

AS NARRATIVAS DE NOVAS

CARTAS PORTUGUESAS E DORES (DE MARIA VELHO DA COSTA): UMA REFLEXÃO SOBRE O INTERTEXTO DE HISTÓRIAS NO FEMININO E A HISTÓRIA CULTURAL E POLÍTICA¹

Ana Gabriela Macedo
Universidade do Minho – Centro
de Estudos Humanísticos

RESUMO:

Proponho-me neste ensaio, tendo por base duas narrativas em diálogo intertextual, *Novas Cartas Portuguesas*, de Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa, e *Dores*, de Maria Velho da Costa, analisar o modo disruptivo como a identidade feminina é construída contra, mas muitas vezes a partir do espartilho dos valores tradicionais e estereótipos da feminilidade (a maternidade, a submissão, a passividade, a vulnerabilidade), para os subverter ou parodiar, expondo-os *à la limite*. Os contos e as crónicas que compõem o texto *Dores* (1994) serão o mote para esta indagação, num diálogo que se quer intertextual e polifónico com o arquitexto das *Novas Cartas Portuguesas*, enquanto texto original de ancoragem. O objetivo será evidenciar o diálogo entre texto literário e texto social e, como tal, o modo perturbador e inquietante como cada uma destas narrativas resiste à “prisão da linguagem” e ao confinamento do estritamente literário, confrontando o leitor diretamente através dos vários excessos, discursivos e outros, que cada um deles, a seu modo, magistralmente exhibe.

ABSTRACT:

Focusing on the intertextual dialogue between *New Portuguese Letters*, by Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta and Maria Velho da Costa, and *Dores*, by Maria Velho da Costa, I intend to analyse the disruptive construction of feminine identity, often carried out by narrowing the traditional values and stereotypes of femininity (maternity, submission, passivity, vulnerability) in order to parody or to subvert them, exposing them *à la limite*. The basis for this inquiry will be the short stories and

PALAVRAS-CHAVE:

Mulher, memória
cultural, narrativa,
história

>>

KEYWORDS:

Woman, cultural
memory, narrative,
history

chronicles taken from *Dores* (1994) and the intertextual and polyphonic dialogue they may establish with the architext *New Portuguese Letters*. The purpose is to highlight the dialogue between the literary and the social text and the way each of these narratives disturbingly and disquietingly resist to "the prison of language" and to the confinement of the literary, directly confronting the readers with the excess each of them masterfully exhibits, either discursively or through other ways.

164>165

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.

Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta,
Maria Velho da Costa, *Novas Cartas Portuguesas*

1.

Proponho-me neste ensaio, tendo por base duas narrativas em diálogo intertextual, analisar o modo disruptivo como a identidade feminina é construída contra, mas muitas vezes a partir do espartilho dos valores tradicionais e estereótipos da feminilidade (a maternidade, a submissão, a passividade, a vulnerabilidade), para os subverter ou parodiar, deste modo expondo-os *à la limite*.

Tal como afirmou Luce Irigaray, o discurso/linguagem das mulheres constitui-se como uma "contra-dicção" no seio da própria lei masculina e do seu suposto universalismo e homogeneidade (1985: 283). Esta "contra-dicção" interpela simultaneamente os limites da "verdade" universal logocêntrica, e insurge-se contra a lei que reduz as mulheres a um mutismo ou mimetismo cultural e social, face à organização fálica do

mundo e as suas representações discursivas.² A questão crucial que pretendo assim focar neste texto prende-se com o famoso questionamento de Irigaray contido na frase: "Comment dire l'autre sans le subordonner encore à l'Un?" (*ibidem*).

