanto da organização social, feita por homens e mulheres, que tende a pôr nas mulheres o ónus do que acha errado, como do indivíduo, homem, que percebe que pode lavar as mãos e não sentir o peso das consequências. Desta forma, a autora não deixa margem para grandes interpretações ou para mistério: Julinha aparece como vítima, submissa, incapaz de regenerar-se. Se é certo que, em 1936, ano em que a novela foi escrita, se vivia em Portugal uma situação de domesticação e de opressão das mulheres, também será de estranhar que a personagem veja nascer em si um amor de forma espontânea e que a ele fique presa, quase como desígnio insondável, para o resto da sua vida, sem que a sua dor atenuie alguma vez.

3.3.3. Recepção/censura de *Ida e volta de uma caixa de cigarros*

Os arquivos da Torre do Tombo incluem apenas os relatórios sobre livros feitos a partir de 1942, razão pela qual não há informação directa sobre a primeira obra a que aqui nos referimos. Contudo, *Casa sem pão*, de Maria Archer, foi publicado em 1947, e foi alvo de um processo de censura longo e meticuloso. Nele, podemos encontrar um documento que faz referência a este *Ida e volta dum a caixa de cigarros*, que nos indica o parecer da PIDE sobre a

obra:

INFORMAÇÃO

Do respectivo processo consta:

Que a autora publicou, em novembro de 1938, o seu livro “Ida e volta de uma caixa de cigarros”, sendo muito desfavorável o acolhimento que lhe dispensaram a “Voz” e “Novidades”, chegando aquêlo jornal a qualifica-lo de “livro pornográfico”.

A Censura intervém, requisita um exemplar e verificando que “nas duas primeiras novelas de character acentuadamente erótico, a autora compraz-se na volupia do promenor sensual, que parece ser o único objectivo” proíbe o livro e pede á Policia a sua apreensão.

A autora reclama, em Fevereiro de 1939, junto de Sua Excelencia o Ministro do Interior da decisão do Serviço de Censura, filiando ataque das Novidades no facto do prémio da Literatura infantil, do S.P.N. lhe ter sido atribuido e não a uma empregada do “Papagaio”, que é pertença das Novidades e que igualmente concorrera aquêlo prémio, e não tem pejo de afirmar ainda nessa reclamação que à Voz e Novidades não deve ter sido difficil influir na Direcção de Serviços de Censura porque, pelo menos, um official desse serviço, já fez parte da Redacção da “Voz” ou foi revisor das “Novidades”.

Por êstes torpes e ignobeis insinuações se poderá aquilatar o character desta mulher.

Sua Excelencia o Ministro do Interior confirmou a resolução do S. de Censura.

Decorridos mais de cinco anos, renovou a autora a sua reclamação, pois em 1939 a Censura apreendeu-lhe o livro, “de que não atingiu o alcance moral”.

O despacho dos S. de Censura traduziu apenas “um critério que se julga de conveniência pública fundada principalmente na intenção de preservar leitores de formação incorrupta ou imperfeita, de leituras que seriam perniciosas”.

Indidam-se algumas passagens, inicialmente assinaladas, e que, me parece, justificaram a decisão tomada:

Pag. 18 – 22 – 26 – 99 – 110 – 111 (?) - 123

Este relatório aponta para aquilo que seria já expectável: o carácter erótico das novelas seria o mote para que fossem proibidas. Contudo, a análise da PIDE vai além de considerar a existência do erotismo, considera que este parece ser o único objectivo dos textos, dizendo ainda que a autora se compraz na volúpia do pormenor sensual. Parece-nos que esta é uma redução do valor das duas construções narrativas e parece-nos também que esta pode dever-se a um de dois factores: fraco alcance perceptivo por parte do censor literário, incapaz de analisar a fusão orgânica em que se torna uma construção ficcional; vontade de, pela existência do supracitado erotismo, diminuir, menosprezar, difamar a autora da obra. Não excluindo o primeiro, deverá ter-se em conta que o mesmo relatório inclui, como se vê, uma consideração sobre o carácter da autora e que a apreensão do livro se deveu a ter-se considerado que este não havia atingido “o alcance moral”. Considerar obras imorais serviria não apenas para deslegitimá-las, mas também para atacar as suas autoras. A moral do Estado Novo era apresentada como a moral única, indiscutível, e quem não estivesse de acordo com tudo o que era concernente ao salazarismo seria

atacado por esta via. Proibir esta obra seria, assim, do interesse público: era uma “conveniência pública” levada a cabo para que os “leitores de formação incorrupta ou imperfeita” fossem preservados de leituras “perniciosas”. Assim, chamava-se a atenção para o perigo, para a capacidade que o livro poderia ter de agir sobre o mundo: os leitores, depois de terem pegado na obra, podiam ver-se alterados, podiam ter outra percepção sobre o mundo.

Também se descobre, com este relatório, que a autora não recebeu de forma pacífica a informação sobre a censura da sua obra. Pelo contrário, contestou a decisão dos censores literários, atitude que viria a repetir-se após a proibição de *Casa sem pão*.

De resto, a PIDE enumera as páginas que considera mais problemáticas, dizendo-as justificativas da proibição de circulação da obra: as seis primeiras têm em comum o facto de dizerem respeito a descrições eróticas, a última refere-se à possibilidade de uma interrupção voluntária da gravidez através da utilização de veneno⁶.

3.4. *Casa sem pão* (1947)

Casa sem pão foi o segundo livro de Maria Archer proibido pela PIDE e deu azo não apenas ao processo mais longo sobre qualquer uma das suas obras, mas também ao processo mais longo que tratamos neste trabalho. A obra foi proibida aquando da sua publicação, em 1947, vindo a ser autorizada, embora

6 A interrupção voluntária da gravidez foi legalizada em Portugal, através de referendo, em 2007: 59,25% dos votantes votaram a favor da sua despenalização e legalização (2.231.529 votantes) e 40,74% votaram contra (1.534.339 votantes). Assim, durante o Estado Novo, esta prática era considerada um crime.

com cortes, doze anos mais tarde. O processo, que trataremos no ponto seguinte, foi complexo e o livro voltou várias vezes às mãos dos censores literários. Antes de nos dedicarmos a essa parte, cabe-nos fazer uma breve introdução à obra, de forma a podermos entender o que esteve no cerne de todo o processo de censura.

A acção da narrativa começa com o coronel José Geraldês Ramalho a mudar-se para Pedrouços com os três filhos: Clarisse, a mais velha, aleijada e com ataques de histerismo; Adriana, de catorze anos, o amparo da família; Gustavo, bebé de colo, enfermizo e triste. Inês, a mãe dos três, havia adoecido após o parto do último. Viúvo, o coronel, chegado aos cinquenta anos, começa a sentir-se sozinho e quer casar com Felismina. Adriana não reage bem à intenção: vê a mãe ser substituída e zanga-se. O casamento avança, ainda assim, e Rosa, a empregada da família, é despedida, porque a nova esposa do coronel não quer em casa nada que a recorde do passado.

Após o casamento, nasce Georgina, e Clarisse e Adriana enojam-se, horrorizam-se com o que fora feito para que o bebé nascesse. Adriana acha que é horrível, desonesto, e é com a descrição do seu horror que termina a primeira parte do livro.

A segunda começa com a apresentação de Eduardo. Com dezanove anos, é descrito como um *bon vivant* – vive com os pais, tem boa voz de barítono, é um bom pé de dança, tem sífilis. Conhece Clarisse e Adriana, por intermédio de ambos os pais, José Geraldês e Eduardo Cardoso, e inicia uma relação com Adriana, embora os pais dele não a aceitem. Com o avanço da relação, Adriana começa a sentir-se humilhada por lhe parecer que desce na consideração dos outros por amar um homem que não ganha o suficiente para sustentar uma mulher. Ainda assim, gosta de sentir o culto dele, quer que esteja

perto a venerá-la e nisto não admite que vacile. Rejeita vários homens, e ricos, para ficar com Eduardo. Promete-lhe amor e fidelidade. Zanga-se, no entanto, quando ele lhe beija a fimbria do vestido – sente-se desrespeitada.

A relação avança, ainda assim, e Eduardo julga que a sua vida económica dependerá dela. Toda a gente sabe que recebe pouco. Contudo, não tem pressa para casar, agrada-lhe a condição de noivo, o prestígio social que vê que isso lhe traz.

Lendo o jornal, José Geraldês depara-se com uma notícia sobre um homem que se dizia falsamente médico para se introduzir na morgue. Era avisado pelo cúmplice sempre que havia raparigas novas para poder deleitar-se com os seus corpos. O seu nome era Eduardo Cardoso e era precisamente esse o nome daquele que estaria para casar com a sua filha.

O rapaz vê-o com o jornal, diz que era outro com quase o mesmo nome. Diz chamar-se Eduardo Meneses Cardoso. Fá-lo com naturalidade, não assume estar implicado, só achar que a situação não lhe convém. E, de facto, no dia seguinte, o jornal esclarece que aquele a quem se haviam referido não era Eduardo Meneses Cardoso. José Geraldês quer ter a certeza e informa-se na morgue, descobrindo que o homem em questão era de facto aquele que brevemente casaria com a sua filha. Resolve calar-se.

Após o casamento, D. Aida, mãe de Eduardo, dá um passeio a sós com Adriana na mata de Sintra. Conta-lhe as primeiras experiências sexuais que havia tido com o marido, enojando-a.

O casamento começa com vários problemas económicos, grande parte deles descritos na terceira parte do livro. Não há dinheiro para pagar as contas. Apesar da vontade de Adriana, o casal não tem filhos porque Eduardo não os quer. Assim, ela engendra um esquema para engravidar: diz que já está grávida

para que ele não se preocupe, de seguida, com a possibilidade de engravidá-la e é assim que acontece a gravidez.

Apesar de tudo, a vida familiar decorre. Eduardo pensa que o casamento fora uma asneira, mas não deixa de sentir ternura por Adriana. Desliga dela qualquer ideia de luxúria, só pensar em dormir na mesma cama já lhe parece que é estar a maculá-la. Mas casara e tem as obrigações do casamento, tem agora de cumpri-las.

O fim da Grande Guerra traz a devastação da gripe pneumónica: José Galdes morre em 1918. Depois disto, nasce Nuno, filho de Adriana e Eduardo. Eduardo gosta dele, mas preferia que fosse mais vilento e mais vivo. A criança já tem dez anos quando nasce Zèquinha, seu irmão.

No início da quarta parte, o tempo passou, Adriana tem sessenta anos, o seu corpo alterou-se. Arranja-se e enfeita-se para que Eduardo a ache bela. Durante toda a sua vida, esteve apenas com um homem, amou apenas um homem. É admirada por quem a conhece: manteve um casamento, tem um filho formado em Medicina, outro em vias de se formar em Direito.

Felismina sabe que Eduardo, ao longo do casamento, tivera várias aventuras amorosas. Teme que Adriana as descubra, sabe que ela nunca perdoaria a infidelidade e a República já instituíra a dissolução do casamento e os divórcios haviam-se multiplicado pelo país.

Em 1946, também Eduardo está gasto e acabado. Sente que o seu casamento falhou, mas foi sedimentado pelo hábito. Sofreria à morte de Adriana, opor-se-ia a um divórcio. Muitas mulheres haviam passado pela sua vida, mas nunca desejara trocar a presença da esposa em casa pela presença de outra mulher qualquer. Os filhos não ocupam um grande lugar na sua vida, nunca conviveu com eles, são uns desconhecidos na casa que é o mundo de

Adriana.

Isménia, empregada na casa, chega aos cinquenta anos ainda com o desejo de casar. Tem esperança, mas olha agora para os homens feitos, às vezes para os velhos, em vez de para os rapazes novos. Adriana havia-lhe desmanchado, durante a juventude, qualquer hipótese de relação duradoura.

Nuno conta à mãe que o pai lhe era infiel. Adriana sente-se humilhada, revoltada. Eduardo traíra-a no mais grave: sempre que lhe dissera que perdoava tudo, excepto que tivesse outras mulheres. Não lhe perdoava que tivesse estado com outras quando lhe dava tão pouco: quando o contacto era raro e de fugida, quando precisara de meses para conseguir engravidar. Ele defende-se, diz que todos os homens fazem o mesmo.

Adriana quer puni-lo, mas nenhum castigo parece suficiente. Pensa inicialmente no divórcio, mas pouco depois o divórcio já não chega: quer vingança. Quando ele lhe diz estar farto daquele casamento e ela pensa que ele sairá de casa para viver com outra, recusa-se a deixar que a outra seja vencedora: quer que ele morra e engendra um plano para matá-lo, pondo-lhe na comida óleo de croton. O livro termina com este plano, sem que saiba se vem a consegui-lo, mas adivinhando-se que sim.

3.4.1. Recepção/censura de *Casa sem pão*

Casa sem pão, obra proibida em 1947, acabou por ser autorizada em 1969, embora com alguns cortes. O processo foi complexo, tendo a obra voltado às mãos dos agentes da PIDE várias vezes. Para mais, é possível que tenha havido uma atitude preconcebida da polícia política em relação ao livro,

já que haviam sido cortadas as notícias que se referiam à sua publicação (recorde-se que a censura jornalística era feita *a priori*). A autora viria também a afirmar que os seus livros haviam sido apreendidos sem que lhe tivesse sido dada qualquer justificação para isso e sem que tivesse tido qualquer resposta aos pedidos de explicação.

Contudo, *Casa sem pão* motivou muita correspondência dentro da PIDE, tendo tido vários pareceres, que iremos aqui listar, começando pelo relatório nº 1971 da censura, assinado por Rodrigues de Carvalho:

Acho perniciosa a divulgação deste livro sob o ponto de vista moral social.

Para justificar esta minha informação junto um relato desenvolvido, com as transcrições dos passos mais escabrosos, quanto ao baixo estilo e sentido descritivo, que se contem no romance Casa sem Pão, para apreciação superior.

Este relato, de dez páginas, indica que o livro foi considerado um “grave inconveniente moral”. Nele, podemos encontrar comentários de análise de carácter de personagem, como o seguinte:

EDUARDO – rapaz de sentimentos pouco escrupulosos, filho dum Chefe de Repartição (Belarmino) e de D. Aida, senhora muito pretenciosa

Para além disso, podemos ver as partes sublinhadas pelo censor literário (que são as que mais “feriram” a sua “sensibilidade”), que aqui listaremos:

E às vezes, no quarto, às ocultas, as faces muito coradas, sentindo o sangue a circular vivamente, Adriana chegava a bôca da boneca ao bico do seu pequeno seio. (ARCHER, 1947, p. 9)

mas agora, que já tinha dez anos, mandavam-na ganhar a vida. (ARCHER, 1947, p. 9)

De seguida, a PIDE lista as personagens – Clarisse, Adriana, Gustavo, Felismina, Rosa, Ismenia –, acrescentando que se fazem “estas referencias para depois se apreciarem as incoherencias de que foram vitimas, por virtude do tratamento que a auctora deste livro fez às suas qualidades morais.”

Sublinhando o excerto “Mas no fundo da mala, entre a roupa que é sua, esconde quatro lençóis e meia duzia de toalhas turcas, que tira do roupeiro a acultas de Ismenia.”, o agente da PIDE faz ainda uma nota sobre os propósitos dos sublinhados (já aqui mencionados):

Os sublinhados salientam os passos que mais feriram a nossa sensibilidade ao ler este livro.

Uma criada velha da casa, que neste livro foi sempre considerada como fazendo já parte da familia do Coronel, pela sua fidelidade e absoluta confiança, pelo carinho com que tratou a falecida mulher do coronel e pala amizade que consagrava aos seus filhos... remata a sua vida neste romance com ou roubo de roupas na casa que era todo o seu mundo!!!...

Nas páginas 60 e 61 do livro, são sublinhados os seguintes excertos: “está fazendo uma coisa vergonhosa”; “Casam-se para fazerem porcarias”; “e a sua cama range, range como se fôsse partir-se e agora as duas raparigas passam”. E continua-se:

para o pecado da carne, o horror das coisas deshonestas que se fazem nos quartos dos casados, porque tudo isso é preciso para que nasça um filho. (ARCHER, 1947, p. 62)

só de pensar que haverá um homem, ali, perto dela, roçando as calças pelas suas saias. (ARCHER, 1947, p. 108)

Na primeira noite, Eduardo, ao entrar lançara a mão ao seio da Ismenia, um pequeno seio de garota, mal apontado sob a blusa de chite (...) corpetos que acolumam o peito, e demorar-se, muito corada e fremente, ao alcance das mãos de Eduardo. (ARCHER, 1947, p. 137)

Mas Clarisse (...) dá-lhe a mão com abandono e Eduardo preme-lha com força, metendo os dedos, até ao pulso, pelo punho da manga do seu vestido. A mão da rapariga estremece e palpita como o corpo de uma ave aprisionada. (ARCHER, 1947, p. 140)

que, a dois passos dele, se consome de desejo insatisfeito (ARCHER, 1947, p. 142)

O que ela precisa é de um homem; homem, é o que ela quere....

(ARCHER, 1947, p. 143)

e Eduardo aperta o corpo de Clarisse contra o corpo, chupa-lhe a boca num beijo voraz (ARCHER, 1947, p. 145)

A minha vontade é meter um livrete nas mãos desta desavergonhada (ARCHER, 1947, p. 160)

– Então? Apareceu a coisa?... – Veio-me esta manhã e até com bastantes dôres... (ARCHER, 1947, p. 161)

consequira introduzir-se na Morgue, varias vezes, com acumplicidade de um dos empregados. O cúmplice avisava-o para aparecer quando havia raparigas mortas à espera da autopsia (ARCHER, 1947, p. 163)

Mas com as mortas! (ARCHER, 1947, p. 163)

vem a saber, com certeza absoluta que o sátiro que se deleita, morbidamente, na contemplação das mortas, é o Eduardo (ARCHER, 1947, p. 163)

Na página 6 do relatório, a PIDE refere-se a esta parte, dizendo:

Este incidente, que denuncia um crime de necrofilia, fica depois completamente esquecido e impune. Neste romance nada mais se refere sobre o caso; e, o SÁTIRO que o coronel teve a certeza ser o Eduardo, que profanava os cadaveres de raparigas solteiras na

Morgue, continua sendo o herói do livro de Maria Archer, sem aqueles incômodos que a lei impõe, em casos desta natureza, e como seria de esperar.

Isto nos leva a crer que a narração desta notícia dum jornal foi introduzida neste livro sem qualquer interesse romanesco, e somente para que esta aberração sexual chegasse ao conhecimento daqueles leitores ou leitoras que, possivelmente, desconheciam esta perversão.

Acrescenta ainda:

Outra narração, também sem sequência justificativa:

A autora introduziu no seu livro a descrição dum passeio à mata de Sintra, não para evidenciar o seu estilo descritivo sobre a paisagem luxuriante daquela região, mas sim para salientar uma cena nojenta de tardia sensualidade entre um casal de velhos, – Belarmino e D. Aida – pais de Eduardo, que com este e a sua nora Adriana foram de tipoia, de Pedrouços a Sintra, em passeio dominical

A partir daqui, continua a listar o que fora sublinhado:

– Que queres tu!... Fogachos da mocidade... O teu sôgro teve a sua ideia e é que foi ali mesmo, atrás duma árvore... Em se apanhando no campo, pronto, torna-se rapaz...

Visionava o par de velhos na atitude animal, roupas descompostas, ritus lubrido/, na face, impudicos e desonetos. E o

risco de serem vistos...

.....

Que porcaria, que grande porcaria... (ARCHER, 1947, p. 174)

– Não mexa nas coisas...

Ele encostara a cabeça a uma árvore e puzera-se a vomitar.
(ARCHER, 1947, p. 176)

A este excerto, faz o seguinte comentário:

Este mimo de literatura parece que foi inserto neste livro somente para descrição desta cena porca e não para ser apresentada uma descrição dum passeio à mata de Sintra, visto que nenhuma outra ocorrência deste passeio é relatada.

E comenta ainda o livro no seu todo:

Há no texto deste livro expressões que pouco dignificam a auctôra, na sua qualidade de senhora, pela forma cruamente realista como as refere e pelos motivos como os apresenta.

Os sublinhados continuam:

E agradava-lhe essa ideia de beijar e ser beijada sem descanso...
(ARCHER, 1947, p. 184)

Adriana tem fome de beijos e continua com a mesma sensação

de insaciedade que sofrera em solteira. E quanto a... Nos primeiros dias do casamento tudo aquilo fôra doloroso, porque o Eduardo insistia, implacável, exigente... Mas depois de a ter desflorado, extinguiu-se completamente o seu ardor de amante. (ARCHER, 1947, p. 185)

Todo um mês, às vezes mais que um mês, sem que Eduardo se lembre como marido... E as suas amigas que lhe falam do amor realizado dia a dia, e que se gabam de excessos, de loucuras... (ARCHER, 1947, p. 186)

Mas o Eduardo não queria filhos, tomava os cuidados precisos... «A burla do casamento» dizia a médica num tom desdenhoso, tão reprovador, que Adriana corava pelo marido. (ARCHER, 1947, p. 189)

Na página 201, chama-se a atenção para o excerto “tambem dizem que faz bem... resolve estas coisas...”, havendo ainda um comentário a lápis, no relatório: “Nestas mezinhas deve a autora ser perita...”

Finalmente, é transcrito um diálogo da página 314 em diante, fazendo o agente da PIDE o seguinte comentário:

Pare rematar esta série de transcrições porcas do livro de Maria Archer, terminamos o nosso relato com o dialogo que segue, entre mulher e marido, Adriana e Eduardo, os herois deste romance; nesta altura já atingiram os 60 anos e Eduardo dá-se ao luxo de ter por amante uma rapariga de 20 anos com quem todos

os domingos vai passear para o campo e para as praias, comendo ambos o farnel que Adriana lhe arranjava, apesar das dificuldades económicas do lar, que, na época em que estes factos ocorrem já em casa se recorria aos empréstimos sobre penhores e já nada havia para penhorar, motivo do título deste romance - “CASA SEM PÃO”.

O comentário final considera que este livro contém “baixa literatura”, razão pela qual o relatório teve uma grande extensão, de forma a facilitar quem superiormente tivesse de avaliar aquele parecer:

Eis o que de baixa literatura se contém no livro de Maria Archer. Demos a este relato um desenvolvimento maior do que o que talvez merecesse, precisamente, para facilidade de consulta a quem tenha de superiormente sancionar ou rejeitar o nosso parecer.

Este, com não podia deixar de ser, em face de texto imoral do livro, é de aberta oposição à divulgação do romance “CASA SEM PÃO” que melhor lhe ficaria o título - “Livro sem moral” de Maria Archer.

À Exm^a. Direcção se submete este relatório para que se digne determinar o que tiver por mais conveniente.

A BEM DA MORAL SOCIAL

Lisboa, 9 de Fevereiro de 1947.

O Adjunto

(a) M.Rodrigues Carvalho

Três anos mais tarde, é assinada nova correspondência. Havia sido feita uma procura por *Casa sem pão* nas livrarias, tendo sido apreendidos alguns exemplares:

Em referência ao assunto de que trata o ofício confidencial desses Serviços de Censura, nº 1184, de 16 de Agosto findo, tenho a honra de informar V. Ex^a de que na “Livraria Livrolândia”, que se encontra instalada presentemente na rua dos Poiais de S. Bento, nº 119, desta cidade, apenas foi encontrado um exemplar do livro intitulado “CASA SEM PÃO”; da autoria de Maria Archer, tendo esta Polícia procedido à sua apreensão, de harmonia com o solicitado no ofício nº 137/L, de 10 de Fevereiro de 1947, também desses Serviços de Censura.

Como o exmplar [sic] do livro em causa, que junto remeto, foi comprado, segundo declarou o proprietário da citada livraria, na última Feira do Livro, levada a efeito na cidade do Porto, conjuntamente com mais dois exemplares, que na altura da diligência que efectuamos já tinham sido vendidos, solicito a V. Ex^a a fineza de esclarecer esta Directoria se ao aludido livro foi autorizado, posteriormente à comunicação feita naquele ofício nº 137/L, a sua circulação no país, o que antecipadamente muito agradeço.

A Bem da Nação

Lisboa, Polícia Internacional e de Defesa do Estado, em 5 de Setembro de 1950.

No dia seguinte, o sub-director da PIDE responde, reafirmando a proibição da circulação da obra em território português:

O Exm^o. Director agradecendo a V.Ex^a. a diligencia feita relativamente ao livro “CASA SEM PÃO”, constante do officio dessa Policia n^o. 2162-S.R., de 5 do corrente, encarrega-me de informar de que, [sic] o referido livro continua proibido de circular no País.

Com os protestos da minha mais elevada consideração.

A Bem da Nação

Lisboa, 6 de Setembro de 1950

O SUB-DIRECTOR

Na caixa 423 do SNI, Censura, da Torre do Tombo, podemos ainda encontrar o relatório de 1952, em que é dito que, com alguns cortes, a obra pode circular, ainda que se considere que se trata de “um mau livro, ou obra má”. Esses cortes seriam uns que Maria Archer tinha já feito, para além de uns que o censor da PIDE indica:

Casa sem pão” é, fundamental ou intrinsecamente, um mau livro,

uma obra má --- de cuja leitura póde advir o menor proveito moral ou espiritual, antes pelo contrário.

Não se trata, porém, de julgar ou apreciar o livro, mas tão sómente de observar se os córtés feitos pela autora, dentro das normas restritivas que lhe foram apontadas, satisfaz, no minimo, a esse critério restritivo.

Posto o problema assim, julgo serem aceitáveis esses córtés (feitos a vermelho) desde que sejam feitos ainda e tambem os córtés suplementares que indico (a lápis verde) a pag. 161 – 174 – 175- 176 – 189 – 222 – 291 – 302 – 316 – 319 – e 378.

Estes córtés fazem-se para dar sentido a várias passagens e trechos (que, sem isso, ficariam dúbios ou desvirtuados) e para dar satisfação à ideia e vizão expressas pelo censor nas suas marcações --- as quais, sem tais córtés, ficariam incompletamente satisfeitas ou seriam iludidas.

Em 10 de Novembro – 1952

Segundo Cândido de Azevedo (1997: 85/86), em 1969, para se proceder à reedição da obra, foi feito um novo relatório. Este, segundo Bordeira (2014: 78), teria sido assinado pelo leitor Capitão José Brandão Pereira de Mello e autorizado por alguém não identificado:

Trata-se de um romance social e naturalista, cuja acção decorre em Pedrouços e Lisboa, entre os anos de 1900 e 1946, que tem como figuração os membros de duas famílias burguesas, ligadas por um casamento.

O romance foi proibido por estes Serviços em 11 de Fevereiro de 1947, com a taxa de imoral.

Mas tratando-se, segundo creio, de uma reedição que a autora pretende fazer, julgo que poderá ser levantada a interdição e autorizada a reedição do romance – com alguns “cortes” ou eliminações, que vão marcadas a lápis vermelho, a páginas 185, 315 e 316 (esta última, ao que parece, já no espírito ou intenções da Autora, uma vez que ela própria já a apontara no livro).

Julgo pois que, com a condição expressa dos “cortes” apontados, possa ser autorizada a reedição do romance em causa. (AZEVEDO, 1997, p. 85/86)

O censor da PIDE considera este romance “social” e “naturalista”, embora não seja claro o que se entende por isto. Refere-se à proibição anterior, sugerindo a publicação, já que ela já havia acontecido em 1952. Para além disso, sugere novos cortes.

É ainda dito que um dos cortes sugeridos está de acordo com a intenção da autora, mas não consegue perceber-se, com os dados existentes, de que forma essa intenção se manifestou. Podia ainda parecer que a censura do Estado Novo passava a funcionar de outra forma, passando inclusive a chamar-se “Exame Prévio” na era de Marcelo Caetano, mas o que pareceria mais manso viria a mostrar-se igualmente ríspido e castrador.

Como se vê, o que é atacado no livro é a sua *imoralidade*. São listadas as cenas que descrevem actos sexuais e é dado um ênfase particular ao que se refere a necrofilia, que os censores literários julgam não ter qualquer papel relevante na narrativa, ressaltando ainda que o episódio fica “completamente esquecido e impune”, o que não será de todo de somenos: o censor literário afirma crer que este episódio fora introduzido na narrativa somente para

publicitar o que considera uma aberração sexual. De resto, é de notar que este episódio não tem, de facto, qualquer papel na narrativa.

O mesmo acontece com o referido passeio à mata de Sintra, que, para o censor literário, devia servir para “evidenciar” o “estilo descritivo” da autora sobre a paisagem. Não o fazendo, condena-se que Archer tenha, uma vez mais, feito descrições de relações eróticas, voltando à mesma consideração: a cena parece ser apenas um pretexto para que essas descrições existam, já que, no seu decorrer, não há ênfase noutra assunto.

Considera-se, por isto, que o livro tem partes indignas de uma mulher, “expressões que pouco dignificam a auctôra, na sua qualidade de senhora”, o que evidencia novamente que havia temas de um sexo e de outro, assuntos proibidos para as mulheres, e que a ideia de *moralidade* consistia na distanciação de qualquer contacto erótico, mesmo verbal.

3.5. Conclusões

Maria Archer foi escritora e jornalista numa altura em que o regime político português reservava para as mulheres o espaço doméstico, não querendo deixar que estas dele pudessem libertar-se. Graças a isso, viu as suas obras censuradas, teve de afastar-se do país. Ao lê-la, as suas posições interventivas não passam despercebidas, assim como a sua recusa da subserviência feminina. No entanto, a autora não considerava que o que escrevia tinha grande substrato político, e isto inclui as suas duas obras censuradas. É ela mesma quem o diz num artigo de 1953, sobre a censura literária em Portugal, publicado no jornal *República*. Mencionando as obras

censuradas que não passaram pelo crivo da PIDE, a autora considera-as

sem substância política ou social, páginas em que nem a Lei nem os costumes foram violadas; textos enraizados na terra fecunda do neo-naturalismo que, na Europa e nas duas Américas, deu e continua a dar frutos óptimos; livros que, nem na liberdade da arte ou da expressão, nem na ética nem no formal, destôam do que é corrente e vulgar na produção literária, portuguesa e contemporânea. (ARCHER, 1953)

Na sua óptica, as suas obras censuradas não diferiam de tantas outras. Não tinham problemas éticos nem formais, não destoavam da restante produção literária. Ao mesmo tempo, a autora sentia o peso da censura. Percebia que, com censores literários tão activos, os escritores tinham de limitar as suas obras, anquilosar personagens, afunilar os seus planos literários de forma a que coubessem nas tímidas margens da censura, colocando-os num plano de desvantagem em relação ao panorama literário mundial.

Archer dizia ainda ter escrito *O mal não está em nós*, o primeiro que escreveu após a apreensão de *Casa sem pão*, tendo diante de si o retrato do coronel Armando Larcher, director dos Serviços de Censura. Considera este “um livrecosito”, uma história com lógica e sequência, mas pouco mais. Ao mesmo tempo, considera *Casa sem pão* do melhor que escreveu.

O peso da censura na vida de Archer é indisfarçável: tirando-lhe o meio de subsistência em Portugal, acabou por fazer com que a autora vivesse mais de vinte anos fora de Portugal. Ao mesmo tempo, enformou-lhe a criação: como dito no livro anterior, a autora viu-se a alterar os seus projectos literários,

tolhendo-os, de forma a que pudessem passar pelos crivos da PIDE.

4. Carmen de Figueiredo

4.1. Dados biográficos

Carmen de Figueiredo (nome literário escolhido pela autora, como referido em Figueiredo, 1997: 22) foi uma escritora portuguesa cujos dados biográficos, ainda que a autora tenha tido muita atenção mediática à época das publicações das suas produções literárias, pouco terão chegado ao conhecimento público da população portuguesa do século XXI. A autora teve uma produção literária extensa (quinze romances, três livros de contos, uma novela) e publicou mais de doze mil contos na imprensa portuguesa, regra geral no “Diário de Lisboa” e no “Diário Popular”, tendo ainda escrito regularmente no “Diário de Notícias” (durante vinte e sete anos) e em publicações como o “Diário Ilustrado”, “A Capital” ou “O Correio do Minho”. Para além disso, fundou a “Mosaicos-Revista”, onde foi editora e directora, e onde fez trabalhos de maquetagem e paginação, tendo ainda feito desenhos, contos e artigos, alguns publicados com o seu nome literário, outros com pseudónimos que adoptou.

Contudo, os registos da PIDE na Torre do Tombo não incluem uma ficha sua, o que poderia permitir-nos aceder a alguns dados biográficos, como a data de nascimento, mas é possível, nos arquivos do Secretariado Nacional de Informação, aceder aos documentos que nortearam os processos de censura dos seus dois romances censurados: *Famintos* (1950) e *Vinte Anos de Manicómio!* (195-).

Para além destes, caberá aqui relevar o romance *Criminosa*, publicado

em 1954, que fez com que a autora fosse galardoada com o Prémio Ricardo Malheiros. Atribuído pela Academia das Ciências de Lisboa⁷, objectivando o estímulo da cultura e da criação literária em Portugal, o prémio era atribuído a originais de língua portuguesa e de autores portugueses publicados no ano de abertura do concurso. Para além de *Criminosa* de Carmen de Figueiredo, o prémio foi também atribuído a obras como *As três mulheres de Sansão* (1933), de Aquilino Ribeiro, *Terra fria* (1934), de Ferreira de Castro, *Uma pedrada no charco* (1958), de Urbano Tavares Rodrigues, *Gaivotas em terra* (1959), de David Mourão-Ferreira, *Canção diante de uma porta fechada* (1966) e *As fúrias* (1977), de Agustina Bessa Luís, ou *O dia dos prodígios* (1980), de Lídia Jorge.

4.2 Carmen Figueiredo na literatura portuguesa

Desconhecidos do grande público no século XXI, os livros de Carmen de Figueiredo não se encontram facilmente, podendo quase exclusivamente ser encontrados em alfarrabistas ou *websites* de revenda. Mesmo a já referida obra premiada, *Criminosa*, está oculta dos circuitos de venda, não tendo, ao contrário de outras agraciadas com a mesma distinção, sido canonizada, como

7 Em carta enviada à autora, o Inspector da Biblioteca da Academia das Ciências de Lisboa disse-lhe o seguinte: “Bem haja, pois quem nos sabe proporcionar magistralmente horas de tanto prazer espiritual! O desenrolar episódico dos acontecimentos, o dissecar psicológico daquelas almas quase indecifráveis e o tão simpático desfecho daquelas paixões, deixa-nos amplamente satisfeitos. Pode-se porventura adivinhar a inclinação carnal de Miguel e Dionisia, compreende-se o gesto de Suzana e as apreensões da negra, mas quando se vislumbra o abismo na frente das janelas proibidas, a grande romancista tem deles compaixão, e de nós, e solociona o caso tão sensatamente, apenas à custa do fechar temporário dessas janelas que deixaram de ser proibidas para serem cerradas. Pode dizer-se que fecha com chave de ouro. Muito obrigado pois, e faço ardentes votos ao Céu para que lhe dê longa vida e vigor intelectual para nos proporcionar horas de tanto prazer espiritual, que marcam na nossa literatura.” (Figueiredo, 1997: 78)

não o terá sido a autora. Iremos, nos pontos seguintes, tentar entender como ou se a acção da PIDE foi um dos grandes factores de contribuição para que as obras desta escritora, e a escritora em si, tenham sido apagadas do conhecimento público.

No final dos anos 50, terminava o neo-realismo, um movimento literário historicamente consolidado em Portugal, entre os finais dos anos 30 e os finais dos 50. Vivendo-se, nessa época, a época do salazarismo, os escritores foram formados no decorrer de uma crise social, formando-se este movimento sob alçada ideológica do marxismo. O neo-realismo opunha-se ao modernismo, opondo-se, em concomitância, ao movimento esteticista. Pelo contrário, queria uma literatura engajada, comprometida, querendo explorar a potencialidade social da arte. Os papéis da ficção e da poesia eram, assim, os de colocar as contradições de classe no epicentro da criação artística. Neste sentido, este movimento tornou-se não raras vezes panfletário.

O neo-realismo bebeu, claro, das motivações do realismo, embora tenha diferido dele nas raízes ideológicas e nas preferências temáticas, já que o primeiro tentou superar o paternalismo do escritor que observava a realidade e os excessos subjectivos da representação realista (REIS, 1981, p. 14). Ao mesmo tempo, a ideia da escrita neutra limitava a militância de que se imbuía já a ideia da criação literária. É que, se o realismo oitocentista estava ligado ao positivismo, o neo-realismo estava-o à concepção marxista da literatura. Assim, no último, o escritor afirmava *a priori* o seu posicionamento político e encarava a literatura enquanto acto político.

Do realismo, sobreviverá, contudo, a vontade de descrever fiel e detalhadamente a contemporaneidade. Por isso, o olhar que se lança sobre a matéria literária deverá ser desapassionado, contrastando com o romantismo e,

através da valorização dos temas do quotidiano, dando primazia ao real, embora seja claro que o analítico determina um papel. Afinal, ainda que o realismo possa ter-se mascarado de neutro, todos os movimentos literários são também estratégias literárias, na medida em que implicam na sua génese o objectivo de se atingir certos efeitos. O neo-realismo valorizará abertamente o carácter ideológico dos escritos, entendendo que à literatura, como ao discurso político, caberia desmistificar os conflitos de classe, podendo até afirmar-se que se encarava a literatura como uma extensão desse discurso.

Algumas das obras literárias de Carmen de Figueiredo, como *Vinte Anos de Manicómio!*, que analisaremos, ainda que influenciadas pelos movimentos realista e neo-realista, destoarão um pouco neste cenário, já que não se caracterizam por uma estética criada em prol das modificações sociais ou da criação de mundos possíveis que coloquem o mundo real em xeque. Contudo, as narrativas que leva a cabo alternam os momentos de descrições com os de acções e as personagens veiculam uma série de acções que podem permitir a reflexão sobre as questões quotidianas. A prosa de Figueiredo – simples, de enredo escorreito, sem grandes malabarismos retóricos – acabou por activar os serviços censórios graças, como veremos, às descrições sexuais explícitas, que, como a PIDE o dirá, e ainda que acompanhem a narrativa, não têm nela um papel crucial. Afinal, as narrativas, sem estas cenas que levaram à proibição das duas obras, permaneceriam as mesmas. Ao mesmo tempo, e ao contrário do que acontece em *Minha Senhora de Mim* (Maria Teresa Horta, 1971), a que voltaremos mais tarde, não têm um papel político nem apresentam uma visão do mundo, não denunciam nem reclamam. O inverso se passará com *Famintos*, que também analisaremos, em que a pobreza e a exploração que assolam os trabalhadores rurais é descrita com frequência, revelando-se o

conflito entre classes e assumindo-se o programa ideológico que foi o mote do neo-realismo.

Não sendo a sua obra conhecida hoje, a verdade é que a autora terá merecido alguma atenção por parte da imprensa no momento da sua actividade literária. Assim, foram-lhe feitas algumas críticas. Por exemplo, Artur Portela escreveu um texto sobre a autora no “Diário de Lisboa”, em 1954; *O muro de cristal* teve uma crítica no mesmo jornal, em 1958, *A raiz do pecado – Novelas* teve uma crítica na revista “O Século Ilustrado”, em 1960⁸. Os três são altamente favoráveis à autora, ainda que não mereçam aqui grande atenção, uma vez que mais parecem críticas panfletárias do que literárias, resumindo-se a meras enunciações de qualidades, sem sequer justificá-las, seja do ponto de vista estético, historiográfico, social ou político.

4.3. *Famintos* (1950)

Famintos (1950) foi uma obra de Carmen de Figueiredo que conheceu duas edições em editoras⁹. A primeira data de 1950 e foi feita pela Editorial Domingos Barreira, no Porto. A segunda é do ano de 1975, ou seja, foi feita imediatamente após o término da ditadura, com a chancela da Porto Editora. Foi este o primeiro livro da autora a ser censurado pela PIDE.

O enredo gira à volta da figura de António Luís, que, sendo casado

8 Estes textos estão transcritos na obra *Jornal De Uma Escritora Realista Do Real e do Fantástico*, de Carmen de Figueiredo.

9 Em entrevista dada ao jornal madrileno *Digame*, no dia 4 de Dezembro de 1951, a autora afirma que o livro já aí teria conhecido três edições (FIGUEIREDO, 1997, p. 141), o que nos leva a crer que se referia a edições de autora.

com Ana Lúcia (Aninhas), filha de D. Lídia, é ainda pai de Maria Teresa e Manuela. Felizes até ao nascimento das filhas, gémeas, o casal vê-se mergulhado numa crise que o assolou depois do parto. Afinal, este último provocara a Ana Lúcia uma apatia mental que a fizera votar todo o mundo ao seu redor ao esquecimento. Incapaz de assistir à situação (“ficara assim aparvalhada, tatebitate, de olhar distante, mortiço” in FIGUEIREDO, 1950, p. 13) e perante a recusa da sogra de internar a filha, António Luís resolve virar as costas, partindo para Manaus, onde estivera em novo. Sendo aí assolado por febres, acaba por voltar para junto da esposa e emprega-se na Câmara, onde já antes tinha trabalhado. Ana Lúcia, contudo, não o reconhece, e ele lamenta não ter sido mais firme, não ter insistido no internamento, contra a vontade da sogra, que não cedia graças às “histórias horrorosas que ouvia contar, acerca de pessoas encarceradas nesses miseráveis antros de loucura” (FIGUEIREDO, 1950, p. 62). No final da narrativa, sendo as gémeas já adultas, Manuela morre. Ana Lúcia, que, nessa altura, já tinha permitido a António Luís aproximar-se, e que se encontrava então grávida, fica num estado de depressão:

Aninhas sofria. No seu psíquico operava-se um trabalho lento, depressivo para ela. Se do contacto carnal renascera a mulher, fechada durante anos na torre numa indiferença apavorante, constrangedora, agora, no crescimento desse fruto do seu amor, ela sentia como que uma vaga de nostalgia a subvertê-la de novo. Realmente, nunca compreendera porque é que Teresinha e Manuela lhe chamavam mãe. Este era o seu pensamento fixo: - as filhas, que não sabia porque eram suas filhas... (FIGUEIREDO, 195, p. 229)

Num momento clarividente, que aparece na narrativa quase em desígnio insondável, acaba por alegrar-se com o nascimento da filha, crendo que substitui a que perdera:

– Luís, perdemos uma mas Deus ofertou-nos outra Manuela...
Uma candeia acesa para alumiar de risos a nossa velhice...
(FIGUEIREDO, 1950, p. 232)

De forma paralela a esta história, são descritas as condições miseráveis em que viviam trabalhadores, ao lado de descrições eróticas que, por vezes, são incestuosas e homossexuais. Serão aqui as primeiras aquelas que nos permitirão relacionar esta obra literária com o *zeitgeist* em que foi concebida, identificando-a com o movimento literário a que nos referimos no ponto anterior. Assim, as descrições da pobreza e da exploração, até da degenerescência social, que afectam os trabalhadores rurais, e até da forma como estes acabam por desencontrar-se de qualquer potencial rumo para as suas vidas, revelam conflitos entre classes, e de uma forma que está ao serviço do programa ideológico que foi o mote do neo-realismo. Estas, por si, já afrontariam a moral do regime, que, como referido em pontos prévios, queria ocultar os conflitos entre as classes. Contudo, como veremos no ponto seguinte, e nas notas de rodapé que acompanham o texto, terão sido as segundas as grandes justificações da proibição.

4.3.1. Recepção/censura de *Famintos*

A proibição de *Famintos* surgiu dias após a proibição de *Vinte Anos de Manicómio!*¹⁰, apesar de as obras terem sido publicadas em sentido inverso. O relatório que a esta obra concerne (Censura, cx. 733, dos arquivos do SNI da Torre do Tombo¹¹) dita o seguinte:

Exmo. Sr. Director dos Serviços de Censura

Lisboa

Nº17/L.

Porto, 12 de Fevereiro de 1952

Em cumprimento de ordem telefónica, fiz a leitura do livro “FAMINTOS”, da autoria de Carmen de Figueiredo, que junto tenho a honra de remeter a V. Ex.^a. com o seguinte parecer:

Trata-se de uma obra que se refere a uma vida familiar romanceada, com descrição de acidentes trágicos, revelando caracteres mórbidos, aberrações sexuais e outras taras.

Com pretensão a obra realista, relata casos amorais e até amores incestuosos, com descrição de imoralidades doentias, como poderá verificar-se pela leitura das passagens constantes das

10 A autora, em 1997, afirma ter em seu poder as ordens de proibição de Salazar: “Também dois dos meus mais poderosos romances foram proibidos, por ordem de Sua Excelência, Doutor Oliveira Salazar. - “*Vinte Anos de Manicómio*” - proibido em 30/01/52 Of.º à Pide Nº 387 – L. - 31/01/52. - “*Famintos*” - Proibido em 13/02/52. Of.º 267 – L. de 13/02.52. (Estes documentos, tenho-os em meu poder).” (Figueiredo, 1997: 182).

11 Com o código de referência PT/TT/SNI-DSC/19/137.

páginas: 45¹²-47¹³-48¹⁴-71¹⁵ a 73¹⁶17-83¹⁸-84¹⁹-92²⁰-99²¹-100²²-
107²³-109²⁴/110²⁵-118²⁶-139²⁷-146²⁸-162²⁹-178³⁰-180³¹-187³²-
202³³-215-216³⁴-217³⁵-221³⁶.

Pelo exposto proponho a proibição deste livro.

Informo V. Ex^a. Que ordenei à livraria “PORTO-EDITORIA”,
sita na Praça D. Filipa de Lencastre n^o42, desta cidade, detentora
da propriedade literária da referida obra, para que providenciase

12 “(...) cosidos os rostos, donde escorre a cor roxa que não engana, pelas bebedeiras consecutivas, que transformam um homem em farrapo alucinado, apodrecido o sangue e nervos descontrolados – elementos principais da degenerescência da loucura e do crime, pobres e miseráveis elementos, carregados para mais de perigosas taras ancestrais, que infelizmente continuam a enodoar as sociedades, - só esses, rodilhões espúrios que negam a família, atascadas as almas vis em álcool peçonhento, após a ceia saíam, encafuando-se nas tabernas, donde mais tarde, pela horta-morta rolavam aos tropeções, vomitando injúrias desconexas.” (FIGUEIREDO, 1950, p. 45)

13 “(...) onde as rendas das miseráveis de desconfortáveis habitações eram mais acessíveis a seus ganhos pelintras, palmilhavam as congostas, falando alto dos seus dramas de famintos incompreendidos, dizendo à noite a revolta que lhes desequilibrava [sic] os nervos tensos pela labuta árdua e constante, trabalhados de desespero, quando chegados aos tugúrios os filhos lhes pediam o pão que não podiam dar-lhes. E essas vidas ignoradas de famintos, assim se arrastavam sob a noite duma vida inteira de trabalhos, dúvidas e exaustões.

Só os bem empregados se fixavam na vila, nesse coração azougado de pequeno burgo, atafalhado de gente ávida, tracejadas a almas pelos fios dourados de secretas e altíssimas miragens. Lá, era o ventre onde se geravam anseios [sic] grandiosos e mesquinhas intrigas, numa amálgama fantástica de ódios, perseguições e vinganças aos que subiam na escala dos valores sociais; na frente subservientes e mesureiros, bajulavam a torto e a direito, para apunhalar torpemente pelas costas. Nesse ventre miserável, pálida miniatura dos grandes centros citadinos, não faltava a alfurja como máscara de trágicas mandíbulas, camuflada numa farmácia modesta, de fachada corroída pela lepra do tempo, e em cujos escaninhos escorria e alastrava o líquido corrosivo dos mais perigosos venenos.” (FIGUEIREDO, 1950, p. 47)

14 “(...) acompanhado por essas vozes estranhas, vindas de bocas torturadas, arrepanhadas pelo rictus selvagem que a miséria imprime como selo agressivo, nas faces glábricas desses entes que só conhecem privações e desconforto. (...) Eles lá seguiam, atalhos fora, discutindo os míseros salários, fazendo

sôbre a sua retirada da venda ao público, até ulterior resolução de V. Ex^a.

Aproveito o ensejo para apresentar a V.Ex^a. Cumprimentos muito respeitosos.

A Bem da Nação

comparações de mesquinho desenho, sempre à espera da hora redentora que lhes abra as portas douradas dum viver mais humano e equitativo, perdido no escuro, o recorte fantástico das suas sombras.” (FIGUEIREDO, 1950, p. 48)

15 “Aninhas imperturbável, sustentava esse olhar do marido, afiado como espada rebrilhante, tinto pela febre da lascívia, ardente como brasa de fogueira ateadada, a retratar inteira a ideia da posse mil vezes sonhada e desejada. Porém, nem o mais leve estremeção sacudia as linhas puras daquele corpo de mulher jovem. Entretanto, a impetuosidade forte do macho, renascia em Luís; o desejo, violento como grito de crime, esmagava-lhe a consciência, crescia dentro de si. Dominava-o a obsessão permanente de possuir Ana Lúcia. Já lá iam quase treze anos de renúncia extrema e aflitiva.” (FIGUEIREDO, 1950, p. 71/72)

16 “E ele a adorar, a desejar a mulher, sem se atrever a possuir, a violar a carne magnífica da própria esposa!” (FIGUEIREDO, 1950, p. 72)

17 “Seca e mirrada, Altina não consegui impressionar; além do mais, aquela fama suja que correrá como farrapos de fumo solto, muitos anos antes, é certo, mas presente na sua memória de homem, acerca do seu prazer invertido de garota destrambelhada, fazia-lhe sentir repugnância e nojo pela mulher que conseguira – assim se espalhara o boato! – prender nas malhas do seu amor anômalo outras raparigas de temperamentos duvidosos. Mesmo que ela lhe despertasse simpatia sexual, a lembrança antiga de tal incidente na vida da Pardal-sem-Rabo destruiria imediatamente esse rubro desejo da carne.” (FIGUEIREDO, 1950, p. 73)

18 “Manuel Tendeiro enfeitara-a. Casado e com um rebanho de filharada, nem por isso deixava de a procurar todas as noites.” (FIGUEIREDO, 1950, p. 83)

19 “A mulher parecia adorar a brutalidade agressiva de Manuel, pois que logo a seguir se entregava inteira e nua, numa onda forte e ardente de estrangulador desejo. Era a fêmea, na revelação total do seu instinto exacerbado por longos anos de áspera [sic] renúncia” (FIGUEIREDO, 1950, p. 84)

20 “(...) pela primeira vez, ele reconhecia na sobrinha mais nova uma interessante mulher (...) todo o

Esta proposta do censor da PIDE foi confirmada por despacho no dia 13 de Fevereiro de 1952.

Foram, assim, as descrições sexuais o que motivou a proibição da obra. Afinal, sob o ponto de vista da polícia política, esta incluía “caracteres

elaçado correcto e belo do seu corpo apetecido de virgem, deslumbraram o padre” (FIGUEIREDO, 1950, p. 92)

21“(…) a impressão nítida de que um corpo estranho tacteava as suas carnes tapadas com as roupas, o fez estremecer” (FIGUEIREDO, 1950, p. 99)

22 “(…) saltara do leito, e fazendo levantar a mulher implorativa, faminta dum amor impossível, um amor que ele não podia dar-lhe” (FIGUEIREDO, 1950, p. 100)

23 “Sabia ela, entretanto, todos os subtis segredos da volúpia amorosa. E, nas horas vermelhas de bárbara luxúria carnal, quando toda se entregava, à vista do rebanho pasmado, fazia enlouquecer os moicanos, enlouquecendo também.” (FIGUEIREDO, 1950, p. 107)

24 “por engano concebera, sabia-se lá de quem, se o homem era um safadito amaneirado” (FIGUEIREDO, 1950, p. 109)

25 “- Você está tonta mulher! Eu não quero malhar com os ossos numa cadeia. De quatro meses? Ah! não é a filha da minha mãe que a estas horas vai agatanhar este “útar” mais fechado que laranja.” (FIGUEIREDO, 1950, p. 110)

26 “Dizem que o desejo do homem morde mais que sarna, num alastrar de herpes por todo o sangue...” (FIGUEIREDO, 1950, p. 118)

27 “Ai, ser padre sem castração, eis o grande crime, crime que não era dele, mas das leis absurdas que regem os cânones...” (FIGUEIREDO, 1950, p. 139)

28 “um marotão, um lambre-cricas” (FIGUEIREDO, 1950, p. 146)

29 “Nu, avançou, tacteando febrilmente os móveis, sem saber o que desejava, sem adivinhar o que ia fazer.” (FIGUEIREDO, 1950, p. 162)

30 “quando, com a boca queimada por desejos ásperos, procurava ávido a saliência bicuda dos fartos peitos da amante, para lá sorver, no requinte bárbaro da posse completada, toda a seiva perturbante de prazer que a mulher lhe ofertava no cálice rubro do corpo magnífico.” (FIGUEIREDO, 1950, p. 178)

mórbidos, aberrações sexuais e outras taras”. Num contexto em que o sexo era um tabu, as descrições que apresentámos em notas de rodapé eram mais do que suficientes para que a circulação do livro fosse impedida. Este livro, contudo, chega, neste prisma, a ser mais ousado do que alguns dos outros que aqui tratamos: se a descrição de relações homossexuais não é novidade, são-no as relações incestuosas. Afinal, se o Estado Novo vivia sob a moral católica, deve ainda acrescentar-se que a impunha e que as relações incestuosas estavam expressamente proibidas na Bíblia: “Nenhum homem se chegará a qualquer parente da sua carne, para lhe descobrir a nudez.” (Lv 18.6); “A nudez da tua

31 “- Ora vai mas é à realíssima pata que te pariu, minha vaca! Nem depois de morta a deixas em paz! Olha que não te comeu nada, que tiveste sempre a taça cheia!” (FIGUEIREDO, 1950, p. 180)

32 “(...) logo passante dias quisera abusar da pura virgindade da Marcelina como afinal fazia a todas as outras. A pequena apanhada no celeiro, gritara, gritara, acabando por desprender-se dos braços que a cingiam como tenazes em brasa, fugindo desgrelhada, correndo alucinadamente, ferindo-se nas pedras, rasgando nas silveiras que saltava esbaforida” (FIGUEIREDO, 1950, p. 187)

33 “Tinha-te a me lado, dormíamos juntas, Amparo insinuava sensações espantosas. Pobre de mim, só as vislumbrava em ti... Abraçava-te, e sentia logo o que Amparito me segredava nos corredores, metendo-me ouvidos dentro o seu hálito escaldante; e não só nos corredores, era também nos intervalos, no recreio e na própria retrete, onde ia ter comido, iludindo as professoras” (FIGUEIREDO, 1950, p. 202)

34 “Beijaram-se em religioso silêncio, tombando de seguida, enfebrezidos, presos ao mesmo abraço, confundidos no cacho humano dum desejo vermelho, sobre a palha perfumada, enquanto os olhos semi-cerrados gritavam alto a rebeldia da carne. Estrangulados de emoção, vencidos pelo mesmo desejo bruto e másculo que é afirmação de vida no instante crucial da posse, os corpos misturaram-se com o feno, enterrando-se com volúpia na sua macieza, como se de colchão de penas se tratasse.” (FIGUEIREDO, 1950, p. 215/216)

35 “(...) o traço das formas esculturais de seus corpos jovens, sensuais e ávidos, por onde a selva forte do desejo corria em caudais de prazer, estoirando os próprios poros.” (FIGUEIREDO, 1950, p. 217)

36 “Num ímpeto selvagem, começou a despi-la, beijando-a sofregamente, apaixonadamente. Ela contorcía-se, púdica, dobrando-se nervosamente pelos rins.” (FIGUEIREDO, 1950, p. 221)

irmã, filha de teu pai ou filha de tua mãe, nascida em casa ou fora de casa, a sua nudez não descobrirás (...) não descobrirás a nudez da filha da mulher de teu pai, gerada de teu pai” (Lv 18. 9, 11). O livro não podia, por estes motivos, passar incólume pelos serviços censórios, embora seja de notar que circulou até que a autora tenha chamado a atenção já com *Vinte Anos de Manicómio!*, que analisaremos de seguida.

4.4. *Vinte anos de manicómio!* (195-)

A narrativa do romance está organizada de forma cronológica, linear, sem recorrer a analepses ou prolepses, sendo os momentos de descrições alternados com os de acções das personagens. Inicialmente, a acção gira à volta de Joaquim Bento, que, tendo juntado dinheiro no Brasil, com ele conseguiu fazer uma casa em Portugal:

Fora o Brasil que dera ao Bento uns bons patacos; e, mau grado as mesquinhas invejzices dos vizinhos, ele mandara erguer a sua casa, com alicerces no velho barracão já feito e deixado pelos seus santos velhos, mal regressara dessas terras que não eram as dele, e onde se lança mão seja de que trabalho for, dominadas as almas pela ânsia de ajuntar dinheiro para deslumbrar quem em distantes lugarejos ficou à sua espera, junto com os conhecidos sem audácia (FIGUEIREDO, 195-, p. 8/9)

Casado com Lídia, recebe uma proposta de Laurentino, pai de

Macário, para ser seu sócio numa mercearia. Lídia deseja que Bento aceite a proposta, que vá morar para Lisboa, já que o dinheiro vindo do Brasil já está prestes a acabar. Acabam por mudar-se para a capital de Portugal com a sua filha Lourdes. A partir daqui, a narrativa começa a explorar a vida quotidiana da família, mostrando-se ainda a relação de dominação patriarcal do pai em relação à filha, em relação à qual o primeiro “pressentia que só tinha a esperar desgostos” graças ao seu “temperamento sensual” (FIGUEIREDO, 195-: 70/71):

Há homens em casa, quer-se vergonha! Agora todo o dia aí como uma fraldiqueira em camisa, tem algum jeito? Se amanhã isto acontece, racho-te! (FIGUEIREDO, 195-, p. 68)

Assim, começou de ser mais ríspido, autoritário, violento em demasiado, quebrando em ímpetos quase ferozes (...) desejava a sua filha mais pura que as estrelas, tinha de reconhecer que o sangue do seu sangue era um produto adulterado, todo borbulhante de perigosas taras. (FIGUEIREDO, 195-, p. 69)

Para mais, Bento chegava “a temer estar só com a filha, com receio de dar cabo dela com pancada, para amansá-la” (FIGUEIREDO, 195-, p. 71). Esta ideia de obrigatoriedade de deserotização da mulher contrastará com a figura do próprio Bento, que não se impede de ter desejos sexuais adúlteros, numa visão que estará consonante com a socialmente aceite na sociedade portuguesa da época, em que ao homem a vida sexual era permitida, mas devia ser condenada na mulher, que devia viver enquanto esposa, fada do lar e mãe.

Vendo Bento uma aproximação entre Lourdes e Macário, “*rastaquore* profissional” (FIGUEIREDO, 195-, p. 73), começa a pensar num casamento entre ela e João Lúcio. Considerava ainda Macário impróprio para um casamento com a filha:

Paulo Macário era um desses trapos humanos a que o vinho e todo o género de deboche tinha embotado a sensibilidade, adormecendo-lhe os sentimentos sagrados da honra e da dignidade, sendo portanto capaz de tudo. Sensual e sádico, tinha por vezes fibrilhas alucinantes na íris metálica, deixando mesmo que lhe surpreendessem nos vincos da boca, o desequilíbrio do seu psíquico afogado em libertinagem. (FIGUEIREDO, 195-, p. 73)

Notando o crescendo de irritação do pai, Lourdes aproxima-se de João Lúcio para iludi-lo. Supondo – acertadamente – que a aproximação é fingida, Joaquim Bento começa a emagrecer e adocece. Lourdes passa, nessa altura, a admitir a possibilidade de casar com João Lúcio. Para mais, a realização do casamento significaria deixar de viver sob o domínio do pai:

Queria também libertar-se da dependência paterna. Casada, já o pai não lhe atiraria vassouradas nem a faria calar a poder de murros na mesa. Competiria isso ao João; e, esse, pobre bicho de conta, estava ela bem certa de que nunca a tal se atreveria. Esperta por índole e de tamaninha iniciada na perversão, muito embora bem camuflada quando ela queria, Lourdes compreendeu imediatamente que a proposta de Lúcio era aceitável e aquele

casamento seria para ela a emancipação total. (FIGUEIREDO, 195-, p. 79)

Os dois acabam, assim, por casar, após Lourdes ter levado pontos de uma parteira de forma a poder fingir a sua virgindade. Ainda que sem “interesse carnal” (FIGUEIREDO, 195-, p. 88) pelo marido, acaba por engravidar e, no dia em que tem o primeiro filho, Lídia dá uma queda e morre.

Posteriormente, reencontrando-se Lourdes com Paulo Macário, Lourdes, ainda que inicialmente tente rejeitá-lo, inicia com ele uma relação adúltera:

rápido, brutal, curvou-se mais, dobrou-a pelos quadris, como vime, estendeu-a mesmo ali no cimento morno, ajoelhando-se ávido e sedento sobre a carne palpitante que mordeu, voraz, sorvendo-lhe na boca beijos dum requinte cru, completamente dementado pela onda de luxúria amorosa que lhe agitava o sangue, como se um poderoso afrodisíaco enlouquecesse. (FIGUEIREDO, 195-, p. 136)

Numa vez seguinte, João Lúcio quase os encontra juntos. Aliás, vislumbra um homem em casa, mas Lourdes finge que tinha sido impressão. O episódio traz consequências ao marido e este adocece, tendo a esposa de chamar um médico:

Não sou eu que estou doente... É meu marido; um caso grave. Tem há muito alucinações. Ontem, porém, teve o seu primeiro acesso violento de loucura furiosa. Após, recaiu em prostração.

Hoje não se levantou e lá está entendido no leito, sem dizer palavra... (FIGUEIREDO, 195-, p. 174)

Na sequência deste episódio, João Lúcio acaba por ser internado num manicómio, e ali fica durante vinte anos. Lourdes permanece impávida face a isto:

O internamento do marido não lhe roubara uma hora de sono. Ainda não fora vê-lo, pois cobarde, receava a sua ira surda. Temia sobretudo, sentir nos seus, enterrados como punhais gritando vingança, os olhos parados de Lúcio, firmes e acusadores. (FIGUEIREDO, 195-, p. 202)

Inicialmente, João Lúcio debate-se contra a clausura, gritando que não está louco. Pouco depois, habitua-se à reclusão, acabando por considerar a sua situação irremediável, já que não tem ninguém que o liberte. Durante o seu internamento, Lourdes inicia uma relação erótica com Carlos e Castro, médico responsável pelo internamento do marido.

Chega-se então à última parte do romance, cuja narrativa é rápida, contrastando com o que até aí fora apresentado. Tendo passado dezanove anos desde o internamento de João Lúcio, este é agora visitado frequentemente pela sua filha Ângela e por António, seu noivo, e juntos querem fazer os possíveis por libertarem o primeiro. Finalmente, falando com Carlos e Castro, numa altura em que Lourdes já está morta, percebem que a única forma de libertarem João Lúcio é darem-no como morto para que possa sair e refazer a sua vida noutro lado, sob outro nome. É o que acontece, finalmente, e João Lúcio torna-

se no *senhor Júlio*. Com um mês de liberdade, porém, começa a pesar-lhe ter perdido a sua própria identidade e suicida-se.

Finalmente, poder-se-á olhar para este como um romance que oferece a visão de uma possibilidade de conseqüências para uma família que, da província, se muda para a cidade, sendo corrompida pelo meio, que poderosamente age sobre ela. O novo meio, que provoca alterações nas personagens e nas suas relações com o social, provoca um processo de erosão que culmina na forma descrita. As descrições longas ao longo das quais a narrativa se tece, alternadas com episódios levados a cabo pelas personagens, sobrevivem da vontade de decalcar a realidade do realismo, dando-se também aqui primazia ao real e ao quotidiano.

4.4.1. Recepção/censura de *Vinte Anos de Manicómio!*

O relatório que ditou a proibição de *Vinte Anos de Manicómio!* devia estar disponível nos arquivos do Secretariado Nacional de Censura, com a referência Censura cx. 733, na Torre do Tombo, já que, ao pesquisar-se a informação dos serviços de censura em relação à obra, é esta a referência bibliográfica indicada. O relatório, contudo, não se encontra na caixa 733, podendo sugerir-se que talvez tenha sido extraviado. Contudo, numa obra sobre a censura literária, da autoria de Cândido de Azevedo, encontra-se o texto do relatório fixado, que repetimos aqui:

Parece-me condenável este romance pelos trechos (por vezes páginas inteiras) de realismo tão cru e descrições de tal basévia e

lubricidade que custa a crer terem sido escritas por uma mulher.

E, afinal, todos os esses trechos absolutamente condenáveis podiam ter sido omitidos, sem prejuízo da contextura ou da acção do romance.

Os trechos principais que me parecem mais condenáveis vão assinalados a p. 16³⁷, 19³⁸, 23, 24³⁹, 25⁴⁰, 27-28⁴¹, 42⁴², 51⁴³, 54⁴⁴,

37 “Oh! Quantas vezes se masturbara ele (...) Masturbara-se, sim, furiosamente, pensando, doido, nas formas promitentes e esplêndidas dessa mulher, sem querer provocante, que não tinha homem, e a aldeia em peso acabara por apontar a dedo, por ela ter aparecido se barriga à boca, sendo como era viúva... Masturbara-se, violento e frenético, possesso de desejos insensatos” (FIGUEIREDO, 195-, p. 16)

38 “Vezez acontecera já que, se calhava o cio impetuoso do macho acicatá-lo, bastava, ao chegar-se-lhe, fixar a deformação monstruosa, para se lhe ir água abaixo todo o violento desejo da carne.” (FIGUEIREDO, 195-, p. 19)

39 “queimada já na chama ardente dos pecadilhos da juventude que, quase sem maldade, as faz levar, os deditos lambuzados de terra, a ensaiar no mistério das carnes tenras, o prelúdio dum prazer de pecado, saltavam poças cheias de lama, esparrinhando-se umas às outras, que essa delambida da dona Manuela, fora surpreendida, agarrada ao professor, um marmanjote casado, mas cão como o mais refinado cão, toda descomposta e desgrenhada...” (FIGUEIREDO, 195-, p. 23/24)

40 “Umas gatas sempre a arderem em cio... Porém... a culpa muita vez nem era delas. Nem sempre o sangue as queimava. Eles, homens, é que ateavam a fogueira. (...) Onde quer que haja um homem e uma mulher, o pecado surge. Eis a imposição do instinto e dar carne. Brutalidade, animalidade, matéria, só matéria...” (FIGUEIREDO, 195-, p. 25)

41 “Uma forte rajada de impetuoso desejo fez-lhe instantâneamente dilatar o sexo gordo, ao mesmo tempo que na boca sentiu um travo acre, como líquido vertido numa esponja a retrair-se.” (FIGUEIREDO, 195-, p. 27)

42 “O brilho maroto da pupila incendiada, apagava-se; seus lábios de arqueado perigosamente luxuriante, amoleciam, e, toda a febre que o queimava durante o dia, e reflectia na face tumefacta, se ia extinguindo lentamente, mergulhando-o em calma, cheio de pensamentos sérios.” (FIGUEIREDO, 195-, p. 42)

43 “(...) era diàriamente iniciada por ela, nos segredos perigosos dos palpitantes anseios da sua carne de

63-64⁴⁵, 80-81⁴⁶, 92⁴⁷, 93⁴⁸, 94, 97⁴⁹, 135-136⁵⁰, 167⁵¹, 207⁵² e 216⁵³.” (AZEVEDO, 1997, p. 108)

Cândido de Azevedo informa ainda sobre a data de proibição da obra, 30 de Janeiro de 1952, o que bate certo com a informação dada pela própria autora (FIGUEIREDO, 1997, p. 182).

fêmea desejeosa, e pervertida talvez pelo contacto dos muitos homens por quem se tinha roçado na vida, desde os bancos do liceu até ao magistério” (FIGUEIREDO, 195-, p. 51)

44 “O próprio púbis, esse galvanizante triângulo de Vénus, que outrora beijara sôfrego, com requintes de bruto e selvagem desejo, - macho cego pelo delírio da carne que requeria posses – não podia agora vê-lo ou palpá-lo, sequer, inchado pela trama de veias que apareciam como tortulhos em eido de castanheiros bem adubado pelo apodrecimento que é morte e renovação.” (FIGUEIREDO, 195-, p. 54)

45 “(...) macho forte, em permanente contacto com mulheres, impunha as suas necessidades físicas, atormentado pelo desejo, um pouco esquecido das varizes deformadoras. Sim, nesses momentos rubros de delírio, em que o amor é apenas uma palavra toda carne, sangrenta, de humanos desejos ou torpes e selvagens ímpetos, Joaquim esquecia a rede de varizes, que já se enroscava no próprio sexo” (FIGUEIREDO, 195-, p. 63/64)

46 “(...) dir-se-ia que, despertara em si um novo mundo de vivacidades e loucas ardências até ali ignoradas (...) rasgando lhe sem escrúpulos o véu de sangrentas bistrações, para além do qual surgira a mulher, birante e forte na grandeza sublime da posse que é redenção e pecado. Mas ela, levada por uma amigalhaça, antiga condiscípula no liceu, fora logo, cautelosamente a uma misteriosa fazedora de *virgens*, e, por trezentos escudos, aquela dera dentro dela certos pontanázios, garantindo que ficava à prova do mais sabido macho.” (FIGUEIREDO, 195-, p. 80/81)

47 “Lourdes foi assim virgem uma segunda vez” (FIGUEIREDO, 195-, p. 92)

48 “Fingidamente púdica, não queria despir-se, acirrando mais e mais o desejo impetuoso que como um véu, obscurecia a razão do rapaz. Em dado momento, Lúcio toma-a pela cintura, joga-a sobre a colcha, rasga o vestido enfolharado, e colhe, todo ele queimado numa intensa labareda, a flor que mal sangrou mas que por isso mesmo o fez delirar.” (FIGUEIREDO, 195-, p. 93)

49 “As ignoradas fibras da sua carne voluptuosa de grande amorosa, todas vibravam, desnorteando-a” (FIGUEIREDO, 195-, p. 97).

