

A NOVA MULHER E A TRANSFORMAÇÃO DO ROMANCE PORTUGUÊS: REVOLUÇÕES SOCIAIS E LITERÁRIAS

Maristela Kirst de Lima Girola*

Resumo: Este ensaio investiga o espaço da mulher na sociedade patriarcal portuguesa em romances publicados na segunda metade do século XX: *A Sibila* (1954), de Agustina Bessa-Luís; *O Anjo Acorado* (1958), de José Cardoso Pires; *Casas Pardas* (1977), de Maria Velho da Costa; *História do Cerco de Lisboa* (1989), de José Saramago e *Não entres tão depressa nessa noite escura* (2000), de António Lobo Antunes. Procuramos demonstrar como o romance, a partir da década de 50, em Portugal, passa a constituir-se num espaço de discussão e reflexão acerca da nova mulher que se engendra social e literariamente. Tencionamos abordar o percurso de uma nova representação da mulher na literatura, relacionando-o às transformações da sociedade patriarcal e às mudanças estéticas do próprio gênero romanesco.

Palavras-chave: Literatura Portuguesa; Romance da segunda metade do século XX; Personagem feminina.

Abstract: This essay investigates the space of women in the Portuguese patriarchal society in novels published in the second half of twentieth century: *A Sibila* (1954), by Agustina Bessa-Luís; *O Anjo Acorado* (1958), by José Cardoso Pires; *Casas Pardas* (1977), by Maria Velho da Costa; *História do Cerco de Lisboa* (1989), by José Saramago and *Não entres tão depressa nessa noite escura* (2000), by António Lobo Antunes. It aims to show how

* Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

the novel, since 1950's, in Portugal, become a space for discussion about the new woman in the society and in the literature. This essay demonstrate the trajectory of a innovative form of woman's representation in literature, connecting with social transformations and aesthetic changes in the novel genre.

Keywords: Portuguese Literature; The Twentieth Century Novel; Feminine Character.

Em 1970, Alexandre Pinheiro Torres (1976, p. 182) escreveu “gostaria, porém, de um dia me poder referir a um livro onde a mulher surgisse política, econômica e espiritualmente como um fator de importância”. Esse desabafo é feito pelo crítico no momento em que se discute a situação da mulher “entre as duas mulheres (a ‘velha’ e a ‘nova’)”, ou seja, dividida entre o passado e o futuro. Ainda não surgira propriamente a “mulher *nova*” (TORRES, 1976, p. 181):

A Simone de Beauvoir já nos disse que essa *mulher nova* não existe ainda em parte alguma, e, certamente, não iremos encontrá-la em Portugal. No nosso país nem sequer está bem clara (no domínio público e polêmico) a contradição em que se debate a mulher do mundo ocidental.

Procuraremos demonstrar como o romance, a partir da década de 50, em Portugal, passa a constituir-se num espaço de discussão e reflexão acerca da nova mulher que se engendra social e literariamente. Nelly Novaes Coelho defende a ideia de que a mulher, ou melhor, a visão da nova mulher é o elemento propulsor da transformação do romance português, que ocorre a partir dos anos 50. Essa nova visão da mulher “faz toda a diferença entre a visão de mundo fechada a qualquer mudança, que se impunha ao escritor português nos anos 1930-1940, e que se entreabre, a partir dos anos 1950-1960” (COELHO, 2007, p. 252). A transformação, assim, não vem de fora, mas “de dentro da própria realidade empedrada” em que a mulher aparece como “oculto

agente transformador, já atuante, embora ainda não percebido, na superfície dos fatos” (Ibid., p. 252). Segundo Laura Fernanda Bulger (1990, p. 24), teria se perpetuado até então “a representação literária de uma figura feminina unidimensional, relegada a um plano secundário por razões socioculturais, que vieram a refletir-se na própria estética.”

Os romances produzidos na segunda metade do século XX, em Portugal, promovem uma quebra de paradigma em relação à configuração da personagem feminina, como “anjo” ou “demônio”, imagens idealizadas e consagradas por escritores de épocas anteriores,¹ impregnadas pelo que José Cardoso Pires, em *Cartilha do Marialva* (1960), denomina de “marialvismo”. Trata-se de um conceito criado por ele para definir os contornos peculiares do machismo português, de origens remotas, apresentando as suas formas de manifestação e de repercussão ainda em pleno século XX. Para isso, Cardoso Pires recupera a *Carta de Guia de Casados*, escrita por D. Francisco Manuel de Melo, em 1650, e publicada pela primeira vez, em 1651, “cartilha literária da submissão da mulher” (TORRES, 1976, p. 174), escrita como “uma espécie de procuração pública dos abonadores do ‘lar português à velha maneira’” (PIRES, 1973, p. 94).

Um dos fatores apontados por Cardoso Pires como caracterizador da ideologia marialva é a divisão de atuação de homens e mulheres em espaço público e espaço privado. Confinar a mulher no espaço doméstico consiste na “defesa da ordem rústica, patriarcal” (PIRES, 1973, p. 101). Esse confinamento, que gera a desigualdade social e cultural que marca as relações entre homens e mulheres, justifica-se pela alegação de que a mulher é naturalmente inferior ao homem: “Fica registrada nas ordenações marialvas a consabida regra da inferioridade natural da mulher, o

¹ Com exceção feita ao romance *Judite, nome de guerra*, de Almada Negreiros, em que “se isenta a heroína de um número apreciável de preconceitos” (PIRES, 1973, p. 174).

ser fraco por natureza” (PIRES, 1973, p. 96), que precisa ser protegido e vigiado pelo homem.

