



UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
CENTRO DE ESTUDOS GERAIS
INSTITUTO DE LETRAS

MONIQUE CORDEIRO FIGUEIREDO MENDES

A FIGURA FEMININA EM CONSTRUÇÃO
NA LITERATURA PORTUGUESA:
Repensando a Ficção em *Capitães de Abril*

NITERÓI
2007

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
CENTRO DE ESTUDOS GERAIS
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
CURSO DE MESTRADO EM LETRAS

MONIQUE CORDEIRO FIGUEIREDO MENDES

A FIGURA FEMININA EM CONSTRUÇÃO
NA LITERATURA PORTUGUESA:
Repensando a Ficção em *Capitães de Abril*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre em Letras (Área: Estudos Literários; Subárea: Literatura Portuguesa e Literaturas Africanas de Língua Portuguesa).
Área de concentração: Literaturas Estrangeiras Modernas; Outras Literaturas Vernáculas.

ORIENTADOR: PROF. DR. MÁRIO CÉSAR LUGARINHO

NITERÓI
2007

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
CENTRO DE ESTUDOS GERAIS
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
CURSO DE MESTRADO EM LETRAS

MONIQUE CORDEIRO FIGUEIREDO MENDES

A FIGURA FEMININA EM CONSTRUÇÃO
NA LITERATURA PORTUGUESA:
Repensando a Ficção em *Capitães de Abril*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre em Letras (Área: Estudos Literários; Subárea: Literatura Portuguesa e Literaturas Africanas de Língua Portuguesa).

Área de concentração: Literaturas Estrangeiras Modernas; Outras Literaturas Vernáculas.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Mário César Lugarinho – UFF/USP (Orientador)

Prof. Dr. Ronaldo Menegaz – ABL

Prof. Dr. Silvio Renato Jorge – UFF

Prof^a Dr^a Dalva Calvão – UFF (suplente)

Prof^a Dr^a Mônica Figueiredo – UFRJ (suplente)

Aprovada em de de 2007.

AGRADECIMENTOS

Antes de tudo preciso dizer que meus agradecimentos não são solenes. Eu não me reconheceria neles se assim fora. Quero agradecer a todas as pessoas que se fizeram presentes, que se preocuparam, que foram solidárias, que torceram por mim. Mas bem sei que agradecer é sempre difícil, temo cometer alguma injustiça e deixar de fora amigos que muito me ajudaram.

De qualquer forma, todos os que realizam um trabalho de pesquisa sabem que não o fazem sozinhos, embora seja solitário o ato da leitura e o do escrever. O resultado de nossos estudos foi possível apenas pela cooperação e pelo esforço de outros antes de nós. Pesquisadores de vulto histórico como Newton já escreveram sobre o fardo que impomos aos ombros de gigantes que nos precederam. Isto me leva a questionar-me: quanto de mim sou eu, e quanto é dos outros com quem convivi e com quem convivo? A pergunta cabe porque sinto que este trabalho não é só meu. Pelos autores que li, pelos professores com quem tive aulas na graduação e pós-graduação, pelos colegas de Mestrado que me fizeram aprender com as discussões e conversas e pelos comentários e sugestões feitos aos meus primeiros rabiscos da dissertação.

Queria agradecer a minha mais querida amiga Jane dos Santos, pela sua mão estendida, a querida Nelma da secretaria, pela ajuda na formatação do texto, a Professora Maria Lúcia, minha primeira professora no Mestrado, e que muito me marcou. Ao meu querido amigo Ronaldo pela sua sempre pronta atenção, e ao meu Mestre amado Mário Lugarinho, pela ajuda sempre tão certa.

À Minha família, deixo o agradecimento final, que merece poucas palavras, mas aquelas que me são mais caras. Obrigado por vocês existirem.

A todos os que me ajudaram, o meu carinho eterno.

RESUMO

Trabalho que tem por objetivo apontar a transformação da imagem feminina, da mulher através dos tempos. Tem como proposta apontar a mudança significativa da imagem feminina portuguesa e dos modelos dela idealizados anteriores à Revolução dos Cravos até o ápice revolucionário. Como a imagem foi sendo representada no decorrer dos séculos até a sua representação na produção cinematográfica da Revolução dos Cravos.

Este *corpus* se estabelece na história literária portuguesa, num viés comparativo, que tomará como modelo a imagem delineada da mulher na Era Clássica, com as *Cartas Portuguesas* (1699), de Mariana do Alcoforado, e aquela imagem que se (re)constitui, na Era Contemporânea, com a releitura proposta, desde o título, em *Novas Cartas Portuguesas* (1973), das chamadas “Três Marias”, a saber, Maria Velho da Costa, Maria Tereza Horta e Maria Isabel Barreno, e o filme *Capitães de Abril* (2000), de Maria de Medeiros.

É como se as cartas escritas estivessem sendo colocadas na mesa, no sentido de esclarecer todos os pontos de uma questão, sem omitir nada. Onde elas podem declarar suas intenções; agir às claras, abrir o jogo; mostrar as “cartas”. E esta cumplicidade feminina aparece de forma interessante, visto que as cartas não são assinadas e nem precisariam, pois não são cartas de uma mulher e sim DA MULHER.

RESUMÉN

Se trata de un estudio cuyo objetivo es señalar la transformación de la imagen femenina que se produjo en la mujer a lo largo de los años. Plantea, pues, no sólo apuntar los cambios significativos de esa imagen en Portugal, sino también los modelos de ahí plasmados, anteriores a la Revolución de los Claveles hasta su ápice revolucionario. Una imagen que poco a poco ha sido representada a través de los siglos y sus reflejos en la producción cinematográfica de dicha Revolución.

Este *corpus* se establece en la historia literaria de Portugal por medio de una arista comparativa, que tendrá como modelo la imagen de la mujer en la Era Clásica, como lo comprueban las *Cartas portuguesas* (1699), de sórora Mariana Alcoforado, y la que se (re)constituyó después, en la Era Contemporánea, con la relectura planteada, a partir del título, en *Nuevas cartas portuguesas* (1973), de María Velho da Costa, María Tereza Horta y María Isabel Barreno - las llamadas "Tres Marías" - y la película *Capitanes de abril* (2000), de María Medeiros.

Es como si las cartas escritas estuvieran puestas en la mesa, para aclarar todos los puntos de una cuestión, sin nada omitir. Donde ellas pueden revelar sus intenciones; actuar a las claras; abrir el juego; enseñar las "cartas". Y esta complicidad femenina aparece de un modo inaudito, porque no son firmadas ni tampoco lo necesitarían, pues no son cartas de una mujer, sino **DE LA MUJER**.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
CAPÍTULO I A Mulher Mariana Alcoforado	10
1.1 <i>As Cartas Portuguesas</i>	12
1.2 <i>As Três Marias</i>	16
CAPÍTULO II Maria de Medeiros	28
2.1 <i>Maria de Medeiros e Os Capitães de Abril</i>	30
CAPÍTULO III As Mulheres e a Revolução	33
3.1 <i>As Mulheres e o cinema</i>	38
3.2 <i>As Mulheres em Capitães de Abril</i>	41
CONCLUSÃO	52
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	55
ÍNDICE	62

INTRODUÇÃO

Em um primeiro momento para a realização dessa Dissertação de Mestrado tinha como objetivo analisar a imagem que a mulher tinha de si mesma, através dos questionamentos que construiu e com as que a sociedade fez dela no decorrer dos séculos. Uma pesquisa bíblica se faria necessária para que respostas fossem encontradas, já que a imagem da mulher ideal, mãe, esposa, aquela que forma a base da estrutura familiar de nossa sociedade, se formou na *Bíblia*, que é o livro que serve de alicerce, de apoio para toda a sociedade cristã. Existem na *Bíblia* diversas demonstrações de que Deus fez o homem e a mulher iguais, porém a tradição patriarcal evidenciou apenas momentos em que a mulher está na condição de total submissão.

Contudo, nas conversas, leituras e estudos das obras a serem abordadas, verifiquei que elaborar uma imagem da mulher na *Bíblia* não seria tarefa fácil, pois séculos separam essa mulher da mulher que queríamos focar e que teria como pano de fundo o filme “Capitães de Abril”, de Maria de Medeiros. Assim recorreremos à imagem da mulher na clausura, que se verificou tanto nas *Cartas Portuguesas* com Sórora Mariana Alcoforado, como com as “Três Marias”, em *Novas Cartas Portuguesas*, e no filme “Capitães de Abril”, evitando assim um salto, uma lacuna que seria impossível de transpor, pois o que estamos evidenciando não é o que fizeram *com e da* MULHER e sim o que esta MULHER fez por si, sua participação no processo de mudança,

tanto no âmbito do lar como no processo de mudanças políticas de sua Pátria.

No entanto, deixar de avaliar a figura feminina, a partir da imagem bíblica, não resolveria a questão de extensão temporal que envolveria tal processo de análise. Assim, optou-se por perguntar: que ou quais aspecto (s) da figura feminina se pretende analisar, sob que ótica temporal.

A fim de resolver esta questão optamos por analisar o modelo da mulher que desperta para consciência de si, em meio à sociedade em mutação, que era precisamente, aquela da Revolução dos Cravos. Para tanto se buscou um modelo literário que correspondesse aos anseios expressos no filme *Capitães de Abril* tomado como lelemento central de nossas análises. Neste sentido, parece pertinente discorrermos sobre *As novas cratas portuguesas*, cujo teor era também revolucionário, não só porque obviamente fazia referência aos novos valores e direitos das mulheres, mas também porque optou por através do próprio título, romper com um modelo de mulher, cujo discurso apenas poderia referir-se ou remeter-se ao elemento amoroso masculino, como foram as cartas portuguesas.

Assim, optou-se por analisar conjuntamente neste trabalho o filme de Maria de Medeiros, em extensão às *Novas Cartas Portuguesas* e crítica às primeiras *Cartas Portuguesas*. Queremos falar do aparecimento do discurso feminino, aparecimento do discurso feminino sobre o amor e do discurso feminino sobre a vida, sobre a vida do cotidiano português.

A mulher que fala por ela, não mais as vozes que se ouviam desde as cantigas medievais, voz do homem que falava pela mulher, e que demonstrava uma dupla imagem dela, que ora era boa e meiga como a Virgem Maria e ora surgia como a Eva sedutora, formadora de um alicerce cristão que levaria a mulher a viver omissa e escondida durante séculos.

CAPÍTULO I

A MULHER MARIANA ALCOFORADO

Mariana Alcoforado foi uma das religiosas da Ordem de Santa Clara, do Convento da Conceição de Beja, local onde atualmente funciona o Museu Regional da cidade. Natural de Beja, nasceu a 22 de abril de 1640, entrou na clausura com 11 anos, vindo a professar aos 16. Rosa Montero, em *Histórias de Mulheres*, afirma que o convento era o único local onde as mulheres poderiam ter uma “carreira”. E Porteira, Escrivã e Vigária, foram alguns dos cargos que Mariana exerceu durante a sua longa vida conventual. Faleceu em 28 de julho de 1723.

A 2 de janeiro de 1650, Mariana Mendes da Costa Alcoforado deu entrada no Real Mosteiro de Nossa Senhora da Conceição, em Beja. Tinha 11 anos incompletos e não precisou andar muito para lá chegar. O palácio do seu pai, na Rua do Touro, ficava quase defronte ao convento onde iria passar o resto da sua vida extraordinária, no decorrer da qual iria assinar, com lágrimas de sangue, um dos mais belos testemunhos literários portugueses.

Mariana viveu à mesma época da *Carta de Guia de Casados*, de Dom Francisco Manuel de Melo, que são cartas de regras do bom casamento, “e que

sobre os casados se debruça, quase sempre, sobre o comportamento desses casais tendo presente à imagem pública – logo, a ‘fama’ – do homem, da mulher e, conseqüentemente, de toda a ‘casa’. As reservas em relação às saídas e visitas das mulheres, ao modo como estas se relacionavam com criados e criadas, às suas atitudes em público, nomeadamente na igreja ou diante de outras pessoas exteriores a casa, às amizades com clérigos e com mulheres beatas, às modas nos vestidos e adornos, por um lado, e os conselhos relativos aos modos como o marido devia comportar-se com a mulher, com os filhos, com os criados, com os amigos e, até, nas idas à corte.”¹ Dom Francisco era um homem grave, apaixonado, fogo, comprometido com as lutas do seu tempo, porém pouco complacente com as veleidades feministas.

Ao contrário de Mariana, que retratou o universo dos anseios femininos, a partir de sua experiência amorosa com o Marquês de Chamilly.

E foi no ano de 1663, época que chega o exército francês para socorrer Portugal de uma invasão espanhola e é onde surge, em 1666, Noël Bouton, que tinha os títulos de Saint Léger e Marquês de Chamilly, que no comando da cavalaria, é deslocado para Beja.

Mariana, do alto da janela do Mosteiro, avistava a entrada da cidade (Mértola) e estando Chamilly no comando das tropas francesas encanta os olhos da freira.