Os contos e as crónicas que compõem o texto *Dores* (1994), de Maria Velho da Costa, serão o mote para esta indagação, num diálogo que se quer intertextual e polifónico com o arquitexto das *Novas Cartas Portuguesas* que, a nosso ver, lhe é inalienável. Esta leitura das breves e perturbadoras narrativas de *Dores*, no eixo da confluência de uma heterogeneidade de tempos e de vozes, tem por objectivo evidenciar o diálogo entre texto literário e texto social e, como tal, o modo inquietante como cada uma destas narrativas resiste à "prisão da linguagem" e ao confinamento do estritamente literário, confrontando o(a) leitor(a) directamente através dos vários excessos, discursivos e outros, que exhibe. Deste modo, e parafraseando Irigaray, o texto elabora uma "contra/dicção" que, partindo da estrutura formal do conto e da crónica enquanto registos literários estabelecidos, se insurge contra as suas fronteiras e as extravasa transgressivamente, exibindo um hibridismo de linguagens e de estilos onde, nomeadamente, as normas do português e do crioulo cabo-verdiano se mesclam, se evidencia uma diluição das fronteiras entre géneros literários – realismo mágico, fantástico, maravilhoso, prosa poética – e ainda um questionamento fluído das sexualidades, recusando-se deste modo o texto a reduzir "a pluralidade à unicidade", nas palavras de Irigaray (*idem*: 287). Por sua vez, atentaremos na representação das mulheres nestas narrativas enquanto identidades suspensas, ora pela repressão de que são alvo, ora pela ausência ou pelo desfiguramento, constituindo-se como seres estranhados ou alienados do social, a quem a autora recusa contudo sempre o imediatismo da reificação ou objectificação no texto.

O diálogo que *Dores* enceta com aquele a que chamei o seu arquitexto, a narrativa insurreccional de *Novas Cartas Portuguesas*, fundamenta-se na rotura que este último inaugura na literatura

>>

portuguesa contemporânea, quer a nível discursivo, quer a nível meta-discursivo. E cito a este propósito as palavras de Maria de Lourdes Pintasilgo no Pré-Prefácio à sua 3.^a edição, de 1980, afirmando que *As Novas Cartas* apenas podem ser definidas “pelo excesso”, “porque rompem, extravasam”: “Excessivas as situações, excessivo o tom, excessivas as repetições dum mesmo acto, excessivo afinal todo o livro que vai terminando sem realmente terminar, como se tal excesso não coubesse nas dimensões normais”, afirma Pintasilgo (Barreno/Horta/Costa 1980: 8).³

A sua história de vida, enquanto livro, é breve, mas absolutamente singular, já que se muitos foram os livros censurados pelo Fascismo, poucos ou nenhum outro o foi por estas razões: um livro escrito por três mulheres, em absoluta cumplicidade (sororidade), texto anónimo enquanto escrita colectiva, fazendo o relato da história de vida de várias gerações de Marianas, Marias Anas, Marias e Anas Marias – desde a enclausurada monja do séc. XVII, até ao suicídio de uma outra Mariana nos anos 70 do séc. XX. Livro que, ao dizer as histórias destas mulheres (a paixão, o sofrimento, a dor da ausência, a morte, as perdas irreparáveis, o silêncio e a clausura), soube dizer a História do seu país: a guerra colonial, a emigração, o analfabetismo, a repressão, a censura, a exploração de que as mulheres são sempre, enquanto cidadãs, duplamente vítimas. Livro que, tal como Maria de Lourdes Pintasilgo afirma no seu singular Pré-Prefácio, usa o corpo da mulher como metáfora privilegiada da repressão e da censura: “a alienação do corpo é a zona utilizada preferencialmente, embora não exclusivamente pelas autoras para dizer, a um tempo, a opressão e a revolta, a sujeição e a autonomia das mulheres” (Barreno/Horta/Costa 1980: 9).

