

UNIVERSIDADE DO VALE DO RIO DOS SINOS - UNISINOS
UNIDADE ACADÊMICA DE GRADUAÇÃO
CURSO DE LETRAS

LAUREN MARIA FEDER DA SILVA

O SILÊNCIO E A CLAUSURA EM *NOVAS CARTAS PORTUGUESAS*

São Leopoldo

2018

LAUREN MARIA FEDER DA SILVA

O SILÊNCIO E A CLAUSURA EM *NOVAS CARTAS PORTUGUESAS*

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado como requisito parcial para a
obtenção do título de Licenciada em
Letras, pelo Curso de Letras –
Português/Inglês da Universidade do Vale
do Rio dos Sinos – UNISINOS

Orientadora: Prof.^a Dra. Eliana Inge
Pritsch

São Leopoldo

2018

Dedico este trabalho a minha avó, Paulina, a quem reencontrei nas páginas desse livro.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus por todas as oportunidades que Ele tem me dado todos os dias.

Agradeço também aos meus pais por terem me auxiliado e me aturado durante o período de realização deste trabalho.

Às minhas primas, Luana e Lauana, por sempre me incentivarem e me questionarem sobre o andamento do meu trabalho.

Aos meus amigos – e colegas de curso -, Débora e Bruno. Ela por ser uma pessoa maravilhosa e companheira e ele por ser o melhor amigo que o curso de Letras me forneceu e por ter sugerido que eu trabalhasse com o livro *Novas Cartas Portuguesas*.

À Nicole, por ser minha melhor amiga da vida e por sempre me incentivar a sonhar.

Aos meus colegas de trabalho, amigos e alunos por todos o apoio recebido nesses dois semestres.

Por fim, agradeço à minha orientadora, Prof^a. Dra. Eliana Pritsch, por toda a paciência demonstrada e, principalmente, por ter feito com que eu me apaixonasse pela literatura portuguesa.

A repressão perfeita é a que é assumida, ao longo duma sábia educação, por tal forma que os mecanismos da repressão passam a estar no próprio indivíduo, e que este retira daí as suas próprias satisfações. E se acaso a mulher percebe a sua servidão e a rejeita, como, a quem, identificar-se? Onde reaprender a ser, onde reinventar o modelo, o papel, a imagem, o gesto e a palavra quotidianos, a aceitação e o amor dos outros, e os sinais de aceitação e amor. (BARRENO, COSTA, HORTA, 1974, p. 255).

RESUMO

O presente trabalho se propõe a analisar o livro *Novas Cartas Portuguesas*, buscando observar a forma como a clausura e o silêncio são retratados nessa obra. Para tanto, as ocorrências de ambos os termos foram selecionadas e classificadas. O silêncio é estudado a partir das teorias de Pierre Macherey (1971) e Eni Orlandi (2007), enquanto a clausura é analisada a partir de uma perspectiva espacial, tendo como base os estudos de Salvatore D'Onófrio (2007). Os resultados encontrados permitem afirmar que a clausura é compreendida na obra tanto como um espaço físico, podendo esse ser considerado seguro, ou não, pelas personagens; quanto como um espaço utópico, seja ele um lugar imaginário ou uma representação mental, como um sentimento e/ou pensamento. Já o silêncio, por se apresentar tanto 'no masculino' quanto no feminino, contribui para a construção de sentidos que podem indicar tanto a expressão, quanto a opressão e a solidão femininas. Com base nas análises, o trabalho propõe que a clausura seja entendida como uma forma de isolamento que permite a liberdade de quem a escolhe. Nesse sentido, a clausura se prova como o único meio eficiente para que as mulheres possam ser elas mesmas quando inseridas em uma sociedade patriarcal.

Palavras-chave: Clausura. Silêncio. Literatura portuguesa. *Novas Cartas Portuguesas*.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Primeiro protesto feminista internacional é realizado em defesa das três Marias	16
Figura 2 – Mapa de Análise.....	31

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Exemplo da disposição das tabelas	31
Tabela 2 - Total de ocorrências de silêncio	32
Tabela 3 - Total de ocorrências de clausura	33

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 NOVAS CARTAS PORTUGUESAS: CONTEXTO E REPERCUSSÃO	11
2.1 <i>Novas Cartas Portuguesas</i> e a luta feminista	12
3 FEMINISMO, SILÊNCIO E CLAUSURA	17
3.1 A escrita feminina, a escrita masculina e a escrita ‘no feminino’	23
3.2 Silêncio.....	26
3.2.1 Macherey e Orlandi	26
3.3 Espaço.....	28
4 NOVAS CARTAS PORTUGUESAS: ANÁLISE	30
4.1 Silêncio.....	33
4.1.1 Implícito e explícito	34
4.1.2 Feminino, masculino e ‘no masculino’	38
4.2 Clausura	41
4.2.1 Espaços físico e utópico	41
4.2.1.1 Espaço atópico: casa x convento	42
4.2.1.2 Espaço tópico: convento	46
4.2.1.3 Espaço utópico: não-lugar	48
4.2.1.4 Espaço utópico: lugar imaginário	51
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	56
REFERÊNCIAS	58
ANEXO A – TABELA DE OCORRÊNCIAS: SILÊNCIO	60
ANEXO B – TABELA DE OCORRÊNCIAS: CLAUSURA	70

1 INTRODUÇÃO

O conceito de feminismo vem se tornando muito popular nos dias atuais, no entanto, não é com frequência que vemos trabalhos que se direcionem ao estudo do papel da mulher e de que modo esse papel é retratado na literatura. Baseando-se nas questões emergente durante as aulas de literatura portuguesa, o presente trabalho propõe-se a analisar a forma como o silêncio e a clausura são retratados na obra *Novas Cartas Portuguesas*, escrita por Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa em 1971 e publicada em 1972. As três Marias, como ficaram conhecidas após a publicação desse livro, já eram conhecidas por desafiarem, em suas obras, o papel da mulher na sociedade contemporânea, bem como por expressarem um forte posicionamento político. Desse modo, temas como o silêncio feminino, o desejo e a sexualidade da mulher e a reinvenção da fala feminina se tornaram temas recorrentes nas obras dessas autoras.

Se sozinhas as autoras já criticavam o sistema social patriarcal, juntas construíram uma obra de um caráter político-social tão marcante que foi um dos elementos responsáveis por influenciar a luta feminista portuguesa e que inspirou, e continua a inspirar, diversas mulheres ao redor do mundo que buscam a igualdade social, econômica e política entre homens e mulheres.

Para tanto, foram selecionados diversos textos que abordam tanto a teoria feminista, na qual este trabalho será baseado, quanto os temas centrais do trabalho: silêncio e clausura.

No segundo capítulo, será apresentado modo como a obra analisada se relaciona com a luta feminista, bem como o contexto histórico em que o livro está inserido. Já no terceiro capítulo, este trabalho buscará evidenciar a forma como *Novas Cartas Portuguesas* se relaciona com a teoria feminista, evidenciando sua importância para o movimento feminista, principalmente durante a década de 70. Posteriormente, o capítulo três apresentará como referência os textos de Lauretis (1994), que aborda as questões relacionadas à definição de gêneros, e Showalter (1994), que trata sobre o desenvolvimento da crítica literária feminista.

Além disso, nesse mesmo capítulo, serão apresentados os conceitos de silêncio e de clausura que serão utilizados durante a análise do livro. Para isso, serão utilizadas as produções de Orlandi (2007), que explica o silêncio a partir de um ponto de vista linguístico, e Macherey (1971), que compreende o silêncio como

um componente essencial para o processo de construção dos sentidos do texto literário.

Uma vez que a base teórica estiver estabelecida, o capítulo quatro trará a análise da obra. Durante a análise, serão selecionados, primeiramente, trechos nos quais as palavras “silêncio” é mencionada. Durante o processo de seleção dos tipos de ocorrência do silêncio, os trechos serão organizados nas seguintes categorias: explícito/implícito e masculino/feminino. Além disso, os trechos organizados na categoria “feminino” serão, por sua vez, divididos em outras três categorias: silêncio como expressão, silêncio como opressão, silêncio como solidão.

A partir disso, a análise será estruturada da seguinte maneira: primeiramente serão analisadas as ocorrências em que o silêncio é apresentado de maneira explícita ou implícita. Posteriormente, será verificada as duas abordagens de silêncio apresentadas na obra: masculino e feminino. E, uma vez que esses fatores forem esclarecidos, será revisada a forma como esse elemento se relaciona com os sentidos do texto, de modo que o silêncio poderá representar tanto a solidão, quanto a opressão ou a expressão femininas.

Neste trabalho, as ocorrências que pertencem à categoria “feminino”, principalmente as que apresentam o silêncio como formas de expressão ou de opressão feminina, receberão uma ênfase maior.

Assim que a investigação do silêncio para a construção dos sentidos da obra estiver concluída, serão analisadas as ocorrências de clausura. Para tanto, o processo de seleção desses trechos será organizado em três categorias: espaço tópico, espaço atópico e espaço utópico. No entanto, é preciso ressaltar que as ocorrências categorizadas como espaço tópico e utópico receberão maior destaque durante o processo de análise.

Para realizar essa etapa, será utilizada uma versão digital do livro *Novas Cartas Portuguesas*. Posteriormente, os trechos selecionados serão organizados em duas tabelas: uma para as ocorrências do silêncio e outra para as ocorrências de clausura. A seleção dessas ocorrências funcionou como uma base para as análises que serão apresentadas neste trabalho. Desse modo, essas tabelas serão brevemente apresentadas no capítulo de análise e estarão disponíveis para consulta, em sua versão completa, nos anexos deste trabalho. Elas serão divididas em quatro colunas, contendo, respectivamente: número de página da ocorrência,

trecho da ocorrência, tipo de ocorrência e relação entre silêncio/clausura no trecho selecionado.

A análise será baseada em duas perguntas de pesquisa centrais, que são as seguintes: “De que forma o silêncio e a clausura são retratados em *Novas Cartas Portuguesas*?” e “De que maneira esses retratos poderiam estar relacionados com a crítica literária feminista?”

2 NOVAS CARTAS PORTUGUESAS: CONTEXTO E REPERCUSSÃO

No ano de 1972, dois anos antes da revolução que viria a libertar Portugal da mais antiga ditadura europeia, três autoras escreveram um livro que viria a desafiar a autoridade moral desse regime. *Novas Cartas Portuguesas* foi, em um primeiro momento, baseado nas cartas que foram supostamente escritas pela freira Mariana Alcoforado para seu amado, Noël Bouton de Chamilly.

Mariana Alcoforado foi uma freira portuguesa, nascida em 22 de abril de 1640, que teria se correspondido com o marquês de Chamilly depois de ter sido abandonada por ele e por sua família no Mosteiro de Nossa Senhora da Conceição de Beja. De todas as cartas que foram supostamente trocadas entre os dois, cinco foram publicadas pela primeira vez em 1669, em Paris. Escritas originalmente em francês, as cartas da freira ficaram mundialmente conhecidas por conta de seu conteúdo, que aborda, principalmente, os sentimentos que derivam de um amor não correspondido.

Até hoje, não é possível afirmar com total certeza se as cartas foram realmente escritas pela freira Mariana, uma vez que foram originalmente escritas em francês e publicadas em Paris. O que se sabe com total certeza é que as cartas se tornaram um marco para a literatura feminista portuguesa, uma vez que questionavam o espaço social feminino com a mesma intensidade com que expressavam o amor¹. Em seus textos, a freira Mariana expressa sua frustração por ter sido enviada para um convento por seus parentes e por ter sido abandonada por seu amado.

¹Ainda que inclusive a autoria feminina das cartas seja ponto de controvérsias, não é objetivo deste trabalho apresentar tal discussão. Para essa discussão cf. SILVA, Fabio Mario da. Reflexões em torno do conceito de autor(a): o caso de soror Mariana Alcoforado. *Miscelânea*, Assis, v. 14, jul./dez. 2013. Aqui entende-se Mariana Alcoforado como mulher/autora das cartas.

Enfureço-me contra mim própria quando penso em tudo quanto te sacrifiquei: perdi minha reputação, expus-me ao furor dos meus parentes, à severidade das leis deste país contra as religiosas e à tua ingratidão, que me parece a maior de todas as desgraças. (ALCOFORADO, 2010, p. 36)

Ao mesmo tempo em que Mariana expôs sua vida dentro de um mosteiro, revelando detalhes de seu enclausuramento e de diversos acontecimentos da vida cotidiana, suas cartas expõem a realidade feminina. Além de apresentarem diversos fatores do universo feminino que iam contra as crenças patriarcais da sociedade portuguesa, a obra expõe a forma como as normas sociais da sociedade patriarcal portuguesa afetavam as mulheres, que tinham, frequentemente, suas vidas ditadas pelos homens de suas famílias.

2.1 *Novas Cartas Portuguesas* e a luta feminista

Inspiradas pela figura histórica e sagaz da freira Mariana Alcoforado, Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa escreveram um livro revolucionário que é tido como um manifesto contra todos os tipos de opressão e censura. Por seu conteúdo subversivo e político, é considerado um marco contra a ditadura. No entanto, também foi por causa de seu conteúdo, que explora diversos tabus sociais e apresenta diversas críticas à forma como a mulher é vista e oprimida pelo homem, que esse livro se tornou proibido em Portugal pelo mesmo regime que buscou desafiar.

O conteúdo do livro, julgado por uma sociedade portuguesa patriarcal como sendo pornográfico e imoral, fez com que ele fosse rapidamente censurado e banido do país. No entanto, a censura não ficou estritamente direcionada ao livro, uma vez que suas autoras foram levadas a julgamento.

Reconhecido mundialmente como um marco para a literatura feminista, o livro *Novas Cartas Portuguesas* ganhou fama em diversos países por exibir um conteúdo que desafia a visão patriarcal e que expõe um lado feminino que não se contenta em ser apenas uma figura sexualizada pela mídia e pelo homem, mas como uma figura ativa em sua própria sexualidade e capaz de lutar contra a opressão masculina.

Abordando temas polêmicos, como sexo e aborto, o livro explora diversas facetas do universo feminino a partir de textos de uma variedade de gêneros, entre eles cartas, contos, poemas e ensaios.

A literatura portuguesa, que até a década de 70 foi mundialmente conhecida por seu tom saudoso e poético, foi irrevogavelmente transformada pela escrita conjunta dessas três mulheres, que ousaram desafiar as tradições literárias portuguesas e publicaram um livro tão intimamente feminista e político que chocou não apenas a sociedade portuguesa, mas também a comunidade mundial, trazendo incômodo e inspiração na mesma medida.

Nos anos 70², década em que o livro *Novas Cartas Portuguesas* foi escrito, Portugal vivia uma situação política e social complexa. Em primeiro lugar, o país estava sob o regime ditatorial que já durava quarenta e um anos, e, além disso, o governo já não era capaz de controlar os problemas econômicos e sociais que assolavam o Estado durante todas essas décadas.

O ditador António de Oliveira Salazar assumiu o poder em 1932 e, a partir dessa data, o Estado Novo passou a restringir ainda mais os direitos e as liberdades individuais dos cidadãos e os direitos da imprensa. Por isso, todos os meios de comunicação sociais e culturais passaram a ser censurados, de modo que o governo era capaz de supervisionar tudo a que a população tinha acesso: assuntos militares, políticos e religiosos. A ditadura salazarista utilizou a censura a fim de que não se divulgassem atividades contra o governo, bem como para controlar a opinião pública. Ademais, o ensino no país também passou a ser supervisionado pelo governo, que exigia que as escolas adotassem materiais didáticos únicos a fim de passarem aos estudantes os valores do Estado Novo.

Para garantir que a população seguisse tais valores e não se opusesse ao governo, Salazar criou uma polícia especial, chamada de Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE), cujo principal objetivo era monitorar a população portuguesa e prender e torturar os opositores ao regime.

A crescente insatisfação social e a incapacidade do governo de resolver os problemas sociais e econômicos do país acabaram debilitando a imagem de Portugal junto à comunidade internacional. Apesar de não possuir apoio internacional, Salazar permaneceu no governo até o ano de 1968, quando, em função de problemas de saúde, passou o governo para Marcelo Caetano, que deu continuidade à ditadura salazarista.

² As informações apresentadas neste capítulo foram escritas de acordo com as que constam no site oficial do livro *Novas Cartas Portuguesas*.

No entanto, a decadência econômica do país e a falta de direitos sociais causavam o descontentamento dos portugueses. Esses dois fatores foram cruciais para a realização da Revolução dos Cravos que, em 1974, depôs o ditador Marcelo Caetano e encaminhou o governo português rumo à democracia.

Apesar dos problemas enfrentados pelo país durante a década de 70, esse período mostrou-se extremamente marcante para o contexto artístico do país, uma vez que as manifestações artísticas dessa década se caracterizam pelo período de transição política e ideológica que estava acontecendo no país. Obras como o livro *Novas Cartas Portuguesas* foram proibidas pela ditadura salazarista, mas cumpriram seu papel ao expor a real situação da população portuguesa e sua insatisfação com a situação política, econômica e social no país. Além disso, essa obra chama atenção para outra característica do regime do Estado Novo: a opressão sexual feminina.

Alguns anos antes de que a ideia de criar um livro a seis mãos fosse cogitada, as autoras Maria Teresa Horta, Maria Velho da Costa e Maria Isabel Barreno já se dedicavam à escrita de livros que contestassem a visão da figura e dos papéis femininos na sociedade portuguesa. Em seus livros, as autoras desafiavam a visão patriarcal, apoiada pelo governo, e o modo como os papéis sociais e sexuais da mulher estavam estabelecidos.

Motivadas por suas convicções e por uma intensa insatisfação com a realidade feminina da época, que não apenas oprimia as mulheres, mas também as considerava um ser inferior ao homem, as autoras decidem escrever um livro juntas.

Uma vez que o livro adotaria uma visão crítica da sociedade e teria seu foco voltado para a figura feminina, foi acordado pelas autoras que seu livro teria como base o livro *Cartas Portuguesas*, cuja autoria é atribuída à freira Mariana Alcoforado.

De um modo geral, *Novas Cartas Portuguesas* baseia-se, principalmente, na própria personagem de Mariana Alcoforado, que deixa de ser vista como uma figura isolada na literatura e toma a forma de uma figura literária cíclica. Isso ocorre porque a situação social enfrentada pela freira, bem como seus sentimentos, ganham vida novamente em outras personagens femininas porque constantemente se repetem ao longo das histórias criadas pelas autoras.