“Toda a gente se apercebeu da completa mudança do meu caráter, dos meus modos, do meu ser. Minha mãe falou-me nisto, primeiro com azedume, depois com certa brandura. Nem sei que lhe respondi; parece-me que lhe confessei tudo. Até as freiras mais austeras têm dó do estado em que me encontro, que lhes merece alguma simpatia, e até cuidado. Todos se comovem com o meu amor, só tu ficas profundamente indiferente, escrevendo-me apenas frias

¹ In: EDWARDS, Jorge. “Da casa ao palácio: A Carta de Guia de Casados de D. Francisco Manuel de Melo em Espanha no século XVIII.”

cartas, cheias de repetições, metade do papel em branco, dando grosseiramente a entender que estavas morto por acabá-las.

Dona Brites insistiu, nestes últimos dias, para que saísse do meu quarto; julgando distrair-me, levou-me a passear até ao balcão de onde se avista Mértola. Segui-a, mas fui logo ferida por tão atroz lembrança que passei o resto do dia lavada em lágrimas. [...] Muitas vezes dali te vi passar com um ar que me deslumbrava; estava naquele balcão no dia fatal em que senti os primeiros sinais da minha desgraçada paixão.”
(Carta Segunda)²

Marcada pelo amor-paixão e pela dor da ausência do amado, o sujeito da enunciação (Mariana) lança o grito do seu desespero, recorda os momentos vividos, informa sobre o estado psicológico e físico, anuncia a sua ruína após a separação, interroga o vazio da sua vida, reflete sobre a relação passada, toma consciência da ambivalência da sua escrita: a saudade e o arrependimento, a dupla clausura, a da cela e a do preconceito: Mariana começa aí a conjugar a escrita em papel com o sofrimento do abandono em vida.

1.1 *As Cartas Portuguesas*

Em 1810, a nota publicada no jornal *L’Empire*, de Paris, pelo erudito Boissonade, trouxe para a ribalta o nome, até aí desconhecido, de Mariana Alcoforado como a autora das já muito célebres *Lettres Portugaises*, cinco cartas de amor dedicadas ao cavaleiro francês Noël Bouton, Marquês de Chamilly.

As cartas de amor são a sua paixão sublime não correspondida, que perdura no tempo e tem despertado o interesse de todo o mundo. Desde a edição *Princeps* de Claude Barbin, datada de 4 de janeiro de 1669, com o título de *Lettres Portugaises Traduites en François*, até hoje, e nesse período sucederam-se centenas de edições em diferentes idiomas, poemas, peças de

² ALOFORADO, Sórora Mariana. *Cartas Portuguesas*.

teatro, filmes, obras de interpretação plástica e musical.

Porém é de extrema complexidade a atmosfera que envolve essa epistolografia, que vai desde a sua real autoria (seriam as cartas do francês Gabriel de Guilleragues ou da freira de Beja, Mariana Alcoforado)³, levando a uma segunda polêmica: a do gênero (homem ou mulher teria escrito as cartas), vemos também o problema da língua: teriam sido originalmente escritas em português, castelhano ou francês? Há ainda o questionamento sobre a autenticidade do texto: adaptação ou tradução do original? Amálgama de cartas ou textos integrais? Passando pela problemática da ordenação das mesmas: cronologicamente a segunda é a quarta e vice-versa.

As cartas ainda são analisadas pelo lado psiquiátrico⁴, onde o deleite no sofrimento e as marcas deixadas pela paixão não são novas, mas antes exacerbadas, sugerindo um comportamento patológico e não de amor.

“Não conheci o desvario do meu amor senão quando me esforcei de todas as maneiras para me curar dele, e receio que nem ousasse tentá-lo se pudesse prever tanta dificuldade e tanta violência. Creio que me teria sido menos doloroso continuar a amá-lo, apesar da sua ingratidão, do que deixá-lo para sempre. Descobri que lhe queria menos do que à minha paixão, e sofri penosamente em combatê-la, depois que o seu indigno procedimento me tornou odioso todo o seu ser. O orgulho tão próprio das mulheres não me ajudou a tomar qualquer decisão contra si. Ai, suportei o seu desprezo, e teria suportado o ódio e o ciúme que me provocasse a sua inclinação por outra! Ao menos, teria qualquer paixão a combater. Mas a sua indiferença é intolerável. Os impertinentes protestos de amizade e a ridícula correção da sua última carta provaram-me ter recebido todas as que lhe escrevi e que, apesar de as ter lido, não perturbaram o seu coração. Ingrato! E a minha loucura é tanta ainda, que desespero por já não poder iludir-me com a idéia de não chegarem aí, ou de não lhe terem sido entregues.” (Carta Quinta)⁵

Mas o que importa para nós não é a discussão que se formou, e a polêmica que se criou em torno da obra, mas antes desvalorizar toda essa

³ Hipótese defendida por Luciano Cordeiro, Rainer Maria Rilke, Pinheiro Chagas e Maria Amália Vaz de Carvalho, entre outros. Ver o estudo de António Belard da Fonseca, *Mariana Alcoforado: A Freira de Beja e as Lettres Portugaises*, 1966.

⁴ Ver Asdrúbal Aguiar, *Masochismo Psíquico de Soror Mariana Alcoforado*, 1922.

⁵ ALCOFORADO, Sórora Mariana. *Cartas Portuguesas*.

atmosfera que só serve para enfraquecer a imagem feminina que queria se estabelecer como voz no patriarcal Portugal.

Ainda assim, ressaltamos que ao lado de tantas hipóteses temos também fatos reais, tais como: Está provado que existiu uma freira com esse nome no convento de Beja nessa época; Nas cartas a signatária diz chamar-se Marianne; O capitão Noël Bouton esteve ao serviço do Conde de Schomberg em Portugal, tendo passado mais de dois anos sediado em Beja, detendo o título de Conde de Chamilly e Marquês de Saint-Léger, atingindo o posto máximo na hierarquia das Forças Armadas (Marechal de França) a serviço de Luís XIV, e que nunca se deu ao trabalho de desmentir ser ele o destinatário, embora ironicamente se tenha tornado mais conhecido por isso do que pela sua brilhante carreira militar.

Manuel Ribeiro⁶ coloca “As mulheres em geral não prezam nenhuma arte, nenhuma as prende e não têm gênio [...] somente aquelas que exigem apenas leveza de espírito.”

Mariana rompe essa barreira ao escrever a Chamilly um total de cinco cartas, enviadas através de um militar e, possivelmente, também por intermédio de seu irmão Baltazar. Com o rompimento e o fim da correspondência, Mariana encerra-se na clausura do Convento, sem a ninguém receber, por anos. Após esse “afastamento”, volta ao dia a dia do convento, onde chega ao cargo de vice-abadesa. Nós porém vemos que as *Cartas Portuguesas* vivem por si, marcaram uma época e se tornaram um marco no gênero epistolar da literatura portuguesa. Destaco alguns trechos desse amor sofrido de Mariana Alcoforado.

⁶ RIBEIRO, Manuel. *Vida e Morte de Madre Mariana Alcoforado*. p.283.

CARTA PRIMEIRA

“[...] Eu não te posso esquecer, e não esqueço também a esperança que me deste de vires passar algum tempo comigo. Ai!, porque não queres passar a vida inteira ao pé de mim? Se me fosse possível sair deste malfadado convento, não esperaria em Portugal pelo cumprimento da tua promessa: iria eu, sem guardar nenhuma conveniência, procurar-te, e seguir-te, e amar-te em toda a parte.[...] Adeus. Não posso separar-me deste papel que irá ter às tuas mãos. Quem me dera a mesma sorte! Ai, que loucura a minha! Sei bem que isso não é possível! Adeus; não posso mais. Adeus. Ama-me sempre, e faz-me sofrer mais ainda.”

CARTA SEGUNDA

“[...]Nomearam-me há pouco tempo porteira deste convento. Todos os que falam comigo crêem que estou doida, não sei que lhes respondo, e é preciso que as freiras sejam tão insensatas como eu para me julgarem capaz seja do que for. Nada desejo no mundo senão ver-te. Lembra-te ao menos de mim. Bastar-me-ia que me lembrasses, mas eu nem disso tenho a certeza. Quando te via todos os dias não cingia as minhas esperanças à tua lembrança mas tens-me ensinado a submeter-me a tudo quanto te apetece. [...] Ter-me-ás deixado para sempre? Estou desesperada, a tua pobre Mariana já não pode mais: desfalece ao terminar esta carta. Adeus, adeus, tem pena de mim!”

CARTA TERCEIRA

“Que há-de ser de mim? Que queres tu que eu faça? Estou tão longe de tudo quanto imaginei! Esperava que me escrevesse de toda a parte por onde passasses e que as tuas cartas fossem longas; que alimentasses a minha paixão com a esperança de voltar a ver-te; que uma inteira confiança na tua fidelidade me desse algum sossego, e ficasse, apesar de tudo, num estado suportável, sem excessivo sofrimento. [...]Adeus. Era melhor nunca te ter visto. Ah, sinto até ao fundo a mentira deste pensamento e reconheço, no momento em que escrevo, que prefiro ser desgraçada amando-te do que nunca te haver conhecido. Aceito, assim, sem uma queixa, a minha má fortuna, pois não a quiseste tornar melhor. Adeus: promete-me que terás saudades minhas se vier a morrer de tristeza; e oxalá o desvario desta paixão consiga afastar-te de tudo.”

CARTA QUARTA

“[...] Atormentaste-me com a tua insistência, transtornaste-me com o teu ardor, encantaste-me com a tua delicadeza, confiei nas tuas juras, seduziu-me a minha inclinação violenta, e o que se seguiu a tão agradável e feliz começo não são mais que suspiros, lágrimas e uma tristíssima morte que julgo sem remédio. [...] Toda a gente se apercebeu da completa mudança do meu carácter, dos meus modos, do meu ser. [...] Estou mais que convencida do meu infortúnio; a injustiça do teu procedimento não me deixa a menor dúvida, e tudo devo rezear, já que me abandonaste. [...] Que fiz eu para ser tão desgraçada? Porque envenenaste a minha vida? Porque não nasci noutra país? Adeus. Perdoa-me. Já não ousa pedir-te que me queiras. Vê ao que me reduziu o meu destino. Adeus.”

CARTA QUINTA

“Escrevo-lhe pela última vez e espero fazer-lhe sentir, na diferença de termos e modos desta carta, que finalmente acabou por me convencer de que já me não ama e que devo, portanto, deixar de o amar. [...] Se me tivesse dado alguma prova de amor, depois de ter saído de Portugal, teria feito todos os esforços para sair daqui; ter-me-ia disfarçado para ir ter consigo. Ai, que teria sido de mim se não se importasse comigo, depois de estar em França? Que horror! Que loucura! Que vergonha tão grande para a minha família, a quem quero tanto, depois que deixei de o amar! [...] Mas, por fim, liberei-me do encantamento. Grande foi a ajuda que me deu, e de que tinha, confesso, extrema necessidade. [...] Ao devolver-lhe as suas cartas, guardarei, cuidadosamente, as duas últimas que me escreveu; hei-de lê-las ainda mais do que li as primeiras, para não voltar a cair nas minhas fraquezas. Ah, quanto me custam e como teria sido feliz se tivesse consentido que o amasse sempre! Reconheço que me preocupo ainda muito com as minhas queixas e a sua infidelidade, mas lembre-se que a mim própria prometi um estado mais tranquilo, que espero atingir, eu então tomarei uma resolução extrema, que virá a conhecer sem grande desgosto. De si nada mais quero. Sou uma doida, passo o tempo a dizer a mesma coisa. É preciso deixá-lo e não pensar mais em si. Creio mesmo que não voltarei a escrever-lhe. Que obrigação tenho eu de lhe dar conta de todos os meus sentimentos?”

Estas cartas, como vemos, tornaram-se símbolo do amor enclausurado, mostrando que o verdadeiro drama está dentro de nós e na forma como vemos o amor, independentemente do lugar em que nos encontramos, pois não fugimos de nós mesmos, e se torna imperioso acreditar que a escrita feminina é uma arma poderosa que pode ser usada como uma forma de oposição à opressão. E esse é o caminho utilizado pelas “Três Marias” em *Novas Cartas Portuguesas*.