50 “Lourdes recuava, tentava desprender-se, ginasticava os membros em desvios e curvas aliciantes,

Esta informação bate ainda certo com outros documentos que, esses sim, se encontram na caixa 733 dos arquivos do Secretariado Nacional de Censura, como, por exemplo, uma nota que solicita a apreensão da obra de Carmen de Figueiredo, datada de 31 de Janeiro de 1952.

Director da Policia Internacional e de Defesa do Estado

LISBOA

Tenho a honra de solicitar de V. Ex^a. se digne mandar apreender

mas, deixando-se a pouco e pouco, amolentar pelo desejo louco do macho, cujo hálito lhe queimava a cara e o colo. (...) E, rápido, brutal, curvou-se mais, dobrou-a pelos quadris, como vime, estendeu-a mesmo ali no cimento morno, ajoelhando-se ávido e sedento sobre a carne palpitante que mordeu, voraz, sorvendo-lhe na boca beijos dum requinte cru, completamente dementado pela onda de luxúria amorosa que lhe agitava o sangue, como se um poderoso afrodisíaco enlouquecesse.” (FIGUEIREDO, 195-, p. 135/136)

51 “Retesou-se toda, sacudindo os ombros, espanejando os cabelos; e atirou-se-lhe, trémula, de encontro o peito, esmagou-lhe a boca, queimando lha, com o ardor bárbaro de seus vorazes beijos de luxúria. (...) Ela, inebriada, só instinto, deixava-se enganar, e torcia-se, gemendo incoerências, sob o forte amplexo dos braços que a cingiam.” (FIGUEIREDO, 195-, p. 167)

52 “Moça desflorada que quisesse passar por donzela, se entrava *mulher*, era certo sair *virgem* da casa da *rata-sábua* sem hesitações. Ele dava uns pontos tão bem dados, cosia com tal perfeição, que nem o homem mais sabedor conseguiria descobrir o logro...” (FIGUEIREDO, 195-, p. 207)

53 “Beijara-a então, sôfregamente, violentamente, sacudindo aquela carne lânguida, dementado pela fogueira que lhe queimava o sangue, agulhoando-lhe o instinto, martelando-lhe nas artérias, congestionando-lhe o sexo. (...)

O médico fitou-a quase surpreendido... mas, sem mais preâmbulos, antes mesmo de dirigir-lhe qualquer banal cumprimento, atraiu-a a si, esmagando-lhe a boca entreaberta, onde mergulhou a sua, com avidez desenfreada.

Beijou-a, mordeu-a, esfanicou-lhe as roupas até vê-la inteiramente nua, sob aquele manto luminoso de gase dourada...” (FIGUEIREDO, 195-, p. 216)

o livro intitulado “VINTE ANOS DE MANICÓMIO”, da autoria de Carmen Figueiredo, editado pela “Empresa Literária Universal”, Travessa da Era, nº 17, em Lisboa, por ter sido proibido de circular no País, o que desde já muito agradeço.

A Bem da Nação

Lisboa, 31 de Janeiro de 1952

O DIRECTOR

No dia seguinte, numa outra nota, o subdirector dos serviços de censura pergunta a razão pela qual o livro da autora não fora submetido à apreciação daqueles serviços:

Gerente da Empresa Literária Universal

Rua da Era, nº 17

LISBOA

O Exmo. Director encarrega-me de solicitar a V. Ex^a. se digne informar por que não submeteu à apreciação destes serviços, o livro “20 ANOS DE MANICÓMIO”, da autoria de Carmen de Figueiredo.

A Bem da Nação

Lisboa, 1 de Fevereiro de 1952

O SUBDIRECTOR

A resposta chegar-lhe-ia no dia seguinte, pela mão de Gaspar de Almeida:

Lisboa, 2 de Fev. 1952

A Exma Direcção dos Serviços de Censura

Lisboa

Em conformidade com o officio nº 198 de ontem em que perguntam – porque não submete à Censura o livro – Vinte anos de Manicómio, por Carmen de Figueiredo – comunico a essa Exma Direcção, que não costumo submeter à censura romances passionais, porém reconheço que o referido romance é demasiado realista e só dei por isso depois deste estar meio impresso.

Como era feito por uma escritora – nunca supus que esta tivesse escrito com tanta realidade, porém atendendo que os Romances de Abel Botelho e Guido de Verona este continuam a suceder-se, sempre julguei que este poderia ser tolerado.

Se não estivesse esgotado, teria nele um prejuízo [sic].

Sem mais, subscrevo-me...

Gaspar de Almeida

No dia anterior, 1 de Fevereiro, tinham sido pedidos ao Gerente da Empresa Literária Universal, pelo subdirector dos serviços de censura, exemplares das obras de Carmen de Figueiredo:

Gerente da Empresa Literária Universal

Rua da Era, 17

LISBOA

O Exm^o. Director encarrega-me de solicitar a V. Ex^a se digne enviar a estes Serviços, a titulo devolutivo, um exemplar de cada um dos livros abaixo indicados, da autoria de Carmen de Figueiredo:

“FAMINTOS” - “ELE NÃO É MEU MARIDO” E “CAMINHO DO CALVÁRIO”.

Com os meus agradecimentos.

A Bem da nação

Lisboa, 1 de Fevereiro de 1952

O SUBDIRECTOR

A resposta chegou durante o mesmo dia:

Lisboa, 1 de Fev. 1952

Exmo

Subdirector dos Serviços de Censura

Lisboa

Ainda que quisesse ser agradável a V. Excia não me é possível enviar os livros que me pede por não os ter.

Famintos – edição de Domingos Barreira – Porto

Ele não é meu marido – edição do Século

Caminho & Calvário – desconheço o editor

Dedicação Suprema – Casa do Livro – R. D Deus Z.

O livro 20 anos de Manicómio encontra-se esgotado

Com os meus cumprimentos, subscrevo-me

Gaspar de Almeida

A última nota que versa sobre o processo de censura de *Vinte Anos de Manicómio!* data de 6 de Fevereiro de 1952. Escrita pelo subdirector dos serviços referidos, informa sobre o que terá acontecido com a impressão da obra: Gaspar de Almeida, gerente da Empresa Literária Universal, tê-lo-ia imprimido sem atentar no conteúdo da obra, já que, regra geral, a sua empresa publicava apenas livros infantis.

INFORMAÇÃO

Veiu à Censura, a meu pedido, Gaspar de Almeida, gerente da Empresa.

Expuz-lhe a gravidade da falta cometida, mostrando-lhe as disposições legais referentes ao assunto.

Declarou-me que, excepcionalmente, imprimiu o livro, pois a sua empresa só publica livros infantis. Que só no meio da impressão notou que o livro era bastante realista, tendo chamado a atenção para o caso, da autora. Que em virtude de esta lhe afirmar que a publicação não tinha mal, tendo em vista outros livros do mesmo género que estão à venda, acedeu ao seu desejo, induzindo-o em erro que confessou ter cometido.

Disse-lhe que ia apresentar as suas declarações ao Exm^a. Director, para resolução, mas desde já o prevenia de que se verificasse reincidência ficaria sujeito ao encerramento da empresa.

Lisboa, 6 de Fevereiro de 1952

O SUBDIRECTOR

Entende-se, assim, que esta obra de Carmen de Figueiredo não foi apreendida aquando da sua publicação porque, tendo sido escrita por uma mulher, os membros do regime partiram do princípio de que não poderia afrontar as políticas ou a moral do regime. Como já referimos em pontos prévios, às mulheres estava destinado o espaço doméstico (o que, *per se*, já as excluía do acesso à produção simbólica) e esta não foi, por isso, vista enquanto um agente social, político, com capacidade de analisar o mundo envolvente e

questioná-lo, menos ainda de afrontá-lo. Daí o comentário de Gaspar de Almeida (“Como era feito por uma escritora – nunca supus que esta tivesse escrito com tanta realidade”) e daí o comentário do próprio relatório de censura (“trechos (por vezes páginas inteiras) de realismo tão cru e descrições de tal basévia e lubricidade que custa a crer terem sido escritas por uma mulher”). De resto, não foi sequer a estrutura da narrativa ou o subtexto aquilo que alarmou os serviços censórios, mas os trechos com referências sexuais na primeira incorporada. E, como previamente dito, e também dito pelo censor literário, sem eles não haveria prejuízo da acção do romance. É que, ao contrário do que acontece com *Minha Senhora de Mim*, a incorporação do erótico/sexual, que não serve grande propósito para além do meramente realista, ou seja, do decalque da realidade, não será um elemento *interno* da construção literária, uma peça essencial na construção da narrativa literária, ou seja, é um elemento que possibilita a realização narrativa, mas não é nela determinante: conduz a narrativa, mas não actua na constituição do essencial da obra enquanto peça literária. Assim, este elemento não será particularmente subversivo, estando a sua capacidade de ferir o Estado Novo apenas no facto de afirmar a existência da sexualidade e dos impulsos sexuais.

4.5. Conclusões

Os dois romances de Carmen Figueiredo a que aqui nos referimos não passaram pela censura graças à incorporação, na estrutura da narrativa, de descrições sexuais. Estas diferem do que aconteceu com *Minha Senhora de Mim*, de Maria Teresa Horta, a que voltaremos posteriormente, e são elementos

secundários das narrativas: existem de forma a conferirem algum realismo à obra, possibilitando a construção da narrativa, mas não são o seu elemento central. Os censores literários escandalizaram-se particularmente pelo facto de tais descrições terem sido escritas por uma mulher, mostrando a forma como a sexualidade parecia pertencer unicamente aos homens (a forma erótica, portanto, não servia aqui para representar ou subverter relações de poder, não tendo, por isso, aqui, um papel político).

Ainda assim, torna-se difícil dizer que à PIDE se deveu o desaparecimento de Carmen Figueiredo da vida literária portuguesa e, pode dizer-se, até da sua canonização. Ainda que tenha havido a sua clara intenção, através das proibições, a verdade é que nem as outras obras sobreviveram, havendo muito poucas reedições e sendo hoje muito difícil encontrá-las, nem a reedição de *Famintos*, que aconteceu vinte e cinco anos após a sua primeira publicação e um ano após o término da ditadura, lhe garantiu uma vida longa ou até um espaço na vida pública. Mesmo *Criminosa*, agraciado com um prémio também dado a muitos escritores conceituados e canonizados, acabou por perder o seu espaço entre as prateleiras. Afinal, mesmo com as duas obras proibidas, Carmen de Figueiredo contava ainda com uma obra literária extensa, à qual se juntavam as publicações frequentes em jornais de tiragem diária.

Se as obras da autora foram apagadas do conhecimento público, podemos dizer o mesmo da autora. Por isso, torna-se difícil falarmos das condições de produção destas obras e podemos apenas referir-nos à recepção com os dados que temos: os dos relatórios dos serviços censórios e os conhecimentos que temos das produções editoriais. Ao contrário de livros como *Novas Cartas Portuguesas*, a que nos referiremos posteriormente, os livros de Carmen de Figueiredo não agitaram e não agiram

sobre o mundo, não deixaram marcas para a posterioridade, não foram fulcrais na redefinição de modelos sociais nem contribuíram de forma visível para os debates sobre as relações de poder e muito menos para o derrubar da ditadura (que, à época em que foram escritos, tinha ainda uma vida longa pela frente). O término da ditadura, ao contrário do que aconteceu com Natália Correia, também não viria a fazer grande diferença, já que, dos livros censurados, apenas um veio a público.

Claro que há vários motivos para que uma reedição não surja: falta de interesse de editores, falta de interesse de autores, o *timing* da suposta reedição, a avalanche de livros que, tendo sido censurados ao longo de décadas, inundaram as listas de publicações em 1974/1975. Poderiam, por isso, ficar por explicar as razões que motivaram a reedição de *Famintos*, mas não levaram a uma reedição de *Vinte Anos de Manicómio!*. Ainda assim, pelo facto de, como já referimos, o primeiro reflectir de forma mais evidente o *zeitgeist* em que foi concebido, podendo também servir para, após a ditadura, revelar as condições materiais de uma parte da sociedade no seu decorrer, pode conceber-se que colocá-lo (de novo) no mercado, de torná-lo, desta vez a sério, acessível para o público, fosse mais premente. Neste caso, a própria percepção da autora em relação à sua obra também muito dirá. Afinal, Carmen de Figueiredo considera que esta foi a sua obra que conseguiu ter maior êxito, tendo, diz a mesma, produzido uma grande discussão (FIGUEIREDO, 1997, p. 141). Contudo, essa discussão terá sido datada, até porque também esta reedição se terá perdido entre tantas, acabando por não haver nenhuma outra.

5. Maria da Glória

5.1. Dados biográficos

Maria da Glória é um caso singular neste trabalho. Desconhecida do grande público, está ausente das prateleiras e dos estudos literários. *A Magrizela* (1962), livro que aqui trataremos, foi impresso pelas Oficinas Gráficas de R. R., em Lisboa. A capa do livro foi feita pela autora.

Não tendo a autora assinado com um apelido, torna-se, à distância de décadas, muitíssimo difícil aceder a qualquer informação sobre si. Nos processos da PIDE, procurando pelos nomes próprios que temos disponíveis, não conseguimos encontrar dados pessoais. Sem uma ficha, não conseguimos aceder a um relatório, que terá sido escrito, que justifique a proibição da obra. Uma pesquisa *online* poucas informações nos oferece. Aliás, a pouco mais se chega do que à lista de obras proibidas pela PIDE ou a raras vendas de alfabarrabistas. Assim sendo, este capítulo diferirá dos restantes. Não sabemos quem é esta mulher, não sabemos o que lhe aconteceu. Iremos fazer o que nos cabe e nos parece a única hipótese de análise: ler o livro atentamente e tentar descobrir o que ali terá activado os alarmes da censura.

5.2. *A Magrizela* (1962)

A acção da narrativa começa na aldeia de Torrão. Ali, Maria, uma criança de três anos, filha do coveiro, brinca com Carlitos, da mesma idade,

filha de um dono de várias tendas e tabernas. A menina, contudo, é maltratada pela tia, negligenciada pelo pai, Lucas. As vizinhas, ao verem os maus tratos, comentam-nos. Uma, Zulmira, diz que a mulher precisava de levar uma sova, como a que levava às vezes. A outra, avó de Carlitos, concordava só para não haver desentendimentos: sabia que o marido, Zoca, lhe batia quando a apanhava a traí-lo.

Zulmira e Zoca, sendo Maria orfã de mãe e negligenciada em casa, pedem a Lucas que lhes dê a filha. Este acede, desde que a filha o vá ver de vez em quando e volte para a casa caso não se dê bem na outra. Maria muda-se, assim, para a casa dos vizinhos, onde é bem tratada. Contudo, há “o inconveniente de assistir às cenas amorosas dos seus benfeitos.” (GLÓRIA, 1962, p. 15)

Quatro anos mais tarde, já Maria anda na escola. Carlos, por sua vez, rouba tabaco e fuma pelos campos. Namora com Maria, mas também gosta de Adélia, de treze anos. Esta sente ciúmes de uma loira que desperta o interesse de todos os rapazes:

Com ar muito desdenhoso, bamboleando o seu corpito elegante de garota de doze anos vaidosos, mas que a puberdade tinha desenvolvido bastante para a sua idade, mostrava o seu seio redondinho e rijo sob tecidos transparentes e claros, e os rapazes malcriados tentavam ver quem a apalpava e beijava. (GLÓRIA, 1962, p. 16/17)

Assim, Adélia resolve usar Carlos, leva-o para debaixo de uma figueira:

Com o António a coisa era diferente, não havia dúvidas, porque o Carlos tão inocente ainda mal a contentava, mesmo assim levou o Carlitos para debaixo da figueira durante uma semana, até que o António, cansado de tentar mais alguma coisa à lourita do que umas beijocas e uns apalpões, resolveu continuar a acompanhar a Adélia, que se lhe entregava totalmente. (GLÓRIA, 1962, p. 17)

Depois disto, Maria amua, tem ciúmes de Adélia:

Depois de o Carlitos ficar a saber o que o homem deve fazer à mulher, continuou a levar a Mariazinha, que amuada quase não falava, pois sentira ciúmes daquela Adélia, que ela via sempre atracada aos rapazes, pelos cantos mais escuros. O Carlitos disse-lhe que só gostava dela, e quando crescessem casariam os dois, e olhando para um e outro lado a ver se vinha alguém, apertou-a e beijou-a na boca, como lhe tinha ensinado a outra; sim, porque ele tinha gostado da coisa. Agora iria fazer o mesmo com a Maria. Esta, surpreendida, mas vivamente interessada nas meiguices que o seu Carlitos lhe fazia, cedeu com alegria doida a tirar as calcitas e ali mesmo aconteceu nas traseiras da escola, já abandonada pelos outros. Aquilo recordava-lhe o que via em casa, com o Zoca e a Zulmira. Quando estava deitada, à noite, fingia-se adormecida, mas escutava e espreitava o que eles faziam, depois contava tudo ao Carlitos. (GLÓRIA, 1962, p. 17/18)

Às vezes, para o fazerem, escondem-se atrás dos jazigos. Assim

continuam até aos onze anos. Maria está na quarta classe, Carlos prepara-se para tirar a admissão ao liceu. Irá estudar para Faro.

Maria, quando não pode estar com ele, vai ao cemitério visitar o pai. Faz mais:

(...) uma das suas grandes paixões era ir examinar algum corpo que estivesse na casa mortuária, nas horas que o cemitério estivesse fechado. Olhava o morto e, se era homem, remexia-o, desabotoava-o e acariciava-o, contente de ter ali à sua disposição um homem. (GLÓRIA, 1962: p. 19)

À noite, acorda “com os ruídos que o seus benfeitores faziam no quarto ao lado, ficando alerta a saborear tudo o que via e ouvia.” (GLÓRIA, 1962, p. 19). No meio disto tudo, estuda muito e tem as melhores notas. A família quer saber como pô-la no liceu e onde hospedá-la em Lisboa. Dirigem-se, assim, os três para a capital, Maria segue no colo do pai:

(...) que bom ir ali nos joelhos daquele homem a quem ela chamava pai Zoca! Olhava-o com cobiça de fêmea, pois sempre que o contemplava via-lhe o soberbo corpo nu atracado à mulher e desejava-o para si. Gostaria de lhe beijar a boca bonita, de dentes muito brancos. Ele, encantado por tê-la ali tão submissa (amava-a, como se fosse sua), beijava-a no rosto, nos olhos lindos e, sem saber que tinha nos braços um ente já viciado, apertava-a, dando-lhe palmadinhas nas pernas. (GLÓRIA, 1962, p. 21)

Da visita à Lisboa, resolve-se a estadia: ficará dois anos na casa dos tios, depois irá para a dos primos. Na casa dos tios, vive ainda Célia, de dezasseis anos. Chama Maria para o seu quarto, mostra-lhe revistas de circulação proibida. Conta-lhe que tivera tido um namorado, que morrera na tropa e a deixara grávida. Conta-lhe que tinha abortado. Envolvem-se:

Arrando-se ao pescoço da outra, beijou-a levemente na boca, mas como Célia a tinha agarrado fortemente pela cintura e lhe dizia que repetisse, ela tornou a beijá-la, mas desta vez a outra tinha-lhe recebido o beijo de boca aberta. Para ali ficaram, silenciosas, emocionadas, a beijarem-se primeiro quase suavemente, depois com ardor. Os beijos sucediam-se ora na boca, ora nos olhos, no pescoço. Célia, enlouquecida, incitava a jovem companheira. - Assim, olha. - E punha de fora os grandes seios, fazendo com que a Mariazinha enfiasse ali o rosto e lhe sugasse os bicos arrebitados pelo desejo. (GLÓRIA, 1962, p. 26/27)

Célia tem de partir para Coimbra. Combinam estar juntas uma noite, antes da partida. Quando se enlaçam, não reparam que dois vultos se aproximam. Dois rapazes observam-nas. Querem chacoteá-las, mas ficam excitados. Maria sente-lhes a presença, foge do quarto. Célia deixa-se estar:

(...) de olhos cerrados, estatelada na cama à espera de mais carícias, se encontrava prostrada, e sorria lânguidamente feliz...

Quando sentiu que eles a trepavam e acariciavam, pedindo-lhes por tudo que consentisse em ser deles, não reagiu.

Maria, do seu quarto, que fechara à chave, ouvia tudo.

Horrorizada, chorava de vergonha. Célia, em vez de os repelir, prostituíra-se! Conhecia-lhe bem as reacções para não perceber o que se estava passando no quarto ao lado. Agora, Célia dir-se-ia que ululava, uivava ganindo o prazer que sentia! (GLÓRIA, 1962, p. 29)

Quando termina o quarto ano liceal, Maria muda-se para a casa dos primos. Ali ninguém fala com ela, come a sós na cozinha. Antipatiza com Milá, filha da dona da casa. Um dia, ouve-a falar ao telefone com Rui, resolve espiá-la. Acaba por vê-los juntos, escondida atrás de um espelho. Envolvem-se e, no fim, Rui tenta pagar-lhe, mas ela diz que dele não quer dinheiro. Durante estes anos, é ainda descrito que, no liceu, há uma cena de violação colectiva.

Maria é infeliz e maltratada naquela casa e Zulmira decide que ela não mais ficará em Lisboa. Assim, volta para a aldeia, e reencontra Carlos. Passam-se os anos do liceu, os dois continuam apaixonados um pelo outro.

Maria vai viver para Braga, correspondem-se, juram amor, mas Carlos envolve-se com Rosa Rita. Esta havia-lhe dito que já havia estado com vários homens, mas mentira-lhe:

Rosa Rita mentira-lhe: fora ele o único, sentira isso ao tentar possuí-la à primeira; mas era tarde, muito tarde para voltar atrás. Depois, numa raiva bruta, rasgou-lhe a carne virgem, fazendo-a sangrar; em seguida um grito vibrante... dava-lhe a certeza. (GLÓRIA, 1962, p. 52)

Confirmando às famílias de ambos o sucedido, acabam por marcar os dois um casamento. Carlos está contrariado, fá-lo só porque não pode fugir-lhe:

Quanto à noiva, fartou-se de o seguir por toda a parte e de lhe ouvir dizer que casaria com ela porque ela assim o quisera e porque a lei o obrigava, mas que o deixasse em paz até ao dia em que teria de a suportar, que a detestava, que não passava de uma sonsa, que havia de a ver o menos possível. (GLÓRIA, 1962, p. 55)

Rosa Rita, passeando no campo, acaba por envolver-se com Filipe, um pastor que a força de início. Ela acaba por usá-lo para se vingar de Carlos, por desprezá-la:

Embrutecido pelo desejo insatisfeito, pediu-lhe que voltasse para ele depois de o noivo a ter. Só com essa condição a deixava ir intacta. Não queria escangalhar-lhe a vida. Passado pouco tempo, era ela que se lhe agarrava, não deixando de o beijar e de implorar que com as mão ásperas acariciasse a sua pele (...)

Então o Carlos não a queria? Pois a vingança dela seria ele ser marido de uma mulher que iria ter um amante ao ar livre, como ele a tivera. Porém, no momento em que ia pedir ao pastor que a possuísse, ele bruscamente levantou-se, saciado até certo ponto, ordenando-lhe que se erguesse depressa, pois parecia-lhe que vinha lá uma carroça que podia levá-la a Torrão. (GLÓRIA, 1962, p. 58)

Em Braga, Maria não entende por que razão Carlos não lhe responde às cartas. É o seu próprio pai, sem saber como a fere, que lhe diz que Carlos

vai casar. Diz-se que houvera abusado da noiva. Casam precisamente no dia em que lhe escreve.

Os noivos recolhem-se ao quarto, não se tocam. Assim se passam meses, mas Rosa Rita está grávida de Filipe. Convém-lhe que tenham sexo pelo menos uma vez, mas Carlos continua a recusar-se, esperando que ela peça o divórcio. Em simultâneo, envolve-se com outras mulheres, acaba por engravidar Palmira, que com trabalha.

Maria, sabendo do casamento, planeia vingar-se. Quer casar com um qualquer. Mas tem saudades dele, acaba por ir à aldeia, dizendo visitar o pai Lucas. Encontra-se com Carlos, ouve a sua versão, ele promete conseguir um divórcio, esperarão um pelo outro, juram amor eterno.

Rosa Rita, estando grávida e sabendo que não poderá ocultá-lo muito tempo, diz a Carlos que irá passar uns tempos a Lisboa, com a família, e que pondera adoptar uma criança. Ele acede.

Em Lisboa, Maria descobre que Rosa Rita está grávida, presume que Carlos lhe tenha mentido. Escreve-lhe uma carta, fria, diz ter encontrado alguém que ama e que não quer perder esse amor. Diz estar feliz, envia-lhe a carta.

Entretanto, Rosa Rita volta para Lisboa, com o filho nos braços, dizendo que é adoptado. Filipe, claro, sabe que ela estivera grávida, mas julgara que iria abortar. Ao saber da criança, bate-lhe.

Ainda revoltada com Carlos, Maria acaba por conhecer Vítorio, um italiano. Não lhe interessa, mas casa com ele por vingança e para tentar esquecer Carlos.

Carlos, conversando com um médico, acaba por descobrir que Rosa Rita houvera feito um parto. Pergunta-se quem será o amante. Forja um

encontro entre ele e a esposa, que, ao ver o primeiro, empalidece e cai. Deitada na cama, delira, revela coisas que queria manter ocultas. Pede a Filipe que fuja com ela.

Iniciam o processo de divórcio. Maria descobre. Pensa que, agora que Carlos se vai divorciar, talvez fosse melhor divorciar-se também. Não precisa de planejar nada, há uma noite em que Vitório bebe demais, cai, bate com a cabeça e acaba por morrer. Maria fica obcecada com a ideia de casar com Carlos. Entretanto, faz uma viagem à Madeira.

Na ilha, conhece Miguel, que por ela se apaixona. Envolvem-se, mas ela pensa em Carlos. Rejeita-o. Diz-lhe que ama outro. Miguel diz que esperará por ela.

Voltam para Lisboa. Na noite em que se vão despedir, Miguel anuncia que um amigo do liceu passará aquela noite com eles. O amigo em questão é Carlos, que, no decorrer do serão, finge indiferença em relação a Maria, e ela faz o mesmo. Carlos está revoltado ao encontrá-la ali:

Carlos, ao ouvir dizer que era uma amiga arranjada na Madeira, ficou sombrio, quase furioso. Com que então, era ela a rapariga com que Miguel – segundo lhe escrevera – estava talvez para casar. É certo que na apresentação não dissera isso, mas nada o livrava daquela angústia; no entanto, fazia de conta que não a conhecia. Olhou-a duramente nos olhos, não lhe ligou grande importância, apenas aquela a que era obrigado (GLÓRIA, 1962, p. 125)

Contudo, aproximam-se, dançam juntos, planeiam casar. Casam,

começa o adultério. Depois de seis meses, já Carlos trai Maria:

Aquela mania de possuir todas as mulheres que lhe agradassem tinha de acabar. Nunca ele julgara ser capaz de, ao fim de seis meses de lua de verdadeiro mel, atraiçoar a mulher com uma bailarina de ballet. Depois dessa, muitas outras, e, no fim de contas, que mais podia desejar? (GLÓRIA, 1962, p. 149)

Entretanto, começam ter filhos: nascem Pedro Paulo e João Miguel, parecidos com o pai, depois uma menina ruiva. Carlos desconfia de que esta filha não é dele, abandona a casa, presume que Maria o tenha traído com um homem ruivo, das redondezas, que lhe fizera a corte. Pede o divórcio.

Falando com Zulmira, Maria descobre que uma tia de Carlos tinha cabelo ruivo e olhos azuis. Maria, que não havia traído o marido, percebe que vêm dali os genes da filha.

Entretanto, Carlos, ainda furioso, planeia matá-la com um frasco de veneno. Vai ao seu quarto e põe-no no copo de leite que toma habitualmente. Ela sente-lhe a presença, pelo cheiro da água-de-colônia, os dois abraçam-se, esclarecem-se os equívocos, voltam a estar juntos. Nove meses depois, nasce Maria da Felicidade. A narrativa termina com o casal feliz.

5.2.1. *A Magrizela*: o que terá levado à censura?

Com o resumo que aqui deixámos, não será muito difícil tentar perceber por que razão esta obra foi censurada. É que ela inclui muito do que

feria a moral do Estado Novo no que concerne à sexualidade (a mera afirmação da sua existência era suficiente para motivar uma censura), e ainda muito além do que seria expectável. Já vimos, neste trabalho, os censores literários a proibirem a circulação de obras por conterem descrições de relações eróticas (por exemplo, com *Carmen* de Figueiredo), e já vimos os censores particularmente escandalizados com actos necrófilos (com *Casa sem pão*, de Maria Archer). Aqui, nessa matéria, a narrativa vai mais longe: não só vemos muitas situações sexuais (algumas destas listadas no resumo do ponto anterior), como vemos muitas variantes que hão-de ter sido ainda mais problemáticas para os censores: sexualidade infantil, necrofilia (praticada por crianças), atracção sexual de uma criança pelo pai adoptivo, relações eróticas homossexuais, relações eróticas grupais, várias relações extra-conjugais. Noutra tópic, no início da narrativa, há ainda situações de maus-tratos a crianças e de violência doméstica.

Contudo, esta obra de Maria da Glória, ao contrário das obras, por exemplo, de Maria Teresa Horta e de Natália Correia que aqui trataremos, não nos parece ter qualquer intento político. A exposição da sexualidade não serve para mostrar um confronto nem para fazer uma reivindicação. A forma como as personagens estão delineadas, por sua vez, tende até a ser um tanto reaccionária: os homens são vistos como animais sexuais, as mulheres procuram afecto; no caso dos primeiros, amor e infidelidade não são contraditórios; no caso das segundas, não podem ser concomitantes, a não ser por vingança.

A autora parece optar pela contínua novidade para prender o leitor. A acção tem muitas reviravoltas, sempre inesperadas, e no fim vence o amor, que aqui aparece como uma força espontânea intransponível, um baluarte apesar

dos problemas, e que existe sempre *apesar de*: apesar do tempo, apesar das separações, apesar de outros homens, de outras mulheres, apesar de as duas personagens principais acreditarem em traições. Assim, nada na narrativa, para além dele, parece deixar marcas: as pessoas que passam nas vidas das personagens não voltam a ser referidas, os casos de necrofilia e de relações homossexuais são referidas uma vez só, sem grande papel na narrativa, sem que se perceba de que forma contribuem para a formação das personagens.

Não havendo referência a outros assuntos, parece-nos, por isso, que esta foi uma obra que não passou pelo crivo da PIDE graças à mera *existência*, e não *afirmação*, do erotismo no seu cerne. Pela sua inclusão, e pela forma tão evidente como existe, e de forma reiterada, não nos parece que a sua proibição tenha sequer sido matéria de questionamento e acreditamos que a obra tenha sido proibida assim que foi lida.

Sem outras informações, torna-se impossível analisarmos a recepção desta obra. Também não sabemos de que forma esta obra censurada terá influenciado a vida da autora. Ainda assim, podemos arriscar que muito dificilmente esta obra sobreviveria até hoje, muito dificilmente se poderia canonizar. Não traz em si a força do seu tempo nem do intemporal, não questiona, não provoca, não incita, não acrescenta matéria a um leitor coetâneo.

6. Nita Clímaco

6.1. Dados biográficos

Ao contrário de outras autoras aqui tratadas, como Maria Teresa Horta ou Natália Correia, pouco se sabe sobre a autora que tratamos neste capítulo – há poucas informações sobre a sua identidade e a sua vida⁵⁴ e a sua obra literária não foi alvo de grandes estudos. Contudo, acredita-se que Nita Clímaco, pseudónimo de Maria da Conceição Clímaco Tomé, terá nascido na década de 20 do século XX. Jornalista e escritora, viveu em Paris, onde foi correspondente da revista “Eva”, e o tema da emigração viria a marcar fortemente a sua produção literária.

A sua relação com a PIDE, no curto período da sua produção literária, é assinalável: a autora escreveu cinco romances (*Falsos Preconceitos*, 1964; *Pigalle*, 1965; *O adolescente*, 1966; *A salto*, 1967; *A Francesa e Encontros*, 1968), tendo os três primeiros sido censurados. Apenas um deles veio a conhecer uma segunda edição (*Falsos Preconceitos*, numa edição revista pela autora e publicada pela Galeria Panorama, em 1967, destinada ao Brasil) e nenhum pode ser encontrado à venda nem em editoras nem em pontos de revenda (todas as edições foram edições de autora). Queremos, no entanto, saber de onde vieram estas obras, e sobretudo para onde foram, entendendo a forma como a acção da PIDE enformou a recepção da criação artística. Todos os livros indicam Paris e Lisboa como locais de impressão, embora todos tenham sido impressos em Portugal.

54 Nos arquivos da PIDE da Torre do Tombo não consta uma ficha sua.

O exílio foi um tema recorrente na obra de Nita Clímaco, retratando ficcionalmente a autora a vida dos portugueses emigrados em França, ou visitantes do país, e o choque cultural que desta condição advinha. Assim sendo, não é de somenos notar de que forma o exílio influenciou a criação literária da autora. Contudo, Isabelle Simões Marques quis ir aqui mais longe, querendo descobrir “o papel que a literatura pode desempenhar na assimilação do exílio como forma de vida” (MARQUES, 2014, p. 48) no caso de Clímaco. Neste sentido, acabou por considerar que a autora viu na literatura uma forma de manutenção dos laços culturais com Portugal e de repressão dos motivos que a conduziram à saída do país.

Obras como *Pigalle* e *A salto* retratam de forma negativa a emigração portuguesa em França. Contudo, a primeira foi proibida e a segunda não. Nos próximos pontos, iremos deter-nos sobre as obras e tentar entender as razões dos censores para estas decisões.

6.2. *Falsos preconceitos* (1964)

Falsos Preconceitos (1964) foi o primeiro romance que Nita Clímaco escreveu e publicou. Obra encorajada por Manuel de Campos Pereira e Urbano Tavares Rodrigues, como a autora viria a referir na dedicatória do seu romance seguinte, *Pigalle* (1965), viria a esgotar a sua primeira edição nos dez dias que se seguiram à sua publicação. À época, Nita Clímaco era já conhecida do público português, em virtude de ser correspondente internacional, tendo enviado para Portugal crónicas e entrevistas durante vários anos.

A acção desta obra gira à volta de Mariana, uma jovem de vinte e

cinco anos, empregada num hospital, que vive em Lisboa. Mariana conhece Monique há três anos, em Cascais, quando esta a convida para passar com ela uns tempos em Paris. A capital francesa é apresentada como um lugar de cultura e progresso e Mariana sonha com “Paris romântico, de lenda, de filmes” (CLÍMACO, 1964, p. 10). Assim sendo, aceita prontamente o convite que lhe é feito.

Perto da sua partida, contudo, inicia uma relação afectiva com Filipe, médico no hospital em que trabalha. Filipe, no decorrer da narrativa, irá simbolizar um “amor tranquilo” (CLÍMACO, 1964, p. 74), desprovido de artifícios ou promiscuidades. O médico, por sua vez, irá sentir-se ameaçado por Monique, que julga homossexual: “A sua amiga, vê logo, pelo seu ar e à-vontade, é daquelas a quem as outras raparigas, principalmente as raparigas engraçadas como você, interessam mais do que aquilo que seria normal esperar.” (Clímaco, 1964: 25). Pedindo-lhe Mariana provas, este afirma não tê-las. Mariana, assim, talha o seu retrato de Monique, encontrando-lhe um “ar de rapaz” e dizendo ter “a impressão [de] que Monique é apenas uma revoltada contra os convencionalismos sociais, contra o que ela chama falsos preconceitos” (CLÍMACO, 1964, p. 26).

Uma vez chegada a Paris, Mariana conhece, pela mão de Monique, “Saint-Germain-des-Prés, reino dos tesos, berço do existencialismo, país do inverosímil, onde as convenções foram abolidas e cada um faz o que quer” (CLÍMACO, 1964, p. 40), assim como José e Alain, dois rapazes homossexuais. Os dois começam a fazer insinuações sobre uma possível relação amorosa/erótica entre as duas mulheres, embora Mariana, no início, seja incapaz de entendê-las:

– Não exageraste a tua hospitalidade e não a cansaste muito?

Esta pergunta foi sublinhada por um sorriso enigmático, que Mariana não compreendeu. (CLÍMACO, 1964, p. 53)

Mariana começa a julgar aquilo que vê, pergunta-se que tipo de prazer pode encontrar-se numa vida de “aventura” e “imprevistos” (CLÍMACO, 1964, p. 55), perguntando-se se será “um prazer de sentidos contrários, como se diz, às leis da natureza” (CLÍMACO, 1964, p. 55). Custa-lhe entender que “dois homens se procurem pelo simples prazer dos sentidos, pelo conforto sexual que um possa procurar no outro, como José deve procurar em Alain” e acredita que depressa José será um “velho repugnante, estigmatizado pelo vício, apontado a dedo e inferior à sua própria condição humana” (CLÍMACO, 1964, p. 56).

Posteriormente, Mariana acaba por conhecer Eric, um pintor amigo de Monique, por quem, pela sua simpatia, sente uma atracção imediata. Pouco depois, “Mariana, trãnsida de medo, depois dum tímido pedido de Monique, aceitou que esta se deitasse na sua cama” (CLÍMACO, 1964, p. 65). A partir daí, as duas começam, no apartamento de Monique, a dormir na mesma cama e, para Mariana, a francesa começa a substituir a imagem de Filipe. Depois dos primeiros momentos, contudo, Mariana começa a pensar em Eric. Tendo-o idealizado, começa a sentir que são “incompletas as carícias que passivamente deixava a outra proporcionar-lhe” (CLÍMACO, 1964, p. 72). Para mais, pergunta-se se “aquela sofreguidão de sensações que Monique ainda lhe não fizera conhecer, mas apenas deixado adivinhar” seria amor, perguntando-se ainda se poderia amar uma “mulher de espírito e ao mesmo tempo de sentidos” (Clímaco, 1964, p. 74), concluindo pela impossibilidade. Quanto a Filipe, acredita ter por ele “um “amor tranquilo”, de “prancha de salvação”, um amor

que se confunde com “o respeito, com a admiração, com a amizade” (CLÍMACO, 1964, p. 74). Posteriormente, Mariana envolve-se com Eric, que, por sua vez, “representava a concretização dos carinhos e das práticas incompletas em que Monique a tinha viciado e excitado, mas que apenas haviam servido para a enervar, para tornar maior a sua vontade de amar, de se iniciar nos verdadeiros carinhos, de se entregar por inteiro aos prazeres do amor, dum amor sem limites e sem sentidos proibidos.” (CLÍMACO, 1964, p. 111). Até então, Eric havia somente tido experiências homossexuais e Mariana queria impedir que Eric “voltasse às práticas de um amor anormal.” (CLÍMACO, 1964, p. 112).

No final da obra, Mariana descobre que Eric fazia parte de uma organização clandestina que realizava e distribuía filmes pornográficos, tendo esta sido descoberta pela polícia e noticiada na comunicação social. Eric acaba preso e Mariana escandalizada. Comentando a história, Monique diz-lhe: “Talvez sejas tu que tenhas razão e que os teus preconceitos de portugueses, que me fizeram rir, sejam justos e verdadeiros” (CLÍMACO, 1964, p. 148). Mariana parte para Portugal no dia seguinte, desejando deixar para trás a sua experiência em França. Uma vez regressada, já no fim da narrativa, toma rapidamente uma dose de comprimidos sedativos e adormece, adivinhando-se que se terá aí suicidado.

6.2.1. Recepção/censura de *Falsos Preconceitos*

A obra, cujo mês de publicação não consta da ficha técnica, foi

interdita por despacho no dia 7 de Agosto de 1964. O parecer da PIDE diz o seguinte:

Trata-se das aventuras de uma portuguesa que é convidada por uma amiga francesa a passar uns meses em Paris.

Tanto essa amiga como aqueles que a rodeiam são homossexuais.

Dada a imoralidade que o livro revela, julgo que não é de molde a ser autorizada a sua circulação no País. (AZEVEDO, 1997, p. 113/114)⁵⁵

Para além disto, no relatório concernente a *O adolescente*, a PIDE viria a considerar que esta obra, assim como *Pigalle*, se pautava por uma “extrema imoralidade” (AZEVEDO, 1997, p. 116). A proibição da PIDE, pela existência de relações homossexuais existentes na obra a que a própria se refere no parecer, seria previsível à partida. Afinal, o Estado Novo reprimia todas as manifestações de homossexualidade, considerando esta orientação sexual não só imoral mas também criminosa (viria a ser descriminalizada apenas em 1982). Assim, pelas descrições da obra e dada a moral do Estado Novo de que falámos previamente, seria expectável que o regime tentasse

⁵⁵ Infelizmente, não se conseguiu apurar a fonte usada por Cândido de Azevedo. No serviço electrónico de busca de processos individuais da PIDE da Torre do Tombo, não consta o nome de Nita Clímaco. Para mais, a documentação da censura a livros que deu entrada no Arquivo Nacional proveniente da Biblioteca Nacional não está completa, faltando inúmeros relatórios. Assim sendo, não é possível aceder a vários, incluindo todos os referentes a Nita Clímaco, através da pesquisa na página online da Digitarq.

escondê-la. A homossexualidade era um assunto tabu e nenhuma obra que a referisse, ainda que levemente, poderia passar pelo crivo da censura. A exclusão social ultrapassava a literatura e os homossexuais eram, no decorrer do regime, remetidos para uma semi-clandestinidade: era um assunto de que ninguém falava, mas que toda a gente sabia que existia, sendo alvo, assim, de uma espécie de *guetização conceptual* (ALMEIDA, 2010, p. 169). A ideia da homossexualidade chocava com o que o Estado Novo apregoava, já que, mexendo nos códigos sociais que norteavam as relações entre os dois sexos e criando relações amorosas/sexuais que não tinham como objectivo a procriação, afrontava a instituição familiar, um dos pilares do Estado Novo, negligenciando o padrão burguês, que, no seu quadro socio-económico, a encarava como tendo uma função reprodutiva, e questionando a ordem moral e social que o regime não só defendia mas impunha.

No entanto, e ainda que tenha uma relação homossexual a guiar a narrativa, o facto é que esta obra é profundamente reaccionária e, em certas partes, até chega a ser favorável ao que o Estado Novo apregoava. Ainda que, inicialmente, pareça querer opor a ideia de um Portugal socialmente tacanho, preso a uma moral católica, à de uma França moderna e aberta (fazendo-o, neste caso, através das considerações das próprias personagens em relação à sexualidade e à orientação sexual), acaba por condenar as relações homoeróticas e por sugerir que Paris é um terreno de imoralidade, contrastando com Portugal. Para mais, a homossexualidade chega a ser perspectivada enquanto doença, na medida em que chega a falar-se de uma cura: “Tentei curar-me, mas nunca o consegui.” (CLÍMACO, 1964, p. 107), diz Eric. Ao mesmo tempo, é vista como uma anormalidade pela protagonista, que quer impedir que Eric volte “às práticas de um amor anormal” (CLÍMACO, 1964, p. 112).

Para além disto, há uma clara diminuição qualitativa das relações homossexuais entre mulheres, sempre descritas como insuficientes: “[Eric] representava a concretização dos carinhos e das práticas incompletas em que Monique a tinha viciado e excitado, mas que apenas haviam servido para a enervar, para tornar maior a sua vontade de amar, de se iniciar nos verdadeiros carinhos, de se entregar por inteiro aos prazeres do amor, dum amor sem limites e sem sentidos proibidos.” (CLÍMACO, 1964, p. 111). Para além da relação homossexual ser encarada como proibida, é ainda considerada limitada e limitante: só as relações heterossexuais poderão ser de um “amor sem limites” e só com elas os amantes podem entregar-se “por inteiro aos prazeres do amor”. Esta ideia vai ainda de encontro à de uma ideologia patriarcal, pensando a sexualidade tendo os homens como referência. Neste caso, o papel das mulheres, mesmo numa relação homossexual, é considerado secundário, parecendo nem sequer passar obrigatoriamente pelo sexo: por ser considerado limitado, assume-se na narrativa que as relações homossexuais entre mulheres são sempre vilipendiadas em relação às outras, sejam elas homossexuais entre homens ou heterossexuais.

Seja por via das descrições das relações homossexuais, condenadas e diminuídas, ou pelo culminar da construção de uma personagem que inclui um negócio de realização e distribuição de filmes pornográficos, Paris, que é inicialmente apresentada como uma cidade moderna e livre, acaba por ser vista, à luz da narrativa, como um lugar de perversões, sem regras nem moral. Claro, esta descrição acaba por ser contraposta à de Portugal, outrora descrito como provinciano (no início da narrativa), mas finalmente apresentado como o lugar onde não ocorre a “libertinagem de Paris” (CLÍMACO, 1964, p. 152).

Os “falsos preconceitos”, a que Monique se refere algumas vezes,

tratando ainda Mariana por “Mademoiselle Faux Prejugés” (CLÍMACO, 1964, p. 149), não seriam, assim, falsos, mas antes uma forma válida, e certa, de se nortear moralmente as ações quotidianas. Os preconceitos, desta forma, apresentados como enraizados na cultura portuguesa, contrastariam com a devassidão que é, na narrativa, associada a França. Aliás, é a própria Monique quem o diz a Mariana: “Talvez sejas tu que tenhas razão, e que os teus preconceitos de portuguesa, que me fizeram rir, sejam justos e verdadeiros.” (CLÍMACO, 1964, p. 148). Desta forma, aquilo que inicialmente é visto como tacanhez cultural é, no final da narrativa, o caminho para “o carácter”, ou não se acusasse Mariana “[d]a sua leviandade, [d]a sua falta de vontade e de carácter” (CLÍMACO, 1964, p. 151), estando a linha de fundo da narrativa não só moralmente próxima da apregoada pelo Estado Novo, mas também ao serviço da sua política anti-emigração, já que, apresentando o que existe fora de barreiras como imoral e promíscuo, ajuda a quebrar, no quarto ideológico e moral do regime, os incentivos para a saída do país.

6.3. *Pigalle* (1965)

Dedicada a Manuel de Campos Pereira e Urbano Tavares Rodrigues, com quem a autora diz, na dedicatória, “partilhar as responsabilidades do aparecimento” da obra, para além de dizer que os dois a houveram estimulado e encorajado a escrever *Falsos Preconceitos*, *Pigalle* foi publicada em 1965, vindo a ser o segundo romance publicado de Nita Clímaco.

A novidade desta obra, no panorama literário português, está na transposição da experiência da emigração portuguesa em França para a

literatura portuguesa pela primeira vez, derivada da experiência em primeira mão. Aliás, a própria badana do livro faz alusão a este aspecto, ditando o seguinte: “Em *Pigalle*, pela primeira vez, uma escritora portuguesa, com conhecimento de causa, debruça-se sobre o problema de adaptação dos emigrantes portugueses que vêm para Paris.”

Em *Pigalle*, a acção gira à volta de Anisabel, que, não aguentando mais “viver em Lisboa, naquela rua horrorosa e sombria, acorrentada a todas as desilusões da juventude, a lidar dia a dia com aquelas vizinhas mesquinhas” (CLÍMACO, 1965, p. 13/14), decide partir para Paris, procurando uma vida melhor e levando consigo José, o namorado. Anaisabel fora ama numa família francesa e, uma vez chegada a Paris, consegue um lugar de secretária numa clínica dentária. Começando a interessar-se por Serge, dentista que lá trabalha, começa, concomitantemente, a afastar-se do noivo. Posteriormente, acaba mesmo por acabar a relação com José, que se muda para outra cidade, iniciando uma relação amorosa com Serge. O francês, por sua vez, acaba por anunciar-lhe que teve uma proposta de venda da sua parte do negócio de medicina dentária e que tenciona aceitá-la caso Anisabel aceite mudar-se com ele para a Tunísia, fazendo ainda planos para um casamento:

Abria um consultório só meu, visto ficar com dinheiro para isso, numa das avenidas de maior movimento de Tunes e tu serias a minha secretária. Arranjaríamos uma casinha muito engraçada, durante os quais viajaríamos e... quem sabe? Talvez um dia, quando notássemos que não podíamos passar um sem o outro, quisesses casar comigo e eu... fosse tão parvo que te declarasse que outra coisa não ambicionava, que outra coisa não poderia

fazer a minha felicidade. (CLÍMACO, 1965, p. 248)

Anaisabel diz que quer acompanhá-lo e, juntos, preparam-se para partir para a Tunísia a partir de Marselha, sendo precisamente na cidade do sul de França que acaba por cair numa rede de tráfico de mulheres. A caminho do barco, de onde deveriam partir os dois para África, Serge finge esquecer-se do dinheiro e do seu bilhete no hotel, voltando para trás e prometendo a Anisabel encontrá-la no barco, ao qual nunca chega. É no final da narrativa, precisamente nas últimas três páginas, que Anaisabel percebe o que lhe aconteceu e em que situação se encontra. Serge não seria, afinal, seu amante, mas um cúmplice numa rede de tráfico. Ancer, que a esperava no barco, desvenda-lhe a verdade:

Serge não merece que continues a pensar nele. Quando a caminho da gare marítima te largou, inventando uma desculpa que desde há muito tinha preparada, não foi pra ir ao hotel buscar o dinheiro, mas sim para ir apanhar o próximo comboio com destino a Paris. E, uma vez na *Pigalle*, sem perda de tempo, de novo tratará de descobrir uma outra bonita e ingénua Anisabel, que, como tu, acredite nas suas mentiras, no amor que fàcilmente prodigaliza, uma outra que... (CLÍMACO, 1965, p. 306)

Anisabel não acredita de imediato, mas não demora a resignar-se. Ancer diz-lhe que, assim que tiver ganho muito dinheiro, poderá partir de novo para França e procurar Serge. Até então, terá de fazer o que lhe pede/ordena: afinal, ela viaja sem passaporte e, em caso de contrariedades, ele denunciá-la-á “como tendo entrado clandestinamente na Tunísia, e podes ter a certeza de que

estás mais confortavelmente na minha *boite* do que na prisão, aguardando o processo.” (CLÍMACO, 1965: 308).

Como em *Falsos Preconceitos*, o romance parece, inicialmente, querer contrastar o que seria uma moral retrógrada portuguesa com uma França livre, moderna, descomprometida. Como no primeiro, acaba por mostrar-se uma França imoral, perversa, desta vez palco de negócios de tráfico de carne branca, de redes de prostituição com destino à África do Norte.

6.3.1. Recepção/censura de *Pigalle*

Seria difícil escrever sobre a temática da emigração portuguesa quando ela era proibida, quando a própria palavra “emigração” já ligava os alarmes da censura. Assim, os livros autorizados sobre o tema, antes do 25 de Abril, foram escassos, tendo, apesar disso, sobrevivido *A salto*. Afinal, ao longo do seu tempo de vigência, o Estado Novo assumiu um papel forte enquanto planificador de emigração. Em causa estavam os interesses das elites económicas do país e, para mantê-los, o regime fazia uma intervenção policial e repressiva. A violência exercida sobre quem tentava emigrar era vista como legítima, uma vez que a estes se atribuíam as causas das condições económicas do país, já que a redução da mão-de-obra traria impactos negativos à sociedade portuguesa. Tendo isto por base, o Estado Novo criou uma máquina administrativa para manter os portugueses dentro de fronteiras.

Assim, e uma vez que o romance parte da contraposição entre um Portugal tacanho e uma França moderna, podia supor-se que a política anti-emigração surtisse, também na censura literária, os seus efeitos. Para mais, a

narrativa culmina num episódio em que se desvendam as intenções de Serge: levar Anaisabel para uma rede de tráfico de mulheres destinadas à prostituição, tema tabu do regime. Ainda que não tenhamos tido acesso ao relatório do censor, pode adivinhar-se, pela leitura, que seriam estes os dois temas que golpeariam a moral vigente. Afinal, mesmo olhando para os relatórios referentes a obras de outros autores, portugueses e não só, vemos que há não só um claro desejo de, também na literatura, se apresentar uma cara limpa do regime e um Portugal paradisíaco mas também um vilipêndio total por tudo o que ao sexo diz respeito.

Claro que os critérios dos censores da PIDE foram sempre dúbios: não só não havia um único censor como não havia uma tabela de motivos de censura. Assim, o inverso viria a acontecer com *A salto* (1967), livro permitido. É certo que este romance não versava a temática da prostituição, mas era também um romance cuja temática versava sobre a emigração.

Na nota introdutória, Nita Clímaco deixou já um alerta em relação ao conteúdo da obra: “Quis escrever um romance e não um livro de tese sobre a emigração. Não me compete aprofundar estes e outros problemas da emigração, mas penso que deverão ser encarados e inteligentemente estudados por quem de direito, de maneira a encontrar-se-lhes as soluções que se impõem” (CLÍMACO, 1967, p. 10). Ainda que a autora alerte para o carácter ficcional do romance, escreve ao longo do texto várias notas que atestam a veracidade do que é dito. Por exemplo, “Em 1965 o tráfico dos portugueses rendeu aos passadores mais de 35 milhões de francos (*L’Aurore*, de 13 de Setembro de 1966, artigo de Didier Leroux).” (CLÍMACO, 1967, p. 49). Assim, parte-se do princípio de que o objectivo da autora era fazer um romance, ficcional, claramente saído da realidade – a história versa sobre

personagens fictícias que podiam ser reais, que representam situações reais, que ocorrem num cenário real.

A acção gira à volta de Toino, português que, cansado de trabalhar sem ter grande retorno monetário, sonha com a emigração para França e com o enriquecimento, tendo acabado por emigrar “a salto”. Para trás, deixa a sua família, o filho e a esposa, Eugénia, que corresponde à figura feminina estimada pelo regime – submissa, esposa e mãe, dona de casa. Por toda a obra, perpassa a sombra do arrependimento de Toino: ao contrário do esperado, a vida em França é de miséria, não há tantos empregos quanto o português julgava, as diferenças culturais causam grandes entraves. O choque cultural é ampliado com a desadequação das expectativas da personagem, que cria noutra realidade, incluindo no que à própria jornada concerne:

Uma viagem sem problemas, diriam os passadores, uma viagem em que tudo corra bem! De facto, para eles, para os passadores, tudo tinha corrido bem. A Polícia não lhes embargara o caminho, o dinheiro tilintava-lhes nos bolsos, na estrada não tinham ficado homens perdidos. Mas esta viagem sem problemas ficaria para sempre gravada na memória dos que a haviam empreendido como uma recordação de suplício e de pavor. (CLÍMACO, 1967, p. 79/80)

Ao longo de toda a experiência retratada no romance, as saudades de casa e da família, ou até do campo, sobrevivem como ligação inexorável ao país.

Como referimos, ao contrário de *Pigalle*, a obra teve autorização dos Serviços de Censura no dia 1 de Setembro de 1967 (o relatório nº 8138,

correspondente a isto, não se encontra na Torre do Tombo). Seria pertinente termos a certeza dos motivos do censor, mas talvez possamos adivinhá-los: nesta obra, depois da emigração, há um fracasso. Toino emigra e, no final, diz que “não pensa voltar, porque em Portugal está-se melhor. Lá em França a vida nem para todos é boa. São mais aqueles que passam fome e miséria – como eu passei – do que os que conseguem pôr dois patacos de lado” e que “quando um tipo se empenha para ir para França, convencido que parte para desenrascar a vida, depressa se convence que aquilo não é nenhum paraíso” (CLÍMACO, 1967, p. 181). Para mais, ao contrário de *Pigalle*, o seu conteúdo sexual é quase nulo e não se faz qualquer referência a prostituição.

No início da narrativa, é certo, os leitores deparam-se com a descrição das más condições de vida da personagem principal (“a vida mostrava-se difícil. Chovia quando não devia chover, a geada queimava os rebentos e o vento arrancava as flores das árvores.” in CLÍMACO, 1967, p. 12). Contudo, a vida fora de Portugal é apresentada como ainda mais difícil. Ao contrário de outros livros sobre o exílio, este não aliciava as partidas. Alinhavava-se com o discurso de Salazar, de querer impedir a saída de quem fosse útil para a guerra colonial – o que veio a alterar, através do número de desertores, os paradigmas da emigração. Neste sentido, seria um livro útil ao regime.

6.4. *O adolescente* (1966)

E m *O adolescente* (1966), Nita Clímaco descreve a aventura de Françoise, jornalista francesa de trinta e oito anos que passa férias em Portugal, numa pousada em Coimbra. Aí, conhece Rui, de dezoito anos, que lá trabalha,

e com ele inicia uma aventura amorosa. Uma vez regressada a Paris, Françoise deixa para trás um adolescente perdidamente apaixonado que pensa nela o tempo todo e acredita que terá de lutar por um amor entre ambos. Assim, este decide partir para Paris, de forma a encontrá-la, depois de ter recebido um curto postal com uma fotografia de Paris e a frase: “As minhas recordações de Portugal confundem-se com os bons momentos que juntos passámos.” (CLÍMACO, 1966, p. 132). No final do livro, contra todos os avisos do dr. Cruz, patrão de Rui, que afirma ser aquela paixão um fogo-fátuo e lhe garante uma desilusão assim que reencontrar Françoise, Rui decide apanhar um comboio para a capital francesa.

Uma vez em Paris, acaba por dar razão ao dr. Cruz: afinal, apanha a adivinhável decepção amorosa. Françoise, depois de uma certa relutância em encontrá-lo, acede ao pedido, ainda que contrariada. Contudo, desvia-se dele e não desembulha os presentes que Rui lhe dá. A viagem de Rui para França, enquanto prova de amor, é-lhe totalmente indiferente: “E que culpa tenho eu disso? Não te mandei vir!” (CLÍMACO, 1966, p. 277).

Contudo, no final da narrativa, Rui, numa carta enviada ao dr. Cruz, mostra-se feliz e encara Françoise como uma recordação, afirmando ainda procurar outras mulheres para poder aperfeiçoar o seu francês. Para além disso, mostra-se grato, tanto ao destinatário quanto a Françoise, por o terem ensinado a não acreditar em paixões.

6.4.1. Recepção/censura de *O adolescente*

Os motivos que levaram à proibição foram substancialmente diferentes

dos daquelas outras a que nos referimos nesta tese.

Nita Clímaco é uma escritora que se tem notabilizado por lançar a público, apoiada por grande maquinação publicitária, obras que se destacam pela sua extrema imoralidade, tais como *Falsos Preconceitos* (1964) e *Pigalle* (1965) as quais foram oportunamente “Proibidas de Circular no País” por estes Serviços. Agora (1966) apresenta um novo romance com o título que está em epígrafe.

Este romance é porém muito mais comedido que os anteriores e embora foque e destaque ambientes comuns aos dos livros precedentes, não deixando de apresentar em cena invertidos sexuais inevitáveis nos textos e as descrições realistas das cenas amorosas que contém não enveredam pela pornografia

Nestas condições, em meu parecer, este livro (atendendo ao seu texto) pode ser autorizado a circular no País. Todavia surge um óbice de acentuada gravidade na edição deste livro. Nas “orelhas” da capa, destinadas a publicidade, faz-se aberta propaganda dos dois livros “proibidos” acima referidos e anuncia-se para breve a edição em França da versão francesa desses mesmos livros.

Parece-me portanto que estes Serviços não devem tolerar essa propaganda. As duas soluções que me ocorrem para obviar este caso, uma é autorizar a sua circulação com a condição de serem suprimidas as bandas marginais da capa que inserem a propaganda dos livros proibidos, a outra é proibir o livro fazendo constar ao Grémio Nacional dos Editores e Livreiros que o mesmo será autorizado desde que lhe seja substituída a capa.

Como a primeira solução tem muito de contingente parece-me melhor a segunda. (AZEVEDO, 1997, p. 116/117)⁵⁶

A segunda solução sugerida pelo censor foi a que foi posta em prática, tendo o livro acabado por ser proibido no dia 27 de Agosto de 1966 (AZEVEDO, 1997, p. 117). A obra, portanto, que não apresentava, *per se*, grande perigo ou ameaça ao regime, acabou por ser apagada da história da literatura portuguesa: a primeira e única edição foi proibida e o livro pode apenas ser encontrado em lugares como a Biblioteca Nacional de Portugal ou em *websites* de revenda.

6.5. Conclusões

Na criação ficcional de Nita Clímaco, o tema da emigração de portugueses para França é central, estando presente em todos os seus romances. Assim, é evidente que as obras trazem elementos históricos em si, que são obras que falam para os leitores coevos, que a ficção é usada para apontar a História: afinal, centram-se em condições específicas de uma altura específica, contrastando a ideia de um Portugal empobrecido e iminentemente rural com a de uma França moderna (embora, como já vimos, Clímaco acabe por associar essa modernidade a uma pretensa devassidão, que acaba por estragar as vidas das personagens).

A abordagem ao exílio permite, no entanto, que se pense e questione a

⁵⁶ Como no que se refere ao relatório sobre *Falsos Preconceitos*, não conseguimos aqui apurar a fonte usada por Cândido de Azevedo.

expatriação. No que Nita Clímaco, emigrada em França, nos apresenta, podemos vislumbrar um profundo pessimismo inerente à emigração: afinal, ou acontece o que é, nas narrativas, encarado como depravação moral, prejudicial para o próprio bem-estar psíquico e emocional das personagens, ou a desgraça económica e o mergulho em péssimas condições materiais de vida.

Pode dizer-se que a matiz crítica das obras é difusa. É certo que a formulação literária inclui a intenção de denúncia. Afinal, há uma crítica clara à realidade social e cultural de Portugal, notada pela forma como a autora a menoriza em relação a França: Portugal é constantemente apresentado como tacanho e provinciano, as personagens que de lá partem para França, regra geral, ficam fascinadas com o progresso que lá vêem e a condição de alteridade coloca no centro da narrativa o que é ser português, o que distingue esta nação das outras. Assim, após a partida, as personagens parecem perder as suas identidades individuais e as suas condições de vida, por motivos diversos, pioram de forma considerável.

Nas obras, o pacto de veracidade pode ser o do pano de fundo, não o da acção principal, e pode ser esse o ponto de questionamento. Afinal, é no pano de fundo que tenta mostrar-se os abismos sociais, tanto materiais como morais, e é em prol dele que, em *A salto*, a autora pontua o texto com notas atestatórias da veracidade do que é apresentado no decorrer da narrativa. Assim, o pano de fundo da obra global de Nita Clímaco será a relação de alteridade que se estabelece entre os emigrantes portugueses em França e o meio que os recebe. Neste globo, encontram-se situações diversas (a descoberta da sexualidade, uma rede de prostituição, o desencanto com o mercado laboral francês) e não se crê que o objectivo, ou mesmo a posição da autora, fosse muito claro. Apesar de a autora ter sido tão perseguida pela PIDE,

não pode dizer-se que grande parte dos seus livros não pudesse ser-lhe abonatória. Tal, *per se*, não será de condenar nem significará que a autora estava presa aos grilhões da ditadura. Talvez possa apenas dizer-se que não se deixou enlaçar nos grilhões da instrumentalização da arte nem usou os seus romances para marcar uma posição política inequívoca.

7. Natália Correia

7.1. Dados biográficos

Natália Correia (1923-1993) foi uma escritora e editora portuguesa, tendo tido uma vasta produção literária, principalmente poética. Das escritoras que aqui analisamos, foi aquela que teve um maior número de obras censuradas pela PIDE (*Comunicação*, 1959; *O Homúnculo*, 1965; *A Antologia de Poesia Portuguesa Erótica e Satírica*, 1965; *O vinho e a lira*, 1966; *A Pécora*, 1967; *O Encoberto*, 1969).

Com uma vida cultural e política muito activa, Natália Correia teve o seu primeiro contacto com a comunicação social quando tinha vinte e um anos, altura em que trabalhou como jornalista na Rádio Clube Português (1944-1945). As suas publicações literárias começaram pouco depois, tendo publicado, em 1945, um romance infantil intitulado *Grandes Aventuras de um Pequeno Herói*. A partir daí, a autora depressa se tornaria numa reputada poetisa e dramaturga. Para além disto, a sua obra inclui os géneros de romance e ensaio. Trabalhou ainda como tradutora, jornalista, guionista e editora, tendo ainda escrito ensaios e participado em conferências. Principalmente se tivermos em conta que se afirmou em todas estas áreas, não será de espantar que a autora tenha sido uma figura central da cultura e da vida intelectual portuguesas nas décadas de 1950 e 1960.

Entre 1947 e 1949, colaborou no semanário “O Sol”, um jornal que se opunha claramente ao Estado Novo, fazendo a sua crítica ao regime vigente e trazendo um olhar histórico para a imprensa, contrariando a visão a-temporal

que o salazarismo impunha. Quatro anos mais tarde, publicou, com Luiz Pacheco, o *Cântico do País Emerso*, obra em que exaltava o desejo de liberdade em Portugal, usando o texto literário enquanto acto de denúncia do regime.

Na década de 50, começou a fazer oposição ao regime mais abertamente, tendo ainda, com oito livros, aumentado largamente as suas publicações, entre os géneros de teatro, poesia e ensaio. Neste conjunto, encontra-se *Comunicação*, o seu primeiro livro censurado: proibido em Outubro de 1959, viria a ser apreendido pela PIDE no mês seguinte. A sua actividade política valeu-lhe o olhar atento da PIDE. Assim, é possível encontrar, no documento 16 do seu processo na PIDE, escrito em 1962, um texto que dá conta desse apoio:

Durante as campanhas eleitorais, tem apoiado sempre os candidatos da “oposição”; tendo desenvolvido a sua maior actividade quando da candidatura do dr. Arlindo Vicente à Presidência da República, evidenciando-se como “membro” da chamada “Comissão Cívica Eleitoral de Lisboa”, que foi criada sob a inspiração e orientação comunistas.

Claro que a leitura dos documentos da PIDE não deve ser feita de forma acrítica, uma vez que estes tinham o objectivo de incriminar. Assim, é possível que o que nos é dito sobre um presumível apoio de Natália Correia a Arlindo Vicente não seja verdade. Afinal, a autora tinha feito campanha pela oposição em 1958, mas apoiando Humberto Delgado, em virtude do qual Arlindo Vicente desistiu da sua própria candidatura, mas apenas a oito dias do fim da

campanha. Natália, por sua vez, exercia actividade política desde 1957 enquanto membro da Comissão Cívica Eleitoral de Lisboa, que objectivava unir a oposição no ano seguinte. Ainda assim, o papel incriminatório da PIDE surtiria um maior efeito se conseguisse ligar Natália a uma candidatura do Partido Comunista Português, mostrando-a como um agente político subversivo.