É precisamente o efeito criado pela personagem Mariana, que expõe a visão da figura feminina como um ser submisso e vitimado, que permite que ela deixe de pertencer apenas às páginas de um livro e passe a ser interpretada como uma

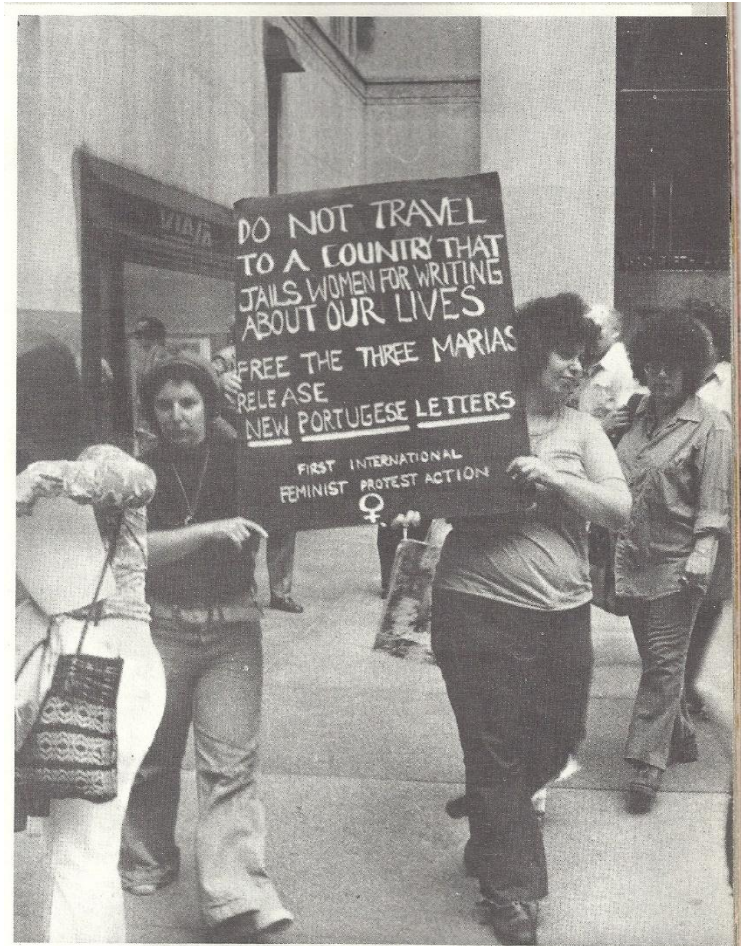
representação da figura da mulher nacional portuguesa. Dessa forma, as autoras propõem uma desconstrução da personagem, que se torna a principal referência das demais personagens do livro, fornecendo-lhes suas histórias e suas próprias características. Um exemplo de tal desconstrução é apresentado nos próprios nomes das personagens, que parecem sempre fazer uma referência à freira Mariana. Ao longo da obra, encontramos diversas mulheres com nomes como Ana, Maria Ana, Maina, Maria e a própria Mariana. Por meio desse movimento de desconstrução, as autoras problematizam o estereótipo feminino que ainda se mantém profundamente difundido na sociedade.

Uma vez decidida a figura que seria essencial para a construção da obra, as autoras iniciaram o processo de escrita do livro, que durou nove meses. Dessa forma, no início do ano de 1972, a primeira edição do livro é publicada pela editora Estúdios Cor. No entanto, por causa da censura que havia sido estabelecida no país pelo Estado Novo, apenas três dias após o lançamento todas as cópias do livro foram recolhidas e destruídas pelo governo, que também instaurou um processo judicial contra as três autoras. Durante esse processo, que ficou popularmente conhecido como o processo das “três Marias”, as autoras foram interrogadas pelos policiais especiais da PIDE em diversos momentos. O objetivo dos interrogatórios era descobrir quais os textos escritos por cada autora, uma vez que a obra havia sido proibida em função de ter um conteúdo que atentava contra a moral pública por ser considerada extremamente pornográfica. Mesmo com a pressão policial, elas concordaram em jamais contar quem foi a responsável por cada texto e a autoria individual das autoras permanece um segredo até os dias atuais.

A despeito das acusações feitas contra as autoras, a comunidade literária portuguesa foi solidária à sua causa. E, apesar da censura portuguesa proibir que notícias sobre o caso ou artigos em defesa das autoras circulassem no país, a obra foi traduzida para diversos idiomas e rapidamente difundiu-se internacionalmente. Dessa forma, figuras ligadas ao feminismo internacional tomaram conhecimento desse livro e, a partir da conferência da *National Organization of Women*, realizada em junho de 1973, nos Estados Unidos, a imprensa internacional tornou-se ainda mais interessada no caso das três autoras. O caso das “três Marias” se tornou tão popular que o primeiro protesto feminista internacional, realizado em julho de 1973, em Nova Iorque, teve sua absolvição e a liberação de sua obra como principais

objetivos. É o que evidencia a figura abaixo, registrada por um repórter da revista Flama no dia do evento.

Figura 1 – Primeiro protesto feminista internacional é realizado em defesa das três Marias



Fonte: Revista Flama

Para as feministas, o conteúdo do livro foi considerado inestimável para a história feminina, principalmente por abordar tópicos como a igualdade e a justiça, que estão intimamente ligados ao feminismo. Além disso, o julgamento das autoras é tido como a primeira causa feminista internacional.

Durante os quase dois anos de processo, que se encerrou em maio de 1974, foram feitos diversos protestos e manifestações em defesa das autoras. Tais movimentos eram, geralmente, organizados em frente aos consulados portugueses.

As “três Marias” foram, eventualmente, absolvidas das acusações. E, além disso, seu livro passou a ser visto como uma obra de arte de grande importância nacional.

3 FEMINISMO, SILÊNCIO E CLAUSURA

Apesar de ter se tornado muito popular nos dias atuais, a crítica literária feminista nem sempre teve tanta notoriedade. Nos anos 70, o discurso masculino pernicioso se mostrava fortemente enraizado, tanto que a própria Virgínia Woolf³ expressa, em seu livro *Um teto todo seu*, sua indignação por conta de um episódio em que foi impedida de entrar na biblioteca de uma universidade, pois o acesso era concedido apenas aos homens. Showalter (1994) evidencia em seu artigo “A crítica feminista no território selvagem” a forma como essa crítica literária se desenvolveu através das décadas e o quanto ainda precisa se desenvolver.

Com um caminho construído a partir dos posicionamentos de Virgínia Woolf e outras visionárias feministas, que ironizavam “o narcisismo estéril da academia masculina e celebravam a venturosa exclusão feminina desta metodolatria patriarcal” (SHOWALTER, 1994, p. 25), essa crítica foi inicialmente compreendida como “um ato de resistência, uma confrontação com os cânones e julgamentos existentes” (SHOWALTER, 1994, p. 25).

Contudo, apesar de se caracterizar como uma forma de resistência contra o pensamento patriarcal, a crítica literária feminista relutou em aceitar uma definição. Ao recusar tal responsabilidade, negou as influências de estudiosos e críticos literários, mantendo seu foco na escrita feminina. Dessa forma, mesmo sem ter estabelecido uma definição própria, esse novo pensamento crítico foi capaz de se fortalecer e conquistar seu próprio espaço dentro das universidades.

É preciso, no entanto, esclarecer que existem duas abordagens de crítica feminista – uma que é ideológica e outra que estuda a mulher no papel de escritora – e compreender que as diferenças entre elas nos auxiliam a ter um entendimento apurado dos ideais centrais dessa crítica literária. A autora apresenta a primeira delas da seguinte maneira

A primeira forma é ideológica, diz respeito à feminista como leitora e oferece leituras feministas de textos que levam em consideração as imagens e estereótipos das mulheres na literatura, as omissões e falsos juízos sobre

³ Virgínia Woolf (25 de janeiro de 1882 – 28 de março 1941) foi uma escritora, ensaísta e editora britânica. Em suas produções, ela denunciava a opressão contra a mulher, e foi a responsável por influenciar muitas gerações de autoras com suas obras inovadoras. Dentre suas produções, a que se destaca pelas influências feministas é *Um teto todo seu*, que foi publicada pela primeira vez em 24 de outubro de 1929.

as mulheres na crítica, e a mulher-signo nos sistemas semióticos.
(SHOWALTER, 1994, p. 26)

Dessa maneira, a primeira abordagem da crítica feminista preocupa-se em evidenciar a forma como as mulheres têm vivido. Para tanto, aborda o modo como as mulheres são forçadas a se imaginar, o modo como a linguagem é capaz de aprisioná-las e libertá-las, e propõe a busca de um nome capaz de reinventar a figura feminina. Todos esses fatores são propostos por Adrienne Rich⁴ e abordados por Showalter (1994) para explicar a essência da crítica feminista. Nessa perspectiva, a leitura feminista tem como objetivo libertar novos e diferentes sentidos dos textos, evidenciando os fatores que considera relevantes “para o reconhecimento das realizações específicas das mulheres como autoras, e que sejam aplicáveis na decodificação consciente da mulher como signo”. (SHOWALTER, 1994, p. 27).

A partir do surgimento de uma crítica voltada para a maneira como as mulheres são retratadas em obras literárias, bem como sua participação no processo de criação dessas obras, o silenciamento e a opressão feminina passaram a ser destacados como temas centrais dessa nova possibilidade de análise literária. Apesar da dificuldade de firmar uma base teórica sólida que não esteja firmemente vinculada às teorias patriarcais, a crítica literária feminista vem ganhando cada vez mais notoriedade na sociedade atual e vem consolidando-se como uma crítica literária de seu próprio direito. É bem verdade que, por frequentemente realizar críticas à forma patriarcal, à forma como as mulheres são vistas apenas como um objeto sexual e à forma como as mulheres são retratadas nas obras literárias, muitos estudiosos ainda veem a crítica feminista ainda é vista como dependente de outras teorias. Isso ocorre porque essa crítica parece possuir uma “obsessão feminista em corrigir, modificar, suplementar, revisar, humanizar ou mesmo atacar a teoria crítica masculina” (SHOWALTER, 1994, p. 28). E, para a teórica, é essa obsessão que “mantém-nos dependentes desta e retarda nosso progresso em resolver nossos próprios problemas teóricos” (SHOWALTER, 1994, p. 28).

⁴ Adrienne Rich (16 de maio de 1929 – 27 de março de 2012) foi uma das mais influentes poetas e ensaístas do século XX nos Estados Unidos. Conhecida pelo caráter político e feminista de suas obras, Rich consolidou-se como uma figura influente do feminismo após a publicação das obras *Diving into the wreck* (1973) e *Of Woman Born: Motherhood as Institution and Experience* (1976).

Além desses fatores, a autora argumenta que a crítica feminista é revisionista de alguma maneira e baseia-se no argumento de Sandra Gilbert⁵ ao dizer que

A maior ambição [...] da crítica feminista é decodificar e desmistificar todas as perguntas e respostas disfarçadas que sempre sombrearam as conexões entre a textualidade e a sexualidade, gênero literário e gênero, identidade psicosssexual e autoridade cultural. (SHOWALTER, 1994, p. 27).

Nesse sentido, o gênero é visto como uma construção social cultural, tratando especificamente de comportamentos que são socialmente atribuídos aos gêneros masculino e feminino. Dessa forma, a crítica feminista deveria buscar conexões intertextuais capazes de explicar os fatores acima. No entanto, conforme a autora, “na prática, a crítica feminista revisionista retifica uma injustiça e está construída sobre modelos já existentes”. (SHOWALTER, 1994, p. 27).

Apesar disso, muitos estudiosos vêm buscando a consolidação de uma base teórica própria a fim de libertar a teoria feminista de qualquer outra teoria a que possa ser relacionada, garantindo a consolidação de uma voz feminina capaz de abordar questões de gênero e da forma como as mulheres são retratadas sem ser diretamente relacionada com teorias patriarcais. É a partir desses ideais que a segunda forma de crítica feminista é construída.

A segunda forma da crítica feminista produzida por este processo é o estudo da mulher como escritora, e seus tópicos são a história, os estilos, os temas, os gêneros e as estruturas dos escritos de mulheres; a psicodinâmica da criatividade feminina; a trajetória da carreira feminina individual ou coletiva; e a evolução e as leis de uma tradição literária de mulheres. (SHOWALTER, 1994, p. 29).

A partir dessa concepção, o objeto de análise deixa de ser a forma como a mulher é compreendida e passa a analisar sua representação prática a partir de seus escritos. Segundo a autora, ao “ver os escritos femininos como assunto principal força-nos a fazer a transição súbita para um novo ponto de vantagem conceptual e a redefinir a natureza do problema teórico com o qual deparamos”. (SHOWALTER, 1994, p. 29). Dessa forma, a partir dessa perspectiva, a crítica

⁵ Sandra Gilbert (27 de dezembro de 1936 -) é professora emerita na *University of California, Davis*, além de poeta e crítica literária. Ela é mais conhecida por ser coautora do livro *Madwoman in the attic*, o qual também foi escrito por Susan Gubar, e que é considerado um texto central para a teoria feminista.

feminista passa a assumir um posicionamento ginocêntrico⁶ e abandona seu caráter androcêntrico⁷.

A mudança na ênfase da crítica feminista ocorreu a partir dos estudos de Patricia Meyer Spacks⁸, que enfatizou o fato de que poucas críticas feministas se preocupavam em analisar os escritos femininos. Desse modo, um novo período da história e da crítica feminista foi inaugurado, no qual as críticas passaram a questionar com frequência “de que forma os escritos das mulheres têm sido diferentes; como a condição mesma da mulher moldou a expressão criativa feminina” (SHOWALTER, 1994, p. 30).

Essa mudança, no entanto, não se limitou pelas fronteiras dos Estados Unidos, e mostrou-se presente também na Europa. A principal crítica feminista influenciada pelos novos ideais foi a crítica literária francesa, que é fundamentalmente diferenciada da crítica literária feminista americana por ter “sua fundamentação intelectual diferenciada na linguística, no marxismo, na psicanálise neofreudiana e lacaniana, e na construção derridiana” (SHOWALTER, 1994, p. 30). No entanto, apesar dessas diferenças, as afinidades intelectuais e as forças retóricas da crítica francesa se assemelham com as das críticas americanas.

Um dos principais estudos da teoria crítica francesa baseia-se no conceito da *écriture féminine*, que é “a inscrição do corpo e da diferença femininos na língua e no texto, é uma formulação teórica significativa na crítica feminista francesa, apesar de ela definir mais uma possibilidade utópica do que uma prática literária” (SHOWALTER, 1994, p. 30). É preciso salientar, no entanto, que, segundo essa autora, até o momento ainda não houve nenhum escrito que inscrevesse a feminilidade. Para ela, a *écriture féminine* caracteriza-se não como uma realidade, mas como um plano para o futuro. Apesar de seu caráter utópico, a *écriture féminine* “possibilita uma maneira de discutir-se os escritos femininos que reafirma o valor do feminino e identifica o projeto teórico da crítica feminista como a análise da diferença”. (SHOWALTER, 1994, p. 31).

⁶ Ginocentrismo é a prática de colocar o ponto de vista feminino como central, destacando as experiências femininas.

⁷ O androcentrismo está fortemente relacionado ao patriarcalismo e trata-se da prática de colocar as experiências masculinas como uma norma universal, considerando-as como vivências de todos, sem levar em consideração as experiências particulares femininas.

⁸ Patrícia Meyer Spacks (17 de novembro de 1929 -) é uma renomada professora de literatura inglesa que dedicou-se a estudar a escrita feminina.

Dessa forma, torna-se possível perceber que, apesar das diferenças entre elas, todas as formas de crítica feminista buscam evidenciar o papel feminino e separá-lo dos estereótipos que o relacionam à inferioridade. Showalter (1994, p. 31) reforça as diferenças e as semelhanças entre as críticas literárias ao afirmar o seguinte:

A crítica feminista inglesa, essencialmente marxista, salienta a opressão; a francesa, essencialmente psicanalítica, salienta a repressão; a americana, essencialmente textual, salienta a expressão. Todas, contudo, tornaram-se ginocêntricas. Todas estão lutando para encontrar uma terminologia que possa resgatar o feminino de suas associações estereotipadas com a inferioridade.

A despeito das diferenças, a autora busca sintetizar, de maneira objetiva, os ideais centrais que são comuns a todas as vertentes da crítica literária feminista: o resgate do feminino. Apesar disso, para o processo de análise da obra *Novas Cartas Portuguesas*, a crítica feminista francesa será utilizada como base, uma vez que, por ter seu caráter centralizado na repressão feminina, relaciona-se melhor com os conceitos de silêncio e clausura.

No entanto, para que se possa analisar esses dois elementos, que aqui se apresentam intrinsecamente relacionados ao feminino, é preciso, primeiramente, explicar o que será entendido por “feminino” neste trabalho, tornando-se pertinente salientar o conceito de gênero.

Lauretis (1994) expõe em seu artigo “Tecnologia de gênero” múltiplas definições para esse termo. A primeira definição apresentada pela autora é a do sexo-gênero, na qual esse termo passa a ser entendido como uma mera diferença sexual entre feminino e masculino. Nesse sentido, o gênero estaria intimamente relacionado a fatores econômicos, políticos e sociais, pois, conforme afirma Lauretis (1994, p. 212)

A construção cultural do sexo em gênero e a assimetria que caracteriza todos os sistemas de gênero através das diferentes culturas (embora cada qual de seu modo) são entendidas como sendo “sistematicamente ligadas à organização da desigualdade social”.

A diferença social mencionada pela autora ocorre porque, em uma sociedade como a mencionada, o sistema de sexo-gênero apresenta-se tanto uma construção sociocultural quanto um aparato semiótico, o que faz com que esse sistema atribua um significado aos indivíduos dessa sociedade. O significado atribuído pode estar

relacionado a fatores como a identidade pessoal de um indivíduo, seu valor, prestígio e sua posição na hierarquia social, bem como à sua posição de parentesco.

A partir dessa reflexão, a autora propõe que

Se as representações de gênero são posições sociais que trazem consigo significados diferenciais, então o fato de alguém ser representado ou se representar como masculino ou feminino subentende a totalidade daqueles atributos sociais (LAURETIS, 1994, p. 212)

Dessa forma, o gênero poderia ser compreendido como um processo em que sua representação passa a ser sua própria construção, tornando possível a seguinte afirmação, que expressa o sentido de sexo-gênero com maior exatidão: “A construção do gênero é tanto o produto quanto o processo de sua representação”. (Lauretis, 1994, p. 212).

Outra definição do termo estabelecida por ela é a definição de gênero em relação a uma ideologia específica, a que a autora chama de ideologia de gênero. Essa ideologia se estabelece como uma relação entre sexo-gênero e um sistema de relações socioeconômicas e culturais que operam simultaneamente, influenciando o indivíduo. Esse sistema de relações também sofre influência do domínio masculino, que prevalece como grupo social dominante. Nesse sentido, a autora esclarece que o gênero passaria a ser visto como uma instância primária de ideologia e que, como tal, seria capaz de definir indivíduos através dessa representação de gênero bem como de oprimi-los. Isso ocorre porque “a ideologia precisa de um sujeito, um indivíduo ou pessoa concreta sobre o qual agir” (LAURETIS, 1994, p. 216). A partir dessa visão da ideologia de gênero, a autora em questão explica a visão feminista que vê “o gênero como uma força pessoal-política tanto negativa quanto positiva” (LAURETIS, 1994, p. 216).

Além de compreender a forma como o gênero será entendido neste trabalho, é preciso estabelecer como esse fator poderá influenciar no processo de escrita de autores de diferentes sexos e contextos socioculturais. Para tanto, será apresentado, a seguir, um breve apontamento sobre a escrita feminina, a escrita masculina e a escrita ‘no feminino’.

3.1 A escrita feminina, a escrita masculina e a escrita 'no feminino'

O termo *escrita feminina* é amplamente utilizado para se referir a uma escrita que busca inserir o corpo e as diferenças femininas tanto na língua quanto no próprio texto. No entanto, esse termo pode ser compreendido de diferentes maneiras dentro da crítica literária feminista. É preciso ressaltar, no entanto, que, independentemente das divergências existentes entre as diferentes abordagens da escrita feminina, todas as interpretações desse termo compreendem que a escrita feminina e a escrita masculina são formas diferentes de escrita, cada uma com suas próprias peculiaridades.