Foi assim considerado um “atrevimento” que três mulheres ousassem o gesto subversivo de publicar o impúblicável, de quebrar a “regra de ouro” do não-dito e do interdito. E deste modo o livro editado em 72 não chegou a sair a público, imediatamente apreendido pela censura sob a capa da cláusula constitucional de “atentado à moral pública e pornografia”. Suprema humilhação

para as autoras que se viram atingidas por um processo difamatório em que lhes era retirada a dignidade sequer de culpadas de “crime político ou acto subversivo”, esperando o regime que deste modo o processo não atraísse a atenção do público ou a solidariedade de outros escritores. Discriminação sexual, claramente, recusando às três mulheres o estatuto ou a ousadia de querer com “triviais palavras de mulher” desassossegar o regime. O processo decorreu “à porta fechada”, numa degradante tentativa de isolamento e segregação, tentando camuflar assim os verdadeiros e escaldantes motivos da censura: a denúncia da guerra colonial, da ausência total de liberdades, da insanidade de um regime obsoleto e caduco, denunciado por vozes de mulheres. Fazia-se assim jus às próprias profecias das suas autoras:

>>

A revolta da mulher é o que leva à convulsão em todos os estratos sociais; nada fica de pé, nem relações de classe, nem de grupo, nem individuais, toda a repressão terá de ser desenraizada (...) Tudo terá de ser de novo (...) E o problema da mulher no meio disto tudo, não é o de perder ou de ganhar, é o da sua identidade. (Barreno/Horta/Costa 1980: 231)

Muitas foram as vozes dos e das que então se solidarizaram, em Portugal e no estrangeiro e, precisamente 13 dias após o 25 de Abril, as Três Marias foram absolvidas e, no mesmo ano de 74 o livro saiu finalmente a público, multiplicando-se em traduções nas mais diversas línguas, tornando-se em objecto de culto e ponto de reflexão obrigatório no mapa do Feminismo internacional. Um livro cuja gestação de escrita durara justamente nove meses, feitos de “cumplicidade e jogo”, mas também recheados de prenúncios das vicissitudes por que passaria:

E nós, e nós, de quem, a quem o rumo, os dizeres que nem assinados vão, o trio de mãos que mais de três não seja e anónimo o coro? Oh quanta problemática prevejo, manas, existiremos três numa só cousa e nem bem lhe sabemos disto a causa de nada e por isso as mãos nos damos e lhes damos, nos damos o redondo da mão o som agudo – a escrita, roda de

saias-folhas, viração de quê? Garantia porém a quem folheia
– o tema é de passagem, de passionar, passar paixões e o tom
é compaixão, é compartilhado com paixão. (*idem*: 35)

2. *Dores* (de Maria Velho da Costa)

Publicado em 1994 (e tendo ganho o Prémio do Conto da *Associação Portuguesa de Escritores* desse ano), *Dores*, da autoria de Maria Velho da Costa, é uma colectânea de sete narrativas que partilham a particularidade de evidenciar uma protagonista feminina, com a excepção do último conto, “Fátima”, cujo protagonista dificilmente se poderá caracterizar como masculino ou feminino, já que se apresenta como anjo, se bem que invulgar na sua espécie.

Ao longo da sua brilhante e prolixa carreira literária, Maria Velho da Costa habituou os seus leitores e as suas leitoras a uma escrita inconformista e provocatória, em tudo dissonante do *status quo*, alheia a ortodoxias e modismos literários, caracterizada por uma profunda sintonia e atenção aos ritmos e disfunções do seu tempo social, uma linguagem e um estilo permanentemente reinventados, a um tempo novos e reconhecíveis como seus.

O livro divide-se em sete pequenos contos, relatos de vidas prosaicas, mini-epopeias grotescas, oscilando entre o desprazer generalizado, o sufoco da solidão, a miséria mais despudorada, atravessados aqui e além por um esboço de sorriso, entre o irónico e o compassivo.

A brutalidade das narrativas de *Dores* (indubitavelmente um antecessor do romance *Myra*, de 2008, narrativa a vários níveis inquietante e desestabilizadora de conceitos universais, onde distintos paradigmas de identidade cultural, género e raça continuamente se cruzam e nos desafiam), confronta-nos com um universo gélido e de total desesperança perante a abjecção exposta, onde pontua sempre, de modo algo desconcertante, uma protagonista feminina.