1.2 *As Três Marias*

Sobre as autoras de *Novas Cartas Portuguesas*, ou, como são mais conhecidas, as três Marias, propomos uma breve apresentação:

Maria Velho da Costa é escritora portuguesa, licenciada em Filologia Germânica, e também professora no ensino secundário. Juntou na sua obra às teses de reivindicação feminina a um inconformismo quanto aos cânones narrativos. Logo suas preocupações embora, inicialmente, voltadas para o

universo feminino, não se limitaram a ele: “É possível observar em suas personagens a experiência de ser mulher em Portugal desde finais do século XIX. Maria Velho da Costa é uma das poucas vozes femininas, dentro do espaço ficcional português, a retratar a questão multicultural no Portugal pós-colonial (...).”⁷

“Maria Teresa Horta nasceu em Lisboa e fez a sua estréia no campo da poesia em 1960. A partir de 1971, devido ao escândalo que envolveu a publicação de *Novas Cartas Portuguesas*, de que foi co-autora, e ao processo judicial que se lhe seguiu, passa a ser vista como um expoente do feminismo em Portugal. A sua luta pelos direitos das mulheres é inseparável de uma carreira literária muitas vezes afetada, positiva ou negativamente, pelo seu posicionamento ético. No entanto, e apesar da intransigência das suas convicções, a escritora não se reconhece na imagem estereotipada da ‘feminista militante’”⁸

Já Maria Isabel Barreno, formou-se “em Ciências Histórico-Filosóficas na Faculdade de Letras de Lisboa. O seu trabalho literário iniciou-se em 1961, com a publicação de três contos. Em 1968, colaborou na obra *A Condição da Mulher Portuguesa*, organizada por Urbano Tavares Rodrigues. Foi co-autora de *Novas Cartas Portuguesas* (1972), tendo estado envolvida no chamado processo das ‘três Marias’, resultante da então polêmica publicação do livro. Foi um dos nomes do movimento feminista português e as questões da condição da mulher na sociedade portuguesa estiveram quase sempre presentes nas suas obras.”⁹

⁷ GALLO, Liliana M. *Portugal entre Próspero e Caliban: Quando se está na diáspora mesmo estando na própria terra*. Estudos feministas e pós-coloniais. In: www.fazendogenero7.ufsc.br/artigos, acessado em 10 de abril de 2007.

⁸ In: http://www.mulheres-ps20.ipp.pt/Maria_Teresa_Horta%20.htm , acessado em 01 de maio de 2007.

⁹ In: http://www.universal.pt/scripts/hlp/hlp.exe/artigo?cod=2_12 , acessado em 01 de maio de 2007.

1.2.1 *As Novas Cartas Portuguesas*

Engels (*Origem da Família, da Propriedade Privada e do Estado*, 1884) aceitou também existir num passado longínquo uma sociedade matriarcal, não da mítica tribo das guerreiras amazonas, que tantas lendas gerou, na qual as mulheres dispunham de uma liberdade sexual desconhecida para os modernos.

Em *Las mujeres y la narrativa*¹⁰, Virginia Woolf propõe tanto a reflexão sobre as mulheres quanto a ficção por elas escrita como também, a ficção que sobre elas se escreve. A confiar nos manuais de história da literatura, a ausência das mulheres no cânone literário é evidente e flagrante. Assim, a partir desta constatação, quase que poderíamos acreditar num total desinteresse das mulheres pela escrita ou pelo exercício intelectual. Woolf nos esclarece, no entanto, que, se é verdade que as mulheres sempre quiseram escrever, também é verdade que nunca puderam fazê-lo e, que puderam menos ainda publicar, simplesmente por não possuírem condições materiais favoráveis para exercer o ofício intelectual em meio às urgentes e intermináveis demandas domésticas, como também pelo universo patriarcal que delimitava sua área de atuação.

Por que a escolha de cartas? “Deste modo vamos construindo um azulejo: painel. Carta por carta ou palavra escrita, volátil, entregue. A nós principalmente, depois a eles; a quem nos quiser ler mesmo com raiva.”¹¹ Como vimos anteriormente, as cartas íntimas sempre se constituíram como possibilidade de expressão artística para muitos autores, que não deixaram de incluí-las no todo de sua atividade criadora. A estruturação própria do

¹⁰ WOOLF, Virginia. *Las mujeres y la narrativa*. In: *La torre inclinada*. Barcelona: Editorial Lumen, 1977.

¹¹ Primeira Carta II de *Novas Cartas Portuguesas*

discurso epistolar se ajusta, nesse contexto, à prática do “desabafo”, que entendemos como manifestação de uma revolta dirigida a variados alvos da conjuntura política e cultural de Portugal, no século vinte.

Mas então onde estavam essas mulheres? Essas vozes femininas, que contrariavam a temática de que para ser feliz uma mulher deveria casar e ter filhos? Estavam dentro do espaço privado, morriam de parto, eram analfabetas, – mas, coloca-se, – não eram burras, e assim formaram a nova geração, as novas mulheres que despertaram para essa nova consciência, que ousaram criar, ousaram viver sozinhas, que abriram caminhos, estas teimosíssimas mulheres que sedentas por mais, muito mais do que lhes havia sido permitido viver, abriram caminhos para todas que, até hoje, reverenciam o ofício da escrita e que não desistem de se apossar dela para protestar, amar, denunciar, falar.

Segundo Walter Benjamin¹², o movimento de atualização do passado implica uma reconstrução de uma significação que não é idêntica à significação do passado, embora nela seja referenciado. O movimento de atualização é um movimento de transformação do passado e do presente. Nesse sentido, ele é a construção, pois a luta pelo passado não é outra coisa que a tentativa de salvar o presente. O resgate do passado é também um resgate do futuro, pois para se compreender o que vem depois é preciso que se compreenda o que veio antes. Mostrar como o passado encerra signos e auspícios favoráveis à libertação, ainda que reprimidos. Deve haver uma reapropriação do passado, não repeti-lo de maneira saudosista: isto é o que Benjamin chama de “salto tigrino em direção ao passado”.

O livro, *Novas Cartas Portuguesas*, escrito sob o formato de cartas,

¹² BENJAMIN, Walter. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”, São Paulo, Bom tempo, 2005.

teve também uma razão de ser, pois aquele que escreve, o faz para alguém, e esse interlocutor pode ser a sociedade, o homem ou as próprias mulheres. Foi necessário que houvesse um primeiro estágio, uma ruptura, uma quebra, para o conhecimento, e depois a união, para a luta.

“[...] e porque se diz por laracha que a ‘mulher é a última colônia do homem’, Colônia do homem a mulher?”

E são as “Marias” mesmo quem respondem:

“Que idéia, que exagero!... [...] se a mulher nada tem, se existe só através do homem. Que pode a literatura, irmãs, as palavras, contra tudo isto? Havendo ainda por cima a contar sempre com que: a mulher não tem uma cultura própria. Ela existe numa cultura onde o poder pertence aos homens.” (Segunda Carta VIII.)

“Não nos tomarão mais como guerreiros tomavam castelos em vitória, a fim de os habitantes não só com leis, espadas, mas também com vinho: vigor deles, abastança. Mulher: abastança de homem, sua semelhança, sua terra, seu latifúndio herdado.” (Primeira Carta V).

É com essa escrita que Maria Velho da Costa, Maria Isabel Barreno e Maria Teresa Horta resgatam a história e os desejos proibidos da freira portuguesa do século XVII, Mariana Alcoforado, num texto não menos polêmico, publicado nos albores de um novo tempo da história de Portugal no princípio dos anos 70. Contudo é bom ressaltar que sem nostalgias e sentimentos de resgate de um passado, mas como forma de desafio as convenções e recato exigido às mulheres, em falas que se misturam, escondendo a autoria, falam de tudo, do aborto à pureza, do prazer sexual à vergonha do próprio corpo, revelam um mundo escondido, mas conhecido de todas as mulheres, e desmistificam o fato de quando uma mulher fala por ela própria vira pornografia e defendem que ao se colocar, fazem sim, um registro.

PRIMEIRA CARTA I

“Pois que toda a literatura é uma longa carta a um interlocutor invisível, presente, possível ou futura paixão que liquidamos, alimentamos ou procuramos. E já foi dito que não interessa tanto o objecto, apenas pretexto, mas antes a paixão; e eu acrescento que não interessa tanto a paixão, apenas pretexto, mas antes o seu exercício.

Não será portanto necessário perguntarmo-nos se o que nos junta é paixão comum de exercícios diferentes, ou exercício comum de paixões diferentes. Porque só nos perguntaremos então qual o modo do nosso exercício, se nostalgia, se vingança. Sim, sem dúvida que nostalgia é também uma forma de vingança, e vingança uma forma de nostalgia; em ambos os casos procuramos o que não nos faria recuar; o que não nos faria destruir. Mas não deixa a paixão de ser a força e o exercício o seu sentido.

Só de nostalgias faremos uma irmandade e um convento, Soror Mariana das cinco cartas. Só de vinganças, faremos um Outubro, um Maio, e novo mês para cobrir o calendário. E de nós, o que faremos? 1/3/71”

TERCEIRA CARTA I

“Considerai, irmãs minhas, cá hoje e ensoalhada a febra por este brando sol se repartindo e bem rendido, turista o dar e o brotar para esta novidade literária que há-de vender-se, eu vos asseguro, ó seis patinhas sonsas de nós três caminheiras, considerai cá hoje e abri-vos – nós para nós e eles. Considerai a cláusula proposta, a desclausura, a exposição de meninas na roda, paridas a esconsas da matriz de três. Moças só meio meninas bem largadas da casa de seus pais e arrematados já seus dotes em leilão de país. Nem vai ser isto, pois não é? Que vai ser de nós e Mariana depois desta partida, choro de ausência, de alguma falta, falha de Mariana ou quem – ou dela querer sabê-la? 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.

E nós, e nós, de quem, a quem o rumo, os dizeres que nem assinados vão, o trio de mãos que mais de três não seja e anónimo o coro? Oh quanta problemática prevejo, manas, existiremos três numa só causa e nem bem lhe sabemos disto a causa de nada e por isso as mãos nos damos e lhes damos, nos damos o redondo da mão o som agudo – a escrita, roda de saias-folhas, viração de quê? Garantia porém a quem folheia – o tema é de passagem, de passionar, passar paixão e o tom é compaixão, é compartilhado com paixão. 3/3/71”

O momento de libertação é a ocasião em que os oprimidos rompem com a seqüência ordenada ininterrupta do tempo e instauram um outro conceito do presente, revela as possibilidades do presente até então insuspeitadas, as “Marias” selecionam no passado os breves instantes, os mais significativos e auspiciosos, e os apresentam sobre a forma de uma narrativa que comporta o seu próprio projeto.

“E às vezes um pouco como desterradas nos sentimos; se sente a mulher quando não cumpre a figura imposta pelos tempos, não a interpreta e assim tenha de procurar caminhos, outros [...]”¹³. Elas quebram com o modelo da fêmea que é reduzida a um objeto, objeto de desejo. Objeto porque é desejada, mas não deseja, já que é submissa a um macho. Atuaram assim como porta-vozes do que há de mais reacionário e degenerado, apologistas de antivalores morais e sociais. Derrubam a visão perversa onde a mulher era apenas um reflexo mal-acabado da figura masculina.

Meu texto de amor ou proposto de uma mulher, à maneira de monólogo.

“Não necessariamente, meu amor, sem ti a liberdade ou a pressa de morte no meu corpo. A morte que se bebe pela sede voraz; a morte que se bebe como vinho doce, dourado à transparência do vidro. A morte que se bebe pela dormência ou indiferença de tudo e já nada importa que saibamos.

Conservemos, meu amor, raivosamente, ambiciosamente, a vertigem. Esta vontade de te morder os pulsos e o ventre, as verilhas. Esta ansiedade de que me beijes os ombros e me violentes devagar até ao êxtase. Esta ternura esgarçada e leve de passar lentamente a língua pelas tuas pernas, pelas tuas axilas, pelos teus testículos, tão frágeis e desprotegidos, tão maravilhosamente quentes e veludo de que se revestem os frutos.

Urgentemente.

Mergulhemos, caiamos até ao fundo bem fundo da vertigem.

Da tontura.

Utilizemos, meu amor, a loucura. Móvel, tão móvel; tão cega e tão detida, tão *sequer* de tudo já erguida se retornas.

E me tomas.

Te governo eu pela cintura e nos olhos. No lume das tuas veias: nós tão pouco de vontade; só por sagacidade, impulso imediato.

¹³ Primeira Carta VI, de *Novas Cartas Portuguesas*.

Minha louça e ouro e linho e viagem. Provoquemos a perca, o limite, o começo de tudo o que nos cerca; não oiçamos o tempo. Neguemos as pessoas: todas; uma por uma; enquanto as mulheres com os seus compridos cabelos a afluírem a cintura desenham a boca e os homens têm as armas apontadas, os dedos apertados no ardor das armas, no ardor ácido e amargo do ódio.

Esqueçamos, meu amor, esqueçamos. Mesmo que desesperadamente nos mantenhamos lúcidos e a vertigem não seja mais que a fictícia queda de um pesadelo sonhado em qualquer cama. Assim caio e penso que me suicido e de manso me enovelo na queda, no vento, no sol, na pedra mansa do ar, na vontade de voar não permitida. Assim me envolvo no medo do peso do corpo que me arrasta e me desguarnece do riso, ancorada a mim.

Como um afogado vou agarrada ao teu pescoço enquanto tu nadas contra a minha morte. Não, jamais... e vejo-te naufragar sem pena...