Desse modo, para que se possa obter uma melhor compreensão desse termo que é tão importante para a crítica literária feminista francesa, é preciso evidenciar as diferentes interpretações do que é a escrita feminina, e de que forma essa se difere tanto da escrita masculina quanto da escrita 'no feminino'.

Em seu artigo intitulado *Sobre a 'escrita feminina'*, Santos e Amaral (1997) apresentam a teoria construída por Isabel Allegro Magalhães em seu livro *O sexo dos textos* (1995). Nessa obra, Magalhães apresenta a escrita feminina a partir de uma perspectiva que não a trata como uma forma de escrita diferente da escrita masculina, mas como um conjunto de elementos, frequentemente relacionados com estereótipos de gênero, que dão ao texto a característica feminina. Para tanto, a autora busca "identificar elementos sexualizados clara ou veladamente presentes nos textos" (SANTOS; AMARAL, 1997, p. 2). A fim de que esses elementos possam ser identificados, Magalhães (1995) faz uma distinção entre

Duas fundamentais modalidades de escrita: uma mais próxima do que é a vida, historicamente determinada, das mulheres e outra mais de acordo com a maneira dominante de estar no mundo, a dos homens. (SANTOS; AMARAL, 1997, p. 2)

Apesar de se tratar de uma proposta interessante para a análise da escrita, a teoria de Magalhães (1995) dificilmente se enquadra no conceito de *écriture féminine* que "reafirma o valor do feminino e identifica o projeto teórico da crítica feminista como a análise de diferença". (SHOWALTER, 1994, p. 31). Além disso, a teoria proposta por essa autora também não é capaz de analisar significativamente os textos 'femininos' de autoria masculina.

Nesse sentido, Santos e Amaral (1997) entendem a teoria de Magalhães (1995) não como uma forma de analisar a escrita feminina, mas da escrita ‘no feminino’, pois se

Por um lado, Isabel Allegro está bem consciente da ordem simbólica em que se inscreve a produção artística, ao admitir que não é o “sexo de quem escreve” que define a diferença sexual dos textos; por outro, acha “natural” que os traços estilísticos ‘femininos’ por ela identificados na narrativa de ficção portuguesa contemporânea “estejam mais vivos nas mulheres do que nos homens”. (SANTOS; AMARAL, 1997, p. 3)

Ainda que pareçam semelhantes, enquanto a **escrita no feminino** preocupa-se em manter os estereótipos femininos, tais como o tom arcaico, a sutileza e a doçura, a **escrita feminina** busca evidenciar a essência feminina, sem o pretexto de embelezá-la ou amenizá-la a fim de que se encaixe nos padrões previamente estabelecidos pela sociedade patriarcal.

Em sua obra intitulada *L’écriture-femme*, Didier (1981) explica a escrita feminina como sendo

Une écriture du Dedans: l’intérieur du corps, l’intérieur de La Maison. Écriture du retour à ce Dedans, nostalgie de la Mère et de la mer. [...]. Très vite la frontière entre le non-dit, l’interdit et l’indicible⁹. (DIDIER, 1981, p. 37-38).

Nesse sentido, a escrita feminina seria algo interior à mulher, que se manifesta através da escrita. Desse modo, pode-se dizer que “a crítica entende que há uma articulação entre o corpo e a escrita feita por mulheres”. (SILVA, 2012, p. 226). A partir disso, “o corpo se configuraria como inscrição e marca cultural expressa no texto literário”. (SILVA, 2012, p. 226).

Para Maria Teresa Horta, a escrita feminina se difere da escrita masculina “desde a escolha do tema até a forma de observação, a escolha do próprio ritmo, quer do poema, quer da ficção”. (SILVA, 2012, p. 228). Além disso, ela afirma que “a escrita feminina muitas vezes é minimizante, porque durante séculos as mulheres tiveram a escrita masculina como modelo a seguir e sempre foram muito limitadas para o ato da escrita”. (SILVA, 2012, p. 228). Diferentemente de Showalter (1994), que não compreende a escrita feminina como algo concretizado, a autora de *Novas*

⁹ Tradução livre “Uma escrita do Dentro: do interior dos corpos, do interior da casa. Escrita do retorno a esse Dentro, nostalgia da Mãe e do mar. Muito tênue a fronteira entre o não-dito, o interdito e o indizível”.

Cartas Portuguesas apresenta em seu discurso a percepção de que, para ela, a escrita feminina já vem sendo apresentada nos textos de diversas autoras.

Além disso, a teoria da escrita feminina parece concordar com a definição de sujeito social, na qual se afirma que o sujeito social é “constituído no gênero, sem dúvida, mas não apenas pela diferença sexual, e sim por meio de códigos linguísticos e representações culturais”. (LAURETIS, 1994, p. 208). Desse modo, a escrita é construída não apenas a partir do gênero sexual do autor, mas também a partir de suas próprias vivências sociais, culturais e linguísticas. Ao escrever, o autor transmite para o texto sua própria visão e compreensão de mundo e essa visão é responsável por dar forma aos personagens e situações retratadas pelo autor por meio da escrita.

Para Maria Teresa Horta, essa representação da escrita feminina se dá “desde o tratamento do tema até ao tratamento da linguagem”, uma vez que

A mulher é habituada desde pequena a reparar nos outros, a reparar nas coisas, a não ser amada, mas a amar, a não ser reconhecida, mas a reconhecer. [...] Portanto, quando a mulher escreve, faz isso com tudo o que tem dentro de si: o corpo, o contato com a vida e com a morte, a sua visão de mundo, a sua emoção. (SILVA, 2012, p. 229).

A partir disso, é possível inferir que tanto o gênero do escritor quanto suas vivências sociais e culturais irão influenciar em seu processo de escrita de modo que, mesmo que um autor escreva uma personagem feminina sem basear-se em estereótipos femininos, ainda assim sua escrita será uma escrita masculina ‘no feminino’, uma vez que lhe faltam as vivências das relações culturais e sociais para a construção efetiva de uma representação feminina mais significativa. Nesse mesmo sentido, pode-se inferir que uma autora mulher não poderia apresentar uma escrita verdadeiramente masculina: seria uma escrita feminina ‘no masculino’.

No livro *Novas Cartas Portuguesas*, a escrita feminina aparece de forma marcante, rompendo com os estereótipos previamente estabelecidos na literatura e surpreendendo ao apresentar de maneira crua, sem embelezamentos, e realista as dificuldades sociais, políticas e familiares enfrentadas pelas mulheres. Essa escrita chama atenção, principalmente, pela presença de dois elementos, que aparecem tanto explícita quanto implicitamente na escrita das autoras: o silêncio e a clausura. Tais elementos são essenciais para a construção de sentidos dessa obra e, por

conta disso, merecem uma análise mais aprofundada, conforme a apresentada a seguir.

3.2 Silêncio

Nesta secção será apresentada a base teórica que norteará a análise de um desses elementos essenciais: o silêncio. É a partir dela que será estudado como ele é retratado na obra *Novas Cartas Portuguesas*.

3.2.1 Macherey e Orlandi

Como já havia sido mencionado anteriormente, o silêncio é um tema muito recorrente no livro *Novas Cartas Portuguesas*. É tão recorrente que, ao longo das trezentas e oitenta e nove páginas do livro, é mencionado trinta e quatro vezes de maneira explícita. Desse modo, o silêncio se constitui como um elemento essencial para uma construção realista dos desafios enfrentados pelas mulheres ao longo da obra.

No entanto, para que se possa analisar os efeitos de sentidos construídos a partir do silêncio, é preciso, primeiramente, esclarecer que o conceito de silêncio que será utilizado para a análise é o estabelecido por Orlandi (2007, p. 11), no qual ela afirma que o silêncio é “um modo de estar no sentido”. Ou seja, o silêncio será compreendido como um gerador de sentidos que transpõe o que é dito explicitamente pelas palavras. Será visto, portanto, como algo capaz de provocar emoções e criar sentidos que nem mesmo as palavras são capazes de expressar e de clarear os sentidos do discurso. Assim, ela afirma que é

Através da reflexão sobre o silêncio, reflexão que tem como base a formulação sobre o “não-dito” discursivamente, para que se tornassem aspectos que não aparecem no tratamento linguístico ou pragmático dado a ele, também alguns aspectos de análise de discurso se tornaram mais claros. (ORLANDI, 2007. p. 15)

Nesse sentido, o silêncio não é compreendido como um elemento dispensável para a construção da obra. O silêncio, neste trabalho, será visto como um dos elementos centrais e essenciais para a construção do livro *Novas Cartas Portuguesas*.

O entendimento do silêncio como um elemento necessário para a construção do texto literário baseia-se nas afirmações feitas por Pierre Macherey (1971) em seu livro *Para uma Teoria da Produção Literária*, no qual ele afirma que

Aquilo que um livro diz parte dum certo silêncio: a sua aparição implica a presença dum não-dito, matéria a qual dá forma, ou fundo sobre o qual desenha o seu perfil. Assim o livro não se basta a si próprio: acompanha-o necessariamente uma certa *ausência* sem a qual não existiria. (MACHEREY, 1971, p. 82).

Dessa forma, Macherey (1971) compreende que o silêncio está intrinsecamente ligado ao sentido construído pelo texto e que, sem ele, o livro perderia tanto o seu sentido quanto sua identidade literária. Segundo o autor, “o explícito requer um implícito” (MACHEREY, 1971, p. 83) e, nesse sentido, o silêncio apresenta-se como um elemento indispensável para que o texto seja capaz de enunciar tudo aquilo a que se propõe. A partir desse pensamento, o autor afirma que “para chegar a dizer uma coisa é necessário existirem outras *que é preciso não dizer*”. (MACHEREY, 1971, p. 83).

Para o autor, o silêncio traz uma explicação daquilo que se quer expressar. É a ausência da palavra que

dá à ela a sua situação exacta, delegando nela um domínio, designando-lhe um domínio. Através duma palavra, o silêncio torna-se o principal ponto de expressão, o seu ponto de visibilidade máxima. A palavra acaba por já nada nos dizer: é o silêncio que interrogamos, pois é ele que fala. (MACHEREY, 1971, p. 83).

Além disso, o autor também destaca que, ao mesmo tempo em que o silêncio pode destacar a palavra, a palavra pode destacar o silêncio. Dessa maneira, a construção de um texto passa frequentemente pelo processo de ressignificação, uma vez que o sentido do texto é construído tanto pelo que está explícito quanto pelo que está implícito. Ainda nesse sentido, ele afirma que “o importante é aquilo que a obra *não pode dizer*, pois é aqui que se faz a elaboração duma palavra, uma espécie de marcha para o silêncio” (MACHEREY, 1971, p. 84).

Ademais, é importante ressaltar que o silêncio não será analisado, neste trabalho apenas como uma consequência da clausura, mas também como um objeto de análise em seu próprio direito. Ou seja, o silêncio também será visto como formas de expressão, solidão e opressão feminina.

Da mesma maneira, a clausura não será vista sob uma perspectiva que a torne uma consequência do silêncio. Neste trabalho, a clausura será vista sob uma perspectiva que ressalte seu caráter espacial, de forma que possa ser compreendida tanto como um espaço físico quanto como um espaço utópico, conforme será apresentado a seguir. Além disso, busca-se uma diferente percepção da clausura, na qual ela não seja apenas vista como uma imposição social à mulher, mas também como uma imposição pessoal, com a qual a própria mulher pode alcançar esse distanciamento do mundo.

3.3 Espaço

Conforme o que foi mencionado na seção anterior, a clausura será compreendida neste trabalho como um local de isolamento e de proteção femininos. Nesse sentido, uma vez que esse elemento recebe um caráter espacial, ele passa a ser analisado a partir do conceito de espaço da ficção, no qual se afirma que

O espaço da ficção constitui o cenário da obra, onde as personagens vivem seus atos e sentimentos. As descrições de cidades, ruas, casas móveis etc. funcionam como um pano de fundo aos acontecimentos, constituindo índices da condição social da personagem [...] e de seu estado de espírito. (D'ONOFRIO, 2007, p. 83)

Além de explicar como o espaço funciona e a maneira como influencia as personagens, o autor também estabelece três definições que influenciam na forma como é feita a interação com esse elemento. Desse modo, ele divide o espaço em tópico, atópico e utópico. A primeira dessas definições diz respeito ao “espaço conhecido, onde se vive em segurança”. O espaço atópico “é o lugar não-próprio, estranho”; e, por fim, o espaço utópico é o “lugar que não existe na realidade, o espaço idealizado”.

Uma vez esclarecidos os três tipos de espaço que serão considerados neste trabalho, torna-se pertinente apresentar a definição que será utilizada para esse elemento. Osman Lins (1976), em seu livro *O Espaço Romanesco*, no qual analisa esse elemento a partir de romances de Lima Barreto, define o espaço como sendo

Tudo que, intencionalmente disposto, enquadra a personagem e que, inventariado, tanto pode ser absorvido como acrescentado pela personagem, sucedendo, inclusive, ser constituído por figuras humanas, então coisificadas ou com a sua individualidade tendendo para zero. (p. 72).

Nesse sentido, o autor nos traz a percepção de que “a personagem é espaço” (1976, p. 72), de modo que se torna difícil discernir um do outro. O questionamento que permanece, no entanto, é o seguinte: seria possível que o espaço seja interno ao personagem?

Para tal pergunta, o autor fornece a seguinte resposta:

Também suas recordações, e até as visões de um futuro feliz, a vitória, a fortuna, flutuam em algo que, simetricamente ao *tempo psicológico*, designaríamos como *espaço psicológico*, não fosse a advertência de Hugh M. Lacey de que aos “denominados eventos mentais (percepções, lembranças, desejos, sensações, experiências) não podemos, em nenhum sentido habitual, atribuir localização espacial”. (LINS, 1976, p. 69).

Ao afirmar que não se pode atribuir uma localização espacial para as emoções e percepções das personagens, ele enfatiza que “o estudo do tempo ou do espaço num romance, antes de mais nada, atém-se a esse universo romanesco e não ao mundo. (LINS, 1976, p. 64). Além disso, é preciso destacar que a obra analisada por este trabalho, não se enquadra, por diversos motivos, no conceito de algo que seria “habitual”.

Desse modo, o espaço ocupado pelas emoções e sensações das personagens, bem como ambientes mentais internos que essas venham a criar, serão compreendidos como parte de um espaço utópico. Tal denominação está de acordo com o que foi proposto por D’Onófrío (2007), pois trata-se de um espaço incapaz de existir na realidade, mas que é de extrema importância para a construção dos sentidos, uma vez que é a partir da interação com esse elemento que as personagens têm suas emoções provocadas e afloradas.

O principal sentido empregado pelo espaço utópico, no entanto, será sua relação com a expressão da clausura, pois essa será associada na obra com o desenvolvimento de um espaço imaginário, no qual as personagens se isolariam em uma emoção ou em um lugar que criaram dentro de suas mentes.

Além do espaço imaginário, ainda será considerado o espaço físico, também analisado a partir das definições de D’Onófrío (2007), que o dividirá em espaço

atópico, que é um ambiente não-seguro, e espaço tópico, que se trata de um ambiente seguro.

4 *NOVAS CARTAS PORTUGUESAS: ANÁLISE*

Neste capítulo será apresentada a análise da obra. Para tanto, é necessário, primeiramente, explicar como foram feitas essas análises. Em um primeiro momento, foram selecionadas ocorrências das palavras “silêncio” e “clausura” a partir de um exemplar digital do livro. Com isso, foram encontradas 54 ocorrências explícitas, 20 da palavra “clausura” e 34 da palavra “silêncio”. No entanto, somadas as variantes dessa última palavra, como “silencioso” e “silenciosa”, por exemplo, foram selecionadas 46 ocorrências desse último elemento.

Em um segundo momento, os trechos nos quais essas palavras estavam inseridas foram organizados em duas tabelas, uma para cada um dos elementos que serão analisados neste trabalho. Uma vez que essa etapa foi concluída, cada trecho foi analisado de acordo com o contexto em que estava inserido. Ou seja, foi verificado se o uso da palavra está ou não de acordo com as definições propostas pelos autores que fazem parte da base teórica deste trabalho. Desse modo, as ocorrências que não estavam de acordo com o que este trabalho se propõe a analisar foram retiradas das tabelas.

Ao final desse processo, foi realizada, novamente, a leitura do livro, a fim de que fossem selecionadas ocorrências de silêncio e de clausura que não aparecem de maneira explícita na obra. Finalizada a leitura, mais trechos foram adicionados às

tabelas. Dessa forma, foi selecionado um total de 45 ocorrências para cada uma delas.

Uma vez que todos os trechos foram selecionados, as tabelas foram estruturadas de modo que contivessem as seguintes informações: número de página da ocorrência, trecho da ocorrência, tipo de ocorrência e se há ou não relação entre silêncio e clausura no trecho selecionado. Abaixo, consta uma linha da tabela de ocorrências do silêncio para exemplificar o modo como essas informações foram dispostas:

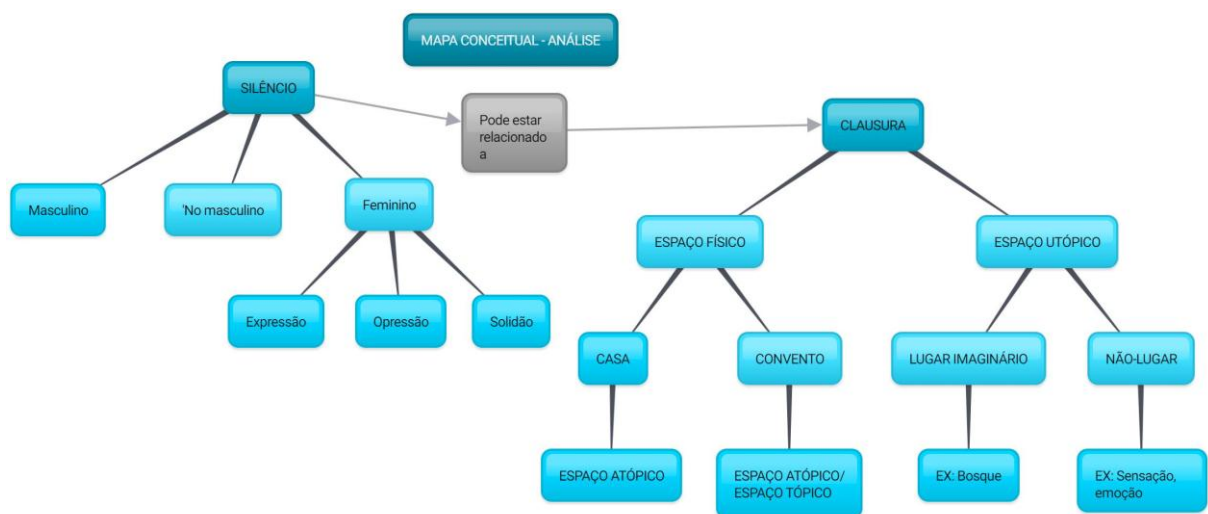
Tabela 1- Exemplo da disposição das tabelas

PÁGINA	TRECHO	TIPO DE OCORRÊNCIA	RELACIONA DO COM CLAUSURA
p. 10	“«Repara, sequiosa é a faca do teu silêncio a revolver-se-me bem no interior do ventre... Cobre com os teus dedos os meus olhos a fim de eu não ver ou não me veja, que te perco e não me odeio.»”	Explícito Masculino	Não

Fonte: Elaborado pela autora

Logo que a estrutura foi finalizada, deu-se início à análise das ocorrências. Para facilitar o processo de análise, foi elaborado o seguinte mapa conceitual, que explica as divisões e subdivisões de cada um dos elementos estudados.