A Dama Djudja

*Dona, m' bai casa, esse homem falou que marido
'nha fidjo fêmea 'sta morto, morte ruim.*

(Costa 1994: 9)

Originária do universo cabo-verdiano, que lhe empresta o exotismo árido da paisagem e o hibridismo linguístico, esta é a história do homem da “cabeça matada” e de Djudja, mulher franzina e “insignificante”, que um dia, farta de maus-tratos, moída de pancada, mata o seu homem com o mais doméstico dos instrumentos, a tesoura. Sem o mais leve sinal de remorsos, Djuda enfrenta o seu destino e entrega as cinco filhas ao cuidado da família do marido defunto.

Esta é também a história da “Dona da casa grande” que, no extremo social oposto, mas igualmente alienada do mundo, “dava as costas à cidade” (*idem*: 10), em jeito de alegoria colonial.

“Estórias” do Monte Vermelho, onde “nada de verde despontou nunca” (*idem*: 14), afirma a narradora. “Cada coisa que disséssemos era nada, vento no vento. Trazíamos as janelas fechadas à poeira e aos gafanhotos vivos no pára-brisas” (*idem*: 13).

Cruzas de uma ilha distante; o ritmo da frase em abandono de “mornas”; o olhar atento, que a emoção, por excesso, atraiçoa.

Iniciais

Ritmo sincopado. Palavras escassas. Ironia a resvalar no cinismo. Nome completo só o pássaro, Nicolau. As personagens são meros espectros, identificados apenas pelas iniciais – J., N., T., F.

Da violência do mundo infantil, à inclemência dos adultos. T. (órfã de mãe, que por uma só vez é Teresa, quando a mãe adoptiva de um dia lhe dirige a palavra e a vê) ouve do pai (verdadeiro) a expulsão, depois que “sem querer” mata contra a parede o hamster de J., o irmão. Cega, a ira adulta abate-se: que “não tinha condições para ficar naquela casa” (*idem*: 22) e que

>>

“só podia trazer infortúnio” (*idem*: 23), dizem-lhe.

A menina, que depois da ameaça “deixara de ter olhar”, sai, “cheia de mortos” (*ibidem*).

A ave rara

O conto seguinte, *A ave rara*, tem como personagem principal Dorés, num epíteto metonímico que significa, por extensão, todos e cada um dos contos desta antologia. “Não existo”, são as palavras com que se inicia o relato desta “tristeza destruída”, da “escassez, escombros”, e do “rancor do luto” (*idem*: 27).

Trata-se da história de uma mulher que há muito desesperou. Palavras que contam da solidão, da “terribilidade do tempo” (*idem*: 28) e da ausência do sentir. Entre esta mulher e a sua filha “nenhum cordão de umbigo, antes a fita métrica de uma trela extensível” (*idem*: 29).

Um dia, cedendo a um impulso inusitado, Dorés adquire um belo pássaro multicolor, uma ave exótica. Porém, incapaz de aguentar tal ostentação de vida, atacada por uma raiva cega, decepa-lhe a cabeça. O gesto terrível e destruidor, culminando no grotesco decepar da cabeça do pássaro cuja beleza antes a seduzira, leva-a ao auge de uma dor sem nome, de novo confrontada com o vazio e o absurdo da sua vida: “Sentada a caminho do lixo, abriu as mãos que só retinham duas fracções do caos da sua vida” (*idem*: 34).