O envolvimento político de Natália valeu-lhe uma vigília próxima da PIDE, que, para além de lhe censurar e apreender livros, viria a dar-lhe vários problemas com a justiça. A perseguição política, contudo, nunca lhe enformou a acção, tanto literária como política, valendo-lhe, ao invés disto, o apoio do sector cultural do país.

A década de 60 foi um período de clara oposição ao Estado Novo, feita especialmente através da escrita literária. Assim, em 1965, a publicação da *Antologia da Poesia Portuguesa Erótica e Satírica* valeu-lhe três anos de prisão (suspensa) por abuso de liberdade de imprensa, assim como aos autores que constavam da antologia: Mário Cesariny, Luiz Pacheco, Ary dos Santos e Ernesto Melo e Castro; no ano seguinte, a sua obra *O vinho e a lira* foi proibida. Para além disto, a autora escreveu *A Pécora* (1967) e *O Encoberto* (1969), obras que também foram apreendidas.

A Editora Estúdios Cor contratou-a em 1971, como directora literária, função que desenvolveu até 1973. Em 1972, foi iniciado um processo judicial graças à publicação de *Novas Cartas Portuguesas*, de Maria Teresa Horta, Maria Isabel Barreno e Maria Velho da Costa.

Natália Correia foi ainda coordenadora da Editora Arcádia, que tinha uma dimensão considerável nas décadas de 70 e 80, e foi autora da letra do Hino dos Açores. Em 1974, começou a colaborar com “A Capital” - *Crónicas*

Vagantes -, acompanhando o curso do 25 de Abril. A sua vida cultural activa contou com trabalhos como editora, a escrita de ensaios, poemas, peças de teatro, a organização de antologias, exposições e eventos culturais.

Com uma grande obra literária, principalmente poética (a autora assumia-se como poetisa), Natália Correia era mais conhecida pelas suas intervenções políticas. Isto acontecia pelo público em geral, que não era o público leitor, e não agradava à autora, que dizia estar na política pela cultura. Altamente comprometida com a vida social, a obra literária de Natália remete-nos sempre para a sua intervenção, que, longe de se fazer apenas pela via artística, contou com vários momentos de intervenção directa. Aliás, é a mesma que, num documento que pertence ao seu espólio na Biblioteca Nacional de Portugal, o diz:

Não tenho qualquer espécie de carreira. Fui deputada porque me pediram para introduzir o discurso cultural no Parlamento, o que fiz nunca abdicando de me dedicar à minha obra literária que se desdobra em vários géneros. A partir do núcleo poético, percorro os campos da ficção, do ensaio, da investigação e sobretudo da dramaturgia a que têm dado um relevo especial na minha obra.

A verdade é que a relação de Natália Correia com a literatura foi sempre política e a autora encarou-a sempre como uma forma de intervir na sociedade e, durante um período da sua vida, como um modo de se opor ao Estado Novo. Por exemplo, em obras como *O Homúnculo* ou *Cântico do País Emerso*, encontramos críticas ferozes ao regime. Talvez não seja, por isso, de estranhar, que tenha sido a autora mais vezes censurada pela PIDE. As suas

obras tinham um forte cunho político e atentavam claramente contra a moral e a política que o regime apregoava. Por vezes, atentavam ainda contra a figura do ditador.

Como dissemos, a vida política da autora não se fez somente por meio da literatura, tendo-se esta oposto ao Estado Novo em vários movimentos. Assim, em 1945, integrou o Movimento de Unidade Democrática (MUD); em 1949, apoiou a candidatura à Presidência da República do general Norton de Matos e, em 1958, como já foi dito, apoiou a de Humberto Delgado; em 1969, participou na Comissão Eleitoral de Unidade Democrática (CEUD). Aliás, foi precisamente a partir do apoio à candidatura de Humberto Delgado que Natália Correia se tornou mais activa no meio político. Posteriormente, tornou-se assessora do Gabinete de David Mourão-Ferreira no período em que este foi Secretário de Estado da Cultura (1976-78 e 79) e, em 1980, foi eleita para o Parlamento pelo Partido Popular Democrático (PPD), enquanto deputada independente. Enquanto exercia esta função, a autora teve polémicas intervenções parlamentares, das quais se destacará um episódio ocorrido em resposta a João Morgado, deputado do CDS, no dia 3 de Abril de 1982, durante o primeiro debate parlamentar sobre a interrupção voluntária da gravidez. Depois de o deputado ter dito que o acto sexual servia para a procriação, Natália escreveu um poema e leu-o na sua intervenção parlamentar:

Já que o coito — diz Morgado —
tem como fim cristalino,
preciso e imaculado
fazer menina ou menino;

e cada vez que o varão
sexual petisco manduca,
temos na procriação
prova de que houve truca-truca.
Sendo pai só de um rebento,
lógica é a conclusão
de que o viril instrumento
só usou — parca razão! —
uma vez. E se a função
faz o órgão — diz o ditado —
consumada essa exceção,
ficou capado o Morgado.

A leitura do poema provocou gargalhadas em todas as bancadas parlamentares, levando à interrupção da sessão. Natália Correia dizia abraçar a política apenas enquanto valor cultural, mas também esta viu o seu arrebatamento, que marcou também o Parlamento.

Em 1992, fundou, com José Saramago, Armindo Magalhães, Manuel da Fonseca e Urbano Tavares Rodrigues, a Frente Nacional para a Defesa da Cultura (FNDC). Em Carnide, Lisboa, existe ainda hoje uma biblioteca com o seu nome.

A autora legou a maior parte dos seus bens à Região Autónoma dos Açores e tem uma exposição permanente na nova Biblioteca Pública de Ponta Delgada, que partilha o seu espólio literário com a Biblioteca Nacional de Lisboa. Neste, pode contar-se com volumes éditos e inéditos, documentos biográficos, iconografia e correspondência, várias obras de arte e a sua biblioteca privada.

7.2. Natália Correia na literatura portuguesa

Natália Correia, pela sua obra e pela sua postura perante a vida e a arte, produzia uma certa admiração em quem a rodeava. Gabavam-lhe a elegância e a paixão, o inconformismo e a obra, a capacidade de trabalho e o trabalho multifacetado. Chamavam a atenção para aquela incongruência de termos, para aquela mulher que afrontava a ditadura abertamente, mas que tinha medo do escuro e de estar sozinha em casa.

José Augusto Mourão enaltecia-a no panorama da cultura portuguesa, dizendo que esta última lhe devia

não apenas o rasgo luminoso da escrita, mas sobretudo a reconfiguração de questões que surdiam no horizonte e que ninguém entre nós tivera a coragem de levantar: uma outra concepção do humano esta que se estava a constituir com a contribuição dessas novas Humanities em que a transcendência é imanência, o “regresso do sagrado” sob formas politeístas, a “fratria”, a “gnose espiritana. (MOURÃO, 2010, p. 8)

Valorizava-lhe, assim, a ficção com capacidade para questionar e confrontar, e isto numa relação dialógica em que a estética desempenhava um papel relevante (note-se a expressão “rasgo luminoso da escrita”). Afinal, a propensão crítica da obra de Natália Correia é inocultável: a sua poesia tornou-se num lugar de reflexão sobre o mundo e num lugar, portanto, onde cidadania e arte se mesclavam.

Natália Correia é ainda considerada por Armando Nascimento Rosa a

mais original, audaciosa e polivalente dramaturga portuguesa da segunda metade do século XX (ROSA, 2011, p. 103). Não será de espantar, uma vez que o teatro escrito nataliano, apesar do silenciamento cénico e editorial que sofreu no decorrer do Estado Novo, evoluiu e existiu em vários registos estéticos:

(...) da fábula surrealista, infanto-juvenil (*Dois Reis e um Sono*, 1958) ou adulta (*Sucubina ou a Teoria do Chapéu*, 1952), ao absurdismo em sátira política (*O Homúnculo*, 1965); do drama existencial pós-simbolista (*D. João e Julieta*, 1957-58) ao mitodrama filosófico ou auto-referencial (*O Progresso de Édipo*, 1957, e *Comunicação*, 1959); do teatro épico-catártico pós-brechtiano e pós-artaudiano (*A Pécora*, 1967 e *O Encoberto*, 1969) ao teatro histórico-mítico, que colige o pathos romântico com o estranhamento da alegria barroca (*Erros meus Má Fortuna, Amor Ardente*, 1980); do libreto operático sociocrítico (*Em Nome da Paz*, 1973, com música de Álvaro Cassuto) ao drama antropológico e arquetípico (*Auto do Solstício de Inverno*, 1989); do texto para cantata cénica (*O Romance de D. Garcia*, 1969, com música de Joly Braga Santos), ao teatro versificado ou em prosa que revisita temas de tradição literária e do romancelheiro (*A Juventude de Cid, A Donzela que Vai à Guerra, e D. Carlos de Além-Mar*, três peças de datação incerta). (ROSA, 2011, p. 103)

Para além desta diversidade estética – que, aqui, tem relevância no campo literário –, nota-se, no teatro nataliano, a prisão do tempo histórico em

que a autora vivia, e que, não raras vezes, é precisamente o cenário da sua dramaturgia, aliando a autora, desta forma, a estética, ou várias estéticas, à formulação de uma proposta do mundo. Assim, assinala-se, na sua literatura, para além de críticas ao sistema vigente ou a tradições sociais, o efeito castrador da censura, para além dos três séculos da Inquisição que marcaram Portugal.

Afrontou abertamente a ditadura, enfrentando de seguida penas correspondentes ao seus actos insubmissos, como os três anos de pena suspensa pela publicação de uma antologia de poesia erótica; a proibição de representação de algumas das suas peças; a proibição de algumas das suas obras; perseguição por ter editado *Novas Cartas Portuguesas*. As penas não só não a demoveram como a estimularam a agir mais contra o Estado Novo.

Foi por via de textos riquíssimos no que concerne à estilística que Natália levou a cabo os seus intentos, usando uma linguagem que referia a cultura, a literatura ou a religião e que era rica, por isso, não só do ponto de vista semântico ou lexicográfico, mas principalmente cultural. Era, assim, uma linguagem que se extrapolava de si mesma, atingindo novos níveis de significância no seu subtexto. Desta forma, uma análise dos seus textos poéticos que se queira completa e significativa terá de notar a sua intrínseca e ecuménica subtextualidade. Se a análise ignorar o subtexto, onde o símbolo se revela, sendo meramente uma análise textual, será impossível alcançar a significação simbólica do *corpus* literário. Assim, no caso da literatura de Natália Correia, a análise do simbólico deve ser primordial. Afinal, é o nível subtextual que justifica e enriquece o texto e, concomitantemente, a criação artística.

Ao mesmo tempo, a linguagem simbólica – ora visível, ora oculta –,

enriquecida pelo uso constante de recursos estilísticos, responsabiliza o leitor no processo comunicativo com a autora: esta trabalha a palavra e apresenta-a ao leitor, a quem cabe a análise do subtexto e a interpretação do universo onírico, e isto se pretender o alcance da significação do texto, que terá ainda de contar com a análise da estilística textual e da estilística simbólica. Essa responsabilização do leitor põe peso na recepção da obra, uma vez que esta nasce para que as interpretações e os alcances das significações caibam aos leitores.

É impossível, por isso, ignorarmos o *zeitgeist* em que o texto literário é produzido. Este último, aliás, só é explicável através do primeiro, uma vez que a literatura nataliana tem uma relação directa com o seu tempo, que procura ainda ser interventiva, nem que seja através da provocação ou do abalo de cânones. Assim, note-se ainda a forma como, em *D. João e Julieta* (peça escrita em 1959 e publicada em 1999), Natália Correia, recuperando o mito de Don Juan (*El burlador de Sevilla y el convidado de piedra*, 1630, Tirso de Molina), o adapta ao seu tempo e às suas crenças e evidencia a hipocrisia do casamento pela voz de D. João:

Por favor! Não apeles para isso que romanticamente classificas de residuo de bondade. É a ti também que eu devo um pouco aquilo que sou: o fastio da vulgaridade. Amaste-me perdidamente, dizias. E no entanto não me seguiste. Permaneceste junto do homem que aborrecias, espreitando com rancor, dia-a-dia, os seus gestos mesquinhos para justificar perante ti própria a necessidade de o atraioares. Representando a farsa da fidelidade conjugal e da devoção maternal por uma filha que não era do teu marido,

concebida no cobarde desafogo da tua carne. É bem possível... E depois?... Acaso alguma de vocês me soube reter ou mostrar-me o verdadeiro rosto do amor? Agiste com esse atavismo das fêmeas vulgares que comprometem a divina loucura do amor a troco da segurança. Uma apólice contra o abandono - eis o que a mulher procura quando se dá. Não me amaste a mim... Ou melhor, pelo amor. A tua entrega não foi mais do que um assomo de revolta contra a obrigação do acto de amor oficial, entrega que se cancelou quando surgiu entre nós o ponto de interrogação "futuro". (CORREIA, 1999, p. 56/57)

Natália Correia, assim, por via da literatura, desafia os cânones literários, abalando-os, provocando, lançando-lhes uma nova luz e reinterpretando os mitos. Como vemos neste último exemplo, a sua literatura tinha, para além do cunho político que já mencionámos, um cunho marcadamente social: questionava as estruturas que erigiam a sociedade do seu tempo e, ao fazê-lo, intervinha nessa mesma sociedade, não raras vezes escandalizando-a. Para além disso, desde o início da sua carreira literária, particularmente nos seus livros de poesia, nota-se uma busca espiritual, busca essa que é reafirmada nas obras da sua maturidade literária.

O apreço de Natália pela subversão de conceitos também é notável na forma como casa estéticas literárias: a autora, ainda que se tenha distanciado do surrealismo e, não raras vezes, lhe tenha dirigido uma crítica sarcástica, assim como aos seus cultores, é conotada com o movimento: *provocatoriamente surrealizante*, chamou-lhe Eugénia Vasques (2001: 31). Aliás, as suas primeiras peças de teatro, como *O Homúnculo* ou *O Encoberto*, já estão claramente ligadas ao surrealismo (note-se a forma como se ressignificam o

palco e as figuras históricas, aos quais voltaremos em breve). Talvez esta distanciação da autora em relação ao movimento, que se reafirma pela sua ausência da antologia *O Surrealismo na Poesia Portuguesa* (1973), se deva à crítica que a autora faz sobre o que este devia ser em Portugal no contexto, tanto literário como social, em que vivia. Podemos sempre questionar a sua opção por não se incluir na antologia: interessada pelo surrealismo e tendo convivido com os surrealistas portugueses, seria de esperar que, com o seu conhecimento abrangente deste movimento, pudesse ter incluído poemas da sua autoria que se aproximassem dele. Assim como assim, a verdade é que a autora procurava fugir às catalogações, afirmando não ter sido nunca surrealista. Distanciava-se do surrealismo também pelo que achava acerca do que o movimento devia ser em Portugal.

A verdade é que, ao fazer a sua literatura, Natália Correia alia o antigo ao moderno. Ainda que opte, não raras vezes, por uma estética moderna, não desiste de chamar a tradição à cena. “Arcaica e futura”, assim chamou Armando Nascimento Rosa (2011, p. 103) à obra dramatúrgica da autora:

De facto, a obra dramática nataliana aparece-nos numa tensão criativa permanente entre a ascendência dramatúrgica que bebe nas fontes dos dois teatros clássicos (greco-latino, por um lado, e ibérico por outro, nas suas manifestações renascentista e barroca) e o ensaio de formas novas numa expressividade poético-dramática de cunho pessoalíssimo, que se confronta livremente com correntes teatrais novecentistas (surrealismo, teatro épico, teatro antropológico, etc) (ROSA, 2011, p. 103)

Ao mesmo tempo, ainda que influenciada pelo Surrealismo, a que está conotada uma falta de interesse pela evocação do passado, a autora foca uma parte considerável da sua obra literária em figuras históricas da cultura portuguesa, como D. Sebastião em *O Encoberto*.

A intenção de que a modernidade dialogue com a tradição na sua obra vê-se, por exemplo, na obra *Sonetos Românticos*, datada de 1990. Logo no título, fica óbvia a intenção da autora de conciliar a modernidade com a tradição, aliando a liberdade formal dos românticos às formas clássicas rígidas. A escrita de sonetos românticos, *per se*, não será uma novidade. Muitos românticos os escreveram, embora se tenham confinado a formas clássicas, sendo influenciados por movimentos literários anteriores. O caso de Natália Correia é bem diferente. Aqui, a junção dos dois movimentos é intencional e serve precisamente para esbater as fronteiras entre movimentos literários, até porque a autora não via contradições entre estes, aliando-os na sua obra e permitindo-se ir do Barroco ao Romantismo e ao Surrealismo. Ao mesmo tempo, e em pleno século XX, Correia segue processos formais que os autores que lhe eram coetâneos não tinham já o hábito de seguir e que eram até questionados, como a rima ou a métrica.

Para além de autora, ainda que principalmente autora (Natália afirmava-se poeta), tem obra de reflexão teórica, e é nessa obra que justifica as opções que regem a sua produção literária: a sua literatura, especialmente a sua poesia, reflecte as suas posições teórico-estéticas. Aliás, é nos seus textos teóricos que se evidencia o apreço pela abolição das fronteiras entre as estéticas. Será também neste sentido que os sonetos são *românticos* e não *neo-românticos*, uma vez que este último já traria uma marca temporal que tornaria os movimentos literários mais sólidos e impenetráveis e os arrumaria de forma

cronológica, ao invés de fazer das suas estéticas uma possibilidade formal de qualquer autor coetâneo, e até posterior. Para além disto, se assim Natália tivesse optado, estaria simbolicamente a dizer que as estéticas literárias não se mesclam.

7.3. A censura

A censura desempenhou um papel de relevo na vida de Natália Correia, nunca lhe tendo, contudo, enformado a acção ou até a produção literária (no sentido em que a autora nunca tentou *amenizar* os seus escritos de forma a ludibriar os serviços censórios). Desta forma, foi a escritora portuguesa que contou com mais obras censuradas pela PIDE, tendo tido seis obras proibidas e tendo ainda feito parte do processo de publicação de *Novas Cartas Portuguesas*, que lhe valeu ainda perseguição judicial. Como já foi dito num capítulo anterior, esta edição da obra das três Marias contou com a sua direcção literária e, instada a cortar partes, Natália publicou-a integralmente, vindo a dizer em tribunal que não estava “minimamente arrependida” (COSTA, 2006, p. 139) por ter publicado o livro.

Assim, Natália andava sob o olhar atento da PIDE, que a vigiava tanto pelo papel que desempenhava na política directa como pelo seu papel de escritora que usava o seu poder simbólico para desafiar o Estado Novo. Apesar de ser proximamente vigiada, a autora continuou, de ambas as formas, a desafiar os valores que o regime defendia e até o próprio poder.

Numa nota informativa da PIDE, datada de 14 de Dezembro de 1962 (e que pertence ao seu processo nesta polícia política, armazenado na Torre do

Tombo), podemos dar conta deste seguimento da PIDE e do seu conhecimento da actividade literária e política insubmissas:

NATÁLIA DE OLIVEIRA CORREIA – escritora

A escritora acima referida, desde há muito que se encontra referenciada como elemento adversário das Instituições.

Das diversas actividades que lhe têm sido assinaladas, há que salientar o facto do seu nome figurar na maioria das exposições que têm sido dirigidas ao Governo por indivíduos que se dizem intelectuais, mas que, na sua quase totalidade, são conhecidos pelas suas tendências comunistas, para pedirem a abolição da Censura, a extinção da P.I.D.E., etc...

Durante as campanhas eleitorais, tem apoiado sempre os candidatos da “oposição”, tendo desenvolvido a sua maior actividade quando da candidatura do dr. ARLINDO VICENTE à Presidência da República, evidenciando-se como “membro” da chamada “Comissão Cívica Eleitoral de Lisboa”, que foi criada sob a inspiração e orientação comunistas.”

Sobre o último parágrafo, já nos detivemos anteriormente. Sobre o penúltimo, cabe ainda fazer uma referência à forma como se tentava opor os *intelectuais* a os *comunistas*, desvalorizando os últimos e atentando-os moralmente: acusar alguém de comunismo era equivalente a acusar alguém de subversão e considerar aquele um grupo de comunistas, ao invés de intelectuais, serviria para desprover de razão qualquer um dos argumentos apresentados. Diminuído e neutralizado o grupo, o Estado Novo poderia

prosseguir intacto e imperturbável, já tendo desfeito e desvalorizado a oposição.

Num artigo publicado no “Le Nouvel Observateur”, datado de 28 de Dezembro de 1966, J. Barre descreve a acção da PIDE, considerando que esta “vela para que não seja perturbado o silêncio do país, apreende livros que acha indiscretos, mete os autores na cadeira, passa busca aos editores e não hesita em empregar, contra os inimigos do silêncio, ora os recursos sábios da lei, ora os mais elementares recursos do “cão e gato”...”. No mesmo texto, informa sobre aquela que teria sido a última ofensiva da PIDE, que fora dirigida contra os escritores que haviam assinado o apelo dos 118 para pedir ao Presidente da República que demitisse Salazar. No mesmo movimento, entre outros, intentavam-se processos contra Natália Correia, “culpável” de ter publicado peças eróticas (às quais voltaremos mais tarde). A expressão “inimigos do silêncio” será merecedora de alguma atenção. Como já foi dito em capítulos anteriores, o Estado Novo, para que pudesse continuar erguido de forma impassível e estável, tinha de neutralizar a oposição e impedir a publicação de posições que o afrontassem. Assim, silenciava todas as vozes que se lhe opunham, permitindo, fosse através de livros ou da imprensa, que chegasse ao público apenas aquilo que tentava legitimá-lo. Os escritores que não enformavam a sua produção literária tendo por base os mecanismos censórios afrontavam, assim, um dos maiores mecanismos de manutenção do regime. Desta forma, eram inimigos do Estado Novo como o eram do silêncio, na medida em que o primeiro se erguia apenas pelo garante do segundo.

Em 1969, noutro documento que consta do ficheiro da PIDE de Natália Correia, dá-se conta da sua subscrição de um documento intitulado “Dos escritores ao país”, que fora cortado pela censura, e em que os

subscritores defendiam o restabelecimento das liberdades no país e acusavam a máquina repressiva do regime. Ao mesmo tempo, prestavam homenagem àqueles que a combatiam e apelavam para a sua dissolução. Finalmente, indicavam os candidatos que se opunham ao regime como os únicos capazes de restituírem Portugal aos portugueses e os seus direitos mais elementares.

O papel dos escritores enquanto agentes sociais não era de somenos para Natália. Assim, no dia 10 de Outubro de 1969, num artigo publicado no “Diário Popular”, intitulado “O momento eleitoral e a honra do escritor”, a autora defende que a própria noção de literatura tem já implícita a ideia de compromisso: o artista comprometer-se-ia com a arte, que seria a área privilegiada de recusa do que reprime a libertação humana. Assim, a escritora acrescenta que, se a solidariedade do escritor radica numa ideologia política que o faz sacrificar algumas liberdades em prol de outras, a criação literária perde “a base tradicional da sua força negativa”, perigando ainda a independência do escritor, uma vez que converte a literatura na estética de um programa ideológico. Desta forma, perde-se, segundo a autora, a liberdade crítica que promoveria a reconstrução da sociedade.

O papel do escritor seria, assim, recusar o seu voto a movimentos que não estabelecessem os direitos e as liberdades songadas às classes oprimidas. A autora conclui que, quando a necessidade de uma transformação política e económica junta “a inteligência inconformista do escritor e as ideologias que interpretam as aspirações e os interesses dos grupos agredidos”, a intervenção do escritor obedece a uma estratégia racional inserida na recolha de materiais que alarguem o domínio da liberdade.

Natália encontrava ainda dois níveis de inibição da criação literária. O primeiro seria manifestamente implantado para calar as ideias por parte do

regime totalitário e consistia na invasão da criação literária por parte da censura política, que a forçava a abdicar da sua autenticidade. O outro partiria da desmotivação do acto criador, uma vez que o entusiasmo seria abortado pela inviabilidade de comunicação (CORREIA, 2005, p. 383). Aliás, já nos referimos anteriormente ao plano *preventivo* de acção dos serviços censórios, que impediam publicações e até redacções de obras, na medida em que os autores sabiam que certas obras nunca seriam publicadas. Para além disso, a autora notava a “vontade indirecta de silenciar a cultura” (CORREIA, 2005, p. 384), que respondia ainda na forma de cerco económico, uma vez que a vontade de dificultar os meios editoriais que difundiam a literatura era manifesta.

Foi contra estas tentativas de amputar a liberdade e, consequentemente, a cultura que Natália Correia fez a sua vida política e literária. Nos próximos pontos, iremos deter-nos nas obras da autora que a PIDE quis proibir, analisando a forma como afrontavam os ditames do Estado Novo.

7.3.1. *Comunicação* (1959)

7.3.1.1. Introdução

Em 1959, Natália Correia publicou *Comunicação*, a obra que iniciaria a sua longa lista de obras censuradas. Censurada pela PIDE em Outubro do mesmo ano, a obra viria a ser apreendida em Novembro.

A polícia política, a partir da publicação desta obra, esteve mais atenta às actividades de Natália. Para mais, na década de 60, a oposição da autora ao Estado Novo tornou-se mais frontal, levando não só à atenção da PIDE, mas também, e conseqüentemente, a vários problemas com a justiça, não só através da censura e da apreensão de obras, mas também de processos judiciais. Ainda assim, a autora conseguiu, ao longo do tempo, reunir o apoio de uma parte do sector cultural português.

O texto é uma peça teatral e um poema ao mesmo tempo. Talvez possamos chamar-lhe peça teatral em verso e talvez possamos chamar-lhe tragédia. A autora chama-lhe, numa carta endereçada ao director da PIDE, datada de Outubro de 1959, poema dramático, mas talvez a definição textual pouco importe, já que nem a autora se preocupa particularmente com ela. Assim como assim, ainda que o subtítulo *Auto da Feiticeira Cotovia* o remeta para o teatro escrito, o facto é que a autora veio a incluí-lo várias vezes na sua obra poética, como aconteceu nos casos de *Poemas a Rebate* (1975) e *O Sol nas Noites e o Luar nos Dias* (1992). Para mais, na bibliografia que aparece no início de vários dos livros da autora, *Comunicação* aparece listada enquanto poesia.

De qualquer forma, este é um texto em que a autora apresenta uma ambigüidade entre poesia e teatro. O hibridismo das formas ser-lhe-á um tema caro ao longo da sua produção teatral, vindo a atingir o seu expoente máximo na obra *O Encoberto* (1969), que viremos a analisar em diante. Em *Comunicação*, a Feiticeira Cotovia, personagem à volta da qual a trama se erige, é uma feiticeira que é poeta, ficando por entender se a sua poesia é mágica ou se a sua magia é poética. De uma ou de outra forma, a poesia é usada enquanto conceito mágico, numa formulação muito típica do

surrealismo, de que Natália quis desvincular-se tantas vezes. Sendo assim usada, a poesia era concebida enquanto forma de reivindicação, de alteração, de formação de alguma coisa. Desta forma, a poética colocava no centro do fenómeno artístico a relação do fazer – portanto, da *poiesis* –, revelando assim o seu potencial de força material.

No texto, Lusitânia obviamente metaforiza Portugal, aqui reduzido a uma cidade. Esta redução merecerá alguma atenção: numa altura em que Portugal acalentava a ideia de construir o seu império, apesar de o país ser iminentemente rural e de não acompanhar os progressos tecnológicos de outros Estados soberanos da Europa, a autora ridiculariza o projecto megalómano, reduzindo o país a uma cidade, não se referindo ao tamanho geográfico, mas àquela que seria uma pequenez mental e cultural. A reconfiguração do espaço passa, assim, por uma formulação política, manifestando-se uma subversão política contra a Lusitânia – e, portanto, contra Portugal. Assim, a autora expressa não só o *zeitgeist*, mas ainda a sua perspectiva sobre o *zeitgeist*, não se abstendo, assim, de se imiscuir no mundo através da literatura. Pelo contrário, em Natália Correia, a literatura é uma forma de intervenção política.

Na obra, os inquisidores que condenam a Feiticeira Cotovia metaforizam a repressão política do Estado Novo, denunciando-se a ligação da Igreja ao Estado. Esta ligação, aliás, era um tema caro a Natália, que o exploraria ainda em *A Pécora* (1967), que analisaremos mais tarde.

Num texto em que não passam ao lado as referências surrealistas, a que voltaremos no ponto seguinte, convém ainda referir a hibridez de estéticas literárias: ainda que a autora tente distanciar-se do surrealismo, várias vezes criticando-o ferozmente, é frequentemente conotada com o movimento.

7.3.1.2. *Comunicação: a reclamação da liberdade para a poesia*

A primeira edição de *Comunicação (Auto da Feiticeira Cotovia)* aconteceu em 1959, tendo a obra sido representada pela primeira vez em 1999, numa encenação de João Mota no Teatro da Trindade, protagonizada por Cristina Cavalinhos. Em 2007, João Brites fez uma versão cénica da peça, intitulada *A Cotovia*. A peça foi a cena em Vale de Barris, em Palmela, e o elenco fazia parte do colectivo As Avozinhas.

Escrita no mesmo ano em que Natália Correia escreveu *D. João e Julieta*, obra teatral em que adaptou a obra publicada por Tirso de Molina em 1630, *O burlador de Sevilha e o convidado de pedra*, esta obra seria auto-referencial e seria pautada pela hibridiz textual, mesclando poesia com teatro. Desta forma, talvez possamos chamar-lhe poemodrama. O texto compõe-se de quadras, sendo que a métrica dos versos varia entre elas. As dez didascálias servem mais para a visualização de quem lê do que para estabelecer a composição cénica.

Ao longo do texto, como em outros da autora a que viremos a referir-nos neste trabalho, é feita uma denúncia dos contornos da ditadura salazarista. A feiticeira é subversiva através do poder mágico da sua poesia, sendo condenada à fogueira, e a peça descreve o julgamento público que é consequência da utilização desse poder. Desta forma, metaforiza-se a literatura – ou a poesia, em particular – como forma de desafio ao poder instituído. No decorrer da acção, aparecem ainda outras personagens: o Pregoeiro, o Coro (cúmplice da feiticeira) e vários acusadores, como o Inquisidor, a Solteirona, os Sete Juizes, o Padre e o Patriota.

A acção da peça passa-se na Lusitânia, cidade não só inquisitorial, mas

também soterrada, metaforizando um Portugal agrilhado na inquisição:

Recentes escavações feitas no Sudoeste da Europa confirmaram a existência duma cidade soterrada – a Lusitânia. (...) Segundo o relato do poeta desconhecido, cujo nome jamais se saberá, uma mulher, a quem chamavam a Feiticeira Cotovia e que afirmava encarnar o Espírito da Cidade, foi condenada às chamas por práticas mágicas duma magia maior e estranha a que ela dava o nome de Poesia. (CORREIA, 1959, p. 4)

Assim começa o prólogo da obra, indiciando já não só o espaço, mas também as práticas inquisitórias que nele ocorriam. Posteriormente, a feiticeira tratará da mudança, ao ser desenterrada séculos mais tarde em escavações arqueológicas. A destruição que a peça retrata é surrealista; apesar disso, é clara a mensagem que sobrevive, e isto numa época em que o surrealismo vingava em Portugal. Natália Correia teve uma relação inconstante com esta corrente literária: as suas primeiras peças estão ligadas ao surrealismo, e mesmo nas que escreve depois desta há traços surrealistas; no entanto, procurou sempre afastar-se da corrente, não se tendo sequer incluído na antologia que organizou, *O Surrealismo na Poesia Portuguesa*, em 1973. Aliás, Nobre chama a atenção para a utilização de actos surrealistas neste texto. Assim, refere-se a actos “frequentemente gratuitos”, como, por exemplo, o de disparar na rua uma pistola ao acaso, o que seria uma definição extravagante da liberdade surrealista, dizendo que felizmente não teriam passado de uma sugestão que não tinha chegado à prática, já que estes actos surrealistas não fariam sentido num país que não tinha as liberdades elementares e que

precisava de outros actos mais empenhados (Nobre, 1993: 32/33).

Voltando à mensagem veiculada na obra, constata-se facilmente que existe uma clara rejeição às opressões de ordem política e religiosa. Numa linguagem literária diversificada, em que se mistura o popular com o erudito, a obra, até pela apresentação da ideia da poesia como magia condenável pelas representações do poder, reclama para a poesia o direito à expressão. Ao mesmo tempo, através da linguagem, a autora opta pela ruptura ao mesmo tempo que mantém a tradição literária.

À distância, não é difícil ver que a obra é auto-referencial: a autora sempre havia usado da palavra como poder e reclamava o direito a ambos, assim como ao simbolismo da primeira; para além disto, vivia num contexto político em que se queria esvaziar da arte tudo o que pudesse ameaçar a manutenção das estruturas do regime. Porém, na altura em que foi escrita, nem Natália podia adivinhar o quão bem a personagem seria, mais tarde, capaz de metaforizá-la: no espaço de dez anos, a contar da publicação desta obra, já a autora tinha seis obras censuradas (peças teatrais e poesia), tornando-se na autora portuguesa com mais obras proibidas pelo regime.

7.3.1.3. Recepção/censura de *Comunicação*

Publicada em 1959, a obra contou, logo após a sua publicação, com uma crítica elogiosa no “Diário Ilustrado”, no dia 11 de Julho de 1959, em que não só se considerava a autora “um dos casos mais sérios da nossa poesia actual” como se elogiava o seu pendor satírico, acabando por considerar-se a obra percuciente:

Natália Correia é, para quem souber debruçar-se de alma limpa e desprevenida sobre a sua obra, um dos casos mais sérios da nossa poesia actual. Pedindo ao surrealismo a pureza insólita das imagens libertas e aos valores da tradição a musicalidade de ritmos e rimas que soube renovar, Natália Correia atingiu, graças precisamente a essa síntese do surreal e do clássico, uma atmosfera de rara insinuação poética.

O seu último livro “Comunicação”, para além da verve que se esmerilha ao longo do poema, dá-nos, no próprio título, o sentido de toda a poesia autêntica – o seu poder de comunicar, de incitar o leitor (ou o ouvinte) a colaborar com o poeta. Mercê dessas qualidades, o pendor satírico deste livro, por onde deslizam “patriotas a bailar/ o seu repique de finados”, ganha efectivamente a percuciência e a força requeridas.

A polícia política, no entanto, e como seria expectável, não esteve muito interessada nem no “sentido de toda a poesia autêntica” nem na percuciência ou na força que a obra pudesse ter. Assim, no dia 25 de Agosto de 1958, a linguagem foi considerada pornográfica e votou-se pela reprovação da peça, como pode ler-se num comunicado da PIDE encontrado nos arquivos da Torre do Tombo:

Decisão que se propõe:

O estilo irreverente e por vezes pornográfico da linguagem em frequentes passagens de algumas das quadras, levam-me a votar reprovação da peça, pois atendendo à sua indispensável

sequência nem sequer se torna possível sujeitá-la a quaisquer cortes de saneamento.

Decisão da Comissão, em sessão de 25 de Agosto de 1958

Distribuída para leitura dos órgãos da PIDE no dia 30 de Setembro, obra viria a ser lida e censurada no dia 2 de Outubro de 1959. O parecer dizia o seguinte:

A Autora quer referir-se, julgo, à condenação da morte da Poesia, no País. O introito, a forma derrotista como apresenta o Poema (felizmente não na íntegra!) a sensualidade, a libertinagem e a falta de senso moral bem verificados, levam sem sombra de dúvida, a não autorizar a sua circulação

O LEITOR

Rodrigo de Freitas

Dias mais tarde, a 6 de Outubro de 1959, foi endereçada uma carta ao director da PIDE a informar da decisão pela proibição, solicitando-lhe ainda que fizesse os esforços necessários no sentido de apreender a edição:

Tenho a honra de comunicar a V.Ex^a. de que por estes Serviços, foi proibido de circular no País, o livro intitulado “COMUNICAÇÃO”, de autoria de Natália Correia. Cumpre-me ainda solicitar de V.Ex^a. se digne providenciar para que o livro acima citado seja apreendido caso se encontre à

venda.

No dia 26 de Outubro do mesmo ano, Natália Correia escreveu uma carta para o director da PIDE, dizendo não haver recebido qualquer notificação que a informasse do que havia motivado a apreensão da sua obra. Querendo interpor recurso de forma a poder reverter o processo de apreensão, requereu essa informação, como pode verificar-se de seguida:

No corrente mês de Outubro foram apreendidos por essa Polícia os exemplares do meu livro “COMUNICAÇÃO” que se encontravam no m/ distribuidor “Editorial Inquérito, Ltda.” e nas livrarias de Lisboa e Porto.

Nem na minha qualidade de autora nem na de editora daquele poema dramático recebi qualquer comunicação da P.I.D.E. informando-me das razões explicativas da apreensão, com a qual se ofendeu pela forma mais flagrante possível a liberdade criadora do artista.

Ora, desejando interpôr recurso para o Senhor Ministro do Interior da actuação dessa Polícia e a fim de poder contrariar as razões pretensamente justificativas da apreensão, requiero a V. Ex.^a. me sejam as mesmas comunicadas por escrito, quer para a minha casa quer para o advogado que constituirei meu mandatário, Snr. Dr. Manuel Sertório, com escritório na Rua do Crucifixo, N° 31-s/loja.

A bem da nação
Natália Correia

Não se consegue, através dos arquivos da Torre do Tombo, saber se a carta de Natália Correia teve resposta. Sabe-se, no entanto, que não surtiu qualquer efeito. No dia 29 de Abril do mesmo ano, foi publicado um auto de busca e apreensão que informava acerca da apreensão de mais três exemplares da obra:

AUTO DE BUSCA E APREENSÃO

Aos vinte e nove dias do mês de Outubro do ano de mil novecentos e cinquenta e nove, neste estabelecimento, ADRIANO G. DE FIGUEIREDO (HERDEIROS), sito na Rua de Lisboa, número cento e sessenta e cinco,, traço A, desta cidade, de Angra do Heroísmo, estando presente Gil Pinto Moraais, agente de segunda classe da Polícia Internacional e de Defesa do Estado, e eu, Fernando da Costa Pereira, agente da mesma Polícia, acompanhados do gerente Senhor José Teixeira de Borba, no cumprimento de ordem superior, realizei uma busca a fim de apreender livros ou revistas proibidas de circular, tendo em resultado da mesma busca apreendido tres exemplares do folheto “COMUNICAÇÃO”

No dia 6 de Novembro de 1959, voltou a haver nova apreensão, dando entrada nos Serviços de Segurança, Secção Central, mais três exemplares. A obra acabaria por não vir a conhecer nenhuma outra edição (para além das colectâneas em que figura, como *O Sol nas Noites e o Luar nos Dias* (1999), preparada ainda em vida da autora e por ela revista em grande parte, embora publicada postumamente e contando com a revisão final de Dórdio

Guimarães), estando o texto original microfilmado na Biblioteca Nacional de Portugal.

7.3.2. *O Homúnculo* (1965)

7.3.2.1. Introdução

A peça *O Homúnculo*, editada em 1965 por Luiz Pacheco, será a primeira de um conjunto de três peças teatrais de Natália Correia que partem de uma acutilante mundividência sobre a situação histórica e política de Portugal. Imediatamente apreendida pela PIDE, a peça é uma tragédia jocosa sobre a figura de Salazar. Satírica e demolidora, ridiculariza a figura do ditador e ainda de várias outras figuras cruciais para o desenvolvimento e a manutenção do Estado Novo.

A peça é a primeira parte daquilo a que Armando Nascimento Rosa chamou *trilogia dos mitos lusitanos* (ROSA, 2007a, p. 109), sendo seguida por *A Pécora* (1967) e por *O Encoberto* (1969). Nascimento Rosa encontrou afinidades entre as três obras que lhe parecem suficientes para irmaná-las, ainda que a autora nunca tenha sugerido quer a nomenclatura quer o agrupamento textual. O autor argumenta não só pela proximidade cronológica da redacção das obras, já que foram as três publicadas no curto espaço de três anos, mas também pelas parecenças na concepção estilística dos temas: os títulos das obras, compostos por um artigo definido e um substantivo, voltam a atenção para mitos da história portuguesa. Assim, *O Homúnculo* orienta-nos para Salazar, *A Pécora* para as aparições de Fátima (1917) e *O Encoberto* para

o mito sebastiânico. As três interrogam a identidade portuguesa, compõem uma visão panorâmica de uma parte relevante do imaginário nacional.

Nascimento Rosa considera que as três apontam várias formas de escapar a uma circunscrição geocultural exclusiva e que as três dialogam com arquétipos de recorrência transtemporal tanto na experiência da psique individual quanto na colectiva (ROSA, 2011, p. 112). Assim, trataremos aqui da mundividência expressa em *O Homúnculo*, reflectindo sobre a forma como esta afrontou o regime político em que foi concebida.

A obra, cujo alvo era “o fantoche lusitano”, “o abutre que durante longas décadas dominou o País e amordaçou o povo português” (REBELLO, 1989, p. 144), contaria com a rápida censura, sendo de imediato apreendida, e, pasme-se, com a admiração de Salazar. De facto, o ditador leu a obra num serão e ficou profundamente impressionado com Natália Correia, ainda que a sua figura se visse por ela ridicularizada. Quando lhe comunicaram a apreensão da obra e a iminente prisão da autora, pediu que retirassem a obra de circulação, mas que não fizessem mal a quem a houvera escrito, gabando-lhe a inteligência.

7.3.2.2. *O Homúnculo*: um anão e um reinado

Pequena peça de cinco actos, *O Homúnculo*, peça teatral que é ainda uma sátira política, junta a estética surrealista ao teatro do absurdo. Logo no início, depreende-se qual será alvo de sátira na peça, não só pela descrição das personagens e do cenário, mas também pelas escolhas semânticas e fonéticas levadas a cabo pela autora. A acção decorre “no palácio de el-rei Salarim,

senhor absolutíssimo da Mortocália, país de dez milhões de habitantes e outras estátuas de heróis que outrora o glorificaram, antiquissimamente alojado na Europa” (CORREIA, 2015, p. 21). No mesmo movimento, há provocação e transparência. As alusões das metáforas são transparentes: é fácil entender que Salarim remete para Salazar, não só pelas parencas semânticas e fonéticas dos nomes, mas também pelo lugar que ambos ocupam no topo da hierarquia de um poder sobre dez milhões de habitantes; ao mesmo tempo, Mortocália funciona como epónimo de Portugal, o lugar amordaçado pelos ditames ditatoriais onde milhares de pessoas são condenadas à morte através da guerra colonial. Esta informação que é dada aos leitores faz parte de uma longa didascália que contém muita informação de que a peça não deve abdicar (daí que, na encenação de José Maria Dias, de 2015, no Teatro Estúdio Fontenova, um conjunto de actores a tenha dito).

Fica claro nesta didascália inicial, através daquilo para que remete os leitores, que a obra que se tem em mãos se trata de uma sátira política. Nela, Natália Correia, metaforizando, retrata Salazar e aqueles que o rodeavam no palco de um Portugal miserável, ao qual as inovações da época não haviam chegado, iminente rural, com aspiração a ser império. Ao mesmo tempo, Salazar é ridicularizado também através do próprio título da peça. A palavra *homúnculo* serve para gozar com as suas pretensões, para deslegitimar o lugar que ocupa no topo da hierarquia do poder ou, pelo menos, para desvalorizá-lo. Com ela, Natália Correia tenta espezinhar e minimizar o ditador através de um olhar superior sobre o mesmo. Desta forma, torna-o motivo de gozo e de riso, destrói as hierarquias simbólicas, desafia o poder que Salazar queria incontestável. Neste cenário, a autora denuncia ainda os pactos implícitos e explícitos entre os vários poderes que estruturavam a ditadura salazarista.

Assim, logo no primeiro quadro, é introduzido o Bispo, que representa o poder eclesiástico e, ao longo da peça, desempenha um papel de revelo na denúncia da cumplicidade entre o poder que representa e o poder político, representado por Salarim, denunciando-se, desta forma, a submissão da Igreja aos ditames políticos do salazarismo. No entanto, a aparente máscara de submissão serve para que o Bispo consiga controlar Salarim. Para além da relação metafórica que existe na representação literária dos poderes, podemos ainda extrapolar uma relação de inspiração directa no Bispo e na sua servidão, já que estes nos remetem para o cardeal Cerejeira, aliado de Salazar.

O Bobo Mnemésicus, que vem “vestido de catedrático” (CORREIA, 2015, p. 25), por sua vez, representa o poder legitimado pelo Estado Novo. Dele depende Salazar, e de forma emocional: “Mnemésicus, minha alma” (CORREIA, 2015, p. 24); “sol do meu espírito” (CORREIA, 2015, p. 25). Salarim expõe a dependência do Bobo de forma dramática: “Sem ti anoiteço. Extingue-se a minha condição de reinante e revela-se a minha propensão para verme.” (CORREIA, 2015, p. 25).

Já o poder militar é personificado pela figura do General, que se preocupa mais com o seu quintal do que com a guerra, caricaturando um Portugal rural que tenta expandir-se para África e criar o seu império, grande, poderoso, temível, que não acompanhou as evoluções tecnológicas que já se manifestavam noutros países da Europa.

Ao longo da peça, Salarim vai revelando a sua obsessão com a ideia de matar e com a ideia do poder. Ao Bobo, revela o “sadismo necrófilo com que conduz os destinos de uma Mortocália, submissa da tutela norte-americana, face à qual não aspira a ser nada mais do que estância turística com “jazigos” visitáveis, dado que a “preocupação” do seu líder consiste em “dar mortos às

sepulturas” (CORREIA, 1965, p. 21)” (ROSA, 2015, p. 15).

É neste cenário que o Bispo incita o General à guerra, ainda que a uma guerra sem sangue, contra o despotismo de Salarim (que, por sua vez, é influenciado pelo Bobo). Assim, o poder eclesial manipula o poder militar de forma a neutralizar o poder intelectual, de forma a que este não tenha influência sobre o poder político. Caso isso aconteça, ao poder eclesial fica reservada a prática do poder político. O intento do Bispo de neutralizar o poder político é cumprido quando Salarim mata a tiro o Bobo Mnemésicus: como consequência do acto, Salarim perde a memória e, com ela, a sua identidade. O Bobo torna-se num desconhecido (“Teria sido eu quem matou este desconhecido?” in CORREIA, 2015, p. 39) e, em concomitância, também Salarim se esvazia de si mesmo: “Estou vazio, vazio. Apenas sobrevivo como um saco que se esvaziou. Oh! Oh! Quem sou eu? Quem sou eu?” (CORREIA, 2015, p. 39). Desta forma, o poder político é anulado pela conspiração entre o poder eclesial e militar e, no percurso, destrói o poder intelectual, mostrando o que acontece quando a intelectualidade se alia aos poderes ditatoriais: inicialmente submissa aos privilégios que daí pode obter, acaba neutralizada.

No quinto quadro, Salarim quase encarna um espantalho e são descritos os estragos que as fizeram ao devorarem o seu corpo: “Eu sou um espantalho.”; “Manifestamente demente, Salarim permanece em atitude de espantalho massacrado por bandos de pássaros, até ao fim da peça.” (CORREIA, 2015: 43).

Décadas volvidas após a publicação da peça, *O Homúnculo* torna-se em muito mais do que uma sátira à situação do Portugal da década de 60. Estando ligada ao seu tempo, ultrapassa-o e questiona as estruturas dos poderes absolutos, impondo com a sua leitura a reflexão sobre os modelos sociais

totalitários e as imagens fabricadas dos ditadores. Para impor esta reflexão, a autora usou uma arma que voltaria a usar na sua produção dramaturgica: o humor que o ridículo provoca. Ridicularizando o ditador, a autora deslegitimava-o e tirava-lhe a carga do medo que impunha. O escárnio que usava na literatura era, assim, uma arma política, daí que não possa estranhar-se que *O Homúnculo* tenha de imediato conhecido a censura por parte do regime. A mundividência da autora sobre o ditador projectava-o para o lado contrário da imagem que ele tinha e queria ter: ao invés de um homem forte, decidido, independente, poderoso, com um grande Império nas mãos, havia um *homúnculo*, um anão, um homem insignificante, pequeno, vil, que agia como fantoche às mãos de outro poder, não tendo poder real, alimentando as suas fantasias de poder imperial numa terra iminentemente agrícola.

A curta peça é, assim, uma peça densa, não uma peça que prime pelo enredo, mas pela profundidade de pensamento expresso e pela inerente incitação à reflexão. Ainda que satírica, a peça visa mais do que o escárnio: visa atacar os pilares de um regime ditatorial, centrado na figura de Salazar. Partindo do seu *zeitgeist* e desafiando-o, a obra torna-se numa ferramenta de reflexão sobre o mundo, extravasando o seu conteúdo social e expressando o que extravasa o palco.

7.3.2.3. Recepção/censura de *O Homúnculo*

Esta foi uma das obras escritas contra Salazar que mais o perturbaram. Leu-o numa noite e, impressionado com a obra e com a autora, não conseguiu dormir. No dia seguinte, Silva Pais comunicou-lhe a apreensão da obra e a

prisão da autora. Disse que tinham feito bem em tirarem o livro de circulação, mas pediu que não tocassem na autora, gabando-lhe a inteligência. Posteriormente, alguém próximo do director da antiga PIDE contou este episódio à autora, que veio depois a divulgá-lo. Anos mais tarde, Marcelo Caetano viria a processar a autora, com três anos de pena suspensa, graças à publicação da *Antologia de Poesia Portuguesa Erótica e Satírica* (1965). Na audiência, o advogado da autora, Palma Carlos, convenceu-a a não ler um poema contra os juízes, acreditando que, se o fizesse, aumentaria consideravelmente a sua pena.

Mesmo tendo a obra sido proibida, teve uma representação clandestina na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa no final dos anos 60. Tratou-se de uma leitura encenada, à porta fechada, e foi feita por um grupo de estudantes universitários dirigidos por José Manuel Osório, à data aluno da Faculdade de Direito de Lisboa. O evento aconteceu já depois de Salazar ter caído da cadeira, numa altura em que era já o espantalho no poder que Natália Correia retratara na peça.

A peça acabou por ser levada a cena no ano 2015, no Teatro Estúdio Fontenova, tendo sido encenada por José Maria Dias, depois de quase meio século no “purgatório das gavetas” (CORREIA, 1990, p. 9).

7.3.3. *A Antologia de Poesia Erótica e Satírica* (1965)

7.3.3.1. Introdução

Em 1965, a publicação de *Antologia da Poesia Erótica e Satírica*

levou Natália Correia a ser condenada a três anos de prisão com pena suspensa e a ver mais uma obra sua apreendida. Ao mesmo tempo, os autores que constavam da antologia (Mário Cesariny, Luiz Pacheco, Ary dos Santos, Ernesto Melo e Castro) também se viram judicialmente perseguidos.

Já previamente nos referimos aqui ao desejo de Salazar de que, face à apreensão de *O Homúnculo*, não fizessem mal a Natália Correia. Marcelo Caetano, contudo, não teria os mesmos intentos e o seu governo viria a processar a autora. No decorrer do julgamento, o advogado da autora, Palma Carlos, convenceu-a a não ler um poema que escrevera contra os juízes, intitulado “A Defesa do Poeta”, que foi posteriormente publicado em *As Maçãs de Orestes* (1970), dizendo-lhe que poesia e justiça não deviam ser mescladas e que seria melhor guardar a primeira para usos mais dignos. Considerava que, caso o fizesse, a pena que iria sofrer seria muito mais pesada do que os três anos de pena suspensa. Natália, por sua vez, considerava que o poema em questão era não apenas uma forma de defender-se, mas também de defender os poemas que houvera antologado. Ao mesmo tempo, seria uma defesa da liberdade dos poetas, daí a utilização do masculino, “poeta”, ao invés da palavra que usava para si mesma, “poetisa”.

No julgamento, Natália discutiu ainda com José-Augusto França, sua testemunha de defesa, por não concordar com o que este dizia a respeito do prefácio, que, embora aos olhos de hoje possa parecer anódino, na altura era visto como ousado. José-Augusto França, para tornar mais fidedigno o seu depoimento de apreço, houvera dito que não estava de acordo com o prefácio, mas empenhado na publicação da obra (FRANÇA, 1993, p. 9). Natália não terá gostado daquilo que interpretou como uma crítica e quis discuti-la na sala do tribunal. O juiz não terá gostado da atitude, dizendo-se ali unicamente para o

andamento do processo, e não para discutir literatura.

A obra, resultado de um estudo da poesia erótica portuguesa, contém poemas de noventa e quatro autores. A lista inclui poemas não só de autores como Camões, Garrett, Pessoa e Herberto Helder ou Bocage e Botto, mas também de cinco anónimos, três do século XVII e dois do século XVIII. Inclui ainda poemas de Maria Teresa Horta, Cesariny e Luiz Pacheco, também eles com obras censuradas pela PIDE, e dois da própria Natália Correia, um deles inédito até então. O resultado da publicação da antologia foi aquilo a que Natália chamou “abalo sísmico” (CORREIA cit. COSTA, 2006, p. 139). Afinal, como se atreveria uma mulher a um trabalho a que homem nenhum se houvera dedicado?

Com a obra, Natália pretendia “a revolucionária recriação do mundo a partir do censurável e do proibido” (CORREIA, 2005, p. 33). Para isso, necessitaria de encarecer “o poder físico da palavra” e desintegrá-la do “seu enfeixamento contrastante que a torna ofensiva pela relatividade da lógica discursiva” (CORREIA, 2005, p. 33). Assim, a autora cria que a antologia era prova de que as repressões que constrangiam os versos fesceninos se haviam descomprimido.

Assim como assim, o facto é que a obra foi proibida (e com particular escândalo, já que, como foi previamente dito, a autora foi ainda condenada a três anos de prisão com pena suspensa) e, mesmo após o 25 de Abril, tardou a vir a público. Ninguém manifestara interesse em fazê-lo, incluindo Natália Correia. A obra foi, assim, publicada pela primeira vez após a sua publicação em Junho de 1999⁵⁷.

⁵⁷ Isto para além de uma edição pirata, pela F. A. Edições S. A., não datada, mas anterior, no Rio de Janeiro.

7.3.3.2. Recepção/censura de *A Antologia de Poesia Erótica e Satírica*

A obra foi proibida por despacho logo após a sua publicação, tendo sido firmada a data de 30 de Dezembro de 1965. O parecer para a pena, que consta do relatório nº 7677 do arquivo dos livros censurados pela PIDE, dizia o seguinte:

Apesar do pretensioso prefácio da autora da seleção, eivado de tendências sartreanas e das intenções que daí derivam, não é possível admitir que seja viável a circulação deste livro em Portugal, dado o seu carácter pornográfico.

Este aspecto do livro é acentuado pelo facto de uma das partes mais salientes dele ser a transcrição de poesias editadas outrora em livros clandestinos, atribuídas a Bocage e a Junqueiro, as quais têm sido consideradas apócrifas por muito estudiosos.

Não fica por aqui a falta de escrúpulos revelada nesta obra, pois são apresentadas como inéditos de Antonio Botto, poesias que à mais ligeira análise se verifica não poderem ter sido escritas por esse poeta, a primeira das quais – a que abre o respectivo capítulo – sei eu, de ciência certa, que é de autoria de Vasco de Matos Sequeira, distinto poeta satírico e também lírico, que nunca publicou nenhuma das poesias, limitando-se até agora a colaborar no texto de algumas “revistas do ano” apresentadas nos teatros de Lisboa.

Fica-nos pois a impressão de que esta obra pretende ser a contribuição comunista para as comemorações bocageanas que estão em realização.

Nestas condições propõe-se a proibição rigorosa deste livro.

Em primeiro lugar, cabe uma referência à acusação de “tendências sartreanas” da antologia de Correia. Também Sartre era um autor malquerido pelo Estado Novo, tendo seis obras na lista das obras proibidas, o mesmo número que Natália viria a ter: *As Mãos Sujas*, pela Europa-América (1960); *Os Sequestradores de Altona*, pela Europa-América (1961); *Os Mortos Sem Sepultura*, pela Presença (1961); *As Moscas*, pela Presença (1962); *Baudelaire*⁵⁸, pela Europa-América (1966); e *O Escritor não é Político*, pela D. Quixote (1971). Pretendia-se, assim, colar Natália a um intelectual que apoiava causas políticas de esquerda publicamente, políticas essas que naturalmente entravam em confronto com as preconizadas pelo Estado Novo. Desta forma, a autora seria vista como uma inimiga do Estado, numa oposição que seria visível muito para além da sua obra literária, já que não atentaria somente a moral oficial. Ainda assim, este atentado desempenharia um papel de destaque na apreensão da obra, daí que, para diminuí-la, a PIDE a tenha considerado “pornográfica”. Como já acontecera antes, a expressão do erotismo era considerada uma afronta inadmissível à moral do Estado, principalmente se levada a cabo por uma mulher que afrontava uma moral que tentava desprover a sociedade do erotismo e que tentava ainda que coubesse aos homens o direito de decidir sobre o que faziam as mulheres, impondo-lhes a domesticação. A acusação de pornografia serviria ainda para a deslegitimação da autora tanto do ponto de vista moral como do político.

O prefácio, a que já nos referimos previamente, atentando no seu carácter ousado para a época, foi considerado pretensioso. É um prefácio

58 A proibição desta obra variava entre a metrópole e as colónias. Por ter sido de alguma forma censurada, optamos por incluí-la aqui.

extenso, e referir-nos-emos aqui a alguns dois dos seus pontos.

O primeiro é o exemplo que a autora dá de Carolina Michaëlis de Vasconcelos, que se havia ocupado das cantigas satíricas dos Cancioneiros medievais portugueses, garantindo que não evitaria as obscenidades do género burlesco dos Cancioneiros. Desta forma, a autora afrontara “uma moral onde à feminilidade sempre coube observar a regra de uma discreção apeteçada pelo idealismo patriarcal.” (CORREIA, 2005, p. 11). Também Natália, na antologia que aqui comentamos, não evitaria obscenidade alguma, e isto por muito que se adivinhasse o impacto que a publicação da obra teria na sua vida. A autora já conhecia, e em primeira mão, os processos de censura, e era óbvio que esta publicação contaria com resposta – ou, digamos até, com um contra-ataque ao contra-ataque da autora – por parte do Estado Novo. Desta forma, também ela afrontava a moral católica apregoada, imposta pelo regime, recusando a domesticação que este tentava impôr às mulheres.

O segundo é o da justificação da obra. Com a antologia, a autora queria “Normalizar o que uma civilização empecida pelo remorso desfrutou envergonhadamente no irresistível gozo do proibido, desprestigiar a fascinação do mal, fazendo explodir a carga da sua concomitante angústia, trazer à superfície as recalçadas supurações do instinto, desinibindo-as da compreensão estimulante dos tabus, eis o que nos parece ser o canal de uma estabilização psicológica apaziguadora”, exumando, para isso, “do cemitério das obras malditas” (CORREIA, 2005, p. 12) grande parte das obras que compõem a antologia. Assim, pretendia-se descobrir a hipocrisia moral que remetia para o secretismo, através do proibido, as manifestações dos instintos, acabando com tabus e com a sua inerente angústia.

O parecer da PIDE acusa ainda a obra de revelar “falta de escrúpulos”,

dizendo que poemas cuja autoria é apontada como sendo de António Botto seriam, na verdade, obras de Vasco de Matos Sequeira. O relator diz saber “de ciência aberta” que a autoria seria deste último, que nunca houvera publicado nenhum dos poemas apontados como inéditos de António Botto, cedidos por Francisco Esteves. Nada nos leva a crer que o relator da PIDE esteja correcto, e para isso muito contribuí a total ausência de argumentos ou de provas do parecer. Os dois poemas têm sido comumente aceites como firmados por António Botto.

Finalmente, o parecer da PIDE indica a obra como “contribuição comunista para as comemorações bocageanas que estão em realização”, proibindo, por isso, *rigorosamente*, a sua circulação. Tentar colar a autora ao comunismo é uma interpretação claramente forçada, sendo um enviesamento despudorado. O Estado Novo via no comunismo a ameaça principal e tentava espalhar a sua imagem enquanto imagem de terror. Desta forma, considerar Natália Correia comunista serviria para mostrá-la enquanto inimiga do Estado. Contudo, a verdade é que a autora nunca teve qualquer proximidade com o marxismo. O Estado Novo tentava fazer do comunismo e da oposição a mesma coisa. Desta forma, e porque o comunismo seria o grande inimigo do regime, qualquer pessoa que se opusesse ao último seria igualmente um alvo a abater, moral e politicamente.

Com estas justificações, *Antologia da Poesia Erótica e Satírica* foi considerado um abuso de liberdade de imprensa. Uma notícia do jornal “República”, de 21 de Março de 1970, dá-nos conta do julgamento que se seguiu à acusação.

Lida a sentença do julgamento por abuso de liberdade de

imprensa

Terminou esta manhã o julgamento por abuso de liberdade de imprensa - “Antologia de Poesia Erótica Portuguesa”. Graduada a responsabilidade de cada réu, a sentença foi depois tornada pública, ficando assim: Natália Correia e Fernando Ribeiro de Melo, 90 dias de prisão substituídos por igual tempo de multa a 50\$00 por dia e 15 dias de multa à mesma taxa; Luís Pacheco, 45 dias de prisão, substituídos por igual tempo de multa a 25\$00 e 7 dias de multa à mesma taxa; Mário Cesariny de Vasconcelos, 45 dias de prisão substituídos por multa a 30\$00 e 7 dias também de multa a igual taxa; José Carlos Ary dos Santos, 35 dias de prisão substituídos por igual tempo a 45\$00 e mais 7 dias de multa à mesma taxa; Ernesto de Melo e Castro, 45 dias de prisão substituídos por multa a 50\$00 diários e mais 9 dias de multa à mesma taxa.

A Natália Correia, Fernando Ribeiro de Melo, e Melo e Castro foi ainda aplicado o imposto de justiça de 1.500\$00 e 500\$00 de procuradoria a cada um. A Cesariny de Vasconcelos e Ary dos Santos, mil escudos de impostos de justiça e quinhentos de procuradoria. A Luís Pacheco 880\$00 de imposto de justiça.

Natália Correia, Cesariny de Vasconcelos e Melo e Castro ficaram com a pena suspensa por 3 anos. O acusado Fernando Marques Esteves foi absolvido e os livros apreendidos foram declarados do Estado para serem destruídos.

Uma outra notícia, publicada no mesmo dia pelo “Diário de Lisboa”, para além de fornecer informações acerca das penas, diz que a obra foi

considerada pelo Tribunal Plenário como “ofensiva do pudor geral, da decência e da moralidade pública e dos bons costumes”. Ainda assim, com exceção dos textos de Cesariny, cujo mérito literário foi considerado nulo, a obra foi reconhecida enquanto detentora de mérito literário. O julgamento contara com a presidência do desembargador Fernando António Morgado Florindo e com a presença de Costa Saraiva, adjunto do procurador da República.

Posteriormente, Natália Correia veio considerar que as penalidades exercidas vieram a ter o efeito contrário do pretendido pelo regime, considerando que é na sequência da sua condenação que se abre se abre um novo campo à literatura feminina: o erotismo. Dando ainda o exemplo de *Novas Cartas Portuguesas*, conclui que, com esta intervenção literária da mulher no domínio erótico, cairia o último tabu imposto à literatura feminina (CORREIA cit. COSTA, 2006, p. 139). Também Inês Pedrosa viria a considerar que fora esta a obra que havia iniciado a revolução sexual em Portugal (PEDROSA, 2006, p. 13). A obra terá, assim, dupla importância. O primeiro ponto será de carácter histórico-literário. A autora compilara poemas eróticos e satíricos, fazendo um apanhado que percorria séculos de história e juntando autores muito diferentes. Importará, portanto, enquanto registo escrito de uma série de poemas e de autores, acerca dos quais são ainda fornecidas informações. O segundo ponto será de natureza política. Natália Correia havia ignorado a moral do Estado Novo, partindo para uma compilação que faltava na literatura portuguesa. Desta forma, atentou o regime e sofreu na pele as consequências, deixando patente a sua insubmissão.

7.3.4 *O vinho e a lira* (1969)

7.3.4.1. Introdução

Em 1966, já com três obras censuradas, Natália Correia já era *persona non grata* para o Estado Novo. Assim, a Edições Afrodite, na altura dirigida por ela, contava com uma atenção particular da PIDE, que se preparava *a priori* para proibir todas as obras que publicasse. *O Vinho e a Lira*, edição de Fernando Ribeiro de Mello e parte da Colecção Saguir da referida editora, contou, assim, com censura por parte da polícia política.

A obra, composta por quarenta e três poemas, viria a ser vilipendiada pela PIDE: no parecer de 6 de Junho de 1966, Joaquim Palhares viria a considerar que o seu valor literário era nulo. Ao mesmo tempo, seriam condenadas as expressões eróticas (“imorais”, diria o relator) presentes nos poemas.

No conjunto das obras censuradas de Natália Correia, esta será, provavelmente, a menos conhecida do público, e incluímos aqui também aquelas que trataremos de seguida (*A Pécora* e *O Encoberto*). Publicada em 1966 e de imediato apreendida, a obra, ao contrário de outras obras censuradas da autora, não viria a conhecer uma segunda edição, sendo hoje uma obra raríssima no mercado livreiro: ausente da venda directa de editoras ou distribuidoras, encontra-se apenas à venda em negócios de alfarrabistas e em *websites* de artigos em segunda mão ou de leilões, sempre por preços elevados.

Ao mesmo tempo, a obra em questão não seria das mais atentatórias do conjunto das obras de Natália: o seu carácter erótico não é particularmente relevante, principalmente se a compararmos à *Antologia da Poesia Erótica e Satírica*, e também não mexe com tanta violência nas estruturas do Estado

Novo, como fazem *O Homúnculo* ou *A Pécora*. Contudo, a obra anuncia volumes publicados na Coleção Afrodite, da mesma editora, como o *Kama Sutra*, a *Antologia de Poesia Portuguesa Erótica e Satírica* e *A Filosofia na Alcova*, sendo esta lista o “pior mal” identificado pela PIDE: considerando serem estas obras da “maior inconveniência social”, a sua mera anunciação já seria suficiente para justificar uma punição à autora.

7.3.4.2. Três poemas para três motivos

Não nos cabe aqui fazer uma interpretação de todos os poemas que compõem a obra, seja porque grande parte seria infrutífera, seja porque uma análise tão exaustiva não serviria os propósitos deste trabalho. Assim, referir-nos-emos aqui a três poemas, que, por suas vezes, têm temáticas diferentes, todas paradigmáticas: o erotismo, a consciência social como única forma válida de existência, o contraste entre a evolução técnica e humana e a força material do amor.

O poema “O encontro” terá o pendor erótico condenado ecumenicamente pela PIDE. Nele, fantasia-se um encontro erótico, figurando certamente aqui aquilo que a política política viria a considerar “expressões eróticas imorais”. Versos como “um novilho atravessasse/ meus flancos de seda branca/ e o trajecto me deixasse/ uma açucena na anca” (CORREIA, 1966, p. 18) ou “como se deus cá em baixo/ fosse um cigarro moreno/ como se deus fosse macho/ e as minhas coxas de feno” (CORREIA, 1966, p. 19) deverão ter sido o suficiente para desagradar à PIDE, e aqui não poderá passar despercebida a inclusão da imagem de Deus no poema, o que terá sido

certamente recebido como “imoral” por parte de quem tratou da censura da obra.