Figura 2 – Mapa de Análise



Fonte: Elaborado pela autora

Conforme é apresentado no mapa, o silêncio e a clausura foram analisados individualmente. No entanto, durante esse processo, buscou-se evidenciar os casos em que ambos os elementos estivessem relacionados.

No caso do silêncio, as ocorrências foram divididas em três categorias iniciais: masculino, 'no masculino' e feminino. Na primeira das categorias, foram organizados os trechos em que vozes femininas tratam sobre o silêncio dos homens; na segunda, foram selecionados trechos que são narrados por vozes masculinas e que abordam o silêncio feminino; e, na terceira, foram classificadas ocorrências de silêncio apresentadas por vozes femininas e que fizessem referência ao silêncio das mulheres. Os casos que foram selecionados como masculinos ou 'no masculino' não receberam uma subdivisão que explicasse o que representam na obra. Já as ocorrências selecionadas como femininas foram subdivididas em três categorias, de acordo com o que representam no contexto em que estão inseridas: expressão, opressão e solidão femininas. Além disso, a tabela de ocorrência do silêncio também ressalta se esse elemento aparece de maneira implícita ou explícita no livro.

Abaixo, pode-se conferir a quantidade de ocorrências selecionadas para cada uma das classificações mencionadas anteriormente.

Tabela 2 - Total de ocorrências de silêncio

	Masculino	'No masculino'	Feminino
Ocorrências explícitas:	9	1	31
Ocorrências implícitas:	1	0	4

Fonte: Elaborado pela autora

Ademais, é preciso destacar que dentre as 35 ocorrências classificadas como femininas, 16 representam a opressão, 5 representam a solidão e 14 representam a expressão dessas mulheres.

Para as ocorrências da clausura, foram propostas duas classificações iniciais: espaço físico e espaço utópico. No primeiro caso, as ocorrências foram subdivididas em casa, que aqui foi considerado um espaço atópico, e em convento, que poderia

ser um espaço tópico ou atópico. Já no outro caso, as ocorrências poderiam pertencer às categorias não-lugar, se abordassem sensações, pensamento ou sentimentos, ou lugar imaginário, caso apresentassem um espaço idealizado.

Dentre as 45 ocorrências selecionadas para a clausura, 20 foram classificadas como espaço utópico, enquanto 25 pertencem à categoria de espaço físico. A tabela abaixo apresenta a forma como essas ocorrências foram organizadas em suas devidas subdivisões.

Tabela 3 - Total de ocorrências de clausura

Espaço utópico	Espaço físico
Lugar imaginário: 7	Tópico: 14
Não-lugar: 13	Atópico: 11

Fonte: elaborado pela autora

Os seguintes subcapítulos apresentam uma análise mais aprofundada de algumas das ocorrências selecionadas. É importante ressaltar, no entanto, que as tabelas completas serão disponibilizadas como anexos (Anexos A e B) deste trabalho.

4.1 Silêncio

O livro *Novas Cartas Portuguesas* teve seu enredo construído a partir do uso de diversos gêneros textuais que, juntos, retratam situações do cotidiano feminino. As autoras constroem os sentidos da obra a partir de cartas, bilhetes, cantigas, poemas, contos, relatórios, jogos, redações, leis do código penal português, diários, monólogos, lamentos e, até mesmo, biografias. Dentre os gêneros escolhidos pelas autoras, dois se sobressaem aos demais, sendo os mais recorrentes: a carta e o poema.

Uma vez que as autoras do livro se inspiraram nas supostas cartas de Mariana Alcoforado ao marquês de Chamilly, não é uma surpresa que o gênero carta seja um dos mais presentes no livro. No entanto, o conteúdo das cartas, bem como seus remetentes e destinatários, muitas vezes chamam a atenção dos leitores por conta das histórias que trazem. Isso faz com que, em diversos momentos, os

destinatários e remetentes dessas cartas, bem como os eus-lírico, no caso dos poemas, pareçam personagens¹⁰ integrantes da obra.

É importante ressaltar que nem todas as cartas presentes nesse livro apresentam narrativas. Em alguns casos pontuais, pode-se supor que trazem a voz das próprias autoras, que parecem se dirigir umas às outras, bem como aos seus leitores. A exceção das cartas mencionadas, as demais, bem como os poemas apresentados na obra, trazem vozes que contam histórias e que apresentam um passado que nem sempre é explicitamente apresentado aos leitores, uma personalidade própria e, em diversos casos, um relacionamento já bem desenvolvido com seus destinatários.

Apesar dos diferentes gêneros e dos diversos assuntos abordados nos capítulos desse livro, um elemento se sobressai durante a leitura: o silêncio.

Quer o silêncio seja mencionado durante o texto, quer faça parte do texto em si, esse elemento mostra-se essencial para a construção de sentidos e de efeitos dos textos. A partir percepção de que o silêncio é retratado de diversas formas, foi feita a seguinte divisão a fim de analisá-las: Silêncio explícito, que pode aparecer tanto na escrita feminina quanto na escrita masculina; e silêncio implícito, que também se subdivide em feminino e 'no masculino'.

4.1.1 Implícito e explícito

Na obra *Novas Cartas Portuguesas*, o silêncio é retratado tanto de forma explícita quanto de forma implícita. Ambas contribuem para a construção de sentidos do texto, no entanto a primeira constrói os sentidos a partir daquilo que é dito no texto enquanto a segunda tem seu sentido estabelecido a partir daquilo que não é dito no texto.

Nos casos em que o silêncio aparece de modo implícito, é preciso que os leitores façam suas próprias inferências e percebam o que as autoras querem dizer sem que elas precisem explicitar o sentido por meio de palavras, conforme é evidenciado pelo trecho a seguir:

¹⁰ Apesar de gêneros como a carta e o poema não possuírem personagens, o termo é utilizado durante a análise para se referir às vozes que foram imaginadas pelas autoras, que lhes designaram traços de personalidade, relacionamentos interpessoais e históricos a fim de que pudessem contar as histórias pretendidas por elas.

- Quem escolhe, parte e rejeita.
Quem parte, vai e não colhe.
Quem vai, faz e não ama.
Quem faz, fala e não sente.
São teus olhos os sujeitos
São de granito os meus peitos.
Quem fia, borda e ajeita,
Quem espera, fica e não escolhe,
Quem cala, quieta na cama,
Sou eu, deitada a sentir
Tua roda de fugir
Tua cabeça em meu ventre. (BARRENO; COSTA; HORTA, 1974, p. 26).

No excerto apresentado, as palavras “cala” e “quieta” causam uma construção de sentido muito interessante no texto das autoras. Por um lado, é possível que se pense que a “senhora” que narra parte desse capítulo mantém-se em silêncio apenas durante o próprio ato sexual, permanecendo calada enquanto o homem lhe toma o corpo. Por outro, percebe-se que o silêncio permeia não apenas a própria fala da personagem, mas também toda a sua realidade.

O silêncio está na forma como ela afirma que seus seios são de granito, rejeitando o toque do homem mesmo quando esse a toma de uma forma íntima. O silêncio, nesse caso, representa a própria expressão feminina. Isso ocorre, pois, mesmo ao aceitar que não há outra opção para si, a mulher se recusa a se conformar com a vida que leva. Sem a opção de impedir que o homem tome seu corpo, ela encontra um breve consolo ao poder manter-se calada e imóvel, negando-se a se sujeitar aos desejos dele.

Apesar de aparecer de maneira implícita, é possível perceber que a ideia central desse trecho parece ser de que a mulher se recusa a se comunicar com o homem além daquilo que lhe é estritamente necessário. Ela deixa claro ainda, ao dizer “quem espera, fica e não escolhe” (BARRENO; COSTA; HORTA, 1974, p. 26), que o casamento não foi uma escolha sua. Pode-se supor, a partir do trecho apresentado, que a senhora apresentada nesse capítulo se casou contra sua vontade, tendo sido pressionada pela sua família ou pela própria sociedade a fazê-lo, como era comum na época.

Além disso, pelo tom de ressentimento que permeia toda a fala da personagem, é possível imaginar que essa teria estado apaixonada por alguém antes e foi abandonada, principalmente quando ela afirma que “Quem vai, faz e não ama”. (BARRENO; COSTA; HORTA, 1974, p. 26). Desse modo, o silêncio do eu-lírico justificaria não apenas seu descontentamento com a situação em que se

encontra e o desgosto que parece sentir em relação ao homem, mas também sua mágoa por aqueles que a abandonaram e, mesmo que indiretamente, a conduziram para a situação em que se encontra atualmente.

Ainda que as autoras apresentem informações que nos guiam em direção a uma determinada interpretação desse texto, é inegável que grande parte da construção de sentido do capítulo “Senhora” se dá a partir daquilo que não é dito no texto. Dessa forma, as autoras confirmam a afirmação de Macherey (1971), quando ele diz que “o explícito requer um implícito, à sua volta ou à sua frente: para chegar a dizer uma coisa é necessário existirem outras *“que é preciso não dizer”*”. (p. 83).

A despeito disso, nem sempre o silêncio será retratado de uma forma precisamente implícita na obra. Com frequência, o silêncio é abordado diretamente, enfatizando sua presença na vida das figuras femininas do livro. Exemplo disso é o trecho a seguir, que pertence ao capítulo “Primeira Carta II”, no qual se afirma que o silêncio é, com frequência, relacionado à imagem de submissão que era esperada das mulheres.

Em salas nos queriam às três, atentas, a bordarmos os dias com muitos silêncios de hábito, muito meigas falas e atitudes. Mas tanto faz aqui ou em Beja a clausura, que a ela nos negamos, nos vamos de manso ou de arremesso súbito rasgando as vestes e montando a vida como se machos fôramos – dizem. (BARRENO; COSTA; HORTA, 1974, p. 27).

Nesse caso, o silêncio também representa uma forma de expressão feminina, pois, apesar de ser visto pelos homens como um sinal de submissão, as três mulheres se valem do silêncio como uma forma de negar aos homens o controle de suas mentes e de suas vidas.

Ao longo do capítulo, é retratada diversas vezes a forma como as mulheres retomavam sua independência sem deixarem de parecer submissas aos homens. Apesar de parecer contraditório em um primeiro momento, as atitudes dessas mulheres se mostram muito eficientes, pois, ao parecem conformadas com a realidade em que se encontram, passam a ser menos monitoradas, de modo que se tornam capazes de retomar sua independência. Isso é evidenciado pelo seguinte trecho: “« Venceste » -, digo. Logo sou eu que te venço e tu perdes, pois confiado na vitória esqueces a vigilância sobre mim, que te examino”. (BARRENO; COSTA; HORTA, 1974, p. 27).

Dessa maneira, as mulheres utilizam a arrogância dos homens e seu intenso desejo de controlá-las como uma forma de libertação. Nesse mesmo sentido, o silêncio passa a representar sua mais eficiente forma de expressão.

Além dos exemplos citados, a última sentença do capítulo “Primeira carta última e provavelmente (sic) muito comprida e sem nexos (I)”, “E não me venham dizer que quem cala consente, porque quem cala desmente” (BARRENO; COSTA; HORTA, 1974, p. 338), é mais um exemplo de que o silêncio é uma das principais formas de expressão feminina, pois a partir dela é possível que o leitor faça diversas inferências sobre o que essa voz feminina busca desmentir com seu silêncio.

No entanto, é inegável que o silêncio na obra possui outras duas facetas não tão positivas: a solidão e a opressão. Conforme foi mencionado anteriormente, os homens veem esse elemento como uma forma de submissão feminina. Desse modo, nem sempre o silêncio será apresentado de uma forma positiva. É o caso do excerto abaixo, que o apresenta como uma forma de opressão feminina.

““Diz-me do teu silêncio
a espaços recortado
em nossa casa ambas
posta a sua força
As jarras semelhantes
lado a lado
e a cama feita
sem memória e sombra” (BARRENO; COSTA; HORTA, 1974, p. 376).

Nesse caso, novamente o casamento se apresenta como uma forma de prisão para essas vozes femininas. Novamente, não lhes foi dada a oportunidade de recusar o matrimônio, fato que é evidenciado pelos versos três e quatro desse poema. O silêncio, aqui, retrata a falta de escolha dessas mulheres, bem como a ausência de voz que possuem dentro dos relacionamentos a que estão presas.

No poema, o eu-lírico se apresenta como uma voz feminina que destina suas palavras a uma receptora feminina. Ambas parecem ter sido forçadas a se casarem contra seus desejos. Desse modo, o silêncio se mostra presente não apenas dentro dos relacionamentos de matrimônio, que, de um modo geral, buscavam tornar a mulher submissa ao homem.

Nesse caso, o silêncio aparece de modo explícito e se mostra como uma forma de opressão por causa do distanciamento que tais relacionamentos causam nas mulheres, isolando-as de tudo e de todos que lhe garantiam uma percepção de

suas próprias identidades. Isso se evidencia pelos últimos quatro versos do poema, no qual o eu-lírico fala sobre as jarras semelhantes, a cama feita e a falta de memória. A forma como todos esses elementos são apresentados evidencia um certo distanciamento e uma falta de identificação pessoal. Isso sugere que a mulher teria sido tão oprimida dentro de seu casamento a ponto de perder seu próprio senso de personalidade. Além disso, o poema inteiro parece ser permeado por uma profunda sensação de solidão.

Independentemente da forma como o silêncio é retratado, seja de maneira implícita ou explícita, é possível perceber o quanto esse elemento é essencial para que se possa construir, de maneira efetiva, a realidade enfrentada pelas mulheres. Sem dúvida, os diferentes sentidos empregados ao silêncio foram, em grande medida, responsáveis pela identificação do público feminino com a obra, o que eventualmente fez com que o livro *Novas Cartas Portuguesas* se tornasse um símbolo da luta feminista.

4.1.2 Feminino, masculino e 'no masculino'

Ao longo da obra, o silêncio recebe diferentes significações. No entanto, esse elemento não está limitado apenas ao espaço de escrita feminina na obra. Em diversos momentos, o silêncio é mencionado, geralmente de maneira explícita, por vozes masculinas.

Nesta secção, serão analisadas as formas como o silêncio é abordado por vozes de diferentes gêneros sexuais. Para tanto, será feito um esclarecimento do que foi percebido durante a análise do silêncio feminino, bem como uma análise do silêncio masculino, que aqui será analisado a partir do ponto de vista de vozes femininas; e uma verificação do silêncio 'no masculino'¹¹, que é apresentado por uma voz masculina, mas cujo texto foi construído a partir da escrita feminina.

Conforme o que foi apresentado na secção anterior, as figuras femininas geralmente relacionam seu próprio silêncio a três possíveis sentidos: expressão, solidão ou opressão. Além disso, o silêncio é, com frequência, relacionado com a

¹¹ Da mesma forma que se estabelece a terminologia "escrita 'no feminino'" para se referir a autores homens que escrevem utilizando uma voz feminina, este trabalho propõe o uso do termo "escrita 'no masculino'" para se referir aos casos em que autoras mulheres apresentam suas histórias a partir de uma voz masculina.

situação em que se encontram, com um relacionamento que estão vivendo ou com ambos. Ademais, é importante ressaltar que o silêncio que é narrado pelas mulheres nem sempre está relacionado a elas mesmas. Em diversas ocasiões, elas abordam o seu ponto de vista a respeito do silêncio masculino. É o que evidencia o excerto a seguir:

“Malmente, vos amei, pois, que como a mim própria, e de ganho em memória de vós só quedam vossos silêncios e a gravidade com que me olháveis como se esperando e isso me legastes, uma espera para depois do amor que vos protestei, para depois dos escritos em que me comprazi, uma espera para depois”. (BARRENO; COSTA; HORTA, 1974, p. 333).

O trecho apresentado pertence ao capítulo “VI e última carta de D. Mariana Alcoforado, freira em Beja, ao cavaleiro de Chamilly, escrita no dia de Natal do ano da graça de mil seiscientos e setenta e um” e trata sobre o suposto romance entre Mariana Alcoforado e o marquês Noel Bouton de Chamilly. Nessa carta, a freira critica a forma como ele a teria tratado, dando a entender que, enquanto ela teria lhe dado amor, ele teria lhe dado apenas a distância e o silêncio.

A partir da seleção de trechos que abordam o silêncio masculino, todos narrados por vozes femininas, foi possível perceber que a reclamação de Mariana é recorrente nas demais ocorrências. Ou seja, a indignação pela forma como foram tratadas pelos homens e a insatisfação com seu distanciamento e sua frieza são temas abordados todas as vezes em que o silêncio masculino é tratado na obra. Dessa forma, apesar de se valerem do silêncio para expressarem a si mesmas, o silêncio masculino é interpretado por elas como uma forma de oprimi-las e minimizá-las.

Da mesma maneira, um dos poucos textos que foram escritos inteiramente ‘no masculino’ na obra *Novas Cartas Portuguesas*, intitulado de “Carta do Cavaleiro de Chamilly a D. Maria Alcoforado, freira em Beja”, também apresenta uma crítica à postura da freira em relação ao seu amante. Isso pode ser evidenciado pelo excerto a seguir:

Hora após hora, vossos olhos lustrosos espelhos de água quieta, a clara voz de teus cantares galantes ou menineiros tão descongraçados com vossa cela e hábito e eu falava-vos, seriam talvez a cal de vossos muros, o refrigério de vosso crucifixo sobre eles, eu falava-vos sem resguardo, despojado de adornos e encargos, eu vos dizia de vossa falta louvando vossas graças, o fosso aberto em meus olhos cegos a cavalgar ao sol a

vosso encontro como se nada houvera de mim que em vós não tivesse lugar e matéria, como se os plainos secos de vossa terra me foram a secura própria, meu silêncio, eu deserto até que em vós dado, hábil ainda por prazer de vós, mas dado, Senhora. (BARRENO; COSTA; HORTA, 1974, p. 110).

Nesse capítulo, o cavaleiro expressa toda a sua frustração em relação ao seu relacionamento com a freira Mariana. Em um determinado momento, afirma que o silêncio que permeia seu relacionamento se deu a partir do distanciamento que ela parece ter de tudo. Segundo ele, teria sido o silêncio dela que ocasionou o seu próprio. Ele a acusa de não o ter confortado quando ele perdeu o respeito de todos por se envolver com ela e, em um determinado momento, afirma que, do relacionamento dos dois, “só queria uma outra fala de ti mesma, que te foras tu igualmente desfeita de ti mesma e pouca perante tão pouco ou que o acolheras por tal”. (BARRENO; COSTA; HORTA, 1974, p. 110).

Comparando ambas as cartas, torna-se possível perceber uma similaridade entre as duas: os emissores julgam seus destinatários por não entenderem o que motiva o silêncio do outro. No caso do relacionamento de Mariana e Noel, as autoras apresentam ambos os pontos de vista, o que permite que os leitores cheguem às suas próprias conclusões a respeito das críticas que estão sendo feitas.

No entanto, analisando as epístolas, percebe-se que o silêncio para ambas as vozes parece representar um modo de se manter fiel a si mesmo. Ou seja, elas utilizam o silêncio para manter uma certa distância dos demais, de modo que possam permanecer com suas noções de identidade própria inalteradas. Da mesma forma, utilizam a crítica ao outro para não precisarem admitir que necessitam desse afastamento para que continuem a se reconhecer como indivíduos dentro de um relacionamento.