A Dama na mata e o seu cão Cofétua

Tal como Maria Alzira Seixo afirma, o conto, “narrativa de um natural tornado absoluto pela axiomatização que implica de um ponto de vista moral ou social”, diferencia-se da lenda, “narrativa de um sobrenatural relativizado pela aproximação que se pratica entre o fenómeno religioso e o quotidiano no qual se

manifesta”, e ambos serão, ainda segundo a autora, “a certa altura atravessados pela crónica, que participa dessas ambas atitudes de criação”.⁴

A Dama na mata e o seu cão Cofétua é, sem dúvida, informada pelas três categorias narrativas atrás enunciadas, identificando-se mais, porém, com a crónica, devido a um certo tom jocoso e paródico que se adivinha, e claros indícios de “suspense” na narrativa. A protagonista da saia curta vermelho vivo e de botins de atacadores da mesma cor que o narrador “engata” em Monsanto, convida a entrar no carro e depois em casa, não é uma qualquer afinal – revela-se culta, fina e letrada. O cão que a acompanha, inseparável, dá pelo nome premonitório de Cofétua (o mítico animal que guardaria as portas do Inferno) ou, simples e espartanamente, “cão”. O narrador, algo embaraçado perante o inusitado da situação, diz-lhe com pretensa ironia:

– O meu nome é Orfeu.

– Pode chamar-me Eurídice (*idem*: 39).

A história assume, porém, matizes de lenda e requintes de maravilhoso, quando avança para a conclusão. A porteira do prédio, posta a contar a vizinhos “jocundos e apressurados” (*idem*: 43) o episódio picante da véspera, opera a transubstanciação onírica:

Que vira uma mulher de encarnado a sair com um lobo à trela aí pelas seis. (...) E benzia-se, uma coisa assim.

“Mea culpa”, disse eu, talvez fosse uma assombração (*ibidem*)

Esta moderna “dama Pé-de-cabra”, fora ela assombração do demónio ou mensageira da morte, propicia o dramático desenlace, segundo o relato do narrador: “Começo a perder algum peso, tenho nódulos na garganta e virilhas, na cabeça... Nem saberei nunca se aquela foi visita de extermínio ou de conformação para a morte” (*ibidem*).

>>

Pérolas e os Porcos e O Assassinato da Bela Seresma

São ambos contos ou, *quiçá*, crónicas citadinas. Na primeira impera o sórdido e o grotesco em tom de anti-drama familiar onde se conta da morte de uma jovem marginal, toxicodependente, entregue aos cuidados fúnebres de dois irmãos mais velhos, num teatro de total abandono e o mais profundo despojo de sentimentos e ilusões de um passado mais abonado.

“E as dores?” pergunta retoricamente a irmã, exibindo uma obsessão que contaminou já também o(a) leitor(a). A narrativa desenrola-se como uma cena do Teatro do Absurdo. Vasculhando nos objectos há muito guardados na casa em desalinho, e dispondo umas poucas preciosidades nos seus lugares de antigamente, a irmã encontra a caixa de jóias da mãe. “Fui achando objectos escondidos, a caixa das jóias, e comecei a dispô-los em cima dos móveis na ordem que sempre fora a que fora” (*idem*: 51). Porém, célere, num gesto macabro final, não resiste: “Quando voltei ao quarto, meti a caixa das jóias no saco que tinha trazido com a roupa de luto” (*idem*: 52).

Em *O Assassinato da Bela Seresma*, o leitor(a) cai numa armadilha: o tom jocoso e quase leviano que serve de introdução à narrativa propriamente dita é apenas intróito burlesco para o “teatro da crueldade” que se avizinha. Rosa Aurora, ou a “Bela Seresma”, de “comprida e cor de rosa” que nascera, “viveu, herdou, engelhou” e envelhecia agora “em muita paz”, porém só o que não é dito, mas apenas subentendido no texto, ferozmente só. É assim um dia surpresa pela invasão de uma jovem negra nos seus domínios. Desacostumada de companhia humana, e tomada pelo medo, em pânico, ataca antes de ser atacada: a lei da selva.

