

A GUERRA LITERÁRIA DAS NOVAS CARTAS PORTUGUESAS

Carlos Rogério Duarte Barreiros¹

RESUMO

O pressuposto fundamental deste texto é o de que os elementos organizadores das *Novas Cartas Portuguesas* são a intertextualidade, a metalinguagem e o hibridismo formal. Trata-se, como se pretenderá demonstrar, de *redução estrutural* de outros, externos à obra, nela inscritos de forma mediata. Em termos gerais, defender-se-á que a matéria fundamental da obra é a experiência de ser mulher em Portugal no século XX e que essa matéria se manifesta literariamente naquelas soluções formais. O sentido mesmo dessa instabilidade, nas *Novas Cartas Portuguesas*, é o afrontamento ao discurso falocêntrico.

Palavras-chave: Novas cartas portuguesas, redução estrutural, forma literária e processo social.

ABSTRACT

The assumption of this text is that the foundations of the *New Portuguese Letters* are intertextuality, the metalanguage and the formal hybridity. These elements are regarded as a structural synthesis of others, external to the work, inscribed in it. In general terms, we will assume that the fundamental matter of the work is the experience of being a woman in Portugal in the twentieth century and also that this matter is manifested in those literary formal solutions. The sense of the instability of the *New Portuguese Letters* is the confrontation to phallogocentric speech.

Keywords: New Portuguese Letters, structural synthesis, literary form and social process.

Há uma guerra em curso na superfície das *Novas Cartas Portuguesas*² (BARRENO, HORTA, COSTA, 1975³): a guerra pela conquista de uma forma literária em que se possa inscrever a experiência de ser mulher em Portugal no século XX. E por mais que esse conflito ocorra *na superfície* da obra, isso não quer dizer que ele não tenha correspondência em suas estruturas mais profundas. Quer dizer apenas que, à primeira

¹Doutor em Literatura Portuguesa pela Universidade de São Paulo. E-mail: prof.rogerio.duarte@gmail.com

² A formulação das hipóteses, análises e conclusões deste texto só foi possível graças à participação do autor nas reuniões e eventos do Grupo de Estudos de Literatura Portuguesa de Autoria Feminina, coordenado pela Profa. Dra. Marlise Vaz Bridi, da Universidade Presbiteriana Mackenzie e da Universidade de São Paulo. A ela e aos colegas do Grupo, o autor é extremamente grato.

³ Nas próximas citações de trechos das *Novas Cartas Portuguesas*, serão utilizadas apenas as iniciais NCP, seguidas da página.

leitura, mesmo que desavisada, se é que isso é possível quando se trata de enfrentar as *Novas Cartas*, já saltam aos olhos as investidas das autoras às formas literárias consagradas pelo falocentrismo⁴: basta afirmar que a feição metalinguística, intertextual e não linear, esta motivada pelo hibridismo formal, da “Primeira Carta I”, da “Segunda Carta I” e da “Terceira Carta I”, seguidas de seis poemas, já compõem a linha de frente da contenda empreendida pelas autoras.

Que a análise corra rente à experiência da leitura do texto: a identificação de um princípio formal que confira organicidade à obra como um todo constitui um desafio ao leitor das *Novas Cartas*, porque o primeiro efeito do hibridismo dos textos que as compõem é exatamente a impressão (falsa, como veremos) de que não há um dado organizador. Metatextos, em que os princípios formais e os temas centrais da obra são investigados; poemas; cartas ficcionais, em diálogo com as *Cartas Portuguesas*, de Sóror Mariana de Alcoforado; reproduções de textos técnicos, enfim – a primeira impressão dirá que não há princípio formal que organize as *Novas Cartas*. Mas a leitura atenta da obra como um todo revela o contrário: a intertextualidade é seu primeiro princípio organizador (SIMOSAS, 2007). O título nos diz que são *Portuguesas* essas novas cartas – e é no contexto específico da Literatura Portuguesa da segunda metade do século XX que sua leitura pode ser mais fértil. *Maina Mendes*, de Maria Velho da Costa; *Ambas as mãos sobre o corpo*, de Maria Teresa Horta; *Outros legítimos superiores*, de Maria Isabel Barreno – eis os três primeiros textos com os quais as *Novas Cartas* dialogam abertamente, ainda antes de iniciada a “Primeira Carta I”:

NOVAS CARTAS PORTUGUESAS

(ou de como Maina Mendes pôs
ambas as mãos sobre o corpo
e deu um pontapé no cu dos
outros legítimos superiores)

Começa aí a investida pela conquista da forma literária em que se engastaa experiência de ser mulher em Portugal no século XX: a epígrafe é transgressora porque não

⁴“Palavra cunhada a partir de *falocentrismo* [...] e de *logocentrismo* [...], que define uma combinação entre os modelos de autoridade patriarcal e os modelos de autolegitimação dessa mesma autoridade pela sociedade”. (MACEDO e AMARAL, 2005, p. 64)

remete a obra de autor alheio, mas a textos das próprias autoras, asseverando-se, desde a primeira página, a autoria feminina e coletiva, em alusão às manifestações populares de cultura. Essa matriz coletiva e anônima faz emanarem, de lugares e vozes tradicionalmente silenciados, demandas populares mais amplas: trata-se, como veremos, da possibilidade de leitura das *Novas Cartas* como presságio da Revolução dos Cravos, da internacionalização do movimento feminista e da teoria queer⁵. Mais: na exata medida em que se constituem como discurso de afirmação da autoria feminina, opondo-se, portanto, à subalternidade ao cânone falocêntrico, as *Novas Cartas* aproximam-se da *prática* revolucionária no plano do gênero, em trechos que analisaremos adiante.

A metalinguagem é o segundo dado organizador da obra. Nas artes plásticas, por exemplo, apenas para verificar a amplitude do que se pretende observar a seguir, a experiência de ser mulher é matéria sobre a qual se constitui a obra de muitas artistas:

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

Trata-se de confronto aberto com a mentalidade falocêntrica que ainda resiste à ideia da mulher como *agente criadora*. O debate sobre as formas artísticas e o quanto elas portam em si essa mentalidade opressora é um corolário quase obrigatório das obras em que a experiência de ser mulher é a matéria central. É o que se observa, por exemplo, na obra das Guerrilla Girls, nos textos visuais de Jenny Holzer e de Barbara Kruger ou nos vídeos de Niki de Saint Phalle – todas obras constantes da exposição *Elles: women artists in the collection of the Centre Pompidou* (Centro Cultural Banco do Brasil, 2013), que passou pelo Rio de Janeiro no ano de 2013. Eis aí outra tradição em que figuram as *Novas Cartas Portuguesas*: a das obras de arte de artistas mulheres que se debruçam sobre a

⁵“Parece difícil estabelecer com precisão o que poderia vir a ser a teoria *queer*. [...] O que se evidencia como mais valioso na teoria *queer* é a sua ênfase nas interligações entre sexo, sexualidade e gênero. [...] No seu aspecto mais positivo, a teoria *queer* desafia a ‘naturalidade’ de grande parte da teorização sobre questões de gênero e sexualidade. [...] O conceito *queer* é também mais adequado quando se concebe como ‘trabalho em evolução’, em vez de um corpo de teoria já constituído visando legitimidade na academia. [...] Por último, um ponto raramente mencionado é em que medida a teoria *queer* tem fortalecido a teoria crítica”. (MACEDO e AMARAL, 2005, p. 185-186). Cf. também a esclarecedora edição 193 da Revista Cult, de agosto de 2014, sobre o assunto, para contato inicial com a teoria *queer*.

experiência mesma de ser mulher, matéria que tem implicações de longo alcance no plano formal, em todas as formas de arte.