De uma forma geral, portanto, nota-se que o silêncio terá seu sentido totalmente compreendido apenas por aquele que o emprega. Ou seja, o silêncio terá seu sentido definido a partir do contexto em que o emissor que o utiliza estiver inserido. Desse modo, é possível que o silêncio seja parte de diversos processos de construção de sentido ao longo da obra, tendo seu limite definido apenas pelas próprias percepções e limitações das vozes que o significam.

4.2 Clausura

A clausura é um tema muito recorrente no livro *Novas Cartas Portuguesas*. Não apenas é simbolizada pelo convento, mas pelos próprios corpos e mentes das personagens, que constroem espaços únicos de libertação e isolamento. A palavra “clausura” é mencionada, explicitamente, apenas vinte vezes ao longo da obra, mas pode ser percebida muitas outras vezes a partir de tudo aquilo que não é explicitado pelo texto.

Neste subcapítulo, será feita a análise da clausura, tanto como espaço físico quanto como espaço utópico. Durante o processo de verificação dos dois tipos de espaço físico, serão considerados dois locais: casa e convento. Posteriormente, durante o estudo da clausura como espaço utópico, a clausura poderá ser compreendida como um espaço imaginário, no qual as personagens buscam refugiar-se da realidade ou como um espaço de não-lugar. Nesse último caso, as mulheres buscariam refúgio em uma sensação, em um pensamento, em um sentimento ou em uma lembrança para se refugiarem da realidade.

4.2.1 Espaços físico e utópico

Para estudar a clausura sobre uma perspectiva espacial, foi necessário, primeiramente, realizar a divisão dos espaços que viriam a ser considerados. Desse modo, foram considerados dois tipos de espaço: o físico e o utópico. Os espaços físicos estão divididos em tópico e atópico: o primeiro está relacionado a um espaço em que se vive em segurança e o segundo a um lugar não-próprio, estranho. A partir da leitura da obra, esclareceu-se que o espaço tópico é frequentemente relacionado ao convento, local no qual as personagens se sentem livres, enquanto o espaço atópico está relacionado à casa, onde frequentemente são oprimidas por seus maridos ou por suas famílias e se sentem inseguras. Além desses dois espaços, também foi identificado que a clausura pode ser representada como um espaço utópico, que seria um espaço idealizado. Desse modo, as mulheres os utilizariam para refugiarem-se de suas realidades. Tais espaços poderiam ser retratados por meio de uma sensação ou emoção ou de um local imaginário, que as próprias personagens criariam dentro de si mesmas. O primeiro caso será chamado neste trabalho de não-lugar, enquanto o segundo será chamado de lugar imaginário.

4.2.1.1 Espaço atópico: casa x convento

Conforme já mencionado anteriormente, o espaço atópico caracteriza-se por ser um local em que as mulheres não se sentem seguras, um local que lhes é estranho. Surpreendentemente, durante a leitura da obra se torna possível perceber que existe um espaço em especial que desperta tais sentimentos nas personagens: a casa.

Essa percepção vai contra tudo aquilo que Bachelard (2008) propõe em seu livro *A poética do espaço*, no qual afirma que

com a imagem da casa, temos um verdadeiro princípio de integração psicológica. [...] Examinada nos horizontes teóricos mais diversos, parece que a imagem da casa se transforma na topografia de nosso ser íntimo. (p. 13).

Nesse sentido, o autor compreende que a casa, tratando-se da mais íntima representação de nós mesmos e nossas memórias, seria, indiscutivelmente, um local de abrigo. A partir desse ponto de vista, o autor considera que o benefício mais precioso desse espaço é o fato de que “a casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa nos permite sonhar em paz”. (p. 18).

No entanto, é preciso ressaltar que a ideia de casa concebida por esse autor é muito diferente daquela proposta pelas autoras do livro. Isso ocorre porque, em primeiro lugar, o autor entende a casa como uma extensão das memórias afetivas, dos sonhos e desejos mais profundos de alguém. Desse modo, a teoria parece sugerir que a casa deveria se tornar uma extensão da própria personagem, pois para o autor afirma que

a casa, na vida do homem, afasta contingências, multiplica seus conselhos de continuidade. Sem ela, o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. Ela é corpo e alma. (BACHELARD, 2008, p. 18).

Ao longo da obra, no entanto, a forma como as mulheres compreendem esse espaço, para as autoras, não se assemelha em nada com o que é proposto por Bachelard (2008). Isso ocorre porque, de maneira geral, a casa é retratada como um espaço de repressão e opressão, tornando-se um lugar hostil e perigoso para elas. Outro fator muito relevante para a forma como elas veem esse espaço é o fato de que não lhes foi dada a escolha de querer ou não viver naquela casa, naqueles

casamentos ou naquelas famílias. Cada uma das mulheres que entende a casa como um lugar atópico o faz porque foi obrigada a estar lá, porque não teve a opção de escolher sua própria liberdade.

Retirar as escolhas delas de ditarem seus próprios destinos é como retirar-lhes parte de si mesmas, de suas personalidades, seus sonhos, suas lembranças. Desse modo, a casa deixa de ser um abrigo durante as tempestades da vida e passa a ser vista como a própria tempestade, fazendo com que, ao contrário do que foi proposto por Bachelard (2008), as mulheres se tornem seres dispersos, que podem contar apenas consigo mesmas, e com suas próprias formas de clausuras, para buscarem a liberdade que tanto almejam.

Desse modo, ao mesmo tempo em que a clausura se apresenta como um espaço único e seguro de cada personagem, sendo frequentemente mencionada como um ambiente intransponível para o homem, a casa torna-se a própria personificação do machismo, representando um espaço em que a mulher é impossibilitada de tomar suas próprias decisões. Nesse sentido, no livro *Novas Cartas Portuguesas*, ela representa uma prisão da qual até hoje as mulheres não conseguem escapar: a opressão que sofrem por conta de uma sociedade que é fundamentalmente patriarcal.

Isso é evidenciado no capítulo “A Luta”, que narra o esforço de Maria para fugir de António. Em um determinado momento do texto, quando ele finalmente consegue agarrá-la, afirma-se o seguinte:

Maria pensa sentir que a agarram, esbraceja, tenta fugir ainda, correr, mas o corpo recusa a erguer-se, os olhos recusam-se a ver, a boca recusa-se a gritar. E não foi preciso ver para que Maria se apercebesse, tivesse a certeza da presença dele, da casa dele. E o pânico que a toma então sufoca-a, aniquila nela a pouca vida que lhe resta. »” (BARRENO; COSTA; HORTA, 1974, p. 302).

O parágrafo seguinte apresenta uma carta de António para sua mãe, contando sobre a morte de Maria. A morte, nesse caso, é apresentada como uma forma de libertação da personagem que vivia em casamento infeliz e compreendia a casa em que vivia como um ambiente hostil. Os sentimentos dela pela casa aparecem de forma marcante a partir do momento em que ela descreve tal ambiente como sendo “a casa dele”. Desse modo, ela evidencia, através de poucas palavras, o quanto o espaço não lhe é acolhedor.

A partir da leitura da obra, torna-se inegável que o ambiente que mais causa transtorno e desconforto nas personagens é o ambiente de casa. Isso ocorre porque, no livro, as casas jamais representam um lar. São apenas locais que permitem que as personagens sejam oprimidas por suas famílias e seus maridos, não lhes oferecendo, jamais, conforto e carinho ou a oportunidade de tomarem suas próprias decisões. Na maioria dos casos, as mulheres parecem se sentir prisioneiras de suas próprias famílias, como se evidencia no trecho a seguir:

Mãe:

Sabes bem que não quero voltar mais para casa. Estou cansada das tuas ajudas e da prisão em que assim me vais conseguindo ter. (BARRENO; COSTA; HORTA, 1974, p. 152)

A casa, na obra *Novas Cartas Portuguesas*, representa a cela que mantém as vozes femininas presas, enquanto o casamento, e até mesmo suas próprias famílias, parece representar uma prisão em si. Tais sentimentos são evidenciados no seguinte excerto:

Todavia de entrega uma de nós já se consentindo, dados os cabelos ao afago de dedos que antes recusara e a casa, sua, de florais por pôr nas paredes e nos móveis que enumera, antevendo-lhe os sítios; a casa deixando que pareça habitada, tomada por quem, ou a quem ontem se negou; sua casa de morar sozinha, sitiada... (BARRENO; COSTA; HORTA, 1974, p. 129).

Nessa passagem, apresentada no capítulo “Primeira Carta VI”, a mulher se revolta com sua própria fraqueza de não ter sido capaz de escapar do futuro que a sociedade impôs a ela. Revolta-se por ter se tornado uma criatura doméstica, por esperar que seu marido seja carinhoso e condescendente com ela e, acima de tudo, revolta-se por permitir que ele a trate como uma posse.

Dessa forma, ela debate no texto sua própria hipocrisia. Pois, mesmo ao se considerar uma sufragista e ao garantir a si mesma que não seria tomada como posse por um homem, é exatamente isso que acaba por acontecer. Certamente, o texto não sugere que o matrimônio tenha sido uma escolha própria da mulher, principalmente se levarmos o uso da palavra “sitiada” em consideração. É evidente que ela não aceita a casa como um lar. Por um lado, ao afirmar que mora sozinha na casa e que nela se sente sitiada, a voz feminina deixa claro seus sentimentos de solidão e abandono. Além disso, ao afirmar que está tentando fazer com que a casa pareça habitada por aquele a quem se nega, a mulher parece comparar a si mesma

com o imóvel. Ao fazê-lo, ela parece se dar conta de que, para o marido, ela não passa de uma simples posse, como se fosse igual a qualquer outro móvel da casa.

Nesse sentido, percebe-se que a casa é tratada por ela como um ambiente hostil. Mesmo que exista uma relação entre as duas, tal relação se limita à percepção de valor da própria mulher: ela se dá conta de que, para ele, ela agora faz parte daquele lugar. Ou seja, percebe que, independentemente de considerar aquela casa como uma posse do marido e, nesse mesmo sentido, percebê-la como um ambiente que não lhe é seguro, ela se encontra incontestavelmente presa a ela.

Desse modo, da mesma forma que o homem aceita a casa como sua e faz com que sua mulher mobilie a casa para fazer com que pareça habitada, ele toma o corpo de sua mulher para reafirmar sua posse sobre ela.

Além da casa, outro espaço se destaca como atópico: o convento. Tais sentimentos se manifestam pois, em muitos casos, não foi oferecida às mulheres a escolha de se casar ou de ir para o convento: a escolha foi feita por elas. Nesses casos, elas apresentam ressentimento para com suas famílias por terem-nas obrigado a fazer algo que não queriam, negando-lhes a liberdade que almejavam.

Tais afirmações podem ser verificadas através da seguinte passagem:

Mas de ti que é feito minha Mariana? Que resta de ti, aí de clausura posta à força? Recordarei sempre teus gritos, teu desespero, tua raiva, tua recusa enlouquecida em aceites o convento, teu ódio; depois perante o inevitável, teu mutismo, teu aceitar dos factos com altivez, o desprezo por todos a subir-te aos olhos e o sorriso cortante a paramentar-te de ironia a boca em jeito de vingança... (BARRENO; COSTA; HORTA, 1974, p. 170).

É importante esclarecer, no entanto, que, aqui, a forma como essas figuras femininas compreendem o convento está diretamente relacionada à sensação de abandono. Ao serem enviadas para o convento contra a sua vontade, elas se sentem desprezadas pelas próprias famílias, o que lhes causa sensações de solidão e desamparo. Isso é o que evidencia o trecho a seguir:

Ausência que foi doendo
como uma pedra engastada
de anel em vosso dedo

Que filha posta em convento
não se quer em sua casa

Senhora Mãe que te achaste
sem o saber
emprenhada. (BARRENO; COSTA; HORTA, 1974, p. 60)

O excerto apresentado se mostra particularmente interessante à análise por dois motivos: primeiro porque, nos primeiros versos do poema, o eu-lírico dá a entender a gravidez indesejada da própria mãe. E, segundo, porque ela relaciona o fato de a mãe tê-la enviado ao convento e, desse modo, renegá-la, por conta de ter sido obrigada ao matrimônio. Além disso, nesse exemplo, o tom melancólico e o sentimento de solidão do eu-lírico parecem transcender o que é dito pelo texto.

Ademais, o eu-lírico é claro quanto ao seu posicionamento em relação ao convento ao dizer que foi “posta” naquele lugar, provando sua insatisfação por estar ali. Nesse exemplo, a mulher parece redirecionar ao convento todo o ressentimento e toda a raiva que sente por sua própria família. Parte disso ocorre porque, provavelmente, ela não irá ver sua família tão cedo e, portanto, deve canalizar seus sentimentos ao ambiente em que está.

Apesar de não criticar o convento abertamente, fica implícito no texto que aquele é um ambiente que lhe é estranho e que, por conta disso, lhe traz uma certa insegurança e um estranhamento. Tais sensações já são o suficiente para que se perceba que o convento pode ser considerado, por algumas mulheres, como um espaço atópico.

A partir dos exemplos apresentados, torna-se possível confirmar que, na obra analisada, a casa realmente cumpre, em todas as suas ocorrências, o papel de espaço atópico. Ademais, também condiciona a percepção do convento como espaço atópico às situações em que as mulheres não tiveram a oportunidade de escolherem por si próprias se gostariam de ir para aquele lugar ou não. Desse modo, torna-se pertinente esclarecer os casos em que o convento será compreendido como um espaço de segurança e liberdade. É o que se propõe na secção a seguir.

4.2.1.2 Espaço tópico: convento

Nos casos em que as mulheres optaram por uma vida de clausura, o modo como elas compreendem o convento muda de maneira drástica. Nesses casos, esse espaço passa a ser visto como um local seguro, no qual elas se sentem livres para fazerem com suas vidas o que bem entenderem. É o que evidencia o seguinte trecho:

“Me tomam por tomada
 a mim se dou
 meu peito e meu convento
 em troca de mais nada
 que alheada andava
 tão alheada andava
 Me davam por freira
 conformada
 no hábito que habito
 ou habitava
 [...]

Me têm por lei presa
 tão bem posta em dádiva
 me libertei”. (BARRENO; COSTA; HORTA, 1974, p. 73-74)

A “Cantiga de Mariana Alcoforado à maneira de lamento” apresenta, de modo claro, a visão de que o convento, apesar de ser entendido socialmente como um espaço de isolamento, solidão e reflexão, apresenta-se como um espaço de liberdade para as mulheres que optam por ele.

Nesse sentido, é importante ressaltar que boa parte das mulheres portuguesas que escolhiam viver nos conventos não o faziam buscando uma aproximação à religião ou a Deus. Pelo contrário, elas buscavam a oportunidade de poderem tomar suas próprias decisões, sem terem que responder às suas famílias ou aos seus futuros maridos. Por conta disso, as vozes femininas descontroem a ideia de que o convento é um local de silêncio e oração, expondo seus pensamentos, suas cartas e seus romances como uma forma de evidenciar esse fato. É essa libertação a partir da escrita que é abordada no excerto a seguir, apresentado no capítulo “Segunda Carta VI”:

Mito desfloramos e desfloradas fomos de consentido. Porém de consentidas não nos tomem. Me tomem. Me tomes. Se tome Mariana que em clausura se escrevia, adquirindo assim sua medida de liberdade e realização através da escrita; mulher que escreve ostentando-se de fêmea enquanto freira, desautorizando a lei, a ordem, os usos, o hábito que vestia. (BARRENO; COSTA; HORTA, 1974, p. 91).

Nessa passagem, a mulher também ressalta a liberdade que as freiras encontram nos conventos, independentemente da forma como a lei e a sociedade o idealizam. Enquanto todos parecem sentir pena das freiras por estarem destinadas a uma vida de isolamento e silêncio, ela exhibe seu próprio ponto de vista: não está presa nem conformada à clausura, está livre por causa dela.

Ela mostra que, apesar de a sociedade exigir certas escolhas das mulheres, é possível que elas tomem uma decisão que as direcione à liberdade. Para as

mulheres que optam por essa vida, o convento se apresenta como uma oportunidade melhor do que o matrimônio, pois nele não precisam se submeter sexualmente a homem algum, a menos que assim o queiram.

Dessa forma, por receberem a liberdade que tanto almejam e a oportunidade de realizarem suas próprias escolhas, elas passam a perceber o convento como um local no qual estarão protegidas. Por conta disso, o retratam como um espaço tópico, que lhes é conhecido e favorável, e no qual podem ser elas mesmas sem sofrerem com as pressões da sociedade ou de suas próprias famílias.

Além do espaço físico, as mulheres também buscam segurança em outros espaços que permitem que elas explorem seus próprios pensamentos e se resguardem das situações às quais são submetidas no cotidiano. Tais espaços serão explorados nos capítulos seguintes.

4.2.1.3 Espaço utópico: não-lugar

Logo ao início da obra, torna-se evidente para os leitores que a ideia de clausura empregada pelas autoras não estará apenas ligada à sua denominação mais usual. Desse modo, ela não aparecerá apenas em relação a um convento, mas também a lembranças, a pensamentos, a emoções ou a sensações que trazem às mulheres uma percepção de segurança ou de isolamento.

Além disso, a clausura é relacionada, frequentemente, às noções patriarcais do que se espera das mulheres portuguesas: o casamento ou o convento.

Só que Beja ou Lisboa, de cal ou de calçada – há sempre uma clausura pronta a quem levanta a grimpá contra os usos:
 freira não copula
 mulher parida e laureada
 escreve mas não pula
 (e muito menos se o fizer a três)
 com a Literatura,
 LITERATURA, não se faz
 rodinhas
 – porém, ledores, haveis comprado Mariana e nós, tendo ela
 montado o cavaleiro e bem
 no usado para desmontar
 suas / doutras razões de conventuar. (BARRENO; COSTA; HORTA, 1974, p. 10).

No excerto apresentado, as autoras refletem sobre o fato de que, independentemente do caminho que escolham em suas vidas, as mulheres sempre

estarão sujeitas à clausura se decidirem se voltar contra os padrões previamente definidos pela sociedade. Desse modo, a clausura será necessária não apenas para aquelas que optam pelo isolamento de um convento, mas também para aquelas que enfrentam a opressão imposta pelo casamento, mesmo que a sociedade veja a segunda como a melhor opção para as mulheres. Apesar disso, ressaltam que, assim como Mariana, é possível libertar-se por meio da clausura, seja ela apresentada em forma de um isolamento físico ou mental.

Ao fazerem tais relações, as autoras utilizam símbolos do cotidiano das mulheres para explicar a forma como se comportam, conforme é exemplificado pelo trecho abaixo:

E se ainda hesitamos (quase sempre tu, pedra-fêmea, tua tranquila transparência) mais não é que a força do hábito de desconfiarmos sempre ao pé dos outros. Hábito de usos e modos, medos bravos: hábitos de útero e convento. Hábitos de fatos e fitas a formar-nos as formas. (BARRENO; COSTA; HORTA, 1974, p. 43).

As autoras abordam, frequentemente, as desconfianças das mulheres ao tratarem de clausura, pois, mesmo aquelas que se encontram em conventos e, dessa forma, tenham jurado celibato, têm uma compreensão diferente desse termo. Na maior parte dos casos, a clausura se apresenta como um isolamento mental muito mais do que físico. Desse modo, os homens possuem acesso aos corpos das mulheres, às suas sensações mais íntimas de prazer, mas jamais são convidados a penetrar suas mentes.