Debrucemo-nos, tombemos bem até ao fundo a tocarmos com os pés o lodo, abaixo das escarpas. Que as plantas mansas da loucura começam já a rodear-nos com os seus caules macios, suaves, graves, a sugarem-nos o sangue e dele a febre e a raiz meu amor e nada nos resta entre os outros.

Escolhamos o silêncio, entreguemos: os braços às agulhas que nos rasgam as veias e adormeçamos devagar depois, sem pesadelos mais do que nós próprios.

Lá embaixo a árvores esperam-nos.

Lentamente desço sobre elas, verdes, radiosas, enormes, a taparem o chão penumbroso onde os nossos corpos descansarão depois, onde os nossos corpos baterão em vez de sobre as árvores que já se abrem, se entreabrem a fim de no deixarem passar: úmidas, férteis, vibrantes, alimentadas de terra; de estrume, de pequenos animais que lhes matam a fome, o desejo.

Como na realidade é meiga a pedra calcinada, a pedra ruída, ruiva, mansa, morna, que me recebe. Eis a morte que se bebe como vinho doce, dourado à transparência do vidro.

Um vinho velho que adormeceu há séculos, amodorrado nos frascos postos em fila, com as suas pesadas rolhas de vidro trabalhado.

Eis, meu amor, a morte à qual tu afinal não pertences:

desço sòzinha, 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.

Nas ancas tenho ainda a marca dos teus dedos; a marca da tua boca, o traço molhado da tua língua, dos teus dentes.

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. 25/10/71”

A libertação feminina está intimamente ligada à construção de um novo tempo e nesse novo contexto a mulher passou a se enxergar, a se assumir e a questionar as imagens que dela fizeram, como também aquelas que percebia dela mesma ao se olhar no espelho.

1.2.2 *As Novas Cartas Portuguesas e a Censura*

“A Censura terá somente por fim impedir a perversão da opinião pública na sua função de força social e deverá ser exercida por forma a defendê-la de todos os factores que a desorientem contra a verdade, a justiça, a moral, a boa administração e o bem comum, e a evitar que sejam atacados os princípios fundamentais da organização da sociedade.”

Decreto n.º 22 756. de 29 de Junho de 1933 (art. 3)

A história da ditadura em Portugal está intimamente ligada a um nome: António Oliveira Salazar. No dia 27 de abril de 1928, tomou posse no Ministério das Finanças e, durante 40 anos, até 1968, foi ele quem governou o país. Salazar somente deixou o governo por causa de um acidente sofrido em sua casa de campo.

A ditadura portuguesa seguiu o modelo italiano e alemão, baseado na censura, violência política, repressão, prisões e tortura. Por definição temos Censura por uso pelo estado ou grupo de poder, no sentido de controlar e impedir a liberdade de expressão. A censura criminaliza certas ações de comunicação, ou até a tentativa de exercer essa comunicação. No sentido moderno, a censura consiste em qualquer tentativa de suprimir informação, opiniões e até formas de expressão, como certas facetas da arte.

Em Portugal a censura em si era algo mais complexo que a censura política, pois era também uma censura de costumes. Tudo aquilo que pudesse ir contra a moral conservadora e respeitadora das tradições era censurado. O Estado Novo chegou, inclusive, a legislar acerca do casamento das professoras.

A PIDE, polícia secreta, tinha informantes em todos os lugares, por isso ninguém ousava levantar a voz para dizer mal do governo, com medo de ir preso. A censura tinha, portanto, representantes a nível distrital.

Quanto à censura literária, o autor ou o editor de uma obra literária era obrigado a comunicar aos serviços de censura o título da obra para que sob esta informação se decidisse se dispensariam ou não a leitura prévia e, após a apreciação se autorizavam a impressão e circulação da obra no país. Logo, e visto que alguns títulos poderiam não ser sugestivos de propaganda contra o regime, os autores e editores tinham uma imensa margem de manobra, podendo editar e vender livros de conteúdo crítico ao regime. Esta situação, tendo sido relatada a Salazar, deu poder à censura para que após a publicação e venda dos livros pudesse através de denúncias, da própria vigilância da Polícia Política e da própria colaboração de alguns proprietários de livrarias, tipografias, tabacarias, quiosques ou postos de venda de livros, que temiam os prejuízos causados por multas, apreensões de livros ou o encerramento por tempo determinado do estabelecimento, agir na caça ao livro.

Assim, “[a] ditadura sendo um período de repressão afectou não só a vida social mas também todas as formas de arte, e bastante a área das Letras. Apesar da censura não ser dirigida directamente aos livros, a caça ao livro fazia-se após a impressão e os seus autores e editores eram sujeitos a castigo. Visto que não existia uma censura prévia tal como havia nos meios de comunicação. Enquanto o resto do Mundo evoluía e diversas tendências artísticas surgiam, Portugal tinha as fronteiras encerradas à novidade e desta forma a influência estrangeira na arte Portuguesa era tardia e muito pobre. E assim, um certo sentimento de revolta e contestação surge devido a essa lacuna que separa Portugal dos restantes países ocidentais. Torna-se óbvio, então, a forma como a censura literária afectou as condições de produção e difusão da literatura nacional. Toda a manifestação que fosse de combate político teria de ser clandestina, deixando a literatura de surgir de forma

natural e passando a sofrer com a castração à criatividade. Para além da polícia política o autor tinha, então, de passar pela sua própria autocensura e encontrar mecanismos de camuflagem como analogias e metáforas para que a sua obra pudesse passar pelos serviços de censura do regime. Não há Estado forte onde o Poder Executivo o não é, e o enfraquecimento deste é característica geral dos regimes políticos dominados pelo liberalismo individualista ou socialista, pelo espírito partidário e pelos excessos e desordens do parlamentarismo.”¹⁴

A luta pela libertação da mulher não deveria em nenhum momento ser desvinculada da busca de soluções dos problemas mais gerais da sociedade. Mas em raríssimas oportunidades as forças políticas que se propõem a travar as lutas gerais elegeram a questão da mulher como fundamental para o desenvolvimento do próprio processo de libertação do povo.

A publicação das cartas se dá em Portugal nesse momento, o da ditadura e da pesada censura, mesmo sem conotação política, foram censuradas e tiveram sua circulação cessada. É interpretada como uma obra, cuja focalização quase exclusivamente feminina e a alusão direta e sem subterfúgios a realidades e problemas que de regra eram escondidos e modificados como escandalosas, valerá às autoras um processo judicial.

Cândido de Azevedo, jornalista da RTP e professor universitário, autor de vários livros, dos quais, destacamos aqui, *Mutiladas e Proibidas – Para a História da Censura Literária em Portugal nos Tempos do Estado Novo* coloca, segundo suas investigações, um trecho do parecer do órgãos da censura homologada em 26 de maio de 1972, onde se lê a ressalva ao livro *Novas Cartas Portuguesas*.

¹⁴ <http://igitur-archive.library.uu.nl/student-theses/2006-0830-200928/3a%20versão.doc>. Acessado em 17 de maio de 2007.

“Este livro é constituído por uma série de textos em prosa e versos ligados à história de Mariana Alcoforado, mas em que se preconiza sempre a emancipação da mulher em todos os seus aspectos através de histórias e reflexões. Algumas das passagens são francamente chocantes por imorais, constituindo uma ofensa aos costumes e à moral vigente no País.

Concluindo: sou do parecer que se proíba a circulação no país do livro em referência, viando-se o mesmo à Polícia Judiciária para efeitos de instrução do processo crime.”¹⁵

Coloca-se ainda que assim como a proibição da obra também se deu a apreensão e destruição de todos os exemplares da mesma encontrados em livrarias, editoras e universidades.

É certo que a História influenciou e muito a Literatura Portuguesa, talvez a tenha até tornado mais forte, mais rica devido a ter de lutar para sobreviver. Mas não se pode deixar de salientar que os escritores não passaram só pelos serviços de censura, passaram também pela sua própria autocensura, já que aqueles parece que tinham como função exercer a castração da imaginação e destruir a criatividade. Muito possivelmente imensas obras ficaram por escrever, e, como se sabe, muitas outras foram apreendidas.

Muitos escritores afirmavam que:

“Escrever assim é uma verdadeira tortura. Porque o mal não está apenas no que a censura proíbe mas também no receio do que ela pode proibir. Cada um de nós coloca, ao escrever, um censor imaginário sobre a mesa de trabalho – e essa invisível, incorpórea presença tira-nos toda a espontaneidade, (...), obriga-nos a mascarar o nosso pensamento, quando não a abandoná-lo, sempre com aquela obsessão: “Eles deixarão passar isto?” assim “a principal censura é a que se exerce só pelo facto de existir a censura” (Rodrigues, 1980).

¹⁵ AZEVEDO, Cândido. *Mutiladas e Proibidas – Para a História da Censura Literária em Portugal nos Tempos do Estado Novo*. p 121.

CAPÍTULO II

MARIA DE MEDEIROS

Uma breve apresentação se faz necessária, para futuro entendimento das questões a serem abordadas no filme “Capitães de Abril”, da diretora Maria de Medeiros.

“Maria de Medeiros nasceu em Lisboa numa família de intelectuais. A sua mãe é jornalista, o seu pai pianista, compositor, maestro e historiador da música. Viveu toda a sua infância em Viena, Áustria.

Após a Revolução dos Cravos em 1974, seguiu os seus pais para Lisboa. Fez toda a sua escolaridade no Liceu Francês.

Aos quinze anos, interpreta o seu primeiro papel no cinema em “Silvestre” de João César Monteiro. Ainda adolescente, começou igualmente a abordar o teatro clássico sob a direcção de Philippe Fridman.

Aos dezoito anos, instala-se em França onde começa estudos de filosofia antes de entrar para a Escola Nacional Superior de Artes e Técnicas do Teatro na aula de Brigitte Jaques.

Dois anos mais tarde, entra para o Conservatório Nacional Superior de Arte Dramática de Paris onde segue as aulas de Michel Bouquet e de Jean-Pierre Vincent.

Em seguida, Maria alternará peças em Paris e filmes em diversos países. Representa Corneille, Federico Garcia Lorca, Mairêt, Calderón, sob a direcção de Brigitte Jaques, Jorge Lavelli, Jean-Marie Villégier, José Luis Gomez, nos teatros nacionais de Chaillot, La Colline, L'Odéon.

Paralelamente, filma em França com realizadores como Chantal Ackerman, Christine Laurent, Suzanne Schiffman, Jean-Charles Tacchella, Serge Moati, Didier Le Pêcheur, Bernard Rapp, Christian de Chalonges, Gérard Pullicino, John Lvoff, Patrick Braoudé, Richard Berry, Jean-Pierre Améris.

Nos Estados Unidos, Maria protagoniza grandes produções como *Henry & June*, de Philip Kaufman ou *Pulp Fiction*, de Quentin Tarantino, mas também representa em filmes independentes.

Maria permanece igualmente muito fiel ao cinema português onde filma com Manoel de Oliveira, Teresa Villaverde, Luis Galvão Telles, Joaquim Leitão. Trabalha igualmente com realizadores ingleses, canadenses, italianos, alemães, austríacos, japoneses, brasileiros...

Em França, é também intérprete de alguns filmes de televisão, sob a direcção nomeadamente de Joyce Buñuel, Robert Enrico ou Miguel Courtois.

Para além da sua atividade como atriz, Maria de Medeiros começa por volta dos vinte anos a realizar curtas e médias metragens, entre as quais “Fragmento II”, a partir da peça de Samuel Beckett, e “A morte do príncipe”, a partir da peça de Fernando Pessoa.

Em 1999, dirige a sua primeira longa-metragem, “Capitães de Abril” (Seleccção oficial Cannes 2000) sobre a Revolução dos Cravos, pela qual obtém o Grande Prémio da Mostra Internacional de São Paulo no Brasil, o prémio “Globo de Ouro” para o melhor filme em Portugal e vários prémios do

público em França.”¹⁶

Essas informações foram retiradas do *Site* oficial de Maria de Medeiros, onde coloca ainda sua predileção pela música popular brasileira e sua paixão pelos músicos Caetano, Chico Buarque, Milton Nascimento, pois com eles compartilhava a língua, e sobretudo a certeza de que como ela, eles também eram poetas, pensadores e resistentes. “Foram para nós verdadeiros orientadores”, afirma.

2.1 *Maria de Medeiros e os Capitães de Abril*

Nesta obra de Maria de Medeiros percebe-se que outro tipo de relação com os paradigmas do passado se construiu, e o novo modelo questiona a Revolução de Abril, sublinhando diferenças e semelhanças com a obra das “Três Marias”.

Verifica-se a ficcionalização da revolução que se estabelece no roteiro de Maria Medeiros: a ação de recriar a história que, de algum modo, ainda toca o presente, na medida em que a liberdade de expressão apenas havia sido (re)conquistada há vinte e cinco anos.