A imagem da mulher como “anjo do lar” ou como “Eva tentadora” perpetua-se nas “devoções amorosas das heroínas garrettianas, da paixão incendiada à Camilo, da pureza da mulher-criança de Júlio Dinis” (PIRES, 1973, p. 55-56), por exemplo. Cardoso Pires (1973, p. 173) considera isso decorrente de um “marialvismo inconsciente” ou de “seus resquícios inconfessados”. O marialvismo faz-se presente literariamente no elogio às qualidades “naturais” da mulher:

Eça destacou, entre todas, o pudor. Júlio Dinis também. (...) Das coincidências das descobertas alguma ilação se deve fazer, principalmente se o louvor pretende legitimar um lugar secundário da personagem por razões de fatalismo animal. (PIRES, 1973, p. 183)

Cardoso Pires (1973, p. 152 e p. 153) identifica “resíduos medievais” na configuração das personagens femininas: “A ‘mulher fraca’ e desprotegida por natureza – ou a tísica, ou a monja do Romantismo – a beleza encarada como instrumento de tentação, são índices a ponderar”. Essas heroínas remetem a uma “concepção de fatalismo natural (destino, fragilidade, inconstância) que não se enquadra conseqüentemente na linha de um tribuno da liberdade” (PIRES, 1973, p. 154). Suas trajetórias

acabam com a consciência repentina do erro. A enganada recolhe ao convento, regressa ao lar, à expiação, vota-se à morte civil ou escolhe o suicídio. Ou entrega-se à loucura, ou à tísica, mortificada pelos remorsos. (PIRES, 1973, p. 88)

Cardoso Pires revisa o ideal feminino estabelecido pelos padrões românticos. A Garret chama de cavalheiro patriarcal, “visconde da portuguesidade” que aborda “o amor-cego também designado por amor-paixão, fórmulas gerais em que se pressupõe a mulher como instrumento de tentação – indo mais longe: de

pecado” (PIRES, 1973, p. 156 e p. 155). Júlio Dinis, por sua vez, “sonha com os idílios domésticos e as honras paternas, imagina em versos a doce companheira, dá-lhe o toque dócil e coloca-a como convém ao quadro” (PIRES, 1973, p. 161).

Para Ana Gabriela Macedo e Ana Luísa Amaral (2005), Júlio Dinis é o representante português da “ficção doméstica”, já que a ação em seus romances centra-se no espaço privado do lar, priorizando as cenas familiares. O espaço doméstico, em sua obra, aparece como “um espaço ideal e idealizado, onde a figura da mulher adquire o estatuto ‘angélico’ que a ideologia da domesticidade reinante lhe consignava” (MACEDO; AMARAL, 2005, p. 44). Marina de Almeida Ribeiro (1990, p. 19) assim explica a ideologia da domesticidade presente na figura da “casa” no romance de Júlio Dinis:

A mulher, anjo do lar, zela pela casa e pelo seu funcionamento como um corpo vivo. O homem tem de saber ganhar esse espaço – encontrar e reconhecer a mulher certa, perpetuar a família, trabalhar e perpetuar outro espaço, o do pai, o da produção da riqueza e do conforto.

Antônio José Saraiva e Óscar Lopes ([s.d.], p. 804) identificam uma “oscilação pendular” no tratamento ficcional da mulher pelos românticos. No Romantismo, o herói masculino oscila ora entre a “*mulher-fatal de mármore*, ora [entre] a mulher angélica de que se enfastia” (SARAIVA; LOPES, [s.d.], p. 784). Em Almeida Garret, os historiadores ([s.d.], p. 706-07 e p. 719) percebem a personagem masculina como “a vítima sem remédio da mulher-fatal, como ela despenhado no abismo da perdição”; em Alexandre Herculano, “a mulher-demônio e a ‘santa’” e em Camilo Castelo Branco,

À mulher confere-se sempre um papel da mais nobre dignidade (geralmente angélica, por vezes demoníaca)-mas tal supremacia esvazia-se, na realidade, de fundura psicológica, reduzindo-se a um símbolo poético do misterioso *eterno feminino*, e às vezes a uma personificação

abstrata do espírito do sacrifício. Simples emanção celeste ou infernal do homem (...) falta-lhe humanidade, e até a eloquência da sua paixão, quando se faz ouvir, é inconfundivelmente masculina. (SARAIVA; LOPES, [s.d.], p. 805-06)

Segundo Helena Buescu (1990), no Romantismo, a personagem é pensada como constitutivamente ligada à sua forma de viver e se integrar à natureza, com a qual mantém fortes elos existenciais. Personagem e paisagem, em alguns romances, podem significar-se mutuamente de maneira necessária e indissolúvel. Há, por exemplo, uma “íntima relação entre o sentimento amoroso, a mulher e a natureza” (BUESCU, 1990, p. 146). No Romantismo, “a natureza conhece uma clara implicação na concepção e técnicas narrativas (...) dela se formulam (...) a personagem feminina e o sentimento amoroso a ela relacionado” (BUESCU, 1990, p. 143).

A mulher normalmente aparece como objeto a quem o sujeito perceptivo e descritor (masculino) vota o seu sentimento amoroso. Junto com a paisagem, que a pode caracterizar física e moralmente, ela é organizada e limitada pelo olhar da personagem masculina. O evoluir do sentimento amoroso e da própria narrativa é condicionado a certa paisagem que também se modifica e que singulariza os objetos. A mulher amada é, muitas vezes, representada metonimicamente por determinada paisagem. O espaço, assim, assume sua funcionalidade na constituição da personagem.

Do Realismo, Cardoso Pires (1973, p. 165) destaca a mulher adúltera configurada por Eça de Queirós. Ao procurar escarnecer a sociedade, “por um lado condena, mas por outro desmente-se”, por meio de um conservadorismo disfarçado sob uma “capa progressista”:

As três tentações, Mundo-Diabo-Carne, são os faróis traiçoeiros do adultério. Eça põe o Diabo de parte, ri-se dele. Mas, inconscientemente e à distância, faz-lhe o jogo

porque aceita as inferioridades bíblicas da mulher e porque, em virtude disso, não consegue superar uma atitude *ainda* machista perante ela. Repare-se o adultério, base da sua crítica e símbolo catalisador na decomposição das instituições da época, só conta como tal quando praticado pela esposa. (PIRES, 1973, p. 170-71)

De acordo com Saraiva e Lopes ([s.d.], p. 891), Eça procura mostrar como a sociedade, ao restringir a atuação da mulher e ao destinar-lhe uma educação frívola, condena-a ao desastre do adultério, pela

ausência completa de ampla vida social nas mulheres, vítimas de uma educação que as abandona espiritualmente à literatura romântica, criando nelas o horror da vida ativa, e o gosto da evasão, origem das aventuras extraconjugais.

Assim, “uma educação viciada e a literatura romântica são a causa dos desastres de Luísa, como, em parte, dos de Amélia”² (SARAIVA; LOPES, [s.d.], p. 892). Independentemente de considerarmos a adúltera de Eça configurada como um “produto” da natureza (como entende Cardoso Pires) ou como um “produto” cultural, decorrente de fatores como a influência da literatura e da educação (como percebem Saraiva e Lopes), o que se verifica é que a mulher em Eça surge como vítima passiva de um ambiente em que sua “personalidade feminina estiola.”³ (SARAIVA; LOPES, [s.d.], p. 907):

Devido à subalternidade do seu papel, à sua condição social de quase mero objeto de necessidades masculinas, que a literatura romântica mistificadamente e até

² Para Bulger (1990, p. 30), a mulher em Eça é degradada “não só por um condicionamento social e educacional mas ainda pela profanação masculina.”