Grosso modo, portanto, a metalinguagem faz debruçar o discurso sobre sua própria *episteme*, abrindo mão do caráter fetichista da obra literária; a intertextualidade com as *Cartas Portuguesas* de Mariana Alcoforado, num só movimento, aprofunda a radicalidade presente das *Novas Cartas* exatamente porque lhes confere alcance no tempo pretérito – que ainda insiste em se justapor a estes dias; finalmente, o hibridismo formal e a não linearidade, desde o plano da frase até o todo da obra, obrigam o leitor a abandonar a conduta acomodada de quem supõe o domínio do patriarcado como eterno e natural e a assumir para si a métrica dos dias em que as autoras registram a lide de ser mulher. Tudo isso, repito, é impressão de superfície das primeiras vinte páginas da obra.

Intertextualidade, metalinguagem, hibridismo formal: se assumirmos que esses elementos contêm a *redução estrutural* de outros, externos à obra, nela inscritos de forma mediata, teremos dado um passo adiante na compreensão das *Novas Cartas*. Os leitores de Antonio Candido estão bastante familiarizados com o conceito. Trata-se do “processo por cujo intermédio a realidade do mundo e do ser se torna, na narrativa ficcional, componente de uma estrutura literária, permitindo que esta seja estudada em si mesma, como algo autônomo” (CANDIDO, 2010, p.09). Esses elementos externos, no caso das *Novas Cartas*, correspondem ao que se pode chamar, de forma geral, de *experiência portuguesa*, em que se imbricam de modo vários elementos de natureza econômica, social, política, cultural e psíquica, compondo um todo coerente, mas certamente múltiplo, fluido e descontínuo. O fulcro dessa experiência repousa precisamente na ambivalência de Portugal ter sido, nos termos de Boaventura de Sousa Santos, centro de um império colonial e, ao mesmo tempo, periferia da Europa (SANTOS, 2011, p.22). É também do mesmo Boaventura de Sousa Santos a formulação de que “a cultura portuguesa é uma cultura de fronteira. Não tem conteúdo. Tem sobretudo forma e essa forma é a fronteira, a zona fronteira” (*Idem*, 2002, p.25).

A leitura em sobressalto, na passagem do metatexto aos poemas, destes às cartas e destas às reproduções de textos técnicos, de volta a algum dos textos anteriores ou a nenhum deles: eis a experiência de leitura das *Novas Cartas Portuguesas*. É precisamente essa instabilidade, na *passagem* ou na *fronteira* – entre os gêneros literários; entre o fato e

a ficção; entre o corpo da mulher e o corpo da obra –, que constitui a redução estrutural da experiência portuguesa de ser mulher.

À nação semiperiférica, entre a abundância imperial e a tibieza periférica, corresponderão soluções formais também instáveis e intersticiais. Se vasculharmos a história da Literatura Portuguesa, especialmente a partir do momento de consolidação de sua tradição, com a publicação de *Os Lusíadas*, saltarão aos olhos obras que assumiram aquela experiência ambivalente como princípio que é necessário escalavrar para alcançar uma solução literária especificamente *portuguesa*. É o caso, por exemplo, das *Viagens na Minha Terra*, de Almeida Garret, em que a linearidade do romance burguês, de modelo francês ou inglês, é subvertida pelas digressões do autor, ao qual as modas literárias dos países centrais soavam não só artificiais em Portugal, mas também em seus próprios países. Dizendo de outra forma, Almeida Garret pôde observar com precisão o caráter ideológico do romance burguês porque estava colocado numa perspectiva em que as ideologias burguesas soavam deslocadas⁶. Em Portugal, as instituições financeiras e os ideais do liberalismo assumiam feição prosaica que escapava aos manuais burgueses de economia política e aos romances de mercado. Como a forma literária desses romances continha, por redução estrutural, aquelas ideologias, Garret baralhou os pressupostos que lhe davam sustentação, abrindo espaço a digressões que anulavam as peripécias do romance de mercado, além de abusar da metalinguagem, que lhe acusava o caráter ficcional, oferecendo ao leitor os bastidores do processo de composição, desfeticizando-a. A ambivalência e o limite entre ficção e real conferem organicidade às *Viagens* e contêm o fulcro da experiência portuguesa que comentamos anteriormente – isto é, a forma fronteira da obra de arte é homóloga à ambivalência da experiência portuguesa.