No filme, percebemos como Medeiros relata a emoção de encenar os momentos da euforia popular, quando o povo saiu às ruas para apoiar os canhões, a exemplo da florista que distribuía cravos aos revolucionários, como teria ocorrido historicamente (e que levou o movimento a ser conhecido como Revolução dos Cravos). Ficcionalizando o passado, consegue criar um eixo narrativo para aquele momento que justifique a memória do presente, já que pouco se sabe a respeito deste fato específico ocorrido ao longo do dia 25 de Abril de 1974, em Lisboa.

¹⁶ http://www.mariademedeiros.net/blue/index_blue.html, acessado em 21 de maio de 2007.

Com isso, a diretora consegue recuperar o momento de festa, tal como a história a fixou, e como a que se inscreveu na memória popular.

Capta o movimento dos capitães, relido a partir de um presente de possibilidades de ser da realidade que se desejava construir. Prova disto é o papel que se concede à figura feminina, reinserindo no seio da Revolução uma passeata, ocorrida em 13 de janeiro de 1975, na qual elas assumem a frente com suas palavras de ordem “homens na cozinha, mais liberdade sexual”. Celebra-se, deste modo, um 25 de Abril não-histórico, mas alegoria de um desejo libertário, principalmente feminino.

A revolução é percebida pela diretora como um movimento interior: se não conseguirmos mudar interiormente, não poderemos abrir-nos para pensar em formas mais justas e humanas. A história é feita por homens e mulheres a cada instante, no cotidiano de suas vidas.

Assim sendo, outro ponto importante é o caminho inverso da linha de pesquisa sempre apresentada, Maria de Medeiros percorreu com “Capitães de Abril”, no caminho onde o cinema entrou na literatura, e dela se apropriou para construir uma linguagem, que ao distanciar-se das comemorações oficiais, reflete acerca do que na cultura e também na sociedade aconteceu, a ânsia pela libertação de um sistema político ultrapassado, que impedia a livre expressão.

Para Medeiros, a literatura não se bastou, e, por isso dá novo rumo ao acontecimento revolucionário. Pois se verifica no filme uma tentativa de quebra do ideal feminino elaborado pela literatura portuguesa anterior e contemporânea a 1974.

Os Capitães, no filme de Medeiros, surgem como aqueles que intensificaram o movimento de insatisfação das Forças Armadas e entenderam

que o tempo dos dogmas estava ultrapassado, fazendo acontecer a Revolução.

Assim, se por um lado a História provoca a literatura a construir suas produções, a literatura provoca o cinema. Pois um filme deixa sua marca, essa ambigüidade cinematográfica, produzida por linguagens verbais e não-verbais, que escondem e ressaltam idéias, sentimentos e discursos. Pode-se perder a seqüência dos fatos narrados, mas alguma coisa permanece na lembrança e desafia o tempo. O poeta José Delmo escreve que “se não vigiarmos a vida eles escreverão a história e o futuro poderá neles acreditar” (DELMO, 1987, p. 58).

Daí a necessidade que a diretora Maria de Medeiros teve de falar e escrever outra vez sobre o assunto, para que a história não se apague, sobretudo, para quem viveu tão fortemente acontecimentos pré e pós-revolucionários.

CAPÍTULO III

AS MULHERES E A REVOLUÇÃO

Maria de Medeiros percebe que a luta pela libertação da mulher não deveria em nenhum momento ser desvinculada da busca de soluções dos problemas mais gerais da sociedade. Mas em raríssimas oportunidades as forças políticas que se propõem a travar as lutas gerais elegeram a questão da mulher como fundamental para o desenvolvimento do próprio processo de libertação do povo.

A história da revolução não relata ou revela heroínas ou deladoras. Não vimos nenhuma mulher em lugar de destaque; essa negligência em relação à mulher fica mais visível nos momentos mais significativos dessa história; as mulheres em todo o país encontravam-se desorganizadas, e parece-nos que aquele dia foi apenas conhecido pelo universo masculino.

Contudo, essa ausência de protagonismo feminino, não significa que as mulheres não estivessem com e pela revolução, e assim se envolvendo neste processo antes, durante e depois.

As mulheres foram incorporadas às organizações de esquerda, tanto no campo como nas cidades. Mas essas organizações relutaram em absorver a

mulher militante de maneira mais adequada ao papel que ela já vinha desempenhando nas diversas áreas da vida social e econômica, por considerarem que as ações guerrilheiras só diziam respeito aos homens.

Mas por excessiva discrição as mulheres estiveram presentes, mas quase invisíveis, desempenhando o papel que já lhes pertencia, permanecendo no espaço privado, a casa, deixando o espaço público para os homens.

Entretanto, aquelas que se dedicaram à luta pela libertação do povo mostraram mais uma vez que a mulher não deixou por menos: foi rebelde à tirania e enfrentou o inimigo cara a cara.

Ao participar da luta armada, as mulheres puderam sentir as discriminações por parte de seus próprios companheiros, tanto pela superproteção, como pela subestimação de sua capacidade física e intelectual. Quando caíam nas mãos do inimigo, enfrentavam a tortura e seus algozes aproveitaram-se delas para a prática da violência sexual.

Zita Seabra, em um artigo intitulado “As mulheres na clandestinidade: a minha experiência”¹⁷ aborda o tema dessa mulher oculta, disfarçada, porém atuante, e constantemente usada nesse processo revolucionário de abril de 1974. Destaca-se:

“Passei à clandestinidade, em 1967, por razões idênticas às de muitas e muitas outras pessoas. Tinha então 17 anos de idade. Vivia no Porto e era Presidente da Associação de Estudantes do Ensino Liceal desta cidade. Até 1974 vivi com identidade e com documentos falsos, longe da família e dos amigos, sempre no país, sem nunca ter saído para o estrangeiro, excepto no acto de transição da legalidade para a clandestinidade. Reencontrar a liberdade foi bem mais fácil do que o caminho inverso apesar do aparelho oleado do PCP que com dezenas de anos de experiência, enquadrava os novos quadros e lhe transmitia experiências que procuravam garantir a sobrevivência em condições complexas particularmente para quem, como eu, trabalhava com estudantes. O sector estudantil era o mais vulnerável de todos, sobretudo desde os meados dos anos 60, porque, por um lado era aquele em que se desenrolavam maiores e mais visíveis lutas, por

¹⁷ CAMÕES – *Revista de Letras e Culturas Lusófonas*. N.º 5, abril/junho, p. 26, 1999.

outro era obviamente a organização em que se sucediam mais prisões (incluindo de funcionários clandestinos).

Nas vésperas de um dia 1.º de Maio recebi uns panfletos apelando aos trabalhadores para que se manifestassem na Baixa do Porto em comemoração do seu dia. Fiquei encarregada de organizar uma brigada de distribuição com dois estudantes das Escolas Técnicas que, entretanto acabavam de ser recrutados para o PCP. A brigada distribuiu os papéis tão bem ou tão mal que passaram à porta de uma esquadra da polícia e foram presos. Para evitar então a minha própria prisão, fui três meses para Paris para despistar a Polícia Política e reentrar no país com maior segurança.

Nessa altura, os funcionários clandestinos viviam preferencialmente nas zonas rurais e não nos centros urbanos. A minha primeira casa clandestina foi em Cête, junto ao Gaiato, no concelho de Penafiel.

Não durou muito tempo esta casa, uma vez que a prisão de um funcionário que a conhecia (Francisco Canais Rocha), me obrigou a transferir-me inicialmente para uma pensão em Valongo, pouco depois para uma parte de casa no Porto, até, por fim, ir parar, por bem mais tempo a uma pequena vivenda de Rio Tinto.

Esta época foi a fase mais dura da minha vida de clandestina e de militante. Eram muito raras as mulheres que tinham trabalho de organização no aparelho clandestino. Primeiro porque havia uma tradicional divisão de funções em que à mulher competia defender a casa e ao homem os contactos com os militantes e com os dirigentes. Em segundo lugar esta divisão facilitava a forma como o aparelho clandestino se organizava, disfarçava e defendia.

Tendo vindo posteriormente a ser “promovida” ao trabalho de organização, importa, porém referir que nenhuma experiência foi tão dura e dolorosa do que a vivida com as chamadas oficialmente “Amigas das Casas do Partido”.

As “Amigas” tinham por missão dar à clandestinidade, uma aparência de normalidade. Por isso estavam sempre em casa, enquanto os “companheiros” saíam para o trabalho. Elas apenas podiam ir às compras duas vezes por semana e nunca se afastavam de um pequeno raio muito próximo da residência.

Pelo meu lado, habituada a uma vida fácil da média burguesia portuense a adaptação foi para mim dolorosa e o isolamento foi sentido como um peso terrível. Os únicos contactos que tinha com o exterior eram com o camarada que vivia na casa e com o controleiro que uma vez por mês vinha durante dois ou três dias fazer reuniões às quais eu não tinha o direito de assistir. Uma regra de ouro da sobrevivência clandestina é precisamente só se conhecer aquilo que é estritamente necessário. As Amigas apenas assistiam ao ponto político da ordem de trabalhos em que o controleiro dava conta das lutas nacionais que sistematicamente varriam o país, dos bons ventos de esperança que chegavam do Leste a par com os grandes feitos económicos e científicos do socialismo real... Elas não conheciam sequer, o ‘sector’ onde o ‘marido’ trabalhava. O perigo de prisão para estas mulheres era, porém tão grande como os dos homens que trabalhavam em contacto com a organização e com os militantes legais. A PIDE procurava não prender imediatamente um funcionário clandestino localizado, mas procurava vigiá-lo e segui-lo, para tentar atingir a sua casa e outros funcionários. Basta dizer que, por exemplo: no período de 1957 a 1965, foram assaltadas 40 casas clandestinas, encontradas pela PIDE e presos 122 funcionários (homens e mulheres) do PCP.

O isolamento das Amigas das Casas era tal que o PCP criou um jornal para difundir entre estas camaradas ou amigas (a diferença entre amigas e camaradas resultava do facto de que a muitas delas não serem reconhecidas sequer como militantes, apesar das duras funções desempenhadas). Chamava-se *A Voz das Camaradas das Casas do Partido* e foi durante esses anos tarefa minha receber os artigos e contribuições e imprimir-lo numa pequena tipografia clandestina que tinha em casa. *A Voz das Camaradas* era distribuído a estas mulheres clandestinas e foi a certa altura suspensa a sua publicação por se considerar que dava 'pistas' à polícia sobre a forma de organização das casas. O seu esquema gráfico inicial era da autoria do pintor Dias Coelho.

Habituada a uma vida movimentada dava-me particularmente mal com o vazio da grande tarefa que tinha: estar em casa! Por isso, procurei sempre e muitas outras o fizeram também, encontrar outros trabalhos compatíveis com a vida isolada entre paredes. Tive sempre, durante esses anos, uma pequena tipografia onde imprimia, diariamente, muitos dos panfletos e outros documentos do sector estudantil. Fui ainda encarregada de um outro trabalho que me dava um particular prazer: passar à máquina muitas folhas escritas à mão, a lápis, em papel mortalha de cigarro, vindas dos presos nas cadeias de Caxias ou de Peniche. Eram papéis escritos sem o mínimo desperdício, num minucioso trabalho de muitas horas e passados para o exterior nas condições mais curiosas: nas bainhas das roupas, nas solas dos sapatos, etc. Lembro-me bem do carinho e emoção com que recebia essas minúsculas folhas de papel e as descodificava para letra de máquina. Traziam notícias das cadeias, informavam de novos presos, do comportamento dos presos recentes, de questões pessoais e políticas das pessoas que viviam nas cadeias e particularmente das celas que mandavam aquelas notícias. Respondiam também às questões políticas que tinham recebido do exterior.

A minha última casa clandestina onde mantive funções de Camarada da Casa do Partido, foi na praia da Madalena, junto ao Porto. Desta casa guardo melhores recordações porque conseguia ir a pé, através do pinhal até ao mar de que tinha imensas saudades. O mar ainda hoje tem para mim a dimensão da liberdade.

As tarefas eram as mesmas, mas outras diferenças para melhor, existiam. Esta casa era o local de reunião dos funcionários clandestinos que controlavam o sector estudantil nas três Academias entretanto existentes: Lisboa, Coimbra e Porto.

[...] Recordo-me bem que nesse tempo o responsável por Lisboa chegava à Madalena passando por Castelo Branco! Nesta casa, tinha como vizinha uma vidente, com clientes vindos de todo o país, o que por um lado era tranquilizante uma vez que ninguém estranhava nada do que acontecesse por ali e tudo o que de anormal sucedia era em muito ultrapassado pela estranha vida e curiosos poderes da vizinha.

Mas, por outro lado, a estadia dos seus clientes horas a fio de pé, na rua, à espera de vez, facilmente disfarçaria qualquer polícia que quisesse vigiar a nossa casa.