³ Segundo Bulger (1990, p. 30), se havia em Eça “uma intenção regeneradora a verdade é que, quanto à representação feminina, manteve-se a antinomia do estereótipo”.

perigosamente idealizara, a mulher queirosiana está sempre, como vítima principal, no núcleo patético da intriga, embora a sua própria inconsciência e leviana impersonalidade atenuem esse *pathos*, a que aliás a ironia queirosiana nunca permitiria uma intensidade *bovarista*. (SARAIVA; LOPES, [s.d.], p. 908)

De acordo com Macedo e Amaral (2005, p. XXIV), a visitação aos textos canônicos de autoria masculina consistiu num primeiro passo da crítica feminista, para a partir daí

analisar a representação das mulheres, realçando quer o abuso da estereotipia do ideal da feminilidade (a ‘mulher-anjo’ domesticada ou o seu negativo demonizado, a ‘mulher-fatal’), quer a sua secundarização ou redundância no texto.

O segundo passo foi o de dedicar-se à reescrita da história literária, buscando resgatar do silêncio a escrita das mulheres, a fim de formar um “canône feminino”⁴ (MACEDO; AMARAL, 2005, p. XXIV), deixando de tentar inserir as mulheres escritoras no que Elaine Showalter (1986, p. 131) chama de “entrelinhas da tradição masculina” e construindo o que ela designa de “ginocrítica”.⁵

⁴ Sobre a formação de um cânone feminino, Ana Gabriela Macedo (2001, p. 274) explica que “a necessidade de *gerar retrospectivamente uma tradição* (‘engender’ é o termo usado pela crítica feminista anglo-americana a que ‘engendrar’ em Português não nos parece corresponder plenamente, pela sua carga semântica negativa) ou de criar uma *tradição alternativa* (uma ‘escrita de avesso’) (...) tem sido uma preocupação constante dos Estudos Feministas. Dela nos dão conta os numerosos ensaios e antologias críticas onde a questão da poética feminina é discutida e analisada, já não apenas como subtexto ou nas ‘entrelinhas’ do texto masculino, mas *autonomamente*, sem que isso signifique *autisticamente*”.

⁵ Elaine Showalter (2002, p. 45) explica que toda a crítica feminista é, de alguma forma, revisionista e chama de “ginocrítica” (*gynocritics*) a crítica feminista que “operou uma mudança gradual do seu centro: das leituras revisionistas passou para uma investigação sustentada da literatura de mulheres”.

Assim, “uma parte da tarefa dos Estudos Feministas tem sido devolver à esfera do literário toda uma tradição de mulheres escritoras quer esquecidas, quer silenciadas pelo cânone” (MACEDO, 2001, p. 272).

Críticos e historiadores procuram identificar as vozes femininas pioneiras. Em Portugal, Sórora Mariana Alcoforado, com suas *Cartas Portuguesas*, escritas no século XVIII, ao Cavalheiro de Chamilly, é uma voz que não condiz com a de uma “clássica pecadora arrependida ao ‘acordar’ subitamente dos ‘filtros enganosos do amor’”, antes pelo contrário, “a heroína aqui procura estudar-se (...) não esboça um ‘mea culpa’ pela experiência admirável que a vida lhe proporcionou; não esconjura as fatalidades, não se resigna” (PIRES, 1973, p. 88). Mariana Alcoforado será, mais tarde, o intertexto para *Novas Cartas Portuguesas* (1972), livro escrito por Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa, verdadeiro marco da literatura portuguesa como obra de “denúncia política de situações de opressão e exploração da mulher ao longo dos séculos, bem como um manifesto sobre o desejo e o corpo femininos” (MACEDO; AMARAL, 2005, p. XXIII). A obra também é um marco pela criação de um novo discurso literário, “uma nova linguagem feita de rupturas sintáticas, de palavras inventadas, de alterações profundas na própria gênese da língua” (MACEDO; AMARAL, 2005, p. XXIII).

Para Saraiva e Lopes ([s.d.], p. 988), no contexto do Modernismo português, Florbela Espanca (1894-1930), com sua obra lírica, é a grande voz que

Segundo Showalter (Ibid., p.45) , as questões que a ginocrítica procura responder são: “Como é que as mulheres se podem constituir como um grupo literário distinto? Qual é a *diferença* da escrita das mulheres?” Macedo (2001, p. 272) acrescenta que “numa segunda fase, a crítica feminista dedicou-se a construir um cânone feminino, isto é, a redescobrir e a resgatar a escrita de mulheres do silêncio e, assim, ousar *reescrever* a história literária”.

estimula um muito recente movimento de emancipação literária da mulher, exprimindo nos seus acentos mais patéticos a imensa frustração, não só feminina como masculina, das nossas opressivas tradições patriarcais que têm na *Carta de guia de casados* o seu monumento clássico.

Na prosa, os historiadores ([s.d.], p. 1046) destacam Irene Lisboa (1892-1958) que com o pseudônimo de João Falco publicou suas primeiras obras literárias, evitando “incompreensões a que seria votada como mulher e professora”. Segundo os autores ([s.d.], p. 1046), sua obra “reage a uma desolada situação da mulher culta e livre num atrasado meio pequeno-burguês”. Assim,

a nova consciência literária surgida de vivências femininas principiou pela afirmação, com Florbela Espanca, de livre intimidade da mulher, e que atinge com Irene Lisboa a sua primeira notável realização em prosa. (SARAIVA; LOPES, [s.d.], p. 1046).

Durante os anos 30 e 40, dá-se uma lenta conscientização sobre as diferenças entre o homem e a mulher. Até 1974, Portugal vive sob o regime ditatorial, que defende a família e o papel da mulher “anjo” como responsável pela transmissão dos princípios religiosos para os filhos e pelo cuidado com a casa e com o marido. O zelo da mulher pela esfera doméstica é a forma desejável de participação da mulher na construção do país. Assim, à mulher cabe o “pequeno mundo” e ao homem “o grande mundo”. Por restringir-se ao âmbito do lar, a mulher não recebe educação regular, nem universitária. A mulher portuguesa do começo do século XX ainda vive sob a ordem de um mundo masculino e patriarcal, em que o homem branco e heterossexual continua a ser o centro.