No poema “Autogênese”, a ideia que dá título ao poema é a de que o poeta é a gênese de si mesmo: nascerá com as dores que tenha e, concomitantemente, com a tomada de consciência social. Assim o diz a autora:

a gente só nasce
quando somos nós
que temos as dores

(CORREIA, 1966, p. 41)

“Nasce-se em Setúbal/ nasce-se em Pequim/ (...) / mas não é assim:” os poetas nascem com a noção do mundo que os rodeia. E é nesse sentido que também o sujeito poético, quiçá a própria Natália, se pudermos ousar julgar que sujeito poético e autora se confundem, acaba por nascer, ao conhecer a miséria que o rodeia:

Eu nasci de haver
os bairros da lata
do dedo que escapa
dos sapatos rotos
da fome que mata
o que quer nascer
e que o sábio guarda
em frascos de abortos

(CORREIA, 1966, p. 413)

É a partir daqui que Natália Correia começa a recordar os horrores nazis, dando ênfase à matança de judeus, recordando o aglomerar de cadáveres que permitia aumentar o volume de mortos:

eu nasci de ver
cheirar e ouvir
dum odor a mortos
(judeus enlatados
para caberem mais
mas desinfectados)

(CORREIA, 1966, p. 43)

Seria a recordação, a consciência disto, que a faria ter nascido para a vida pública, política, social. De facto, o fim da II Grande Guerra marcara o início do seu envolvimento político, tendo-se a autora aliado às hostes da Oposição. No decorrer da guerra, Salazar havia declarado Portugal um país neutro. No entanto, contara com pressões tanto do lado dos Aliados (União Soviética, Estados Unidos, Império Britânico e China) como do lado da Alemanha nazi, tendo acabado por fazer concessões a ambos, apesar da sua batalha diplomática pela neutralidade. A Inglaterra acabara por institucionalizar um bloqueio continental, considerando que Portugal e Espanha eram “neutros adjacentes ao território inimigo” (ROSAS, 1994, p. 273). Assim, e apesar das pretensões de Salazar, o bloqueio económico surtiu o seu efeito na economia portuguesa, levando à escassez de produtos alimentares e de matérias-primas.

Ao dizer que só se nasce quando se tem dores, a autora rejeita a

alienação na vida, reclamando para si e para todos um lugar na vida pública: quem viver alheado do *status quo*, indiferente ao que se passa no mundo, não viverá *de facto*. Ter consciência do mundo será, desta forma, o equivalente a ser parte do mundo.

“As Silvas do Mandala”, por sua vez, é um poema surrealista, dramático, com traços formais que fazem recordar *Comunicação* (1959). O poema dramático tem uma lista de personagens muito diversificada: um autómato (que ama Anaíta), um avião, uma noiva, um sábio, um adolescente, um herói, Deus, o chefe do Partido Conservador O tempo em que os homens falavam (referência à censura), o director da sociedade protectora dos robustos desvalidos e o presidente da Liga pela Cristianização de Andrómeda (referência ao papel da Igreja no regime salazarista, com o seu ímpeto messiânico e catequizador).

As personagens vão, ao longo da narrativa, procurando satisfazer os seus desejos. A noiva, por exemplo, procura “o país dos lilases outrora” (CORREIA, 1966, p. 94), vindo ainda a procurar “o país dos lilases agora” (CORREIA, 1966, p. 98). Nesta altura, metendo uma bomba de relógio no seio, explode, fazendo com que também a Humanidade expluda, “com os idealistas à frente” (CORREIA, 1966, p. 99).

A NOIVA

Oh a bomba de relógio
de tanto nos querermos outrora
no país dos lilases agora
amemo-nos entretanto.

*A noiva mete a bomba de relógio no seio e apaixonadamente
explode sinal que a humanidade aguarda para escalar os céus
com os idealistas à frente como se verá*

(CORREIA, 1966, p. 98/99)

Aqui, a noiva representa o amor, com todo o seu potencial transformador, mesclando-se a ideia romântica com o estilo surrealista. Para além de se provar que “o romantismo/ felizmente prevalece” (CORREIA, 1966, p. 96), mostra-se que “as personagens amam demais” e que “o dramaturgo é impotente” (CORREIA, 1966, p. 97).

O avião e o autômato, por sua vez, representam a evolução técnica e científica da sociedade, que terá sido mais célere que a evolução humana. O contraste aparece na demasia de amor descrita, neste amor sentido pela máquina em relação a Anaíta, que *per se* simboliza já uma sociedade tecnicista, já que é a máquina quem se imbuí de sentimentos humanos.

No entanto, o poema deixa uma mensagem de esperança, divergindo aqui do cerne da peça *O Encoberto*: o autômato, cujo coração havia sido desatarrachado do peito (CORREIA, 1966, p. 97), ao ver-se sozinho na terra, arranca de si uma costela e é aí que o poema termina, com a frase “POR AMOR TUDO RECOMEÇA” (CORREIA, 1966, p. 100). O amor é, assim, usado como esperança e como oportunidade, como mote para a mudança.

7.3.4.3. Recepção/censura de *O Vinho e a Lira*

Como se vê, a obra de que aqui tratamos não é particularmente

atentatório, tanto no conjunto geral – ou seja, na sua avaliação a solo – como no conjunto das obras de Natália Correia. De facto, há outras obras, e outras obras suas, que afrontam de forma muito mais clara os pilares da política e da moral do Estado Novo. No entanto, justifica-se o parecer da PIDE com a história pessoal de Natália, com os seus sucessivos embates com a PIDE, e também com a história da própria editora, já vigiada pela polícia política.

Neste sentido, o parecer datado de 6 de Junho, que já aqui citámos e ao qual já nos referimos, diz o seguinte:

Como a função destes Serviços não é de índole literária não cabe aqui a apreciação do valor literário desta obra que me parece nulo. Todavia há que assinalar as suas intenções e expressões que considero muito más.

Apresentam-se no decurso da obra expressões eróticas imorais, algumas expressas em termos escatológicos e insinuações de ordem política com tendência dissolvente, o que é suficiente para se propor a sua proibição de circulação no país.

Mas o pior mal está no desprazo com que se anuncia neste livro a edição e a distribuição de livros da maior inconveniência anti-social, já anteriormente proibidos por estes Serviços, facto que a meu ver justificava uma severa punição.

O leitor:

Joaquim Palhares

Não se sabe se esta obra passou por mais alguma condenação, sabe-se apenas que, depois da censura da PIDE, não voltou a ser editada. Natália Correia viveu muitos anos após o término da ditadura e julga-se que não terá tido vontade de recuperar a obra. Se assim fosse, o empreendimento não lhe teria sido particularmente difícil, uma vez que veio a recuperar outras, e isto apesar da maré de recuperação de obras censuradas e escondidas da vida pública que invadiu a literatura portuguesa após o 25 de Abril.

Regista-se ainda o carácter vago do parecer da PIDE e ainda a sua incongruência: apesar de dizer que não cabe naquele parecer “uma apreciação do valor literário” da obra, Joaquim Palhares vem considerá-lo “nulo”, ainda que não apresente para isso qualquer justificação. De seguida, refere-se a “expressões eróticas imorais”, também não justificando ou exemplificando, e acrescenta ainda que a obra contém “insinuações de ordem política com tendência dissolvendo”, não dizendo também em que consistem. Finalmente, acaba por revelar que o “pior mal” da obra reside no anúncio que faz a outras obras. Poderá, por isso, concluir-se que a publicação da obra, pelos seus conteúdos, não seria suficiente para abalar o Estado Novo e que esta censura poderá mais advir da necessidade que o regime teria de censurar as obras de Natália Correia (afinal, em poucos anos, a autora tinha escrito obras como *Comunicação*, *O Homúnculo* e *A Antologia de Poesia Portuguesa Erótica e Satírica*) do que de uma análise séria dos seus perigos para a manutenção do regime ou de um presumível desafio que esta pudesse constituir à moral que alicerçava o salazarismo e que este tentava impôr.

7.3.5. *A Pécora* (1967)

7.3.5.1. Introdução

Obra dos anos 60, *A Pécora* foi escrita numa década visceral (MARQUES, 2012, p. 99) para o teatro português. Num contexto em que, como já vimos, eram castradas as liberdades políticas, sociais e culturais (já aqui nos referimos ao mote do Estado Novo *Deus, Pátria e Família*, que implicava a Igreja Católica enquanto bússola da moral do país), a autora arriscou esta peça em que se opunha claramente ao regime vigente, com a sua moral oficial pro-catolicismo, questionando a Igreja e a relação que esta estabelecia com o Estado, sendo das obras da literatura portuguesa em que mais claramente se denuncia o comércio religioso, banalizado pela ideia do milagre de Fátima (1917) e pela consequente turistificação que o fenómeno provocou. Mexendo, assim, num dos pilares fundamentais do Estado Novo, não espanta ainda que a obra tenha sido proibida e que só tenha podido ir a cena após o 25 de Abril, já na década de 80. Aliás, não era sem propósito da autora que tal acontecia: interessava-lhe a subversão da linguagem dramaturgica e usava-a de forma a opor-se aos ditames ditatoriais, denunciando, através de um teatro político e militante, as hipocrisias políticas e as contradições sociais.

Assim, Natália Correia escolheu o caminho do desmascaramento dos mitos pátrios (MARQUES, 2012, p. 99), já iniciado com *O Homúnculo*, sendo *A Pécora* a segunda parte da já mencionada *trilogia dos mitos lusitanos* (RPSA, 2007a, p. 109). Assim, esta obra foi o segundo passo de Natália na sua produção dramaturgica enquanto forma de denunciar e criticar regimes opressores. A receita não se esgotaria aqui, já que, dois anos mais tarde, *O Encoberto* iria fechar esse ciclo.

A respeito do título da peça que aqui tratamos, cabe ainda uma nota sobre a sua decisão, a que a autora alude no prefácio da primeira edição comercial que veio a público, datada de 1983. David Mourão-Ferreira houvera sugerido que a peça se intitulasse *Auto da paixão de Santa Melânia*, sugestão que a autora vem lamentar não ter seguido: “Mal andei, porventura, em não seguir o conselho do poeta que tanto estimo.” (CORREIA, 1990, p. 10). Assim como assim, optou por um termo popularmente cunhado como “prostituta”. No próximo ponto, iremos entender por que razão, assim como iremos entender o carácter provocatório do título.

7.3.5.2. *A Pécora*: romper os dogmas religiosos

Ao longo da peça, notam-se alguns dos traços mais marcados da estética de Natália Correia: o tom satírico, as ambiências surrealistas, a linguagem que saltita entre a prosa e a poesia, entre o erudito e o popular. Ao mesmo tempo, notam-se as suas posições políticas, que também acompanham a sua obra literária: a denúncia das opressões, a afronta da ideologia vigente, as personagens femininas fortes, o carácter provocatório do texto em relação aos dogmas. Neste sentido, a autora alcança a denúncia dos poderes da Igreja e da relação que esta estabelece com o Estado, assim como a denúncia do comércio religioso. Ao mesmo tempo, o sujeito colectivo da peça – o povo – tem consciência do seu poder colectivo. A peça incita, portanto, a sublevação em prol do término das opressões governamentais.

A peça compõe-se por um prólogo, três actos e oito episódios. Logo no prólogo, dá-se a primeira pista para o tema da peça:

Não digas, ó pecado,
que os milagres não mentira!
Que um anjo andou pela terra
e raptou uma donzela
dois pastorinhos o viram (CORREIA, 1990, p. 18)

A peça tratará, assim, em primeiro lugar, do suposto testemunho de dois pastorinhos, que teriam presenciado o rapto de uma donzela por um anjo. Logo de seguida, no I acto, mostra-se onde decorre a acção (Gal, “velho burgo encravado no centro de um país da Europa meridional cujo nome deixamos ao público a escolha...” in CORREIA, 1990, p. 17, uma clara alusão a Portugal) e em que altura (últimas décadas do século XIX) e começa a traçar-se o percurso de Melânia Sabiani, santa e prostituta. Gal é apresentado como lugar de peregrinação, onde um fenómeno sobrenatural teria ocorrido. O embuste que motivou a fama do lugar, contudo, só será revelado no segundo episódio, quando Melânia chega ao bordel de Madame Olympia.

A santidade de Melânia é aclamada pelo povo e por Ardinelli, “cujo talento para o crime já limpou o sebo a dois Regedores” (CORREIA, 1990, p. 53), ex-noivo de Melânia e mandatário do comércio religioso que existe em torno da figura da santa. Logo no início da peça, há várias referências aos liberais e a personagens históricas, como o Regedor ou as Pastorinhas, que não só indiciam o tempo da peça como indiciam o seu tema: o questionamento de um dogma assumido pela Igreja católica e a dupla face de um negócio religioso, com a sua consequente turistificação, aqui apresentada como manipulação da credulidade de um povo. No segundo episódio, a acção passa-

se no bordel de Madame Olympia, onde Melânia renasce enquanto Pupi.

No II acto, desvenda-se ao público leitor o que motivou a fraude. Melânia tinha um romance com um padre. Tendo sido os dois apanhados em flagrante por duas crianças, viram-se obrigados a inventar um estratagema que lhes permitisse não serem denunciados. Assim, o padre desempenharia o papel de anjo e Melânia o de santa. Melânia, que reencontra Ardinelli, de quem fora noiva, no bordel, confessa-lhe o embuste:

Eu tinha que vir para a cidade sem deixar rasto. E isto só era possível se pensassem que eu tinha ido para o céu, que é um sítio onde ninguém nos vai procurar. Foi quando o padre Salata teve a ideia de se servir das duas crianças (...) Quando o ventre começou a inchar-me (...), anunciei-lhes: «Chegou o dia. Ireis ver o anjo que vem para me levar ao céu. Fostes eleitos para testemunhar o prodígio porque a voz da inocência é o clarim que Deus escolhe para proclamar as suas maravilhas.» E assim foi. (CORREIA, 1990, p. 55/56)

Assim, Melânia conta-lhe o milagre encenado pelo Padre Salata, de quem engravidara, acabando depois por abortar, e Ardinelli reage com fúria, marcado pela traição:

Quer dizer que tu e esse Casanova de sotaina fizeram de mim o maior corno de Gal. Estou pior que um leão e tu vais fazer companhia aos dois Regedores.. (*Lógico, falando para si.*) O que aliás é conveniente porque, se os devotos descobrem que a santa

é este caixote do lixo, lá se vai o maior centro turístico da Europa. (CORREIA, 1990, p. 56)

O espanto de Ardinelli é compreensível: afinal, julgava que Melânia estava no paraíso e acaba por encontrá-la num bordel. Pouco a pouco, o instinto vingativo acalma: “Vendo bem, não há nenhuma diferença. Eu sempre disse que os prostíbulos são o único paraíso a que devemos aspirar. Porque é neles que se alcança a liberdade.” (CORREIA, 1990, p. 59). Nessa altura, Ardinelli principia a encenar o milagre da aparição da santa. Afinal, com a morte do Regedor, a outros caberia a exploração do milagre.

Nesta altura, a trama adensa-se ao aumentar o número de pessoas que sabem que o fenómeno que leva a Gal peregrinos não passa de um embuste. Ainda assim, nenhuma dessas pessoas, conscientes da intrujice, agirá no sentido de desfazer o erro, já que este lhes dá ganhos, seja a nível monetário (Igreja, comerciantes) ou de captação de religiosos (Igreja). Melânia, contudo, encarcerada num bordel, não será beneficiada em nenhum dos planos e não se esforçará por manter a história. Neste cenário, age como figura secundária que já teve o seu tempo e já cumpriu o seu papel. Em nome do fenómeno, já nada lhe resta fazer que não seja continuar a identidade previamente sugerida e afirmada (o mesmo acontecerá com Bonami/Bonami-Rei em *O Encoberto*).

Para cumprir o seu papel de corpo que dá corpo ao mito e ao fenómeno, caber-lhe-á somente fazer uma última aparição: aparecer levitando ante a multidão, numa manobra de ilusão engendrada pela empresa “Ardinelli & Tricoteaux, Investimentos em Gal”, que contrata actores para participarem no milagre. Neste cenário, “Vestida de santa e coroada de rosas, Melânia começa a surgir lentamente no ar, por detrás de um troço das ruínas. Tem as

mãos postas e a sua expressão é indescritivelmente beatífica. Um medonho grito, em uníssono, sai de todas as bocas, de forma a perfurar os tímpanos dos espectadores.” (CORREIA, 1990, p. 116). Assim, este acto volta-se precisamente para a encenação da maquinação e é nesta encenação que a crítica ao comércio religioso, através da ironia, encontra os seus pontos mais fortes: no III episódio, há a já referida contratação da empresa “Ardinelli & Tricoteaux, Investimentos em Gal”; no IV, o Bispo, que simboliza o luxo da Igreja, e Ardinelli combinam a produção do milagre, mostrando-se os interesses do poder religioso e do poder político, aqui respectivamente representados pelas figuras mencionadas. No V episódio, dá-se finalmente o milagre, apresentando-se Melânia em público enquanto a santa de Gal. O fenómeno tem aceitação imediata e até os dois representantes das Ciências Positivas, o Sociólogo e o Cientista Especializado em Medicina Retrospectiva, caem no embuste, aludindo-se aqui à submissão das ciências ao poder religioso:

O Bispo e os Padres, [sic] levantam-se e abrem os braços em cruz. Os Pastorinhos ficam inalteráveis. Durante a lenta ascensão, as cenas de histeria atingem o auge do horror. As Mulheres Estéreis arrepelam os cabelos. Os Aleijados atiram as muletas. Os paralíticos erguem-se das cadeiras e macas. Os Cegos tiram as vendas dos olhos. As Pecadoras arremessam as jóias e pisam-nas. Estão todos possessos. Alguns atiram-se ao chão e rebolam como endemoninhados. Executam todos estes movimentos repetindo em gritos lancinantes: *Milagre! Milagre! Milagre!...* Os Burgueses são atingidos pela possessão, jazendo por terra, convulsos. O Cientista e o Sociólogo lançam-se

também por terra, ficando este de quatro patas no chão e rastejando, aquele, como um verme, nesta posição, espreitam, com terror, para o sítio da aparição. (CORREIA, 1990, p. 116)

No III acto, chega-se ao culminar da história: encena-se o milagre da emancipação e Melânia rebela-se contra a sua estátua – e, portanto, contra o povo de Gal. No VI episódio, no proscénio, Melânia recita um poema em que é contada a sua história:

Por um grande amor impossível
Aos 18 vim para o prostíbulo.
Ele foi morrer longe na Índia.
Foi uma perfeita história de amor
onde não faltou a maldição e a morte.
Por um grande amor impossível
aos 19 voltei para o prostíbulo.
Ele casou, enriqueceu e depois
muitas vezes veio dormir comigo
porque eu era o seu impossível amor.
Foi uma comovente história de amor
onde não faltou a fatalidade.
Por um grande amor impossível
aos 50 anos ainda disputo
marinheiros ébrios às sombras do cais.
Ele é muito terno se lhe dou dinheiro.
Tal é o amor de Paco, o Abutre.
Mas é destas aves que gostamos mais.
É uma verdadeira história de amor

onde não faltam a crueldade e a infâmia.

(CORREIA, 1990, p. 129/130)

Entram depois em cena Paco e quatro marinheiras, que citam Álvaro de Campos: “Fifteen men on the Dead Man's Chest/ Yo-ho and a bottle of rum!” (CORREIA, 1990, p. 130). A cena termina com Melânia novamente sozinha em cena, comiserando-se do seu destino e dos seus amores falhados: “Neste baixo mundo de sonho/ só o impossível amor é real”. Ao mesmo tempo, vê-se como aquela que é usada para que outros enriqueçam, aquela cujo valor reside no lucro que dá: “Quantos enriqueceram com o meu altar?”. Uma vez mais, volta a confessar o embuste que desencadeou, dizendo não desfazer a identidade inventada devido a Ardinelli: “Por amor de Teófilo Ardinelli/ consenti nunca ao mundo revelar/ que fácil era dormir com a santa/ que, num bordel e não no céu, exercia/ benemerências de que se não deve falar.” Finalmente, e por amor a Paco, decide não mais continuar a cumprir as vontades de Ardinelli: “Outro é o preço do silêncio agora./ Todo o dinheiro, oh, quanto dinheiro!./ bem-amado de ontem, te devo arrancar/ para a Paco, o Abutre, nada recusar.” (CORREIA, 1990, p. 132).

No VII episódio, Melânia vai ao Palácio Ardinelli reclamar os lucros da aparição, mas nada daí obtém. Aí, é Paco quem, para chantagear Zenóbia e Teófilo, dá a entender que divulgará o embuste: “Certos órgãos da imprensa não-de gostar de saber que esta mariposa do cais que queimou as asas nas torpes paixões dos homens, [sic] é a santinha de Gal...” (CORREIA, 1990, p. 147). No final do acto, Teófilo e Paco acabam por apertar a mão, num acordo que é a *simbólica sentença de morte de Melânia* (ROSA, 2007a, p. 116), ainda que esta venha a dizer que “Afinal tudo acaba em bem” e que “Com este

amigável aperto de mão/ selada está a minha fidelidade” (CORREIA, 1990, p. 152).

O VIII episódio do terceiro acto passa-se trinta anos mais tarde e a Igreja prepara-se para canonizar a santa, numa altura em que “Já a povoação se desenvolveu à sombra dos milagres inventados” (PORTO, 1985, p. 100). Melânia está envelhecida, persegue Paco, implora-lhe amor, ele despreza-a, ela está arrependida, quer contar a verdade. Chegados aqui, o problema é um: o povo não aguenta a verdade. Como virá a acontecer em *O Encoberto*, o embuste vê a necessidade de continuar a ser um embuste em causa própria, para sua própria segurança.

É precisamente a ruína do poder na família de Ardinelli, que entretanto ficou preso na alienação do embuste que manteve e no poder que ganhou, que leva Melânia a revelar a sua identidade: “Porque esta é uma peça em que o herói, ou a heroína, é menos uma personagem do que a sua revolta, do que a ideia da possibilidade de existir uma verdade, que nela surge no final” (PORTO, 1985, p. 100).

No VIII episódio, quando Paco já tem dinheiro nas mãos, repudia e humilha Melânia: “Repartir o meu dinheiro com essas carnes engelhadadas quando com ele posso comprar todas as virgens do mundo?” (CORREIA, 1990, p. 162), pergunta-lhe, ácido, sarcástico, enquanto ele, impotentemente, tenta impedi-lo de partir. Furiosa, Melânia quer revelar a verdade que ninguém suportará ouvir, que ninguém aceitará: “Uma puta! A vossa santa é uma puta.” (CORREIA, 1990, p. 165).

Ao ouvi-la, a multidão enfurece-se, avança sobre ela, quer agredi-la:

Avançam todos. Os Aleijados com as muletas no ar, os Cegos brandindo as bengalas, os paralíticos e os Doentes de Macas fazendo rodar estas e as cadeiras de rodas. As Mulheres Estéreis lançam-se, como búrrias, preparando as garras para o ataque. As Pagadoras de Promessas acorrem da D., sempre de joelhos e de velas na mão assim como os Quatro Flagelantes e o Sociólogo e o Cientistas, estes sem abandonarem as respectivas posições. (CORREIA, 1990, p. 166).

Já ensanguentada, às portas da morte, reclama a identidade de santa, nega a estátua (esta reclamação da identidade previamente negada, ao ser conveniente, viria ainda a acontecer com Bonami/Bonami-Rei em *O Encoberto*): “Não... Não me abandonem!... Essa é a falsa... de madeira... pintada... Foi um artista... que lhe deu esse rosto imortal... A verdadeira... jaz no pó... desfeita em sangue...” (CORREIA, 1990, p. 169).

O que diz é inconsequente e protagonista acaba por morrer, sendo trucidada por um cortejo que procura canonizá-la, ou à sua imagem, seguindo a sua estátua. Por cima do seu cadáver, pisando-o, espezinhando-o, passa toda a procissão. Enquanto passa, a multidão louva a santa através do canto. O desfecho é, assim, tragicômico, irônico: o povo rejeita Melânia para poder seguir, imperturbável, a sua imagem, passando-lhe por cima do cadáver. Fixado no símbolo, rejeita a realidade, prefere ficar com a ilusão criada e recusa-se a confrontá-la, a ouvir palavras que a confrontem.

Como nota Marques (2012, p. 102), a morte de Melânia vem no seguimento de um processo de catábese: Melânia, alcandorada na sua santidade, desce à terra para reivindicar a sua liberdade. O desfecho do

episódio, contudo, mostra-nos a alegoria de um povo submisso, incapaz de reagir, decidir ou questionar a ortodoxia religiosa.

Cabe ainda acrescentar que a autora usa os rimances medievais e os autos-de-fê, levando para a coetaneidade do salazarismo outras opressões. Desta forma, mostra como as práticas opressivas se houveram perpetuado no tempo, ao mesmo tempo que age no sentido inverso, conferindo às opressões salazaristas um alcance no passado. Um fenómeno semelhante viria a acontecer com *Novas Cartas Portuguesas*: esta revisitaria *Cartas Portuguesas*, resgatando-a, e, ao recuperá-la, iria contribuir para a sua *contemporaneidade* (AGAMBEN, 2010); ao mesmo tempo, ao usarem a intertextualidade com uma obra de 1669, as autoras conseguiriam que a sua obra tivesse alcance no passado, mostrando ainda que as opressões em que se focavam não era um problema pontual.

Na obra de Natália Correia, a figura de Melânia é usada como personificação da libertação das mulheres. Para mais, ao ter em Pupi, a prostituta, o seu duplo, Melânia, a santa, equipara-se a Maria Madalena enquanto imagem do erótico divinizado, naquele que é um traço de carga representativa ímpar.

A Pécora é, assim, uma obra em que o poder religioso é mostrado enquanto poder alienante, denunciando ainda o comércio religioso e as ligações perversas entre o Estado e a Igreja e reivindicando a informação e o questionamento como forma de vencer as opressões, o que terá levado Marques a considerá “o marco supremo dessa denúncia do comércio religioso” (MARQUES, 2012, p. 97). Através da obra, Natália Correia não só questionou fortes estereótipos sociais, prezados pelo Estado Novo, como desrespeitou os dogmas que o regime impunha. A obra é, assim, iconoclasta, herética,

profundamente irónica.

Há ainda um ponto ressaltado por Armando Nascimento Rosa que convém referir: a peça, que “detém alcance hierológico”, “ressalta esse profundo desagrado nataliano por um cristianismo oficioso que usa o suplício do crucificado, e não a libertação do ressuscitado, para subjugar os indivíduos à autoridade eclesial, aliada que se faz dos poderes económicos para implantar o seu muito terreno império.” (ROSA, 2007a, p. 114). De facto, a aliança entre o poder económico e o poder religioso fica clara no IV episódio do II acto, na altura em que o Bispo e Ardinelli combinam a produção do milagre; o prevailecimento do “suplício do crucificado” pela “libertação do ressuscitado”, por sua vez, fica clara no último episódio, na acção que resulta na morte da protagonista. Para mais, outras pistas são dadas ao longo da peça no sentido da louvação da dor como identificação e forma de manipulação de um grupo, como fica claro no V episódio do II acto, pela voz dos Padres: “Sofrei, sofrei, enfermos e pecadores! É a dor que reúne os átomos do efêmero mundo.” (CORREIA, 1990, p. 102).

Luiz Francisco Rebello irá ainda considerar a obra “um sulco vertiginoso de luz que não se extinguirá”, considerando que *A Pécora* é uma

obra-prima não só pela perturbante novidade dos caminhos que ousa explorar, pela carga prodigiosa de imaginação a que dá livre curso, pela acutilância raivosa do seu potencial satírico, pela violência arroca da linguagem, mas ainda pela extraordinária virtualidade espectacular que ao texto subjaz e que, no espaço da cena, lhe permitirá atingir o seu mais alto grau de incandescência. Espaço que, obviamente, o fascismo, que ela detestava e

frontalmente combateu, não podia conceder-lhe e a que, mesmo depois de derrubado, a subsistência de velhos preconceitos e surtos rançosos de sacristia tudo fez para retardar o acesso. (REBELLO, 1993, p. 9).

A Pécora, assim, não será uma obra a relevar apenas pelas suas características textuais, em que podemos incluir a sátira, a construção narrativa e o trabalho de linguagem, embora estas, *per se*, sejam já impressionantes, mas também pela *virtualidade* levada a cabo, virtualidade essa que, por mostrar o que existe potencialmente e não em acção, extrapola a obra literária para lá da ficção, pondo-a directamente em confronto como um regime político.

7.3.5.3. Recepção/censura de *A Pécora*

Embora apenas tenha sido publicada na década de 80, no ano 1983, a primeira edição de *A Pécora*, policopiada, aconteceu no ano 1967. Entre essa primeira edição e a primeira edição comercial, não há qualquer diferença excepto a inclusão o nome de David Mourão-Ferreira na dedicatória, já que, na edição de 1967, a obra era dedicada somente a Almada Negreiros.

Assim que a obra foi publicada, a tipografia que a imprimiu recebeu a ameaça de ter as portas fechadas, caso a obra prosseguisse. Assim, *A Pécora* ficou no “purgatório das gavetas” (CORREIA, 1990, p. 9) até depois do término da ditadura. A sua publicação deu-se quase uma década depois do 25 de Abril. Natália justifica tão tardia publicação com a ideia de que, numa altura em que “a leva da permissividade – salutar porque regenerativa do tecido

mental gangrenado pela repressão —” (CORREIA, 1990, p. 9) ofuscaria a mensagem de *A Pécora*. O texto viria, assim, a público em 1983 e acabou por ser um dos êxitos do teatro português, já que permaneceu durante meio ano em palco, na Comuna-Teatro de Pesquisa, tendo sido encenada por João Mota. No que concerne ao teatro nataliano, merecerá também ser destacada, já que foi a única peça da autora que foi representada no estrangeiro: a encenação, integrada no I Festival de Teatro da Convenção Teatral Europeia, foi ainda levada a palcos franceses, em Saint Etienne e Paris, e irlandeses. A música da peça foi feita por José Mário Branco e a protagonista, Manuela de Freitas, seria premiada graças à sua actuação.

Partindo de um ponto de vista claramente avesso a sistemas totalitários, não será de espantar que *A Pécora* tenha sido censurada pela “jagunçada do regime” (CORREIA, 1990, p. 9). O Estado Novo, que *sabia durar* (ROSAS, 2013), sabia que precisava de um poder alienado e *A Pécora* apresentava demasiadas semelhanças com um país que, na década de 60, continuava preso ao seu ditador.

7.3.6. *O Encoberto* (1969)

7.3.6.1. Introdução

Publicada em 1969, já com Marcelo Caetano no poder, a obra *O Encoberto*, modelo de teatro épico-narrativo, foi a décima nona de Natália Correia, correspondendo já a uma fase madura da sua dramaturgia. Por esta

altura, a autora tinha quarenta e cinco anos e contava já com cinco obras censuradas, a primeira das quais uma década antes.

Uma vez publicada a obra dramaturgica, os serviços censórios não só proibiram que fosse levada a cena como proibiram que circulasse em livro. Tendo o mito de D. Sebastião como cerne da narrativa, a autora não o confinou à circunscrição histórica da crise dinástica de 1580 que levou ao poder régio a dinastia Filipina. Pelo contrário, o reinado filipino funciona aqui apenas como paisagem simbólica do drama, uma vez que este se dilui na intemporalidade do mito para dar aso ao desenvolvimento de uma acção sobre um povo – neste caso, o português – que vive numa situação de privações, sem poder tomar as rédeas da própria vida. D. Sebastião aparece como a presumível salvação desse povo e todas as personagens têm uma carga simbólica que as reconfigura à luz da necessidade de um povo se libertar de grilhões ditatoriais.

O Encoberto refere-se, assim, a um episódio da história portuguesa ocorrido em 1578 e às suas consequências. Recorde-se que, nesse ano, a derrota portuguesa na batalha de Alcácer-Quibir levou ao desaparecimento de D. Sebastião no campo de batalha, assim como ao da nata da nobreza portuguesa. Consequentemente, iniciou-se uma crise dinástica que levou ao poder régio português a dinastia Filipina, passando o rei de Espanha a ser, em simultâneo, o rei de Portugal. O mito de D. Sebastião nasceria, assim, como a crença de que, um dia, o rei português voltaria e restituiria a independência ao seu povo.

A lenda de D. Sebastião foi difundida a partir de finais do século XVI. Dizia-se que o rei sobrevivera à batalha contra os mouros de Marrocos e que havia escapado para Itália. Ali se manteria, usando uma identidade falsa, até estarem reunidas as condições para que se pudesse reconquistar a

independência perdida desde 1580.

Escrita durante o Estado Novo, em que o poder político tudo ditava e não havia liberdade de ação ou de expressão, a obra estaria ainda intrincada no seu tempo, para além de ser, em concomitância, intemporal, de uma actualidade permanente, uma vez que muito dirá a qualquer circunstância histórica em que da vontade de um povo não dependam as resoluções políticas que o regem.

A hecatombe histórica, com a sua conseqüente perda de liberdade por parte do povo, servirá ainda de mote para que ressurja o mito, uma vez que este está historicamente reconfigurado como símbolo de esperança e de independência. Cumpri-lo seria, assim, o reganhar das rédeas da vida política e social e da dignidade e voltar a ele, e à esperança que personificava, seria uma consequência da manutenção de um regime que amordaçava as liberdades.

O enfoque que a autora dá ao restaurar da independência não será de somenos. Ao longo da obra, é esse um dos pontos fulcrais e é através dele que não só se faz uma ponte entre as duas circunstâncias históricas (a perda do poder régio para a dinastia Filipina e o Estado Novo) como se interligam todos os episódios em que os povos estão submissos a ditames alheios. É no sentido desta última que Natália Correia, pondo Portugal como expoente da crise ocidental, alcança a mundialização do mito: através da sua carga messiânica, ele poderia ser evocado sempre que os povos ou os países se vissem omissos de liberdade.

7.3.6.2. O hibridismo de fronteiras

Na peça dramaturgica, a autora opta deliberadamente pelo hibridismo das fronteiras entre o teatro e a representação do mundo:

num determinado tempo histórico passado, repetidamente objecto de ironização; de facto, toda a peça aparece como uma reflexão aplicada, a um tempo dramaturgica e paródica, sobre as virtualidades expressivas do teatro dentro do teatro (...) a acção nunca deixa de situar-se, objectiva ou simbolicamente, no palco do teatro. Ao reinventar o teatro da História, com esta sua fábula em torno do messianismo sebastianista, a autora pretendeu deixar visíveis e insolúveis as passagens entre a representação e a matéria representada. (ROSA, 2011, p. 105)

Esta será uma das marcas de maior destaque na obra, já que não só põe o social no cerne da criação literária como, em concomitância, faz extravasar da literatura o seu conteúdo social, transformando-se a obra numa ferramenta de reflexão sobre o mundo. Assim, a acção situa-se no teatro, é verdade, mas é expressiva do que extravasa o palco, reflectindo-o. Esta última palavra terá aqui duplo sentido: a obra pensa sobre o que extravasa o palco ao mesmo tempo que o espelha.

No decorrer da peça, fica por desvendar se o actor Bonani escondia de facto o rei de Portugal ou se tudo se motiva porque o comediante Bonani quer levar D. Sebastião para além do palco, fazendo ainda de D. João de Castro um cúmplice. A pergunta sobre a identidade de Bonami nasce e morre sem resposta. Para mais, a autora resolveu satisfazer a vontade da personagem: «*A partir deste ponto, Bonami e D. Sebastião são uma e a mesma pessoa pelo que*

a autora, respeitando o arbítrio da personagem, passará a denominá-la Bonami-Rei.» (Natália, 1969: 25), tornando ainda mais híbridas as fronteiras entre vida e teatro.

No terceiro acto, no julgamento de Bonami-Rei, estão presentes pessoas de diferentes estratos sociais. A testemunha de Floriana, sua amante, é importante. Inicialmente, começa por dizer-lhe “Deixa-te dessas facécias de comediante falhado.” (CORREIA, 1969, p. 27). Posteriormente, não tendo perdoado que Bonami a houvesse trocado, desmascara-o, dizendo que é apenas um actor:

FLORIANA

Até que enfim te apanho, meu tratante. Com que então agora és rei, hã? Quando este malandro fez com que eu deixasse a casa dos meus pais teve artes de me convencer que era o Cavaleiro da Boca de Ouro.

JUIZ

Quer dizer que o réu é useiro e veseiro em fazer-se passar por pessoas célebres?

FLORIANA

Era a peça que ele representava na altura. E eu tão parva que julguei que aquilo era a sério e fui cair nas mãos de um chulo. (CORREIA, 1968, p. 93)

Mais tarde, num disfarce de atriz, Floriana interpreta a marroquina Huria, que teria tido uma relação com D. Sebastião. Em tribunal, vem confirmar que o réu é D. Sebastião. “Mais um golpe de teatro no teatro que esta peça nunca quer deixar de ser.” (ROSA, 2011, p. 109):

HURIA

Ignoras a história da moura Huria e do rei cristão que os namorados rezam para purificar a Terra? Tenho pena de ti. As flores não percebem uma palavra do que dizes.

JUIZ

Claro que ouvi falar dessa lenda. Mas é uma história da carochinha para convencer os papalvos de que D. Sebastião não é pasto dos vermes.

HURIA

Os papalvos entrarão no reino do meu Senhor porque, como vês, sou de carne e osso.

JUIZ

Como consegues provar isso?

HURIA

O meu pai poderá matar-me por eu ter fugido com o rei cristão, mas ai daquele que duvidar da palavra da filha do Xerife. (CORREIA, 1968, p. 99)

Filipe acaba por comprovar a identidade de Bonami-Rei, condenando-o à morte e eliminando, assim, quem lhe ameaça o trono:

FILIPE II: Não me interessa a tua cabeça de sabujo e também não interessa o que eu acredito. Só conta aquilo em que eles devem acreditar: o sonho, a perigosa magia que faz com que cada homem se julgue uma pessoa. Essa incómoda personagem incarna a resistência da alma humana que luta contra a demoníaca tentação de ser acéfala, de ser massa. Sou um chefe. Como tal compete-me defender a mediania de que sou expoente. É a isto que se chama o bem comum. D. Sebastião é o génio que ainda não se conformou com a ideia de ser rebanho. Mas este no fundo não quer ser outra coisa. Tenho a obrigação de sabê-lo porque, como Majestade não sou *eu*, sou *nós*, a pessoa plural da manada. Se o prisioneiro morrer como impostor, D. Sebastião continuará vivo e o génio da desordem teimará em provocar insónias ao poder. Que o génio morra para que uma mera fantasia não ridicularize a mediocridade. (CORREIA, 1969, p. 109)

Quando é chicoteado por Cristóvão de Moura, em mais um episódio tragicómico, Bonami-Rei diz que é um actor: “Basta! Basta! Confesso que sou um actor e protesto contra o estilo sofredor desta personagem.” (CORREIA, 1969, p. 105), fingindo depois ter sido apanhado desprevenido: “Tirem-me

daqui! Que raio de peça é esta?” (CORREIA, 1969, p. 106). Quando acalma, volta a proclamar-se rei: “Sou D. Sebastião. Acudam! Estão a martirizar a própria humanidade.” (CORREIA, 1969, p. 106). Pouco depois, ao azorrague de Cristóvão de Mouro, desdiz-se e desdiz-se uma vez mais: “Isto não é coisa que se faça a um pobre actor. (...) Sou D. Sebastião.” (CORREIA, 1969, p. 107).

Bonami-Rei encoraja a insurreição popular contra a dominação popular. Nesta fase, não pode fugir usando a desculpa de ser um actor. Pelo contrário, tem de manter a máscara até ao fim (aconteceu o mesmo com Melânia, em *A Pécora*). D. João de Castro, num ímpeto tragicómico, diz-lhe que os revoltosos o matam se ele desfizer a ilusão da identidade (CORREIA, 1969, p. 56) e considera que a vontade de Bonami de dizer que não é mais do que um actor “transtorna a ordem do mundo” (CORREIA, 1969, p. 56). A acção e a vontade do indivíduo são, assim, enformadas pelas expectativas da sociedade e este tem de agir de acordo com o que lhe será mais conveniente.

O hibridismo, nesta obra, acontece ainda no plano formal, uma vez que aquilo que inicialmente parecia ser uma fábula histórica acaba por tornar-se em ficção científica. Notem-se os seguintes excertos:

A fim de evitar situações deste género, um dia, os requintados governantes inventarão um botão para matar à distância. (CORREIA, 1969, p. 105)

Os que viram expirar o actor aguardam, no decorrer dos séculos, notícias da pessoa intemporal que o actor foi no tempo. Neste ponto da acção estamos no século XX e, como tal, se

vestem as pessoas. (CORREIA, 1969, p. 118)

A ousadia temática e a mescla intencional entre vida e teatro, cuja acção acalentou o experimentalismo teatrológico, encontram, assim, par no registo formal, numa junção que torna a obra desconcertante, cujos intuitos só com dificuldade podem ser descortinados ou mesmo apenas adivinhados ou sugeridos.

7.3.6.3. O pessimismo

O contexto em que a obra nasceu não será ingénuo. Pelo contrário, este foco na necessidade do ressurgimento do mito para salvar o país tem tudo que ver com as posições políticas, de confronto com o Estado Novo, que a autora vinha já a exercer de forma pública havia cerca de pouco mais de uma década. Ao mesmo tempo, a obra revela pessimismo, já que a salvação só seria possível pelo cumprimento do mito que não chega (o que se apresenta como tal aparenta ser uma farsa) e porque a espera faz lembrar a espera por Godot. Para mais, por toda a obra perpassa a descrença na capacidade do povo português se libertar de grilhões e de ultrapassar a decadência, de tomar as rédeas dos seus destinos, de dar a volta ao que o tolhe. Note-se o seguinte excerto:

(...) três Catadeiras de Piolhos, [que] desbastam a cabeça de três imundas crianças. No seu filosófico alheamento do entusiasmo pela vinda do Encoberto, leia-se a conclusão realista de que aconteça o que acontecer, o mundo está coberto de

pioelhos. (CORREIA, 1969, p. 38)

A ideia de que nada terá salvação será repetida em páginas seguintes, e isto apesar de se erigir um símbolo em torno do qual gira a esperança no imaginário português: afinal, seria D. Sebastião aquele que traria a solução para os problemas da pátria, libertando-a dos grilhões que a prendiam a vontades que não seriam as do seu povo. Para mais, a confusão em torno da personagem Bonami/Bonami-Rei também deixa em aberto se a existência deste símbolo seria factual ou se seria apenas usada em detrimento do desespero de um povo.

Ao mesmo tempo, é o próprio povo que, na peça, chega a considerar o símbolo da esperança opressor, num pessimismo que parece tornar-se insuperável. Inicialmente, encolhe os ombros perante a ideia da morte de Bonami-Rei, vindo depois a conceder-lhe o *interesse da utopia*, ou seja, o *interesse não do que é, mas do que podia ter sido*. Assim, constata-se que a utopia não pode nunca tornar-se real, valendo apenas na medida do que podia ter sido, uma vez que a sua realização teria uma nova opressão inerente. Bonami-Rei, desta forma, ao invés de significar a esperança, significaria o seu contrário, já que a sua morte aniquilaria todas as hipóteses de acção. Teria de viver, fosse farsa ou não, para que existisse um símbolo.

1ª MULHER

É o nosso Rei e tinha ideias optimistas sobre a Humanidade. Não acham que é uma vergonha vê-lo morrer e encolher os ombros?

2º HOMEM

Ora, se vivesse seria um novo opressor.

3º HOMEM

Estes heróis só interessam na medida em que podiam ter sido.”
(CORREIA, 1969, p. 114)

O último sentido da peça aponta, por isso, para a impossibilidade de se mudar o que está mal. Ao mesmo tempo, se pudermos olhar para o pessimismo como o ódio ao possível, notamos que perpassa pela obra uma profunda insatisfação com o estado em que Portugal se encontrava. O problema posterior residiu no facto de a obra ter sido posta em cena já depois do término da ditadura, já depois do PREC, em 1977, levando a algumas reservas por parte da crítica. Afinal, a intemporalidade da obra não a agrilhoava nem na era filipina nem no Estado Novo⁵⁹, referindo-se antes a um tempo que José Martins Garcia (1990) considerou “inaferível pelo cronómetro”, ou seja, a uma atemporalidade que reduziria a nada qualquer argumento que invocasse fidelidade aos factos. O tempo da obra, por isso, chegava ao período pós-revolucionário e contrastava não só com a esperança mas com a convulsão dos tempos que tentavam erigir um país novo. Para mais, à época da sua primeira

⁵⁹ Era a própria autora que, numa carta endereçada a Marcelo Caetano (ANTUNES, 1985, p. 381/382), rejeitava a ideia de que a obra estivesse directamente relacionada com o seu tempo (entenda-se, *presa* ao seu tempo), argumentando pelo seu carácter universal de forma a reverter o processo censório de que a obra foi vítima. Também na folha de sala que acompanhou a peça quando foi estreada em 1977 a autora viria a dizer que *O Encoberto* tinha, de facto, a condicionante de um tempo, mas que, dada a intemporalidade do próprio tema, se descondicionava desse tempo.

representação, pareceria não só anacrônica, mas também inoportuna.

Podemos, por isso, concluir que a obra, apesar de inovadora na forma (voltaremos a este ponto mais tarde), é ideologicamente conservadora, já que formula a ideia de que todas as revoluções são inócuas, sonhando a esperança que as motivou e tornando todas as situações perfidamente equivalentes: “*leia-se a conclusão realista de que aconteça o que acontecer, o mundo está coberto de piolhos.*” (CORREIA, 1969, p. 38).

7.3.6.4. O messianismo

O Encoberto é a terceira parte daquilo da já mencionada *trilogia dos mitos lusitanos* (ROSA, 2007a, p. 109), seguindo-se a *O Homúnculo* (1965) e *A Pécora* (1967). Nascimento Rosa considera que as três apontam várias formas de escapar a uma circunscrição geocultural exclusiva e que as três dialogam com arquétipos de recorrência transtemporal tanto na experiência da psique individual quanto na colectiva. Considerando que, em *O Encoberto*, essa intenção universalizante é levada a uma explicitude no desfecho fantástico da parábola, tornando a peça numa reflexão teatral sobre a pulsão messiânica, considera ainda que também nas duas peças anteriores se notam horizontes com uma grande mundividência (ROSA, 2011, p. 112). De facto, a *circunscrição geocultural* e em *O Encoberto* remete-nos para a ideia de *recorrência transtemporal* dos fenómenos, não só se paralelizando a crise dinástica ao regime do Estado Novo mas também a qualquer outra situação, transtemporal e transgeográfica, em que não sejam os povos quem toma as decisões que os regem.

Tratamos aqui de *O Encoberto*, obra em que Natália Correia caricaturiza uma das personagens mais emblemáticas do imaginário nacional português. Ocupando a figura de D. Sebastião este papel na cultura portuguesa, é natural que também a história da literatura portuguesa lhe tenha atribuído um lugar de destaque, que se tornou mais preponderante a partir do século XIX, na altura em que surgem o Romantismo e o romance histórico.

Ao longo da história literária, são vários os exemplos em que D. Sebastião figura como personagem literária (como *Frei Luís de Sousa*, de Almeida Garrett, ou *O Conquistador*, de Almeida Faria). Neste caso, a autora explora a ambiguidade, deixando um final em aberto, privilegiando a confusão entre D. Sebastião e o seu duplo.

Esta confusão será acentuada pelo coro das Catadeiras de Piolhos, a que, por toda a obra, estão associados um pessimismo profético e o constante desprestígio de D. Sebastião. As Catadeiras revelam os factos históricos, acabando por tirar ilações simplistas. Ainda que desprestigiando D. Sebastião, vacilam e desdizem-se ao assumirem que o actor pode ser e pode não ser o monarca, ou seja, a sua posição vai mudando, existe uma ambivalência entre actor e personagem. Assim, começam por desprestigiá-lo, mas depois reproduzem o hibridismo de que já falámos anteriormente e que é repetido pelas próprias personagens e pelo desenrolar da história, intenção da autora, havendo inicialmente uma identificação plena que se transforma num grande distanciamento.

Aliás, como nota Maria de Fátima Marinho, o cerne do enredo é precisamente “a estrutura em abismo que faz periclitlar reciprocamente as duas acções” (2003, p. 35). Ou seja, o actor Bonami vai se transformando em D. Sebastião, chegando a autora a mudar-lhe o nome, tratando-o por Bonami-Rei.

A acção continua ambígua e ambos se confundem. A acção gira, por isso, à volta da temática do messianismo e as personagens, como Floriana ou até mesmo Bonami/Bonami-Rei, ou afirmam ou desmentem a identidade do actor.

A dualidade é instável. Quem lê desconfia, mas também a desconfiança vacila. O jogo ambíguo da autora foi feito de forma irrepreensível: as personagens argumentam, endrominam, usam o que lhes é mais conveniente. Perante o texto que é apresentado, cabe a quem lê reflectir apenas sobre a questão messiânica, servindo esta dualidade apenas para pensá-la. No final, não se entende se Bonami é o rei, mas talvez tal não interesse. Pelo menos, descobri-lo não foi a intenção da autora. A frase de Bonami “Vejo-me na difícil situação de um actor em que o público acredita” (CORREIA, 1969, p. 53) dá um novo alcance à ironia: a partir daqui, torna-se impossível sair da ironia, torna-se impossível sair da ambiguidade. Para mais, é o próprio Bonami-Rei quem diz não ter culpa pelas duas faces da verdade (CORREIA, 1969, p. 92). Aliás, fá-lo sempre em tumulto, uma vez que oscila entre a identidade de Bonami e a de rei. Parte-se assim da ideia de que as situações são ambíguas e as interpretações variam de acordo com o que for mais conveniente ao interpretante. Daí que o facto de ter dito anteriormente “Pois fica sabendo que somos quem supomos ser” (CORREIA, 1969, p. 85), mostrando uma vez mais a sua identidade oscilante, anule e esvazie a ideia de verdade: as pessoas/personagens são quem crêem ou fingem ser e é tendo isto por base que o mundo fará as suas interpretações, também resvalando para o que mais lhe convier. A verdade será, assim, inútil, ou, em última instância, inexistente.

Como se vê, o absurdo contribui para que se misture tão eficazmente a realidade e a ficção. Natália Correia, várias vezes conotada com o movimento

surrealista, ainda que dele se tenha tentado afastar, recupera-o para ridicularizar o espírito messiânico (MARINHO, 2003, p. 36). A visão pessimista tem aqui o seu auge, na medida em que são ridicularizados os símbolos, apresentados como forma de endrominar ou acalmar as pessoas que neles podem ver algum sinal de esperança. Ao mesmo tempo, mostra-se que a verdade é modificável consoante as conveniências do Estado ou as necessidades de crença num messias. Assim, é o próprio Bonami-Rei que admite fazer flutuar a sua identidade, embora aqui o faça em detrimento das necessidades alheias. Quando D. João de Castro lhe diz que ele simboliza a liberdade, Bonami-Rei opta pela outra identidade em jogo:

BONAMI-REI

Se estão convencidos disso é preciso tirar-lhes essa mania da cabeça. Dir-lhes-ei que sou um actor. (CORREIA, 1969, p. 55)

No entanto, parte-se de seguida do princípio de que a ideia de que Bonami é rei deve ser continuada se servir o interesse comum. Para além disso, D. João de Castro diz a Bonami que este tem de acalantar a ideia de que é rei, já que, caso o negue, as pessoas vão sentir-se enganadas e matá-lo (CORREIA, 1969, p. 56). Assim, tenta reconhecê-lo como rei: “Se este homem não é D. Sebastião, que eu seja condenado por blasfemo e herético.” (CORREIA, 1969, p. 22). Contudo, a acção passa por uma reviravolta e D. João muda o discurso consoante as circunstâncias, pedindo-lhe que diga que é um comediante para que a sua morte não simbolize e signifique a extinção da esperança do povo: “Venho pedir-te que confesses que és um safado comediante.” (CORREIA, 1969, p. 83). Desta forma, sobrevive na peça a ideia essencial do messianismo:

a de que algo só deve mantido se agradar ao público, se lhe der esperança, se o fizer acreditar que tudo há-de melhorar.

Por sua vez, Filipe II, perante a condenação de Bonami, diz a Cristóvão de Moura, que hesitava em relação à identidade do prisioneiro, temendo que este fosse o rei, que a identidade de rei serviria a Bonami na hora da morte: assim, morrendo o mito, morreria também o futuro:

FILIFE II

Mete de uma vez para sempre nesses teus miolos de magarefe que a segurança do Estado exige que esse homem seja D. Sebastião e, como tal, será executado a fim de impedir que haja futuro. (CORREIA, 1969, p. 108)

Desta forma, e como o próprio o nota, se Bonami morresse enquanto actor, o mito continuaria vivo, o povo continuaria acalentado e o poder estaria sempre sob ameaça:

FILIFE II

Se o prisioneiro morrer como impostor, D. Sebastião continuará vivo e o génio da desordem teimará em provocar insónias ao poder. (CORREIA, 1969, p. 109)

Neste cenário, os nobres votam pela guerra (CORREIA, 1969, p. 20) e o clero encontra-se do lado do poder (CORREIA, 1969, p. 21), sendo indiferente que este esteja nas mãos de D. Sebastião ou de Filipe II. Belchior do Amaral, por sua vez, representará a razão, e esta trará como consequências os maus-tratos por parte de uma multidão alienada: ao opor-se à campanha de

África, alertando o povo para a manipulação de que era alvo, é linchado (Correia, 1969, p. 44); posteriormente, reaparece enquanto cientista do século XX, retomando o mesmo discurso e sendo uma vez mais alvo de maus-tratos. Assim, o mito aparece ainda como forma de alienação, que, por sua vez, representará a esperança, sendo, assim, o grau máximo do pessimismo por que perpassa toda a obra: só pode acreditar no mito quem recusa a razão; sendo o mito uma ilusão, não há caminho viável.

A questão messiânica enquanto cerne desta obra dramaturgica torna-se ainda evidente pela relação entre o texto e o hipotexto bíblico: à afirmação “A minha realeza não é deste mundo” (Jo, 18, 36), contrapõe-se a de Bonami, que vai no sentido inverso, “Porque troçam de mim se o meu reino é deste mundo?” (CORREIA, 1969, p. 111). Desta forma, texto e hipotexto ligam-se em linhas concomitantes e divergentes: marca-se a semelhança e a diferença. A primeira, contudo, é acentuada quando, após a morte de Bonami/Bonami-Rei, este desaparece do seu túmulo.

Finalmente, nota-se que a ambiguidade se alia à questão do messianismo e, com esta junção, Natália Correia, herdeira da tradição surrealista, recusa a afirmação unívoca da identidade, antes mesclando identidades e optando por uma abordagem ambígua da história. As personagens estão perfeitamente alinhadas, dizendo-se e desdizendo-se, consoante vontades momentâneas e usando da palavra de forma manipuladora, de forma a que este jogo ambíguo possa ser exercido e a que sobreviva a ideia de que a realidade não chega, porque é preciso um símbolo de algo que partiu, que representa o que poderia ter sido, para que a esperança se acalente.

7.3.6.5. Recepção/censura de *O Encoberto*

Assim que a obra foi publicada, foi censurada pela PIDE, não podendo ser posta em cena. Nos arquivos da polícia política, há um parecer, datado de 3 de Fevereiro de 1970, a ditar a proibição da obra⁶⁰:

Relatório nº 8.665
“O Encoberto” - 123 páginas
de
Natália Correia

É uma peça sobre o “mito” do regresso de D Sebastião, o “Encoberto”.

Trata-se do desenvolvimento em estilo de “paródia” de assunto histórico, com não poucas pinceladas pornográficas, à maneira de “Natália Correia”, com alusões ao povo português ou a figuras históricas com expressões de chacota e uma clara intenção de ridicularizar.

Vejam-se os exemplos das páginas 13, 14, 19, 22, 26, 38, 40, 43, 57, 59, 60, 64, 65, 112 e muitas outras passagens, que vão anotadas no livro e não vale a pena numerar.

Conclusão: Julgo ser de proibir, por inconveniência política e ser pornográfica

3/2/70

60 A Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos já a havia proibido de ir a cena no dia 6 de Junho de 1968. O ficheiro que dita a proibição (com o número 8711), contudo, não se encontra no arquivo.

No entanto, há registos de uma carta de Natália Correia a Marcelo Caetano, datada de 7 de Abril de 1969, em que a autora pedia ao Presidente do Conselho de Ministros que a decisão pela censura fosse alterada, o que torna fácil adivinhar que, antes do relatório de Fevereiro de 1970, a autora já tinha conhecimento da proibição da obra, embora não tenhamos como descobrir o motivo pelo qual o parecer da PIDE só foi assinado quase um ano após a publicação da obra. O intento da autora não surtiu efeito. Ainda assim, apresentamos a referida carta, transcrita no segundo volume da obra *Cartas particulares a Marcello Caetano*, organizado por José Freire Antunes (1985, p. 381/382):

Excelência:

As palavras que Vossa Excelência há poucos meses dirigiu àquele grupo de intelectuais que junto de Vossa Excelência representou os signatários de uma carta que eu também tive a honra de subscrever, encorajam-me a vir individualmente à sua presença para expor um caso concreto, que reputo de fundamental importância na minha carreira e na própria actualidade cultural portuguesa.

Sei que Vossa Excelência tem reservas, que lhe parecem legítimas, quanto a um estudo e antologia por mim publicados (aliás com propósitos acentuadamente crítico-culturais), mas sei também que autorizou o meu amigo e camarada de letras David Mourão-Ferreira a transmitir-me essas mesmas reservas, e tal atitude tão francamente directa da parte de Vossa Excelência mais me anima a trazer ao seu conhecimento o referido caso.

Desejou vivamente o Teatro Experimental de Cascais, há cerca de um ano, levar à cena uma peça da minha autoria, intitulada *O Encoberto*, por enquanto inédita e cujo tema é, sucintamente, um novo tratamento do mito sebástico, não só representativo de um saudosismo tipicamente português, mas também de um messianismo universal. Entendeu, no entanto, a Censura da época descortinar abusivamente, em certos pontos, menos veracidade histórica onde na realidade existia uma interpretação poética – e crítica – da História, dentro daquela liberdade de criação dramaturgica sem a qual não admitiríamos, nomeadamente, o teatro de um Shakespeare. Refuto, por outro lado, como igualmente abusiva, qualquer interpretação tendente a ver um propósito de crítica à actualidade portuguesa, porquanto, no final da peça, quando se dá uma transposição do mito para a actualidade, essa actualidade é *declaradamente* universal, propondo-me eu um confronto de natureza mítica entre a imaginação e os valores oníricos, por um lado, e, por outro, o condicionalismo tecnológico que despersionaliza dos homens.

Assombrou-me, por isso mesmo, que uma peça que contém valores puramente espiritualistas, isentos de toda e qualquer ideologia política, pudesse incorrer no desagrado da Censura; e verifiquei assim que essa Censura não estava então culturalmente preparada para entender o conteúdo desta minha obra. Na esperança de que tal óbice tenha sido entretanto remediado, e confiando sobretudo na dignidade intelectual de Vossa Excelência, é que me atrevo a chamar a sua esclarecida atenção para o caso que acabo de expor. Devo ainda precisar que não me move um interesse meramente pessoal: com efeito, o Teatro

Experimental de Cascais, que tanto prestigiou o teatro português no recente Festival de Barcelona, insiste em levar à cena aquele meu original e desejaria fazê-lo, por conveniência de repertório, com a maior brevidade, - se possível, mesmo, a seguir à peça que tem actualmente no cartaz. Para isso, todavia, necessita da pronta revisão, por parte da Censura, do veredicto que, há cerca de um ano, injusta e precipitadamente condenou a obra.

Na esperança de que Vossa Excelência, cujas decisões são tão relevantes para a Cultura portuguesa, tome em devida consideração o assunto que expus.

Subscrevo-e, com os protestos da mais alta consideração,

Natália Correia

Lisboa, 7 de Abril de 1969

A carta não surtiu efeito algum e a peça continuou sem poder ser encenada. Assim sendo, só viria a cena em 1977, no Teatro Maria Matos, em Lisboa, pela Repertório-Cooperativa Portuguesa de Teatro. Liderada por Armando Cortez, a peça contou com a encenação de Carlos Avilez, com a realização plástica de Lima de Freitas, com a música de Fernando Guerra e com um vasto elenco que incluía Ruy de Carvalho no papel de Bonami/Sebastião.

O texto do programa de estreia, da autoria de Natália Correia, refere-se à intemporalidade do tema a que já nos referimos anteriormente:

O Encoberto tem a condicionante de um tempo mas dele se descondiciona na intemporalidade do próprio tema.

O seu enquadramento é histórico. Situa-nos no período paradigmático da monarquia filipina. Paradigmático porque em “ocupação estrangeira” se traduz o poder sempre que exercido despoticamente. Na altura em que a peça foi escrita, essa conotação com o regime que então vigorava em Portugal foi-me recurso para provocar uma situação presente que o rigor censório não permitia abordar às claras. Mesmo assim não conseguiu a peça passar às malhas da severíssima censura que nela só descortinou um manifesto contra o fascismo exótico à vontade dos portugueses e por isso identificável com o reinado filipino. Dentro da moldura histórica adensavam-se contudo os valores mais importantes de *O Encoberto*. No negativo da alienação dos povos e dos indivíduos germina o sonho que liberta. A irracionalidade do poder que escraviza só pode ser destruída, no sentir dos que impotentemente a sofrem, por outra irracionalidade: a do libertador impossível, o Monarca da Bruma. *O Encoberto* é a confrontação surda destas duas irracionalidades. A insolução é, conseqüentemente, a poética e o humor que se dão lide na peça. (CORREIA, 1977, folha de sala)

Assim, a autora contrapõe a irracionalidade do poder que escraviza à irracionalidade do messias, da crença em D. Sebastião como salvação de um povo, como derrota do poder indesejado. Confrontado as duas irracionalidades, é a própria Natália Correia quem admite que a peça representa o insolúvel e que, como tal, tem de derivar em humor. Daí que o sentido trágico-cómico da contraposição das duas irracionalidades a que autora faz referência perpassa toda a obra e seja um dos seus pilares fundamentais: afinal, como evitar a

tragicomédia de uma situação em que o povo tem de acreditar no impossível para vencer o que é possível? O que poderá ser mais pessimista – e, acrescente-se, *desesperante* – que resgatar o impossível como medida única de combate ao possível? De que forma pode analisar-se as pretensões de que Bonami, ao ser condenado à morte, finja/diga ser um actor que fingia para que a sua morte não represente o fim daquilo que ele queria representar/representava até então, o rei impossível capaz de vencer o possível?

O pessimismo é, assim, o mote principal do carácter tragicómico da peça. No entanto, a peça foi publicada já no pós-PREC e talvez aí tenha parecido estar um tanto fora de tempo. Afinal, veio a cena já depois de tempos convulsos em que não só se havia derrotado uma ditadura que parecia arrastar-se indefinidamente, uma ditadura que *soube durar* (Rosas, 2013), como se arriscavam sucessivas tentativas de reorganização da sociedade, que incluíam não só o Verão Quente de 1975, mas também o Golpe Militar de 25 de Novembro do mesmo ano.

7.4. Conclusões

A acção censória da PIDE não serviu para afastar Natália Correia dos leitores. Claro, enquanto durava, enformou a sua carreira literária (mas não a criação) e afastou-a dos leitores. Contudo, uma vez terminada a ditadura, a autora ganhou o seu lugar no cânone, sendo lida, premiada, estudada e reeditada.

Apresentámos neste trabalho mais de cinquenta páginas sobre a sua obra. Pode parecer que lhe foi dado um tratamento preferencial por se haver

canonizado, mas a verdade é que o que deu azo a essa atenção particular foi o mesmo conjunto de razões que a levaram ao cânone: Natália Correia tornou-se numa das grandes autoras portuguesas do século XX devido a uma grande profundidade intelectual da sua obra e foi nessa profundidade que quisemos atentar.

O conjunto de obras aqui estudado faz-se de vários extractos, o que deixa um grande alcance no quadro do subtexto. É verdade que os textos de Correia são ricos no que concerne à estilística, mas foi ao seu alcance cultural que demos atenção. Analisar Natália é adentrar na subtextualidade e compreender a sua obra passa por alcançar a significância do subtexto.

A sua criação literária, neste caso, poética e dramática, questiona e confronta, mesclando cidadania e arte. Assim, torna-se num lugar de reflexão sobre o mundo e essa reflexão é atingível mediante a análise do que é simbólico. É este que mostra em que grau a produção literária nataliana é política e ideológica (rompe os dogmas religiosos, mergulha nas vísceras dos mitos portugueses, põe em causa a simbologia sob a qual se cria a portugalidade, desafia a história portuguesa). Ao mesmo tempo, pelas metaforizações constantes, pela sátira, pela mundividência apresentada sobre a situação histórica e política de Portugal, o leitor é responsabilizado na relação dialógica, cabendo-lhe a análise do subtexto. Assim, cabe-lhe interpretar o universo onírico e, se pretender alcançar a significação do texto, não pode ser-lhe indiferente.

Natália Correia era censurada por tudo isto. Nela, a literatura era uma forma de fazer política, punha em causa os pilares do Estado Novo, não tinha medo do embate. Criando uma literatura tão densa e tendo a possibilidade de estar tantos anos em actividade literária após o término da ditadura, não será de

estranhar que seja uma autora lida, estuda e apreciada.

8. Fiama H. P. Brandão

8.1. Dados biográficos

Fiama Hasse Pais Brandão (1939-2007) publicou várias obras literárias, entre poesia, drama e ficção, tendo sido censuradas pela PIDE algumas das suas obras teatrais suas: *O Testamento* (1962) foi proibido no dia 2 de Setembro de 1963; *O Museu*, publicado em 1962 na colectânea *Novíssimo Teatro Português*, foi proibido no dia 6 de Maio de 1965; *A Campanha*, *O Golpe de Estado* e *Auto da Família*, publicadas no mesmo volume que *Diálogos dos Pastores*, foram proibidas em 1965; *Quem move as árvores* foi proibida no dia 8 de Abril de 1970, tendo depois sido editada em livro em 1979. Para além de escritora, Fiama foi ensaísta e tradutora, tendo traduzido do inglês, do alemão e do francês. Na literatura, destaca-se a sua pluralidade estética.

A sua obra de estreia, *Em Cada Pedra Voo Imóvel*, de 1957, valeu-lhe o Prémio Adolfo Casais Monteiro. Posteriormente, juntamente com Casimiro de Brito, Luiza Neto Jorge, Gastão Cruz e Maria Teresa Horta, editou a revista *Poesia 61* (onde publicou *Morfismos*), que viria a originar uma tendência poética homónima e que tencionava dar um contributo para a renovação da linguagem poética. No ano desta publicação, a autora recebeu o Prémio Revelação de Teatro, graças a *Os Chapéus de Chuva*. Em 1974, foi uma das pessoas que fundaram o Grupo Teatro Hoje. Em 1996, foi galardoada com o Grande Prémio de Poesia da Associação Portuguesa de Escritores. Em 2001,

recebeu o prémio de poesia do P.E.N. Clube Português graças a *Cenas Vivas*.

Mesmo tendo a sua produção poética uma grande envergadura (além da sua produção prosaica, das suas traduções e da sua produção de ensaios académicos), Fiamma Hasse Pais Brandão não é, nesta altura, uma prioridade nos estudos literários em Portugal, e isto apesar do panorama literário português já lhe ter dado um lugar de destaque, até pela atribuição de quase todos os prémios relevantes.

8.2. Fiamma na literatura portuguesa

Fiamma-poetiza suplantou claramente Fiamma-dramaturga no panorama literário. Entende-se que assim seja: afinal, a sua obra poética reinventava a própria estética poética. Ao mesmo tempo, será redutor, já que a sua experiência na *Poesia 61* não deveria reduzir a importância da sua produção teatral, visível através da Geração do Novíssimo Tetro, cuja acção contra o Estado Novo se fez ver na censura de peças como *O Museu*⁶¹, proibida no dia 6 de maio de 1965, ou *O Testamento* (1962), proibida no dia 2 de Setembro de 1963. Para mais, a sua produção teatral, ainda que numericamente inferior à sua produção poética, é também ela riquíssima, tendo um claro e forte cunho interventivo e sendo, para além de obra artística, militância. Neste ponto, o *Auto da Família*, obra publicada e censurada em 1965, será (d)o(s) exemplo(s) mais gritante(s), já que, defendendo de forma clara os oprimidos, era também

61 *O Museu*, que faz parte da mencionada antologia *Novíssimo teatro português* (1962), descreve em três cenas uma visita ao museu de Antropologia Histórica. O tom da peça é absurdista, fértil em ambiguidades. No final, um grupo conversa de forma evasiva, sem que estabeleçam entre si uma relação dialógica.

de forma clara teatro militante. Esta obra, proibida juntamente com *A Campanha* e *O Golpe de Estado*, viria a ser republicada – e recuperada, portanto – em 1977.