Foi só apanhar a preta a mirar de soslaio o cepo das facas ao lado do tacho com carne e acertar-lhe em cheio na testa com o espeto antigo, de espigão de ferro, que estava ali de decoração. (*idem*: 59)

A vingança porém não se fará esperar e a “Bela Seresma”, antes de poder sequer experimentar o remorso, morre da mesma morte violenta, em cenário de anti-clímax: “Lá fora, ainda parados e muito escuros, recortavam-se três vultos” (*idem*: 60).

Fátima

Fátima encerra com mão de mestre este ciclo de magia e dor. Se em *Djudja*, o primeiro conto, temos a quase confessa solidariedade com essa outra mulher, assassinada, apesar da aparente frieza e distância na raça e na cultura, em *Fátima*, o último conto, temos a por demais óbvia ternura pelo garoto estropiado, “embrulhado numa manta de papa, abraçado ao cordeiro preto”, paródia de Menino Jesus.

E que dizer do motociclista com “side car”, envolto em guarda-pó branco, óculos e capacete, “rosto imberbe, a melena loira, olhar claro, riso claro” (*idem*: 64), caricatura de anjo? (numa flagrante antevisão de Gabriel Rolando ou Orlando em *Myra*).

A cada conto de *Dores* corresponde uma linguagem própria, uma construção sintáctica, uma escolha semântica particular. O idiolecto da autora reparte-se, aqui, diferencialmente, por sete estruturas autónomas, ora reproduzindo o dialecto cabo-verdiano e o seu ritmo de frase e pensamento, ora reproduzindo os ecos da urbe, a sua vertigem, a sua aceleração insane. Em *Fátima* reproduz-se magistralmente, que não sem ironia, a sisudez do campo, a ira de Deus e o temor do Demónio. E parodia-se, enternecidamente, repito, o “Milagre de Fátima” e os “três pastorinhos”.

Diz o anjo ao “aleijadinho”:

— Sou do céu. Venho a levar-vos.

— A mim não senhora — respondeu o pastorinho estropiado, rindo na sua língua de rosca, arrimado à cerviz do carneiro preto — ... mas não se me dava de ver o aeroplano.

Cobriu-me uma grande fadiga, desacostumado como estava à

ponderabilidade e ao riso, a uma luz que não fosse inefável.
Voltei a prostrar-me por terra, agora mais perto do menino.
(...)

– Alevante-se lá vossemecê mas é, que o borrego mijá-se e
inda lhe corre no rosto. (*idem*: 67-68)

Não há final feliz, tal como o(a) leitor(a) de resto já não o
esperava. Porém, a pedido do menino, o anjo bailou, bailou até
“se consumir”.

174>175

Muito se alvoroçaram quando me acharam já frio com a cabe-
ça deitada numa dobra da manta, o menino e o animal postos
em sossego, dormindo.

Quanta doce misericórdia. (*idem*: 69)

E assim termina o relato dos relatos. Quanta dor, quanta
vida, quanta “doce misericórdia”.

Importa ainda dizer que um olhar sobre *Dores*, de Maria
Velho da Costa, não ficaria de modo algum completo se não fos-
sem referidas, como parte integrante do texto, as reproduções
das telas de Teresa Dias Coelho, narrativas visuais de pleno
direito que, por seu turno, interagem com as primeiras, as tor-
nam tácteis e corpóreas, com elas dialogam, e que igualmente
falam do frio, da ausência, do branco.

Incansavelmente, uma após a outra, cada uma destas nar-
rativas arremessa-nos imagens gritantes de dor contida ou
subitamente exacerbada, súbitos e inexplicáveis acessos de
ódio e de destruição, gestos grotescos, medonhos. As persona-
gens femininas são seres perturbados e perturbadores, que
repentinamente desafiam a sua alienação do social e a lei de um
mutismo ancestral. O gesto impetuoso destas mulheres, mesmo
se auto-destruidor, simboliza a consciência da sua própria
“contra-dicção”, a sua incómoda inviabilidade e, como tal, a
recusa do feminino enquanto “neutralidade de género”, para
usar um conceito de Judith Butler, segundo a qual o conceito de
género não é uma mera “superfície política neutra sobre a qual