Mas vozes transgressoras vão firmando-se sob a influência do existencialismo francês. Como escritora, a mulher portuguesa tem que lutar muito para alcançar seu espaço. A década de 50 é marcada por uma literatura feminina que questiona a fronteira

entre submissão e transgressão e o desencontro entre aparência e realidade. Acontece um alargamento temático, através do desenvolvimento da literatura de autoria feminina, que passa a abordar problemas referentes à posição social da mulher na vida portuguesa. O desenvolvimento da ficção de autoria feminina é o fenômeno mais notável da literatura portuguesa contemporânea, segundo Saraiva e Lopes ([s.d.], p. 1046), resultando num alargamento temático “ligado à nova consciência realista da vida portuguesa (...) sobre questões que se prendem com a posição social da mulher”.

É na segunda metade do último século que a mulher passa a ser efetiva e recorrentemente constituída no romance como um “sujeito”, de acordo com o que propõe Paul Ricoeur ([s.d.]), um ser que se caracteriza pela possibilidade de se colocar questões, sendo simultaneamente o questionador e a coisa questionada, ou como propõe Maurice Merleau-Ponty (1984, p. 37), “aquele que questiona é, ele próprio, posto em causa pela questão”. O romance, a partir da década de 50 do século XX, passa a constituir-se num espaço de discussão e de reflexão acerca da nova mulher que se engendra social e literariamente, introduzindo elementos de subversão à visão patriarcal de mundo, que incluem a contestação da figura paterna e a conquista do acesso à educação. Conforme Bulger (1990, p. 35-36), em Portugal, o momento de ruptura pertence a *A Sibila* (1954), de Agustina Bessa-Luís que

anunciava já outros caminhos na redescoberta do feminino. Mais revolucionário era o fato de que, pela primeira vez, se falava de uma heroína rural, que tentara superar a sua condição histórica assim como a sua própria condição humana (...) A ruptura identifica-se com a valorização da personagem feminina ao utilizarem-se novas imagens e técnicas narrativas que a colocam em posição de destaque. Por ela decorre a ação e se encadeiam ou alternam os acontecimentos. Por ela se limita ou eterniza o espaço e o tempo (...) A mulher passou a ser a figura central duma literatura que tentava

desmistificá-la, por um lado, e, por outro, reconstruir uma nova imagem feminina, multifacetada e dinâmica, que se opusesse às idealizações estáticas e desumanas do passado.

Em contrapartida às figuras estereotipadas de representação da mulher, Agustina Bessa-Luís, com *A Sibila*, propõe uma heroína complexa que autoconstrói para si uma identidade, por meio da criação da imagem de “sibila”, com a qual se insere na sociedade local de maneira respeitável e atuante. Joaquina Augusta, a protagonista, é também, ainda, uma figura feminina de transição (isso se revela pela própria alcunha da personagem: “Quina” que remete à quina⁶), de gestação de uma futura mulher, numa sociedade marcadamente agrária e patriarcal que começa a transformar-se. Apreendemos que, naquela altura (final do século XIX e início do XX, época de vida da personagem) e naquele espaço (rural e rústico, em que vive), “a única forma de romper o judo do poder patriarcal, parece ser através da criação de uma identidade fora da esfera do humano” (ADÃO, 2006, p. 204).

Outra personagem feminina importante na trama é Germana, sobrinha de Quina, que procura descobrir a sua identidade a partir das memórias familiares, num processo de autoconhecimento. Dividida entre o mundo urbano e o rural, entre os valores burgueses e os do campo, entre o passado e o presente, Germa busca, na reconstituição da trajetória da tia, um sentido para a sua própria vida. Quina representa um elo entre as gerações femininas anteriores, subjugadas pelo masculino, e a nova geração, simbolizada por Germa, que rompe com o patriarcalismo. A “sibila” é, portanto, ainda uma figura de transição, uma “quina”, uma aresta, ou seja, o “ângulo exterior formado por dois planos que se cortam” (FERREIRA, 1986, p. 161), enquanto Germa é “o

⁶ Segundo o Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa (1986, p. 1436), uma das acepções da palavra “quina”: [De esquina, por aférese.] s.f. 1. V. aresta (1). 2. Qualquer mudança brusca na direção de uma superfície plana ou de uma linha reta.

gérmen, o rudimento de um novo ser” (RECTOR, 2009, p. 293). Segundo Bulger (1990, p. 164), Germa pode ser considerada a

precursora dum ciclo de figuras femininas que têm surgido na literatura portuguesa recente, cuja busca consiste na autoanálise e no desejo de reidentificação, num ambiente perturbado e de mudança, refletindo no texto ficcional as preocupações sócio-históricas. É a protagonista multifacetada e dinâmica à volta da qual se desenvolve a narrativa e se gera uma temática que, por vezes, passa despercebida numa leitura crítica ainda pouco interessada na reabilitação literária da Mulher.

A Sibila suscita reflexões sobre a sociedade e a cultura portuguesas, desvelando a opressão presente nas relações entre homens e mulheres, no período entre o final do século XIX e o início do século XX. De acordo com Bulger (1990, p. 12), em *A Sibila*, “já se alude a uma tentativa emancipatória quer pelo inconformismo da personagem quer pelo cunho matriarcal do universo romanesco, em que transparecem as *frustrações femininas*”, além disso, a obra mescla a ficção e a história, “o psicológico com o sociológico, no sentido de retratar a Mulher, que tenta viver e sobressair num ambiente sócio-histórico pouco receptivo a arroubos de liberação e autossuficiência feminina”.

Ao narrar a trajetória da família Teixeira, através de acontecimentos ligados à casa da Vessada, Bessa-Luís mostra as mulheres como responsáveis pela recuperação e manutenção do patrimônio material e cultural do grupo familiar em oposição aos homens, pai e irmãos, que desperdiçam os bens. À narrativa central, somam-se outras histórias que ilustram o sistema de valores da sociedade patriarcal na qual está inserida a família Teixeira. A obra expõe um momento histórico de transição em Portugal, em que o eixo da vida agrária desloca-se para a cidade, com o início do processo de modernização do país. Aborda as transformações da sociedade portuguesa rural e patriarcal, priorizando os fatos cotidianos e as histórias das mulheres que davam sustentação a esse sistema social.