Jorge Fernandes Silveira vem considerar que o lugar que Fiamma ocupa na poesia de língua portuguesa do século XX é “claramente marcado e datado: Poesia 61” (Silveira, 2006: 28). De facto, esta é a altura em que a autora e a sua geração se apercebem do valor da criação literária enquanto agente de transformação sócio-cultural e é precisamente por isso que criam um marco no panorama literário português. Com isto, os autores exercitam a estética em prol de uma alteração do *status quo*, almejando uma sociedade justa que não reserve espaço para regimes totalitários, criando uma arte que, ao invés de estar à frente do seu tempo, rompendo com ele, dialoga com ele e tenta alterá-lo, e encarando a escrita como um gesto social e a leitura como um gesto de descodificação.

Poesia 61 – que não era um movimento, por não ter um programa – nasceu como reacção ao discurso neo-realista, que, à época, pensavam, já se tornara redundante e cuja fórmula já se havia esgotado, com uma estética baseada na subjectividade e na emotividade. Na estética de *Poesia 61*, havia a plasticidade do significante, nascendo, assim, uma nova estética em que a linguagem poética era estética e rigorosa, despojando-se da expressividade discursiva que marcara o neo-realismo. Ainda que os seus autores fossem coetâneos de autores como Herberto Helder ou Ruy Belo, contrapunham à criação destes uma estética reduzida ao essencial, em que o material poético era valorizado em detrimento do referente (Mendes, 2005: 4). Assim, o poema, ao invés de ser o veículo da realidade, tornava-se na própria realidade, não havendo necessariamente uma ligação entre as frases e os sintagmas que as

constituíam. Pelo contrário, a significação imediata da palavra não desempenhava, na construção poética, um papel central, desligando-se esta do seu sentido, sendo que o sentido era anulado também por ser passível de conter marcas ideológicas. Ao mesmo tempo, também o eu representado diferia do do neo-realismo, vendo-se desprovido de biografia e, se o neo-realismo veio propor que, na literatura, era mais urgente combater o fascismo do que defender a “obra de arte”, contrariando o presencismo, *Poesia 61* veio usar a lição do neo-realismo (a literatura comprometida com o *zeitgeist*), ao mesmo tempo que usava a lição dos modernistas (a autonomia da escrita).

A obra poética de Fiama, feita ao longo de mais de cinco décadas, é extensa, contando com várias obras em que podemos identificar duas fases em termos de poéticas. A primeira inicia-se com a publicação de *Morfismos* (1961) e inclui livros como *Matéria* (1960-1965) ou *Era* (1974). Aqui, procura-se um depuramento formal que perpassa toda a construção poética, através de uma escrita impessoal, que rejeita as marcas auto-biográficas. Os textos tendem a ser herméticos e a autora tenta uma renovação da linguagem poética, retornando ao significante. Há uma clara referência à poesia Concreta ou Espacial (anti-discursiva) e o signo linguístico aparece frequentemente de forma sintética ou isolada. A segunda fase, por sua vez, inclui livros como *Área Branca* (1978) ou *Cenas Vivas* (2000) e desliga-se da tendência para o criptográfico da primeira, sendo mais discursiva. Aqui, os versos são simples, as metáforas são claras e há até marcas de oralidade, atingindo-se uma construção poética que é quase prosaica, existindo ainda uma grande reflexão sobre os seres humanos e a forma como agem. A passagem de uma para a outra foi bem resumida por Fernando Guimarães: “A poesia da imagem, que se deslocava para a palavra enquanto signo, era uma das características da poesia

inicial de Fiama. Agora a imagem aparece desfocada, ficando a oscilar entre um plano textual e um plano subjectivo que se pode apresentar mais ou menos perturbado.” (GUIMARÃES, 2001, p. 47). Assim, se numa primeira fase a poesia de Fiama se destacava pelo lugar que conferia ao signo linguístico, muitas vezes sintético e isolado, numa segunda fase a poética sofre alterações ao nível da significação do texto, que passa então a incluir marcas de oralidade e uma simplicidade textual que contrastam com a depuração formal da primeira, e isto sem que a autora abdique alguma vez da linguagem densamente metafórica, com um grande alcance subtextual.

A obra de Fiama, como a de Natália Correia, a que já aqui nos referimos, imbuí-se de uma reclamação de justiça, universal, que se mostra avessa a qualquer sistema totalitário. Através da linguagem, a autora expressa o compromisso entre as dimensões estética, social e política da criação literária.

Ainda que engajada, a produção literária de Fiama nunca foi panfletária, contrastando com muita da produção neo-realista, a que também nesta tese fazemos referência. Pelo contrário, ainda que assumindo uma perspectiva universalizante, a autora buscou sempre o implícito, mesmo quando, como Natália Correia, tratava, de forma crítica, de mitos da construção identitária nacional portuguesa. Neste campo, o livro a destacar será *Barcas Novas* (1967), que escapou à censura apesar do “ligeiro e muito disfarçado intento contestador da vida nacional” (AZEVEDO, 1997, p. 151) que o censor literário viu nele. Assim, a autorização para a circulação da obra viria a ser concedida por despacho no dia 26 de Março de 1969, por, de acordo com o ponto de vista do censor, não representar grande ameaça.

Os mitos da construção identitária nacional, uma vez ultrapassadas as barreiras censórias do Estado Novo, fariam parte, em grande força, da

produção literária nacional: se a Natália Correia se junta Fiama Hasse Pais Brandão, temos nisto um alcance até à coetaneidade, com obras como *Deus-dará*, de Alexandra Lucas Coelho (Tinta-da-china, 2016), ou *Não se pode morar nos olhos de um gato*, de Ana Margarida de Carvalho (Teorema, 2016), livros que, partindo dos traços da identidade cultural historicamente consolidada portuguesa, se voltam para o passado e recontam a versão da história nacional apregoadada pelo Estado Novo.

Na obra de Fiama, converge, assim, uma ideia do mundo: nela, imiscuem-se elementos de denúncia e propostas de alteração do *status quo*. Ao mesmo tempo, será de notar que isto se tenha tornado mais intenso após o fim da censura literária. Podíamos, à primeira vista, crer que se devia isto a uma maior liberdade de criação literária. Contudo, analisando os movimentos literários da época, como a influência de movimentos vanguardistas como é o caso da Poesia Concreta (a obra da autora reflecte as correntes literárias que a antecedem e lhe são coetâneas, embora expresse o individual da autora), podemos ver que a relação aqui estabelecida, nas duas fases de Fiama, foi primordialmente estética, girando à volta do papel do signo da construção poética (e isto, claro, sem abdicar nunca do engajamento político e social da literatura). É que, se é errado ignorar as contingências histórico-sociais que influenciaram a produção literária de Fiama (ou qualquer outra), também é aqui necessário analisar as inovações vanguardistas que influenciavam os autores. *Poesia 61*, por exemplo, foi um acontecimento feito em prol da renovação formal, valorizando a autonomia do discurso poético.

Por tudo isto, a poesia de Fiama, apesar de não partir de dados objectivos, não é um discurso subjectivo sem a dimensão transcendente da realidade (Rosa, 1992: 7). É que o reconhecimento do real existe e conduz as

narrativas, embora não siga rumos objectivantes, tornando-se as coisas representadas em sinédoques de toda a realidade (Fonseca, 2002: 14): partem do simples, mas este simples tem em si imbuído o todo, funcionando como ponto de partida de um movimento em ascese, funcionando o “eu” como ponto axial, responsabilizando-se pelo sentido das coisas em quadro maior, elas mesmas destituídas dele caso não sejam integradas numa rede de significações que atingem o universal.

Detentora do Prémio Revelação de Teatro, do Grande Prémio de Poesia da Associação Portuguesa de Escritoras e do P.E.N. Clube Português, Fiamha Hasse Pais Brandão tem, nos últimos anos, sido alvo de alguns estudos académicos, embora não seja, nesta altura, uma autora prioritária e de ser de leitura inexpressiva no espaço universitário. Ainda assim, os estudos que nela se centram são de envergaduras várias (de artigos científicos a teses de doutoramento) e não se são exclusivos de Portugal. A lista de estudos publicados inclui um dossier em “Letras & Letras” (1992) sobre a autora; a oitava edição da revista “Relâmpago” (2001), em jeito de homenagem; a sexta edição de “Metamorfoses” (2005), com ensaios, depoimentos e documentos; o livro *Lápide e Versão* (2006), em que Jorge Fernandes reúne ensaios seus sobre Fiamha; o número 2 da revista “Pessoa - revista de ideias” (Março de 2011), publicação das participações no “Colóquio - Fiamha Hasse Pais Brandão”, realizado em Outubro de 2010.

8.3. Informação da PIDE

No ficha de Fiamha na PIDE, encontram-se algumas informações

concernentes à sua actividade política. O primeiro data de 1965, ano em que viu três das suas peças de teatro censuradas, e informa sobre a subscrição de um pedido de amnistia:

FIAMA HASSE PAIS BRANDÃO – escritora

EM 20-4-965

Subscreveu com outros, nesta data, um apelo a Sua Ex^a. O PRESIDENTE DA REPÚBLICA, para que fosse concedida uma amnistia aos presos que consideram políticos, mas que são apenas comunistas.

Doc. Arquivado em. P. AMNISTIA

Datado do mesmo ano, existe ainda um documento sobre a adesão da autora à “comissão de apoio à candidatura da oposição democrática”:

FIAMA HASSE PAIS BRANDÃO – escritora

O epigrafado aderiu à “comissão de apoio à candidatura da oposição democrática”, com vista à eleição de deputados a realizar em 7 de Novembro de 1965, conforme se verifica dum recorte do Jornal “Diário de Notícias”, de 16 de Outubro de 1965, que se encontra arquivado na Pasta C- Eleições para Deputados – 1965 (Círculo de Lisboa).

Porto, S.R., 19 de Outubro de 1965

Em 1968, foi escrita uma nota informativa que dá conta da sua acção no movimento estudantil, de uma subscrição de um documento, da sua pertença à “oposição democrática” e da assinatura da revista “Seara Nova”:

INFORMAÇÃO

1 de Abril de 1968

“Em 1962, solidarizou-se e apoiou as actividades dos estudantes da Academia de Lisboa na luta pelas reivindicações que culminaram com a chamada “crise académica”.

Em 1965, subscreveu uma exposição dirigida a Sua Excelência o Presidente da República requerendo uma amnistia geral para os presos políticos.

Ainda no mesmo ano, aderiu à comissão de apoio à candidatura da “oposição democrática” pelo círculo de Lisboa, para as eleições dos deputados.

É assinante da revista “Seara Nova”.

Um outro documento informa sobre a detenção da autora, que durou algumas horas, ocorrida enquanto esta fazia uma greve de fome no decorrer da mencionada “crise académica”:

Em 11-5-962 – Foi detida pela PSP na Cantina da Cidade Universitária de Lisboa, quando fazia a greve da fome.

Deu entrada nas dependências daquela Polícia, na Parede, sendo

solta ao fim deste dia.

Finalmente, existe ainda um documento identificativo, que não está datado, mas que corresponde à época em que a autora era estudante de Filologia Germânica na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e no qual constam algumas das suas informações pessoais:

Nome – FIAMA HASSE PAIS BRANDÃO

- Solteira
- Estudante da Faculdade de Letras
- Nascida a em Lisboa
- Filha de Gustavo Wilson Perey Brandão e de Carmem Pereira de Vasconcelos Hasse Brandão
- Residente, na Rua de Malpique, nº. 2-1º Dto – Lisboa

8.4. *O Testamento* (1962)

Publicada em Dezembro de 1962, a obra *O Testamento* (1962) foi proibido no dia 2 de Setembro de 1963, tendo assim aguentado quase um ano longe das mãos censórias. Proibida pela Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos, não há, nem nos registos da Torre do Tombo deste órgão nem no ficheiro da PIDE de Fiamma Hasse Pais Brandão, qualquer nota ou relatório com os motivos da proibição. No entanto, analisando a peça, podemos adivinhá-los, ao ver de que forma esta atentou a política do Estado Novo.

No início da peça, um casal, Marido 1 e Mulher 1, vai ao teatro, ver

uma peça com o título que dá nome ao livro, “O Testamento”. Vão ver a peça porque é um amigo, João, quem a representa. Não estão contentes: queixam-se porque pagam pelo bilhete para concluírem que hão-de morrer, ilação que tiram do próprio nome da peça.

O casal é apresentado como rico e desligado do mundo. Não quer ser incomodado. Afirma poder comprar lugares para todos os espectáculos e não querer coisas tristes nem maçadoras: já que tem dinheiro, quer divertir-se. Para além disso, “ser espectador é cómodo” (Brandão, 1962: 18). Assim, os ricos são apresentados como aqueles que se desligam do curso das coisas. Os problemas sociais não os preocupam, não querem imiscuir-se neles, querem somente que tudo continue como está. Não querem pensar nem sentir, procuram tão-só o entretenimento inócuo:

MARIDO 1

Não nos venham com mortes, nem com misérias, nem com outras coisas que façam pensar. Nós não pensamos nem sentimentos; distraímo-nos, sentados nos nossos *fauteuils* de veludo, a ver os outros andarem sem saber que jeito hão-de dar à vida. (BRANDÃO, 1962, p. 19)

Ao mesmo tempo, a riqueza é representada como poder. Neste caso, como o poder distraído a ver uma peça de teatro, permitindo ao povo organizar-se em prol da sua libertação. Repare-se no que diz o coro:

Vamos gritar enquanto é tempo, enquanto o Poder se distrai, por instantes, em espectáculos e em prazer, enquanto o Poder se

senta em plateias e nos esquece. Vamos aproveitar para dizer qualquer coisa fora de portas. Vamos gritar de encontro às portas. (BRANDÃO, 1962, p. 38/39)

Uma das vozes do coro, distinguível entre as restantes, diz que “Um de nós quis falar e não o deixaram. E apenas pedia o que necessitava. Sempre a necessidade é crime. Em todos os decretos se proíbe a necessidade.” (BRANDÃO, 1962, p. 39). Esta ideia será reiterada no final da peça de Pais Brandão. Assim, e porque a necessidade houvera sido ignorada, até proibida, o povo, aproveitando o lazer, a distração do poder, quer fazer ouvir a sua voz: “Começámos enfim a gritar por todas as ruas. A nossa força é a da justiça. É a força das mãos e dos corpos. Agora começámos a marcha e não há obstáculos contra o nosso corpo. A luta é feita com as nossas mãos.” (BRANDÃO, 1962, p. 39) Assume-se, portanto, que há dois lados em conflito e que a relação que estabelecem é maniqueísta: um dos lados vive da força da justiça. No seguimento disto, convém prestar ainda atenção ao discurso de um homem, identificado como Velho, que se refere a uma pretensa volatilidade da moral, que dependerá do lugar que cada pessoa ocupa. O homem diz que, num teatro, a moral é proporcional ao preço do assento: estará, assim, ligada ao lugar que se ocupa fisicamente, o que metaforizará o lugar social, ou seja, estará ligada às condições materiais em que se vive – é o dinheiro que cada um tem que o posiciona moralmente. Como pudemos observar anteriormente, os ricos, de bem com o *status quo*, não querem interferir no alinhamento das condições materiais:

VELHO

A moral desta história é, para o público, um pau de dois bicos. É a moral da injustiça e a moral da justiça, a moral da razão e a da prepotência. Cada qual tirará a moral a seu modo, como cada qual tirou um bilhete a seu modo, conforme o conteúdo do portamonedas. Num teatro, a moral é directamente proporcional ao preço do assento (BRANDÃO, 1962, p. 57)

Ao mesmo tempo, o Velho, dizendo que o medo subsiste, que a sua pólvora se arrasta pela cidade, diz que “Só pelas mãos a vitória é possível. Só as mãos, o suor, os corpos, hão-de arrombar os sofres do luxo e do excesso e do medo.” (BRANDÃO, 1962, p. 58). O povo é, assim, incitado a tomar as rédeas do seu futuro e do seu lugar na sociedade, a rejeitar os lugares sociais como estes se desenham, a questionar a conjuntura social e a alterá-la e, por isso, o coro reitera o seu intento, dizendo que tem a força da justiça e que irá gritar por todas as ruas.

Numa cena surrealista, o casal a que previamente fizemos referência sai do teatro, perguntando-se por que razão, sendo nove horas, está já tudo escuro e não há movimento. Afirma inclusivamente que “O mundo está diferente” (BRANDÃO, 1962, p. 63). Perguntando as horas a um homem que está na rua, este diz-lhe que são, afinal, quatro e um quarto.

Na segunda parte da peça, o Marido 1 encontra-se a montar uma nova fábrica, que se juntará às cinco que já tem. A inauguração acontecerá no dia seguinte. O seu objectivo é o lucro exponencial:

MARIDO 1

No primeiro mês, devo ter uma produção de dois milhões, no

segundo, de cinco, e assim progressivamente até ao infinito.

SENHORA 1

O infinito? Não lhe parece excessivamente ousado?

MARIDO 1

Não, minha senhora. É muito fácil atingir o infinito por acumulação. (BRANDÃO, 1962, p. 69)

Posteriormente, irá indicar os caminhos possíveis para esse lucro exponencial – que não termina antes de chegar ao infinito. Contudo, até lá chegar, ensaia um discurso de pretensão altruísta, afirmando querer ajudar o povo, fingindo que o povo, que, posteriormente, dirá querer explorar, sairá beneficiado com a sua fábrica:

MARIDO 1

Peço a vossa colaboração, meus amigos, para executar um ideal por que há muito venho lutando. É um ideal nobre e altruísta. Temos de auxiliar o povo, salvar os homens menos favorecidos pela fortuna. Com a vossa colaboração, levaremos a cabo uma grande obra. A minha intenção é fundar uma sociedade que tenha por título “Para uma vida melhor”. Lutaremos por um mundo mais moral, mais feliz. É um ideal nobre e uma causa nobre. Realizaremos uma grande obra. (BRANDÃO, 1962, p. 87)

À sua volta, as pessoas concordam:

SENHOR 2

É preciso salvar a humanidade.

SENHORA 1

Temos de lutar por esse ideal.

MULHER 1

Vamos ser os benfeitores da humanidade.

SENHOR 1

A nossa obra! (BRANDÃO, 1962, p. 87)

Nesta altura, entram no palco o Jornalista e o Fotógrafo, sendo que o primeiro nota que todos aqueles que estavam já em cena têm os pés virados ao contrário. O Fotógrafo diz que isso não tem qualquer importância, que lhes fotografara apenas meio corpo. O Jornalista diz que, para a entrevista, também não faz qualquer diferença. De seguida, lançam a hipótese de, ao invés dos pés, ser a cabeça o que está ao contrário: nesse caso, as fotografias de nada serviriam, já que estariam às avessas, e o jornalista deixa de saber como fazer a entrevista, já que esta tem que ver com a cabeça.

FOTÓGRAFO

Eu acho que é vulgar, já tenho visto muitos casos destes. Na minha profissão, sabe, vê-se muita coisa. O público é que nunca vê. Os pés nunca vêm nas fotografias. Tiro sempre de meio corpo, já por causa disso. São ordens superiores.

JORNALISTA

Mas espere, o pior é se não são os pés. O pior é se é a cabeça.

FOTÓGRAFO

O quê? A cabeça? Pois tem razão. Se é a cabeça, então o assunto é complicado. Estas fotografias não servem. Estão às avessas.

JORNALISTAS

E como é que hei-de fazer a entrevista. Pois, as cabeças têm que ver com a entrevista. Mas estão ao contrário!

FOTÓGRAFO

Vá-se lá saber se o que está certo é a cabeça ou os pés. Não há profissão mais ingrata do que ser fotógrafo. É que se eles ficam com a cabeça às avessas, ainda vêm deitar as culpas para cima de mim. Aposto que estão convencidos que têm os pés do mesmo lado que a cabeça.

JORNALISTA

Ou a cabeça do mesmo lado que os pés. Ora sem cabeça, não posso fazer a entrevista. (BRANDÃO, 1962, p. 89)

Assim como assim, o Jornalista avança com o seu trabalho, entrevistando o Marido 1, dono das fábricas, que, de forma a aumentar o seu lucro, pretende reduzir os salários até à abolição. Pouco depois, diz também querer aumentar progressivamente os salários, ou seja, dá duas verdades:

JORNALISTA

(Com um bloco de notas): Projectos?

MARIDO 1

Uma inauguração. Mais dez fábricas nos próximos dez anos. Um lucro infinitamente progressivo. Redução progressiva de salários. Dentro de cinco anos, abolição, até alcançar um saldo total. Mão-de-obra gratuita, um grande progresso. Bairros económicos para os empregados, para as famílias dos empregados, para os amigos dos empregados, para os conhecidos dos empregados. Aumento progressivo dos salários. Cem por cento. (BRANDÃO, 1962, p. 94)

O seu plano de crescimento passa pela redução e pelo aumento do número de empregados:

MARIDO 1

Na segunda fase do plano, redução do número de empregados. Economia de mão-de-obra, cem por cento, ou seja, zero. Aumento do número de empregados. Expansão.

De seguida, afirma planear fomentar o emprego e o desemprego: “Penso fomentar o desemprego. Penso fomentar o emprego.” (Brandão, 1962: 95). Para lá chegar, o plano passa por “Desenvolver o analfabetismo, a tuberculose, a mortalidade infantil, a instrução, a assistência médica, lactários, creches, morgues, cemitérios.” (Brandão, 1962: 95). Ou seja, tudo aquilo que diz encontra contradição logo de seguida. A necessidade de confundir – ou os altos e baixos entre confessar e endrominar – fica ainda mais claro quando,

respondendo ao Jornalista, diz qual será o nome da empresa:

JORNALISTA

Nome da empresa?

MARIDO 1

Exploração Ilimitada.

JORNALISTA

A Sociedade?

MARIDO 1

Para Uma Vida Melhor. (BRANDÃO, 1962, p. 95/6)

Não passa, portanto, despercebida a intenção de usurpação da força de trabalho, do desejo de extrair mais-valia de forma a aumentar o próprio lucro: só uma exploração sem limites permite um lucro exponencial e tal acontece “para uma vida melhor” – claro, a própria. Afinal, tratamos aqui daquele que, previamente, afirmara não querer preocupações, que se mostrara desligado dos problemas sociais. Queria, afinal, que tudo continuasse como estava, o que se compreende face à ideia, também previamente apresentada, de moral relativa, dependente das relações materiais em que se vive: para o Marido 1, nada importa a justiça laboral, só mantendo as relações de forças exploratórias pode garantir o seu lucro exponencial.

Saindo da fábrica, a Senhora 1, o Senhor 1 e o Marido 1 reparam que não há ninguém na rua. O Senhor 2 preocupa-se. Afinal, são “precisas pessoas para a inauguração e para o bodo aos pobres” (Brandão, 1962: 97). A Senhora

2 quer proibir os habitantes do planeta de deixarem as ruas vazias. Ao mesmo tempo, também diz querer procurá-los para as suas próprias salvações.

SENHOR 1

Não demorem. Eles precisam de nós. Temos de os ir buscar antes que se afastem para muito longe.

SENHORA 2

Vamos procurá-los pelas ruas, salvá-los. (BRANDÃO, 1962, p. 99)

Assim que todos saem em busca do povo, o Jornalista e o Fotógrafo ficam sozinhos no palco; segundo o primeiro, tal acontece para que o público continue entretido (recorde-se que o público será um conjunto de pessoas ricas, ali sentadas tão-só à espera de entretenimento e de não serem incomodadas). Neste cenário, entra o Encenador:

ENCENADOR

Mas o que se está a passar aqui? Quem são os senhores? Estão a abusar, deixem o público em paz. Peço as minhas desculpas. O público não tem nada a ver com a peça.

FOTÓGRAFO

Mas devia ter.

ENCENADOR

O público é para ser respeitado. Pagou o seu bilhete. Veio aqui

assistir ao espectáculo.

JORNALISTA

Mas a peça diz directamente respeito ao público. Não podem estar ali sentados e mais nada. Nós estávamos a tentar conversar com todos. Queríamos fazer umas entrevistas, pedir opiniões. Interessa sempre saber o que é que o público pensa numa peça. (BRANDÃO, 1962, p. 101)

Como se vê, o Encenador alinha-se com a ideia da peça de teatro como entretenimento. Quer que o público fique “em paz”, o que vai ao encontro da ideia prévia, do próprio público, de não ser perturbado, da posição cómoda do espectador. O Jornalista, pelo contrário, procura envolver o público, estabelecer uma relação dialógica entre peça de teatro – obra – e público – receptor da obra.

De seguida, procuram os actores, que estavam no palco havia pouco. Claro, não os encontram, já que haviam saído para procurar gente:

JORNALISTA

Precisam de inválidos para fazer assistência.

ENCENADOR

O quê, foram buscar inválidos?

JORNALISTA E FOTÓGRAFO

Não, foram salvar o mundo. (BRANDÃO, 1962, p. 102/103)

No epílogo da peça, o povo, nas ruas, quer, de facto, salvar o mundo. Clama justiça, reitera o que havia dito:

CORO

Começámos enfim a gritar por todas as ruas. A nossa força é a da justiça. É a força das mãos e dos corpos. Agora começámos a marcha e não há obstáculos contra o nosso corpo. A luta é feita com as nossas mãos. Um de nós levantou-se por todos. Um de nós quis falar e não o deixaram. E apenas pedia o que necessitava. Sempre a necessidade é crime. Em todos os decretos se proíbe a necessidade. (BRANDÃO, 1962, p. 107/108)

O Encenador, que já conta com os seus actores em cena, informa sobre o prosseguimento do espectáculo, dando ainda conta do que aconteceu na sua ausência:

ENCENADOR

Minhas senhoras e meus senhores, o espectáculo vai prosseguir, pois os actores estão de novo em cena. Regressaram afortunadamente sãos e salvos, se bem que tenham sofrido alguns dissabores. Não conseguiram ainda levar a cabo a sua missão, pois um mal-entendido inesperado os fez desistir provisoriamente. Foram apedrejados e insultados. Um homem ergueu-se de entre a multidão e falou por todos. Falou do ódio, da fome e do medo. Estes senhores tiveram de regressar sem terem ainda cumprido a sua missão. Houve um erro, um equívoco tremendo. Aquele homem que ali vêem, bem, é difícil e ingrato de explicar... Por amor à humanidade, por amor à

humanidade.., estes senhores... para tranquilizar a população... encarregaram-me de o enforçar. Desconheço os motivos, é claro, mas, apesar de ser o Encenador, em momentos graves como este obedeço apenas. Compete-me descobrir o melhor processo de executar as ordens. Enforquei-o num guindaste para não trair a actualidade. Um guindaste é a força ideal do século vinte. (BRANDÃO, 1962, p. 108)

Há aqui três pontos a notar. O primeiro é o da condenação que é feita a alguém que se ergue contra o estado de coisas, alguém que fala do ódio, da fome e do medo. A condenação que lhe é dada de imediato mostra que a emancipação estava *a priori* proibida. O segundo é o da execução das ordens, ainda que se desconheça os motivos: o Encenador simboliza, assim, um poder burocrático e cego, que se faz exercer por mãos que desconhecem as razões das execuções, mas a quem cabe descobrir a melhor forma de executar as ordens. O terceiro é a ideia do guindaste como força ideal do século XX, mostrando as relações laborais estabelecidas como crimes exercidos sobre a classe operária. Aliás, esta última parte vai ao encontro do discurso do Marido 1, que tenciona enriquecer exponencialmente, servindo-se, para isso, da mão-de-obra alheia: uma “Sociedade” “Para Uma Vida Melhor” seria, então, aquela na qual pudesse extrair-se mais-valia de forma massiva.

Dá-se, então, início à inauguração da fábrica, sendo mostradas as suas máquinas e os seus guindastes. Neste cenário, enforca-se um homem, promovendo-se, dentro da própria peça, a confusão entre o que é teatro e o que é vida:

MARIDO e MULHER 2

Mas nós também assistimos à peça.

PORTEIRO

Qual peça?

MULHER 2

“O Testamento”, pois qual havia de ser?

PORTEIRO

Mas isto aqui não é uma peça.

MARIDO 2

Confundimos?

PORTEIRO

Não estamos num teatro, estamos no mundo.

MARIDO 2

No mundo?

MULHER 2

Quer dizer que aquele homem morreu a sério?

PORTEIRO

Está morto. (BRANDÃO, 1962, p. 127/ 128)

Ao pôr as próprias personagens a olhar para uma peça de teatro, estas

tornam-se equiparáveis ao público, já que vêm a partir de fora uma obra que, à partida, foi planeada e calibrada, cujos efeitos foram manipulados pelo seu autor. Assim, ao pôr-se, no palco, uma personagem a confundir um e outro, ou a mesclá-los, traz-se a vida para dentro do palco, podendo ambos ser analisados no mesmo plano, em simultâneo. É que, aqui, não é apenas o teatro que, enquanto criação, é realidade, e portanto pode ser analisado: é a colocação dos dois planos num só de forma a que possa ver-se que esta obra de Pais Brandão não descarta nem olvida nem esconde a sua ligação directa com o real.

A peça termina ao encontrar-se o testamento no bolso do homem que acabara de ser morto: a herança que este deixa é para todos.

INVENTOR

O testamento?

PORTEIRO

Deve estar no bolso.

(...)

“INVENTOR

(Lê): meus amigos, a herança é para todos. Um homem quando morre deixa o mundo aos outros. A responsabilidade é de todos. Unidos, o mundo é para todos. Meus amigos, é uma grande responsabilidade. (BRANDÃO, 1962, p. 129)

O último mote da peça é, assim, a reclamação dos seres sociais: cada pessoa é um, cabe-lhe intervir no mundo, não ser um mero espectador (como as

da peça representada dentro da peça, que queriam apenas enterter-se), cabe a cada um decidir o seu destino. E não o cabe somente em termos de direitos: a intervenção cívica é vista como uma responsabilidade, o estado de coisas será o resultado de uma relação de forças que pode ser sempre alterada consoante os realinhamentos de classes, as lutas populares, as vontades em conflito.

8.4.1. *O Testamento*: razões da proibição

Infelizmente, apesar de ter sido uma publicação impressa aquilo que a PIDE censurou, e não um guião, não conseguimos aceder a qualquer documento onde a proibição seja justificada. Sabe-se, no entanto, que a Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos (DGSE) censurou esta obra no dia 2 de Setembro de 1963, nove meses após a sua publicação. Após isto, a peça não foi reeditada. No entanto, a política e a moral do Estado Novo são conhecidas e já aqui foram debatidas. Assim, podemos tentar adivinhar as razões que conduziram a DGSE à proibição da peça (não só de ser representada, mas também de circular em livro).

A peça de Pais Brandão sugere que não pode haver espectadores na vida, que toda a gente tem de intervir em tudo o que à vida pública diz respeito, e é por isso que peça e vida se confundem, mostrando a autora que em tudo há relações dialógicas e garantindo que, na peça, e não na peça que existe dentro da peça – ou seja, na peça que é representada –, cabe ao espectador um papel crítico, recusando a ideia da sua comodidade de quem recebe acriticamente alguma coisa, seja uma obra de arte ou uma acção política. Assumir este papel será uma questão de responsabilidade, já que se sugere que as pessoas devem

isto umas às outras, porque essa responsabilidade foi herdada do passado histórico (neste caso, é simbolizada no homem que morreu por falar por todos). Assim, o povo é incitado a tomar as rédeas do seu futuro e do seu lugar na sociedade, a rejeitar os lugares sociais tais como estes se desenham (e que as classes dominantes quererão perpetuar), a questionar a conjuntura social e a alterá-la.

Vinda a público em plena ditadura salazarista, e numa época em que várias ditaduras se alastravam pela Europa, uma obra que punha nas mãos do povo o seu destino contrastava com as imposições do regime político, rompendo com elas, desafiando-as. Um povo em rebelião não podia ser dominado e a chamada de atenção para o poder da organização popular podia romper com os pilares do regime. Para mais, assumir uma visão crítica como uma responsabilidade e uma dívida põe o ónus da dominação também nos dominados, já que sugere que estes têm o poder da sua própria libertação. Ao mesmo tempo, na obra, é feita uma crítica à sociedade capitalista e às relações estabelecidas entre patrões e trabalhadores, mostrada, sem disfarces, como uma relação de exploração directa. Desta forma, a obra de Pais Brandão, para além de mexer com a ideia do povo amorfo que era necessário à manutenção do Estado Novo, alterando-a, acicatando, também mostrava as contradições de classe, rejeitando a ideia constitucionalmente consagrada em 1933, que recusava a ideia de luta entre as classes, já que toda a gente seria igual perante a lei e que, na teoria, as oportunidades que as pessoas tinham na vida não estavam dependentes da classe a que pertenciam.

8.5. *O Museu* (1965)

A peça *O Museu*, da autoria de Fiamma Hasse Pais Brandão, foi publicada apenas uma vez, na antologia *Novíssimo teatro português* (1965), colectânea de cinco peças, que inclui, para além do supracitado, os textos *O general*, de Artur Portela Filho, *O borrão*, de Augusto Sobral, *Funerais*, de José Estevão Sasportes, e *O delator*, de Maria Teresa Horta, seleccionados por Ilídio Ribeiro e prefaciada por Bernardo Santareno. Numa altura em que as encenações haviam sido substituídas por uma discreta mise-en-anthologie (Coelho, 2009: 36), as inovações teatrais não conseguiam chegar aos palcos e os autores optavam por tentar criar um repertório teatral via texto, ou seja, sem encenação. Esta antologia é um desses exemplos. Por vezes, os autores que viam as suas peças impedidas de serem representadas em palco tentavam guardar um registo textual em livro, fosse para memória futura ou para garantir a existência dessa criação.

Reprovado no dia 6 do Maio de 1965, o exemplar lido pela PIDE encontra-se todo agrafado à excepção da peça de Fiamma Hasse Pais Brandão, que tem carimbos a dizer “Proibida”. Este exemplar encontra-se na Torre do Tombo e corresponde ao processo 7841 dos Arquivos do SNI da Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos.

No enredo da peça, é apresentada uma visita ao museu de Antropologia Histórica em três cenas. Nas duas primeiras, “Os bons sentimentos” e “Os Maus sentimentos”, um Cicerone acompanha um Alto Magistrado e um Criado nessa visita. Logo no início, já tendo o público conhecido as figuras notáveis do passado, amostras de todas as ideologias e as espécimes influentes no ramo de actividade que aquele museu se houvera

proposto arquivar, iniciava-se ali a apresentação de quadros-vivos, onde podiam ver-se prateleiras com gatos embalsamados e gaiolas com pássaros embalsamados. O público – o Criado e o Alto-Magistrado –, ao ver a exposição, apercebe-se de que os gatos estão mortos.

Enquanto o Cicerone anuncia que será então vista uma cena chamada “Os meus sentimentos”, o Alto-Magistrado, noutra porção do palco, então iluminada, elogia o Secretário e afirma querer condecorá-lo. Ao iniciar a condecoração, diz que “As testemunhas têm as mãos amarradas, mas isso não é de importância. (...) eu não o podia condecorar sem testemunhas. O facto de estarem condenados a prisão perpétua é um pormenor sem importância.” (BRANDÃO, 1965, p. 70). A condecoração é quádrupla, quer dar-lhe quatro medalhas: “A medalha das Boas-Intenções, a medalha das Boas-Obras, a medalha do Sacrifício, a medalha da Obediência-Cega.” (BRANDÃO, 1965, p. 71). Vangloria-se, assim, a submissão perante o poder, representado num Alto-Magistrado (portanto, com o poder da decisão), e isto acontece perante a passividade de testemunhas impotentes: afinal, não só têm as mãos amarradas (não têm, ao não terem a capacidade de mexer-se, a capacidade de mudar), como estão condenadas à prisão perpétua (nunca terão um papel na vida pública).

De seguida, na apresentação de um novo quadro, “O banquete”, o Cicerone pede, em nome da direcção, ajuda ao público: serão necessárias dez pessoas, que devem estar sentadas numa mesa durante uns minutos e, quando o Cicerone bater palmas, devem levantar-se, fazer uma vénia e dizer “à saúde, à saúde do nosso benfeitor”. Acrescenta: “Espero que não se importem de representar este papel. Pois, têm razão, não é agradável. Mas já todos sabemos qual é a verdade. Os senhores vão apenas fazer de figurantes. Tomem os

vossos lugares, por favor.” (BRANDÃO, 1965, p. 74). Aqui, reitera-se o que foi dito no parágrafo anterior: existe uma relação de comando em que um grupo recebe ordens de forma acrítica, servindo apenas para viabilizar um acontecimento tal como foi projectado ou planeado pela figura que domina.

No quadro final, os dez sentam-se à volta de uma mesa e começam a apresentar-se. Frederico, por exemplo, de cinquenta anos, mostra-se enquanto servil – sorri à distância, julga que toda a gente que conhece é sua amiga, ainda que diga poder estar enganado e assumo que essa convicção o torna feliz. Casado com Sara, têm os dois dois filhos, Ricardo e Filipe. Um deles está também à volta da mesa, o outro desapareceu. Sara acaba por revelar que ela e Frederico foram traídos, que um filhos os abandonou, embora não saiba qual. O pai vem em defesa dos filhos, mas a mãe não os desresponsabiliza:

FREDERICO

A culpa não é deles.

SARA

A culpa é em parte sempre de cada um. Já o sabemos, embora façamos sempre o possível por esquecer tudo e ficarmos ilibados. (BRANDÃO, 1965, p. 75)

Os dez convidados falam sobre o quão difícil é encontrar a justiça, o medo que um dos irmãos teve de que o outro se esquecesse de voltar, do isolamento a que as pessoas se votam apesar dos filhos, da necessidade de união para que isto não aconteça, da perda de identidade e da fuga como única solução, dos discursos unilaterais, que existem sem receptores (“Cada qual diz

o que pensa. Cada pessoa fica só a dizer o que pensa e não ouve nada do que os outros dizem.” in BRANDÃO, 1965, p. 76), da necessidade de um recomeço para que possa dar-se um testemunho de vida. Assim, conversam uns com os outros sem que haja uma relação dialógica, evidenciando o tom absurdista que perpassa toda a obra. Discutem os vários assuntos e concluem:

CONVIDADO 9

Já não se pode respirar aqui. Todos fechados numa sala tão pequena.

CONVIDADO 5

É preciso sair daqui. É necessária a liberdade.

CONVIDADO 4

Já estamos fartos. Sujeitámo-nos a ficar aqui tempo demais.

CONVIDADO 3

Vamos embora todos.

CONVIDADO 7

Embora.

CONVIDADO 10.

Já não é sem tempo. (BRANDÃO, 1965, p. 77)

Acabam por levantar-se todos em tumulto e a peça termina com uma deixa do Cicerone:

CICERONE

O quê? De novo a empurrarem, mas, meus senhores, acalmem-se. Sim, saiu tudo mal. Os senhores tanto falaram de si próprios que não houve deixa para mais ninguém. Assim como a criaram hoje esta cena foi apenas vossa. Não é esta a intenção deste museu. Mas apesar de tudo estamos muito gratos a todos. E agora, senhoras e senhores, vamos prosseguir na nossa visita. Deste lado, agora. Por favor, por aqui, por este lado. Atenção. (BRANDÃO, 1965, p. 78)

O tom absurdista da peça dificulta a sua análise, na medida em que, para além de não haver grandes relações dialógicas até nos próprios diálogos, se torna difícil descortinar as intenções da autora. No entanto, são mostrados dois grupos numa relação conflitual, em que um está submisso ao outro, recebendo acriticamente as suas instruções, viabilizando acontecimentos que servem os interesses do segundo.

8.5.1. O Museu: razões da proibição

Publicada apenas uma vez (sendo de imediato proibida) e não tendo sido representada, esta peça de Fiamma foi mencionada algumas vezes pela crítica, embora nunca nela tenha desempenhado qualquer papel de destaque, sendo antes uma das partes do todo que era analisado, que era o *Novíssimo Teatro Português*, antologia em que se encontram, segundo um artigo de

António Quadros publicado no dia 3 de Maio de 1962, no “Diário Popular”, peças de tipo experimental em que os autores ensaiaram processos, formas de diálogo e estilo. O autor conclui ainda que nenhum dos textos se impõe por si mesmo, embora todos revelem virtudes. Na peça de Fiama, destaca o *pessimismo radical* e considera que o drama revela momentos de notável teatralidade. A obra serviria, assim, propósitos dentro do teatro, demonstrando “eloquentemente o fenómeno de acordar do português para o teatro” e sentindo-se como mais sólida característica uma capacidade inventiva. Também Urbano Tavares Rodrigues, num artigo publicado no “Jornal de Letras e Artes” no dia 13 de Junho de 1962, analisa as peças procurando-lhes a marca da renovação e das transformações próprias do teatro jovem: “tal transformação pode ser ao nível social e moral: a transformação de uma mentalidade, a de uma concepção da vida ou da sensibilidade, da forma como se vêem, como se recebem e se julgam sensorialmente as coisas. E isto significa mudança de estilo”. Assim, conclui que a urdidura da peça envolve mais do que habilidade de dramaturgo – envolve o sentido de teatro social.

Parece-nos, assim, que o papel desta peça terá um significado mais relevante dentro das potencialidades do teatro enquanto obra de arte do que no que concerne ao conteúdo da peça (e talvez possamos estender isto a toda a antologia, que lançava ao público uma geração de dramaturgos), ainda que as relações conflituais que norteiam a narrativa (que se tece num tom absurdista) evidenciem lugares sociais díspares. Talvez seja a isto que se deve a proibição da PIDE (não contamos com o relatório dos censores, mas apenas com a data e com o exemplar lido pelos censores, que se encontra na Torre do Tombo e que está todo agrafado à excepção desta peça de Fiama, que tem, nas suas páginas, carimbos que ditam a proibição), mas calculamos que para muito contará a

inclusão da peça na antologia, já que esta, no seu todo, fixava uma geração de jovens dramaturgos que não só tencionavam fazer teatro social como o faziam realmente, usando elementos da ditadura como elementos internos e centrais da criação dramaturgica (como é o caso de *O delator*, de Maria Teresa Horta).

8.6. *A Campanha, O Golpe de Estado, Diálogos dos Pastores e Auto da Família*

As peças de teatro *A Campanha*, *O Golpe de Estado* e *Auto da Família*, publicadas no mesmo volume que *Diálogos dos Pastores*, foram publicadas em 1965, no mesmo ano em que Natália Correia publicou *O Homúnculo*, vindo a ser proibidas no mesmo ano. Das quatro, as três primeiras que referimos foram consideradas inconvenientes, mas *Diálogos dos Pastores* não foi vista como sendo ameaçadora.

8.6.1. *A Campanha (1965)*

A Campanha, peça de um acto, é a que abre esta obra, considerada por Marques um “contributo decisivo para a denúncia da repressão salazarista e trilho indefectível da sua noção de teatro de militância.” (MARQUES, 2012, p. 106). De facto, na obra, é claro o intuito de participação cívica e política da autora, que fez obras que, ao invés de decalcarem a realidade, reagiram a ela, chegando a parodiá-la. É o caso deste primeiro texto, *A Campanha*, em que a autora recupera para a criação literária, e teatral, figuras históricas como Joana

d'Arc ou Penélope de Ítaca, parodiando as instituições militares.

Entre o título e a lista de personagens, ou seja, ainda antes da peça, está fixada uma citação de um panegírico do Rei D. João III (1502-1557), que iniciou a colonização efectiva do Brasil, feito por João de Barros⁶² (1496-1570), que nos parece de interesse reproduzir na totalidade:

Se a um homem que nunca ouvisse falar em armas nem tivesse algũa experiência delas, subitamente fosse mostrado o aparato de dous grandes exércitos, por mar e por terra, ordenados pera se darem batalha, e visse os fermosos penachos, as armas reluzentes, a multidão dos cavalos acobertados, a ordenança de gente de pé, toda bem disposta e prestes para pelejar, as bandeiras, os esquadrões em seu concerto; doutra parte visse no mar muitas naus e galeões, com muita gente bem armada, cobertas de fermosas bandeiras, rodeadas de paveses e cercadas de toda a sorte de artilharia, sem dúvida quem quer que isto visse, não sabendo mais nada, não cuidou eu que receasse de se meter entre eles, e lhe pareceria que via a mais fermosa cousa do mundo; mas se, depois de travada e mui cruamente ferida a batalha, este mesmo homem sentisse e visse com seus olhos o grande arruído e estrondo das armas, a grita da gente, os golpes e tiros de artilharia, a multidão dos mortos, corpos espedaçados, ais e gemidos dos feridos, outros serem pisados dos cavalos, a confusão, o medo e o espanto da morte presente; e assi visse no

62 Em 1540, João de Barros publicou a *Grammatica da Língua Portuguesa*, a segunda obra a normatizar a língua portuguesa, e que deveria servir de apoio ao ensino da língua materna. Esta obra foi apenas precedida pela *Grammatica da lingoagem portuguesa*, que Fernão de Oliveira publicou em 1536.

mar as naus e galeões arrombados de tiros de fogo, ãas delas irem-se ao fundo, outras arderem em fogo e chamas de alcatrão, as ondas vermelhas com sangue, o fumo da pólvora, os homens lançarem-se ao mar e afogarem-se...

JOÃO DE BARROS

Panegírico do Rei D. João III

Voltaremos em diante a este texto, mas não será de somenos notar a opção da autora em tê-lo como ponto de partida para a peça de teatro a que aqui nos referimos. Será com os horrores da guerra que a peça terminará, assim como com a ideia dos soldados enquanto elementos autómatos ao serviço de uma máquina maior, global, que os põe em terreno bélico por interesses que não os seus.

Com quinze personagens (4 Generais, 1 Coronel, 2 Soldados, o Inimigo, o Mercador, a Empregada da chapelaria, Penélope de Ítaca, Joana d'Arc, o Mestre de dança e a Aia), parodiam-se as instituições militares e critica-se a obrigatoriedade do serviço militar e das idas à guerra, incitando-se a revolta (o que foi também entendido pela PIDE). O General, por exemplo, é apresentado como fútil, inútil e vaidoso, mostrando-se o seu papel militar enquanto distinção e não como execução de um plano ou de competências postas em prática: “Se já sei como pegar na espada, se já sei avançar com elegância e leveza (*exemplifica*), se já sei esconder-me atrás das trincheiras com *souplesse*. (...) Ah, falta-me saber como matar o inimigo!” (BRANDÃO, 1965, p. 18) Note-se que o General não tem sequer nome, simbolizando, por isso, toda a

instituição militar, todos os generais militares. Despessoalizar uma personagem desta forma torna-a, mais do que numa personagem, numa pessoa única com características, num símbolo, e cremos ter sido esse o intuito da autora. Também a visão das personagens sobre o Inimigo é despessoalizada, sendo este demonizado, desumanizado, visto através de uma lente de um simplismo que parte do estabelecimento de uma relação de alteridade:

GENERAL

O Inimigo não nasceu de pai e mãe, como nós; não tem, pois, família. Não conhece a família, não a defende como nós. Só a nossa sociedade assenta na família, que é sagrada. A nossa família é sagrada porque descende da Sagrada Família. (BRANDÃO, 1965, p. 25)

Ao mesmo tempo, como não existem personagens, mas antes estereótipos, símbolos de funções, adivinha-se que as visões dos dois lados são as mesmas. A demonização do inimigo – subentende-se que de ambas as partes – leva a que o Coronel o desumanize totalmente, dizendo que este “não tem coração como nós”:

CORONEL:

O inimigo não tem coração como nós, pois a sua caixa torácica é um antro de fogo. Além disso, meus filhos, nós somos omnívoros, o que quer dizer que comemos de tudo, o que por sua vez quer dizer que não nos falta de comer. (BRANDÃO, 1965, p. 26)

Após esta deixa do Coronel, introduz-se um novo elemento da peça, que é o da não-vontade dos soldados em perpetuar as guerras, as desvantagens e o sofrimento que delas tiram e da forma como agem enquanto autómatos, movendo-se em prol de interesses alheios, cumprindo ordens, não tendo sequer uma relação ideológica com os motivos da guerra. Ao invés disto, queixam-se da fome em que vivem e maldizem os responsáveis pela guerra:

2º SOLDADO

(À parte):

Maldita guerra! Tenho uma fome dos diabos, e o tipo não pára com a conversa.

1º SOLDADO

(À parte):

Há-de ser marchar com a barriga a dar horas. Malditas guerras e quem as inventou. (BRANDÃO, 1965, p. 26)

A ideia de que os interesses da guerra são alheios a quem os executa – ou seja, a de que esta é decidida e levada a cabo por uma elite que arrasta quem dela não leva qualquer proveito, antes pelo contrário – vem a tornar-se ainda mais clara num diálogo estabelecido entre um dos soldados, identificado como 1º Soldado, e o Inimigo. Nela, numa situação de pré-guerra, torna-se evidente que se separam porque assim tem de ser e que nenhum deles tem qualquer interesse em aniquilar o outro. Assumem que são um como o outro, que cumprem as ordens que os levaram àquela situação e que, se se matarem, terá sido sem o quererem:

1º SOLDADO

Tu vais para o teu lado e eu para o meu.

INIMIGO

Eh, amigo, e se a gente se voltar a ver lá na guerra?

1º SOLDADO

Com a poeirada e os tiros há-de se ver muito! Os homens na guerra não têm cara.

INIMIGO

Se eu te matar é porque foi sem querer. Tu és um tipo como eu, também foste mandado para aqui. Venham de lá esses ossos!
(BRANDÃO, 1965, p. 34)

A asserção “Os homens na guerra não têm cara” reitera a ideia já aqui apresentada de movimentos automáticos que existem para que a guerra possa ser executada. Os soldados matam-se, por isso, porque para isso receberam ordens, mas não há uma ligação entre os seus estados mentais, psicológicos, emocionais e ideológicos e aquilo que executam.

Finalmente, os quatro generais entram em diálogo, regozijando-se pelo “tão grande número de heróis” da Nação, após as “lutas gloriosas travadas pela Pátria” (Brandão, 1965: 36), dizendo que são então inaugurados os monumentos levantados em sua honra e agradecendo à Nação a recepção calorosa que lhes fez (Brandão, 1965: 37). Os soldados, por sua vez, que levaram com o sofrimento da guerra sem que dela tenham tirado as glórias do reconhecimento pelas quais os generais se regozijam, enfurecem-se pelos

efeitos que a guerra teve neles, por terem sido manipulados, pelas maleitas em que ela resultou:

1º SOLDADO

Eu que o diga! Fui-lhes na conversa e vim de lá com um bocado a menos!

(Vem à boca de cena. Para o público:)

Que vai ser de um homem com uma perna a menos? E olhem que não fui só eu que fui na cantiga e que me dei mal. Muitos camaradas lá do regimento morreram e outros ficaram estropiados para a vida toda. Saíram de lá mais homens mortos que vivos. E os que vieram vivos estão tão bons como eu. (BRANDÃO, 1965, p. 38)

Se eu soubesse não tinha lá posto os pés. Não tinha vindo com um a menos! Os camaradas lá do regimento também foram todos no engodo. Eram ordens, toca a limpar armas e a dar graxa às botas. Mas se eles soubessem como eu, tínhamos mas é mandado tudo à merda. À merda, ouviram? Um tipo com uma perna a menos já pode mandar os superiores à merda. E venham-me cá pedir contas que eu também lhes peço a minha. Uma perna toda nova, ouviram? Um homem de trabalho o que é que pode fazer com uma perna a menos? Se eu soubesse não tinha ido na cantiga. Mas o que é que eu podia fazer sozinho? (Para o 2º Soldado): O que é que nós podíamos fazer os dois, sozinho? Era preciso [sic] que fossem todos, era preciso que fosse o regimento inteiro. (BRANDÃO, 1965, p. 39)

Este último parágrafo iria alarmar particularmente a PIDE, mas voltaremos a isto no ponto seguinte. Para já, cabe-nos referir a consciência dos soldados do seu próprio papel na guerra – comandado, levado a cabo em prol de outrém –, assim como o seu arrependimento por nela terem participado.

8.6.1.1. Recepção/censura de *A Campanha*

O relatório de censura da PIDE que faz referência à obra *A Campanha*, datado de 4 de Setembro de 1965, segundo Cândido de Azevedo (1997), é o mesmo que se refere às outras três peças aqui mencionadas (duas delas censuradas). A parte concernente à peça que tratamos neste ponto diz o seguinte:

Quatro peças teatrais (ou ensaios, ou projectos) três deles inconvenientes.

A primeira, mais do que crítica irónica ou trocista é franca e descaradamente achincalhante das instituições militares e de figuras históricas ou lendárias (em todo o caso dignas de todo o respeito e admiração) como Joana d'Arc, Pénélope, etc.

Por toda a peça são apresentados sob um ângulo de ridículo ou odioso ou chefes militares: generais e coronel. E o final da peça (pg. 38 e 39) é um incitamento à revolta, pelo seu linguajar escatológico e revoltado.

A PIDE refere-se, portanto, àquilo a que já nos referimos previamente –

ao olhar de paródia sobre as instituições militares e algumas figuras históricas. Contudo, aquilo a que se refere como “linguajar escatológico” não deverá ter sido uma questão de grande importância, já que, para além de não ser determinante na constituição da narrativa e de haver vários livros publicados no decorrer do Estado Novo com o mesmo tipo de linguagem, não fere qualquer aspecto político ou moral. Ao mesmo tempo, será de ressaltar que a PIDE não tenha mencionado aquela que nos pareceria a maior razão para, do seu ponto de vista, justificar a censura da obra: a posição dos próprios militares em relação à guerra. É que esta não apenas denuncia a guerra como um confronto de elites, indiferente aos povos em combate, assim como os povos indiferentes em combate, como mostra que a própria ideia do nacionalismo era uma ideia da elite política do Estado Novo, que servia para forjar Portugal enquanto nação forte e não enquanto constituição de um povo, de um sujeito colectivo cujos sujeitos individuais se faziam das mesmas características, distinguindo-se de outros povos.

Num contexto em que imperava política e socialmente o mote “Deus, Pátria e Família”, esta obra vem sugerir uma realidade em que os próprios militares, forças armadas da pátria, que através deles deve fazer cumprir o seu poder ou os seus intentos, defender-se ou atacar, estão dela desinteressados, deixando cair por terra as teses nacionalistas e os confrontos entre os povos. Esta será, por isso, uma obra que confronta os papéis das elites e dos povos e que mostra que, dentro daquilo que o Estado Novo tentava mostrar como unidade – ou seja, Portugal –, havia ramificações que, ainda que concomitantes, eram contraditórias.

8.6.2. *O Golpe de Estado*

O Golpe de Estado é uma curta peça de um acto, escrita em 1962 e publicada três anos mais tarde. O leque de personagens é reduzido e também aqui estas são mais símbolos do que pessoas com características únicas e particulares: o Velho, a Velha, o Público 1, o Público 2, O homem jovem e A mulher jovem.

A peça começa com um diálogo entre o Velho e a Velha, em que ambos discutem a relação entre contratos e trabalho, dizendo que, ao longo da vida, curta, os primeiros faltaram com frequência e que passaram demasiado tempo assim. Protestam, finalmente, porque, sendo velhos, já não têm medo, ainda que assumam que já não têm tempo nem para o protesto nem para o remédio:

VELHO

Há muitos anos nisto! E no entanto a nossa vida foi muito curta. Porque, não podem deixar de concordar, um homem só pode dizer que vive quando trabalha e come.

VELHA

A nossa vida há muitos anos que é assim. Aqui e além um contrato. Não é justo ter sessenta anos e apenas um terço de vida.

VELHO

Mas hoje viemos finalmente protestar. Somos velhos, não vale sequer a pena ter medo. Já não há tempo para protestar nem tão pouco para remediar. Todavia não podemos deixar de vos dizer que sofremos, que não nos conformámos nunca, embora sempre

aceitássemos. (BRANDÃO, 1965, p. 45/46)

O Velho diz que está na altura de protestarem e sugere ainda que rejeitem “este contrato” e dali saiam de imediato, dizendo que ninguém tem o direito de lhes exigir um espectáculo. O Público 1, por sua vez, tomando da palavra, afirma ser ele quem tem razões para o protesto, considerando que a confissão pública dos actos pessoais dos Velhos é uma falta de consideração para com o público: “A vossa vida não é para aqui chamada. Queremos um espectáculo. Um espectáculo com uma finalidade útil, ou seja, o riso. O riso é saudável.” (BRANDÃO, 1965, p. 46), acrescenta.

Contudo, a Velha afirma que não está ali para que se riam deles e o Velho diz que os dois aproveitaram o contrato para contarem a sua vida: “Quatro dos nossos filhos morreram de fome. Eu estive doente quase toda a minha vida.” (BRANDÃO, 1965, p. 47). A Velha diz que nunca tiveram uma casa, que foi numa carroça mal coberta que os filhos de ambos foram criados. Perante isto, os Públicos queixam-se: o Público 1 volta a considerar a confissão pública um despudor e uma falta de consideração para com o auditório, ali presente para se divertir; o Público 2 reitera esta ideia, dizendo que divertir significa rir e não pensar, que a vida dos dois Velhos, triste, não lhes interessa.

Público 1 e Público 2 entram em diálogo, menosprezando os Velhos: “(...) um homem não é necessariamente uma pessoa como estes que aqui estavam há pouco. Um homem é um homem bem vestido e com um cargo importante.” (BRANDÃO, 1965, p. 49). Ao mesmo tempo, consideram de somenos que alguém tenha contrato, dizendo que “Os homens de bem não têm contratos. Vivem espontaneamente, isto é, criam-se a si próprios e têm reprodução normal.” (BRANDÃO, 1965, p. 49). Resolvendo, enfim, começar o

espectáculo a oferecer à plateia, Público 1 resolve fornecer alguns dados autobiográficos, vindo depois a arrepender-se. Posto isto, apresenta-se como benevolente, ainda que venha a contradizer-se de seguida:

PÚBLICO 1

A minha autobiografia... bem, devo contar-vos o que fiz até hoje. Nasci, como é óbvio. Sou director de uma companhia. Ora! Não devo descer a pormenores tão íntimos.

Acredito na liberdade. A liberdade é o maior direito do homem. O mundo livre é livre. Em toda a minha biografia tenho lutado pelos direitos do homem.

E além de tudo isso? Ora bem, tenho-me vacinado cuidadosamente contra a varíola de quatro em quatro anos. De doze em doze meses recebo um juro líquido de capital em rendimento, bem, uns contos, da ordem dos milhares. E todas as semanas compro a lotaria. A minha autobiografia é a de uma pessoa de bem. Devo confessar modestamente que sou muito humanitário. Tenho muita pena destes velhos, mas não posso fazer nada por eles. Ao serão é perigoso para a digestão. Sou tão humanitário que dou sempre esmolos em minha casa à quinta-feira. (BRANDÃO, 1965, p. 50)

Se, por um lado, deve destacar-se a apologia da liberdade, por outro, não deve olvidar-se que o mesmo sujeito que se considera “uma pessoa de bem” e “muito humanitário” se demite da possibilidade de alterar o *status quo*. Para mais, ainda que afirme nada poder fazer pelos Velhos, torna-se claro que o que o imobiliza é a falta de vontade. Ao mesmo tempo, considera-se “humanitário”

por dar esmolas às quintas-feiras. Esta ideia remete-nos para uma relação social de caridade e não de solidariedade: nada nas acções de Público 1 prejudica a manutenção das mesmas hierarquias sociais e económicas, podendo ainda retirar daquilo que faz satisfação pessoal. Nada pode fazer pelos Velhos, é o que diz, mas o pouco que faz, que permite que tudo continue como até então, serve para que possa atribuir-se a denominação de “humanitário”.

De seguida, ao resolverem levar ao palco o Presidente da Companhia, e ao, perante o mesmo, discutirem o que é uma companhia, Público 1 e Público 2 resolvem levar a cabo o espectáculo, dizendo que a moral da história a contar terá de ser a do público, terá de ser a moral vigente (o que nos remete para a ideia da moral vigente como moral imposta e inultrapassável, característica da sociedade portuguesa do Estado Novo sob pena de perseguição política e policial):

PÚBLICO 2

(...) Têm de respeitar a moral vigente.

PÚBLICO 1

O público é quem dita a moral.

PÚBLICO 2

Evidentemente. A moral da história tem de ser a moral do público.

PÚBLICO 1

Se não, não se riem. Mas vamos à história. (BRANDÃO, 1965, p. 60/61)

Contudo, assim que começam a contar a história, saem estrondos e guinchos do altifalante que está no peito do Presidente e clarões iluminam-no por dentro. Os Públicos afirmam que alguma coisa lhe aconteceu, mas que está vivo. De seguida, a acção gira em dois sentidos, dizendo-se primeiramente que o Presidente está em coma e a ser tratado pelos melhores especialistas e que já apresenta melhorias; descobre-se que um fusível rebentara, o Presidente volta lentamente a si; morre, os seus restos ficam no Mosteiro dos Jerónimos; indica-se que em breve será anunciado o seu restabelecimento.

Neste cenário, com um Presidente em estado de convalescença, fica a faltar definir os destinos da nação.

PÚBLICO 2

(...) Os destinos da nação... hã?, não se trata agora de política. Nem todos os presidentes são políticos. A economia é por sofisma apolítica... hã?, as grandes verdades encontram-se onde menos se espera.

A nossa Nação tem um grande destino, Camões *dixit*. Não podemos deixar morrer nenhum presidente. Segundo a moral vigente são os presidentes que fazem as nações. (BRANDÃO, 1965, p. 63)

É a partir daqui que se inicia a parte final da narrativa, parte essa que a PIDE considerou de uma crítica policial e anti-social particularmente assinalável dentro da peça, estando as personagens, que, depois destes incidentes, podem finalmente contar a história, a preparar um golpe de Estado. O Presidente está vivo, e a História prossegue, mas as personagens incitam o

conflito, e fazem-no também dentro da ficção:

PÚBLICO 1

É melhor alterar a natureza da presidência. A história tem de ser contada com tudo nos seus devidos lugares. Só quando tudo está nos seus devidos lugares é que pode haver conflitos.

PÚBLICO 2

O senhor é equívoco e obscuro. O público vai pensar que há entre nós qualquer conflito. Ora um conflito em literatura é um conflito em sentido lato. (BRANDÃO, 1965, p. 65)

A literatura é mostrada, assim, enquanto acto político, espelhando conflitos e provocando-os, pondo a mão no mundo, evidenciando esta peça enquanto uma peça militante, que serve para fazer caminho no mundo, para lhe reagir e para acicatar algo que o altere. Assim, as duas personagens resolver tomar o futuro da nação nas suas mãos, planeando um golpe de Estado: é ao país que devem o seu zelo, e não ao Presidente.

PÚBLICO 1

Ora, e se combinássemos um golpe de Estado? Estão nas nossas mãos os elevados destinos da Nação.

PÚBLICO 2

Oh, não, meu caro colega, seria fundar a nossa felicidade numa traição.

PÚBLICO 1

Meu caro colega, a nós, como deputados convem-nos zelar pela Nação e não pelo Presidente. (BRANDÃO, 1965, p. 65)

Assim, planeiam matar o Presidente adormecido. Estando este ligado a uma corrente, optam por desligá-la para lhe provocarem a morte. Arrancam a ficha da tomada e, subitamente, todo o palco fica às escuras, notam-se várias pessoas em conflito no palco. Acende-se a luz novamente e vêem-se algemados o Homem e a Mulher Jovens, assim como Os Deputados. O Homem Jovem, que pedira para que se acendesse a luz, diz que esta fora necessária para que os espectadores pudessem saber o que acontecera depois do golpe de Estado. A Mulher Jovem afirma terem sido os dois quem deu aos pais de comer e onde dormir. O golpe dos Públicos é, assim, apresentado como um logro: quem dissera ter pena dos Velhos por eles nada fizera e os Deputados e os Jovens viram-se agrilhoados. Os últimos vêm a cena para que os espectadores não saiam enganados, para que não julguem que o golpe possa ter sido uma solução:

O HOMEM JOVEM

Nós viemos aqui esclarecê-los, senhores espectadores, para não julgarem que o golpe de Estado foi a solução. Um logro, mais um logro. Bem viram como eles se comportaram com os velhos e ouviram tudo o que eles disseram.

Mas podem ir agora para casa tranquilos, senhores espectadores. Os nossos pais estão a descansar e nós comprometemo-nos a continuar a nossa acção para que todos possam ter tudo o que necessitam. (BRANDÃO, 1965, p. 69/70)

A peça termina com uma fala da Mulher Jovem, que afirma ter havido mudanças na distribuição do trabalho, passando a haver trabalho para todos.

A MULHER JOVEM

Nós vamos daqui a para o nosso trabalho, porque agora já há trabalho para todos. (BRANDÃO, 1965, p. 70)

12.6.2.1. Recepção/censura de *O Golpe de Estado*

O relatório da PIDE sobre este livro que inclui quatro peças refere-se a *O Golpe de Estado* de forma particularmente breve, dizendo apenas o seguinte:

A segunda peça, *O Golpe de Estado*, é de ferina crítica policial e anti-social (notavelmente de p. 63 até ao final).

Ainda que numa curta frase, a razão apontada pela PIDE é clara e remete-nos para aquilo a que já nos referimos no ponto anterior: para a obra literária enquanto obra política, com capacidade de reacção ao mundo e, conseqüente e concomitantemente, de intervenção no mundo. Fiamas não se abstinha de usar a literatura como arma política e de intervenção social, constituindo algumas das suas peças exemplos claros de teatro militante, de teatro que olhava para o mundo e nele se imiscuía.

Claro, elementos de crítica social, fossem ou não criações ficcionais, não podiam passar ilesos pela PIDE, como não passava nada que afrontasse ou

tivesse no seu cerne a proposta de enfraquecimento do regime – a crítica social era uma forma de fazê-lo e incumbia à PIDE silenciá-la para que a ditadura salazarista pudesse seguir impassível e inescrutável. Assim, a ideia de um golpe de Estado parecia particularmente revolucionária, já que sugeria que era possível que um chefe de Estado fosse derrubado e que o zelo era devido à Nação e não ao Presidente, contrapondo-se assim os interesses de um país aos interesses ou à imagem da sua figura política e diplomática máxima.

8.6.3. *Auto da Família* (1964)

Escrita em 1964, esta peça viria a ser publicada no volume que aqui tratamos, no decorrer do ano seguinte, tendo também sido rejeitada pelos serviços censórios. No oitavo volume da *Revista Relâmpago*, publicado no ano de 2001 e dedicado a Fiama, Luís Miguel Cintra vem dizer que a representação desta peça em 1965 a prova enquanto *teatro militante*: “E o *Auto de Família* era teatro militante. Era mesmo, evidentemente, a defesa dos oprimidos, o direito ao pão. O teatro antes proibido e escrito com a paixão nossa companheira da luta antifascista. Tal qual. Português.” (CINTRA, 2001, p. 131)

De enredo simples, é feita através de onze personagens: Maria, José, três vizinhas, três lavradores e três juízes. A peça abre com as três vizinhas, que comentam o facto de José e Maria estarem no curral de um lavrador, em situação de pobreza: “Se não comem eles, que fará o filho”; “E dormem na palha como dorme o gado” (BRANDÃO, 1965, p. 106). É graças a esta situação de pobreza que os dois matam o boi e a mula que têm no curral (do

presépio) e que pertencem ao lavrador, por precisarem de carne.

Em nova cena, as três vizinhas dizem que José e Maria deixaram a criança à porta do Lavrador de Cima (2º Lavrador), e que este a rejeitou. O 1º Lavrador, aquele a quem pertence o curral em que o casal mora, critica-o por ter matado o boi e a mula, julgando-os ainda ingratos: “É a paga que mereço/ Por lhes ter eu dado um tecto?” (BRANDÃO, 1965, p. 118) Pondera levá-los à Justiça para que o caso seja resolvido, mas acaba por desistir da ideia, dizendo perdoá-los por caridade, mas acrescentando que é justo que façam penitência e que, para serem perdoados, lhe dêem trabalho dobrado. O 2º Lavrador, por sua vez, indigna-se por lhe terem posto o filho à porta. Na mesma conversa, os três Lavradores comentam a possibilidade de o casal andar à procura de trabalho noutra zona, julgando o 1º que, com a fama que ganharam entretanto, será difícil encontrarem outro. Maria e José apercebem-se disto mesmo, comentando um com o outro que não há trabalho ou, aliás, que há, mas que não lhes é dado:

JOSÉ

Não há trabalho. Em toda a parte dizem que não há.