Quebra-se, pois, a clausura: pelos seios ele a tem segura a rasgar-lhe os mamilos com os dentes.
Quebra-se pois a clausura?
Recurva, tenso, o ventre: a língua entumescida. Dele a língua quente, áspera de saliva e o demorado sugar, rente, ritmado a esvaziá-la devagar da vida. (BARRENO; COSTA; HORTA, 1974, p. 48).

Conforme é apresentado no excerto acima, a freira encontra-se em dúvida se a clausura teria realmente sido quebrada, pois, se por um lado é quebrada a clausura física – e com ela o celibato ao qual a freira estaria destinada -, por outro a clausura é mantida: o prazer é estritamente físico, jamais rompendo o espaço mental de clausura da mulher.

Nesse caso, repete-se constantemente a pergunta “Quebra-se, pois, a clausura?” porque ela busca estabelecer, para si mesma e para os leitores, uma

diferente percepção de clausura. Desse modo, ela enfatiza que a clausura física, ou seja, o celibato, é diferente da clausura mental a que se propõe ao se permitir ter relações sexuais com um homem. Dessa maneira, independentemente de o celibato ser mantido ou não, ela não perde, jamais, a clausura a que se dispôs ao entrar no convento.

No exemplo anterior, a mulher aparece como complacente com o ato sexual executado. No entanto, para que se possa realmente perceber a clausura como um espaço utópico de não-lugar, é preciso que estudemos também os exemplos em que o ato não é consentido, pois são nesses casos que a clausura se manifesta de maneira mais marcante.

Indiferente, Mariana sente que ele sai de dentro de si, sujando-a de esperma também por fora. Depois vê-o que se levanta da cama, se veste à pressa e se vai embora sem a olhar, todo o tempo mudo, mesmo enquanto a forçara, mudo mesmo quando a tivera, rendida, afundada naquele torpor, de onde não quer sair nunca mais, cada hora mais fundamente perdida. (BARRENO; COSTA; HORTA, 1974, p. 167).

O excerto apresentado pertence ao capítulo “O pai” e ressalta os sentimentos da personagem após ter sido estuprada pelo seu próprio pai. Nesse caso, Mariana foi subjugada ao ato sexual. Não lhe foi dada a escolha de consentir ou não com o ato: a escolha foi feita por ela. A violência do ato em si já seria o suficiente para causar-lhe um grande trauma psicológico, mas ainda há o agravante de que foi seu próprio pai que a estuprara.

Na tentativa de se proteger, mesmo que momentaneamente, do trauma causado por essa experiência, Mariana busca prender-se na sensação de torpor que sentiu enquanto ele estava dentro de si. Isso é retratado pela indiferença que ela menciona e pelas duas últimas sentenças do trecho, nas quais ela afirma não querer sair daquele estado de torpor jamais.

No caso apresentado nesse excerto, Mariana não se imagina em um lugar diferente: ela tenta se proteger através de uma sensação. Ou seja, Mariana busca a clausura a partir de um não-lugar.

Outro exemplo de clausura como não-lugar é o apresentado no capítulo “Texto sobre a solidão”, que, assim como em “O pai”, é narrada uma cena de estupro. Nesse caso, o estupro acontece dentro do matrimônio, conforme é apresentado abaixo:

Mónica pensou: «eu enlouqueço».
 Mónica pensou: «eu enlouqueço».
 O homem queria o terreno macio da sua carne e com os beijos espessos devorava-lhe a frescura, bebia-lhe a fragilidade estática do pescoço e do gesto breve, a fim de o deter. Num movimento brusco prendeu-lhe os pulsos estreitos sobre os lençóis. (BARRENO; COSTA; HORTA, 1974, p. 247).

No caso de Mônica, o espaço de clausura é diferente: ela enclausura-se a partir do pensamento “eu enlouqueço”. Durante o estupro, Mônica vivencia tudo o que está acontecendo. No entanto, uma vez que suas sensações de nojo e de desespero se identificam, ela busca se proteger a partir desse pensamento, conforme evidencia o trecho a seguir:

Então o nojo soltou-se, como uma mola; trepou avassalador, escaldante: uma altíssima vaga a coser-se-lhe na garganta, concentrando-se aí num vômito que engoliu, entontecida, nauseada. [...]
 Mónica pensou: «eu enlouqueço».
 Mónica pensou: «eu enlouqueço».
 desde o princípio a pensar no marido e no amor e no desejo dele e na paixão por ele que não se calava e não se calava nunca, num enorme grito. (BARRENO; COSTA; HORTA, 1974, p. 247-248).

Apesar de o pensamento lhe fornecer um pouco de conforto, não é, de forma alguma, o suficiente para minimizar o trauma sofrido pela mulher. No entanto, ao repetir constantemente “eu enlouqueço”, Mônica parece querer convencer a si mesma de que ela está apenas imaginando o que está acontecendo com ela, que o estupro não passa de um mero delírio seu. A clausura que esse pensamento lhe proporciona, no entanto, não é o suficiente para lhe proteger totalmente da situação a que foi submetida, o que, eventualmente, justifica as ações a que Mônica recorre ao final do capítulo: o assassinato de seu estuprador.

4.2.1.4 Espaço utópico: lugar imaginário

Escrito em 9 de abril de 1971, o capítulo intitulado de “Alba” apresenta uma forte representação de clausura como um espaço utópico. Neste ponto do livro, o leitor é apresentado à personagem Maria, que cria um espaço imaginário a fim de se refugiar de sua realidade. No caso desta personagem, o espaço imaginado é um bosque.

O título do capítulo, Alba, faz alusão às cantigas poesias de alva, nas quais dois amantes se despediam ao alvorecer. Esse mesmo sentido é

comprovado pelo texto, que intercala discursos diretos e indiretos entre Maria e o marido, Francisco, e uma carta de Mariana, irmã de Francisco, para sua mãe. Ao longo do capítulo, são apresentados os pontos de vista de cada um desses personagens a respeito da situação que se passa no casamento de Francisco e Maria.

Logo de início, um trecho do poema de Eugénio de Andrade¹² é apresentado. A partir da sentença “como se não houvera bosque mais secreto” (BARRENO; COSTA; HORTA, 1974, p. 116), as ideias de liberdade e de clausura são invocadas pelas autoras, uma vez que, ao apresentá-lo como secreto, dá-se a ideia de que a personagem Maria estaria sozinha, e, nesse mesmo sentido, livre, dentro desse espaço.

A seguir, o narrador passa a relatar o despertar de Maria e a forma como ela rapidamente transforma o espaço da casa, atópico para imaginário e seguro.

Volta-se, consciente do silêncio da casa, do jardim imenso. O terrível silêncio do bosque:

<< O bosque com as suas lenas sombras, as suas ternas saliências, o seu verde húmido de água; dunas. As suas dunas de pássaros adormecidos. A sua dormência uterina, a sua voragem quase monstruosa onde mergulharia, se envolveria, despida de si por completo >>. (BARRENO; COSTA; HORTA, 1974, p. 116).

No trecho apresentado torna-se possível perceber que Maria parece assustada ao acordar e perceber que a casa em que se encontra está em silêncio. O narrador realiza uma breve descrição do bosque imaginado por Maria, no entanto, a descrição do espaço se funde com a descrição da própria personagem, pois é dela a dormência uterina e é a própria Maria que, despida de si mesma, envolve-se nas profundezas do bosque para resguardar-se do toque do marido, conforme é apresentado pelo narrador no parágrafo seguinte.

– Mas que bosque, Maria, que loucura, que invenção? – diz ele enquanto a acaricia, lhe beija os peitos soltos sob o fato, não querendo ou podendo reparar-lhe no vazio dos olhos, no crispado dos lábios, na indiferença dos braços. No medo crescente, todos os dias maior, possessivo, envolvente, radical, por dentro das pupilas verdes, toldadas; um verde cinzento sem transparências. (BARRENO; COSTA; HORTA, 1974, p. 116).

¹² Eugénio de Andrade foi um poeta contemporâneo português dos movimentos neo-realista e surrealista. Ele se consolidou como figura marcante da poesia portuguesa ao escrever “As mãos e os frutos” (1948).

Apesar de utilizar o verbo acariciar, a forma como o medo de Maria é descrito esclarece o porquê de ela ter se assustado com o silêncio da casa e elucida o motivo de ela ter criado um lugar imaginário: Maria precisa resguardar-se em um lugar em que ele não possa alcançá-la. Isso se torna mais evidente pois, ao longo do capítulo, Maria faz questão de convidar apenas a filha para ir até o bosque, mas nunca o marido. Além disso, o terceiro parágrafo do texto dá a entender que o marido não permite que Maria mantenha sua filha em seu colo por muito tempo.

Uma manhã em que Ana se lhe demorou mais no colo, disse baixo, como se fosse um segredo entre as duas:

- << Anda minha filha, vamos para o bosque>>.

Depois riu-se, baixo, e correu as mãos pelo rosto, indo encostar a testa nos vidros mornos da janela que dava para o jardim imenso com as suas dalias, os seus crisântemos, os seus alucinantes malmequeres amarelos, a perder de vista. (BARRENO; COSTA; HORTA, 1974, p. 117).

Ao encostar sua testa na janela e observar as flores no jardim, é possível perceber que a personagem parece retratar a figura de uma prisioneira, que observa e deseja aquilo que não pode ter. Considerando que o jardim é composto por dalias, crisântemos e malmequeres, que representam¹³, respectivamente, o reconhecimento, a felicidade e a inocência, torna-se ainda mais evidente que a personagem anseia por tudo aquilo que lhe foi tirado após o casamento com Francisco.

Se inicialmente era possível suspeitar de que Maria era abusada pelo marido, o oitavo parágrafo apresenta a confirmação dessas suspeitas, ao trazer a seguinte afirmação:

As pernas longas, pálidas, tensas, vergam-se ao de leve, mas logo se firmam a aguentar do corpo o peso; as ilhargas quentes, secas, lentas; a cintura recurvada aos dedos, a toda a violência. (BARRENO; COSTA; HORTA, 1974, p. 118).

Ao longo de todo o oitavo parágrafo, o narrador faz questão de evidenciar a forma frágil em que a personagem se encontra, e eventualmente traz a explicação que o estado físico – mental – em que ela se encontra é uma consequência direta da violência que vem sofrendo do marido. É possível compreender que tanto o oitavo quanto o nono parágrafo desse capítulo narram a tentativa de fuga – ou suicídio – da

¹³ Os significados das flores foram aqui apresentados de acordo com o que consta no dicionário online de significados (significados.com.br).

personagem. Por um momento, o narrador nos leva a crer que Maria havia obtido êxito em sua tentativa, pois retrata seu corpo sendo acolhido pelo bosque da mesma forma como o útero materno acolheria ao feto.

O corpo recolhido, acolhido na erva, à mistura com o sabor ácido do rio. Maria fecha os olhos e sabe que adormece, ali tão a resguardo, tão tranquila, tão esquecida de tudo, tão desarmada, os joelhos erguidos, junto à boca, como nela estivera já a filha. (BARRENO; COSTA; HORTA, 1974, p. 118).

Apesar de o capítulo levar a crer que Maria havia cometido suicídio, é evidente que, ao encolher-se junto ao chão do bosque, a personagem busca regressar à tranquilidade e à pureza que possuía dentro do útero materno. Desse modo, o bosque representa para ela um lugar seguro, no qual se vê livre dos abusos do marido. Eventualmente, a carta de Mariana traz a comprovação de que Maria permanece viva, e de que muito provavelmente será enviada para uma clínica.

Contudo, por causa do abuso sofrido, a personagem mantém-se isolada do mundo real, e só se permite ser ela mesma quando ela está na segurança de seu bosque, ao qual apenas ela e a filha teriam acesso.

Esse capítulo apresenta um dos exemplos mais complexos de uso de um lugar imaginário como espaço de clausura no livro *Novas Cartas Portuguesas*, pois trata-se de um tipo de isolamento que é interior à própria personagem, de modo que ela estabelece um espaço seguro dentro de sua mente, dentro de si, para o qual pode se recolher sempre que precisar libertar-se da opressão de uma figura masculina.

Apesar de o bosque não parecer, em um primeiro momento, um local intrinsecamente feminino, não é possível que um homem tenha acesso a esse espaço, de modo que esse passa a ser o único local em que a personagem se sente segura para ser ela mesma e encontrar o conforto que tanto necessita.

É importante ressaltar, no entanto, que “Alba” não é a única ocorrência em que a clausura é retratada como um lugar imaginário, mas que é, sem dúvida alguma, seu exemplo mais marcante. Outros exemplos como “e ainda, « ... ninguém me peça, tente, exija, que regresse à clausura dos outros»” (BARRENO; COSTA; HORTA, 1974, p. 372) também sugerem a existência de tais locais imaginários, mas jamais os apresentam de uma forma tão detalhada quanto o capítulo em questão.

Em um capítulo intitulado “Meu texto de amor ou proposto de uma mulher, à maneira de monólogo”, também se faz uso de um local imaginário capaz de fornecer à personagem uma sensação de liberdade, conforme se evidencia abaixo:

“Eis, meu amor, a morte à qual tu afinal não pertences: desço sozinha, ambiciosamente, pela vertigem, e descanso enfim nos degraus escondidos debaixo das árvores: enormes degraus de pedra carcomida, escavada pelos anos, de onde a minha cabeça pende e de onde os cabelos se espalham ainda aquecidos e vivos. Agarro com as mãos as tuas mãos que já me desprendem para o vácuo.

[...]

Desço: macio deve ser o chão que as árvores conservam com a sua seiva. Não necessariamente meu amor sem ti a liberdade ou a pressa de morte no meu corpo. (BARRENO; COSTA; HORTA, 1974, p. 388-389).

Esse local, no entanto, trata-se não apenas de um lugar imaginário inventado pela personagem para se libertar, mas também de uma representação do que a esperaria após a morte. Nesse exemplo, a personagem compreende a morte como liberdade. É bem verdade que, no decorrer do capítulo, a personagem convida seu amante, homem, a juntar-se à ela em sua clausura. No entanto, conforme é evidenciado pelo excerto, ela acaba por chegar sozinha a esse lugar. Isso reforça, novamente, que a clausura é um espaço feminino e que, independentemente da vontade que sentem de compartilhá-lo ou não com o homem, isso jamais será possível.

Ademais, a narrativa apresentada durante esse capítulo sugere que o suicídio da personagem se mostra como a única maneira que ela encontra de se livrar da influência que seu amante exerce sobre ela: a morte é a única forma de abandonar a loucura e o arrebatamento que ele lhe provoca.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir das análises realizadas, foi possível perceber que tanto o silêncio e a clausura se manifestam de diversas maneiras e apresentam diferentes significados para o processo de formação de sentidos dentro da obra.

Desse modo, o livro permite que o silêncio seja analisado tanto a partir de um viés linguístico quanto a partir de um ponto de vista semântico, sendo ambos os elementos responsáveis pela construção que possibilita um melhor entendimento da obra. Ao retratarem o silêncio a partir de vozes femininas e 'no masculino', as autoras apresentam diferentes pontos de vista que instigam uma reflexão sobre esse elemento que está tão presente no cotidiano feminino. Na obra, ele representa, de maneira muito marcante, a solidão, a opressão e a expressão femininas. Além disso, torna-se claro que o contexto em que o silêncio e a personagem estão inseridos são essenciais para que se compreenda o sentido que as autoras pretendem que esse elemento assuma em seus textos.

Ademais, é a reflexão que surge a partir da análise da clausura que mais chama a atenção durante as análises. Isso ocorre porque, independentemente de ser considerada uma forma de isolamento, é a partir da clausura que as personagens conquistam a liberdade que tanto almejam. É a clausura que permite que elas fujam das expectativas sociais e familiares, de modo que possam ser as únicas a controlar suas escolhas, suas vidas e seus próprios pensamentos. Nesse sentido, a clausura se apresenta como uma prisão que liberta. É um isolamento a partir do qual se torna possível encontrar e proteger a si mesma independentemente de quão hostil é o ambiente em que se está e das experiências que são vivenciadas no momento. É, mesmo quando presa, encontrar-se livre em si mesma.

Dessa forma, a clausura, em *Novas Cartas Portuguesas*, é retratada como um espaço feminino, no qual a entrada do homem não é permitida sob nenhuma circunstância. As diversas Marias, Marianas, Mainas e Anas apresentam diferentes narrativas que levam a uma conclusão inevitável: A clausura é essencial para a sobrevivência feminina, seja ela física ou mental. Independentemente de optarem pelo convento ou pelo matrimônio, os textos em que essas personagens estão inseridas apresentam as diferentes formas de opressão que as mulheres sofrem em sua vida cotidiana. Mas, muito além disso, esses textos também trazem à tona toda a força e as artimanhas dessas personagens para escaparem de tais influências

patriarcais. A clausura é, na obra, o artifício mais essencial e mais útil que as personagens possuem para escaparem das pressões sociais que são impostas a elas.

Seja na casa ou no convento, esse elemento se mostra necessário para todas aquelas que almejam à liberdade, pois, nos momentos mais marcantes de opressão e de violência, é ele que liberta, que protege da realidade.

Pensando no que este trabalho havia se proposto inicialmente, a analisar a forma como o silêncio e a clausura são retratados na obra *Novas Cartas Portuguesas*, torna-se possível verificar que, durante o desenvolver do trabalho, tal objetivo levou a outros questionamentos e a diversas reflexões a respeito de como esses elementos transpõem os textos e ainda se mostram presentes no cotidiano feminino dos dias atuais. Ainda hoje, a luta pela igualdade entre homens e mulheres se mostra necessária e árdua. Ademais, apesar dos diversos avanços tecnológicos e sociais que fizemos nas últimas décadas, ainda é difícil para que as mulheres quebrem os paradigmas sociais que demandam que elas se casem, tenham filhos e sejam as responsáveis pelos afazeres domésticos.

REFERÊNCIAS

- ALCOFORADO, Mariana. *Cartas portuguesas*. 2. ed. Porto Alegre: L&PM, 2010.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. 2. ed. São Paulo: Martins, 2008.
- DIDIER, Beatrice. *L'écriture-femme*. 3. ed. Paris: PUF, 1981. In: SILVA, Fabio Mario da. Entrevista de Maria Teresa Horta. *Revista Alere*, Tangará da Serra, ed. 6, dez. 2012. Disponível em:
<<https://periodicos.unemat.br/index.php/alere/article/view/515/445>> Acesso em: 13 jan. 2018.
- D'ONOFRIO, Salvatore. *Forma e sentido do texto literário*. São Paulo: Ática, 2007.
- BARRENO, Maria Isabel; COSTA, Maria Velho da; HORTA, Maria Teresa. *Novas Cartas Portuguesas*. São Paulo: Círculo do Livro, 1974.
- LAURETIS, Teresa de. Tecnologia de gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *Tendências e impasses: o feminino como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-238.
- LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. 17. ed. São Paulo: Ática, 1976.
- MACHEREY, Pierre. *Para uma Teoria da Produção Literária*. Lisboa: Estampa, 1971.
- ORLANDI, Eni Punccinelli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 6. ed. São Paulo: Unicamp, 2007.
- REVISTA FLAMA, Manifestação a favor das «Três Marias», em Nova Iorque. *Malomil: Três Marias*. Disponível em:
<<http://malomil.blogspot.com/2012/04/sentenca-proferida-pelo-juiz-dr.html>> Acesso em: 20 dez. 2017
- SANTOS, Maria Irene Ramalho de Sousa; AMARAL, Ana Luísa. Sobre a 'escrita feminina'. *Oficina do CES*, Coimbra, n 90, abr. 1997. Disponível em:
<<https://estudogeral.sib.uc.pt/bitstream/10316/10987/1/Sobre%20a%20%27Escrita%20Feminina%27.pdf>> Acesso em: 25 jan. 2018
- SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *Tendências e impasses: o feminino como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 23-54.
- SILVA, Fabio Mario da. Entrevista de Maria Teresa Horta. *Revista Alere*, Tangará da Serra, ed. 6, dez. 2012. Disponível em:
<<https://periodicos.unemat.br/index.php/alere/article/view/515/445>> Acesso em: 13 jan. 2018.
- _____. Reflexões em torno do conceito de autor(a): o caso de soror Mariana Alcoforado. *Miscelânea*, Assis, v. 14, jul./dez. 2013.