A publicação de *O Anjo Ancorado* (1958), de José Cardoso Pires, marca o desenvolvimento da narrativa portuguesa que incorpora novas linguagens, como a do cinema, aplicadas à configuração do espaço e da personagem no romance. O autor faz referência, já no título, à figura do “anjo”, modelo tradicional, como vimos, de representação do feminino, com o qual o autor dialoga para recusar e alterar. A obra apresenta uma heroína em conflito com a sua interioridade e com o mundo à sua volta, funcionando como germen de uma nova mulher, que ainda não encontrou seu espaço, numa sociedade também em evolução. Guida, a protagonista, representa uma inteligência feminina isolada, que se autoanalisa, questiona-se, busca construir uma identidade por meio das palavras. Guida não se enquadra bem na imagem de mulher submissa, mas também não é uma figura revolucionária. Parece gestar⁷ uma futura mudança, anunciando já uma mulher emancipada. Contudo, é um “anjo ancorado”, pois não alça voo, ainda de certa forma presa à figura masculina, representada pela personagem João, a quem se contrapõe.

Mas não se pode perder de vista a repressão social e intelectual a que a mulher portuguesa foi submetida por séculos e, nesse sentido, pode-se ver em Guida uma intelectual em formação, que discute em pé de igualdade com o homem português, representado por João. Apesar disso, há no discurso de João e no do narrador certo tom de deboche machista em relação à Guida, um tom de quem a acha infantil ou ingênua. Guida tem o olhar de uma jovem mulher, uma mulher que descobre a liberdade de pensar, de discutir, de ver o mundo sob um novo prisma, numa sociedade ainda dominada pelos homens.

Guida representa uma geração “traída pelo passado e pelo futuro prometido”, uma geração da dúvida e da incerteza ou como pensa João: “Uma solitária? Uma ilha viva de corpo e alma, como

⁷ Conforme Fernando J. B. Martinho (2003, p. 55), há em Guida algo de “larvar”.

são as nossas burguesinhas?” (PIRES, 1964, p. 43), ou ainda, “uma rapariga que se interroga antes de mais nada” (PIRES, 1964, p. 44). A heroína constitui-se em um ser antes de tudo “pensante”, por isso, a sua característica de questionadora. Dessa forma, Cardoso Pires dota a sua personagem feminina de “cérebro”. Guida representa a mulher que se maravilha frente à oportunidade de poder usá-lo, como já declarou Adrienne Rich (2002, p. 30): “O meu cérebro, um cérebro de mulher, exultou ao quebrar o tabu das mulheres poderem pensar (...) dizendo: *Eu sou a mulher que levanta as questões*”.

De acordo com Maria Luíza Ritzel Remédios (2000), José Cardoso Pires diferencia-se de grande parte dos autores portugueses, que não dão voz às suas personagens femininas. Ele, pelo contrário, afirma a necessidade de vida sexual e de inteligência das heroínas, suas figuras pensam, assim, “o ficcionista insere-se na luta pela inclusão da mulher, não como Eva tentadora e perigosa, mas como sujeito de uma história individual e coletiva” (REMÉDIOS, 2000, p. 108).

Maria Velho da Costa, consagrada já por *Maina Mendes* (1969) e por *Novas Cartas Portuguesas* (1972), publica, em 1977, *Casas Pardas*, firmando-se como uma das mais importantes escritoras da prosa lusa contemporânea. Através de uma narrativa de experimentação densa, propõe uma nova linguagem e constrói uma obra de contestação frente aos valores falocêntricos. Destaca-se, nesse romance, sobremaneira, a dimensão espacial da obra que é dividida em “casas”, ligadas cada uma a alguma das personagens, a fim de desconstruir a univocidade do termo “mulher”.

Alternando a voz narrativa entre três personagens (Elisa, Mary e Elvira) e mesclando os seus pontos de vista, utilizando ora a primeira, ora a segunda ou ainda a terceira pessoa do discurso, Maria Velho da Costa constrói uma subjetividade feminina complexa e multifacetada, respeitando a “natureza situacional, específica e corporizada do sujeito feminista, em detrimento de essencialismos biológicos e psicológicos” e simbolizando “a

multiplicidade de variáveis que definem a subjetividade feminina: raça, classe, idade, preferências sexuais e estilos de vida, como grande eixos de definição de identidade” (BRAIDOTTI, 2002, p. 158). O recurso de variação do ponto de vista faz-se presente no “olho da mosca, eficazmente poliédrico e móvel, [que] está em tudo”,⁸ como é colocado pelo próprio romance.

Entre as três protagonistas do romance, destaca-se Elisa. Trata-se de uma personagem feminina inteligente, letrada, culta como Guida (*O Anjo Ancorado*) ou Germa (*A Sibila*) a que se soma uma consciência política e uma vontade de ação e de transformação da sociedade. Mas Elisa é muito jovem, com seus vinte e dois anos, e ainda não encontrou o caminho certo para a sua ação transformadora no mundo, “a menina para revolucionária ainda está muito terna” (COSTA, 1986, p. 389), diz-lhe o cunhado. Elisa, contudo, encontrará a sua razão de ser e de viver, a sua forma de luta social, a sua luz, na escrita, tornando-se escritora.

Em torno da década de 80, consagram-se novos autores, preocupados em repensar a portugalidade, o passado e os novos rumos do país. Nesse panorama, destacam-se José Saramago e António Lobo Antunes. Em suas obras, encontram-se personagens femininas configuradas em novas posições sociais, estabelecendo diferentes relações com os homens, colocando-se, dessa forma, novas problemáticas.

As heroínas da obra de Saramago, de uma maneira geral, são fortes e representam um marco na representação do feminino no romance português. Em *História do Cerco de Lisboa* (1989), por exemplo, pode-se constatar o trabalho de subversão que o autor realiza em relação à maneira tradicional de representar a relação de amor entre um homem e uma mulher, ou seja, condicionada pela visão patriarcal, em que a mulher jamais figura em pé de igualdade com o parceiro, consistindo em um elemento subalterno à força masculina. Maria Sara representa uma

⁸ COSTA, Maria Velho da. *Casas Pardas*. 3.ed. Lisboa: Dom Quixote, 1986, p. 381.

identidade feminina fortemente constituída e afastada das imagens antigas do feminino.

Em *Não entres tão depressa nessa noite escura* (2000), de António Lobo Antunes, encontramos a protagonista e narradora, Maria Clara, uma jovem deprimida, que se evade do casamento e da maternidade por meio de uma viagem memorialística à sua casa de infância. A figura masculina a quem mais vivamente opõe-se é a figura paterna, Luís Felipe, a qual interroga, para buscar decifrar a sua própria identidade. Podemos observar o trabalho peculiar de linguagem com o qual o autor constrói esse romance, servindo-se de uma voz feminina que (des)configura o espaço ficcional de maneira pouco convencional, problematizando-o em relação à (des)construção de um eu, por meio de um discurso memorialista e confessional. Essa obra assinala uma intensificação do processo de fragmentação do espaço e do sujeito no romance que irá se perpetuar como tendência estética no início do século XXI.