Esta vida de verdadeira clausura terminou porém para mim um dia quando me comunicara que vindo de encontro aos meus desejos o partido tinha decidido enviar-me para o trabalho de organização em Lisboa. Ia controlar os estudantes de Lisboa. Ainda recordo a conversa que tive na altura como se fosse hoje mesmo. Dizia-me o camarada controlador que ia mudar de tarefas, salientando sempre que o Partido apreciava tanto a modéstia da tarefa de uma camarada da Casa do

Partido e dava-lhe tanto valor como a mais arriscada missão do Secretário-Geral do Partido. Eu, é que concordar, concordava. Mas achar, não achava nada. Queria definitivamente agarrar o trabalho de organização e dar algum sentido ao imenso sacrifício que fazia ao estar isolada, longe da família e dos amigos. Não ia mais pôr em prática os conhecimentos e a experiência que já tinha ganho, em como se alugava uma casa sem fiador (na altura era obrigatório a sua indicação) e sem fotografia do casamento, que alguns senhorios de casas já mobiliadas pediam para se certificarem que não se tratava de um senhor e uma senhora pura e simplesmente fugidos aos legítimos esposos! [...]

Como percebemos até na luta pela liberdade, não de uma classe, mas sim de um povo, as mulheres também estiveram enclausuradas. Zita ainda ressalta que “ao longo dos 48 anos que durou a luta clandestina, o PCP sempre subalternizou as mulheres e as remeteu para um papel de mero apoio aos trabalhos revolucionários dos camaradas. Houve sempre, evidentemente, algumas exceções, de mulheres que ultrapassaram este estatuto, mas são muito poucas. De tal forma foi assim que em 1981 quando o PCP organizou a Exposição: ‘60 Anos de Luta ao Serviço do Povo e da Pátria’, o projeto de livro e de exposição que foram apresentados no Comitê Central, tinham pura e simplesmente esquecido as mulheres! Apenas após críticas e protestos de várias mulheres presentes (a começar por mim) é que a exposição e o livro foram ligeiramente corrigidos... Foi, por exemplo introduzida a página que tem a fotografia de 12 mulheres que viveram na clandestinidade, todas elas nessa altura, membros do Comitê Central’.

As conclusões são evidentes! Nada se compara em dureza, do quotidiano das Camaradas das Casas do Partido. A solidão, o isolamento, o ideal revolucionário alimentado não pela luta, mas por uma outra pessoa e tudo reduzido a um imenso espírito de missão. “Muitas vezes, estas mulheres tiveram filhos na clandestinidade e deles foi preciso separar-se na idade de entrarem para a escola. Então as crianças eram entregues para a família do pai

ou da mãe em Portugal que desconheciam em absoluto, ou iam para a União Soviética para uma escola especial de portugueses, onde permaneciam juntas longe da pátria e dos pais. Desta escola vieram em grupo após o 25 de Abril.

Separadas dos filhos e do mundo são obreiras de uma luta que as esqueceu. Após a queda do anterior regime, algumas (poucas) transitaram – finalmente - para o trabalho de organização. Mas a maioria continuou com funções que vinham no seguimento do que já anteriormente faziam. Muitas vêm a assegurar as sedes do PCP legal (limpeza, abertura da porta e funcionamento em geral). E ninguém recorda o seu esforço e abnegação. Não figuram pura e simplesmente nas múltiplas listas de antifascistas a recordar ou a condecorar. No 25 de Abril, apetece porém lembrar que houve pessoas, como elas que apenas por amor a um ideal ou por amor ao homem da sua vida, ou pelas duas coisas, dedicaram anos e anos a uma causa que consideravam justa, sem esperar nada em troca.”¹⁸

3.1 As Mulheres e o Cinema

Sempre soubemos que o grande mérito da boa adaptação cinematográfica consiste em atrair o público para a leitura do texto literário, e isto se comprova ao vermos a preocupação das livrarias em decorar suas vitrines com obras que deram origem a filmes. Porém o contrário também é verdadeiro, após assistirmos uma boa produção cinematográfica queremos correr atrás de livros que comprovem tal abordagem.

Desde os primórdios dos movimentos de liberação da mulher, as feministas americanas vêm estudando a representação da sexualidade feminina nas artes – na literatura, na pintura, no cinema e na televisão. Na medida que

¹⁸ Idem. Ibidem. p. 30

lutamos por uma teoria significativa, é importante notar que a crítica feminista, enquanto uma nova forma de interpretar textos, emergiu de preocupações correntes de mulheres que reavaliavam a cultura na qual haviam sido criadas e educadas. Nesse sentido, a crítica feminista diferencia-se dos antigos movimentos críticos de modo básico, já que eles desenvolviam-se a partir de uma reação contra posições teóricas dominantes (uma reação que ocorreu no nível intelectual). Incomum é a combinação que o feminismo faz entre o teórico e o ideológico.

Se assim é, torna-se extremamente importante para a mulher estudar o outro lado da história, mesmo que para isso se utilize de meios psicanalíticos, como ferramenta, já que ela pode desvendar os segredos de nossa socialização dentro do patriarcado (capitalista). Se concordarmos que os filmes comerciais, até certo ponto, tomaram a forma que tomaram para satisfazer desejos e necessidades criados pela organização familiar do século XIX (uma organização que produz traumas edipianos), a psicanálise torna-se então uma ferramenta crucial para explicar as necessidades, os desejos e as posições assumidas por macho e fêmea que se refletem nos filmes. Os signos do cinema hollywoodiano estão carregados de uma ideologia patriarcal que sustenta nossas estruturas sociais e que constrói a mulher de maneira específica – maneira tal que reflete as necessidades patriarcais e o inconsciente, também patriarcal.

Se tomarmos como ponto de referência os gêneros melodramáticos, perceberemos que apesar de ser destinado ao público feminino, por despertar contradições interiores, sempre acabam beneficiando o universo masculino, pois a mulher e as questões femininas só são centrais, só se desenvolvem no melodrama familiar. Designada ao lugar de objeto, ela é depositária do desejo

masculino, aparecendo de modo passivo e não ativo.

Tanto na literatura quanto nos filmes que expressava toda sorte de fantasias de submissão masculina e feminina. As situações apresentadas eram sempre passíveis de imaginar-se: garotos ou mesmo homens seduzidos por mulheres em posição de autoridade – governantas, enfermeiras, amas-secas, professoras, madrastas etc. (E claro que é significativo que nas fantasias correspondentes de domínio-submissão das mulheres, as posições de autoridade assumidas pelos homens possuam muito mais status – professores, médicos, policiais, executivos: esses homens seduzem as garotas inocentes e as jovens esposas que cruzam seus caminhos.)

O que podemos concluir com tal discussão é que nossa cultura está profundamente comprometida com os mitos das diferenças sexuais demarcadas, chamadas de “masculina” e “feminina”, que por sua vez giram em torno, em primeiro lugar, de um complexo aparato do olhar e depois de modelos de domínio-submissão.

A transição do filme entendido como mera técnica fotorreprodutora para o filme entendido como linguagem auto-suficiente já não deveria causar nenhum espanto, principalmente se tivermos em conta a inegável função de matriz da cultura desenvolvida pelo cinema de modo cada vez mais consciente ao longo de sua existência. Ao contrário da prática televisiva, que se limita a reproduzir sentidos previamente organizados, o filme é dotado de uma capacidade significante que lhe permite recriar a realidade sob a forma de uma linguagem, recorrendo a uma série de processos de reelaboração poética.

3.2 *As Mulheres em Capitães de Abril*

“Os Capitães de Abril” é um filme visto com frequência pelos olhos de uma menina, filha de um casal que vive a fratura de sua união. A mulher quer lutar por transformações, acha que o marido militar é reacionário. Na verdade, ele integra o movimento revolucionário. A menina descobre que seu pai é um herói, mas isso não salva o casamento de seus pais. “Aquele menina não sou eu, aqueles não são meus pais, mas de certa forma eu posso me identificar com ela e escolhi seu olhar inocente e puro para mostrar aqueles dias que abalaram Portugal.”¹⁹

Maria de Medeiros conta como foi emocionante encenar a euforia popular, quando o povo saiu às ruas para apoiar os canhões. A florista distribuiu cravos aos revolucionários, como ocorreu na realidade, e o movimento ficou conhecido como Revolução dos Cravos. Tudo começou com uma senha, quando uma rádio veiculou, na madrugada de 24 para 25 de abril de 1974, uma canção proibida pela ditadura –Grandola Vila Morena. A partir daí, começou a movimentação dos militares, que logo teve respaldo nos civis. “Era maravilhoso ver as pessoas recriarem a história diante da câmera; elas ficaram tão entusiasmadas que não paravam quando eu gritava ‘Corta!’; a euforia deixava a todos nós da equipe excitados, porque sabíamos que estávamos captando algo muito forte e verdadeiro.”²⁰

Como ocorreu na realidade, ela mostra que o movimento dos capitães foi consequência de Maio de 68. Muitos deles tinham sido universitários, muitos eram casados com universitárias. Medeiros coloca nas telas de Portugal a cena em que as mulheres pedem o fim da tirania e dão vivas à liberdade. O papel das mulheres é realçado na passeata de apoio, quando elas

¹⁹ www.terra.com.br/cinema/drama/capitães.htm acessado em 21 de junho de 2007.

²⁰ www.terra.com.br/cinema/drama/capitães.htm acessado em 21 de junho de 2007.

assumem a frente com suas palavras de ordem – os homens na cozinha, mais liberdade sexual. “Foi uma licença poética”, diz Maria, mas ela ainda coloca que tem tudo a ver. O espírito revolucionário é, por excelência, libertário e transformador. Ela conta o que quis passar com seu filme – “A revolução é um movimento interior; se não conseguirmos mudar interiormente, não poderemos abrir-nos para pensar em formas mais justas e humanas.”²¹

No filme de Maria de Medeiros podemos perceber uma série de mudanças, que podem ser entendidas ou não, mas que com certeza mudam a ordem social a qual estamos acostumados. Mostram uma preocupação com o posicionamento das mulheres e com as questões femininas que não era evidente em filmes feitos por diretores homens.

Antónia, personagem da própria Maria, é uma mulher em busca da verdade, e essa busca lhe tira o ponto de equilíbrio, pois na realidade ela procura sua própria identidade, e enquanto enigma, mistério, ela fica em segundo plano, sua participação nas cenas são limitadas, pontuais.

Em contrapartida Manuel, seu esposo, passa a figurar em primeiro plano dentro da ficção, como se de alguma forma esse jogo de mostra/esconde impedisse que a heroína “fosse conhecida” pelo espectador. Por razões também dúbias, pois ou ela não estava realmente presente por si mesma, já que na verdade apenas representava, ou outra coisa que pudesse ser de certo modo simbólica. Mas a narrativa não contava com esse desconhecimento, nem tentava chamar a atenção do espectador para ele. Poderíamos dizer, talvez, que era um efeito inconsciente dos medos e fantasias masculinos sobre a mulher. E isso vai ficando claro ao passar das cenas, o desconhecimento da mulher faz com que Manuel tente descobrir essa mulher, que apesar de com

²¹ http://www.mariademedeiros.net/blue/index_blue.html, acessado em 24 de junho de 2007.

ela ser casado e ter uma filha, desconhece, tenta conhecê-la através de sua imagem e através do que ela diz, nas breves interações que tem com ela, percebe-se isso no começo do filme, quando ele e Antónia, numa breve conversa, sentada em frente a uma penteadeira, defronte a um espelho, se coloca, se reflete, não mais se esconde, e aí que ele tenta buscar essas descobertas no que ela diz a respeito de si mesma.

Apesar de “Capitães de Abril” contar a história da revolução comandada pelos capitães, **homens** (grifo meu) do exército nacional português, ele não é um filme feito para o espectador masculino, ou melhor, essa era a expectativa da diretora, naquele momento da produção do filme (1999), criar uma empatia com o público feminino, ansioso por ter voz, daí dizer que seria um filme para mulheres. Em determinados momentos é como se o tratamento dado à política estivesse em conexão com os problemas pessoais e psicológicos da personagem vivida por Maria de Medeiros, como também da própria cineasta, pois tratava os problemas das mulheres portuguesas.

Apesar da personagem Antónia aparecer lindamente trajada em um vestido vermelho, arrancando olhares na festa em que vai, e continuando a encarnar o ideal baseado sobretudo na fascinação física que a mulher exerce sobre o homem. Onde sua beleza coloca-a acima de qualquer suspeita, é por um breve momento, logo ela se expressa, se coloca, mesmo ao ser arrastada pela PIDE, ela não se entrega, seu olhar fixo não revela em nenhum momento o que ela está planejando em particular.

Então, nesse nível da narrativa, Antónia começa a sua caminhada dentro da trama e a revolução se torna o palco da ações da Mulher, não mais da esposa e mãe.

Ocorre, dessa forma a desmistificação do mito da mulher bela, pura e inocente que por tanto tempo cativou a imaginação do homem, como uma mulher atraente, inteligente e corajosa, que, apesar de sua postura firme e independente, anseia por amor e intimidade.