Site *Novas Cartas Portuguesas. História*. Disponível em:
<<http://www.novascartasnovas.com/historia.html>> Acesso em: 18 nov. 2017

ANEXO A – TABELA DE OCORRÊNCIAS: SILÊNCIO

PÁGINA	TRECHO	TIPO DE OCORRÊNCIA	RELACIONA DO COM CLAUSURA
p. 10	“«Repara, sequiosa é a faca do teu silêncio a revolver-se-me bem no interior do ventre... Cobre com os teus dedos os meus olhos a fim de eu não ver ou não me veja, que te perco e não me odeio.»”	Explícito Masculino	Não
p. 26	“- Quem escolhe, parte e rejeita. Quem parte, vai e não colhe. Quem vai, faz e não ama. Quem faz, fala e não sente. São teus olhos os sujeitos São de granito os meus peitos. Quem fia, borda e ajeita, Quem espera, fica e não escolhe, Quem cala, quieta na cama, Sou eu, deitada a sentir Tua roda de fugir Tua cabeça em meu ventre.”	Implícito Feminino Expressão feminina	Não
p. 27	“Em salas nos queriam às três, atentas, a bordarmos os dias com muitos silêncios de hábito, muito meigas falas e atitudes. Mas tanto faz aqui ou em Beja a clausura, que a ela nos negamos, nos vamos de manso ou de arremesso súbito rasgando as vestes e montando a vida como se machos fôramos – dizem.”	Explícito Feminino Expressão feminina	Sim
p. 34	“De Maina, Mariana é disfarce, e o exercício de Maina não seria um filho do cavaleiro gritando no convento, cheirando a azedo no convento, ou Maina criando porcos no silêncio da sua cela e depois soltando-os, grunhindo, espezinhando, pelo convento? De Mariana, Maria é raiz, e o exercício de Maria seria a contaminação pela suspeita, trabalho quieto e de sapa, até que em todo o pão e em todas as laranjas pesasse a suspeita de estarem envenenadas. Maina e Maria não queriam sair do que lhes restava, antes tratariam de o acrescentar. Nada garantem os fantasmas, sem dúvida; e por isso aqui estamos, e de novo.”	Explícito Feminino Expressão feminina	Sim

p. 46	<p>– Outra freira, pois, nos preocupa agora junto a Mariana. Que nos custa inventar-lhe cartas? Se de nós inventamos, na reconstrução precisa, em invenção de casa? Redobrada assim se torna a posse. Veneno de terra desbravada ou desbravamos: a paixão, dissecando-lhe os motivos, as causas, as razões. Aos sintomas, conhecendo-lhes a febre, a doença, o sangue espesso do silêncio.</p>	Explícito Feminino Solidão feminina	sim
p. 48	<p>“As pernas, brandas e macias, de início estiradas sobre a cama, soerguem-se levemente, entreabertas, hesitantes; mas já os joelhos se levantam e os calcanhares se vincam nos lençóis; já os rins se arqueiam no gemido que aos poucos se tornará contínuo, entrecortado, retomado logo pelo silêncio da cela, bebido pela boca que o espera.”</p>	Explícito Feminino Expressão feminina	Sim
p. 60	<p>“gosto de gozo ou silêncio vossas entranhas gastei nelas entrando enganada Ó sina de mágoa imensa Ó meu labor recordado Ó sua agonia intensa Ó vosso parto adiado;”</p>	Explícito Feminino Expressão feminina	Sim
p. 64	<p>“Porquê meu amor o silêncio a que me votas (de voto estou eu já presa: mordaça posta), silêncio que devoro de angústia. Se de ti não me alimento, que me aguarda?”</p>	Explícito Feminino Opressão feminina	Sim
p. 70	<p>“Melhor serve o silêncio e a dignidade o amor do que o queixume e a mentira. Pensai que conheço de mais vossos excessos, vossas raivas súbitas e vossos caprichos, por experiência. Bom será para ambos me afastar, não dando ouvidos nem crédito a estratégias que mal vos fica usar, não sendo eles sequer, vede, de vossa condição e estado.”</p>	Explícito Masculino	Não
p. 90	<p>“Que homem que me efabula, recuso. Mas porque desconheço se vocês me entendem, acreditam, recuo, calando do trio o canto. Só eu? As três em silêncio, perdidas em pensamentos, caminhos vários, por ambiente tenso. Através de mim, delinquente, homem nos brandiu acintoso, premeditado punhal em não acertada ferida... Acaso me desvio?”</p>	Explícito Feminino Opressão feminina	Não

p. 110	<p>“Hora após hora, vossos olhos lustrosos espelhos de água quieta, a clara voz de teus cantares galantes ou menineiros tão descongraçados com vossa cela e hábito e eu falava-vos, seriam talvez a cal de vossos muros, o refrigério de vosso crucifixo sobre eles, eu falava-vos sem resguardo, despojado de adornos e encargos, eu vos dizia de vossa falta louvando vossas graças, o fosso aberto em meus olhos cegos a cavalgar ao sol a vosso encontro como se nada houvera de mim que em vós não tivesse lugar e matéria, como se os plainos secos de vossa terra me foram a secura própria, meu silêncio, eu deserto até que em vós dado, hábil ainda por prazer de vós, mas dado, Senhora. «Je n’approuve que ceux qui cherchent en gémissant.»”</p>	Explícito 'No masculino'	Não
p. 116	<p>“Maria atira para trás o lençol, devagar: o calor do quarto empasta-lhe os cabelos num brando suor, às têmporas, ao pescoço, aos ombros, sobre a almofada; volta-se, consciente do silêncio da casa, do jardim imenso. O terrível silêncio do bosque”</p>	Explícito Feminino Opressão feminina	Sim
p. 118	<p>“Maria parece ter enlouquecido (poucas esperanças de curá-la nos dão os médicos) e o Francisco nega-se à verdade, os dias metido no quarto dela, onde se fica em silêncio a olhá-la como se a quisesse despertar para a vida.”</p>	Explícito Masculino	Não
p. 121	<p>“– Volta ao lado de dentro onde estão guardadas as palavras boas volta ao rigor do riso que eu te fiz silêncio eu te guardei brava eu te pinteí solta por um preço alto”</p>	Explícito Masculino	Sim
p. 130	<p>“– Te acuso disso. – Mariana que em tanto ócio, de tanto corpo te puseste, recolheste fala; te adornaste de tudo como se de fatos fora e fáceis de envergar, enfiar pela cabeça, a tolherem-te afinal os passos. – O paço, o mundo, teu sustento, tua memória, teu rosto.”</p>	Implícito Feminino Expressão feminina	Não
p. 132	<p>“A que mãe fugimos? Que mãe nos fugiu? A quem podemos, acabamos sempre por dizer, assim como, aliás, a todo o fator proporcionante de paixão-amor: «(...) já me vós fostes a vida, agora me sois o dano;»</p>	Explícito Feminino Opressão feminina (medo)	Não

	paixão-dano; amor-entrega: dano de nós mesmas, nosso receio, nosso medo, nosso anseio? Mariana—Maria-Maina e minha mulher silenciosa, intensamente silenciosa, eu própria mesmo quando não só eu.”		
p. 142	“Assim se afirma, se mata Mariana, assim se submete, se rende, se dúvida. Assim se silencia mulher-Mariana-Maria: Coutada nela, ela própria caça, arvoredo baixo, arma onde se afirma – firma. Os peitos esmagados na renda roxa da colcha que ora volta na memória, na avidez, se apenas de memória agora não é mais que consentida.”	Explícito Feminino Expressão feminina	Sim
p. 144	“Ouve Mariana o silêncio com suas pedras uma a uma postas em convento. – Que mãe te assistiu, que mão te tocou no ombro, que punho te brandiu o último golpe?”	Explícito Feminino Opressão feminina	Sim
p. 150	“Trago o meu filho pela mão e a sua palma quente, macia, tranquiliza-me, acalma-me. Passeamos devagar por dentro daquela cidade vazia, ambos calados, os passos acontecendo-nos silenciosos como se deslizássemos; coniventes?”	Explícito Feminino Opressão feminina	Não
p. 154	“Recordo minha tia morrendo, vestida de freira, morrendo velha, em seu convento, seus olhos já vítreos quando nesse dia a fui visitar, guardada na minha bolsinha vossa carta, chegada na véspera por mão de algum vosso parente – piedoso, ou também com ironia distante de vossa linguagem de franceses? – e vós já morto, tendo escolhido esse abrigo de tornar vossas palavras irremediáveis, sem resposta possível, assim guardadas até tornarem implacáveis vosso destino e o de minha tia, e esta dizendo-me nesse dia, apertando minha mão na sua, «sabes o pior, Mariana, não é ter vivido aqui, é morrer aqui, neste buraco, neste silêncio, como um bicho acossado em sua toca, enquanto se vive pensa-se alguma coisa há-de acontecer, mas agora, Mariana, nada».”	Explícito Feminino Opressão feminina	Sim

p. 166	“Era perversa: dormia toda nua, os peitos soltos e brandos muito brancos e expostos tal como os seus mamilos largos, róseos, distendidos. Quando entrou no quarto o homem hesitou, a olhá-la, a fixá-la no seu sono, mas logo avança, silencioso, e de manso pára junto à cama a hesitar novamente.”	Implícito Masculino	Não
p. 179	“O seu diário é uma rocha; não, é antes única quebra de seu silêncio, único local possível para a sua palavra, mas, por isso, pedra. Que dizia ela? «A vida de uma mulher é toda como um parto; acto solitário e doloroso, escondido, arredado dos olhos de todos em nome do pudor. O pudor é uma nostalgia, serve para fingir que estão mortos os vivos demasiado incómodos.»”	Explícito Feminino Expressão feminina	Não
p. 180	“Amor, eu só o queria na igualdade; por isso recusei marido, recusei homem. Deixarei meu diário a minha sobrinha. O que posso ser, entretanto? Só me defino pela negativa; não bordo, não tenho filhos. Com Mariana sobrinha me identifico: sou mulher de palavra pesada; mulher de silêncio e diário, mulher que envelhece vivendo da esmola de seu irmão; ninguém teme mulher exposta ao amor.”	Explícito Feminino Expressão feminina	Sim
p. 195	“Jamais tremeu minha voz, ou minha mão estremeceu na vossa? Pois levai de mim essa memória de firmeza e dureza de ânimo onde me arrimo em arrogâncias de dignidade. Não vos disseram sempre os meus silêncios muito mais do que as minhas palavras?”	Explícito Feminino Expressão feminina	Não
p. 197	“Desde esse dia, largos meses passaram sem o tornar a ver, nem notícias ouvir que não fossem histórias vagas ou estranhos boatos em que não acreditei, mas perante tua carta e tuas aflições me fiz encontrada com ele, ontem, em casa de Mónica, onde muito vai ultimamente e hoje (meu marido está em Lisboa e por isso eu livre) aqui te estou a dar notícias que infelizmente não são boas: alheio a todos e a tudo, silencioso e calmo, de uma calma triste ou de uma calma cheia de sabedoria e lucidez a que não vejo melhor termo que princípio, desconheci-o assim, como se nunca o vira antes, embora sempre o tivesse sabido estranho e diferente.”	Explícito Masculino	Não

p. 200	“Só vós e minha boa Joana, tão mal casada, haveis chorado minha partida, o estrondo do portão da casa a fechar-se quebrando-me o ânimo, Joana apertando as mãos nas vossas, não por grande estima, que nem ela vos pôde entender jamais os silêncios em que vos púnheis e as ausências escarninhas que fazíeis a todas as horas festivas das nossas casas.”	Explícito Masculino	Não
p. 212	“As tuas costas. As tuas costas meigas de lisura: Tal como o mar corta a pele na fuga. E saber eu seres só tu a me poder ajudar. Repara: tens a chave. A chave que todos os dias rodas com um ruído seco na fechadura oleada, e então a porta desliza nos gonzos, silenciosa...”	Implícito Feminino Opressão feminina	Sim
p. 219	“– Tens isto que é um nojo, nem sequer lavaste o chão – assim começou ele, e depois exigiu-lhe a marmita, «ah, cozeste batatas?», e comeu as batatas todas, com as mãos, limpando-as da água da cozedura e dos restos de batata às bordas do cobertor, outra vez, e depois – mas porquê contar pormenores e suas sequências, tudo foi provocação, tática de extrair o pretexto do seu silêncio, difícil de romper, intacto ainda quando olhou a marmita vazia, apenas chocalhando a água turva no fundo, e ele dizendo «despeja isso depressa que não admito porcarias aqui», e o seu estômago vazio, com um ardor ácido, o seu silêncio intacto ainda, e ele repetindo «depressa, ouviste, o que são esses modos, a arrastar os pés, quero respeito», espiando o seu silêncio e os seus gestos, buscando o mínimo pretexto que lhe permitisse passar ao ataque, à brutalidade, e o que foi seu gesto ou sua resposta não interessa, talvez lhe tenha efectivamente chamado polícia ou bruto, ou polícia bruto ou coisa parecida, mas se não fosse isso o pretexto seria outro, viriam os interrogatórios sobre a sua vida toda, os seus passos, as suas conversas, até os seus olhares, em tudo era posta suspeita de conspirações e crimes, e ele saltou do catre com as suas botas pesadas, e começou a dar-lhe pontapés meticulosamente, primeiro nas canelas,	Explícito Masculino	sim

	<p>depois nas coxas, depois no sexo, as botas subindo sempre, à medida que o seu corpo se dobrava, se curvava, se enrodilhava, subindo também aquele ardor, aquele abrir da carne a medusas ácidas que se instalavam estendendo uma rede de queimaduras que alastravam como tentáculos, e do meio dessa ferida na carne subindo um raio fino que vinha espetar-se na cabeça, na nuca, atrás dos olhos, o seu corpo todo feito numa massa mole, desconhecida, só a si ligada pela dor, e os pontapés subindo sempre pela barriga, pelo peito, pelas costas, pela cabeça, quando esta roçou o chão já exausta, julgando-se no limite daquela decomposição interior, mas tudo foi ainda novo choque súbito, novo existir só por aquele partir e esmagar por dentro, com pontapés nos olhos, na boca, no nariz, até que deixou de ver, tudo foi escuro, e ali ficou no chão, inchando e sangrando.”</p>		
p. 240	<p>“Tu, a última coisa que deste a isto de escrita foi um cárcere onde não devia saber-se à primeira leitura quem prende quem. Et j'ai découvert ta fragilité et ta tendresse de grande pequena irmã, na distância (o episódio da visita do «técnico» francês com o qual fiz parelha de «bonne» a «reine portugaise»), na proximidade quotidiana dum lugar de trabalho comum, na testemunha que foste de perto desta viração de vida, neste modo de medo, nesta iminência de tragédia que sempre ameaça as horas de alteração brutal de tudo. Assististe-me. Assisti-te. Digo-te, mas calo.”</p>	<p>Explícito Feminino Opressão feminina</p>	<p>Sim</p>
p. 242	<p>“Quantos milhares de anos somam estes três meses? E no entanto, quando zarpaste, eu não estava (e alguma vez estarei?) segura de nada. É assim a ausência a mãe da falta, deste vazio fundo em que me vadio por aí com tudo e com todos? Ou é antes no contraste de ti com isto, o que resta, o silêncio do resto, estas noitadas por aí à balda, as cadeiras serem cadeiritas, a contestação da malta uma merda que se vende em discos e cartazes, mas o que é que eu ando a fazer no meio desta gaita toda, eu que nem sequer tenho de que desertar e</p>	<p>Explícito Feminino Solidão feminina</p>	<p>Sim</p>

	antes pelo contrário, enfio, enfileiro, e entregar-me, uma ova.”		
p. 250	“Tão tranquila me punha em minha casa, que em sobressalto acordei de meus silêncios, lacerada por dor maior que se por espada fora feita ou por punhal, aberta até seu gume.”	Explícito Expressão feminina	Sim
p. 250	“– Tão entontecida de amor andava, que sempre seus silêncios tomava por caprichos e arremessos tomava por ciúmes tendo mesmo a frieza julgado como sendo coisa nenhuma junto de meu lume.”	Explícito Masculino	Não
p. 266	“O silêncio cobre a casa com o seu véu de espessura. Escuta ainda como se não acreditasse naquela acalmia que sente querer enganá-la, ganhá-la para o seu fundo, para o seu ventre negro e áspero.”	Explícito Opressão feminina	Sim
p. 268	“De súbito pára, petrificada. Escuta de novo o vácuo que se abre na casa, a entranhar-se nas suas salas, a percorrê-las a fim de arrastar as pessoas para o seu ventre enganoso.”	Explícito Opressão feminina	Sim
p. 273	“Sim, que adianta pensar-te, se debaixo da terra apodreces, Mónica, e saltando o muro do teu jardim, a altas horas, em tua vez encontro o terrível segredo do desespero, a profunda caverna do silêncio onde tudo se perde sem remédio...”	Explícito Solidão feminina	Não
p. 300	“O silêncio fecha-se à sua roda como uma armadilha, nele não há quem a ajude. Sente-se cercada e ignora mesmo qual seria a sua possível arma de defesa.”	Explícito Opressão feminina	Não
p. 309-310	“Vai dizer-lho, Joana, quando chegar à tarde e eu lhe souber os braços à minha volta, o sorrir escondido de mim, a face contra a face, o sorriso de quem me tem assim e aqui posta de bom grado, o sorriso de quem pôde, a embalar-me e a sorrir de paciência para o meio sono e a cabeça tombada em que eu já o recebo, sem nada ter feito, sem nada a contar do dia-corpo meu, porém, cheio, vai dizer-lhe que este é tão só o júbilo da espécie a continuar-se, que eu sou o passageiro	Explícito Feminino	Não