Lobo Antunes oferece-nos uma heroína cuja identidade está em construção, de acordo com a maneira como a identidade é gerada na psicanálise, ou seja, a menina renega a mãe e busca identificar-se com o pai: “Freud (...) descreve o processo através do qual as raparigas na nossa sociedade desviam o seu primeiro amor pela mãe para um amor compensatório pelo pai” (JONES, 2002, p. 84). Mas há também um traço junguiano na representação da relação entre pai e filha, no romance, pela associação constante que se estabelece entre o espaço do sótão e as personagens Luís Filipe e Maria Clara. Gaston Bachelard (1965), apoiado em Jung, considera que o sótão evoca a racionalidade e os projetos intelectualizados. Ao relacionar o espaço do sótão⁹ à figura paterna

⁹ Seixo (2002, p. 395) explica que, em *Não entres tão depressa nessa noite escura*, ao sótão é atribuído uma componente muito importante, “a da reflexão, da indagação, da penetração no mistério de existir, da descoberta perplexa (intrigada e intrigante) dos outros, e nomeadamente do Outro, que é ainda e quase sempre o Pai.”

e, posteriormente, à Maria Clara, o texto sugere que é do “pai” que provêm o intelecto e a postura questionadora e reflexiva da heroína.

Em Elisa, de *Casas Pardas*, de outra maneira, dá-se o mesmo. Nela verifica-se uma identidade em formação numa perspectiva lacaniana de identificação com o “pai”, enquanto portador da língua e da cultura, de que se apropriará a protagonista, para tornar-se escritora e para modificar a linguagem: “Um dia hei-de escrever um livro fêmea, todo por dentro” (COSTA, 1986, p. 274). É pela escrita que construirá sua subjetividade de mulher, pois, como explica Macedo (2001, p. 278):

A identidade feminina é construída *na e pela* linguagem (...) partindo da teorização lacaniana segundo a qual a linguagem é uma prática significativa *na e pela qual* o sujeito se transforma em ser social.

As características de inovação estética de *Casas Pardas* refletem a “necessidade de mudar as próprias formas de linguagem que, pela sua estrutura e história, tem estado sujeita a uma lei patriarcal”, além disso, “a ‘ação feminina’ questiona e estimula a capacidade de atuação da linguagem, a sua capacidade de provocar transformações na ideologia e na economia” (MACEDO, 2001, p. 278).

Elisa (*Casas Pardas*) e Maria Clara (*Não entre tão depressa nessa noite escura*), como personagens escritoras, apropriam-se da língua e da escolaridade patriarcais para fundar uma nova escrita, por meio da “valorização da linguagem e conseqüentemente da representação, como o local da constituição do sujeito” (BRAIDOTTI, 2002, p. 152). O espaço da escrita torna-se o espaço de construção de uma subjetividade que desafia a tradição literária falocêntrica, resultando em textos que não seguem as regras da língua convencional. Segundo Seixo (2008, v. I, p. 147), com o romance *Não entres tão depressa nessa noite escura*, Lobo Antunes inaugura um “modo romanesco novo”:

Adotando agora uma estrutura de continuum discursivo que parece entender o romance como uma longa e imparável frase, construída em fluxo e refluxo de vagas sucessivas de palavras (até na figuração da página), como um mar (...) E desdobra-se porque é elaborada, não a partir das articulações da sintaxe comum, mas sobre o desarticulado da respiração que falha (a da morte) ou da própria paragem da fala, na perplexidade ou no interdito, na decisão suspensa, em hesitação, ou definida na comunicação da escrita assimilável a soltas emissões de voz, (des)governada pela fusão dos níveis temporais que nela se aliam e se sobrepõem, que nem a alternância dos tipos gráficos, em redondo e em itálico, consegue discriminar. Há uma ideia de caos no lugar original desta composição, de matriz cultural compósita e de obsessão subjetiva determinada (...) Inventar-se para isso uma forma de escrita diferente, na qual convergem conversas, pensamentos, segredos, esboços de seres, fiapos de expressão (...) com a linguagem nova deste romance. (SEIXO, 2008, v. I, p. 148)

Segundo Ann Rosalind Jones, as pensadoras Julia Kristeva, Luce Irigaray, Hélène Cixous e Monique Wittig “concordaram que a resistência se manifesta na *joissance*, isto é, na reexperiência direta dos prazeres físicos da infância e mais tarde da sexualidade, reprimida mas não obliterada pela Lei do Pai” (JONES, 2002, p. 77). Essa reexperiência ocorre por meio da instauração de um novo discurso, um discurso de “mulher”. Entretanto, para Kristeva, “mulher” representa não um sexo, mas uma “atitude”, ou seja, “qualquer resistência à cultura e à língua dominantes”, dessa forma, “os homens também têm acesso a uma *joissance* que se opõe ao falocentrismo” (JONES, 2002, p. 79). Reconhecemos no romance de Lobo Antunes (assim como Kristeva vê em alguns autores masculinos) o mesmo caráter de resistência ao falocentrismo literário que percebemos em Maria Velho da Costa, pelo trabalho inovador de linguagem que ambos executam:

Julia Kristeva (...) encontra na psicanálise o conceito de pulsões do corpo que sobrevive às pressões culturais de sublimação e vem à superfície no que ela classifica como ‘discurso semiótico’: a linguagem gestual, rítmica, preferencial de autores como Joyce, Mallarmé e Artaud. Estes homens, em vez de desistirem da sua fusão infantil com as mães, a sua oralidade e analidade, reexperienciam essas *jouissances* subconscientemente e põem-nas em jogo construindo textos contras as normas e regularidade da língua convencional. (JONES, 2002, p. 77-78)

Nesse sentido, o conceito de *écriture féminine* (caro à crítica feminista francesa), segundo Elaine Showalter (2002, p. 46-47), pode ser entendido não somente como “a inscrição do corpo feminino e da diferença feminina na linguagem e no texto (...) [mais uma possibilidade utópica do que uma prática literária]”, mas também como uma “textualidade da vanguarda, uma produção literária dos finais do século XX, e é, portanto, fundamentalmente uma esperança, senão um modelo, para o futuro” (SHOWALTER, 2002, p. 46-47). Maria Velho da Costa e Lobo Antunes desconstroem o “pai”, a estrutura tradicional do romance, buscando refutar a velha visão patriarcal de mundo, lutando contra “a comunicação perfeita, contra o único código que traduz todo o significado com perfeição, o dogma central do falocentrismo” (HARAWAY, 2002, p. 246).