MARIA

A acabar o Inverno, e não há trabalho?

JOSÉ

Os lavradores já sabem da boca uns dos outros. Nenhum nos quer.

MARIA

As terras que há e não nos dão trabalho! (BRANDÃO, 1965, p. 122)

Ao mesmo tempo, temem pela vida do filho. Não têm como alimentá-lo: “Já não tenho leite.” (BRANDÃO, 1965, p. 123), diz Maria.

Na cena seguinte, entram três vizinhas em alvoroço. A criança está morta, José e Maria são acusados de a terem matado. Haviam-na encontrado na moita das silvas nessa manhã. Especulam que terá sido Maria a matá-la, dizendo ainda que já muitas mães naquela terra haviam visto filhos morrer, que ali as mães não tiravam o luto. A 1ª vizinha considera que “Mais vale a fome do que matá-lo a mãe.” (BRANDÃO, 1965, p. 125), mas acabam por concluir, pela voz da 3ª vizinha, que “Matou-o o Lavrador e matou-o à fome.” (BRANDÃO, 1965, p. 125).

Quando o 1º e o 2º Lavrador passam, as mulheres fazem gestos ameaçadores, dizendo: “Maldito seja quem nos mata à fome!” (Brandão, 1965: 125). Estes, por sua vez, ignoram (por desconhecimento ou de forma propositada) que desempenharam um papel relevante na morte da criança, demonizando os pais (“Há gente que é como feras/ Capazes de todo o mal.”, diz o 1º lavrador; “Não é humano decerto”, diz o 2º, in BRANDÃO, 1965, p. 126).

Finalmente, Maria e José encontram-se perante três juizes, assim como perante o 1º e o 2º lavradores. O 1º juiz considera que quem mata o próprio filho atenta contra as leis dos tribunais e as da natureza e o terceiro diz que, sendo a família a base de toda a sociedade, terá de haver uma punição. Maria e José são, pois, condenados.

As vizinhas, por sua vez, não parecem estar certas da necessidade de

punição, já que atentam nas condições que levaram à morte da criança. Se, por um lado, uma delas não sabe a quem outrem condenar, por outro, há quem considere que a fome é pior que a morte, o que faz com que, através dela, a criança tivesse sido poupada a um mal maior:

3ª VIZINHA

E quem havia o Juiz de condenar?

1ª VIZINHA

Não sei. Mas eles, se mataram o filho por o terem à fome...

2ª VIZINHA

Ora, é mau pecado.

1ª VIZINHA

E haver esta fome não é pior ainda? (BRANDÃO, 1965, p. 130)

Acabam por discutir sobre se haverá mal em ambos os casos: na existência da fome e na morte da criança (BRANDÃO, 1965, p. 131) e terminam dizendo que há-de haver alguma forma de acabar com a fome:

1ª VIZINHA

Maneira de acabar a fome.

2ª VIZINHA

Haverá alguma?

3ª VIZINHA

Há-de haver.

1ª VIZINHA

Haverá decerto. (BRANDÃO, 1965, p. 132)

A peça termina assim, com estas três mulheres a desvalorizarem a morte da criança por parte dos pais, pondo o ónus na condição prévia que a isso levou, a fome em que os três viviam, e particularmente a criança, por motivos alheios à vontade dos pais e que reflectia um status quo de desigualdades sociais e económicas.

8.6.3.1. Recepção/censura de *Auto da Família*

A parte do relatório da PIDE concernente a esta peça dita o seguinte:

Finalmente a quarta: *Auto da Família*, consiste numa versão ou visão desprimorosa e desrespeitosa do Natal de Cristo, apresentando Maria e José como dois criminosos que, depois de terem morto, para os comerem, a vaca e a mula do presépio, abandonam o filho à porta do lavrador, proprietário da estrebaria onde os deixara alojar.

Se o censor da PIDE não leu a obra até ao fim, se não entendeu a moral final da história ou se optou por ignorá-la, será impossível saber. Contudo, será possível contestar a visão através da qual determina a censura

desta obra: é que a análise falha ao considerar que a peça apresenta Maria e José como dois criminosos quando o que esta faz é atentar no crime social que é haver um mundo desigual que leva a que crianças morram à fome. Aliás, é esta a conclusão das três vizinhas e é claro que é para esta conclusão específica que a peça se encaminha, usando-a como mote final. A visão do censor da PIDE falha ainda ao pensar nesta peça como uma peça sobre o “Natal de Cristo” e não sobre o quadro social que envolve a família representada. É que, ainda que tendo figuras centrais do cristianismo no seu cerne, ela serve para que seja debatido um quadro social de indiferença e superioridade económica, que condena as vidas de quem se encontra na parte inferior da hierarquia monetária, sem conclusão daí tirar que não seja a culpabilização desses que nela se encontram, tendo de optar entre dois caminhos sem saída, nunca pensando no papel que desempenha quem tem as condições materiais necessárias para que desobstruir esses caminhos. Até porque, aqui, não é a família sacra que é representada: é uma família pobre, um menino que é um filho esfomeado e não um deus, uma pertença à sociedade igual a tantas outras, uma família pobre como as outras, social e economicamente espezinhada e obrigada a matar para não deixar morrer.

A peça chama, por isso, a atenção para o que é viver encurralado e para a facilidade com que quem não o faz pode alhear-se das condições miseráveis dos seus dependentes, sempre julgados sob um quadro moral menor, estreito, em que se ignora não só o papel económico e social de cada um dos agentes sociais, mas também as condições materiais que determinam as acções.

8.6.4. Recepção/censura da obra

Publicada em 1965 e proibida pela PIDE em Setembro do mesmo ano, esta obra não viria a contar com edições posteriores. Neste sentido, a proibição da PIDE terá servido, e muito, para conter a sua circulação. Fiama escreveu uma obra extensa, e continuou a publicar após o término da ditadura, não tendo esta obra sido impressa após o 25 de Abril. Com a sua produção literária, a que já nos referimos previamente, a autora conseguiu canonizar-se e, por isso, a acção da PIDE não serviu para apagá-la nem da vida pública nem do panorama literário português, para o que muito terá contribuído o facto de ter sobrevivido à literatura durante tantos anos, tendo podido escrever e publicar livremente ainda durante várias décadas (Fiama morreu em 2007).

A obra que aqui tratamos não voltou a ser impressa, é certa, mas reviveu nos palcos. Em 1977, *Auto da Família* foi a palco, através de um grupo chamado Quase Teatro. Ideia de Jorge Silva Melo, fez parte de um projecto de recuperação de obras teatrais que permaneciam na sombra perante a representação constante de obras-primas e ninguém assinou a encenação, sendo esta de todos os participantes. Luís Miguel e Cintra, um deles, ressalva a vontade que haveria de levar a palco peças de portugueses que mereciam ser levados a cena, nos quais se incluía Fiama:

Dar a conhecer as peças que não tínhamos tempo para fazer perante a catadupa de obras-primas que nos ocupavam o gosto e que tínhamos por urgente trabalhar. Mas dar a conhecer mesmo assim, em quase espectáculos, preparados em pouco tempo, outras peças, de portugueses

como nós, de que gostávamos muito e que todos deviam conhecer; que alguém devia também levar à cena. (CINTRA, 2001, p. 131)

Escrevendo em 2001, Luís Miguel Cintra viria a dizer que tudo aquilo pareceria então datado: a fome, o presépio, a procissão, tudo pareceria “coisa de velhas, curiosidade etnológica ou turismo rural” (CINTRA, 2001, p. 131). Mas, para o grupo em que estava,

isso era razão para lutar, escrever, fazer teatro. Com a pureza esquemática da arte popular nos sentíamos solidários, tanto como nos sentíamos solidários com todos os explorados. Da aberta violência da vida que conhecemos nos ficou uma estrutura de valores fundamentais que, de facto, se sente mal na permanente dissimulação em que vive agora a nossa sociedade. (CINTRA, 2001, p. 131/132)

A vontade de levar a peça a cabo adveio de uma identificação com ela, “de uma maneira de estar na vida que tínhamos por nossa”, diria Cintra, por ser aquele um teatro “que sonhava ser de toda a gente” e que “vivia do conhecimento da História” (2001, 132). A peça, por isso, não permaneceu datada, ainda que até Cintra diga que seria fácil que permanecesse assim. É que, já após o 25 de Abril, a peça continuava como um baluarte de identificação política e social, como uma bandeira:

A família era a pedra base da ideologia do Estado Novo, era

mentira, e era o núcleo da vida vedada, a morte. Era um texto que chamava à revolta. Já tinha havido o 25 de Abril, o pequeno texto era já “antigo”, tinha aparecido em 65, editado pela Portugália com outras peças da Fiama, mas tornou-se ainda, naturalmente, numa espécie de bandeira, ou profissão de fé. (CINTRA, 2001, p. 132)

Assim, em 1977, este grupo que levou *Auto da Família* a cena fê-la reviver, ser pensada, vista, discutida, sentida, libertando-a do confinamento prévio de uma censura que a ocultara dos olhares públicos. Doze anos depois da sua escrita, após uma proibição e um término da ditadura, havia ainda quem a usasse como ferramenta artística e política.

8.6.5. Relatório completo

De seguida, transcrevemos o relatório completo sobre três obras censuradas a que fizemos referência neste ponto, para além de *Diálogo dos Pastores*. Datado de 4 de Setembro de 1965, segundo Cândido de Azevedo (1997), diz o seguinte:

Quatro peças teatrais (ou ensaios, ou projectos) três deles inconvenientes.

A primeira, mais do que crítica irónica ou trocista é franca e descaradamente achincalhante das instituições militares e de figuras históricas ou lendárias (em todo o caso dignas de todo o respeito e admiração) como Joana d'Arc, Pénélope, etc.

Por toda a peça são apresentados sob um ângulo de ridículo ou odioso ou chefes militares: generais e coronel. E o final da peça (pg. 38 e 39) é um incitamento à revolta, pelo seu linguajar escatológico e revoltado.

A segunda peça, O Golpe de Estado, é de ferina crítica policial e anti-social (notavelmente de p. 63 até ao final).

A terceira peça, Diálogo dos Pastores é a mais inócua das quatro, pois se trata de uma espécie de auto vicentino, no tom e quanto possível na linguagem e tom irónico de observação crítica de Mestre Gil.

Finalmente a quarta: Auto da Família, consiste numa versão ou visão desprimorosa e desrespeitosa do Natal de Cristo, apresentando Maria e José como dois criminosos que, depois de terem morto, para os comerem, a vaca e a mula do presépio, abandonam o filho à porta do lavrador, proprietário da estrebaria onde os deixara alojar.

Assim, e pelo menos, por três das suas quatro peças formativas, este livrinho é uma obra inconveniente, política e moralmente, que julgo, portanto, de proibir.

8.7. *Quem move as árvores* (1970)

Quem move as árvores foi escrito em plena ditadura salazarista, vindo a ser proibido no dia 8 de Abril de 1970. Depois do 25 de Abril, já em 1979, veio a ser editado em livro e é dessa edição, à falta da anterior, que partiremos para analisar a obra. Foi, assim, depois das já referidas, a última obra de Fiamma a activar os serviços censórios.

A ausência de um registo físico de uma publicação prévia pode ser, e já foi, prejudicial à investigação sobre esta matéria. Assim, num estudo em que compara *A Pécora*, de Natália Correia, a esta obra de Fiama, Ana Catarina Marques parte do princípio de que a edição de 1979 é a primeira edição da obra: “Repare-se que, ao contrário de *A Pécora*, a peça foi escrita em pleno pós-25 de Abril” (MARQUES, 2012, p. 104). Naturalmente, isto acabará por levá-la a conclusões erradas: por exemplo, ao afirmar que a emergência do povo como força de afirmação social fazia a ponte com o 25 de Abril (2012: 97) ou ao afirmar que a mudança do regime vigente, que acontece na peça, e que é a instauração da República, se relaciona com o 25 de Abril (MARQUES, 2012, p. 106). Ainda que falhe no enquadramento e que parta para conclusões que falham nas suas géneses, a verdade é que a análise que faz à obra é pertinente, principalmente através do paralelismo que estabelece com a obra de Natália Correia a que também aqui fazemos referência. De facto, ainda que tendo, como identifica, concepções dramáticas díspares (2012: 97), ambas as obras satirizam o poder religioso na sociedade portuguesa, contestando-o. Como já dissemos, a acção de *A Pécora* situa-se em 1917, ano das aparições de Fátima; a desta peça de Fiama, por sua vez, é anterior, situando-se desde os fins da monarquia até à implantação da República, ocorrida em 1910.

A narrativa de *Quem move as árvores* começa por referir António, um camponês que, tendo nascido com capacidade de fala, veio a tornar-se mudo e, posteriormente, a recuperar a fala. Também havia tido uma paralisia e recomeçara a andar, razão pela qual o seu caso era considerado milagroso. Este episódio será o mote para uma narrativa em torno dos papéis do que representa a monarquia, a religião e a república, no meio de uma crise ideológica que não só põe em causa os papéis e os poderes do Governador e do Bispo como

ressignifica o papel político e social do povo.

António apresenta-se ao Governador, apresentando a sua cura súbita como um milagre, mas o Governador considera que o camponês está apenas a tentar endrominá-lo e, ao sentir o seu poder ameaçado pelo crescimento das forças republicanas, previamente anunciado, condena-o a ser chicoteado. Desta forma, mostra-se um abismo entre o poder executivo e o do povo, ao mesmo tempo que, de imediato, se clarifica o contexto histórico ao perceber-se que a chegada da República é iminente na narrativa.

O Governador rejeita os intentos dos republicanos, afirmando que estes se aproveitam da ignorância: os republicanos dizem que o povo é ignorante e que precisa de ser ensinado; o Governador acha que o povo só não quer trabalhar. Usa o exemplo de António, visto como uma patranha por parte dos camponeses:

GOVERNADOR

E é da ignorância que os republicanos se aproveitam. Oiça-lhes a propaganda: dizem que o povo é ignorante e que precisa de ser ensinado. Propaganda! Mas o povo não quer aprender. Quer apenas que o deixem em paz, que não o façam trabalhar. Um homem de trabalho, como aquele camponês, e dizia-se miraculado! E a mulher e toda a vizinhança o diziam. O Governo expulsou-o a chicote. É um caso que compete mais a vós, Reverência. (BRANDÃO, 1979, p. 34)

O poder religioso, representado pela voz do Bispo, julga que está no caso de António uma forma de ver o seu poder fortalecido e começa a

congeminar formas de aumentar o seu domínio e a sua influência. Afinal, seria necessário conter as ideias republicanas (já espalhadas pelos camponeses):

BISPO

Um auto de fé poderá neste momento político consolidar o nosso poder.

GOVERNADOR

Excitará, talvez, a população. Se as ideias republicanas andam já espalhadas entre estes camponeses...

BISPO

Se as ideias republicanas andam já espalhadas entre os camponeses, um auto de fé servirá, neste momento, para as conter. Há que mostrar ao povo a nossa força. E a força, só a sentirão se tiverem medo. Não se trata de uma repressão propriamente política, não se excitarão ânimos contra a Monarquia. É, apenas, um castigo de Deus. Espalhar-se-á assim o medo, é o que importa. O medo, mesmo que seja somente às autoridades religiosas, é um freio, em si. (BRANDÃO, 1979, p. 41)

A partir daqui, a narrativa gira em torno do auto de fé e da forma como este pode ser posto ao serviço da manutenção de um poder. Como se vê, a imposição do medo é vista como uma arma – é um freio, é uma forma de controlo. O medo é indispensável à manutenção do estado de coisas, é ele que garante que o poder seja visto como força inamovível. O auto de fé, impondo o

medo, servirá, neste contexto, para conter as ideias republicanas, perniciosas ao poder religioso, já que se supõe a separação entre o poder de Estado e o poder religioso, não havendo uma influência totalitária do segundo sobre o primeiro.

Neste cenário, a mulher do Governador preocupa-se com a tomada de posição do Bispo – é que, se é através dele que o medo é imposto, o agente do medo é a Igreja, o que leva à supremacia do poder religioso. Se o povo tiver medo da Igreja, será a Igreja a sustentar o Rei e o papel do Governador não terá impacto nenhum. O Rei passa a dever o seu poder ao Bispo.

MULHER DO GOVERNADOR

O Bispo pretende muito claramente obter a supremacia do poder religioso. Espalha-se o medo, atemorizam-se os camponeses. Mas como agente do medo impõe-se a Igreja. Ou antes, o Bispo, que é o seu representante nesta diocese. E nós? Se é a Igreja que o povo teme, será a Igreja que sustenta o Rei. O Governador outro mérito não terá que ser supérfluo. Ao Bispo, e não ao seu Governador, deverá El-Rei o apoio deste distrito. (BRANDÃO, 1979, p. 42)

Por esta altura, já está claro que há três forças em conflito: a do poder executivo, a do poder religioso e a do povo (para já reduzido, controlado pelos dois primeiros). Neste cenário, os dois primeiros disputam o exercício e a cara do medo, encarando-o como uma ferramenta de controlo político e de contenção de possíveis vontades populares: o seu agente será aquele que terá uma maior capacidade de exercer o poder. Assim como assim, avança-se com o auto de fé, em que António e Mécia, curandeira, são acusados de heresia,

superstição e fraude. Aqui, convém ainda referir que os carrascos se identificam como “os representantes da autoridade. Os agentes da ordem.” (BRANDÃO, 1979, p. 47). A autoridade representa-se, assim, de forma directa, por aqueles cujo papel é executar quem a perturba, o que, em última instância, significará que ter o poder significa ter o controlo não só sobre o que pode ou não ser dito ou feito, mas também sobre quem pode ou não viver.

Enquanto Mécia é levada para a mata do Bispo, onde será queimada, pergunta a um dos soldados que a acompanham quantas léguas a mata tem: “É que ainda lá fica muita árvore para mais fogueiras. Não-de queimar o povo todo, ou então é o povo que os há-de queimar a eles.” (BRANDÃO, 1979, p. 47). Fica, desde logo, explícita a ideia de duas partes em conflito, sendo que uma domina a outra, mas sugere-se que a correlação de forças pode ser alterada. O que não pode acontecer é que ambos – poder e povo – vivam em concomitância tranquilamente. Uma força terá sempre de sobrepôr-se à outra.

Por sua vez, os soldados também são apresentados como máquinas ao serviço do poder executivo, cujas acções não têm de ser consonantes com as posições – aliás, sugere-se que não devem ou podem sequer ter posições. Veja-se este excerto:

1º SOLDADO

Cala-te. Não tens ordem de falar a caminho da fogueira.

MÉCIA

Se não te dessem a ti ordem de falar, que fazias?

1º SOLDADO

Não falava. (BRANDÃO, 1979, p. 47)

O poder é, portanto, recebido de forma acrítica por aqueles que o executam. Burocrático, faz-se exercer de forma inquestionável (e lembremos de que, aqui, quem o questionava era condenado à fogueira) e as suas forças repressivas, representadas aqui nos soldados, funcionam como máquinas que reagem de forma automática às ordens, sem desempenharem um papel social que não seja o da simples reprodução e o da simples execução da tomada de decisões de outrém, acima na hierarquia do poder social. O seguinte excerto vai no mesmo sentido, mostrando que, ainda que, por vezes, enquanto indivíduos, os soldados possam estar em desacordo com aquilo que executam, não deixam de fazê-lo, também por acção do medo:

1º SOLDADO

Às vezes também a mim as ordens não me agradam.

MÉCIA

Então não as cumpras.

1º SOLDADO

Puniam-me!

MÉCIA

Então cumpre.

1º SOLDADO

Mas às vezes tenho vontade de não fazer o que mandam.

MÉCIA

Se não aprendes a pensar e a decidir-te por uma ou outra, vais ter uma vida difícil. (BRANDÃO, 1979, p. 48)

Da parte de Mécia, fica a indicação de que há dois lados em conflito, e que ninguém pode pertencer a ambos. O 1º soldado diz que cumprir as ordens, por vezes, não lhe agrada; ao mesmo tempo, teme a punição. Por sua vez, o 1º carrasco considera que o que diz Mécia é não só pérfido (“falas do diabo”), mas também perigoso (“vais também para a fogueira”) e o 1º soldado de imediato muda de atitude, imagina-se que por medo, cumprindo assim o que lhe fora ordenado:

1º CARRASCO

(Para o 1º Soldado:) Olha que ela sabe as falas do diabo. Se lhe dás ouvidos vais também para a fogueira.

1º SOLDADO

Cala-te endemoninhada! Anda! Enganavas o povo! Não tens ordem de falar! (Mais baixo:) não fales mais para mim, mulher. Estão a ouvir-nos. O que eu te digo é que sózinho tenho medo de desobedecer às ordens. (Mais alto:) Anda, endemoninhada!” (Brandão, 1979: 49)

Em nova cena, em que estão presentes o Bispo, António, o 2º Soldado e Mécia, o Bispo fala do medo como forma de controlar a vontade popular:

“BISPO

(...) o fogo a atear

será a enxada.

A semente é o medo.

A enxada o fogo.

Enterro-a neste solo,

refreio a ousadia

da gente, a quem não basta já

pedir.

O fogo ateia o medo,

ensina.

Temendo-o, o povo

não ousa mais

do que estender a mão à esmola. (BRANDÃO, 1979, p. 51)

Ou seja, quer-se o medo para condenar o povo às vontades de quem reina. Aqui, o fogo que “ateia o medo” é o fogo literal dos autos de fé. Porque o teme, o povo não pode rebelar-se, cabe-lhe apenas “estender a mão à esmola”, receber aquilo que lhe é dado, não exigir nada. O fogo “ensina”, por isso – ensina o lugar social de cada um e, no mesmo movimento, ensina o medo.

Logo de seguida, há uma nova mudança no palco e encontramos então em face do auto de fé. Entram António e o 2º soldado, iniciando-se um curto diálogo em que os dois afirmam ter raízes próximas: os seus pais são vizinhos um do outro, mas entre eles, como afirmam, há grandes diferenças. Não só um tem uma arma na mão, como afirma que a caserna é melhor do que

a “choça”, palavra ambígua que tanto pode querer dizer “casa pobre” como “prisão”, sendo que as duas podem aqui ser aplicadas, podendo, por isso, a ambiguidade ter sido intencional. Para mais, o primeiro não gosta da vida de camponês, mas o segundo gosta da vida de soldado. Inicia-se, então, o auto de fé:

FREI SIMÃO

Auto de fé! Para que sirva de exemplo a todo o povo, às aldeias. Temei a Deus e Deus será benfazejo. Quem do povo ofende o povo, ofende a Deus. Auto de fé! Para exemplo no tempo presente e futuro, António camponês e Mécia curandeira vão ser punidos pelo fogo. (BRANDÃO, 1979, p. 54)

O auto de fé é, assim, feito para que sirva de exemplo, como já anteriormente nos tínhamos apercebido através das palavras do Bispo, que queria, através dele, consolidar o seu poder, contendo impulsos populares. De novo, surge a ideia de que o medo é uma arma de controlo: “Temei a Deus e Deus será benfazejo”. Parte-se aqui do princípio de que a falta de temor conduzirá a consequências péfidas.

A fogueira está pronta, mas eis que, no momento que todos em cena se preparam para levar a execução a cabo, entra em cena um mensageiro que informa que o Governador concede um indulto e que António pode voltar a casa. O Governador faz, assim, exercer o seu poder, talvez temendo aquilo que a sua mulher já houvera dito: que permitir que seja a Igreja a impôr o medo a torna no principal agente do medo e numa fonte de poder superior ao seu. Um segundo mensageiro entra em cena dizendo que o Governador cercara a vila do

Castro, que deseja tomar pela força, de forma a resolver-se o litígio entre o Governador do distrito e o Bispo da diocese sobre quem deverá usufruir das taxas e dos impostos pagos pela vila. António segue em paz, sem condenação.

Este cerco da vila do Castro faz parte do conflito estabelecido entre o governo e o bispado, que disputam as terras. Aliás, será pertinente reproduzir aqui uma das epígrafes que precedem a obra de Fiamá Hasse Pais Brandão (a outra é uma citação de *MacBeth*, de Shakespeare), que é uma notícia publicada no “Diário de Lisboa” no dia 25 de Janeiro de 1964:

Moimenta da Beira, 25 – em Vila Cova, povoação da freguesia de Caria, deste concelho, deu-se há dias um acontecimento que pôs em alvoroço a população.

Ao terem conhecimento de que o presidente da Junta de Freguesia mandara cortar vários pinheiros na mata de Santo André, que faz parte das terras de Vila Cova que uns dizem serem baldios da Junta e outros alegam pertencer aos bens da paróquia, os habitantes informados de que o produto da venda do pinhal não seria aplicado na sua povoação, juntaram-se e foram derrubar algumas centenas de árvores que levaram consigo.

O caso foi comunicado ao poder judicial da comarca de Moimenta da Beira. Pedida a comparência da Guarda Nacional Republicana pelo Presidente da Freguesia de Caria, aquela que não se fez esperar, sob o comando do senhor tenente José Francisco da Costa Ferreira, que deteve vários populares para averiguações.

Fiamá Hasse Pais Brandão transpôs este acontecimento para a sua obra

literária: também aqui há uma disputa de terras entre o governo e a instituição religiosa e também aqui a disputa ignora os interesses da maioria. Este paralelismo com a notícia servirá até como o mote para o título da obra.

Apesar da disputa pela terra – neste caso, a terra da vila de Castro –, estando o Bispo e o Governador às portas desta, o primeiro diz ao segundo que sabe que ele pretende anular o seu prestígio e o seu poder; que, no que toca aos camponeses, a vitória é dele; mas que há uma necessidade comum de lutar contra o republicanos. Os representantes da vila, por sua vez, não abrem as portas a nenhum. Abri-las-iam a ambos, mas ambos julgam ter o mesmo direito e seria injusto abri-las a um e não ao outro. Assim, o povo mostra-se indiferente à luta pelo poder, roga ao Governador e ao Bispo que decidam entre eles e mostrando que, no conflito entre três forças, é aquela que se põe à margem das disputas, não se identificando como agente social com possibilidade e capacidade de assumir o poder: “pagar por pagar, a qualquer um se paga. Assim, a voz do povo é que não lhe sobrecarreguem a pobreza com tributos.” (BRANDÃO, 1979, p. 62).

Para “aquietar os ânimos” (BRANDÃO, 1979, p. 66) do povo, como a própria mulher do Governador o diz, o Governador resolve que o Bispo deve entregar a mata aos camponeses, que passarão a poder usá-la consoante entenderem, em proveito próprio. Com esta oferta, espera-se que o povo se esqueça da vila:

GOVERNADOR

O Bispo entregará a mata à população. Retalhem-na, façam baldios, façam pastagens, recolham lenha, tudo o que quiserem!
É preciso fazer esquecer ao povo a vila do Castro. Esquecerá?

(BRANDÃO, 1979, p. 67)

O Bispo cumpre as ordens do Governador, dá a mata ao povo. Na cena seguinte, verifica-se que o efeito da acção não foi o pretendido:

BISPO

Entreguei-lhes a mata, que mais querem?

FREI LOURENÇO

Querem ser ricos. Só se vêem destes dizeres pelas paredes e muros. (BRANDÃO, 1979, p. 69)

O povo não se dá por satisfeito, almeja mais, torna-se obcecado com a mata. Desta forma, esquece-se de facto – e aqui sim, como o pretendido – da vila de Castro, já que todos se ocupam a disputar a mata:

FREI LOURENÇO

Brigam e maldizem-se uns aos outros. Partilham assim a Mata.

BISPO

Melhor. Se entre si disputam, depõem por momentos a ira contra as autoridades. A Mata fá-los esquecer o Castro, e mais, cria desavenças. (BRANDÃO, 1979, p. 70)

Para controlar as desavenças do povo, o Bispo ordena que se ponha um guarda em cada rua, a juntar-se aos soldados do Governo. As ruas estão, assim, guardadas e o povo “fala cada vez mais baixo” (BRANDÃO, 1979, p.

73). À morte de um dos guardas pelas mãos do povo, conclui-se que é necessário atemorizá-lo ainda mais. Na cena seguinte, os camponeses debatem sobre esta morte: uns dizem que ninguém o devia ter matado, outros dizem que deviam ter matado ainda mais e outros acham que legitimaram mais violência por parte do governo.

2º CAMPONÊS

Danados já eles estão com os republicanos.

3º CAMPONESA

Dizem que a república é o Governo do povo.

3º CAMPONÊS

Tu, que és do povo, como é que queres mandar, se não matares os guardas que são do Governo?

2º CAMPONÊS

São do Bispo.

3º CAMPONÊS

Para o caso é o mesmo. (BRANDÃO, 1979: 78/79)

Neste contexto, em concomitância com o triunfo da República, o povo acaba por resolver matar o Bispo: afinal, os guardas são dele, assim como o garrote. A venda da mata, que fora dada ao povo, por parte do Bispo, incita mais violência. Sendo já o triunfo no novo regime evidente, e compreendendo o povo o seu significado, acaba por matar o Bispo e o Governador. Perante a

possibilidade de punição, dirá ao Delegado que as mortes se deveram a traições por parte daqueles que morreram:

1ª CAMPONESA

Que diremos ao Delegado?

2ª CAMPONESA

Que eram traidores o Bispo e o Governador.

1º CAMPONÊS

Que por isso os matámos! (BRANDÃO, 1979, p. 143)

O delegado acaba por dizer que o povo devia ter esperado pelo julgamento dos magistrados, que, assim como assim, teriam considerado o mesmo que consideraram os camponeses. Logo de seguida, muda de tom, saudando os camponeses em nome do novo Governo:

DELEGADO

A vossa justiça deveria ter aguardado os magistrados. Por traidores os julgaria o novo Governo. (Mudando de tom:) O novo Governo envia-me a saudar os laboriosos camponeses deste distrito! (BRANDÃO, 1979, p. 145)

Conclui-se, no final da peça, de forma unânime, que o novo Governo traz o poder ao povo: este, por sua vez, pode fazer justiça sobre os traidores e tem muita força

2º CAMPONÊS

Que move as árvores e colhe os traidores nos seus palácios. Que o povo tem muita força! Que o povo tem muita força! (BRANDÃO, 1979, p. 146)

A peça termina precisamente com esta fala do 2º camponês. A ideia de que o povo tem muita força contraria a disputa da terra prévia, feita somente entre o governo e o bispado, numa acção que funciona como alegoria político-religiosa do Portugal da altura da implantação da República, e da altura prévia, e do Portugal do Estado Novo, baseado no mote “Deus, Pátria e Família” como estandarte das políticas e da moral. Ao mesmo tempo, sugere que não há inevitabilidades históricas: que o povo, mais forte que governos e bispados, não tem de estar submisso a nenhum destes.

8.7.1. Recepção de *Quem move as árvores*

Ainda que se tenha acesso à data de proibição desta obra, não há registos de qualquer parecer da PIDE, seja no arquivo pessoal de Fiamma na PIDE, seja nos arquivos da Direcção Geral dos Serviços de Espectáculo (onde encontramos apenas a data referida). Contudo, após a análise da obra e conhecendo nós o quadro político-ideológico do regime, assim como a forma como a censura agia, para além do acesso a outros pareceres, as justificações que motivaram esta proibição não são dificilmente adivinháveis.

Nesta obra, como defendemos nas páginas anteriores, denuncia-se o poder religioso no Portugal do início do século XX, podendo estabelecer-se a

relação com um regime que usava a religião como um dos seus baluartes de norteamento político e moral. Na acção, o povo emerge de um estado amorfo, em que estava inconsciente de que podia ter poder, de um estado em que estava bem enquadrado num papel social dependente e mudo, alheio aos mecanismos de tomadas de decisões, ainda que estas influenciassem e decidissem as suas vidas, e passa a ter noção do poder que tem quando age enquanto agente colectivo. Desta forma, é ele que faz mover não só as árvores, parafraseando o próprio título, mas também o estado do país.

A perversão do poder político-religiosa, aqui denunciada, era vivida na monarquia, em que a acção começa, mas manifestava-se ainda claramente à época do Estado Novo. Prova disso é a epígrafe que transcrevemos, notícia de um acontecimento do Estado Novo, cujo conteúdo é o mote para a própria peça, não havendo como escamotear a ligação – em paralelo – entre os dois períodos. Ao mesmo tempo, a experiência fascizante, de poder vertical e unilateral, paralelizava-se com a que existira antes da vitória republicana: as vozes discordantes eram caladas e condenadas, o medo era a base de contenção da vontade popular.

8.8. Conclusões

As relações dialógicas são constantes na obra de Fiama: se em *O Testamento* vimos que vida e peça se confundem, dialogando, em *Quem move as árvores* há um paralelismo temporal com alcance no passado, entre a época da monarquia e o Estado Novo. Em nenhum dos casos o povo escolhe, o poder é imposto. Em ambos os casos, o poder que a religião exerce é brutal,

baseando-se na imposição do medo como ferramenta de controlo. Nestes contextos, afirmar que “o povo tem muita força” é afirmar que este não tem de estar submisso aos ditames alheios – tem nas suas mãos o poder de transtornar o mundo como é conhecido, revolucionando as relações de força e, no mesmo movimento, toda a estrutura social. Se em *O Testamento* cabe ao espectador um papel crítico, em *Quem move as árvores* este papel cabe ao próprio povo, apresentado enquanto sujeito colectivo: inicialmente, furtava-se à discussão política; posteriormente, não só nela se imiscui como vence a disputa entre os três poderes – executivo, religioso e popular –, contrariando grande parte do curso da narrativa, em que os dois primeiros se limitavam a servir-se do segundo, numa relação de forças que evidenciava o conflito, mostrando que não há classes diferentes sem domínio.

A afirmação do povo enquanto força social contrastava com as imposições do Estado Novo, contrariando a dominação e sugerindo que podia romper-se com os pilares do regime, sugerindo, como fora feito com *O Testamento*, que este tem o poder da sua própria libertação. Ao mesmo tempo, a obra mostra o domínio de uma classe sobre a outra, contrariando a ideia que o Estado Novo tentava disseminar, de que as classes podiam conviver tranquilamente, trabalhando em conjunto para o bem-comum.

Mexendo, desta forma, com a ideia da inevitabilidade dos pilares do Estado Novo, denunciando as contradições dos dois regimes, aqui paralelizados, a produção simbólica de Fiama Hasse Pais Brandão mostra-nos que, para a autora, teatro é militância. A sua produção literária é uma produção política e ideológica e os mecanismos censórios do regime não podiam deixar passar uma obra que tão claramente afrontava a política e a moral oficial.

9. Maria Teresa Horta

9.1. Dados biográficos

Nascida em 1937, Maria Teresa Horta é hoje um dos mais proeminentes nomes da literatura portuguesa. Tendo já escrito trinta e cinco obras, entre ficção e poesia, foi galardoada, em 2010, com o Prémio Máximo de Literatura, instituído pela revista Máxima, dedicado à literatura portuguesa produzida por mulheres, e, em 2011, com o Prémio D. Dinis, da Fundação Casa de Mateus, pela obra *As Luzes de Leonor* (que recusou receber das mãos do Primeiro-Ministro de então, Pedro Passos Coelho). Para além disso, foi, no ano de 2004, feita Grande-Oficial da Ordem do Infante D. Henrique pelo Presidente da República Portuguesa de então, Jorge Sampaio.

No seu percurso na vida pública, destaca-se, para além da sua produção literária, que muitas vezes se mescla com o ponto seguinte, a sua acção em prol do feminismo: para além de ter sido uma das escritoras de *Novas Cartas Portuguesas*, a que nos referiremos em diante, fez parte do Movimento Feminista de Portugal. Ademais, conta com inúmeros textos em inúmeros jornais, tendo ainda sido chefe de redacção da revista “Mulheres”, um projecto seu, também ele feminista.

Com dezoito anos, Maria Teresa Horta tornou-se na primeira mulher a dirigir um cineclube português, o Cine-clube ABC, em Lisboa. O cargo valeu-lhe o comentário “Pobre país este, que já tem mulheres dirigentes de cineclubes” (Nunes, 2007) por parte de César Moreira Baptista, censor literário e subsecretário de Estado da Presidência do Conselho, que viria a ter um papel

relevante na censura feita à autora, tentando activamente boicotar a sua carreira literária.

Inicialmente, a autora publicava poemas em Suplementos Literários, no “Diário de Lisboa”, onde foi jornalista, antes de sê-lo no jornal “A Capital”. Iniciou a sua produção literária na década de sessenta, uma época em que a literatura reflectia a busca da percepção do lugar dos seres humanos no mundo e a busca pela liberdade, tendo publicado nove obras no decorrer dessa década. A primeira, *Espelho inicial*, é já uma obra transgressora, desconstruindo a identidade feminina. A obra da autora, extensa, que se divide entre poesia e ficção, é essencialmente pautada pela temática do erotismo e pelo engajamento político da autora. Nas duas dimensões, encontra-se uma: a luta contra o patriarcado, pelos direitos das mulheres, reconhecendo-lhes o direito à sexualidade e à participação política.

9.2. Maria Teresa Horta na literatura portuguesa

Maria Teresa Horta é um dos mais proeminentes nomes da literatura portuguesa contemporânea. Para além de ter escrito romances de grande porte, como o já referido e premiado *As Luzes de Leonor* ou *Ambas as mãos sobre o corpo* (1970), foi uma das autoras da obra *Novas Cartas Portuguesas* (1972), a que nos dedicaremos em diante, e tem uma extensa produção poética, em que se nota o desejo sexual da mulher como cerne da criação artística. Para além disso, fez, juntamente com Casimiro de Brito, Luiza Neto Jorge, Gastão Cruz e Maria Teresa Horta, a revista *Poesia 61*, que marca um momento importante

da história da literatura portuguesa ao valor da criação literária enquanto agente de transformação sócio-cultural.

A intertextualidade é uma das características mais notáveis da sua obra. Dedicaremos, num capítulo seguinte, um ponto à relação intertextual que *Novas Cartas Portuguesas* tem com outras obras. Para além desta, existe ainda *Educação Sentimental* (1975), que dialoga com a quase homónima obra de Flaubert, *L'Éducation Sentimentale* (1869). No mesmo movimento, uma outra obra dialogou com uma sua: *Minha Senhora de Quê*, de Ana Luísa Amaral, publicada pela Quetzal Editores em 1990, que dialoga com *Minha Senhora de Mim*.

A poesia de Maria Teresa Horta, iniciada em plena ditadura salazarista, é mais do que poesia de resistência. É uma poesia de avanço. Não se limita a resistir ao patriarcado, confinando-se a uma bandeira num canto. Pelo contrário, desafia-o e traz no desafio a ameaça da sua extinção. Assim, a poesia erótica de Maria Teresa Horta afronta o patriarcado e a moral do fascismo – a mulher é dona de si, procura a independência, não se sujeita à mão do homem. A estética literária é usada como forma de fazer política (note-se ainda a descoberta formal de que se imbui *Novas Cartas Portuguesas*, escrita a seis mãos, a que voltaremos em diante) e essa política feita não é mera denúncia: ao invés de limitar-se a evidenciar as desigualdades de género, subverte-as e recusa-as, reclama um lugar social para as mulheres. Assim, Maria Teresa Hora não dá apenas voz à sexualidade das mulheres, antes as põe como centro da relação sexual. Neste ponto, será de notar o tom imperativo usado em tantos dos poemas, que também denotará a forma como a estética literária se põe ao serviço de uma visão política e social do mundo.

A autora afrontou abertamente a ditadura, tendo tido de enfrentar as já

referidas tentativas de boicote à sua carreira literária por parte de Moreira Baptista. A publicação de *Minha Senhora de Mim* trouxe-lhe graves consequências, a que nos referiremos no ponto seguinte, e serviu ainda de mote para a escrita de *Novas Cartas Portuguesas*, um dos grandes marcos das políticas feministas no decorrer do Estado Novo, que contou ainda com uma grande onda de apoio internacional. Graças à sua literatura, enfrentou processos judiciais, não tendo acabado presa graças ao 25 de Abril de 1974. Como se vê pelo mote da obra a três, a perseguição do Estado Novo, e social, antes de demovê-la, estimulou-a. Usou a literatura como arma, pondo o poder simbólico no centro da luta política que levou a cabo. Neste sentido, caberá ainda referir novamente a antologia *Novíssimo teatro português* (1965)⁶³, em que a autora publicou a peça *O delator*, sobre a qual nos debruçaremos em breve. Nesta peça de Horta, há um grupo de jovens revolucionários que planeiam um ataque a um regime ditatorial. No decorrer da acção, suspeita-se da existência de um delator entre eles, o que motiva a discussão sobre os motivos revolucionários. O texto mereceu a atenção da PIDE, tendo sido representado apenas duas vezes, no Bairro do Castelo, em Lisboa, por um grupo de amadores. De resto, foi impedida de ir a cena.

Como vemos, Maria Teresa Horta usou a literatura não só para desafiar os cânones literários (se aos homens se destinava a produção simbólica, a eles se devia o cânone cultural), mas para afrontar uma ordem social. A sua literatura exige um lugar no mundo, destrói a ordem simbólica das estruturas da sociedade patriarcal. Por isso, *Minha Senhora de Mim*

63 Reprovado no dia 6 do Maio de 1965, o exemplar lido pela PIDE encontra-se todo agrafado à excepção da peça de Fiama Hasse Pais Brandão, *O Museu*, que tem carimbos a dizer “Proibida”. Este exemplar encontra-se na Torre do Tombo e corresponde ao processo 7841 dos Arquivos do SNI da Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos.

escandalizou a sociedade da época e *Novas Cartas Portuguesas* foi vilipendiada pelo regime. Hoje, a primeira faz parte do Plano Nacional de Leitura e a segunda foi alvo de um projecto de investigação científica, intitulado “Novas Cartas Portuguesas 40 Anos Depois”, e debatida no colóquio “Novas Cartas, Novas Cartografias: Re-configurando Diferenças no mundo Globalizado”, que teve lugar na Universidade de Évora, entre 13 e 15 de Março de 2014.

9.3. *O delator* (1962)

Como já referimos, Maria Teresa Horta publicou a peça *O delator* na antologia *Novíssimo teatro português* (1965). Vendo os seus textos impedidos de chegarem ao palco, não raras vezes os autores tentavam guardar o seu repertório textual em livro, fosse para garantir alguma forma de existência das suas criações, fosse para garantir memória futura. Este livro de 1962 é um desses casos e a peça *O delator* viria a contar com dupla censura: em 1964, o guião da peça viria a ser censurado pela PIDE; em 1965, era o livro *Novíssimo teatro português* que chegava às mãos do poder censório, contando a peça de Maria Teresa Horta com nova censura. Ainda assim, o texto conseguiu ir a cena duas vezes, no Bairro do Castelo, em Lisboa, por um grupo de amadores. De resto, os efeitos dos mecanismos censórios fizeram-se sentir e a peça foi impedida de ir a cena.

No enredo da peça, um grupo de jovens revolucionários planeia um ataque a um regime autoritário. Acredita-se que há um delator, o que vem a confirmar-se, e essa crença funciona como mote para que sejam discutidos

motivos revolucionários, o papel da revolução e o objectivo da revolução, para além do papel do indivíduo, e das suas motivações individuais, dentro desta. Jaime, uma das personagens, respondendo a Miguel, outra das personagens, que afirma ter o direito de escolher com quem luta, afirma:

JAIME

Uma revolução não se faz por desporto, ou heroísmo, Miguel. Na revolução, cada um de nós só conta num conjunto, nunca individualmente. Não se faz o que gostamos, mas o que for melhor para essa revolução. Queres a liberdade, a razão, o direito, apenas para ti?

(HORTA, s/d, p. 109)

De facto, Miguel, que vem a ser confirmado como delator, está nos planos revolucionários por amor a Inês, que simboliza a abnegação dos projectos revolucionários, desejando afastá-la de Raimundo. Quando lhe sugere fugirem os dois do país para “um sítio onde não sejam precisas revoluções” (HORTA, s/d, p. 127), esta enfurece-se:

INÊS

(gritando) Eu não quero revoluções para me entreter, nem colaboro com elas por obrigação, amo-as neste país, agora, porque há homens que precisam delas, aqui. Apenas uma e tudo poderia ser diferente... não as provoco sem serem necessárias nem fujo quando é necessário lutar!” (HORTA, s/d, p. 127)

Esta peça, curta (23 páginas), é particularmente incisiva: não só fala da

necessidade da revolução para benefício de um povo inteiro, enquanto necessidade histórica de milhares, como ainda mostra que esta não pode ser instrumentalizada, que os interesses individuais não podem sobrepor-se aos colectivos nem podem comprometê-los. A traição à revolução, esta sobreposição dos interesses individuais aos colectivos, é apresentada como pérfido, egoísta, auto-centrado, imoral. No final, com a traição de Miguel, a revolução fica comprometida, comprometendo-se o futuro de milhares de pessoas. No mesmo movimento, o seu intento não é cumprido: Inês não lhe perdoa a traição, vira-lhe as costas.

9.3.1. A censura de *O delator*

Como consta no Processo 7596 no arquivo do SNI/SGE da Torre do Tombo, a peça *O delator* foi recebida pela PIDE no dia 16 de Junho de 1964. Dias mais tarde, a 6 de Julho de 1964, havia sido proposta uma decisão de proibição:

Ainda que pudesse propor para maiores de 17 anos esta peça, com os cortes indicados no texto a pgs. 13, atentando apenas à sua contextura moral, julgo que se deve notar que se trata de uma revolução social, contra, digo, que não se localiza ou por outra que se evita localizar, e que portanto poderia ser até em Portugal. Depois, ... que o diálogo expressa uma linguagem marxista e a9jda q8e 9a ser exibido na Sociedade Musical Fraternidade Operária de Grândola, em meio de trabalhadores rurais onde são

frequentes certas agitações sociais. Nestes termos, se bem que considere melhor, a leitura desta peça por outro membro da Comissão, julgo que será melhor reprová-la.

Na página treze, salientada pelo censor literário, foi feito um rectângulo à volta do seguinte excerto:

MIGUEL

Mas então porque não me impedes quanto te beijo?

(Começa a desapertar-lhe o fato.)

MIGUEL

Abre-se como uma concha, assim... quero-te totalmente nua...

(O fato cai, beija-a nos ombros e leva-a para cima do sofá, acariciando-a nos seios.)

A proposta de proibição foi aceite no dia 9 de Julho do mesmo ano, tendo o segundo censor feito o seguinte comentário:

É uma peça nitidamente marxista, sem ponta por onde se lhe pegue: se fizesse cortes seria da primeira à última linha. Por isso reprovo.

No dia 11 de Julho de 1964, foi feito um pedido de licença de representação da peça no salão de festas do Grupo Cénico da Sociedade Musical Fraternidade Operária Grandolense, em Grândola:

Exmo Senhor INSPECTOR CHEFE DOS ESPECTÁCULOS

LISBOA

O Grupo Cénico da Sociedade Musical Fraternidade Operária Grandolense, de Grândola, vem requerer a V. Exa. Se digne conceder-lhe licença de representação no seu salão de festas, da peça de Teatro, original de Maria Teresa Horta, O Delator.

Espera Deferimento

Grândola, 11 de Junho de 1964

Pel'A Direcção
José da Conceição
(Vice-Presidente)

Na mesma data, o pedido foi rejeitado:

1842/64/CV

Exmo. Senhor
Delegado da Inspeção dos Espectáculos
GRANDOLA

A fim de informar o Presidente da Direcção do Grupo Cénico da Sociedade Musical Fraternidade Operária Grandolense, comunico a V. Ex^a. que a Comissão de Exame e Classificação dos Espectáculos deliberou reprovar a peça “O DELATOR” de

Maria Teresa Horta, pelo que a referida peça não pode ser representada.

Junto devolvem-se dois selos fiscais de 5\$00 por desnecessários.

Inspecção dos Espectáculos, 11 de Julho de 1964

A Bem da Nação

O INSPECTOR CHEFE

De acordo com o relatório, a parte salientada, da página 13, seria suficiente para que a peça, não sendo proibida, pudesse estar ao alcance de maiores de 17. Contudo, a identificação do seu carácter revolucionário determinou-lhe de imediato a proibição. Para mais, a “linguagem marxista” faria de imediato com que estivesse de estar longe do público e o lugar onde seria representada, a Sociedade Musical Fraternidade Operária de Grândola, reforçava, na perspectiva do censor, intuítos marxistas, já que ali costumava haver “agitações sociais”. Contudo, o censor não fica totalmente convencido da necessidade de proibição da obra, recomendando que esta passe pelas mãos de outro censor, que, como vimos, reitera a necessidade de proibição, considerando *O delator* “uma peça nitidamente marxista”.

9.3.2. A recepção de *O delator*

Um texto destes merecia, claro, a atenção da PIDE, que a considerou

“nitidamente marxista”, daí que não seja inesperado que a obra tenha contado com dupla proibição – a do guião e a do livro *Novíssimo Teatro Português*. Assim, a obra foi levada a cena apenas duas vezes por um grupo de amadores no Bairro do Castelo, em Lisboa, no ano de 1964. Eram acções pequenas, de subversão e de marcação de uma arte viva, ligada ao seu tempo, com potencial de questionar, de entrar em conflito, de subverter, de se renovar a si mesma e ao mundo. É Bernardo Santareno quem diz, numa nota que precede as peças de teatros que compõem o volume *Novíssimo Teatro Português*, que “uma peça tem de ser *conflito* – claro e escuro, belo e feio, verdade e mentira, natural e monstruoso” (Santareno, 1965: 7). A arte teatral devia, assim, estar enraizada na realidade, ter a coragem de olhar para ela e sair dela, dirigindo-se novamente a ela enquanto obra calibrada que incluía, na sua formulação, uma análise do mundo em que estava já imiscuida uma proposta de mundo.

As proibições da PIDE terão confinado esta peça à quase total invisibilidade. Contudo, os textos tiveram uma recepção diferente, motivando debates sobre a produção teatral portuguesa da altura, já que vários críticos se debruçaram sobre a obra, tanto em tom elogioso como identificando falhas.

Na edição do “Jornal de Letras e Artes” de 31 de Janeiro de 1962, discutem-se os motivos revolucionários dos textos. Artur Ramos considera que, nas cinco peças, há uma constante: “uma ácida tentativa de ataque a um determinado regime de vida.” A peça de Horta, individualmente, parece-lhe “um esboço imperfeito de uma peça grande”. Paulo Renato, por sua vez, considera o seguinte:

Há acentuadamente uma atitude de negação de valores e modos de vida, que se concretiza numa tentativa revolucionária,

assumindo formas diversas em cada peça. Todavia, julgo que essa revolução é um mero acessório, porque qualquer das peças poderia existir, tal como é, sem a revolução. Não sei se o ambiente revolucionário em que as peças decorrem foi escolhido premeditadamente ou por acaso. Por exemplo “O Delator”, de Maria Teresa Horta, surge-me mais como uma peça de tendências românticas, em que se pretende desculpar um denunciante, do que um texto revolucionário. Denunciantes tanto aparecem em revoluções como em assembleias gerais.

De seguida, Maria Teresa Horta concorda com esta posição: “Com certeza”. No entanto, a ideia da revolução não nos parece somente uma ideia condutora da narrativa, mas uma ideia que lhe é central. A peça terá tendências românticas, é certo, na medida em que a própria revolução é usada e manipulada em prol de uma ideia de amor, mas esse amor acaba por ser menosprezado por ser pernicioso às tentativas de acções revolucionárias. Ao longo de toda a peça, a revolução é apresentada como algo superior às vontades individuais e, portanto, às vidas e desejos privados. Paulo Renato pergunta-se se as peças desta obra pretendem demonstrar uma tese ou se a revolução é apenas o ambiente em que decorrem e parece-nos, pelo papel que a ideia de delação ocupa enquanto fio condutor da narrativa, que os elementos relacionados com a revolução são elementos internos da narrativa, e não apenas condutores. Afinal, finda a leitura, o debate que se faz é precisamente sobre revolução e sobre o papel de cada pessoa dentro dela.

António Quadros, num artigo publicado no dia 3 de Maio de 1962, no “Diário Popular”, considera que, do conjunto da antologia, a peça de Horta é a

que se encontra mais próxima de um ritmo teatral comunicável imediatamente ao público. De todas as peças, seria a que procurava menos a originalidade, mas seria, ao mesmo tempo, a que vinculava uma ideia mais clara, tendo personagens com verosimilhança psicológica.

Urbano Tavares Rodrigues, por sua vez, num artigo publicado no “Jornal de Letras”, no dia 13 de Junho de 1962, analisa as peças do ponto de vista do seu potencial de renovar e transformar: “tal transformação pode ser ao nível social e moral: a transformação de uma mentalidade, a de uma concepção da vida ou da sensibilidade, da forma como se vêem, como se recebem e se julgam sensorialmente as coisas. E isto significa mudança de estilo”. Talvez isto se entrelace com a necessidade de um teatro que reflecta a realidade a que Bernardo Santareno se refere no seu apelo, um teatro que fosse, em simultâneo, denúncia e esperança político-social (Santareno, s/d: 7): um teatro, por isso, que tivesse na sua formulação, imbuída de mundo, uma reacção e uma resposta a esse mundo. Também Dórdio Guimarães, num artigo publicado no “Diário Popular”, em 12 de Julho de 1962, vem dizer que “No autor é que nasce o teatro, na sua concepção de um conflito.” Desta forma, o teatro seria a transposição de um desconcerto social e/ou político para a obra artística.

O delator, de Maria Teresa Horta, sofrendo dupla censura pelo regime, teve, assim, poucas representações, não tendo sido recuperado após o término da ditadura, mas obtendo, na altura da publicação de *Novíssimo Teatro Português*, críticas de alguns dos nomes mais avisados da cultura portuguesa de então, particularmente literária. A obra também não contou com edições posteriores, encontrando-se para venda apenas em alfarrabistas, regra geral especializados em obras raras da literatura portuguesa.

9.4. *Minha Senhora de Mim* (1971)

Minha Senhora de Mim (1971) compõe-se de cinquenta e nove poemas. Neles, a autora usa a forma poética das cantigas de amigo medievais, usando a literatura canônica – e, portanto, a tradição literária – para desafiar um *status quo* (neste caso, o pensamento patriarcal). Ao mesmo tempo, o seu conteúdo é subvertido (viria a acontecer o mesmo com *Novas Cartas Portuguesas*). Nas cantigas de amigo medievais, escritas por homens, a voz era feminina e versava quase sempre o sofrimento por amor, regra geral devido à ausência do “amigo”, deixando as mulheres no estado de absoluta dependência em relação aos homens. Contudo, na obra de Maria Teresa Horta, a mulher é o centro da narrativa dos poemas, sendo ainda o centro do desejo sexual. Não raras vezes, o sujeito poético usa o modo imperativo, comanda a relação heterossexual, não só rejeita a submissão como submetete.

Ana Maria Domingues de Oliveira, em *Quarenta anos de Minha Senhora de Mim*, fala precisamente da influência trovadoresca na obra:

∨

Em seus 59 poemas, *Minha senhora de mim* propõe uma releitura do Trovadorismo português, sobretudo no que se refere às cantigas de amigo. (...) Ao tomar as cantigas de amigo a partir de uma perspectiva crítica e paródica, portanto, Maria Teresa Horta acabava por atingir de modo igualmente crítico a identidade nacional, em razão sobreposição entre os conceitos de identidade literária e identidade nacional (OLIVEIRA, 2009, p. 4/5).

Assim, ao alterar a relação entre os sexos da forma como o Estado Novo a preconizava, instalava um novo modelo de estrutura social, ou sugeria-o, desafiando a moral instituída. A moral do fascismo, ao mesmo tempo, era afrontada pela independência e pela liberdade das mulheres – estas seriam donas de si, não se confinando ao quadro de dominação em que o Estado Novo as arrumava. Assim, contra a dominação patriarcal, apresentada como prática política do regime, Maria Teresa Horta, através da produção simbólica geralmente atribuída aos homens, reclamou para si e para as outras mulheres um lugar social. Ao mesmo tempo, *Minha Senhora de Mim*, pelas pontes que faz, evidencia o patriarcado enquanto base da cultura ocidental. Afinal, traz para o seu tempo a Idade Média, com a tradição literária que esta acarreta, que se mostra nas cantigas.

Nos poemas de *Minha Senhora de Mim*, a novidade não está apenas em dar-se voz à sexualidade das mulheres, mas no tom imperativo que é usado nos poemas, pondo-se a mulher a comandar a acção, dizendo ao homem o que deve fazer para agradar-lhe. Para além disso, é a mulher quem toma a iniciativa e chega a descrever como agradar ao parceiro. O sexo torna-se numa busca pelo prazer, esvazia-se do seu carácter procriador ou, ao reclamar o prazer para a mulher, de uma relação de poder do homem sobre a mulher. Recorde-se que, à época, Portugal estava tolhido por uma moral católica: ainda que o prazer masculino fosse permitido ou socialmente aceite, o da mulher, por motivos de moral imposta ou religiosos, não o era. A vida pública regia-se pela ideia de que as mulheres deviam reger-se por um espírito de sacrifício, e que este devia verificar-se também no sexo. Por isso, a mulher devia estar subjugada. Foi contra isto que Maria Teresa Horta criou uma voz de comando feminina, uma voz que ordena e orienta. Com ela, precisa, incisiva, a procura pelo prazer

sexual é clara, indisfarçada, indisfarçável.

O poema “O meu desejo” trará essa busca de forma clara. Note-se:

Afaga devagar as minhas
pernas\

Entreabre devagar os meus
joelhos

Morde devagar o que é
negado\

Bebe devagar o meu\
desejo

(HORTA, 1971, p. 82)

Aqui, revela-se aquilo a que já nos referimos previamente: a utilização do modo imperativo em prol de uma relação de forças em prol da mulher. Para além disso, a acção é explícita e, por sê-lo, rejeita o papel presumivelmente assexuado das mulheres. Já no “Poema ao desejo”, que transcreveremos de seguida, em que existe o mesmo modo imperativo, vê-se que está no cerne do poema uma relação erótica mais violenta.

Empurra a tua espada
no meu ventre
enterra-a devagar até ao cimo

que eu sinta de ti a queimadura
e a tua mordedura nos meus rins

deixa depois que a tua boca
desça
e me contorne as pernas de doçura

Ó meu amor a tua língua
prende
aquilo que desprende de loucura

(HORTA, 1971, p. 84)

A “espada” como símbolo do homem será ainda uma metáfora recorrente na poesia de Horta. Vemo-la, aliás, no poema que se intitula precisamente “Minha espada”:

Solidão de terra ferida
feita
planta ou jornada

ignorada e perdida
ou nos meus seios
entornada

Em retorno da partida
amigo de sua amada

Vazio que habito esquecida

Com meu ventre e sua espada

(HORTA, 1971, p. 24)

Aqui, o título do poema, através do pronome possessivo usado, já revela uma transgressão. O sujeito feminino, ao assumir a posse, é quem domina e manuseia, recusa a subjugação. Contudo, isto contrastará com a imagem da terra, que representa uma imagem de submissão, já que espera ser fertilizada, e cujos abandono e solidão causam sofrimento. Para além disso, a última estrofe gira em torno do símbolo fálico e a mulher é vista como um objecto, como o “repouso da espada”. Esta, entornada, por sua vez revelará o sacrifício e o sofrimento do sujeito poético.

Finalmente, cabe aqui uma referência ao poema “As nossas madrugadas”, que encontrará paralelo em textos prosaicos presentes em *Novas Cartas Portuguesas*:

Desperta-me de noite
o teu desejo
Na vaga dos teus dedos
com que vergas
o sono em que me deito

pois suspeitas\

que com ele me visto e me
defendo

É a raiva

então ciúme
a tua boca

é dor e não
queixume
à tua espada

é rede a tua língua
em sua teia

é vício as palavras
com que falas

E tomas-me de força\l
não o sendo\l
e deixo que o meu ventre
se trespasse

E queres-me de amor
e dás-me o tempo

a trégua
a entrega\l
e o disfarce

E lembras os meus ombros\l
docemente\l
na dobra do lençol que desfazes\l

na pressa de teres o que só sentes\l
e possuíres de mim o que não sabes

Despertas-me de noite
com o teu corpo

tiras-me do sono
onde resvalo

e eu pouco a pouco
vou repelindo a noite

e tu dentro de mim
vais descobrindo vales

(HORTA, 1971, p. 86/87/88)

Este poema refere-se a um domínio físico, por parte do homem, que termina em violação. Na primeira estrofe, a mulher é acordada para a satisfação do homem. É o desejo dele que a desperta, indiferente ao facto de ela dormir, “vergando” o sono dela, suspeitando que é usado para defender-se dele (a contraposição de vontades e o domínio dele sobre a dela já é a violação do desejo dela). De seguida, mostra-se a condição de objecto do sujeito poético, mulher: o homem tem “pressa de ter[es] o que só sente[s]”, quer possuir dela “o que não sabe[s]”. Finalmente, descreve-se a relação sexual involuntária, mostrando-se a condição de subjugação física, emocional e psicológica a que o sujeito poético está submetido: o corpo do homem

desperta-a até que ela, saindo “do sono/onde resvala [resvalo]”, repila a noite. O homem, por sua vez, terá o que almeja desde o início, ainda que contra os desejos da mulher: “vais descobrindo vales”.

Maria Teresa Horta traz, assim, para a poesia, um novo sujeito poético – só rompendo com a tradição literária podia romper-se com a condição da subjugação das mulheres, até porque a primeira compactuava com o silêncio, anulava sujeitos. Até que aquelas que pareciam trazer sujeitos novos – as cantigas de amigo – eram, na verdade, escritas por homens, e eram portanto estes quem moldava, na tradição literária, as relações afectivas e sexuais. Os poemas que compõem este livro são, portanto, veículos de actos políticos indispensáveis: afinal, eles mesmos são actos políticos, é a apropriação da linguagem que funciona como desafio ao instituído.

9.4.1. Recepção/censura de *Minha Senhora de Mim*

Minha Senhora de Mim foi o nono livro de poesia que Maria Teresa Horta publicou. À época da sua publicação, a autora já contava com o olhar atento da PIDE. Aliás, na ficha desta polícia política, que se encontra na Torre do Tombo, já se encontra um documento em que se pede informações sobre a autora, que data do início de 1967:

RELATÓRIO

ASSUNTO: – Interessa obter a identidade completa de MARIA TERESA HORTA que consta ser escritora. Sugere-se a consulta

à Conservatória da Propriedade Literária – Biblioteca Nacional de Lisboa. Número do Bilhete de Identidade se possível.

Trata-se de MARIA TERESA DE MASCARENHAS HORTA BARROS, casada, escritora, natural da freguesia de S. Sebastião da Pedreira, concelho de Lisboa, nascida a 20 de Maio de 1937, filha de Jorge Augusto da Silva horta e de Carlota Maria de Mascarenhas Horta, residente na Avenida Marconi, n16-5º Lisboa.

A MARIA TERESA é titular do Bilhete de Identidade número 1364329, emitido pelo Arquivo de Identificação de Lisboa, em 11/10/61.

Lisboa, 31 de Janeiro de 1967

BRIGADA DA SECÇÃO CENTRAL

Anos mais tarde, quando *Minha Senhora de Mim* foi publicada, na colecção “Cadernos de Poesia”, das Publicações Dom Quixote, dirigidas por Snu Abecassis, a polícia política apreendeu-a, acusando-a de ofensa “da moral tradicional da nação”. Moreira Baptista, a quem já aqui nos referimos, esteve ao leme deste processo, mandando chamar Snu Abecassis e ameaçando-a com o encerramento da editora caso voltasse a publicar algum texto da autora. Para além disso, Maria Teresa Horta foi pessoalmente perseguida, tendo sido, devido ao livro, espancada por três homens na rua.

Depois de proibida, a obra contou com vários actos de apreensão,

estando alguns dos autos respeitantes acessíveis no processo de Maria Teresa Horta, na Torre do Tombo. O auto do dia 14 de Junho de 1971 informa sobre a apreensão da obra numa livraria em Setúbal, tendo ainda uma nota à mão que diz “Devolveram 75 exemplares e os outros venderam-nos”:

AUTO DE APREENSÃO

Aos catorze dias do mês de Junho do ano de mil novecentos e setenta e um, na LIVRARIA ANTECIPAÇÃO, sita na Rua Augusto Cardoso, número oito, desta cidade de Setúbal, propriedade de Joaquim Hipólito Clemente, solteiro, gerente comercial, nascido a treze de Setembro de mil novecentos e quarenta e seis, em Socorro, Lisboa, filho de Cândido Clemente e de Maria Salete Clemente, residente na Travessa de Santa Maria, número cinco, segundo andar, nesta cidade, comigo, José Cláudio Conceição Foz, agente da Direcção-Geral de Segurança, que em cumprimento de ordem superior aqui os deslocou a fim de apreender a obra “MINHA SENHORA DE MIM”, de Maria Teresa Horta.

Foram encontrados somente dois exemplares da obra em referência, os quais apreendi e conduzo ao Posto desta Direcção-Geral em Setúbal.

E, para constar, se lavrou o presente auto que, depois de lido em voz alta, vai ser assinado pelo proprietário do estabelecimento de por mim, agente apreensor, que o

dactilografei e revi.

O auto é acompanhado por uma nota que, para além da apreensão ocorrida na Livraria Antecipação, informa que os exemplares que estavam à venda na Livraria Nuno Álvares e na Galeria Coldex já tinham sido vendidos:

Excelentíssimo Senhor

Em referência ao rádio nº 129/71-CI(1), de 14 do corrente mês, junto envio a V. Ex^a um Auto de Apreensão, dois exemplares do livro “MINHA SENHORA MIM”, de Maria Teresa Horta, apreendidos na LIVRARIA ANTECIPAÇÃO tendo a mesma devolvido 75 e vendido os restantes.

Na Livraria Nuno Alvares e Galeria Coldex, já haviam sido vendidos.

A BEM DA NAÇÃO

Setúbal, Posto de Vigilância da D.G.S., 14 de Junho de 1971

Ao Excelentíssimo Senhor DIRECTOR-GERAL DE
SEGURANÇA

LISBOA

O CHEFE DO POSTO,

Fernando José Waldeman do Canto e Silva

Chefe de Brigada

No dia seguinte, outra nota dá conta da mesma situação:

INFORMAÇÃO

Excelentíssimo Senhor

Encarregado superiormente da apreensão de 113 exemplares da obra intitulada “MINHA MULHER MINHA” da autoria de MARIA TERESA HORTA, na livraria “ANTECIPAÇÃO”, cumpre-me informar V. Ex.^a. que somente foram apreendidos 2 exemplares, em virtude de 75 dos quais haverem sido devolvidos à editora e vendidos os restantes 36.

Setúbal, Posto de Vigilância da D.G.S., 15 de Junho de 1971-

O Agente de 2.^a cl.

José Cláudio Conceição Foz

Como pode constatar-se, a PIDE vigiava a actividade literária de Maria Teresa Horta, tendo sido implacável na censura desta obra. O facto de a autora ter sido espancada por ter escrito a obra é paradigmático e reflecte o quão transgressora aquela obra se afigurava. A autora havia-se aventurado num tema proibido e havia assumido um papel proibido.

9.5. Conclusões

As proibições de *O delator* impediram a peça de circular, condenando-

a à quase total invisibilidade. Contudo, os textos fixados na antologia tiveram uma recepção diferente, tendo conseguido motivar debates sobre a produção teatral portuguesa então coetânea.

Minha Senhora de Mim, ao trazer para a literatura um novo modelo de relações entre sexos e ao reclamar para as mulheres o direito ao prazer sexual, trazia já no seu cerne uma nova formulação social, rejeitando a moral que o Estado Novo impunha. Claro, o regime, pouco afeito a contradições, fez o que pôde para apagar o livro da vida pública: não só o proibiu e apreendeu como ainda intimidou quem o publicou de forma a poder boicotar a carreira literária da autora.