Dando um salto de mais de cem anos, é exatamente esse o mesmo princípio formal, em termos gerais, que está na espinha dorsal do romance *O Delfim*: o narrador de José Cardoso Pires se constitui a partir de uma Instância Intersticial, no limite entre a ficção e a realidade, de modo que, novamente, a forma literária contenha em si a experiência portuguesa. Imaginemos, apenas para compreender melhor a formulação aqui proposta, que o ato mesmo da leitura do romance de Cardoso Pires, em que o leitor fica suspenso

⁶ A hipótese de que, nas obras literárias, a perspectiva semiperiférica é privilegiada para identificar as ideologias dos países centrais foi tomada de empréstimo à obra de Roberto Schwarz (1992, 1997, 1998) a respeito do romance de Machado de Assis.

entre dois mundos distintos, corresponda à experiência portuguesa, constituída sobre a cultura de fronteira.

As *Viagens na Minha Terra* e *O Delfim* são apenas dois pontos altos de uma longa cadeia de obras da Literatura Portuguesa, em que a perspectiva semiperiférica, nos termos de Boaventura de Sousa Santos, serve de ponto de vista privilegiado para a análise das ideologias burguesas. As *Novas Cartas Portuguesas* também dialogam com essa tradição de longo alcance e cumprem nela papel de destaque, por uma série de motivos. O primeiro deles, e que constitui uma das maiores linhas de força da obra, é o de dialogar com essa tradição a partir de uma instância ainda mais periférica: a das mulheres, por cuja tradição crítica, de matriz feminista, são escovadas a contrapelo, inicialmente, a tradição literária e a sociedade portuguesas, e, a seguir, o próprio discurso falocêntrico.

A forma fronteira entre, de um lado, o diálogo com textos da tradição portuguesa e, de outro, a inserção na cadeia de obras de arte de mulheres sobre mulheres já constituiria, em si, objeto suficiente de investigação para as relações entre processo social e forma literária, porque estamos mais uma vez suspensos entre dois polos. Mas o hibridismo formal das *Novas Cartas* alarga o problema, porque, no ato da leitura, é a experiência da descontinuidade que predomina, apesar de plasmada pela intertextualidade e pela metalinguagem, como já vimos. Graças às diferenças formais entre cada um dos textos que as compõem, as *Novas Cartas* ganham, primeiramente, feição *plástica*, porque podem assumir livremente diversas configurações; além disso, ganham um caráter *permeável*, na medida em que abraçam ideias e formas estrangeiras, de caráter emancipatório, sem descartar os movimentos endógenos, por vezes arcaizantes, para ressignificá-los; e, por último, ganham propriedade *translúcida*, já que angariam influxos do centro do capitalismo ao mesmo tempo em que lhes conferem feição própria.

A plasticidade das *Novas Cartas* repousa na diferença entre cada um dos textos que as constituem e na passagem de um a outro, que implica sempre uma fricção do ponto de vista formal. Mais uma vez, é possível observar nessa fricção não apenas a forma fronteira apontada acima, mas sobretudo o conteúdo de verdade (ADORNO, 2001, p. 197-201) das *Novas Cartas*. De forma objetiva: é na impressão de linearidade e de homogeneidade que as ideologias burguesas e o discurso do falocentrismo alcançam o efeito da credibilidade, por mais que, como sabemos, assumam como *resultado da natureza* aquilo que é *resultado de construção*. E é precisamente por meio desse aspecto

que é possível, por exemplo, aproximar as *Novas Cartas* da teoria queer: de certa forma, cada um dos diferentes tipos de texto dá voz à multiplicidade das experiências e, conseqüentemente, da identidade. Ou, dizendo de outra forma: a impressão inteiriça, mas falseada, da heterossexualidade compulsória é homóloga à organização dos discursos que lhes dão sustentação. Assim, o conteúdo de verdade das *Novas Cartas Portuguesas* repousa precisamente no seu caráter aberto e instável, na fricção resultante da multiplicidade textual e do hibridismo exuberante do conjunto, que foge à organização excludente da forma literária de mercado.