a cultura actua” (Butler 1990: 7), mas antes uma complexa construção cultural e discursiva, uma performatividade.⁵ Este último conceito, de grande influência no feminismo crítico contemporâneo, é desenvolvido pela autora no ensaio “Actos Performativos e Constituição de Género” (1988; 2004),⁶ no qual esta postula que o género não constitui uma identidade estável do qual provêm “actos” vários, mas antes uma identidade tenuemente constituída no tempo e instituída através de uma “repetição estilizada de actos”, isto é, uma performatividade. A recusa de essencialismos e concepções homogêneas por oposição à noção de uma identidade construída constitui o cerne deste marcante ensaio de Butler; segundo a autora, aquilo que comumente identificamos como “identidade de género” é na verdade uma “realização performativa” socialmente imposta e, como tal, passível de ser contestada e reinventada (Macedo / Rayner 2011: 10-11).

>>

Poderemos assim afirmar que, nas acutilantes narrativas de *Dores* – tal como sucede na narrativa inaugural de *Novas Cartas Portuguesas* –, as mulheres são representadas como seres “dolorosamente” estranhados ou alienados do poder simbólico, afirmando-se através de uma negatividade que resiste a fórmulas ou a definições monolíticas de identidade. Deste modo, e em sintonia com o pensamento crítico de uma outra voz matricial na genealogia do feminismo crítico contemporâneo, Julia Kristeva, recordamos o célebre ensaio “La femme ce n’est jamais ça” (1974; 1981), no qual a autora afirma que o papel do feminino no discurso, assim como no social, se traduz frequentemente na inscrição de um “futuro anterior da linguagem”, no reclamar de um devir em processo, na afirmação de uma heterotopia, que paradoxalmente se assume numa negatividade:⁷

On a deeper level, however, a woman cannot “be”; it is something which does not even belong in the order of “being”. It follows that a feminist practice can only be negative, at odds with what already exists so that we may say “that’s not it” and “that’s still not it” (Kristeva 1981: 137).

Dores constrói-se assim como uma perturbadora mas coesa série de pequenas narrativas sobre o feminino e a sua pluridiversidade,⁸ através das quais a autora soberbamente tece uma “contra-dicção” discursiva que desafia verdades universais e mundos homogêneos, que ininterruptamente nos interpela, e desassossega as nossas construções culturais, identitárias e de género. <<

176>177

NOTAS

[1] O presente ensaio é uma versão ampliada e muito alterada de dois textos anteriores meus: um texto publicado na revista da APE, *O Escritor*, n.º 7, Março, 1996, intitulado “Dores de Maria Velho da Costa”, e um texto em inglês intitulado, “Woman an ‘enslaved enclave’. A reflection on the intertext of feminine personal histories and cultural and political history focusing on two contemporary Portuguese texts”, publicado no volume *Reading Multiculturalism: Contemporary Postcolonial Literatures* (eds. Ana Bringas López / Belén Martín Lucas, Univ. Vigo, 2000, 163-169).

Este trabalho é financiado por Fundos FEDER através do Programa Operacional Factores de Competitividade – COMPETE e por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, no âmbito do Projecto “Novas Cartas Portuguesas 40 Anos Depois” (PTDC/CLE-LLI/110473/2009).

[2] Cf. Luce Irigaray, *Parler n’est Jamais Neutre* (1985), especialmente o capítulo “Le Langage de l’Homme”. Para uma discussão em português do conceito de “contra/dicção”, veja-se o referido verbete in *Dicionário da Crítica Feminista* (Macedo/Amaral 2005: 23-4).

[3] As referências às *Novas Cartas Portuguesas* (1972) são neste texto extraídas da edição de 1980, com prefácio de Maria de Lourdes Pintasilgo. Veja-se igualmente a recente edição anotada, organizada por Ana Luísa Amaral (Lisboa: Dom Quixote, 2010).