O discurso libertador de Maria Teresa Horta incomodou o poder instituído, que teve necessidade de vilipendiar a obra da autora: esta, afinal, ofenderia “a moral tradicional da nação” e tudo o que o fazia era visto como herético. Assim como assim, a acção da PIDE, por muito violenta e persecutória que tenha sido, não conseguiu apagar *Minha Senhora de Mim* da vida pública. A obra viria a contar com uma edição da Editorial Futuro, em 1974, ou seja, logo após o término da ditadura, e viria ainda a ser republicada décadas mais tarde, pela Gótica, em 2001, e pela LeYa/ Dom Quixote, em 2015. No ano de 1990, Ana Luísa Amaral escreveu *Minha Senhora de Quê*, que, pelo seu carácter intertextual, dialoga com a obra de Maria Teresa Horta, mantendo-a viva. Para além disso, a obra faz parte do Plano Nacional de Leitura (PNL) desde o ano lectivo de 2016/2017⁶⁴, chegando assim às novas gerações de estudantes e leitores.

Ocupando um lugar no sistema de ensino português, a obra não só

64 A obra *Poemas para Leonor* também está integrada no PNL, com recomendação para o Ensino Secundário.

sobreviveu à ditadura como garantiu o seu lugar no cânone. O facto de Maria Teresa Horta não ter deixado de ter uma produção literária intensa e de excelente qualidade, aliada ao facto de ser uma das figuras mais proeminentes da cultura portuguesa, ajuda a que as obras que a PIDE proibiu não tenham caído no esquecimento.

10. Maria Teresa Horta, Maria Velho da Costa, Maria Isabel Barreno

10.1. Introdução: o contexto em que a obra surge

Em Maio de 1971, Maria Teresa Horta, Maria Isabel Barreno e Maria Velho da Costa decidiram, em Lisboa, iniciar um projecto literário que culminaria, em 1972, na publicação de *Novas Cartas Portuguesas*. Para o levarem a cabo, partiram de *Lettres Portugaises*, um romance publicado por Claude Barbin em 1669. Publicada anonimamente, a obra teve uma repercussão que se faria ainda sentir ao longo dos séculos seguintes. Em Portugal, viria a ser publicada em 1969, numa edição bilingue da Assírio & Alvim. A edição traduzida intitulava-se *Cartas Portuguesas* e contou com a tradução de Eugénio de Andrade. Foi desta edição que as três autoras partiram.

Quando, em 1972, veio a público a primeira edição de *Novas Cartas Portuguesas*, as autoras levavam já na bagagem obras que desafiavam o *status quo* do Estado Novo: com *Maina Mendes* (1969), Maria Velho da Costa iniciava o seu caminho de transgressão das convenções sociais, denunciando uma sociedade patriarcal; com *Os Outros Legítimos Superiores* (1970), Maria Isabel Barreno denunciava o silêncio simbólico sob o qual viviam as mulheres; e com *Minha Senhora de Mim* (1971), Maria Teresa Horta reivindicava peremptoriamente o direito à sexualidade feminina.

Esta primeira edição de *Novas Cartas Portuguesas*, da Estúdios Cor, contou com a direcção literária de Natália Correia, que, instada a cortar partes, publicou a obra integralmente. Esta versão sem cortes viria, assim, a público e seria recolhida e destruída três dias após a sua publicação pela censura do

regime ditatorial em vigor. O processo judicial que se seguiu a esta publicação – que revelava que a censura de Marcelo Caetano não divergia muito da de António de Oliveira Salazar –, e de acordo com o qual a obra era pornográfica e atentatória da moral pública, levou as autoras a interrogatórios da PIDE/DGS separadamente. A obra, escrita a seis mãos, desafiava as noções de autoria, uma vez que não se sabia quem tinha escrito cada fragmento textual. Assim, nos interrogatórios, tentou saber-se quem tinha escrito o quê, embora as autoras – até hoje – nunca o tenham revelado. O julgamento começou a 25 de Outubro de 1973 e só não teve lugar, após alguns adiamentos, por se ter dado o 25 de Abril de 1974, que marcava o término do regime ditatorial.

O impacto que a obra teve pode ser entendido se tivermos em conta as suas condições de produção. O livro, escrito por três mulheres, denunciava as opressões de classe, o pântano da guerra colonial e a situação das mulheres, numa época em que o Estado Novo, com a sua polícia política, condenava tudo o que se lhe opunha ou o condenava. Mais: ameaçava perpetuar-se com o indefectível apoio das classes dominantes, uma vez que continuava a estender-se até nas fases de crise.

Assim, o livro teve uma recepção internacional ímpar: motivou, na 1ª Conferência Feminista Internacional (Cambridge, de 1 a 4 de Junho de 1973), a primeira acção feminista internacional (TAVARES, 2011, p. 183), passou por traduções rápidas em vários países ocidentais, tendo uma enorme repercussão junto de figuras ligadas ao movimento feminista, como Doris Lessing, Jean-Paul Sartre, Marguerite Duras, Simone de Beauvoir e Christiane Rochefort. Aliás, as autoras contrabandearam o livro para França, endereçando-o aos editores destas três últimas. As “três Marias”, como viriam a ficar conhecidas internacionalmente, viram, assim, a sua obra tornar-se num

caso mediático. Não é de somenos: uma obra tão manifestamente contra a ideologia vigente, denunciando as inúmeras opressões do regime ditatorial, não teria como não abanar o *status quo*.

Em Portugal, a obra teve a sua segunda edição no ano em que a ditadura caiu (Futura, 1974), vindo a ter mais quatro nas décadas posteriores (Moraes Editores, 1980; Dom Quixote, 1998; Dom Quixote, 2001; Dom Quixote, 2010).

10.2. A proposta da obra: um trabalho a três

Em 1971, Maria Teresa Horta, Maria Velho da Costa e Maria Isabel Barreno iniciaram um projecto literário que teria a capacidade de agir sobre o mundo. Depois da publicação do livro *Minha Senhora de mim*, de Maria Teresa Horta, e da sua apreensão, o Secretário de Estado da Informação, Moreira Baptista, ameaçou Snu Abecassis, da editora D. Quixote, de que se tornasse a publicar esse livro ou qualquer outro assinado pela autora, encerraria a editora. Para além disto, a autora recebeu cartas e inúmeros telefonemas anónimos, com ameaças, tendo sido obrigada a pôr o telefone sobre escuta. No seguimento deste episódio, Maria Isabel Barreno, num dos almoços semanais das três autoras, propôs que escrevessem uma obra a três, imaginando que, se a obra de uma mulher já produzira tanto escândalo, uma obra escrita por três agitaria muito mais. Começaram, então, a pensar num livro que tivesse como figura principal Mariana Alcoforado. A figura não foi logo consensual, uma vez que representava o enclausuramento e que não podia, por isso, ser enaltecida. Acabaram por decidir nada fazer, mas, na semana seguinte, Maria

Isabel Barreno levou para o almoço a primeira carta. A partir daí, decidiram avançar para a redacção da obra. Logo no início, havia três regras: cada uma escreveria cinco cartas, haveria liberdade absoluta e tudo seria assinado pelas três. Esta última terá particular relevância, uma vez que foi uma experiência inédita no mundo, já que, até então, ainda que vários autores pudessem juntar-se para escreverem livros, cada um assumia os seus textos. O resultado da experiência foi aquilo a que Isabel de Jesus chamou *perturbada recepção* (JESUS, 2012, p. 44).

Composta por cartas, em prosa e em poesia, pequenos contos, monólogos, ensaios e uma transcrição do Código Penal Português, a obra apresenta uma miríade de personagens diversas que permitiu às autoras fazerem um retrato abrangente da condição feminina em Portugal no decorrer do Estado Novo e, concomitantemente, das relações pessoais e políticas que estruturavam a sociedade portuguesa. Tocando em temas tabu para a sociedade, como a guerra colonial ou a sexualidade feminina, o livro rompia com barreiras estabelecidas pela política e pela moral do regime salazarista, utilizando inúmeros artifícios literários e dando voz a personagens diversas, colocando as discriminações de género no centro da narrativa, e isto num contexto em que, legalmente, as mulheres não viam reconhecidos os mesmos direitos que os homens. Com retratos de mulheres vítimas de violações pelo próprio pai (conto “O PAI”), acostumadas à sua própria dominação, de mulheres enclausuradas em conventos contra a sua vontade (e aqui é ainda mais evidente a ponte com *Cartas Portuguesas*) ou de mulheres que se recusam a permanecer num lugar de subjugação, decidindo-se a não cederem mais (“A luta”), as autoras criaram uma obra impactante que confronta quem a lê com as contradições de uma sociedade. Ao exporem as injustiças de forma

tão clara, incluem já, através da formulação literária, a proposta de um mundo diferente, uma vez que desnaturalizam as desigualdades de género.

Para levarem a cabo este projecto literário, as autoras aliaram a capacidade analítica ao exercício estético e incluíram o elemento social na estrutura interna da obra, fazendo da própria escrita um acto social. O acto culminou numa obra literária impactante, com força material, que lhes permitiu ainda resgatar a recepção enquanto experiência. Nos pontos seguintes, veremos como.

A obra é ainda a procura, e o alcance, de uma forma literária capaz de marcar a experiência de se ser mulher durante o Estado Novo. Com uma panóplia de personagens que vão desde aquelas acostumadas à sua dominação àquelas que a recusam, as autoras, entre outras coisas, traçaram um retrato panorâmico da condição feminina à época, que incluía ainda um olhar sobre o passado e uma nova proposta de futuro.

Tendo como símbolo a mulher enclausurada, a obra desenvolve-se principalmente de forma epistolar, tornando análogas as situações das mulheres ao longo dos tempos e expondo, assim, as discriminações sofridas pelas mulheres no tempo coevo. Para além disso, o livro foca-se noutras relações de poderes reais e simbólicos da sociedade portuguesa, denunciando ainda os traumas provocados pela guerra colonial e das marcas estruturantes que esta deixou na sociedade portuguesa.

Uma vez escrita a obra, muitos editores rejeitaram publicá-la, também por temerem a PIDE. No entanto, a *Estúdios Cor*, pela mão de Natália Correia, aceitou-a de imediato:

A Natália aceitou de imediato o livro na *Estúdios Cor*,

ameaçando que, se o livro não fosse publicado, sairia. Fomos depois as três processadas, a *Estúdios Cor* e a Natália Correia enquanto directora literária. Em tribunal ela disse que não estava minimamente arrependida, que se tratava de um belo livro e que voltaria a editá-lo as vezes que fossem necessárias. Foi das primeiras pessoas a dar o seu depoimento em julgamento. (COSTA, 2006, p. 139)

Claro que a publicação da obra não foi ingénua: as autoras estavam conscientes da dimensão transgressora dos seus escritos. Afinal, em plena ditadura arrojaram uma literatura moderna não só ao nível da forma (uma vez que desafiavam a noção de autoria), mas também do conteúdo (para além das críticas à guerra colonial ou às desigualdades sociais, a obra desafiava os valores patriarcais, falando de corpo, de prazer sexual, de masturbação feminina, do prazer dos homens feito contra o conforto das mulheres). Foi precisamente a expressão da sexualidade que justificou o processo jurídico que foi dirigido às três autoras, considerando a obra pornográfica e atentatória da moral pública. Aliás, era este o carácter mais evidente da obra, sobrepondo-se às outras críticas ao regime:

Se os outros elementos de opressão social e política simbolicamente evidenciados na obra com o consequente questionamento da ordem social, exigiam uma subtileza de análise mais dificilmente exercida pelos censores, a expressão do erotismo e da sexualidade e, ainda mais, em palavras de mulheres, assumindo o corpo e o prazer, constituíram uma afronta inadmissível à moral oficial de um poder estabelecido no

masculino que se arrogava o direito de decidir o que às mulheres convinha ou servia, para que servidos eles fossem. (JESUS, 2012, p. 44)

Mesmo hoje, volvidas décadas, esta obra tem actualidade, pela forma como desestabiliza relações de poder, sejam exercidas no campo público/político ou no campo privado e individual. É nesse sentido que a obra, até por suscitar discussões actuais, é uma obra que *fez data*, ao invés de ser *datada* (JESUS, 2012, p. 44).

10.3. *Novas Cartas Portuguesas*: a intertextualidade

Novas Cartas Portuguesas é uma obra de difícil definição teórica. Talvez seja, por isso, mais fácil dizer o que ela *não é*. Como nota Maria de Lurdes Pintasilgo, não é uma colectânea de cartas, não é um conjunto de poemas e não é um romance (PINTASILGO, 1980, p. 7). Será talvez tudo isso, mas é precisamente por isso que esta obra, que *rompe e extravasa* (PINTASILGO, 1980, p. 8), resiste à catalogação (AMARAL, 2001, p. 2), desmantelando fronteiras entre géneros literários, chegando até a fundi-los. Ao mesmo tempo, as três assinaturas que acompanham cada texto desafiaram a categoria estanque de autoria.

De facto, uma primeira leitura pode levar à ideia de que o livro se compõe de uma colecção de textos sem um fio condutor claro: para além de os capítulos retratarem episódios diferentes com personagens diferentes, ainda se

varia entre prosa e poesia. Assim, as nove cartas são interrompidas por poemas, ensaios e outros textos, de difícil catalogação, subvertendo a regra que costumava nortear a correspondência epistolar. A leitura da obra fará com que derivem os leitores da mesma forma que o fizeram as autoras, sem indicações autorais e sem um gênero fixo.

Apesar disto, os textos, não assinados, obedecem a um princípio orgânico que o hibridismo textual é capaz de disfarçar:

(...) a identificação de um princípio formal que confira organicidade à obra como um todo constitui um desafio ao leitor das *Novas Cartas*, porque o primeiro efeito do hibridismo dos textos que as compõem é exatamente a impressão (falsa, como veremos) de que não há um dado organizador. (BARREIROS, 2014, p. 147)

Uma leitura atenta, porém, induzirá noutro sentido: a intertextualidade age enquanto princípio organizador da obra (SIMOSAS, 2007; BARREIROS, 2014). Para além da intertextualidade óbvia com *Cartas Portuguesas*, a que já voltaremos, o início do livro dialoga abertamente com obras, a que já fizemos referência, das suas três escritoras: *Maina Mendes* (1969), de Maria Velho da Costa; *Ambas as mãos sobre o corpo*, de Maria Teresa Horta (1970); *Outros legítimos superiores* (1970), de Maria Isabel Barreno.

No primeiro, Velho da Costa cria uma personagem que, tendo perdido a fala, tem de reinventá-la. No segundo, Teresa Horta, mostrando a herança histórica negativa para as mulheres, reivindica o seu direito às liberdades; no

terceiro, Isabel Barreno põe personagens femininas no centro da narrativa, recuperando-as enquanto sujeitos históricos.

Ao mesmo tempo, as autoras nunca esconderam que a sua obra dialogava com aquela que Claude Barbin publicara anos antes. Aliás, o próprio título já impede que se fuja à obra cuja autoria, ainda que contestada por muito tempo, se tem atribuído a Gabriel de Guilleragues (1628-1685) (GREEN, 1926; SPITZER, 1953; ROUGEOT, 1961; DELOFFRE, 1962). Ainda assim, há edições que a atribuem à própria Soror Mariana Alcoforado. Tendo as cartas sido assinadas com este nome, Mariana Alcoforado não foi vista como uma personagem literária, mas antes como a autora dos próprios textos, que, assim, eram vistos não como ficção mas como documentos históricos.

O livro de que as três Marias partiram consiste em cinco cartas de amor dirigidas por Mariana ao Marquês Noël Bouton de Chamilly, Conde de Saint-Léger e oficial francês, e tornou-se num clássico da literatura mundial. Exacerbada, exagerada, não raras vezes desesperada, a obra, escrita numa época marcada pelo barroco na arte, apresenta já algumas características que viriam a marcar o estilo romântico.

O diálogo de *Novas Cartas Portuguesas* com *Cartas Portuguesas* é iniciado no título, ao mesmo tempo que a nota que acompanha o título, ainda antes da “Primeira Carta I”, evidencia o diálogo intertextual com obras das três autoras:

NOVAS CARTAS PORTUGUESAS

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

outros legítimos superiores) (BARRENO/HORTA/COSTA, 2010, p. 1)

A revisitação a *Cartas Portuguesas* permite o resgate: ao recuperarem a obra de 1669 para a literatura então coetânea, as três Marias contribuíram para a *contemporaneidade* da primeira, nos termos de Agamben (2010), conciliando épocas diferentes, antecipando uma vocação que sobreviveria ao próprio tempo da obra e conferindo-lhe, assim, *contemporaneidade* muito para lá do seu tempo. A actualidade de *Cartas Portuguesas*, no tempo em que foram escritas, rompendo com o estabelecido e pondo no cerne da narrativa o cárcere de uma mulher, só por ser mulher, conceder-lhe-ia, assim, alcance no futuro.

Ao mesmo tempo, e em sentido inverso, a intertextualidade com *Cartas Portuguesas* confere a *Novas Cartas Portuguesas* um alcance no passado, mostrando de que forma as opressões que retrata não são um problema passageiro. Há, como já referimos, um foco nas de género, tema predominante desta obra. Mesmo assim, a obra vai mais além, concatenando uma série de opressões e, por vezes, colocando até no centro da narrativa o tabu da guerra colonial. No ponto seguinte, referir-nos-emos a alguns dos casos de mais aguçada violência.

10.4. Exemplos práticos – breve análise

Por toda a obra, existem retratos violentíssimos de inúmeras opressões. Um comentário exaustivo acerca de todos eles seria impraticável nesta tese e, por isso, referir-nos-emos de seguida a alguns dos que ilustram de forma mais clara o impacto que a obra teve e a sua abrangência temática.

Sendo assuntos como a violência doméstica, à altura, do foro exclusivamente privado, a obra contribuiu para que fossem alvos de discussão pública, transformando-as, portanto, em assuntos políticos. Assim, as relações de poder, que naturalizavam as opressões de género, eram questionadas abertamente, ao mesmo tempo que as autoras desconstruíam a naturalização da violência machista, combatendo a impunidade e tendo sempre em conta as outras relações de poder na sociedade (por exemplo, as de classe).

A naturalização das relações de poder, tão conveniente às classes dominantes, uma vez que dizima a legitimidade das forças que se lhe opõem, será um dos grandes entraves à alteração de relações de forças sociais. Contra isto, a acção dos movimentos feministas permitiu que a violência doméstica tenha passado a ser entendida como um problema social, garantindo, assim, a possibilidade de que fosse enfrentada. Em *Novas Cartas Portuguesas*, são vários os casos que mostram que a condição das mulheres não derivava de uma condição natural, mas política, ao contrário do apregoado pelo Estado Novo, que tentava atribuir características biológicas a cada um dos sexos, definindo, dessa forma, o lugar social de cada um.

Assim, faremos aqui referência a textos de *Novas Cartas Portuguesas* que ilustram a luta que este livro também representou, para além do seu valor estritamente literário, encarando-os como propostas de vida e denúncias de vidas possíveis.

Em “O PAI”, um pequeno conto de duas páginas, vemos aquela que será uma das mais perturbadoras cenas deste livro: a violação de uma mulher (menina?) pelo próprio pai. Ao escrevê-la, as autoras não desculparam o culpado nem fizeram da vítima heroína, que aqui aparece a desempenhar um papel submisso, assumindo o papel que lhe está destinado por um *princípio*

simbólico que é conhecido por dominantes e dominados (BOURDIEU, 2012, p. 8). Mesmo tendo consciência de que a relação sexual que entre os dois se estabelece é contra a vontade dela, ou não necessitaria de calá-la (“Curva-se quando ela acorda e tapa-lhe a boca com força, brutal” in BARRENO/HORTA/COSTA, 2010, p. 130), o homem considera que a culpada é a filha, que “Era perversa: tinha um riso liberto, sedento, e uma maneira envolvente de olhar os outros; um odor enlouquecido a entreabrir-se aos poucos, como um fruto, obsessivo: obsessivamente, obsessivamente” (BARRENO/HORTA/COSTA, 2010, p. 130). Viola-a, porque, afinal, ela “andava em casa com as blusas desabotoadas” (BARRENO/HORTA/COSTA, 2010, p. 129) e, no dia seguinte a tê-la violado, diz-lhe que tem de abandonar a casa:

(...) não podemos continuar a viver todos juntos na mesma casa depois do que se passou. Foste a culpada de tudo, bem sabes que foste a culpada de tudo, eu sou homem; sou homem e tu és provocante, perversa. És perversa. Uma mulher sem vergonha, sem pudor. Não te quero ver mais, enjoas-me, repugnas-me, envergonhas-me. Tu percebias, sei que percebias, que sabias como me punhas. Eu sou homem, minha puta. (BARRENO/HORTA/COSTA, 2010, p. 130)

Mariana, a filha, assume a culpa: “Claro que sou uma puta, podes estar tranquilo, pai, sou uma puta.” (BARRENO/HORTA/COSTA, 2010, p. 130). Como se vê, a mulher é apresentada como um ser imoral, isentando o agressor, e também ela, ainda que tendo consciência de que a relação sexual se

desenvolveu contra a sua vontade, assume a responsabilidade.

O desenrolar da narrativa não será ainda de somenos: com uma carga erótica que se vai adensando de parágrafo para parágrafo, a acção culmina na rejeição de ambos os pais, que culpam a filha pela violação, e na consequente expulsão da casa. Termina com um insulto que a mãe dirige à filha: “Grande cabra” (BARRENO/HORTA/COSTA, 2010, p. 130).

O “*Texto sobre a solidão*”, outra curta narrativa, descreve uma cena em que a relação sexual é utilizada como mera manobra de subjugação: Mónica, que se debate, “todavia imóvel, hirta” (BARRENO/HORTA/COSTA, 2010, p. 191), vê-se forçada a manter relações sexuais com um homem que não ignora o horror que lhe provoca. Aliás, é nesse horror que se faz a sua excitação sexual: “Gosto que tenhas nojo mas que venhas comigo para a cama” (BARRENO/HORTA/COSTA, 2010, p. 191), pensará ele. Dessa forma, o seu prazer sexual contará como vitória sua, como subjugação dela: “se veio de novo a vingar-se dela; lambuzando-lhe com o sexo, em seguida, a boca cerrada a dar-lhe a conhecer o gosto da sua vitória.” (BARRENO/HORTA/COSTA, 2010, p. 193). Esta visão estará de acordo com a de Bourdieu, que interpreta a relação sexual como uma relação social de dominação, construída através do princípio de divisão entre o masculino, activo, e o feminino, passivo. Este princípio dirigirá o desejo masculino como desejo de posse e o feminino como desejo de dominação masculina, aliando-se aqui a dominação e a subordinação erotizadas, passando mesmo a haver um reconhecimento erotizado da dominação (BOURDIEU, 2012, p. 31). Assim, neste texto, o gosto do homem na subjugação feminina prova o desejo de posse e a necessidade de assumpção de poder. Desta forma, o poder assume a figura da subjugação física da mulher.

O texto “*Carta de D. Joana de Vasconcelos para Mariana Alcoforado*

freira no Convento de Nossa Senhora da Conceição em Beja”, para além do seu carácter intertextual, já referido, com *Cartas Portuguesas*, permite que se faça referência à falta de liberdade que as mulheres tinham para decidirem os seus destinos, consequência da dominação patriarcal, que tinha o poder de decidir sobre elas. Assim, Mariana, encarcerada num convento contra a sua vontade, será invejada por Joana, casada contra a vontade com um homem que não quer: “Antes aprouvera a meus pais me darem hábito tal como a ti, Mariana; monja me agradaria mais ser que mulher odiando seu marido e tão vulnerável, tão ansiosa, tão sequiosa de amor.” (BARRENO/HORTA/COSTA, 2010, p. 135). Assim, contra a clausura do convento, Joana contrapõe a forma como o marido usava o seu corpo contra a sua vontade: “Sabes tu o que é sermos tomadas nuas por mãos apressadas e bocas moles de cuspo? O corpo dilacerado por membro estranho, escaldante, a magoa sobretudo a alma?” (BARRENO/HORTA/COSTA, 2010, p. 135). Posteriormente, na resposta de Mariana Alcoforado a Joana, esta vai dizer-lhe que preferia a sua reclusão: “(...) de bom grado me casaria com quem meus pais escolhessem e mesmo repugnada me daria, embora isso, sei, fosse uma infância, a homem a quem eles me vendessem. Tudo faria, Joana, a fim de me libertar deste convento onde sufoco e endoideço, dia após dia lentamente.” (BARRENO/HORTA/COSTA, 2010, p. 144). Consciente da clausura de uma e de outra, vai ainda reflectir sobre o papel da mulher na sociedade, ao mesmo tempo que se encontra feliz por Joana, estéril, não estar condenada ao papel de mãe a que está simbolicamente destinada:

Que infelizes, minha amiga, ambas amarradas por leis tão desumanas que tornam a mulher pertença sempre de alguém,

domínio, terra onde se pernoita e semeia. - Vingança é tua esterilidade, desforra; por ela te negas a ser utilizada: mãe te tornando de homem ou mulher gerados por marido que odeias. Fêmea para dar crias: filho varão que siga a casta, em montada e nome do pai... a isso te recusas pelo útero, em tua revolta, Joana, e abençoada sejas! (BARRENO/HORTA/COSTA, 2010, p. 145).

Já o texto “Monólogo de uma mulher chamada Maria, com a sua patroa”, ainda que gire à volta da violência que a personagem sofre por parte do marido, foca-se ainda nos traumas de guerra. Assim, a vítima de violência, ao mesmo tempo que não se reivindica como sujeito por estar simbolicamente destinada à resignação e à submissão, desculpabiliza o agressor, referindo-se àquilo que este passara na guerra colonial: “mas como é que eu podia saber que o meu António havia de vir assim das Áfricas, ele que era uma pessoa, não desfazendo, de tão bom coração e desde que veio das guerras anda transtornado da cabeça e me mete medo grita noite e dia, bate-me até se fartar e eu ficar estendida.” (BARRENO/HORTA/COSTA, 2010, p. 163). Ao longo do monólogo, Maria vai dando a entender o grau da violência: “ele sempre a bater, a bater, só não dando cabo de mim porque o menino coitadinho, se foi botar agarrado ao meu corpo” (BARRENO/HORTA/COSTA, 2010, p. 164). A uma violência bárbara, segue-se a aceitação: “voltou um mês depois, para me pedir desculpa com tão bons modos que o desculpei, o que quer a senhora, são fraquezas que a gente tem” (BARRENO/HORTA/COSTA, 2010, p. 164). As autoras mostram ainda o desespero que pode assolar uma vítima de violência doméstica sem esperança no futuro e sem capacidade de mudança: “Foi sina ser infeliz, não vale a pena lutar contra o destino, minha senhora, não vale a

pena, o homem pode-se revoltar sempre que quer mas a mulher está presa a eles, a um filho e depois? Que o meu António no fundo até não é mau, não senhora, e é o pai do meu Antoninho, pobrezinho, tão fraquinho me saiu do corpo...” (BARRENO/HORTA/COSTA, 2010, p. 164). Esta será, assim, uma representação de um caso em que a mulher não se reivindica como sujeito por estar simbolicamente destinada à resignação e à submissão.

Com esta cena, as autoras tiraram a violência doméstica dos confins da vida privada, inacessível pela política pública (só no ano 2007, contudo, ela passaria a ser considerada crime público em Portugal), escancarando as portas que davam acesso à política dentro da casa, num avanço feminista que desconstruía a naturalização da violência machista.

O texto “*O Cárcere*”, por sua vez, apresenta uma personagem habituada à violência que sofre. Aliás, a personagem, sem nome, chega até a ver essa violência como inevitável, independente do que quer que fizesse, constitutiva daquela relação. Assim, à entrada do marido em casa, percebe-lhe “o olhar mau dos dias em que choviam novas acusações, novas suspeitas, renovadas injúrias.” (BARRENO/HORTA/COSTA, 2010, p. 169). A partir daí, fica claro que a personagem não terá salvação, que a violência que dali advirá não terá justificação naquilo que fizer ou não. É por esse motivo que diz “porquê contar pormenores e suas sequências, tudo foi provocação, tática de extrair o pretexto do seu silêncio” (BARRENO/HORTA/COSTA, 2010, p. 170), uma vez que ele continuava “buscando o mínimo pretexto que lhe permitisse passar ao ataque, à brutalidade” (BARRENO/HORTA/COSTA, p. 170). Daí que seja dito que “o que foi seu [da mulher] gesto ou sua resposta não interessa” (BARRENO/HORTA/COSTA, 2010, p. 170), uma vez que, assim como assim, ele passaria ao ataque. E assim o fez: “ele saltou do catre

com as suas botas pesadas, e começou a dar-lhe pontapés meticulosamente, primeiro nas canelas, depois nas coxas, depois no sexo, as botas subindo sempre, à medida que o seu corpo se dobrava, se curvava, se enrodilhava” (BARRENO/HORTA/COSTA, 2010, p. 170).

No final, a vítima lembra-se de que quando José, o marido agressor, fora preso, “todos eles tinham protestado então, com alarido e com ódio aos polícias, e viera mesmo um senhor com um papel para se assinar o nome a protestar” (BARRENO/HORTA/COSTA, 2010, p. 171). Nota ainda que, por ela, “não há papéis nem zangas”. Por que a tratará ele assim, a ela, que lhe coze as batatas, lhe trata da roupa e lhe pariu os seis filhos? (BARRENO/HORTA/COSTA, 2010, p. 171).

Cabe, aqui, fazer duas notas sobre este texto. A primeira diz respeito à mobilização em torno da pessoa sobre a qual a violência é exercida: Maria nota que, quando José fora vítima – neste caso, da polícia –, tinha havido mobilização para que sobre ele não fossem cometidas injustiças ou violências; por ela, contudo, ninguém se mobiliza, sofre violência em silêncio – uma violência naturalizada, portanto – e a sua condição não choca ninguém. A segunda nota refere-se à confusão da personagem, que não entende como pode ser mal tratada, se cozinha, trata da roupa e dá à luz. Ou seja, considerando que cumpre o seu papel de mulher – esposa, empregada doméstica e mãe –, não pode haver motivos para a violência. A confusão deixa em aberto a sua perspectiva sobre potencial violência sobre quem não cumpre estes papéis, sendo claro que se conforma com o seu papel submisso, assumindo-o como natural e contribuindo para a sua própria dominação.

Finalmente, fazemos ainda uma referência ao texto “*A Luta*”. Ao contrários dos textos anteriores, neste há uma recusa da submissão: Maria,

também vítima de violência doméstica, abandona o marido, António, decidida a não mais ceder. Assim, “corre sem ver para onde, sem saber se ele a persegue a fim de a tentar levar para casa” (BARRENO/HORTA/COSTA, 2010, p. 231). Sem olhar para trás, a decisão está tomada: não mais cederá às súplicas, às ameaças, à ternura ou à tortura física. António, por sua vez, não aceitará a decisão: diz a sua ameaça num tom que quase parece uma jura de amor: “Tudo hei-de fazer para que voltes” (BARRENO/HORTA/COSTA, 2010, p. 232). Nesse tom, que é já a ameaça de violência, tenta agrupar a agressão com o amor: “Não penses que me vingo. Sabes que te amo. Somente agora os gestos são diferentes e outros os processos de to demonstrar.” (BARRENO/HORTA/COSTA, 2010, p. 232). A violência que exerce será, assim, um gesto diferente, um outro processo de demonstrar amor. Refere-se ainda ao poder que terá sobre ela, dizendo que nunca a obrigou “a alguma coisa mais do que seria normal exigir um homem de uma mulher”, tendo somente empregado “os direitos (que me são devidos) sobre minha mulher” (BARRENO/HORTA/COSTA, 2010, p. 233). Ou seja, a mulher aparece como propriedade do homem, sobre a qual o homem pode exercer os direitos que entender, fruto de uma relação de forças que objectifica e hierarquiza.

Ele refere-se ainda à sua [dela] “presença frágil aqui em casa onde é o teu lugar” (BARRENO/HORTA/COSTA, 2010, p. 232), o que nos remete para a divisão do espaço: numa sociedade em que os homens dominam o espaço público e o poder, as mulheres ficam destinadas ao espaço privado. Estando excluídas das tomadas de decisões e do exercício do poder, as mulheres confinam-se à vida privada e doméstica numa casa que é, assim, o lugar delas, aparecendo como cárcere a que estão confinadas, e não lar.

Desta forma, pondo as mulheres, só por serem mulheres, no centro da

narrativa, para além de denunciarem a sua herança histórica negativa e de obrigarem à reflexão sobre as discriminações, também do ponto de vista legal, sofridas pelas mulheres, as autoras puderam delinear um retrato panorâmico da condição feminina durante o Estado Novo, ao mesmo tempo que rompiam a ausência das mulheres na História. Neste sentido, criaram uma série de personagens distintas, mostrando, e ainda que não negando a existência de classes, antes pelo contrário, que a questão de se ser mulher durante o Estado Novo mostra que há uma discriminação alheia a classes, ainda que o regime tenha criado elites femininas. Assim, a literatura foi aqui usada como arma política, sendo usada para marcar uma História, ao mesmo tempo que ressignificava o passado, resgatando-o para lutas presentes.

Ao mesmo tempo, com personagens de fôlego, *Novas Cartas Portuguesas* deixa uma semente para a recusa da resignação: o vínculo matrimonial não deve ser um contrato de posse. Por isso, a pergunta retórica: “Acaso será a mulher obrigada a suportar a um homem todas as humilhações só porque ele é marido: dono, senhor?” (BARRENO/HORTA/COSTA, 2010, p. 213). Perguntando-o, e esperando reflexão e não resposta, as autoras incitam as sublevações das classes oprimidas, fazendo com que a sua obra literária, tão comprometida com a realidade, funcione contra a dominação cultural. Desta forma, denunciando de forma crua os problemas que advêm das hierarquias de poder, deixam a semente para a transgressão do modelo social vigente.

10.5. *Novas Cartas Portuguesas*: a actualidade da obra

Maria Alzira Seixo diz que há pelo menos quatro razões para se ler

Novas Cartas Portuguesas ainda hoje: o confronto dos tempos, a questão literária, a repartição das vozes no texto e o hibridismo intertextual (SEIXO, 2001, p. 179-183). Talvez a mais importante seja precisamente a primeira, uma vez que esta permite “verificar como a situação para a qual o livro apelava (a situação social da mulher) não foi passível de qualquer alteração significativa” (SEIXO, 2001, p. 179). Assim, este olhar das autoras – para o passado, ressignificando-o e resgatando-o –, com o qual as autoras partiram para a escrita da obra, não é unilateral, voltando-se ainda para o futuro: permite-nos, ainda hoje, ver que, apesar de alguns progressos na questão dos direitos das mulheres, mesmo depois do 25 de Abril, o poder patriarcal mantém-se mais ou menos da mesma forma. Claro que, mesmo assim, as outras três razões não serão de somenos: a dimensão poética da obra tem um forte impacto, assim como o seu carácter intertextual e o hibridismo dos textos; a escrita plural, que transcende as autorias; o papel histórico-literário que a obra desempenha.

Novas Cartas Portuguesas mostra, assim, de que forma o destino das mulheres se vai repetindo ao longo dos tempos, legitimando-se pela cultura e pela tradição, justificado pela ideia de sempre ter sido assim (BESSE, 2006, p. 16). Ao mesmo tempo, torna claro que o privilégio de classificação pertence às classes dominantes, que atribuem diferentes valores aos diferentes grupos, mantendo-se sempre no lugar social privilegiado, fruto da sua relação de poder e da sua necessidade de perpetuá-lo. O livro foi, do ponto de vista político, uma arma tão forte precisamente por rejeitar a naturalização da relação de forças, influenciando, assim, para que não se perpetuasse, ao mostrá-la enquanto criação cultural e social.

10.6. O papel transgressor da obra

O papel transgressor da obra é geralmente admitido. Aliás, a próprio proposta de elaboração da obra por Maria Isabel Barreno já incluía a intenção de transgressão: se a obra de uma escritora tinha provocado escândalo, a obra de três provocaria muito mais. Escreveram, assim, conscientes da transgressão dos ditames do Estado Novo, tendo noção de que a obra não sobreviveria à censura durante muito tempo. Aliás, se obras que desafiavam a moral e o pudor do regime muito menos descaradamente haviam já sido proibidas, que dizer desta, de imediato considerada pornográfica, também para deslegitimar as autoras?

O livro, portanto, incluiu uma série de afrontas ao estado de coisas, até porque no seu cerne havia já uma nova proposta política e social: ao denunciar-se tantas injustiças, identificando-lhes a génese, partia-se já para a formulação de um mundo novo em que estas não teriam lugar, por haverem já sido deslegitimadas politicamente (aqui, através da forma literária). Claro, para deslegitimar uma obra que o enfrentava sem máscaras, o Estado Novo usou o que estivesse ao seu alcance e tentou desvalorizá-la moralmente. A estratégia, contudo, não resultou e o acto foi visto como perseguição política:

(...) o classificá-lo como pornográfico não foi obra do acaso. Eles pensaram que só o facto do livro aparecer com a chancela de três mulheres, a aplicação do carimbo de “pornográfico” iria desmobilizar a solidariedade dos demais escritores, o que não aconteceu, felizmente. Pelo contrário, toda a gente entendeu que aquilo era um processo político, apesar de ser a polícia dos

costumes que tomou conta do caso. (AZEVEDO, 1999, p. 141)

Maria Velho da Costa, citada por Maria João Guimarães (1998: 4), acredita que toda a perseguição se deveu às referências à guerra colonial, tema tabu durante o regime. A acusação por pornografia seria, contudo, aquela que desvalorizaria as autoras tanto do ponto de vista moral como do ponto de vista político.

Não há dúvida de que *Novas Cartas Portuguesas* não foi um mero exercício retórico: a proposta de um mundo novo incluiu a proposta de uma nova condição feminina no cerne de um regime que tentava domesticá-la:

A libertação do corpo feminino, sexualmente reprimido, e a transgressão ao nível da expressão linguística, terreno do masculino e da cultura homológica e patriarcal, parecem estar na origem dessa necessidade de constituição íntegra de uma “nova mulher”, como querem *Novas cartas portuguesas* (CUNHA, 2012, p. 6)

O nascimento dessa “nova mulher” chocaria com os desejos e as práticas políticas do regime, assim como com a sua moral, e, por isso, o Estado Novo cumpriu o seu papel opressor, reprimindo a ideia e a obra, de forma a que nada abalasse os pilares em que se erguia havia já quatro décadas e em que continuava erguido, cada vez mais a custo e apesar das afrontas que lhe eram feitas. Assim, o destino da obra foi o mais previsível. Numa entrevista, Maria Teresa Horta afirma que o conhecimento da censura que escrutinava os livros

publicados nunca a fez alterar a sua escrita. Contudo, no que toca à censura da escrita jornalística, feita previamente, a atitude já era outra:

a censura aos livros (...) era uma censura não prévia, fazia-se posteriormente à publicação dos livros: as pessoas sabiam que o livro podia ser apreendido, mas era publicado intacto. No que me diz respeito, este tipo de censura nunca me levou a alterar qualquer escrita minha, nunca me provocou qualquer medo, nem nunca me coagiu, ao contrário do que sucedia com a escrita jornalística, onde realmente me sentia coagida, porque era uma censura directa, imediata, antecipada, susceptível de atrasar ou até de impedir a saída do jornal. (AZEVEDO, 1999, p. 140)

Contudo, não é só através do conteúdo que a obra é transgressora. Já nos referimos à questão autoral: escrevendo, as mulheres reivindicavam para si mesmas o direito à produção simbólica, rejeitando o lugar doméstico e política e socialmente inactivo a que o patriarcado, e concretamente o Estado Novo, queria confiná-las. Assim, é o lugar de onde a obra parte, *per se*, ou seja, a sua condição de produção, que torna a obra transgressora, até porque esta se imiscui na produção artística.

Ao mesmo tempo, será possível ver-se a tradição literária como sexuada à partida, uma vez que, se só os homens tinham acesso à produção simbólica, só eles poderiam canonizar-se. Assim, as mulheres, por viverem num mundo em que o poder pertencia aos homens, não teriam uma cultura própria: “a mulher não tem uma cultura própria, ela existe numa cultura onde o poder pertence aos homens, logo ela está, nessa cultura, alienada”

(BARRENO/HORTA/COSTA, 2010, p. 222). Partindo deste princípio, facilmente se conclui que a escrita literária era já aqui uma formulação política, uma vez que permitia que as mulheres se reivindicassem enquanto sujeitos sociais.

Barreiros considera ainda que a própria epígrafe é transgressora, “porque não remete a obra de autor alheio, mas a textos das próprias autoras, asseverando-se, desde a primeira página, a autoria feminina e coletiva, em alusão às manifestações populares de cultura.” (BARREIROS, 2014, p. 147/148). Assim, a obra não apareceu como um trabalho individual, como era até então habitual, mas antes como uma manifestação colectiva de mulheres que reivindicavam os seus direitos.

As autoras, com o estudo do próprio género e conscientes de uma herança histórica negativa para o sexo feminino, apetrecharam-se com uma ferramenta fundamental para a análise das relações de poder entre os géneros: uma consciência intelectual crítica que lhes forneceu uma capacidade analítica crucial para a criação de uma obra política com capacidade de agitar, expondo um sistema ideológico que legitimava a violência contra as mulheres.

Desta forma, as três autoras tentaram desnaturalizar a condição feminina que retrataram, expondo-a como consequência de relações de poder que usavam a discriminação das mulheres de forma a que se fortalecesse um *status quo*. É ainda neste sentido que não é difícil entender a razão pela qual a censura de Marcelo Caetano agiu meros três dias após a publicação de *Novas Cartas Portuguesas*, considerando-a imoral e pornográfica: a classe dominante impunha a sua moral como moral natural, impondo os seus fins à sociedade e servindo, assim, os seus interesses de classe e a divisão sexual que queria como estruturante da sociedade. Aliás, a ditadura tinha tido, desde o início, a

urgência de fundar/manter uma “política nacional”, a única que poderia ter lugar no Estado Novo (ROSAS, 2013, p. 24). Tudo o que a afrontasse teria, através do repúdio frontal da democracia, uma censura à vista. O próprio Salazar o assumia: “(...) importa-nos ser intransigentes na defesa e na realidade dos princípios que a constituem. Nestas circunstâncias não há acordos, nem transições, nem transigências possíveis” (SALAZAR, 1967, p. 139). Marcelo Caetano continuou, assim, o seu legado ditatorial e intransigente quando assumiu o poder.

10.7. Anti-feminismo

Helena Neves (2001: 17) nota que o anti-feminismo constituía uma componente essencial da ideologia fascista. Assim, o feminismo, considerado uma ameaça à natureza da mulher, à instituição familiar, à natalidade e aos bons costumes, era visto como um inimigo ideológico incompatível com a ideologia sustentada pelo regime autoritário (TAVARES, 2008, p. 111) e não podia, por isso, ser propagado. Ao invés disto, teria de ser combatido.

Novas Cartas Portuguesas foi visto como um livro feminista. E podemos argumentá-lo assim, uma vez que cumpre um papel de incitação à sublevação das mulheres, ao seu ganho de direitos e à desnaturalização das discriminações de género. Mesmo que as três autoras afirmem que nenhuma delas pretendeu escrever um livro feminista, antes um livro *de ruptura* que foi considerado feminista assim que as feministas começaram a dar-lhe o seu apoio (TAVARES, 2008, p. 192), o facto é que, no momento que serviu uma

luta específica, tornou-se constitutivo dessa luta. *Novas Cartas Portuguesas* tornou-se, assim, num dos grandes marcos das lutas feministas em Portugal no decorrer do século XX, marcando a história literária e, concomitantemente, a história das reivindicações dos direitos das mulheres.

Com a obra, as autoras lograram a inscrição das mulheres, e das repressões sofridas, na história literária portuguesa. Assim, desempenharam um papel relevante na constituição de uma historiografia que fosse capaz de inscrever as vivências das mulheres na sociedade, tornando-as em agentes sociais e políticos, agrupadas e confinadas ao lar por processos sociais e políticos, e rejeitando a naturalização deste confinamento. Assim, afrontavam o regime e a moral que este queria impôr ao país, rejeitando, para isso, o feminismo e todas as acções que iam no sentido da emancipação das mulheres. Numa entrevista dada a Manuela Tavares em 27 de Abril de 2004, Maria Teresa Horta refere-se à forma como o regime lidava com a ideia do feminismo, ridicularizando as mulheres, de forma a evitar qualquer ruptura:

O fascismo deteriorava tudo: a nossa auto-estima, a ambição, a dignidade e, sobretudo, as mulheres. Havia mulheres que lutavam contra o regime mas que não se assumiam como feministas, porque se começou a entender o feminismo como algo de perigoso. A maior ruptura está numa mulher feminista, porque ela pode causar rupturas no sistema. As sociedades defendem-se porque querem manter a tradição, mas são as mulheres que podem dar a volta. As feministas foram sempre ridicularizadas, mesmo no tempo das sufragistas. Muitas eram consideradas loucas. Eu, quando me comecei a assumir como feminista, fui vista como maluca. Diziam-me: «Estás a estragar a tua carreira».

10.8. *Novas Cartas Portuguesas*: um retrato da condição feminina?

Partindo da realidade e denunciando-a, as três Marias fizeram, na obra que aqui tratamos, um retrato panorâmico da condição feminina em Portugal à época, com mulheres que, como nota Besse, são principalmente marcadas por três aspectos: a *marginalização*, a *estigmatização* e a *domesticação* (BESSE, 2006, p. 16). Ao mesmo tempo, Besse identifica um jogo de ambiguidades que permitem repensar a história do poder, da propriedade e da dominação masculina, ligada a uma ideia de fatalismo, considerando a obra um texto subversivo por denunciar o peso desta tradição (BESSE, 2006, p. 18). De facto, a consciência da herança histórica profundamente negativa para as mulheres perpassa toda a obra. Ao mesmo tempo, esta é algo mais, uma vez que as autoras não exploraram uma pura dominação dos homens sobre as mulheres – que seria redutora e se furtaria ao debate sobre outras hierarquias de poder –, antes questionando toda uma ordem social. Assim, pegaram em temas que eram tabu, como a guerra colonial, e escancararam o papel fortemente marcado da igreja católica na vida social e as diferenças entre as classes sociais.

Assim, é apresentada uma panóplia de personagens que alberga grande parte da condição feminina à época: das mulheres cúmplices da sua própria dominação às que querem mudar o rumo das vidas que levam, ao invés de as assumirem como seu destino obrigatório, os retratos são vários e acutilantes. Numa referência a várias gerações e a várias personagens, mostra-se a opressão patriarcal e as várias formas como esta pode ser exercida, mostrando uma rede

complexa de determinações culturais que estruturavam a sociedade portuguesa. Para além disso, conjugam-se diferentes tempos e universos, ao mesmo tempo que se deambula entre vários tipos de textos, nem todos literários, uma vez que foi ainda feita a transcrição de um artigo do Código Penal português.

Neste sentido, e ainda que o faça, a obra não é um mero retrato da condição feminina no contexto em que foi escrita. Pelo contrário, ela tenta expôr os problemas estruturais do Estado Novo, denunciando assuntos tabu como as explorações de classe⁶⁵ e a guerra colonial. Há, desta forma, a

⁶⁵ Num texto publicado no “Expresso” no dia 9 de Março de 1974, Maria Isabel Barreno alia a exploração de género à exploração classista. O texto, intitulado “A trabalho igual, salário igual”, confronta a aceitação do princípio de igualdade salarial contemplado na legislação portuguesa e nas recomendações da ONU com a realidade laboral. Assim, a autora nota que se poderia, “numa primeira tentativa de explicação, imputar aos patrões a resistência à prática do salário igual: para estes as mulheres são um manancial de mão-de-obra a baixo preço, que importa manter como tal, inclusivamente como elemento de controlo de mercado de trabalho; consideradas as coisas assim, é fácil ladear as leis, classificando, por exemplo, as mulheres em categorias profissionais diferentes das dos homens, embora executando as mesmas tarefas que estes.”, mostrando de que forma a exploração classista se serve da discriminação de género, mostrando ainda de que forma o trabalho realizado por mulheres é subvalorizado. Para que isto aconteça, a autora identifica três causas: uma menor qualificação por parte das mulheres, uma vez que os rapazes eram encaminhados para cursos técnicos e as mulheres recebiam uma formação geral, uma vez que o seu futuro era pensado a partir das obrigações familiares que teria de cumprir; uma menor duração das carreiras das mulheres, que as abandonavam graças ao casamento ou aos filhos; um maior número de faltas dadas por mulheres, graças a obrigações familiares, e um menor número de horas extraordinárias; uma maior prática, por parte das mulheres, de empregos a meio-tempo. Nota-se, assim, que a primeira se refere a uma desigualdade de condições à partida que as seguintes vêm perpetuar, subordinando a vida profissional das mulheres às suas obrigações familiares. Barreno atenta ainda no carácter complementar do trabalho feminino, que era sempre visto como uma ajuda à vida económica familiar, uma vez que às mulheres caberia a vida doméstica, sendo a sua educação voltada para preparar as suas tarefas de esposa e mãe, e aos homens caberia a responsabilidade de levarem rendimentos para casa. Sendo isto assumido por toda a sociedade, era natural que também os patrões o fizessem, desvalorizando o trabalho feito por mulheres.

proposta de um novo paradigma social no seu cerne. Ou seja, partindo da crítica ao patriarcado, usando-o como cerne da narrativa, como fio condutor da narrativa, a obra traz à discussão uma série de outros aspectos da vida portuguesa durante o Estado Novo, juntando elementos culturais a elementos políticos e sociais.

10.9. *Novas Cartas Portuguesas*: o papel social da literatura

Face ao exposto, podemos concluir que a obra, ainda que aparentemente fragmentada na sua estrutura, age como um todo orgânico, concatenando uma série de aspectos estruturantes da vida portuguesa durante o regime salazarista. Neste sentido, o papel social desta obra é inocultável. Ao produzirem uma obra *para o escândalo* (lembremo-nos da proposta de Barreno), antecipando o escândalo, a redacção da obra punha já peso, mesmo que de forma inconsciente, na sua *recepção*.

A formulação literária incluiu, assim, uma proposta para que se mudasse o mundo, pelo menos no que toca à conquista de direitos cívicos e da liberdade de expressão e ao acesso à produção simbólica, e isto por expressar o *zeitgeist* em que foi concebida. Para isso, o exercício retórico funcionou como ferramenta política. Pelo menos, será inegável que foi recebido dessa forma, com protestos internacionais e o estalar do caso na imprensa, principalmente na francesa (voltaremos a este ponto mais tarde). Assim, o carácter social desta obra, considerada por Maria Graciete Besse “um acto político de grande valor simbólico” (BESSE, 2006, p. 16), e que, também por ser um baluarte contra a cultura dominante, ultrapassa largamente o elemento literário, será também

inegável: enquanto produto social, incluía no seu cerne a proposta de uma mudança radical na estrutura da sociedade portuguesa. Para que tal fosse feito, as autoras tiveram de olhar para o contexto de onde a obra parte e incorporaram o elemento social enquanto elemento *interno* da obra. Utilizando os termos de Lukács (1916), não se limita a usar o elemento *social* enquanto veículo de realização do valor estético; pelo contrário, é determinante do valor estético. Ou seja, o elemento *social* não serve para meramente conduzir a narrativa, mas para actuar na constituição do essencial da obra enquanto obra de arte. Aliás, só desta forma é que o livro pôde tornar-se num “acto político” (BESSE, 2006, p. 16) e ter tido o impacto que teve, tanto a nível nacional como internacional.

É neste sentido que o carácter revolucionário de *Novas Cartas Portuguesas* é evidente: era intenção das autoras que a obra agisse sobre o que existia, produzindo consequências que extravasassem o mundo da literatura e reajustando o mundo material: a expressão literária (cultural, portanto) deveria contribuir para que se realinhassem as relações de poder que architectavam a sociedade, influenciando, por isso, a surperestrutura. A obra não tentava apenas abalar o *status quo*: ameaçava destruí-lo.

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 e conhecidos, os seus prazeres. Se a mulher se revolta contra o homem nada fica intacto; para a mulher, o chefe, a política, o negócio, a propriedade, o lugar, o prazer (bem viciado), só

existem através do homem. O guerreiro tem seu repouso; por enquanto nada há onde a mulher possa firmar-se e compensar-se das suas lutas. Chegará o dia? Até lá fica sem sentido a vida de mulheres como eu. (BARRENO/HORTA/COSTA. 2010, p. 143)

10.10. A recepção da obra

Censurada três dias após a sua publicação, *Novas Cartas Portuguesas*, considerada por Isabel Allegro de Magalhães a única obra de destaque claramente feminista na segunda metade do século XX, uma vez que denuncia as opressões nos domínios privado e público (MAGALHÃES, 1995 p. 21), deu azo a uma onda de protestos marcantes, numa onda de solidariedade que contou com a presença de vários escritores e outros intelectuais, dentro e fora das fronteiras. Tendo a obra sido considerada “pornográfica” pela PIDE, o caso foi entregue à polícia dos costumes e as autoras foram alvos de um processo-crime.

O parecer, que consta do relatório nº 9462 dos processos de livros censurados, homologado em 26 de Maio de 1972 apontava ainda partes consideradas particularmente imorais:

Este livro é constituído por uma série de textos em prosa e versos ligados à história de Mariana, mas em que se preconiza sempre a emancipação da mulher em todos os seus aspectos, através de histórias e reflexões.

Algumas das passagens são francamente chocantes por imorais

(v.g. pp. 48, 88, 98, 102, 122, 140, 164, 188, 214, 216, 246, 284, 316 e 318), constituindo uma ofensa aos costumes e a moral vigente no País.

Concluindo: Sou do parecer que se proíba a circulação no País do livro em referencia, enviando-se o mesmo à Polícia Judiciária para efeitos de instrução do processo-crime.

Chamadas à esquadra, as três autoras só não foram imediatamente presas porque Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa pagaram uma caução de quinze contos. Maria Isabel Barreno, por sua vez, provou que não tinha posses para isso e, em contrapartida, teve de comparecer uma vez por mês na polícia, para ofício de corpo presente. Posteriormente, David Mourão-Ferreira emprestou-lhe o valor para que também ela pudesse pagar a caução.

Quando as autoras foram chamadas à esquadra pela segunda vez, os agentes da polícia tentaram intimidar Maria Teresa Horta:

A senhora não tem vergonha, nós sabemos de fonte segura que os textos mais pornográficos foram escritos por si, e a senhora deixa as suas colegas pagarem por isso? É muito feio. (AZEVEDO, 1999, p. 144)

Assim, tentavam dividir o trio e responsabilizar a autora (até porque, à data, esta era a única com um livro apreendido). De acordo com Maria Teresa Horta, uma especial inimizade em relação a si derivava de uma antipatia de Moreira Baptista, ministro do Interior aquando do 25 de Abril. Numa entrevista, explica a situação:

O Moreira Baptista, que me detestava pessoalmente, pensava que assim me tornava mais vulnerável, e procurava que a polícia me incriminasse. Ele tinha por mim um ódio pessoal que começara com uma história muito simples: Eu fui a primeira mulher directora de um cine-clube em Portugal, o ABC – Cine-Clube de Lisboa. Acontece que ele tinha proibido a exibição dos três filmes de um ciclo de cinema, e eu fui lá, à Secretaria de Estado da Informação, com o Manuel Neves e outro colega, tentar que o Moreira Baptista levantasse a proibição. Na altura tinha 18 anos de idade. Ele, a primeira coisa que fez, quando me viu, foi perguntar: “Quem é esta menina?” O Manuel Neves respondeu: “Esta menina é a directora do cine-clube.” Ao que ele respondeu: “Desgraçado país este, em que já as mulheres são directoras de cine-clubes.” (AZEVEDO, 1999, p. 144)

No dia 23 de Junho de 1972, foi feito um auto de busca e foram apreendidos os exemplares da obra. Posteriormente, as autoras, tal foi a onda de apoio que tiveram, foram contactadas por Rui Patrício, Ministro dos Negócios Estrangeiros, no sentido de declararem publicamente que, através do livro, não tinham querido ofender nem o Governo nem o nome de Portugal. Caso o fizessem, o processo por crime de abuso de liberdade de imprensa seria retirado. A proposta foi rejeitada pelas três. Já Marcelo Caetano, no programa de televisão “Conversas de Família”, foi mais agressivo que Patrício, dizendo que as autoras ajudavam os inimigos do país e eram indignas de serem portuguesas. Moreira Baptista, por sua vez, pressionava Queiroz Pereira, Manuel José Homem de Mello e Rodolfo Iriarte, dono, director e chefe de redacção de *A Capital*, respetivamente, para que despedissem Maria Teresa

Horta. Ainda que não tenha cumprido o objectivo, uma vez que David Mourão-Ferreira disse que, caso o fizessem, se recusaria a receber o prémio de poesia que lhe fora oficialmente atribuído nesse ano, fazendo constar as razões do protesto, a autora deixou de poder assinar qualquer artigo. Entretanto, Maria Teresa Horta recebia telefonemas anónimos, com ameaças, tanto em casa quanto na redacção do jornal.

Em Portugal, chegou a haver a proibição de informações em relação a este caso via imprensa escrita ou falada. Assim, os nomes das autoras não podiam aparecer em veículos de comunicação social, sob a ameaça de serem fechados. A pressão acabou por surtir o efeito contrário e o caso teve várias repercussões na Europa, o que incluiu uma ocupação de mulheres na Embaixada Portuguesa da Holanda, manifestações de repúdio em Washington e várias manifestações em Paris, com figuras como Simone de Beauvoir, Marguerite Duras ou Jean-Paul Sartre. Aliás, a obra teve recepções muito diferentes em Portugal e em França: proibida no primeiro, teve o interesse da Grasset e da Galimard para publicação.

Por uma série de condicionamentos que se prendem com os mecanismos censórios ao serviço do Estado Novo, o facto é que o caso *Novas Cartas Portuguesas* não teve grande repercussão na imprensa portuguesa. Ainda assim, conseguimos encontrar uma série de notícias que lhe dizem respeito.⁶⁶

O jornal “República” do dia 19 de Dezembro de 1972 publicou uma notícia intitulada “Três escritoras incriminadas por abuso de liberdade de

⁶⁶ Com vários intelectuais da época, passou-se precisamente o contrário e as três autoras contaram com o apoio público de pessoas como Natália Correia, Urbano Tavares Rodrigues, Maria Lamas, Augusto Abelaira, Natália Nunes, Vasco Vieira de Almeida, Carlos Jorge Correia Gago e José Tengarrinha.

imprensa” em que informava que as três autoras, assim como o editor Romeu de Melo, haviam sido notificados, na véspera, pelo 6º Juízo Correccional da acusação do crime de abuso da liberdade de imprensa. Noticiava-se ainda a proposta do Ministério Público de atribuir a caução de vinte contos a cada uma das escritoras e de trinta ao editor.

O “Expresso” do dia 17 de Março de 1973 noticiou que as três autoras aguardavam julgamento por atentado à moral pública. Nela, informou a inspiração da obra em *Lettres Portugaises* e que a obra das três Marias pretendeu denunciar a situação da mulher em Portugal. Referenciou ainda a técnica literária singular e os tipos de textos que a obra incluía.

O “Diário de Lisboa” de 2 de Maio de 1973 faz ainda referência à crítica literária, que terá considerado que a obra trouxera contribuições significativas ao estudo da situação da mulher da sociedade então coeva, acrescentando ainda que se encontrava já retirado do mercado, em resultado daquilo a que os serviços censórios consideraram problemas de ordem moral.

O “Expresso” do dia 12 do mesmo mês deu conta da marcação do julgamento das três autoras, noticiando ainda que era a segunda vez que Maria Teresa Horta tinha um livro seu apreendido.

O primeiro número de “Fronteiras”, datado de Julho de 1973, noticiou a marcação do mesmo julgamento, referindo ainda o grande movimento de apoio que o caso tinha tido tanto à escala internacional. Referiu um panfleto que circulava por Paris, apontando o livro como uma experiência colectiva de descrição da situação das mulheres portuguesas. A notícia termina dizendo que tanto na Europa como nos Estados Unidos tinha havido movimentos importantes de solidariedade, que tinham a esperança de influírem nos juízes de Lisboa.

A “República” de 3 de Julho de 1973 informou do julgamento a ocorrer pela acusação de liberdade de imprensa, dando ainda notícia das trinta testemunhas em favor da autora. O “Diário de Lisboa” do mesmo dia referiu que o julgamento tinha sido adiado devido a doença de Maria Teresa Horta, que não pôde comparecer.

No dia 25 de Outubro de 1973, a “República” publicou uma notícia, informando do início do julgamento das três autoras, nessa mesma manhã.

No dia seguinte, o “Diário de Lisboa” noticiou o adiamento do julgamento das autoras, informando que este prosseguiria no dia 31 de Janeiro de 1974 e que, na primeira audiência, feita à porta fechada, as três autoras e o seu editor apresentaram longas exposições ao juiz Galina Barbosa. No mesmo dia, o “Diário de Notícias” publicou uma notícia que ia no mesmo sentido, acrescentando ainda pequenas notas biográficas referentes às autoras e listando algumas das testemunhas em favor destas, como Jacinto do Prado Coelho, Urbano Tavares Rodrigues, Augusto Abelaira, David Mourão-Ferreira, Alexandre O'Neill, José Manuel Tengarrinha, Maria Natalina Carvalho e João Gaspar Simões. Informou ainda os nomes dos advogados de defesa: Salgado Zenha e Duarte Vidal defendiam Maria Isabel Barreno, Sá Borges e Alcada Baptista defendiam Maria Velho da Costa e Luís Francisco Rebelo defendia Maria Teresa Horta.

No dia 12 de Novembro de 1973, o suplemento *Presença da Mulher*, do jornal “República”, publicou uma fotografia das três autoras e noticiou que a primeira audiência do julgamento tinha decorrido à porta fechada, sem a presença de jornalistas, e que o julgamento fora adiado para Janeiro do ano seguinte.

No dia 24 de Novembro de 1973, Maria Isabel Barreno assinou no

“Expresso” um artigo intitulado “Novíssima carta portuguesa”: “Eu adverti-me, adverti-vos: é o exercício da paixão, o que conta. O objectivo, só sabemos intuí-lo parcialmente – pretexto ou não. (...) Nós só não sabíamos então o sentido do que vivíamos, do que construíamos – esperamos só um sentido dos nossos produtos finais, então sim, dizemos, quando pudermos oferecer aos outros qualquer coisa de concreto – é a contaminação racionalista; a troca.”

Já em 1974, no dia 9 de Fevereiro, a mesma autora publicou um artigo intitulado “O sexismo vulgar”, em que se referia a injúrias sexistas e a acções feitas em prol da manutenção da ideologia da inferioridade da mulher, assim como da sua exploração enquanto objecto sexual. O texto dialoga com outro de Simone de Beauvoir.

No dia 22 de Fevereiro do mesmo ano, o “Diário de Lisboa” publicou uma fotografia das três autoras a saírem do tribunal, na audiência desse dia, com uma pequena legenda.

No dia 9 de Março de 1974, no jornal “A Opinião”, foi publicado um texto, intitulado “O feminismo e a emancipação da mulher. A propósito de uma entrevista de Maria Teresa Horta”, assinado pelas iniciais O. G., que se refere a uma entrevista de Maria Teresa Horta, considerando-a “de ideologia burguesa mais disfarçada” e acusando a autora de dividir a sociedade em “duas classes: homens e mulheres”. Diz ainda que “este feminismo pouco ou nada tem a ver com a emancipação da mulher. Porque quando as mulheres, não como classe em si, mas como vítimas, lutam por igualdade de salários não lutam contra os homens tão explorados quanto elas, mas sim contra quem as explora. Porque quem paga menos às operárias não são evidentemente os seus companheiros de trabalho, mas os patrões. E se a mulher é duplamente explorada, é porque foi mantida à margem da produção durante demasiado tempo por aqueles a quem

isso convinha.” Assim, acusava a autora de ignorar a divisão da sociedade em classes sociais, antes dividindo-a em homens e mulheres, sendo indiferente às explorações, neste caso materiais e económicas, de que também os primeiros eram vítimas.

10.10.1. No julgamento

Nas audiências do julgamento, as autoras contaram com o testemunho favorável de vários intelectuais da época. No dia 31 de Janeiro de 1974, Natália Correia saiu em defesa das autoras, considerando *Novas Cartas Portuguesas* um livro de alto valor literário, acrescentando que estaria prestes a ser traduzido em mais de dez países, constituindo aquela a maior projecção da literatura portuguesa dos últimos anos. Referiu ainda que, pelo seu nível literário e pela profundidade dos seus conceitos, a obra só seria acessível a pessoas com um alto nível cultural (VIDAL, 1974, p. 38).

Na audiência de 21 de Fevereiro de 1974, Urbano Tavares Rodrigues considerou *Novas Cartas Portuguesas* uma obra-prima da literatura portuguesa, condenando a perspectiva obscurantista que considerara o livro pornográfico. Elogiou a pesquisa formal e a composição literária, considerando que haviam prestigiado as letras portuguesas por todo o mundo, o que seria verificável pela ampla difusão que a obra estava a ter no mundo. Considerou ainda que aquele era um livro político, na medida em que era uma obra que interessava a *polis*, sendo, desta forma, uma obra crítica e, em última análise, moral. Acrescentou ainda que considerava uma forma pornográfica aquela que procura uma exploração comercial e degradante dos valores eróticos e que as

referências à vida erótica da obra se referem antes ao aprofundamento do ser humano na vida de relação (VIDAL, 1974, p. 39).

No mesmo julgamento, Augusto Abelaira considerou que o erotismo da obra visava “fins que ultrapassam o próprio erotismo” (VIDAL, 1974, p. 41). Assim, as imagens não deviam ser entendidas literalmente, na medida em que procuravam contestar a hipocrisia da sociedade portuguesa, visando, desta forma, as próprias instituições sociais consideradas esmagadoras da liberdade humana.

Natália Nunes, por sua vez, fez referência à actividade literária de Maria Isabel Barreno enquanto contribuição para uma maior liberdade e dignidade humana (VIDAL, 1974, p. 45) e José Tengarrinha considerou que *Novas Cartas Portuguesas* era uma obra séria e de alto valor artístico (VIDAL, 1974, p. 47).

Na audiência de 1 de Março de 1974, Maria Lamas considerou que a obra era muito significativa, na medida em que era uma vertente da luta da mulher na defesa da sua própria dignificação (VIDAL, 1974, p. 53).

No 6º júízo correcional, Maria Isabel Barreno, pelo advogado Duarte Vidal, fez saber que se sentia honrada pela companhia, fosse qual fosse o resultado do processo. Ainda assim, informou que considerava penoso que o resultado sancionasse uma acusação que já no tempo de Flaubert e Baudelaire era reaccionária e anti-cultural. Neste sentido, considerar *Novas Cartas Portuguesas* um livro “imoral” e “pornográfico” seria adoptar uma atitude retrógrada perante o fenómeno literário-artístico e aceitar uma visão muito estreita da moral (VIDAL, 1974, p. 32).

No dia da leitura da sentença, tudo indicava que as três autoras seriam condenadas. Aliás, à entrada do tribunal, Maria Teresa Horta e Maria Velho da

Costa, vendo o espaço cheio de carrinhas da polícia, resolveram perguntar a um agente o que estava a passar-se, tendo obtido a seguinte resposta: “Bem vêem, hoje é a última audiência das três Marias; elas vão ser condenadas, e aí pode haver tentativa de manifestação. Nós estamos cá para que isso não aconteça.” (AZEVEDO, 1999, p. 149).

No meio da multidão, estava ainda a televisão norte-americana, que tinha pedido ao juiz para filmar o julgamento, não tendo conseguido que o pedido fosse aceite. No próprio dia do julgamento, o juiz do caso disse estar doente e marcou a audiência para o dia 7 de Maio de 1974.

No dia 25 de Abril de 1974, o Movimento das Forças Armadas derrubou a ditadura fascista, pondo fim ao salazarismo. O processo sobre *Novas Cartas Portuguesas* não foi anulado e seguiu o seu curso até à sessão do dia 7 de Maio de 1974, que ditaria o destino do processo. Nessa sessão, Maria Isabel Barreno afirmou o seguinte:

A temática do livro é a da situação de inferioridade da mulher numa sociedade dominada por interesses e valores masculinos a qual não poderia ser encarada, no plano literário, sem a consideração das relações homem-mulher em todos os seus aspectos desde a instituição familiar até às relações amorosas, estas até no próprio plano dos comportamentos sexuais onde também se reflectem as diferenças de estatuto do homem e da mulher (VIDAL, 1974, p. 77).