Não podemos nos esquecer da empregada, figura da primeira cena do filme: A câmera se fixa inicialmente no relógio da estação que marca 10 h, podemos fazer uma leitura de tempo delimitado, tempo de mudanças, tempo do novo, a câmera aos poucos vai abaixando e se fixa no casal que se despede, um parte para a guerra e o outro (Rosa) parte para a luta diária, mas agora com voz. No decorrer do filme vemos isso com mais clareza, é como se ela tivesse em um período de espera, como alguém que deu uma pausa, antes de comprometer-se com a ação, mas que depois de assumir sua nova posição se envolve e cria uma forma de comunicação genuína, mudando radicalmente a ordem social, em contrapartida ao que ela chama de “falsas revoluções” que eram impostas contra a vontade do povo.

Os olhos que nos contam esta história são os da menina, que nada fala, o silêncio é, entretanto, a principal forma pela qual as mulheres podem resistir à opressão da linguagem, assim ela apenas observa. Amália e a mãe estão, de certo modo, juntas nisso. Não é tanto um conflito entre elas, mas um conflito entre as mulheres e a cultura patriarcal na qual estão inseridas.

Um fato interessante é que vemos muitas vezes mãe e filha no espaço restrito da casa. Há uma espécie de efeito de prisão, o espaço da casa assume a segurança, a intimidade, a calidez e a proteção; pertence às mulheres e à sua maneira de ser; elas têm controle sobre esse espaço, é como se enquanto dentro do espaço privado, Antónia não conseguisse se colocar. A rádio anuncia o momento da revolução, conclama o povo às ruas, era a peça que

faltava para montar esse quebra-cabeça.

Foi a senha para o seu despertar, as três mulheres juntas (mãe, filha e empregada) saem para o espaço público, ganham as ruas inicialmente juntas, mas logo se separam para que cada uma tivesse uma presença própria, sem dependências, sem muletas, sós, únicas.

O discurso do mundo público masculino é exposto para elas como uma articulação imperfeita e com uma dose de hesitação, sem sentido à luz dos valores que as mulheres encarnam. Quanto mais elas caminham pelas ruas de Lisboa, resistindo a esse discurso, mais desconcertado ele fica e mais incoerente se torna essa fala masculina. O poder do discurso da mulher sobre o discurso masculino é evidenciado a todo instante. É como se elas saíssem do território do imaginário, recusando a ordem masculina. Assumem um discurso político, não mais dentro do território do simbólico, agora tudo é real. O que fica claro é que existe um espaço de comunicação entre mulheres de todas as origens sociais, pois elas vão às ruas gritar: “Homens na cozinha.”

A cena da empregada com o namorado ao serem pegos dentro do canhão se amando, é abasolutamente inovadora, pois ela não se envergonha, ao contrário, ela grita: “Viva a liberdade!”, mesmo rodeada de homens, e por eles é ovacionada.

Outro fato que chama a atenção tem relação com a cena acontecer dentro de um canhão de guerra, território exclusivamente masculino, o oficial abrindo a escotilha e se deparando com a cena, desce sem ação, passando a atitude para outro oficial, que apesar de parecer mais forte, incisivo, também não consegue ofuscar a personagem de Rosa, que sai para a rua, outro espaço masculino, e se faz notar, por um discurso marcante e vitorioso. Todos que assistem a cena, soldados da revolução, começam a cantarolar a marcha

nupcial. A música entra aqui com caráter bastante significativo, gerando um inter-relacionamento, uma vez que é possível mudar substancialmente a imagem, ela que está por um segundo sozinha, diante daquela multidão, agarra a mão do namorado e corre gritando: “Viva a liberdade!”

O mesmo se vê com Antónia, na cena onde os presos políticos são libertados. Um repórter pergunta ao seu namorado qual a impressão que ele tem do momento Histórico, ele engasga e quem responde é ela. O discurso masculino fica esvaziado, o discurso recorrente é o da mulher, e Maria de Medeiros na condição de diretora, apostou nas palavras de ordem das mulheres portuguesas, estas já tão mitigadas após décadas de repressão.

“Capitães de Abril” narra uma história de amor, de uma guerra que uniu e desuniu um homem e uma mulher.

O processo revolucionário colocado no filme não tem como objetivo desafiar a descrição da realidade; mas discutir a opressão da mulher dentro do texto do filme não é o objetivo da diretora: a linguagem do cinema/descrição da realidade é por ela também questionada, de forma que percebemos uma ruptura entre a ideologia e o texto.

É como se Maria de Medeiros se confrontasse dentro do filme com as representações aceitas da realidade a fim de denunciar sua falsidade. Como a própria coloca: “Quis mostrar que a Revolução dos Cravos, aparentemente tão masculina, teve motores femininos muito fortes. Além de optar por meios mais civilizados de se impor, sem precisar recorrer à força, esse grupo de jovens tinham namoradas universitárias. E foram elas que os colocaram a par dos movimentos de resistência ao redor do mundo. Elas os inspiraram a agir.”²²

Medeiros se utiliza da câmera, luz, som, edição, encenação, tendo

²² <http://www.terra.com.br/cinema/> acessado em 5 de julho de 2007.

sempre como meta o abandono do aparato cinematográfico, usando-o de modo novo a fim de desafiar as expectativas e os pressupostos da platéia em relação ao fato narrado.

Em uma entrevista a que assisti Maria de Medeiros ao ser perguntada do que faz o seu “Capitães de Abril” destoar das demais produções sobre revoluções, se seria a abordagem informal, quase anti-histórica, ela responde sem pensar: “Claro. Isso eu extraí dos textos do Capitão Maia, o líder, em que ele relata a sua experiência na Revolução. Os textos são apaixonantes, principalmente por retratarem a precaridade com que a revolução foi feita. Isso deu muito humor ao filme e garantiu uma reconstrução fiel ao seu espírito, sem aquele ar pomposo que as produções do gênero costumam ter. Nunca tive a intenção de fazer algo épico ou histórico. Até porque as pessoas que fazem a história nem sempre têm consciência disso. Acredito que foi por isso que o filme foi criticado em Portugal. Muitos portugueses ficaram chocados porque queriam o tom histórico e solene. Mas eu não podia fazer isso. Foi justamente esse caráter incomum que me motivou a dirigir o filme. Não houve muitas revoluções assim. Ela foi muito particular, não se parece com nada.”

O espectador de modo geral pode estar resistindo a ser presenteado com uma imagem não-convencional, que viola suas expectativas. O aparato cinematográfico neste filme não utiliza técnicas para quebrar a ilusão de que não estamos vendo um filme mas a “realidade”. Os duas coisas são mescladas, de maneira a criar certa tensão entre o pensamento histórico, a subjetividade e a representação.

As narrações interrompidas fazem-nos tomar consciência de que as imagens são reproduções da realidade, não a realidade em si. Essa construção

cinematográfica representa as dissonâncias e contradições dos discursos históricos, o que nos leva a viver e sentir a euforia do momento como algo que transcende o ato revolucionário em si, através da ligação entre imagens de arquivo produz um discurso de continuidade que resulta não no ‘passado’ mas no ‘efeito desse passado’.

Vemos também Maria de Medeiros se utilizando de voz sobreposta (mas não necessariamente fazendo comentários), é como se uma marca própria estivesse sendo colada, é como se ela pretendesse provocar um efeito de choque ou até mesmo provocar determinada interpretação dos acontecimentos políticos, segundo sua ótica, não mais de forma histórica.

O mesmo perceberemos se voltarmos nossa atenção para a relação mãe/filha, que surge no sentido de enfatizar os aspectos temáticos inovadores desse filme. Essa carência é parte de uma omissão generalizada por parte das feministas uma vez que o patriarcado também deixou a mãe de fora, histórica e culturalmente.

Não podemos esquecer que o patriarcado foi construído de acordo com o inconsciente masculino, e as mulheres cresceram numa sociedade que reprime a mãe. Os sentimentos ambivalentes das crianças em relação à mãe resultam numa divisão da mãe como objeto “bom” e objeto “mau”. A mulher/mãe por causa de sua função reprodutora está vinculada a forças naturais e sobrenaturais não-humanas. A lembrança de ter sido protegido maternalmente então é tão ameaçadora que tem de ser reprimida. A mãe enquanto ela mesma é, no patriarcado, relegada ao silêncio, à ausência e à marginalidade. Então, o que o patriarcado enfocou foi o status da mulher como castrada, como carente de um status que confere ao macho o lugar de “possuidor”, aquele que é usado para dominar a mulher.

No final do filme a criança ao ver os acontecimentos, com voz em off, está especificamente concentrada em associações de palavras que evocam os sentimentos afetuosos e aconchegantes entre mãe e filha, quando todo o sentido de separação desaparece e a mãe parece estar totalmente satisfeita, o pai não está presente, mas a voz que narra o questiona. Coloca os ‘casamentos’ da mãe, sua vida, seu futuro, se impõe, como alguém que presenciou tudo, que fez parte da História, não mais espectadora, mas sim agente participante, seus olhos viram e hoje contam aquilo que eles viram, não vive mais a experiência do discurso masculino, ela enquanto mulher se coloca por si só é possuidora de seu próprio discurso.

Olívia Barradas²³, professora de cinema da UFRJ, coloca sobre o assunto:

“adaptar não é tarefa para iniciantes. A transposição da escrita a imagens em movimento, exige do cineasta experiência, olhar arguto, sutis percepções para detectar o que deve ou não ser mantido da trama romanesca, a fim de garantir a qualidade de seu produto. Precisa ele ter em mente que a literatura, por sua polissemia constitutiva, às vezes não se pode ser submetido a técnicas da sétima arte. Aliás, segundo Walter Bernstein, citado no livro de David Howard: ‘Os bons livros nem sempre dão bons filmes. Em geral, é um erro tentar conservar as qualidades da obra’. Igualmente, em sentido contrário, maus livros podem gerar bons filmes. Ilustrando a afirmação, conta-se que, certa vez, Orson Welles teria dito ser capaz de transformar qualquer escrita medíocre em película de sucesso. Assim, retirou de uma estante um livro ao acaso e dele surgiu “A Dama de Shangai”, estrelado por Rita Hayworth.

Ao elaborar seu roteiro, o cineasta depara-se sempre com opções, principalmente quando se trata de longas narrativas com vários núcleos temáticos, interligados em torno da trama central. Ele se vê, então, diante de escolhas. Difícil lhe é estabelecer cortes e condensações, mantendo a equivalência com a história primeira, embora o dado criativo se coloque na reelaboração. Todavia, a sua liberdade em recriar não raro suscita críticas por parte de alguns aficionados da literatura que, não compreendendo as dificuldades dos procedimentos da adaptação e a genialidade de seu autor, exigem uma cópia fidedigna da fábula matriz. Eles desconhecem que a simples reprodução da obra literária não avaliza a qualidade de uma película. O que é importante é intuir o sentido que o escritor imprimiu ao seu

²³ Conferência proferida na Academia Brasileira de Letras no ciclo “A Literatura no Cinema” em junho de 2005.

texto, ou seja, o espírito, a essência norteadora da construção estética.

Indiscutivelmente, adaptar exige muito mais domínio das técnicas cinematográficas do que produzir um roteiro novo sem as marcas de uma história, de uma intriga (plot) já existente.

Outro elemento importante a observar-se é que o leitor, diante de certas passagens obscuras – portas fechadas – vê-se obrigado a convocar a sua imaginação a fim de melhor clarificar o entendimento do texto. Pelo fato de o cinema trabalhar com a concretude da imagem visual e sonora, o processo de adaptação, quando de fato é recriador, possibilita vislumbrar-se atrás daquelas portas fechadas.”

É o que percebemos na adaptação de Maria de Medeiros; ela não reconstruiu nada, fez novamente, e para isso se utilizou de suas percepções, lembranças, marcas, pois ninguém passa por uma Revolução, mesmo que somente como observador, e fica da mesma forma de antes, ela deixa em nós seu registro.

A cineasta vai além da História, a lê nas entrelinhas, percebe o que se esconde e se desvela atrás das portas cerradas da literatura apresentada e que, na maioria das vezes, é escrita por aqueles que de alguma forma tentam imprimir à obra sua marca pessoal.

Embora a revolução tenha posto a velha ordem de lado, somos informados de que “a cultura que vive nas profundezas do subconsciente pode opor forte resistência às mudanças sociais”.

Ao longo do filme, a ênfase está sempre nas relações entre os sexos que ficam em primeiro plano, mas como a própria Antónia observara o contexto político e social para essas relações e as tensões envolvidas são sempre enfatizados.

Este filme está focalizado na representação feminina dentro de culturas capitalistas. Mas à medida que comecei a pensar a respeito do futuro do cinema feminista independente e sobre a influência que têm os contextos da produção, da exibição e da distribuição de filmes na América, assim como na realização de filmes independentes, me pareceu importante observar, o que

as mulheres diretoras são capazes de fazer numa esfera não-capitalista. A diferença está muito mais na atitude da cultura em geral diante das posturas e comportamentos patriarcais que permaneceram na era pós-revolucionária.