Maria Sara, a personagem feminina de *História do Cerco de Lisboa*, de José Saramago, por sua vez, representa já um estágio mais adiantado de mulher letrada. Trata-se de uma “doutora” (SARAMAGO, 1989, p. 131), que exerce um cargo importante, numa editora da capital portuguesa. Com o incidente da adulteração deliberada de um manuscrito pelo revisor Raimundo Silva, Maria Sara é designada como supervisora-chefe de todos os revisores da empresa. Assim, Saramago oferece-nos uma heroína que consegue atingir o auge do percurso acadêmico, insere-se profissionalmente e tem a sua competência reconhecida. Além disso, coloca a personagem feminina numa posição social

hierarquicamente superior a do protagonista Raimundo Silva. Maria Sara é a consolidação de uma nova mulher, apresenta uma personalidade fortemente constituída, é independente sexual e economicamente, é bem resolvida consigo mesma e auxiliará a personagem masculina, Raimundo, em seu percurso de autoconhecimento e de afirmação pessoal e profissional.

É em José Saramago que vamos encontrar, enfim, a rejeição e a desconstrução do viés patriarcal do amor que vigorava na ficção portuguesa. A relação de Raimundo e Maria Sara, de *História do Cerco de Lisboa*, é, em nossa opinião, um dos mais bem realizados exemplos de representação do homem e da mulher como figuras em pé de igualdade, na parceria amorosa. Percebemos Raimundo e Maria Sara como forças diversas, mas em harmonia na relação a dois. Nesse romance, encontramos uma heroína que representa a nova mulher, um ser integral em nova relação com o homem.

A Sibila, O anjo ancorado, História do Cerco de Lisboa, Casas Pardas e Não entres tão depressa nessa noite escura são romances que formulam diferentes representações do feminino resultantes de diferentes tratamentos do espaço e da personagem, cada um à sua maneira, contribuindo para suplantar o feminino passivo e de caráter acabado que vigorou na ficção de épocas anteriores. A diversidade estilística representada pelas obras citadas reflete a concomitância e o imbricamento de vários movimentos estéticos, na segunda metade do século XX, período em que, como esclarece Carlos Reis (2003, p. 383), a sucessão de períodos literários acelerou-se de tal forma que “se tornou quase alucinante”.

Os romances trazem diferentes concepções de mundo e de representação, que encarnadas espacialmente no romance, modificam a questão da representação do feminino e da sociedade patriarcal portuguesa. A memória (entendida como narrativa de um sujeito) torna-se um recurso romanesco desencadeador de um processo de subjetivização da personagem feminina que passa a configurar-se como o sujeito perceptivo responsável pela organização simbólica do espaço ficcional. O corpo (ponto de vista

sobre o mundo) e a escrita (espaço de luta e de transformação da linguagem) firmam-se como lugares de construção da subjetividade feminina e de desconstrução de uma visão falocêntrica de mundo. A personagem feminina passa a figurar não mais como uma “ventríloqua”, mas como um sujeito, com um “imaginário de mulher autônomo, para lá dos estereótipos existentes da mulher” (MACEDO; AMARAL, 2005, p. XXXIII). A relação da personagem com o espaço modifica-se, pois a dicotomia público/privado que marca a relação entre homens e mulheres na sociedade patriarcal, restringindo a atuação social feminina ao âmbito doméstico, é representada e, ao mesmo tempo, subvertida.

Os autores, em nossa opinião, constituem-se em expoentes de uma mudança literária profunda, na literatura portuguesa da segunda metade do século XX, constatada por historiadores como Saraiva e Lopes ([s.d.], p. 1097):

As liberdades de expressão e as mudanças sociais obtidas através do movimento de 25 de abril de 1974 apenas cerca de 1980 se fizeram sentir numa nova promoção de escritores, depois da edição de obras anteriormente censuradas e de uma genérica evolução dos já consagrados (...) os efeitos mais importantes no terreno literário manifestam-se, de início, sob a forma de novas inflexões (...) a propósito de duas tendências que vêm acentuar-se desde os anos 50 e 60, uma social e outra mais especificamente literária (...) estreitamente ligadas: a tendência de emancipação feminina, que ainda em geral se implanta na experiência das camadas médias; e a tendência para transformações mais ou menos radicais da própria ficção narrativa, em correspondência com uma profunda crise de concepção de vida que questiona as tradicionais categorias da novelística (enredo, caracteres, efeito do real, coerência de concepção de vida ou de estrutura).

Vemos em todos os romances a prevalência da personagem em relação ao enredo, sendo *Casas Pardas* e *Não entres tão depressa nessa noite escura*, entre os textos do *corpus* selecionado,

os exemplos mais extremos dessa tendência que irá se estender ao início do século XXI. Acrescentaríamos que à importância da personagem na narrativa soma-se a importância, simultânea, do espaço ficcional (“mundo do texto”, cf. RICOEUR, 1995) em que ambas as instâncias não são mais de todo “separáveis” (“distinguir entre sujeito e paisagem/objeto não é, nem claro, nem sequer por vezes mesmo possível”, cf. BUESCU, 1990), numa relação cada vez mais dinâmica, desde o Romantismo, entre sujeito e objeto, entre personagem e espaço (categoria cada vez mais distante da ideia de mero cenário).

Mais especificamente em *Casas Pardas* e em *Não entres tão depressa nessa noite escura* vemos a personagem feminina surgir como a grande (des)configuradora do espaço, como a narradora-escritora do próprio livro que se lê, como a subjetividade problematizadora da complexidade do mundo. Esse percurso fôra iniciado por Bessa-Luís com a imagem das mulheres contadoras de histórias (como Quina, Germa e suas antepassadas) e agora as vemos às voltas com a pena (por tanto tempo exclusiva dos homens), em pleno domínio das letras. Adentrando no universo literário, antes espaço dos homens, situam-se, literalmente, dentro da representação textual do mundo (o mundo do texto) para pensar-se dentro dele e em relação a ele. Dessa forma, alteram para sempre a escrita do mundo e o mundo da escrita.