É natural que se fale, portanto, da permeabilidade das *Novas Cartas Portuguesas* aos movimentos de emancipação das mulheres oriundos dos países centrais, fundamentais no apoio às autoras depois da publicação da obra⁷. Mas essa mesma permeabilidade que empresta prestígio ao feminismo internacional também suspeita dele, em alguma medida, exatamente porque a experiência da mulher portuguesa não corresponde à das mulheres dos países centrais do capitalismo. E repousa aqui outra das maiores linhas de força das *Novas Cartas Portuguesas*: a perspectiva das autoras não lhes permitia identificarem-se plenamente com as feministas francesas ou norte-americanas, devido à especificidade da experiência portuguesa que assinalamos acima. É nesse sentido que se pode avaliar as *Novas Cartas Portuguesas* como experiência estética *queeravant la lettre*: nessa obra, a experiência da mulher portuguesa destoa, em boa medida, da experiência das mulheres das classes privilegiadas dos países centrais. Em termos simples, na mesma medida em que aprofundavam o ideal de emancipação das mulheres nos termos do feminismo dos países centrais, as autoras das *Novas Cartas Portuguesas* também revelavam-lhe os limites, relativizando a pretensa universalidade da experiência das mulheres que fora forjada na perspectiva de países centrais do capitalismo.

Longe de invalidar essa experiência particular, as *Novas Cartas*, impondo-lhe limites, abrem as portas para a ampliação da investigação das identidades, dos conhecimentos, da cultura e das instituições sociais (SALIH, 2012). Aqui reponta a *translucidez* da obra, cuja metalinguagem, que, se já se inseria na tradição das obras de arte de mulheres a respeito da experiência de serem mulheres, se amplifica, como já

⁷ A respeito do processo enfrentado pelas autoras e do apoio que receberam do movimento feminista internacional, consulte-se a pesquisa exaustiva de Manuela Tavares (2011, p. 175-194). A obra contém também um vasto levantamento dos feminismos em Portugal, na segunda metade do século XX e na primeira década do XXI.

apontamos, num traçado discursivo que se debruça sobre a própria *episteme* a cada passo – exatamente no sentido oposto do discurso falocêntrico. Em última análise, a marcha metalinguística das *Novas Cartas Portuguesas* – cuja multiplicidade textual faz suspeitar a cada linha dos pressupostos das linhas anteriores e cuja fricção entre cada um deles faz fulgurar o conteúdo de verdade da obra – supõe um ponto de vista de narração não só intersticial, mas também performativo, isto é, em cujo fundo não haja uma identidade fundamental constituída.

É evidente que a *performatividade*, nos termos propostos acima, isto é, como instância narrativa a partir da qual a experiência de ser mulher ganha forma literária, só pode ser observada no ato mesmo da leitura, por isso insistimos em fazer correr a análise rente a essa experiência. Cada um dos textos que compõe as *Novas Cartas* emerge à tona do corpo da obra, em dissonância com o anterior, mas circunscrevendo sempre o traçado da constituição da identidade em suspeita de si mesma, como já vimos. Esse movimento interno lhe é impresso pelo caráter explícito de *obra em processo*, que abre as *Novas Cartas* ao devir, e da autoria coletiva, que escapa, em larga medida, à categoria do autor como identidade fechada.

Analisemos alguns fragmentos, a título de conclusão. Na “Segunda Carta IV”, as autoras afirmam que

De ingratas, pois, seremos acusadas; estranhas parecendo, logo desencadeando bravas guerras por literárias tidas, porém de raiz mais funda, tecidas, crescidas e aguerridas em maneiras de más consciências e parcias vinhas. (NCP, p.91)