Maria Velho da Costa, por sua vez, afirmou que:

O livro não é pornográfico, pois que a sua intenção foi a de evidenciar a situação da mulher em sociedades dominadas por formas de moral tradicional e lutar pela sua libertação; As passagens apontadas como imorais ou pornográficas integram-se como elemento restricto e necessário da obra pois que as relações de sexo têm sido o elemento dominante da sujeição da mulher e da sua situação inferior (VIDAL, 1974, p. 78).

As autoras acabariam por ser absolvidas nesse dia e a obra seria, em tribunal, considerada de elevado nível. O juiz Acácio Artur Lopes Cardoso fechou o caso:

Tudo o que em várias sessões de audiência se ouviu, tudo o que serenamente se pensou... e se mediu recorrendo, sem dúvida, a vários padrões de universal validade, permite decidir em consciência, em segura tranquilidade de consciência, que o livro “Novas Cartas Portuguesas” não é pornográfico nem é imoral. Pelo contrário, é obra de arte, de elevado nível, na sequência de outras obras de arte que as autoras já produziram.

A editorial “Cor”, da qual não era o Réu, Dr. Romeu de Melo, legal representante, lançando tal livro, prestou um serviço à cultura.

Nestes termos, julgo, quanto a todos os réus, a acusação improcedente e não provada e conseqüentemente a todos absolve e mando em paz. (VIDAL, 1974, p. 87)

Uma vez anunciada a absolvição, foi feita uma ovação por uma multidão que gritava “Mulher unidas jamais serão vencidas”. Com o 25 de

Abril, os jornais tiveram finalmente liberdade para escreverem de forma livre sobre o caso e, pela primeira vez, o “Diário de Lisboa” deu um grande destaque ao caso, referindo-o na primeira página: “Absolvição para as “Novas Cartas Portuguesas” – o juiz mandou em paz três Marias de cravo ao peito”. Três dias depois da absolvição, reuniu-se em Lisboa o primeiro grupo do Movimento de Libertação das Mulheres, que contou com a participação de Maria Teresa Horta e Maria Isabel Barreno.

As autoras, citadas por Maria João Guimarães (1998), têm posições divergentes em relação à ilibação: Maria Teresa Horta considera-a consequência do 25 de Abril, Maria Isabel Barreno fala de duas facções, uma pela condenação, outra pela absolvição; Maria Velho da Costa acha que já havia intenção de retirar a queixa antes do 25 de Abril, devido à movimentação militar e à pressão tanto nacional como internacional.

10.10.2. A recepção internacional

A manifesta solidariedade internacional em relação ao caso *Novas Cartas Portuguesas* não teve grande impacto na imprensa portuguesa devido à censura política que assolava as publicações. Em países estrangeiros, contudo, a solidariedade foi ampla e fez-se chegar por vários meios.

Assim, é possível encontrar formas de apoio provenientes de vários países, que vão desde a França ou a Escócia ao Brasil e aos Estados Unidos. Por exemplo, nos arquivos do Ministério Interior, na Torre do Tombo, está um telegrama⁶⁷ que data de 23 de outubro de 1972, proveniente de Edimburgo, que

67 Torre do Tombo, arquivo do Ministério do Interior, MAI/GM G23 Cx 430.

dá conta do apoio manifestado também na Escócia: “Women's liberation group wish to register strong protest ar discriminatory treatment and trial of Maria Teresa Horta, Maria Costa and Maria Barreno”.

Segundo Manuela Tavares (2008: 198), surge um abaixo-assinado, no dia 20 de Junho de 1973, de sessenta e cinco escritores/artistas norteamericanos de renome⁶⁸. O texto protesta contra o governo português em relação à opressão exercida sobre as três autoras, considerando-a um atentado à liberdade de criação literária e à liberdade cívica.

No dia 24 de Outubro de 1973, foi ainda endereçado a Marcelo Caetano um telegrama que dava também conta do apoio de vários intelectuais vindos do Brasil, como Lígia Fagundes Telles ou António Cândido⁶⁹. Os autores reiteraram o movimento de solidariedade internacional e consideraram penoso que, no vigésimo aniversário da declaração dos direitos humanos, esses direitos fossem violados no que concernia às liberdades fundamentais de

68 Nanette Rainone, Bel Kaufman, Martin Tucker, Ann Amabile, Jesse Kornblutz, Jim Hendricks, Judith Hennessee, Jan Crawford, Barbara Sove, Una Ellis, Claudia Dreifus, Judy Feiffer, Dalores Alepuder, Minda Bickman, Jill Ward, Barbara Probst Solomon, Lois Gould, Barbara Seaman, Jill Robinson, Jean McTigar, Judith Pasternak, Leslie Allen, Julian Beck, Judith Malina, Gione Lewis, Vivien Leone, Elaine Livingston, Regina Ryan, Sidney Offit, Kirstan Michalski, Elizabeth Janeway, Ella Dasaro, Dian Terry, Suzanne Stocking, Gilda Grillo, Robert E. Gould, Mary Jean Tully, Arlie Scott, Sidney Abbot, Ti-Grace Atkinson, Dolores Alexander, Minka Bikman, Caroline Bird, Jacqui Ceballos, Marjorie DeFazio, Nora Ephron, Nina Finkelstein, Ellen Frankfort, Betty Furness, Wilma Scott Heide, Patrícia Horan, Jill Johnston, Lucy Komisar, Myrna Lamb, Kate Millett, Eleanor Holms Norton, Christine Rochefort, Nora Sayre, Gloria Steinem, Elizabeth Harris, Barbara Love.

69 Para além destes, Anésia Pacheco Chaves, Carlos Queiroz Telles, Ilka Matinho Zanotto, Radha Abramo, Gilda de Mello e Sousa, Helena Silveira, Mário Schemberg, Ely Bueno, Tónia Carrero, Maria Bethânia, Ety Frazer, Elizabeth Hart Mam, Paulo Emilio Salles Gomes, Cristian de Queiroz, Amélia Toledo, Isaac e Pstein, Lourdes Cedra, António Bivar, Paulo Duarte, Maria Augusta Fonseca, Sábado Malgadi e Maria Lúzia Mello Oliveira também assinam o telegrama.

pensamento e de expressão.

Contudo, foi de França que veio a maior onda de solidariedade ao caso. Aliás, a imprensa francesa deu um grande destaque tanto ao caso quanto às manifestações de apoio que provocou.

No dia 18 de Maio de 1973, o jornal “Le Monde” publicou uma notícia em que informava acerca do processo judicial que decorria, informando ainda sobre o risco de prisão que as autoras corriam. Referiu ainda uma petição assinada por escritores do Porto e de Lisboa contra aquilo que consideravam ser um atentado à liberdade de expressão.

Em 24 de Maio de 1973, foi publicado um artigo no jornal “Politique Hebdo”, da autoria de Evelyne Le Garrec, intitulado “Maria a ses seurs”. Nele, é denunciada a perseguição exercida pelo regime em relação às três autoras, acusando-as de ultraje à moral pública. O artigo referia ainda a intenção, por partes de grupos de mulheres em França e nos Estados Unidos, de se criar um movimento internacional de apoio que pressionasse os juizes do caso. Incluía ainda a tradução de fragmentos da obra, feita por Gilda Grillo.

Um artigo no “L'Express”, na edição de 9 a 15 de Julho de 1973, assinado por Janick Jossin, referia a amplitude dos movimentos de mulheres em França que constituíram formas de apoio às três Marias, naquela que foi uma acção internacional, que marcou presença na primeira Conferência Feminista Internacional, acontecida no dia 4 de Junho do mesmo ano, em Cambridge, Massachusetts.

Em Outubro de 1973, no primeiro número, volume dois, da “Paris Feminist Group Newsletter”, considera-se esta a primeira causa feminista verdadeiramente internacional e convoca-se uma concentração:

The case of the 3 Marias, the first truly international feminist cause, is the focus of a rally in Paris on Sunday, October 21, 9 p.m. At the Salle Gémier, Palais de Chaillot (métro Trocadéro).

O “Nouvel Observateur” de 26 de Outubro de 1973, número 467, publicou um artigo de Claude Servan-Schreiber intitulado “Les trois pécheresses de Portugal”. O artigo inclui uma fotografia das três autoras, dizendo ainda que estas seriam julgadas naquela semana por terem escrito “un beau livre”. O artigo conta ainda a forma como foi despoletada a ideia da criação da obra:

En février 1971, les trois romancières décident de se réunir deux fois par semaine pour écrire, ensemble, un livre choc. Sur le modèle des lettres de la religieuse portugaise, cette nonne du XVII^e siècle abandonné par son amant, elles veulent dénoncer l'état social, qui, comme le cloître autrefois, maintient la femme à sa place; au service de l'homme, son maître. A la fin de l'année, le livre prêt, un seul éditeur accepte de se risquer à l'imprimer, misant sur la notoriété de Maria Teresa Horta, poète confirmé, qui a déjà publié huit ouvrages. En avril 1972, les “Nouvelles Lettres” paraissent donc. Le succès est immédiat: deux mille exemplaires vendus en un mois. La police, alors, entre en scène.

No dia 25 de Outubro do mesmo ano, o “Libération” publicou um artigo, assinado pelas iniciais MS, intitulado “Nous sommes la moitié du ciel”, em que considera “o grito” das três autoras um “grito universal” e em que se diz que a pureza feminina e a autoridade masculina servem de religião de

Estado.

No dia 15 de Dezembro de 1973, o número 675 do “Jeune Afrique” publicou um artigo intitulado “Trois femmes et un livre pour un affaire de pornographie”. No artigo, informou-se sobre a acusação de pornografia por parte do regime e da marcação de uma sessão no tribunal para o dia 31 de Janeiro do ano seguinte, assim como do apoio internacional de dezenas de jornalistas, intelectuais e amigos das três autoras, que se deslocariam a Lisboa para apoiá-las. Fez ainda referência à forma como a imprensa portuguesa estava a tratar o caso:

La presse portugaise a reçu les plus rigoureuses consignes de discrétion: qu'on ne parle plus de cette affaire. Quel crime ont donc commis les trois Maria? Elles ont écrit un livre dont le titre, “Les nouvelles lettres portugaises”, rappelle celui des célèbre *Lettre d'une religieuse portugaise*, recueil (aprovryphe) de messages d'amour d'une nonne portugaise du XVII^e siècle abandonnée par son amant. Ce dernier ouvrage (français), bien qu'il soit une supercherie, dénonce la condition d'une femme enfermée dans un couvent contre son gré.

Acrescentou ainda que o livro é uma denúncia da condição das mulheres em Portugal e que, para além de atacar o *establishment* português, cria um novo fenómeno social no país:

Les nouvelles lettres”, elles, dénoncent la condition de la femme dans une société dominée par l'homme, une société répressive, où sévit une dictature presque cinquantenaire. Ce livre de 389 pages

attaque l'establishment portugais, d'une part, et, d'autre part, fait apparaître un nouveau phénomène social au Portugal. Or, ce féminisme n'est pas celui de la très orthodoxe et très sage Association des femmes portugaises (organisation corporative inspirée par le gouvernement) qui, dès la sortie du livre, a poursuivi de sa haine l'ouvrage et ses auteurs. La campagne a porté ses fruits. Le livre a été retiré de la circulation et les trois écrivains poursuivis pour outrage à la morale publique et pornographie.

Considerou ainda que o problema do caso *Novas Cartas Portuguesas* era um problema político, na medida em que, em Portugal, a condição feminina não era mais que um sistema de exploração e opressão a que se chamava fascismo.

Já em 1974, circulou um comunicado assinado pelo Mouvement International des Femmes, intitulado “Femmes, manifestons notre soutien aux 3 Marias!”, em que se convocavam apoiantes para uma procissão com velas a ocorrer no dia 30 de Janeiro, às seis da tarde, em frente a Notre-Dame. O comunicado informava ainda sobre as razões que justificaram o julgamento das autoras, apelando à solidariedade para com estas. Acrescentava ainda que aquela seria a primeira acção de solidariedade feminista internacional.

Já em 1974, na edição da “Politique Hebdo” de 31 de Janeiro a 6 de Fevereiro, foi publicado outro artigo de Evelyne Le Garrec intitulado “Le procès des trois Maria, une lutte contre la mort lente”.

No “Express” de 8 a 14 de Abril de 1974, Janick Jossin assinou um texto em que anunciava que, na segunda-feira seguinte, no dia 18 de Abril, as autoras saberiam o que custava representarem o papel de Simone de Beauvoir.

No dia 25 de Abril do mesmo ano, aconteceria o golpe militar do qual resultaria o derrube da ditadura. A partir daí, começaram a surgir mais artigos na imprensa francesa sobre o caso, particularmente sobre o que dele resultou, como a formação do Movimento de Libertação de Mulheres (MLM).

O “Libération” de 30 de Maio publicou um artigo anunciando a absolvição ocorrida no dia 7 do mesmo mês, acrescentando que as autoras consideravam que a melhor notícia que se podia levar para França, naquele momento, era precisamente a criação do Movimento de Libertação das Mulheres em Portugal.

O 179º número do Boletim das Edições Le Seuil de Setembro de 1974 noticiou a apresentação da edição francesa de *Novas Cartas Portuguesas*, feita por Evelyne Le Garrec e Monique Witting. Ao mesmo tempo, faz referência ao processo judicial acontecimento previamente e à onda de solidariedade ocorrida como consequência.

A edição de 30 de Setembro a 6 de Outubro de 1974 do “L'Express” publicou um artigo intitulado “Le souffle des trois Maria”, assinado por Madeleine Chapsal, em que se abordava o processo político que tinha envolvido a história da publicação da obra, traçando o percurso desde o momento em que foi escrito à acusação de que foi vítima e, finalmente, à sua absolvição já após a queda da ditadura.

O “Politique Hebdo” de 14 a 30 de Outubro de 1974 publicou um artigo elogioso assinado por Josiane e Christian Limousin em que se publicita a edição francesa da obra.

O prefácio à edição francesa, da autoria de Evelyne Le Garrec e Monique Wittig, descreve o trajecto da obra tanto em Portugal quanto no estrangeiro, assim como o papel que teve no delineamento de movimentos

feministas.

10.11. A recepção enquanto elemento constitutivo da obra

As três autoras têm visões divergentes sobre o carácter e o propósito da obra que escreveram. Se uma rejeita o cunho feminista da obra, talvez por temer que o espaço político do feminismo pudesse esvaír o da luta de classes, as outras assumem claramente o engajamento feminista daquilo que escreveram.

Maria Velho da Costa, no suplemento literário “Artes e Letras” do jornal “A Capital”, de 6 de Maio de 1974, escreveu um artigo em que se dissociou do envolvimento no Movimento de Libertação das Mulheres. A autora afirmou não gostar do que havia sido feito com o livro, cuja recepção o transformou num *livro feminista* e considera que a vertente estética foi abafada pelo aspecto político e social (GUIMARÃES, 1998, p. 4). A autora chegou ainda a sugerir que as feministas francesas se tinham envolvido no apoio às autoras por estarem primeiramente interessadas nos benefícios que o livro pudesse trazer-lhes, acusação que foi prontamente rebatida por Monique Witting, tradutora da obra para o francês, que afirmou ter sido feito um grande esforço para ajudar as três autoras, porque estas se haviam insurgido contra a repressão machista e fascista, e não pelo livro em si. Afinal, não podiam, à época, sequer lê-lo.

Já Maria Isabel Barreno, no dia 27 de Maio de 1974, escreveu uma carta aberta em que articulou a sua posição feminista com a causa marxista apoiada por Velho da Costa, para quem a luta de classes prevenia o

engajamento feminista. Mesmo assim, considera que o processo e a sobrevalorização da vertente feminista fizeram com que a obra fosse vista de uma perspectiva redutora. Citada por Maria João Guimarães (1998: 4), a autora diz que a obra “tratava da sociedade, das relações pessoais, da influência da literatura – e não só do feminismo”.

Maria Teresa Horta, por sua vez, numa entrevista dada a Claude Servan-Schreiber e publicada no “Nouvel Observateur” de 26 de Outubro de 1973 (número 467), diz ter escrito um livro feminista, ainda que destaque que a obra era ficcional e não da teoria feminista (GUIMARÃES, 1998: 4):

Moi oui, dit Maria Teresa Horta. Pendant des années, j'ai vécu mon féminisme en chambre, dans ma vie privée. Au Portugal, une “vraie” femme reste vierge jusqu'à son mariage. Elle se marie à l'église. Même malheureuse, elle s'accommode d'une union de convenance. A tout cela j'ai dit non, depuis l'enfance, à mon père, à mon mari qui voulaient faire de moi un être soumis.

Ana Margarida Dias Martins, atentando nas datas das traduções da obra para outras línguas (para francês em 1974, para inglês em 1975, para alemão em 1976, para italiano em 1977), irá notar que os protestos feitos internacionalmente tiveram de basear-se na leitura de fragmentos, ao invés da obra toda.

A campanha internacional de apoio às três autoras apresenta um exemplo de consumo massivo de um livro que, em geral, não foi lido, pelo menos durante os anos quentes do protesto (1973-1974). De facto, as multidões que prestaram apoio às três Marias

e a *Novas Cartas* eram, na melhor das hipóteses, simples leitoras fragmentárias deste texto. (MARTINS, 2012, p. 150)

Assim, dirá que as *Novas Cartas Portuguesas* foram *apropriadas* por políticas feministas internacionais, e que esta *apropriação* foi feita *à revelia* do contexto português (MARTINS, 2012, p. 151).

Isto poderá explicar o facto de *Novas Cartas* ter sido apropriado por políticas feministas internacionais à revelia do contexto português em que o texto se alicerça, em vez de ter sido contextualizado histórica e politicamente, e absorvido pela teoria feminista. (MARTINS, 2012, p. 151)

Posteriormente, irá considerar que “a transformação do livro em símbolo político” foi uma das consequências “menos felizes” do sucesso internacional das *Novas Cartas*, responsabilizando-a por ter impedido a entrada do livro no cânone dos textos teóricos feministas (MARTINS, 2012, p. 151). Neste sentido, cita ainda Monique Wittig, uma das tradutoras da obra para francês, que, num ensaio de 1980, intitulado “The Point of View: Universal or Particular?”, defende que, quando uma obra se torna num símbolo ou num manifesto político, passa a ser ignorada: adoptado por um grupo político, o texto perderia a sua polissemia, tornando-se unívoco.

Não nos parece, contudo, que possamos subtrair a recepção da obra no momento em que avaliamos a própria obra: a forma como é entendida é já constitutiva de si mesma. A recepção também a define, também faz parte dela. E o facto é que *Novas Cartas Portuguesa* não era uma obra meramente

literária, pensada simplesmente em critérios estéticos. Por muito que a estética literária levada a cabo não seja de somenos, tanto pela técnica como pelas inovações que apresenta na convergência de vários estilos e de autoria colectiva, o livro vale também enquanto instrumento político, pensado para abanar o *status quo*, missão que cumpriu. O seu cunho político e social é o que salta à vista agora e foi o que saltou à vista na altura da publicação. Por isso, ainda que proibido três dias após a sua publicação, pode dizer-se que foi bem sucedido, uma vez que cumpriu o intento inicial e chamou a atenção para a condição feminina em Portugal. É certo que a recepção internacional se baseou em fragmentos da obra e não na obra em si, mas tal não impediu que se colocasse no centro de uma discussão um regime político que permitia uma hierarquia entre sexos e que domesticava as mulheres por uma questão ideológica, impedindo-as de terem um papel social e/ou político e até de acederem à produção simbólica.

Aliás, tendo ainda em conta a proposta de Maria Isabel Barreno e o seu intento, talvez possamos ainda dizer que dificilmente as autoras poderiam arrojarem mais do que a criarem uma literatura que se tornaria em mais do que ela mesma: incluindo o elemento social, ou seja, fazendo da própria escrita um acto social, conseguiram que a sua obra tivesse força material. Motivando aquele que foi considerado o primeiro caso feminista internacional, com marchas de centenas de pessoas pelas ruas de Paris, apoiando as três Marias, o livro, por ser uma proposta de tomada de consciência, transformou-se em símbolo político, não deixando de ser literatura. Mais: é uma literatura útil, com capacidade de olhar para o mundo, entendendo-o, e com a proposta de - e força para - alterá-lo.

Assim, ainda que as autoras possam não ter querido tornar a obra

literária numa bandeira feminista (Maria Velho da Costa afirma-a como uma obra *literária*, rejeitando o cunho feminista, por exemplo), o facto é que este acabou por transformar-se, na percepção pública, na interpretação geral que teve. Aliás, numa entrevista dada por Maria Teresa Horta a Manuela Tavares (2008: 193), a autora diz que “Um livro é aquilo que os outros lêem. E cada um tem a sua leitura”. Assim, se a obra servia lutas feministas, então teria um conteúdo feminista. Foi, aliás, este conteúdo, assim entendido, que motivou os movimentos de solidariedade internacionais. O livro seria, assim, para além do seu conteúdo, o conjunto de interpretações que motivara, compreendendo-se assim as razões pelas quais, na percepção pública, se transformou num instrumento da luta feminista, colocando no cerne de um debate as injustiças sociais, até legalmente consagradas, que eram exercidas sobre as mulheres. A perseguição interna foi ainda um dos grandes pontos de contribuição para isto, uma vez que permitiu aos intelectuais da época discutirem publicamente o papel da arte, considerando o carácter artístico da obra, contrapondo-o à imoralidade de que o Estado Novo a acusava.

Aberto à multiplicidade de interpretações, importava aqui o diálogo interpretativo que o livro iria motivar. Planeada para chocar e como reacção à repressão que a obra *Minha Senhora de Mim*, de Maria Teresa Horta, provocara, a obra reviveria em cada interpretação feita, que se tornaria no seu verdadeiro conteúdo. Assim, a obra, ainda que fosse *fechada* enquanto organismo calibrado, seria *aberta* (ECO, 1988, p. 41), uma vez que as interpretações feitas já não estariam ao alcance das suas autoras. Desta forma, a segunda parte da relação dialógica, ou seja, aquela que era feita pela parte do público, já não estaria nas mãos de quem iniciara o processo comunicativo.

O facto de a obra se ter tornado tão famosa internacionalmente antes

de ter sido traduzida terá contribuído para que tenha sido articulada e debatida mais em termos políticos que teóricos. Será também por isso que a obra ocupa um lugar na cultura portuguesa mais como uma ferramenta política que serviu para afrontar o Estado Novo do que como uma obra literária. Neste caso, a expressão literária serviu particularmente para afrontar a ditadura, estando a produção cultural, assim, ao serviço da visão de mundo que as autoras desejavam que pudesse sobrepor-se ao *status quo* de então.

A obra de arte será, então, figurativa, na medida em que ilustra a condição feminina em Portugal à época do Estado Novo tal como é vista pelas autoras, ou seja, reflecte as suas visões do mundo. Será, por isso, o seu conteúdo, mas terá sempre de ser avaliada pelo impacto que tem na evolução de um género ou pelo papel que representa num determinado contexto histórico. Sob este prisma, *Novas Cartas Portuguesas* valerá essencialmente pelo ataque descarado que constituiu ao poder instituído e pela sua própria proposta de formulação, que incluía já a proposta de um desafio.

Assim, a própria interpretação já sustentará a ideia de que a obra de arte tem um conteúdo e essa interpretação significará que uma série de elementos do trabalho é colhida, transformando a *interpretação* numa *tradução* (SONTAG, 2001, p. 5). Assim, o processo de hermenêutica será um dos pressupostos da criação artística: é ele que garante a relação dialógica, uma vez que a obra não tem significado se não tiver interpretações. É neste sentido que também a interpretação deve ser avaliada enquanto resultado da relação dialógica, uma vez que dita a forma como essa relação se estabelece. Assim, interpretar significa fazer uma leitura viva, entrar no processo comunicativo ao invés de receber a comunicação acriticamente. A interpretação torna-se, por isso, numa avaliação.

10.12. Conclusões

Novas Cartas Portuguesas tinha imbuída já na sua proposta de génese uma proposta de desafio aos ditames do Estado Novo. Censurada três dias após a sua publicação, a obra, para além de denunciar e combater um sistema social que se baseava em formas sociais de patriarcado, fazia referências críticas a temas que eram tabus, como a guerra colonial. Devido à rápida acção da censura, o livro acabou por ter uma repercussão limitada antes da queda da ditadura. Depois do 25 de Abril, com tantas mudanças na sociedade portuguesa, acabou por não ser muito lido e por não estar no centro das atenções (recorde-se o número relativamente reduzido de edições), e isto apesar do sucesso que teve a nível internacional, especialmente no seio de movimentos feministas.

No plano da luta contra o patriarcado e da sua denúncia, as autoras escancararam a inferioridade social da mulher numa sociedade em que se enraizava uma noção de família e de nação que dava aos homens o espaço público – político, portanto – e que confinava as mulheres ao espaço doméstico, impedindo-as de decidirem sobre a *polis* e afastando-as do acesso à produção simbólica. Para o fazerem, mostraram as relações entre homens e mulheres em todos os aspectos, desde a instituição social aos comportamentos sexuais.

Através das palavras arranjadas em discurso literário, tornando a realidade em componente da estrutura literária, as autoras expuseram o seu inconformismo, formulando a proposta de um outro mundo, e criaram um discurso que incomodou o poder instituído, que teve a necessidade de tentar calá-las e de considerar a sua obra “pornográfica”, desatentando no seu

conteúdo real, difamando-as. Assim, o processo estético que norteou a escrita das três Marias seria inserido na cadeia que inclui a interpretação – e que, logo após a publicação da obra, terminou em censura e, imediatamente a seguir, motivou um caso ímpar de mobilização internacional em torno de uma causa feminista.

A recepção, seja a nível nacional ou internacional, desempenhou um papel relevante na forma como a obra passou a ser vista: a obra fez com que se atentasse na condição da mulher à época e motivou, após a liberação das autoras em tribunal, a criação do primeiro grupo do Movimento de Libertação das Mulheres, em que participaram Maria Teresa Horta e Maria Isabel Barreno. Assim, e porque a recepção cultural engloba a interpretação como um acto de um processo estético que inclui toda uma cadeia de construção, difusão e reconstrução dos textos (LOPES, 2010, p. 51), podemos entender que a importância de *Novas Cartas Portuguesas* supera, e muito, o seu valor literário, ainda que este não seja de somenos: a obra vale essencialmente pelo ataque que constitui ao poder instituído. Tendo em conta o lugar único que ocupa nos movimentos feministas ocorridos em Portugal durante o século XX, ao olharmos para ela, importa-nos principalmente o contexto em que foi produzida, porque foi ele que permitiu que se estabelecesse a relação dialógica autoras-trabalho-público a que aqui fazemos referência e que se resgatasse a recepção enquanto experiência.

11. Conclusões

O objetivo da censura era calar a diversidade. As obras literárias poderiam circular livremente desde que não contivessem qualquer elemento que ferisse a moral oficial ou a política do Estado Novo. Neste sentido, as obras que aqui tratámos tiveram percursos muito diferentes, foram perigosas para a ditadura por motivos muito diferentes e têm valores literários muito diferentes. Algumas destas autoras caíram no esquecimento, outras canonizaram-se. Algumas usaram os elementos que levariam à sua censura como elementos internos da própria estrutura narrativa, outras usaram-nos como adereços, sem nenhuma função crucial ou política.

Olhando para o panorama das obras aqui tratadas, há uma conclusão que de imediato salta à vista: o número de obras literárias escritas por mulheres e censuradas pela PIDE é reduzidíssimo. São vinte e uma obras escritas por nove autoras. Durante as longas décadas da ditadura salazarista, apenas nove mulheres escreveram obras literárias que não passaram pelo crivo da PIDE, número que se apequena ainda mais quando o colocamos ao lado das centenas de homens censurados.

É difícil delinear exactamente qual é o papel que a censura literária desempenha na canonização literária ou na criação de um panorama artístico. É que não existem só os livros censurados, existem ainda aqueles que foram modificados para passarem pelas mãos da censura e ainda aqueles que nem sequer foram escritos. A censura servia para apagar da vida pública aquilo que fosse uma erva daninha para o Estado Novo, impedindo que os leitores fossem contaminados com ideias que corrompessem o que a política oficial impunha.

Sendo a família um campo de batalha ideológico, já que era um dos pilares do Estado Novo, também servia para impedir que as mulheres fossem encaradas como agentes sociais com acesso à produção simbólica. Sobre isto, há dois pontos a relevar: de facto, era também o próprio mecanismo censório, nas mãos dos agentes da PIDE, que o fazia, daí que se tenha dito que a obra Maria Archer não a “dignifica” na sua “qualidade de senhora”; o número de obras escritas por mulheres censurado pela PIDE, ou seja, que afrontaram o Estado Novo de forma inequívoca, era tão exageradamente reduzido que, tendo já em conta tudo o que foi dito sobre a domesticação das mulheres, só se pode concluir pela eficácia do mecanismo censório social que as afastava da escrita literária e mais ainda da crítica política. Como já dissemos que até a Constituição subalternizava as mulheres, tal não causará surpresa a quem nos estiver a ler.

Os nomes das mulheres que conheceram o crivo da PIDE são estes: Maria Archer, Carmen de Figueiredo, Maria da Glória, Nita Clímaco, Natália Correia, Fiama H. P. Brandão, Maria Teresa Horta, Maria Velho da Costa, Maria Isabel Barreno. Nesta pequena amostra, encontra-se o cânone, encontra-se gente apagada pela história, encontra-se quem não poderia nunca pertencer-lhe, quem não poderia nunca sobreviver ao tempo, quem nunca passaria pela PIDE e quem não passou pela PIDE graças a uma ninharia, quem incluía na sua formulação literária propostas do mundo e quem o decalcava, quem usava a sublevação como um elemento literário interno, denunciando e exigindo, e quem a tratava sem qualquer conteúdo político. Encontram-se autoras conhecidas pelo grande público português, estudadas e conhecidas, e autoras que passaram ilesas pelos tempos, sem que as suas biografias tenham chegado até nós. Este trabalho permitiu-nos estudá-las sem olharmos a essas

hierarquias, recuperando quem foi apagado pela PIDE, recuperando quem foi apagado pelos mecanismos da história e dos processos de canonização.

No caso de Maria Archer, parece-nos que a acção da censura teve um peso relevante. Graças a ela, a autora perdeu o seu meio de subsistência, tendo de viver mais de duas décadas fora de Portugal. Para além disso, enformou-lhe a criação, já que teve de alterar a sua obra de forma a que esta pudesse passar ilesa pela mão dos agentes censórios. Tem havido algumas tentativas de recuperação da sua obra – e, conseqüentemente, do seu lugar na história literária –, mas estas têm sido insuficientes para que seja conhecida pelo grande público.

Carmen de Figueiredo foi censurada pela inclusão, na estrutura da narrativa, de descrições sexuais. Estes são elementos secundários da narrativa: possibilitam-na, mas não são um elemento interno, não clamam, não acicatam. Não havendo, assim, nada de particularmente subversivo na sua obra, não nos parece que esta autora pudesse alguma vez ter-se canonizado, já que não só não faz dos seus elementos internos elementos sociais como não é pródiga em termos de criação linguística e/ou estética. Não tem um papel de relevo na história da literatura/estética e não desempenha nenhum papel em relação ao que é social e político do seu tempo de actividade.

Nita Clímaco também se encontra ausente do cânone, contando apenas, ao longo de toda a sua carreira literária, com uma segunda edição (fora do país). O nome da autora figura apenas em (poucos) estudos sobre emigração, tema central da sua obra ficcional. Neste caso, ao contrário do anterior, é evidente que as obras trazem elementos históricos na sua constituição, que falam directamente com os seus leitores coevos, que a ficção marca o ponto da história. A autora faz contrastar Portugal, pobre,

iminentemente rural, culturalmente tacanho, a França, moderna, culturalmente viva. No entanto, essa modernidade acaba por ser apresentada como uma devassidão moral.

A matiz crítica das obras de Clímaco é difusa. Por um lado, pode encontrar-se um certo pessimismo em relação à emigração, já que quem sai de Portugal fica psíquica e emocionalmente abalado ou encara péssimas condições materiais de vida. Por outro, é feita uma crítica à realidade social e cultural portuguesas, minorizadas em relação a França. A verdade é que, com a primeira, as obras de Nita Clímaco poderiam ser favoráveis ao Estado Novo, já que poderiam abonar em prol das suas políticas anti-emigração.

No entanto, nem o seu conteúdo político/social é particularmente relevante nem a autora contribui para a renovação da linguagem literária, razões pelas quais nos parece que, mesmo sem a acção da PIDE, a autora não teria, enquanto escritora, sobrevivido até aos dias de hoje.

A acção censória da PIDE contra Natália Correia teve pouco efeito na sua vida literária pós-ditadura. Se lhe censurou várias obras, impedindo a autora de ser lida, a verdade é que esta veio não só a reeditar algumas delas após o 25 de Abril mas também a tornar-se num dos nomes mais proeminentes da cultura portuguesa nas décadas seguintes. Correia é lida e estudada, foi premiada e a sua obra foi reeditada várias vezes.

Parece-nos que a ineficácia da acção da PIDE se deveu à profundidade intelectual da obra da autora. Para além disso, claro, cabe mencionar que esta viveu muito para lá da ditadura. As obras de Natália têm uma ligação histórica com a realidade, tendo ainda um grande alcance no quadro do seu subtexto. Exigem do leitor o contacto com o mundo e uma capacidade de análise atenta, respondendo ao que lhes é ofertado no texto. Sem isto, não será possível

alcançar a significância do subtexto. É uma obra que mescla arte e cidadania, questionando e confrontando, pondo em xeque dogmas religiosos, os mitos da portugalidade, as imposições do Estado Novo, as suas próprias figuras. Através da sátira, torna-se numa forma de fazer política, obrigando à responsabilização dos leitores no quadro da relação dialógica. Imbuída da vontade da autora de agir sobre o mundo, para além de ser rica em recursos estilísticos, a obra de Natália Correia canonizou-se, apesar das tentativas dos serviços censórios de a apagarem da vida pública e da história do Portugal.

A obra de Fiamma aqui estudada prima pelas relações dialógicas. A autora estabeleceu paralelismos com alcance no passado, fez com se confundissem vida e peça. Destas formas, mostrou casos em que o poder é imposto. Assim, vimos casos em que a religião exerce um poder brutal, que se baseia na imposição do medo como ferramenta de controlo.

A obra teatral da autora é militância, uma produção política e ideológica. Por estes motivos, os alarmes dos censores literários soaram e Fiamma viu obras suas serem proibidas. Contudo, a autora não foi apagada da história. Após o término da ditadura, seria levada a palco e contou ainda com uma longa carreira poética. Mesmo antes do 25 de Abril, já havia garantido um espaço de grande importância na história literária portuguesa. Com *Poesia 61*, marcava um lugar na história da estética, reagindo ao neo-realismo e criando uma linguagem rigorosa, diferente da expressividade discursiva que marcara o neo-realismo.

Maria Teresa Horta é uma das mais proeminentes figuras da cultura portuguesa do século XX e do início do século XXI. Em *Minha Senhora de Mim*, a autora fez exactamente o contrário do que fez Carmen de Figueiredo ao incorporar, nas suas narrativas, descrições sexuais: são um elemento central,

interno, da formulação literária, significam a reclamação de um direito, rejeitam uma moral imposta pelo regime político. O discurso da obra incomodou o poder instituído, que teve necessidade de vilipendia-la: perseguiu a autora, intimidou quem a publicara, tentou boicotar-lhe a carreira. Contudo, a autora viria ainda a ser uma das escritoras de *Novas Cartas Portuguesas*, a que já voltaremos, e contaria ainda uma longa carreira literária pós-ditadura. Hoje, esta obra é estudada nas escolas, fazendo parte do Plano Nacional de Leitura.

A autora continua com uma produção literária intensa, tendo sido agraciada com vários prémios literários. As tentativas de boicote da sua obra por parte da PIDE foram, assim, infrutíferas. A obra literária de Maria Teresa Horta, para além da sua riqueza em recursos estilísticos, inclui propostas de mundo, olha para o mundo e tenta alterá-lo, formula uma nova proposta social.

Novas Cartas Portuguesas, escrito com Maria Isabel Barreno e Maria Velho da Costa, teve um lugar de destaque neste trabalho, e tal deveu-se ao papel de destaque que desempenhou na história literária e na história portuguesa. Em primeiro lugar, como já vimos, é uma obra intertextual, dialoga com outras, conseguindo alcance no passado. Ao mesmo tempo, foi escrita a seis mãos, acção rara em literatura, desafiando as noções de autoria. De resto, incluía na sua proposta de génese uma proposta de desafio ao que o regime político tentava impor.

Ainda que o livro, também devido à sua censura pela PIDE, não tenha sido muito lido, teve um papel político ímpar dentro daqueles que aqui tratámos, contando com solidariedade internacional, manifestações e levando à criação do primeiro grupo do Movimento de Libertação das Mulheres. Sendo a única obra claramente feminista da história literária portuguesa, chamou a atenção para a relação de subalternidade em que as mulheres viviam,

denunciando-a como construção social e rejeitando a naturalização que o Estado Novo tentava fazer passar. Claro, uma vez publicada, teve o destino adivinhável no que à censura diz respeito, embora o alcance da sua recepção fosse inimaginável. Afinal, nunca ocorrera uma onda de solidariedade tão forte pela proibição de uma obra literária em Portugal.

Com uma recepção tão intensa e combativa, a importância de *Novas Cartas Portuguesas* supera, e muito, o seu valor literário, ainda que este não deva ser ignorado. Aqui, foi analisada enquanto ataque que constitui ao poder instituído e é principalmente como forma de luta e denúncia que é ainda hoje lida e estudada.

Posto isto, concluímos que nem todas as obras estudadas foram capazes de expressar o *zeitgeist* em que foram concebidas, nem todas tinham imbuída a proposta de um mundo diferente, nem todas fizeram daquilo que as fez ser censuradas elementos internos das estruturas narrativas. Se nuns exemplos é claro que se procura a relação dialógica autora-obra-público, noutras há elementos que não parecem exigir uma resposta do leitor, que não parecem responsabilizá-lo no processo de comunicação ou mesmo na vida pública. Se numas a estruturação das obras foi norteada por um claro controlo crítico, noutras esse controlo não parece sequer ter existido.

Assim, como nos parece que as autoras que caíram no esquecimento foram aquelas que não questionaram o mundo nem quiseram intervir sobre ele de forma inequívoca, que não desempenharam qualquer papel na estética linguística, não se adentraram nas entranhas da sociedade portuguesa ou nas construções psicológicas das personagens, concluímos que essa ausência do cânone se deveu mais aos vários processos de canonização de autores do que à acção dos serviços censórios. Não queremos com isto dizer que o primeiro é

independente do segundo, queremos apenas sugerir que, mesmo sem a censura imediata dessas obras, elas não teriam nem o deslumbramento estético nem a reflexão sociológica nem a capacidade interventiva necessárias para sobreviverem dentro da história literária ou da história do país. As autoras aqui tratadas que caíram no esquecimento não tiveram qualquer impacto nos movimentos literários do século XX nem na sociedade portuguesa. As que, mesmo apesar da ditadura, conseguiram o seu lugar fizeram-no graças à capacidade interventiva das suas obras e ao seu olhar atento ao *zeitgeist*, assim como à sua vontade de alterá-lo. Exigiam do leitor; iniciavam relações dialógicas e não discursos unilaterais.

As linhas de censura da PIDE eram quase sempre previsíveis: foram censuradas as obras de cariz erótico e aquelas que, de alguma forma, incentivavam à sublevação. Se uma mexia com a moral católica do Estado Novo, altamente repressiva, a outra ameaçavam a prossecução imperturbável do regime. No primeiro caso, o ser-se mulher era particularmente problemático, e os agentes da PIDE consideravam sempre que o cariz erótico, para além de imoral ou pecaminoso, era indigno de mulheres. Tal está de acordo com essa moral referida, que impelia a dessexualização das mulheres.

As escritoras que aqui tratamos, de um modo geral, têm muito pouco em comum entre si. Ou melhor, podemos reuni-las em dois grupos. Se é certo que podem partir de um lugar social com algumas semelhanças (por exemplo, fazerem parte de uma maioria social tratada como minoria, estarem às mãos de um regime que tenta domesticá-las e diminuí-las intelectualmente e diferirem de grande parte das outras mulheres do país, já que tinham acesso à escolarização e, por isso, de alguma forma, podiam já estar enquadradas em alguma elite intelectual do país), também é certo que tratámos aqui obras

multíssimo diferentes. Assim, se Maria Archer, Carmen de Figueiredo, Maria da Glória e Nita Clímaco não fizeram das suas obras uma busca constante pelo diálogo com o leitor, se dele não exigiram respostas e acção, se não tentaram acicatá-lo e provocá-lo, se não fizeram das suas criações literárias inequívocas acções políticas, o mesmo não se poderá dizer de Natália Correia, Fiama H. P. Brandão, Maria Teresa Horta, Maria Velho da Costa e Maria Isabel Barreno, que olharam para o seu tempo e quiseram alterá-lo, fazendo da criação artística uma ferramenta política e social.

12. Obras analisadas

ARCHER, Maria (1938). *Ida e volta dum a caixa de cigarros*. Lisboa: Editorial O Século.

_____ (1947). *Casa Sem Pão*. Lisboa: Empresa Contemporânea de edições.

BARRENO, Maria Isabel; HORTA, Maria Teresa; COSTA, Maria Velho da (2010). *Novas Cartas Portuguesas*. Alfragide: Dom Quixote.

CLÍMACO, Nita (1964). *Falsos Preconceitos*. Lisboa/Paris: Edição da autora.

_____ (1965). *Pigalle*. Lisboa/Paris: Edição da autora.

_____ (1966). *O adolescente*. Lisboa/Paris: Edição da autora.

_____ (1967). *A salto*. Lisboa/Paris: Edição da autora.

_____ (1968). *A francesa*. Lisboa/Paris: Edição da autora.

_____ (1969). *Falsos Preconceitos*. Alfragide: Galeria Panorama.

BRANDÃO, Fiamá Hasse Pais (1962). *O Testamento*. Lisboa: Portugália.

_____ (s/d). *O Museu* i n *Novíssimo Teatro Português*. Lisboa: Ao Sol.

_____ (1979). *Quem move as árvores*. Lisboa: Arcádia.

CORREIA, Natália (1959). *Comunicação*. Lisboa: Contraponto.

_____ (1966). *O vinho e a lira*. Lisboa: Edições Afrodite.

_____ (1969). *O Encoberto*. Lisboa: Galeria Panorama.

_____ (1990). *A Pécora*. Lisboa: O Jornal.

_____ (2005 [1965]). *Antologia de Poesia Portuguesa Erótica e Satírica*. Antígona: Lisboa.

_____ (2015). *O Homúnculo*. Vila Nova de Gaia: Redil Publicações.

FIGUEIREDO, Carmen de (1950). *Famintos*. Porto: Domingos Barreira.

_____ (195-). *Vinte Anos de Manicómio!* Lisboa: Empresa Literária Universal.

GLÓRIA, Maria da (1962). *A Magrizela*. Lisboa: edição de autora.

HORTA, Maria Teresa (s/d). *O delator* in *Novíssimo Teatro Português*. Lisboa: Ao Sol.

_____ (1971). *Minha Senhora de Mim*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

13. Fontes

13.1. Documentos de arquivo

Torre do Tombo, arquivo do Ministério do Interior, MAI/GM G23 Cx 430.

Torre do Tombo, arquivo da PIDE, Proc – 339 – CI (2), NT6994

Torre do Tombo, arquivo da PIDE, Processo nº 339-CI(2)

Torre do Tombo, arquivo da PIDE, Processo nº 19.599-CI(2)

Torre do Tombo, arquivo da PIDE, Processo nº 45 663

Torre do Tombo, arquivo da PIDE, PT/TT – AC – PIDE/DGS – SC – SR – 462/44 – 2451

Torre do Tombo, arquivo da PIDE, PT/TT – AC – PIDE/DGS – SC – CI(1) – 2137 – 1234

Torre do Tombo, arquivo da PIDE, PT/TT – AC – PIDE/DGS – SC – E/GT

– 7546 – 1549

Torre do Tombo, arquivo da PIDE, PT-TT/SNI/DGE/1/874-A, SNI, Censura, cx. 423

Torre do Tombo, arquivo da PIDE, PT-TT/SNI/DGE/5572

Torre do Tombo, arquivo da PIDE, PT-TT/SNI, Censura, cx. 733

Torre do Tombo, arquivo da PIDE, PT/TT/SNI-DSC/19/137

Torre do Tombo, arquivo da PIDE, PT-TT/SNI/DGE/7596

Torre do Tombo, arquivo da PIDE, PT-TT/SNI/SGE/5890

Torre do Tombo, arquivo da PIDE, PT-TT/SNI, cx. 812

Torre do Tombo, arquivo da PIDE, PT-TT/SNI/SGE/7841

Torre do Tombo, arquivo da PIDE, PT-TT/SNI, Relatório nº 2971

Torre do Tombo, arquivo da PIDE, PT-TT/SNI, Relatório nº 6395

Torre do Tombo, arquivo da PIDE, PT-TT/SNI, Relatório nº 7677

Torre do Tombo, arquivo da PIDE, PT-TT/SNI, Relatório nº 7782

Torre do Tombo, arquivo da PIDE, PT-TT/SNI, Relatório nº 8665

Torre do Tombo, arquivo da PIDE, PT-TT/SNI, Relatório nº 9562

Torre do Tombo, arquivo do SNI/SGE, processo nº 7596

Torre do Tombo, arquivo do SNI/DGE, PT/TT/SNI-DGE/1/7841, processo nº 7841

Torre do Tombo, arquivo do SNI/DGE, PT/TT/SNI-DGE/6/1, processo nº 33

Torre do Tombo, arquivo do SNI/DGE, PT/TT/SNI-DGE/2/5, liv. 5

Torre do Tombo, arquivo do SNI/DGE, PT/TT/SNI-DGE/1/7297

Torre do Tombo, arquivo do SNI/DGE, PT/TT/SNI-DGE/1/7596

Torre do Tombo, arquivo do SNI/DGE, PT/TT/SNI-DGE/2/6

13.2. Material de imprensa

“A Capital”, suplemento literário “Artes e Letra”s, 6 de Maio de 1974

“A Opinião”, 9 de Março de 1974

“Boletim das Edições Le Seuil”, Setembro de 1974, nº 179

“Diário de Lisboa”, 21 de Março de 1970

“Diário de Lisboa”, 2 de Maio de 1973

“Diário de Lisboa”, 22 de Fevereiro de 1973

“Diário de Lisboa”, 26 de Outubro de 1973

“Diário de Lisboa”, 26 de Outubro de 1974

“Diário Popular”, 3 de Maio de 1962

“Diário Popular”, 12 de Julho de 1962

“Diário Popular”, 10 de Outubro de 1969

“Express”, 30 de Setembro a 6 de Outubro de 1974

“Express”, 9 a 15 de Julho de 1973

“Express”, 8 a 14 de Abril de 1974

“Expresso”, 17 de Março de 1973

“Expresso”, 24 de Novembro de 1973

“Expresso”, 12 de Maio de 1973

“Expresso”, 9 de Março de 1974

“Fronteiras”, Julho de 1973

“Jeune Afrique”, 15 de Dezembro de 1973

“Jornal de Letras e Artes”, 31 de Janeiro de 1962

“Jornal de Letras e Artes”, 13 de Junho de 1962

“Le Monde”, 18 de Maio de 1973

“L'Express”, 9 a 15 de Julho de 1973

- “L’Express”, 8 a 14 de Abril de 1974
- “L’Express”, 30 de Setembro a 6 de Outubro de 1974
- “Le Nouvel Observateur”, 28 de Dezembro de 1966
- “Le Nouvel Observateur”, de 26 de Outubro de 1973
- “Libération”, 30 de Maio de 1974
- “Libération”, 25 de Outubro, 1973
- “Libération”, 30 de Maio de 1974
- “Observateur”, 26 de outubro de 1973, nº 467
- “Paris Feminist Group Newsletter”, primeiro número, volume dois, Outubro de 1973
- “Politique Hebdo”, 24 de Maio de 1973
- “Politique Hebdo”, 31 de Janeiro a 6 de Fevereiro de 1974
- “Politique Hebdo”, 14 a 30 de Outubro de 1974
- “Politique Hebdo”, número 14, 30 de Outubro de 1974
- “Público”, 25 de Novembro de 1998
- “República”, 4 de Novembro de 1953
- “República”, 15 de Maio de 1958
- “República”, 21 de Março de 1970
- “República”, 19 de Dezembro de 1972
- “República”, 3 de Julho de 1973
- “República”, 25 de Outubro de 1973
- “República”, suplemento “Presença da Mulher”, 12 de Novembro de 1973

13.3. Revistas

- “Metamorfoses nº6” (2005), Revista de Literatura. Rio de Janeiro/ Lisboa:

UFRJ e Caminho.

“Relâmpago nº8” (2001), Revista de Poesia. Lisboa: Relógio d'Água.

Revista “Pessoa nº 2” (2011), “Lembrar Fiamma, revista de ideias”. Lisboa: Casa Fernando Pessoa, Março de 2011.

“Dossier Fiamma Hasse Pais Brandão” (1992). “Letras & Letras”. Porto: Ano V, nº 81, 21 de Outubro de 1992.

14. Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. “O que é o Contemporâneo?” in *Nudez* (Trad. Miguel Serras Pereira) p.19-29. Lisboa: Relógio D'Água.

ALEGRE, Manuel (2010). “A feiticeira cotovia” in Abreu, Maria Fernanda de; Fernandes, Margarida; Goulart, Rosa Maria; Mourão, José Augusto (orgs.) (2010). *Natália Correia, A Festa da Escrita*, p.9-11. Lisboa: Edições Colibri.

ALEXANDRE, Valentim (2004). “O Império Colonial” in Pinto, António Costa (coordenador). *Portugal Contemporâneo*. Lisboa: Dom Quixote.

ALMEIDA, Ângela Maria Duarte de (2005). *A simbólica da ilha na poesia de Natália Correia* (tese de doutoramento). Lisboa: Universidade Autónoma de Lisboa.

ALMEIDA, São José (2010). *Homossexuais no Estado Novo*. Porto: Sextante Editora.

AMARAL, Ana Luísa (2001). “Desconstruindo identidades: ler *Novas Cartas Portuguesas* à luz da teoria queer”. *Cadernos de Literatura Comparada* 3/4 – *Corpo e Identidade(s)* in <http://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/23339>. Consultado no dia 11 de Setembro de 2015.

ANTUNES, José Freire (prefácio e organização) (1985). *Cartas particulares a Marcello Caetano, 2º volume*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

ARAÚJO, Noberto (1935). “Página de Quinta-feira” in “Diário de Lisboa”, A.XV (4570), 8 de Agosto de 1935, col. Comentários Simples – Página de Quinta-feira, p.4.

ARCHER, Maria (1948). “Eu...e mais eu” in “Sol”, 11 de Setembro de 1948, p.4.

_____ (1949). “O general Norton de Matos” in “Sol”, 8 de Janeiro de 1949, p.1 e 10.

_____ (1952). “Revisão de Conceitos Antiquados” in “Ler” (7), Outubro, p.5 e 10.

_____ (1953). “A censura e o livro” in “República”, 4 de Novembro.

ARRIAGA, Lopes (1976). *Mocidade Portuguesa - breve história de uma organização salazarista*. Lisboa: Terra Livre.

AZEVEDO, Cândido de (1999). *A censura de Salazar e Marcelo Caetano – Imprensa, Teatro, Cinema, Televisão, Radiodifusão, Livro*. Lisboa: Editorial Caminho.

AZEVEDO, Cândido de. *Mutiladas e Proibidas. Para a história da censura literária em Portugal nos tempos do Estado Novo*. Porto: Caminho, 1997.

AZEVEDO, Fernando José Fraga de (1995). *A teoria da cooperação interpretativa de Umberto Eco. Entre a Ordem e a Aventura*. Porto Editora: Porto.

BARREIROS, Carlos Rogério Duarte (2014). “A Guerra Literária das *Novas Cartas Portuguesas*”. *Cadernos de Pós Graduação em Letras* (Online), v. 14, p. 146 - 157.

In http://www.mackenzie.br/fileadmin/Pos_Graduacao/Doutorado/Letras/Cadernos/Volume_2_-_2014/10_A_guerra_literaria_das_Novas_Cartas_Portuguesas__1_.pdf
Consultado no dia 20 de Setembro de 2014.

BARTHES, Roland (1973). *O prazer do texto*. Edições 70: Lisboa.

BATISTA, Elisabeth (2007). *Entre a Literatura e a Imprensa: Percursos de*

Maria Archer no Brasil. Tese de doutoramento. São Paulo: Faculdade de Letras da Universidade de São Paulo.

BATTISTA, Elisabeth (2015). *Maria Archer: o legado de uma escritora viajante*. Lisboa: Edições Colibri.

BESSE, Maria Graciete (2006), «As *Novas Cartas Portuguesas* e a contestação do poder patriarcal», *Latitudes*, n.o 26, p.16-20.

BORDEIRA, Guilherme (2014). *Acerca de Maria Archer*. Lisboa: Edições Vieira da Silva.

BOTELHO, Dina Maria dos Santos (1994). “*Ela É Apenas Mulher*”: *Maria Archer, Obra e Autora*. Dissertação de Mestrado em Estudos Anglo-portugueses. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

BOEURDIEU, Pierre (2012). *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand.

CABRERA, Ana (2008). “A censura ao teatro no período marcelista” in “*Media & Jornalismo*”, 12, pp. 27-58.

CÂNDIDO, António (2006). *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul.

CINTRA, Luís Miguel (2001). “Quando representámos o *Auto da Família*” in *Relâmpago*, nº 8, Fiamma Hasse Pais Brandão, pp. 131-132.

COELHO, Rui Pena (2009). “Vigiando manifestações de juventude: o caso da antologia *Novíssimo teatro português (1962)*”. In http://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/5575/1/vigiando_manifestacoes_juventude_SC12.pdf. pp. 36-39. (Consultado no dia 15 de Novembro de 2016)

CORREIA, Natália (1999). *D. João e Julieta*. Lisboa: Dom Quixote.

_____ (2005). “Censura política e cerco económico” in Reis, Carlos (2005). *História Crítica da Literatura Portuguesa [Do Neo-Realismo ao Post-Modernismo]*. Editorial Verbo: Lisboa/São Paulo.

COSTA, Ana Paula (2006). “A verdadeira Natália” in Costa, Ana Paula. *Fotobiografia*. Lisboa: D. Quixote.

CRUZ, Manuel Braga da (1989). “Salazar e a política” in Rosas, Fernando; Bradão de Brito, Jorge (organizadores). *Salazar e Salazarismo*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

CUNHA, Paula Cristina Ribeiro da Rocha de Moraes (2012). “Da Crítica Feminista e a Escrita Feminina” in *Revista Criação & Crítica*, 8, p.1-11. In <http://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/viewFile/46837/50598>. Consultado no dia 16 de Setembro de 2015.

DACOSTA, Fernando (2015). “Salazar não dormiu” in *O Homúnculo* (Correia, Natália). Lisboa: Redil Publicações.

DELOFFRE, Frédéric Deloffre. (1962). "Le Problème des Lettres Portugaises et l'analyse stylistique". *Actes du VIIIe Congrès de la Fédération Internationale des Langues et Littératures Modernes*.

ECO, Umberto (1984). *Conceito de texto*. São Paulo: Editora Portuguesa de Livros Técnicos e Científicos, Lda.

_____ (1988). *Obra aberta*. São Paulo: Editora perspectiva.

_____ (1972). *A definição de arte*. Lisboa: Edições 70.

_____ (1993). *Lector in Fabula*. Espanha: Editorial Lumen, S.A.

_____ (1993). “Interpretação e história” in *Interpretação e sobreinterpretação*, direcção de Collini, Stefan. Editorial Presença: Lisboa, p.29-44.

FERRO, António (2003). *Entrevistas de António Ferro a Salazar*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira.

FIGUEIREDO, Carmen de (1997). *Jornal De Uma Escritora Realista Do Real e do Fantástico*. Lisboa: Edição da Autora.

FONSECA, Luís Miguel da (2002). *A percepção do real na poesia de Fiama Hasse Pais Brandão*. Universidade Católica Portuguesa, Faculdade de Filosofia de Braga, Extensão do Funchal.

FRANÇA, José-Augusto (1993). “Mulher fatal” in “Jornal de Letras” de 23 de Março de 1993, p. 9.

GARCIA, José Martins (1990). “O “Espaço” dramático em O ENCOBERTO” in “Letras & Letras”, nº 26, Fevereiro.

GEORGEL, Jacques (1985). *O salazarismo*. Publicações Dom Quixote: Lisboa.

GUIMARÃES, Fernando (2001). “Fiama Hasse Pais Brandão: silêncio e vida interior”. In “Relâmpago: Revista de Poesia”, 4, pp. 45-49

GREEN, F. C.. (1926). "Who was the author of the Lettres portugaises?". "Modern Language Review 21 (2). The Modern Language Review", Vol. 21, Número 2.

HORTA, Maria Teresa (2001). “Prefácio” in Archer, Maria. *Ela é apenas mulher*. Mem Martins: Parceria A. M. Pereira Livraria Editora.

INGARDEN, Roman (1965). *A obra de arte literária*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

JAUSS, Hans Robert (1971). *História literária como desafio à ciência literária. Literatura medieval e teoria dos géneros*. Vila Nova de Gaia: Livros Zero.

_____ (1978). *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Tel Gallimard.

_____ (1993). *A literatura como provocação*. Passagens.

JESUS, Isabel de (2012). “*Novas Cartas Portuguesas*: uma abordagem feminista” in <http://comum.rcaap.pt/handle/123456789/5684>. Universidade Nova de Lisboa: Colibri. Consultado no dia 31 de Maio de 2015.

LOPES, João Teixeira (2010). “A recepção é a arma do povo?” in “Vírus”, nº 11. Lisboa: Bloco de Esquerda.

LOPES, Teresa Rita (1993). *Pessoa Inédito*. Lisboa: Livros Horizonte.

LOURENÇO, Eduardo (1992). *O labirinto da saudade: Psicanálise Mítica do Destino Português*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

LUKÁCS, Georg (2012) [1916]. *A arte do romance*. São Paulo: Livraria Duas Cidades Ltda.

MAGALHÃES, Isabel Allegro de (1995). *O Sexo dos textos*. Lisboa:

Caminho.

_____ (2002). “Ficção” in Lopes, Óscar; Marinho, Maia de Fátima (direcção) (2002). *História da Literatura Portuguesa. As correntes contemporâneas*, p.365-416. Mem Martins: Publicações Alfa.

MARINHO, Maria de Fátima (2003). “D. Sebastião entre o Ser e o Parecer (a propósito de *O Encoberto*)” in Colóquio Natália Correia, 10 anos depois, p. 31-42

MARQUES, Ana Catarina (2012). “Para um teatro de militância cívica: sátira, desmistificação e crise ideológica das instituições político-religiosas nas peças *A Pécora* de Natália Correia e *Quem Move as Árvores* de Fiama H. P. Brandão”. CEM: Cultura, Espaço & Memória, Nº 3, p. 97-110.

MARQUES, Isabelle Simões (2014). “Quando a literatura retrata a emigração portuguesa em França: o caso de Nita Clímaco” in Simas, Rosa Maria Neves. *A vez e a voz da mulher – Relações e migrações*. Edições Colibri: Lisboa. pp.47-58.

MARTINS, Ana Margarida Dias (2012). “Dramatizar *Novas Cartas Portuguesas* (em vez de as ler)” in Losa, Margarida (edição). *Novas Cartas Portuguesas e os feminismos*. Porto: Edições Afrontamento.

MATOS, Helena (2003). *Salazar – A Construção do Mito*. Rio de Mouro:

Temas e Debates.

MORÃO, Paula (2002). “Mulheres escritoras nos anos 30 e 40” in *História da Literatura Portuguesa, As Correntes Contemporâneas (volume 7)*, direcção Lopes, Óscar e Marinho, Maria de Fátima. p.135-143.

MOURÃO, José Augusto (2010). “Natália Correia” in ABREU, Maria Fernanda de; FERNANDES, Margarida; GOULART, Rosa Maria; MOURÃO, José Augusto (orgs.)(2010). *Natália Correia, A Festa da Escrita*, p.7-8. Lisboa: Edições Colibri.

MORAIS, Paula Fernanda da Silva (2005). *Portugal sob a Égide da Ditadura: O Rosto Metamorfoseado das Palavras*. Tese de mestrado. Universidade do Minho: Braga.

NEVES, Helena (2001). *O Estado Novo e as Mulheres*. Lisboa: Câmara Municipal.

NOBRE, Graciete Berta de Sousa (1993). *A poesia de Natália Correia e o espírito da heterodoxia. Dissertação de mestrado*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa.

NOGUEIRA, Franco (1981). *O Estado Novo [1933-1974]*. Barcelos: Livraria Civilização Editora.

NUNES, Maria Leonor (2007). *Maria Teresa Horta: Feminista não é*

pecado. (Entrevista com Maria Teresa Horta) In: *Jornal de Letras, Artes e Idéias*. Lisboa: 28/02 a 13/03/2007, p. 6-8.

OLIVEIRA, Ana Maria Domingues de (2009). “Quarenta anos de Minha Senhora de Mim” in Anais do XVI Seminário Nacional Mulher e Literatura / V Seminário Internacional Mulher e Literatura. In http://www.telunb.com.br/mulhereliteratura/anais/wp-content/uploads/2012/01/ana_maria_domingues.pdf. Consultado em 19 de Setembro de 2016.

PIMENTEL, Irene Flunser (2001). *História das Organizações Femininas do Estado Novo*. Lisboa: Temas e Debates.

_____ (2007). *A história da PIDE*. Lisboa: Temas & Debates.

PINTASILGO, Maria de Loures (1980). Prefácio in *Novas Cartas Portuguesas*, HORTA, Maria Teresa, BARRENO, Maria Isabel, COSTA, Maria Velho da (1980). Lisboa: Moraes Editores.

PITA, Maria Leonor Nunes Raposo do Cabo (2016). *Literatura e emigração: olhares cruzados (Nita Clímaco, Assis Esperança, Olga Gonçalves e Amândio Sousa Dantas)*. Estudo comparatista para utilização desta temática no Ensino Secundário. Mestrado em Estudos de Língua Portuguesa: Investigação e Ensino. Universidade Aberta.

PORTO, Carlos (1985). "Recensão crítica a *A Pécora*, de Natália Correia" in "Revista Colóquio/Letras". Recensões Críticas, n.º 87, p. 98-100.

REBELLO, Luiz Francisco (1977). *Combate por um teatro de combate*. Lisboa: Seara Nova.

_____ (1989). *História do Teatro Português*. Lisboa: Europa-América.

_____ (1993). "Um sulco de luz" in "Jornal de Letras" de 23 de Março de 1993, p.9.

REGO, Raul (1982). "Maria Archer" in "Diário Popular", 2 de Fevereiro de 1982.

REIS, Carlos (1981). "Do realismo ao neo-realismo" in Seixo, Maria Alzira (1981). *Textos teóricos do neo-realismo português*. Lisboa: Editorial Comunicação.

_____ (2005). "O neo-realismo português e a sua evolução" in Reis, Carlos (2005). *História Crítica da Literatura Portuguesa [Do Neo-Realismo ao Post-Modernismo]*. Lisboa/São Paulo: Editorial Verbo.

ROUGEOT, Jacques. (1961). "Un Ouvrage inconnu de l'auteur des Lettres portugaises" in "Revue des Sciences Humaines", 101, p.23–36.

ROSA, António Ramos (1992). “Fiama ou a fantasiosa investigação do real” in “Letras & Letras”, 21 de Novembro de 1992, p. 7.

ROSA, Armando Nascimento (2007a). “Eros, História e Utopia: O Teatro de Natália Correia” in Revista Letras, nº 71, p. 95-120. Curitiba: Editora UFPR.

_____ (2007b). “Peças breves no teatro escrito de Natália Correia”. In Forma Breve. Revista de Literatura. Teatro Mínimo, nº 5. Aveiro: Universidade de Aveiro, p.41-53.

_____ (2011). “Arcaica e futura: a dramaturgia de Natália Correia: Uma leitura d’*O Encoberto*” in *Teatro do Mundo*, vol. 05, p.103-114.

_____ (2015). “Cenas de Salarim” in *O Homúnculo* (Correia, Natália). Lisboa: Redil Publicações.

ROSAS, Fernando (1994). *O Estado Novo, vol. VII, História de Portugal* (José Matoso, dir.). Lisboa: Editorial Estampa.

∨ _____ (1996). *História de Portugal, o Estado Novo*. Lisboa: Estampa.

_____ (1989). “Salazar e o salazarismo: um caso de longevidade política” in Rosas, Fernando; Brandão de Brito, Jorge (organizadores). *Salazar e Salazarismo*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

_____ (2007). “Prefácio” in MADEIRA, João, coord., *Vítimas de Salazar - Estado Novo e violência política*. Lisboa: Editora A Esfera dos Livros

_____ (2013). *Salazar e o Poder. A Arte de Saber Durar*. Lisboa: Tinta-da-china.

SALAZAR, Oliveira (1967). *Discursos e notas políticas – VI – 1959-1966*. Coimbra: Coimbra Editora, Lda.

SAMARA, Alice (2007). *Operárias e burguesas: as mulheres no tempo da República*. Lisboa: A Esfera dos Livros.

SANTARENO, Bernardo (s/d). “Apelo” in *Novíssimo Teatro Português*. Lisboa: Ao Sol.

SANTOS, João Camilo (2004). “A Literatura Portuguesa Contemporânea” in Pinto, António Costa (coordenador). *Portugal Contemporâneo*. Lisboa: Dom Quixote.

SEIXO, Maria Alzira (2001). *Outros Erros. Ensaios de Literatura*. Porto: Asa.

SILVEIRA, Jorge Fernandes (2006). *Lápide & Versão. Ensaios sobre Fiama Hasse Pais Brandão*. Rio de Janeiro: Bruxedo.

SIMOSAS, Maria Marta Pessanha Mascarenhas (2007). *A fluida arte da descosura: filosofia de liberdade em Cartas Portuguesas e Novas Cartas Portuguesas*. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura Comparadas). Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

SIMÕES, João Gaspar (1937). “Os livros da semana: *Almas e Terras por onde eu passei*, por Luzia, *O Grito da Terra*, romance por Adelaide Félix, *Lume Novo*, por Celeste Costa” in “Diário de Lisboa”, Suplemento Literário, 29 de Janeiro de 1937, p.4.

_____ (1946). “*Um filho mais e outras histórias* de Manuela Porto” in *Sol*, A.IV, 6 de Abril 1946, p.9

_____ (1949). “Livro do mês” in “Átomo”, 30 de Outubro de 1949, p.15-16.

SOARES, Mário (1974). *Portugal amordaçado*. Editora Arcádia.

SPITZER, Leo. (1953). “Les Lettres portugaises” in “Romanische Forschungen”, 65, p.94–135.

TAVARES, Manuela (2011). *Feminismos: percursos e desafios (1947-2007)*. Alfragide: Texto Editores.

TAVARES, Maria Manuela Paiva Fernandes (2008). *Feminismos em*

Portugal (1947-2007), Doutoramento em Estudos sobre as Mulheres. Universidade Aberta.

TROTSKI, Leon (1976). *Literatura e revolução*. Amadora: Fronteira.

VASQUES, Eugénia (2001). *Mulheres que Escreveram Teatro no século XX em Portugal*. Lisboa: Edições Colibri.

VIDAL, Duarte (1974). *O processo das três Marias*. Lisboa: Editorial Futura.

VIEIRA, M. Isabelle (2007). “QUANDO OS PORTUGUESES PARTIAM A SALTO PARA FRANÇA. A emigração para França vista por escritores portugueses” in http://www.museu-emigrantes.org/o-museu/atividades/seminario%20internacional%202007/m_isabelle%20vieira.pdf (Consultado em 5 de Agosto de 2016).