Por meio da análise dos romances destacados, procuramos demonstrar o percurso de um novo feminino que, ao questionar, questiona-se, passando de mero objeto à condição de ser humano. Assim, procuramos demonstrar a importância de Agustina Bessa-Luís, como a grande voz introdutória da subversão dos espaços; o estopim revolucionário de José Cardoso Pires, ao recusar o modelo “angélico” de feminino, apresentando uma heroína “pensante” que se desprende pouco a pouco da ideologia doméstica; a consolidação da heteroglossia feminina, com a personagem-escritora da inovadora Maria Velho da Costa; a força da mulher, finalmente senhora de si mesma, em José Saramago e a mulher (des)construtora do espaço em António Lobo Antunes.

A mulher-demônio, a mulher-anjo ou a mulher adúltera apareciam normalmente como personagens-objeto configuradas por um sujeito masculino perceptivo e descritor/narrador/construtor do mundo. A voz e o olhar que estruturavam a narrativa, construindo o espaço ficcional, eram predominantemente masculinos. Mesmo quando individualizada, a personagem feminina não escapava a uma perspectiva patriarcal de mundo a que se encontrava submetida. Nos romances da segunda metade do século, como vimos, começa a surgir um novo tipo de representação do feminino, pois a personagem feminina passa a figurar de maneira mais independente em relação à personagem masculina. Sua construção complexifica-se (com aprofundamento psicológico e ganho de poder discursivo), angariando uma importância funcional maior no espaço romanesco.

A personagem feminina começa a se tornar sujeito, capaz de problematizar o mundo, a memória, as relações pessoais, a sexualidade, o casamento, o sistema político, o trabalho e a sociedade, a escrita e a literatura, a morte e a vida. Percebemos que há, concomitantemente, um avanço inovador entre a reestruturação do espaço ficcional do romance e a construção da personagem feminina que adquire um estatuto pleno, dotada de voz e de visão própria do mundo. Se, em 1970, Alexandre Pinheiro Torres (1976) lamentava não poder ainda se referir a um livro em que a mulher surgisse política, econômica e espiritualmente como um fator de importância, hoje, em Portugal, já podemos encontrar essa nova mulher engendrada social e literariamente.

REFERÊNCIAS

ADÃO, D. M. Novos espaços do feminino: uma leitura de *Ventos do apocalipse* de Paulina Chiziane. In: *A mulher em África: vozes de uma margem sempre presente*. Lisboa: Colibri/Centro de Estudos Africanos-FLUL, 2006.

ANTUNES, A. L. *Não entres tão depressa nessa noite escura*. Lisboa: Dom Quixote, 2000.

BACHELARD, G. *A poética do espaço*. Trad. Antônio da Costa Leal e Lúcia do Valle Santos Leal. Rio de Janeiro: Eldorado Tijuca, 1965.

BESSA-LUÍS, A. *A Sibila*. 25. ed. Lisboa: Guimarães, 2003.

BRAIDOTTI, R. A diferença sexual como um projecto político nómada. Trad. Joana Passos. In: MACEDO, A. G. (Org.). *Gênero, identidade e desejo*: antologia crítica do feminismo contemporâneo. Lisboa: Cotovia, 2002.

BUESCU, H. C. *Incidências do olhar*: percepção e representação. Natureza e registo descritivo na evolução do romance romântico (Portugal, França, Inglaterra). Lisboa: Caminho, 1990.

BULGER, L. F. *A Sibila* – uma superação inconclusa. Lisboa: Guimarães, 1990.

COELHO, N. N. *Escritores portugueses do século XX*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2007.

COSTA, M. V. da. *Casas Pardas*. 3. ed. Lisboa: Dom Quixote, 1986.

FERREIRA, A. B. de H. *Novo dicionário da Língua Portuguesa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

JONES, A. R. Escrever o corpo: para uma compreensão de *l'écriture féminine*. Trad. Maria Filomena Louro. In: MACEDO, Ana Gabriela. (Org.). *Gênero, identidade e desejo*: Antologia crítica do feminismo contemporâneo. Lisboa: Cotovia, 2002.

MACEDO, A. G.; AMARAL, A. L. (Org.). *Dicionário da crítica feminista*. Porto: Afrontamentos, 2005.

MACEDO, A. G. Os estudos feministas revisitados: finalmente visíveis? In: BUESCU, H. C.; DUARTE, J. F.; GUSMÃO, M. (Org.). *Floresta encantada*: novos caminhos da literatura comparada. Lisboa: Dom Quixote, 2001.

MERLEAU-PONTY, M. *O visível e o invisível*. 2. ed. Trad. José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 1984.

PIRES, J. C. *Cartilha do Marialva*. 5. ed. Lisboa: Moraes, 1973.

PIRES, J. C. *O Anjo Acorado*. 3. ed. Lisboa: Arcádia, 1964.

RECTOR, M. A voz da Sibila. In: LEÃO, I. P. (Org.). *Estudos Agustinianos*. Porto: Universidade Fernando Pessoa, 2009.

REIS, C. *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

REMÉDIOS, M. L. R. O despertar da Eva: a mulher na ficção de José Cardoso Pires. In: *O despertar de Eva: gênero e identidade na ficção de língua portuguesa*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000.

RIBEIRO, M. de A. *O simbolismo da casa em Júlio Dinis*. Lisboa: Difel, 1990.

RICH, A. Notas para uma política da localização (1984). Trad. Maria José da Silva Gomes. In: MACEDO, A. G. (Org.). *Gênero, identidade e desejo: antologia crítica do feminismo contemporâneo*. Lisboa: Cotovia, 2002.

RICOEUR, P. *O conflito das interpretações: ensaios de hermenêutica*. Porto: Rés, [s.d.].

RICOEUR, P. *Tempo e narrativa*. Tomo II. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 1995.

SARAIVA, A. J.; LOPES, Óscar. *História da literatura portuguesa*. 4. ed. Porto: Porto, [s.d.].

SARAMAGO, J. *História do Cerco de Lisboa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SEIXO, M. A. (Org.). *Dicionário da obra de António Lobo Antunes*. v. I. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2008.

SEIXO, M. A. *Os romances de António Lobo Antunes: análise, interpretação, resumos e guiões de leitura*. Lisboa: Dom Quixote, 2002.

SHOWALTER, E. A crítica feminista no deserto. Trad. Margarida Esteves Pereira. In: MACEDO, A. G. (Org.). *Gênero, identidade e desejo: antologia crítica do feminismo contemporâneo*. Lisboa: Cotovia, 2002.

MACEDO, A. G. *The new feminist criticism. Essays on women, literature and theory*. Londres: Virago, 1986.

TORRES, A. P. *O Neo-Realismo literário português*. Lisboa: Moraes, 1976.

Artigo submetido em 22 de dezembro de 2012.

Aprovado em 5 de maio de 2013.