	<p>lugar da espécie. Porque ainda que assim seja, Joana, ainda que este ovo de silêncio se desfaça para mal e eu venha a parir um nado-morto, ainda que o volume acrescentado mais se esteja no redondo dos gostos de recebê-lo e deixá-lo sorrir assim de mim a mim sem responder-lhe cólera, também te digo que ele o sabe, mas que não há-de sequer ouvir-te, pois que através desta grave e grossa coisa do mudo abraço fecundo entre nós, esta gravidez nossa, que em minha carne tem lugar mas não menos em seus braços e no lugar de paz e corpo contentado que me fez, estamos vivendo o acerto do mundo, apesar dos rumos tão amargos a que sobrevivemos ambos, ou talvez por eles merecendo pouso e sentido, eu quietude, ele a paz comandada por medida própria, perder orgulho e crispação e dar-se, nossos olhos cegos na noite, o movimento das entranhas, dar-se à cadeia do tempo, à geração, poder dormir de mim e um dia a morte.”</p>		
p. 333	<p>“Malmente, vos amei, pois, que como a mim própria, e de ganho em memória de vós só quedam vossos silêncios e a gravidade com que me olháveis como se esperando e isso me legastes, uma espera para depois do amor que vos protestei, para depois dos escritos em que me comprazi, uma espera para depois.”</p>	Explícito Masculino	Sim
p. 338	<p>“E não me venham dizer que quem cala consente, porque quem cala desmente.”</p>	Implícito Expressão feminina	Não
p. 349	<p>“Silêncio – vos garanto – um enorme silêncio de granito que recorro dos jardins geométricos e buxo cortado rente, com estátuas recortadas no céu luminoso, ácido; espesso de encontro aos olhos como se tacto fora e macio no entanto aos dentes, na língua. – Meiga língua que fazia correr pelos braços, devagar, desenhando sobre a pele traços húmidos e brilhantes que depois deixava secar, alheia a tudo e a todos, pouco a pouco adormecendo já, amolecida, com um enorme bem-estar, um total esquecimento.”</p>	Explícito Solidão feminina	Sim

p. 350	“Uma por uma eram minhas enquanto as examinava, as criava, as destruía, as moldava no silêncio e na magoada linha que já nos separava: Um fosso.”	Explícito Opressão feminina/ Solidão feminina	Não
p. 365	“O tecido de mim a ti, de nós aos outros, estará no silêncio, nos gestos brandos, no pulsar subterrâneo, ou na acção? O que podem as palavras perguntei; resmas de papel de meses, e o que podemos, o que fazemos? As palavras não substituem, mas ajudam.”	Explícito Expressão feminina	
p. 376	“Diz-me do teu silêncio a espaços recortado em nossa casa ambas posta a sua força As jarras semelhantes lado a lado e a cama feita sem memória e sombra”	Explícito Opressão feminina	Sim
p. 380	“Adeço de ti em meu silêncio. Poiso o cigarro e fico apenas a ouvir a tua voz: Porquê redescobrir-te agora? Esta febre súbita que me toma: esta planta que se me instalou no ventre e abre as suas pétalas, uma a uma, venenosas e lentas, viciosas e doces.”	Explícito Solidão feminina	Não
p. 387	“Escolhamos o silêncio, entreguemos: os braços às agulhas que nos rasgam as veias e adormeçamos devagar depois, sem pesadelos mais do que nós próprios.”	Explícito Expressão feminina	Sim

ANEXO B – TABELA DE OCORRÊNCIAS: CLAUSURA

PÁGINA	TRECHO	TIPO DE OCORRÊNCIA	RELACIONADO DIRETAMENTE COM O SILÊNCIO
p. 10	<p>“Fadada foste então à luz e às secas margens aos lisos gestos tão fiéis a maina que áridos parecem mas não fáceis de ti te distancias e a medida é justa como se de roupa de Fátima te fosse executada à água”</p>	<p>Espaço utópico Não-lugar</p>	<p>Não</p>
p. 13 - 14	<p>“Só que Beja ou Lisboa, de cal ou de calçada – há sempre uma clausura pronta a quem levanta a grimpa contra os usos: freira não copula mulher parida e laureada escreve mas não pula (e muito menos se o fizer a três) com a Literatura, LITERATURA, não se faz rodinhas – porém, ledores, haveis comprado Mariana e nós, tendo ela montado o cavaleiro e bem no usado para desmontar suas / doutras razões de conventuar.”</p>	<p>Espaço utópico Não-lugar (celibato)</p>	<p>Não</p>
p. 24	<p>“Te encerras isabel na transparência secular da pedra voluta de cabelos e volátil de ti como quem erra</p>	<p>Espaço físico Convento Espaço tópico</p>	<p>Não</p>

	[...] (mulher que não se usa ao trato de uma casa) clausura aprazada que recusas em cartas de nós sem ter mensagem”		
p. 27	“Em salas nos queriam às três, atentas, a bordarmos os dias com muitos silêncios de hábito, muito meigas falas e atitudes. Mas tanto faz aqui ou em Beja a clausura, que a ela nos negamos, nos vamos de manso ou de arremesso súbito rasgando as vestes e montando a vida como se machos fôramos – dizem.”	Espaço físico Casa/Convento Espaço atópico	Sim
p. 29	“Porque só de minha posse na verdade te importas: eu tua terra, colónia, tua árvore-sombra-programada para acalmar sentidos. Também em ti me queres de clausura, tu próprio meu convento, minha única ambição, afinal meu único deserto».”	Espaço utópico Não-lugar	Não
p. 30	“E como Soror Mariana, talvez até digamos: «que seria de mim sem tanto ódio e tanto amor (...)». Porém, nunca de pena mas prazer nos ficamos, irmãs, sem ser por nostalgia, ou crença. Pois clausura rompemos, já rompemos. Que seria de nós sem tanto amor, – pelo puro desprazer que isso nos daria.”	Espaço utópico Não-lugar	Não
p. 33	“Mariana regressa ao convento, que já não acolhe menina vinda de casa de seus pais, mas sim freira largada da viagem do seu cavaleiro.”	Espaço físico Convento Espaço tópico	Não
p. 33	“Seria moral da história dizer-se: se a	Espaço físico	Não

	freira e o convento se dão mal, muda-se a freira ou o convento. Mudou-se a freira? E como se muda a freira sem mudar o convento? Com que cara fica um convento onde uma freira escreve cartas de amor, atestando a falência de uma clausura onde entram e saem cavaleiros franceses?”	Convento Espaço tópico	
p. 43	“E se ainda hesitamos (quase sempre tu, pedra-fêmea, tua tranquila transparência) mais não é que a força do hábito de desconfiarmos sempre ao pé dos outros. Hábito de usos e modos, medos bravos: hábitos de útero e convento. Hábitos de fatos e fitas a formar-nos as formas.”	Espaço utópico Não-lugar	Não
p. 44	“De súbito se despe Mariana para mãos que a firam, a provoquem, a desvariem na sua própria descoberta. Não sei se sonsa como afirmas nas cartas, se esperta na lástima ostentada, assim se desculpando, se ilibando, apossando-se, todavia, do cavaleiro, servindo-se dele como alimento da sua paixão, sustento da sua liberdade. Que com paixão se desclausura a freira.”	Espaço utópico Não-lugar (celibato)	Não
p. 46	“Mensageira de macho, marialva me torno e aguardo. – Teria apenas de a fazer retomar a clausura de onde saíra com fim de visitar cidades e visitada foi por homem, nem cavaleiro nem francês, mas homem, no dizer de si próprio, viril e bom no acto, conhecedor de orgasmos.	Espaço físico Convento Espaço tópico	Não

	Toco-lhe no ombro despido de roupa, sem pena. Minha função e gesto não revoltam o mundo: tem-se o mundo sempre desfeito de mulheres. Estou conforme a lei dos fortes: mulher a desfazer-se de mulher a mando de homens.»”		
p. 47	“Ninguém me peça, tente, exija, que regresse à clausura dos outros.”	Espaço utópico Não-lugar	Sim
p. 48	“Quebra-se, pois, a clausura: pelos seios ele a tem segura a rasgar-lhe os mamilos com os dentes. Quebra-se pois a clausura? Recurva, tenso, o ventre: a língua entumescida. Dele a língua quente, áspera de saliva e o demorado sugar, rente, ritmado a esvaziá-la devagar da vida.”	Espaço utópico Não-lugar (celibato)	Não
p. 60	“Ausência que foi doendo como uma pedra engastada de anel em vosso dedo Que filha posta em convento não se quer em sua casa Senhora Mãe que te achaste sem o saber emprenhada”	Espaço físico Convento Espaço atópico	Não
p. 66	“Talvez de amor vos fale ou de morte; de clausura (aquela a que desde menina me votastes, tão bem paramentada, em sossego posta), de hábito: aquele que visto e aquele adquirido de mim e através de mim também de outrem, mesmo agora criada tanta distância.”	Espaço físico Convento Espaço tópico	Não

p. 73 - 74	<p>“Me tomam por tomada a mim se dou meu peito e meu convento em troca de mais nada que alheada andava tão alheada andava Me davam por freira conformada no hábito que habito ou habitava [...] Me sobram porém hoje os dias que perdi e a clausura então que não rasguei”</p>	<p>Espaço físico Convento Espaço tópico</p>	<p>Não</p>
p. 91	<p>“Mitos desfloramos e desfloradas fomos de consentido. Porém de consentidas não nos tomem. Me tomem. Me tomes. Se tome Mariana que em clausura se escrevia, adquirindo assim sua medida de liberdade e realização através da escrita; mulher que escreve ostentando-se de fêmea enquanto freira, desautorizando a lei, a ordem, os usos, o hábito que vestia.”</p>	<p>Espaço físico Convento Espaço tópico</p>	<p>Sim</p>
p. 94	<p>“«Madre – disse – nada este convento tema de meus excessos, apenas eu os sofro, os ponho e me saem de cada sítio do corpo, de cada meu lugar desabitado. Que interessa aos outros esta ânsia de mundo, esta voragem de terra, esta minha vontade de beber o mar (bebê-lo, Madre, pelo fundo), esta vontade enlouquecida, esquecida, de tocar todas as coisas que erram a fim de as empunhar.”</p>	<p>Espaço físico Convento Espaço tópico</p>	<p>Não</p>

p. 95	“Desde menina obedeco, moldada a rendas, a linho, a costumes em casa de meus pais. Não temeis, pois, meus excessos, que em clausura os ponho, tal como eu, Madre, que de hábito me vejo porque o visto.»”	Espaço utópico Não-lugar	Não
p. 99	“Lhes daremos filhos, sim, mas em gosto gerados e paridos nossos; porém jamais nossas afirmações ou obras: pontes recusamos que o sejam de nossas vontades ou distúrbios. Me afasto – repito – de tudo o que me exige, me prende, ou simplesmente mesmo me pretende a atenção, o riso, a disponibilidade.”	Espaço utópico Não-lugar	
p. 114	“De vós me veio clausura e fechamento, Senhora, e perdoai se mal vos perdoe de moço mais não ser.”	Espaço utópico Não-lugar	Não
p. 116	“volta-se, consciente do silêncio da casa, do jardim imenso. O terrível silêncio do bosque: «O bosque com as suas ledas sombras, as suas ternas saliências, o seu verde húmido de água; dunas. As suas dunas de pássaros adormecidos. A sua dormência uterina, a sua voragem quase monstruosa onde mergulharia, se envolveria, despida de si por completo.»”	Espaço utópico Lugar imaginário	Não
p. 117	“– Que bosque, Maria? Mas que bosque... que caminho? Ali é o portão, depois as casas, as pessoas, Maria; mas que bosque estás sempre a inventar, que domínio, que bosque, meu amor; que rio, que desatino?”	Espaço utópico Lugar imaginário	Não

p. 118	<p>“Largo o risco traçado pela sombra que o corpo projecta, remove, doma, cresce e floresce na própria sombra. Enquanto Maria agora desce novamente, transpõe o perigo dos outros e desce ainda, no bosque que tão bem conhece, embora lá nunca tenha na realidade ido. Que meigas folhas a roçar os lábios, os seios na terra onde pernoita o tempo, o corpo recolhido, acolhido na erva, à mistura com o sabor ácido do rio. Maria fecha os olhos e sabe que adormece, ali tão a resguardo, tão tranquila, tão esquecida de tudo, tão desarmada, os joelhos erguidos, junto à boca, como nela estivera já a filha”</p>	<p>Espaço utópico Lugar imaginário</p>	Não
p. 129	<p>“todavia de entrega uma de nós já se consentindo, dados os cabelos ao afago de dedos que antes recusara e a casa, sua, de florais por pôr nas paredes e nos móveis que enumera, antevendo-lhe os sítios; a casa deixando que pareça habitada, tomada por quem, ou a quem ontem se negou; sua casa de morar sozinha, sitiada... Mariana a quem não desculpamos sida mas afinal nós acrescentadas nela, na sua mesma medida, nestes consentimentos, nestas baixezas, neste «deixar que corra»”</p>	<p>Espaço físico Casa Espaço atópico</p>	Não
p. 141	<p>“A cama, a casa, a mesa, o gozo e sobreposta a tudo isto, a colcha, onde se rende o corpo, se alheia se reacende, luta, se incendeia, esquecido de convento mas preso todavia à sua</p>	<p>Espaço físico Convento Espaço atópico</p>	Não

	amarga teia nunca dele liberto mas antes obrigado porque indefeso, incerto, oferecido.”		
p. 145	“Em tua cela às ocultas, conhecias o gosto dos abraços e o suor dos corpos, a doçura das línguas, a dureza erecta de quem te visitava o ventre. Quantos homens Mariana assim te libertaram do convento?”	Espaço físico Convento Espaço tópico	Não
p. 148	“Bem melhor valia de ter aceitado ir para companhia de senhora Dona Mariana mas metia-me susto o convento e as maneiras más que ela tinha e tão velhas sempre a gritas com a gente e a bater com a bengala a quem lhe corria perto e os hábitos tão compridos a arrastar pelo chão.”	Espaço físico Convento Espaço atópico	Não
p. 152	“Mãe: Sabes bem que não quero voltar mais para casa. Estou cansada das tuas ajudas e da prisão em que assim me vais conseguindo ter.”	Espaço físico Casa Espaço atópico	Não
p. 154	“[...] e esta dizendo-me nesse dia «sabes o pior, Mariana, não é ter vivido neste buraco, neste silêncio, como um bicho acossado em sua toca, enquanto se vive pensa-se alguma coisa há-de acontecer, mas agora, Mariana, nada».”	Espaço físico Convento Espaço atópico	Sim
p. 156	“Não me venhas pedir solidariedade, sustento e significado para tua vida e tua morte, que solidariedade não tenho para te dar, eu, cujo lugar que me reservaram no mundo foi esta cela de convento.”	Espaço físico Convento Espaço atópico	Não
p. 161	“Meu assento é ao dentro	Espaço físico	Não

	de um leve circular as mesmas barras e gastá-las do estar-lhe sem amarras retido o fôlego esse meu (virtude) em fundo de águas não turbadas abrir fossas (aqui). por muito imaginar teu bom nadar em elas que virtude darei à livre queda que sobre ti suspendo?”	Convento Espaço tópico	
p. 167	“Depois vê-o que se levanta da cama, se veste à pressa e se vai embora sem a olhar, todo o tempo mudo, mesmo enquanto a forçara, mudo mesmo quando a tivera, rendida, afundada naquele torpor, de onde não quer sair nunca mais, cada hora mais fundamentalmente perdida.”	Espaço utópico Não-lugar	Não
p. 170	“Mas de ti que é feito minha Mariana? Que resta de ti, aí de clausura posta à força? Recordarei sempre teus gritos, teu desespero, tua raiva, tua recusa enlouquecida em aceites o convento, teu ódio; depois perante o inevitável, teu mutismo, teu aceitar dos factos com altivez, o desprezo por todos a subir-te aos olhos e o sorriso cortante a paramentar-te de ironia a boca em jeito de vingança...”	Espaço físico Convento Espaço atópico	Sim
p. 171	“A ti te deram clausura, a mim marido que recusaria caso pudesse ou me ouvissem a vontade, mas bem sabemos, minha pobre amiga, quão pouca valia têm nossos desejos ou querereres, sejam eles de razão ou de coração.”	Espaço físico Convento Espaço tópico	Não
p. 171	“As grades e os muros desse convento impedem-te os passos, a ferros te	Espaço físico Casa/Convento	Não

	puseram, mas assim te deixaram sem disso darem conta, liberdade de te imaginares, de viveres contigo própria, enquanto eu todos os dias me violento nos outros, neles, com eles me obrigando a usos e maneiras que me repugnam vivamente, bem o sabes, que só forçada sou objecto ou enfeite.”	Espaço atópico	
p. 177	“Deixemos as freiras, que não são caso único. Que mulher não é freira, oferecida, abnegada, sem vida sua, afastada do mundo?”	Espaço físico Convento Espaço tópico	Não
p. 183	“Que resta de mim, enclausurada, sequiosa de espaço, de sol (bem sabes quanto amo o sol...), sequiosa de correr por esses campos áridos, secos, crestados, que da minha cela vejo, à noite, banhados pela luz ácida da lua, a inventar suas imaginárias imagens de frio, de dias rasgados pela chapa do calor e dos nervos.”	Espaço físico Convento Espaço atópico	Não
p. 230	“de palavras se adiam (palpam) dores e de paredes se rodeiam flores [...] qual de nós de seiva (em sangue) emparedadas flores.”	Espaço físico Convento Espaço tópico	Não
p. 248	“Então o nojo soltou-se, como uma mola; trepou avassalador, escaldante: uma altíssima vaga a coser-se-lhe na garganta, concentrando-se aí num vômito que engoliu, entontecida, nauseada. [...] Mónica pensou: «eu enlouqueço». Mónica pensou: «eu enlouqueço». Desde o princípio a pensar no marido e no amor e no desejo dele e na paixão	Espaço utópico Não-lugar	Não

	por ele que não se calava e não se calava nunca, num enorme grito.”		
p. 334	“Como houvera de saber-se, mau grado enclausurada e embusteira, afinal bem amada e amável, senhora de algum bem que vós solto não possuís?”	Espaço físico Convento Espaço tópico	Não
p. 336	“Há um lugar de horror que é ainda a lugar do grande levantamento da escrita, que não é a partilhar e essa é a coisa ganha disto – a certeza disso e que esse é também o lugar com que se morre e ama. Vive-se e aguenta-se vida em matrizes, mas só se rebenta, jorra, deveras só.”	Espaço utópico Lugar imaginário	Sim
p. 337	“É o lugar do avesso e me descoso de tudo nele. É a colheita do joio, ver uma a uma cortadas e trilhadas em molhe as espigas do cereal que imitei, sem nunca ter amado a metáfora, sem provavelmente ter amado nunca o que quer que fosse senão a esquiva, o esquivado de tudo, a entrelinha, a firmemente sinuosa linha, a escorreita água de aço da verdadeira vida, a por debaixo, a que ainda não, que a outra põe ao rubro, sendo a absurda metáfora só o que tão real parece e é dito, todos vivendo com o bom anjo da convicção escarranchado à ombreira do ombro, à ilharga dos gestos, à beira da fala.”	Espaço utópico Lugar imaginário	Sim
p. 372	“e ainda, « ... ninguém me peça, tente, exija, que regresse à clausura dos outros».”	Espaço utópico Não-lugar	Não
p. 388 -	“Eis, meu amor, a morte à qual tu afinal	Espaço utópico	Não

389	<p>não pertences: desço sozinha, ambiciosamente, pela vertigem, e descanso enfim nos degraus escondidos debaixo das árvores: enormes degraus de pedra carcomida, escavada pelos anos, de onde a minha cabeça pende e de onde os cabelos se espalham ainda aquecidos e vivos. Agarro com as mãos as tuas mãos que já me desprendem para o vácuo.</p> <p>[...]</p> <p>Desço: macio deve ser o chão que as árvores conservam com a sua seiva. Não necessariamente meu amor sem ti a liberdade ou a pressa de morte no meu corpo.</p>	Lugar imaginário	
-----	---	------------------	--