Afirmou-se nas primeiras linhas deste texto que há uma guerra em curso na superfície das *Novas Cartas* – e talvez não haja fragmento mais significativo para identificá-la do que o transcrito acima. Em primeiro lugar, porque nele predomina a metalinguagem, com a afirmação de que a escrita das *Novas Cartas* desencadeará “guerras por literárias tidas”, isto é, de que a afirmação da autoria feminina e coletiva, por si só, afronta o cânone falocêntrico, de feição masculina e individual (sempre escamoteada pela suposta “universalidade”); além disso, porque as autoras explicitam nesse trecho o processo de redução estrutural a que se aludiu anteriormente: as batalhas em cada uma das páginas das *Novas Cartas* se dão no campo da literatura, mas guardam “raiz mais funda”: a guerra pela emancipação da mulher portuguesa ocorre no cotidiano das autoras e se

incrustana forma literária combativa. Nos nossos termos, a experiência de ser mulher em Portugal no século XX é a matéria fundamental das *Novas Cartas*, e é precisamente essa matéria que dá a senha para as características apontadas acima. Simplificando bastante, a obra é metalinguística e não linear para minar o falocentrismo dominante, além de assentar na intertextualidade com as *Cartas Portuguesas* para romper com o silêncio que constitui a história das mulheres e reescrevê-la.

Se essas hipóteses são verdadeiras, e acreditamos que o são, então podemos dar outro passo. São conhecidos os fatos que antecederam e que marcaram a redação e a publicação das *Novas Cartas*: as agressões e perseguições sofridas pelas autoras antes, durante e depois de a obra vir a público. Talvez sejam essas algumas das guerras experimentadas por elas para além da guerra das formas literárias. Mas, indo ainda além, talvez devamos assumir que as guerras em que se veem implicadas *todasmulheres* começam desde que são bem pequenas: poderíamos chamá-las de *guerras pela integridade do próprio corpo*, ainda em curso. É essa a experiência que serve de matéria às *Novas Cartas* – experiência distinta, certamente, no tempo e no espaço, mas claramente desvantajosa e brutal para a maioria esmagadora das mulheres.

Talvez a autonomia formal alcançada no corpo da obra literária contenha em si a estratégia para a conquistada autonomia do próprio corpo. E é precisamente essa homologia entre *corpo da obra* e *corpo das mulheres* que nos aproxima da “raiz mais funda” das *Novas Cartas* e de seu caráter revolucionário, porque nelas se investiga a radicalidade presente.

Quando o burguês se revolta contra o rei, ou quando o colono se revolta contra o império, é apenas um chefe ou um governo que eles atacam, tudo o resto fica intacto, os seus negócios, as suas propriedades, as suas famílias, os seus lugares entre amigos e conhecidos, os seus prazeres. Se a mulher se revolta contra o homem nada fica intacto; para a mulher, o chefe, a política, o negócio, a propriedade, o lugar, o prazer (bem viciado), só existem através do homem. O guerreiro tem seu repouso; por enquanto nada há onde a mulher possa firmar-se e compensar-se das suas lutas. Chegará o dia? Até lá fica sem sentido a vida de mulheres como eu. (NCP, p.182)

Parece evidente que estamos diante de um fragmento radicalmente revolucionário, pois não sobra aqui pedra sobre pedra: a revolta da mulher contra o homem porá em risco negócios, propriedade, relações sociais, prazeres e principalmente a família. Se

considerarmos essa proposta no contexto das *guerras pela integridade do próprio corpo*, que ocorrem todo o dia em todos os lugares, mas especialmente dentro de casa, então chegaremos a uma proposta de emancipação a partir do próprio corpo, passando pelas sombras e silêncios da vida privada e ganhando as ruas, não obrigatoriamente nessa ordem, dados os diferentes contextos, mas sempre sob o princípio da integridade física. No plano da forma literária ou do corpo da obra, como já observamos, metalinguagem, intertextualidade e não linearidade compõem as linhas de força e resultam na sua ofensiva às formas afeitas ao falocentrismo: são precisamente essas as estruturas que contêm em si a experiência de ser mulher em Portugal no século XX, mas agora ressignificada, a partir de perspectiva rigorosamente privilegiada para reconhecer as fissuras e as assimetrias do discurso dominante e tomá-las de assalto. Como tentamos demonstrar, na descontinuidade da passagem de um texto das *Novas Cartas* para outro fulgura o seu valor de verdade—exatamente porque repousa nesse descompasso o reconhecimento, o ataque e a implosão da pretensão de linearidade das narrativas do falocentrismo.