[4] Veja-se a este respeito o ensaio de Maria Alzira Seixo, “O outro lado da ficção: diário, crónica, memórias, etc.”, in *Colóquio Letras*, n.º 82, Novembro de 1984: 76-81.

[5] Judith Butler desenvolve este argumento no livro *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (1990), no qual afirma: "Gender ought not to be conceived merely as the cultural inscription of meaning on a pre-given sex (a juridical conception), gender must also designate the very apparatus of production whereby the sexes themselves are established. As a result, gender is not to culture as sex is to nature; gender is also the discursive/cultural means by which 'sexed nature' or 'a natural sex' is produced and established as 'prediscursive', prior to culture, a politically neutral surface *on which* culture acts" (Butler 1990: 7).

[6] O título original deste ensaio é "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory", publicado em *The Performance Studies Reader* (ed. Henry Bial, London and New York, Routledge, 2004, 154-166). A tradução portuguesa citada, "Actos performativos e constituição de gênero" é um ensaio publicado na antologia *Género, Cultura Visual e Performance* (Macedo/Rayner 2011: 69-87).

>>

[7] Estes conceitos constituem de certo modo o cerne da obra de Julia Kristeva, sendo metodologicamente desenvolvidos pela autora no contexto da análise de distintos *corpora*, quer na análise da linguagem poética, quer das práticas textuais da Vanguarda, nomeadamente do Futurismo russo, quer da arte, quer no contexto da psicanálise lacaniana. Veja-se a este respeito a antologia *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art* (London and New York, Routledge, 1981), concretamente os ensaios "From One Identity to Another" (124-147) e "Motherhood According to Bellini" (237-270).

[8] Veja-se ainda neste contexto a discussão de Leigh Gilmore das "relações de gênero" e sua "política da representação" em *Autobiographics: A Feminist Theory of Women's Self-Representation* (1994). Tal como a autora afirma, "the sex one can see becomes the gender one must be" (Gilmore 1994:11).

BIBLIOGRAFIA ∨

Barreno, Maria Isabel / Maria Teresa Horta / Maria Velho da Costa (1980), *Novas Cartas Portuguesas*, Lisboa, Moraes [1972].

-- (2010), *Novas Cartas Portuguesas*, Edição anotada, org. Ana Luísa Amaral, Lisboa, Dom Quixote.

Butler, Judith (1990), *Gender Trouble: Femininity and the Subversion of Identity*, London, Routledge.

Clément, Catherine (1981), "Enslaved Enclave", in Elaine Marks and Isabelle de Courtivron (eds.), *New French Feminisms. An Anthology*, New York, Schocken Books: 130-136 ["Enclave/Esclave", *L'arc*, n.º 61, Paris, 1975].

Costa, Maria Velho da (1994), *Dores*, Lisboa, Dom Quixote.

-- (2008), *Myra*, Lisboa, Dom Quixote.

Gilmore, Leigh (1994), *Autobiographics: A Feminist Theory of Women's Self-Representation*, Ithaca and London, Cornell UP.

Irigaray, Luce (1985), *Parler n'est Jamais Neutre*, Seuil, Paris.

Kristeva, Julia (1981), "Woman can never be defined", in Elaine Marks and Isabelle de Courtivron (eds.), *New French Feminisms. An Anthology*, New York, Schocken Books: 137-141 ["La femme ce n'est jamais ça" (1974)].

-- (1981), *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, London and New York, Routledge.

Macedo, Ana Gabriela / Ana Luísa Amaral (2005), *Dicionário da Crítica Feminista*, Porto, Afrontamento.

Macedo, Ana Gabriela / Francesca Rayner (orgs.) (2011), *Género, Cultura Visual e Performance: Antologia Crítica*, Braga, Húmus / CEHUM.

Seixo, Maria Alzira (1984), "O outro lado da ficção: diário, crónica, memórias, etc.", in *Colóquio Letras*, n.º 82, Novembro: 76-81.