Para encerrar, lembremo-nos de que as *Novas Cartas*, publicadas em 1972, podem ser lidas como presságio literário da Revolução dos Cravos, que viria dois anos depois, exatamente devido a esse rompante sísmico que permeia o texto. Essa memória, depois de um instante de nostalgia, talvez desanime, caso se reconheça que, quarenta anos depois, as mulheres ainda não conquistaram a autonomia plena sobre seus corpos, muito menos nós todos, mulheres e homens, alcançamos as consequências diretas dessa conquista quase abstrata ainda, mas extremamente ampla, num certo sentido. Talvez se constate que, se houve avanços, foram pontuais, e que o desejado era algo muito mais lato; sem as respostas para essas expectativas, tenhamos as mãos, os olhos e a consciência alerta nas *Novas Cartas Portuguesas*, obra que despertou, na 1ª Conferência Feminista Internacional em Cambridge, em junho de 1973, a primeira ação feminista internacional (TAVARES, 2011, p.183): nelas, a escrita é ação.

Com as *Novas Cartas Portuguesas*, talvez se possa aprender, como sugere Marilena Chauí (2011, p.15), a interrogar radicalmente o presente, pondo em xeque representações e normas prévias de que se constitui a ordem instituída — exatamente aquela que insiste em afirmar que outro mundo não é possível. As *Novas Cartas* dizem que é: se um mundo novo — constituído primeiramente da faculdade de pensar a si próprio, entretecido da

ressignificação do passado –está na superfície e nas estruturas profundas do corpo da obra, podemos também fazê-lo presente e ativo no mundo em que vivemos.

Referências

ADORNO, Theodor Adorno. Sobre o conteúdo de verdade das obras de arte. In: _____. *Teoria Estética*. Trad. Artur Mourão. 2a ed. Lisboa: Edições 70, 2011.

BARRENO, Maria Isabel; HORTA, Maria Teresa; COSTA, Maria Velho da. *Novas Cartas Portuguesas*. 2ª ed. São Paulo: Círculo do Livro, 1975.

CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. 4.ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

Centro Cultural Banco do Brasil. *Elles: mulheres artistas na coleção do Centro Pompidou*. Rio de Janeiro e Belo Horizonte: arte 3/ BEI Editora, 2013.

CHAUÍ, Marilena. O discurso competente. In: _____. *Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas*. 13ª ed. São Paulo: Cortez, 2011.

MACEDO, Ana Gabriela e AMARAL, Ana Luísa. *Dicionário da Crítica Feminista*. Porto: Edições Afrontamento, 2005.

SALIH, Sarah. *Judith Butler e a Teoria Queer*. Trad. Guacira Lopes Louro. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Entre Prospero e Caliban: Colonialismo, pós-colonialismo e inter-identidade. In: RAMALHO, Maria Irene e RIBEIRO, António Sousa (orgs.). *Entre ser e estar: Raízes, percursos e discursos da identidade*. Porto: Afrontamento, 2002.

_____. *Portugal: ensaio contra a autoflagelação*. Coimbra: Almedina, 2011.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor, as batatas: Forma Literária e Processo Social nos inícios do romance brasileiro*. 4.ed. São Paulo: Duas Cidades, 1992.

_____. *Duas meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. 3.ed. São Paulo: Duas Cidades, 1998.

SIMOSAS, Maria Marta Pessanha Mascarenhas. *A fluida arte da descosura: filosofia de liberdade em Cartas Portuguesas e Novas Cartas Portuguesas*. 2007. 155 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura Comparadas). Faculdade de Letras da Universidade do Porto (UP), Porto, 2007.

TAVARES, Manuela. *Feminismos: percursos e desafios (1947-2007)*. Alfragide: Texto Editores, 2011.

VICENTE, Filipa Lowdes. *A arte sem história: mulheres e cultura artística (Séculos XVI – XX)*. Lisboa: Babel, 2012.