A voz de uma mulher, a voz de Maria de Medeiros, nos informa que o filme é tanto sobre pessoas reais quanto sobre pessoas fictícias, e nós então vemos um novo olhar que nos conta que as pessoas que estamos vendo são então personagens reais.

CONCLUSÃO

A presente Dissertação procurou a partir de um objetivo mais amplo: tratar do aparecimento do discurso feminino sobre o amor, sobre a vida e sobre o cotidiano português, destacar produções da literatura e do cinema, em que de fato se evidencia marcas estéticas e semânticas de um discurso feminino que fala por si, sem o intermédio de uma voz masculina que o autorize ou censure. Para tanto, três obras principais foram analisadas: *Cartas Portuguesas*, de 1669; *Novas Cartas Portuguesas*, de 1972 e a produção cinematográfica *Capitães de Abril*, de 1999.

O tratamento analítico de tais obras, além de obedecer ao objetivo principal anteriormente citado, seguiu a lógica de escapar aos estereótipos determinados pela tradição ocidental quando se trata de falar da mulher, ou seja, buscou abandonar os rótulos da imagem feminina perpetuada pela leitura bíblica: ora boa e meiga como a Virgem Maria, ora Eva sedutora.

A primeira imagem feminina que destacamos, neste sentido transgressor de rótulos, é aquela de Sórora Mariana Alcoforado, que por trás de uma escrita motivada pela falta do amante, que a abandona, revela uma escrita de autoria feminina em que mostra seus anseios e desejos e a não

conformidade com o seu destino social, contra o qual esbraveja.

Mariana começa aí a conjugar escrita e sentimentos, a falar por si, para reconhecer-se e ser reconhecida, estabelecer um diálogo com um interlocutor, este sim passivo no processo de ouvi-la falar de si, sem mais a poder silenciar. O discurso epistolar se une à prática do “desabafo”, que se realiza como manifestação de uma revolta dirigida a variados setores da política e da cultura portuguesas.

Já em *Novas Cartas Portuguesas*, a opção pela escrita epistolar se dá talvez pela mesma razão de desabafo, mas agora efetivamente disposta a desafiar a ordem social, sem as desculpas ou o subterfúgio do desespero amoroso. Não se trata de expor um sofrimento, cujas causas não possam ser alteradas, mas de usar a escrita como arma pontiaguda de ataque, como instrumento para um protesto, em que a principal motivação é o desejo de mudança dos padrões patriarcais. Há uma consciência política e social, que necessita “agredir” para se fazer ouvir, uma agressão verbal, em que a munição é a palavra escrita, na qual se lê a condição da mulher desejante, consciente de si mesma.

Finalmente no filme de Maria de Medeiros, observamos através das imagens, que falam por si mesmas, a progressiva inserção da mulher no domínio do público. As participações femininas são decisivas e sequer necessitam de manifestações verbais. Basta lembrarmos de cenas emocionantes como a expressão resoluta da doméstica Ana ao sair de dentro de um tanque de guerra com o seu amor (flagrante mudança de postura, de submissa, que era no início da película, à decidida mulher de um combatente), das ações de Antónia, que transita com desenvoltura nos espaços da Revolução ou ainda na atitude da florista que distribui cravos aos soldados e

transforma o cenário da Revolução em uma grande festa do povo.

Quando a palavra entra em cena, percebe-se também a clara participação das mulheres, no cenário público idealizado pela diretora. Ela toma a licença poética de transformar o que foi, no que poderia ter sido e introduz na narrativa uma entusiasmada passeata feminina. Coloca na boca das mulheres as principais falas do filme, assim como concede a uma menina, isenta de ideologias pré-programadas, o olhar narrativo que busca dar sentido ao que presencia.

Com esta feliz união do verbal e do não-verbal cinematográfico, fechamos o nosso percurso pelas narrativas que revisitaram e reformularam o discurso feminino. Agora claramente consciente de si mesmo e capaz de se reinventar, de se ficcionalizar.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A) Bibliografia Ativa

1. AZEVEDO, Cândido. *Mutiladas e Proibidas – Para a História da Censura Literária em Portugal nos Tempos do Estado Novo*. Portugal, Editorial Caminho, 1998.
2. BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo, Brasiliense, 1984.
3. BENJAMIN, Walter. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”, São Paulo, Bom tempo, 2005.
4. _____. “Sobre Alguns Temas em Baudelaire”. (1975). In: *Os Pensadores*. São Paulo, Abril, V. XLVIII.
5. _____. “A Obra de Arte na Época de suas Técnicas de Reprodução”. Trad. de José Lino Grünewald. In: BENJAMIN, W.; HORKHEIMER, M.; ADORNO, T. W.; HABERMAS, J. *Textos Escolhidos*. 2.^a ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

6. _____. “O Narrador: Observações sobre a Obras de Nikolai Leskow”. Trad. M. Carone. In: BENJAMIN, W.; W.; HORKHEIMER, M.; ADORNO, T. W.; HABERMAS, J. *Textos Escolhidos*. 2.^a ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
7. COSTA, Maria Velho da. *Novas Cartas Portuguesas* com M^a Isabel Barreno & M^a Teresa Horta. Lisboa: Estúdios Cor, 1972. (2.^a ed.: Prefácio de Maria de Lurdes Pintasilgo, Lisboa, Moraes Editores, 1980.)
8. COSTA, Maria Velho da. Cravo. Lisboa: Moraes, 1976; 2^a ed. D. Quixote, 1994.
9. MONTERO, Rosa. *Histórias de Mulheres*. Ed. Asa. Portugal. 1999.
10. *Cartas Portuguesas*. Ed. L&PM. Rio de Janeiro, 2000.

B) Bibliografia Passiva

11. ABDALA Jr., Benjamin. Os cravos de Abril e os encontros da história. *Semear – Revista da Cátedra Padre António Vieira de Estudos Portugueses n.º 5*. Rio de Janeiro, 2001.
12. ARIÈS, Philippe. “Por uma história da vida privada”. In: ARIÈS, Philippe; CHARTIER, Roger. *História da vida privada: da Renascença ao Século das Luzes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. V. 3.
13. AUDIBERT, Pierre & BRIGNON, daniel. *Portugal: os novos centuriões*. São Paulo: Difel, 1975.
14. AZEVEDO, Cândido. *Mutiladas e Proibidas – Para a História da Censura Literária em Portugal nos Tempos do Estado Novo*. Portugal, Editorial

Caminho, 1998.

15. BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo, Brasiliense, 1984.
16. _____. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”, São Paulo, Bom tempo, 2005.
17. _____. “Sobre Alguns Temas em Baudelaire”. (1975). In: *Os Pensadores*. São Paulo, Abril, V. XLVIII.
18. _____. “A Obra de Arte na Época de suas Técnicas de Reprodução”. Trad. de José Lino Grünewald. In: BENJAMIN, W.; HORKHEIMER, M.; ADORNO, T. W.; HABERMAS, J. *Textos Escolhidos*. 2.^a ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
19. _____. “O Narrador: Observações sobre a Obras de Nikolai Leskow”. Trad. M. Carone. In: BENJAMIN, W.; W.; HORKHEIMER, M.; ADORNO, T. W.; HABERMAS, J. *Textos Escolhidos*. 2.^a ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
20. BARTHES, Roland. *Aula*. 12.^a ed. São Paulo: Cultrix, 1994
21. BERARDINELLI, Cleonice. *Estudos de Literatura Portuguesa*. Lisboa: IN/CM, 1985.
22. BOURDIEU, Pierre. *A Dominação Masculina*. 3.^a ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.
23. CAMÕES. *Revista de Letras e Culturas Lusófonas*. N.º 5. abril/junho, 1999.
24. COGGIOLA, Osvaldo (org.). *Espanha e Portugal: o fim das ditaduras*. São Paulo: Xamã, 1995.

25. CORDEIRO, Luciano. *Sóror Mariana*. Lisboa: Ferin & Cia, 1981.
26. COSTA, Maria Velho da. *Novas Cartas Portuguesas* com M^a Isabel Barreno & M^a Teresa Horta. Lisboa: Estúdios Cor, 1972. (2.^a ed.: Prefácio de Maria de Lurdes Pintasilgo, Lisboa, Moraes Editores, 1980.)
27. COSTA, Maria Velho da. *Cravo*. Lisboa: Moraes, 1976; 2^a ed. D. Quixote, 1994.
28. DELGADO, Humberto. *O Infeliz Amor de Sóror Mariana*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1964.
29. DIONÍSIO, Eduarda. *Retrato de um amigo enquanto falo*. 3^a ed. Lisboa : Quimera, 1988.
30. FIGUEIREDO, Antônio de. *Portugal: 50 anos de ditadura*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1976.
31. FOUCAULT, Michel. *A mulher/ os rapazes da História da Sexualidade* (extraído da História da Sexualidade v.3). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.
32. GAGNEBIN, J. M. Prefácio – *Walter Benjamin ou a História Aberta*. In: *Obras Escolhidas- I*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 3.^a ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.
33. GONÇALVES, Olga. *Ora Esguardae*. Ed. Caminho, 1990.
34. JOBIM, José Luís. *Formas da Teoria*. 2.^a edição. Rio de Janeiro: Caetés, 2003.
35. JORGE, Lídia. *O Dia dos Prodígios*. Publ. Europa-América, 1980; 7^a ed. Lisboa: D. Quixote, 1995.

36. JORGE, Silvio Renato. *Ora esguardae: as várias letras de uma revolução*. Rio de Janeiro: 1993. 114p. Dissertação (Mestrado em Letras Vernáculas – Literatura Portuguesa) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1993.
37. JORGE, Silvio Renato. *Representação do Outro: diferença e descentralização no romance de Olga Gonçalves*. Rio de Janeiro: 1999. 250p. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1999.
38. KATHERINE, Vaz. *Mariana*. Ed. Asa. Portugal. 2002.
39. LIMA, Luís Costa. 1.º cap. de *A Aguarrás do Tempo: Estudos sobre a narrativa*. Rio de Janeiro: ed. Rocco, 1989.
40. LIMA, Luís Costa. *História-Ficção-Literatura*. São Paulo: Cia das Letras, 2006.
41. MAGALHÃES, Isabel Allegro de. *O sexo dos textos e outras leituras*. Lisboa: Caminho, 1995.
42. _____. *O Tempo das Mulheres*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987.
43. MARQUES, A. H. de Oliveira. *História de Portugal*. 3.ª ed. Lisboa: Palas, 1986, 3v.
44. MARTINS, Adriana Alves de Paula. *Entre a Paisagem como Romance e o Romance como Paisagem: A Literatura Portuguesa Contemporânea enquanto descoberta da memória da nação. Actas do Congresso: Descobrimientos Portugueses nas Rotas da Memória*. Viseu: Universidade Católica, 1999.

45. MEDEIROS FERREIRA, José “Ensaio histórico sobre a Revolução do 25 de abril. O período pré-constitucional”. Publicações Alfa Lisboa 1990
46. MONTERO, Rosa. *Histórias de Mulheres*. Ed. Asa. Portugal. 1999
47. OLIVA, Oswaldo Muniz. *Brasil: O Amanhã Começa Hoje*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 2002.
48. OLIVEIRA, Alice de. *Vida Amorosa de Sórora Mariana*. Lisboa: P.A.M. Pereira, 1944.
49. OLIVEIRA, Maria Lúcia W. Destinos e desejos femininos em O silêncio de Teolinda Gersão. In: DUARTE C.L. e SACARPELLI, M.F. (Org.) *Gênero e Representação nas Literaturas de Portugal e África*, UFMG, 2002.
50. PAULO NETTO, José. *Portugal: do Fascismo à Revolução*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1986.
51. PEDROSA, Inês. *Anos Luz: trinta conversas para celebrar o 25 de Abril*. Lx: Dom Quixote, 2004.
52. PERROT, Michele. *Mulheres Públicas*. São Paulo, 1998.
53. PINTASILGO, Maria de Lurdes. *Os Novos Femininos: Interrogação para os cristãos?* Lisboa: Moraes Editores, 1981.
54. PIRES, José Cardoso. *Cartilha do Marialva ou das negociações libertinas*. Lisboa: Ulisseia, [s.d].
55. REIS, Carlos (dir.). *História da literatura portuguesa*. Lisboa, Alfa, 2001, v.5.
56. RODRIGUES, Graça Almeida. *Breve História da Censura Literária em Portugal*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa,

Ministério da Educação e Ciência, 1980.

57. ROSA, João Guimarães. “Entremeio com o vaqueiro Mariano”. In: *Ficção Completa*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar S.A, 1994.
58. SARAIVA, Antônio José & LÓPES, Oscar. *História da Literatura Portuguesa*. 17.^a ed. Porto: Porto Editora, 1996.
59. SCHMIDT, Simone Pereira. *Gênero e História no Romance Português: novos sujeitos na cena contemporânea*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000.
60. SEIXO, Maria Alzira. *Discursos do texto*. Lisboa: Bertrand, 1977.
61. SEMEAR. Rio de Janeiro: Cátedra Padre António Vieira de Estudos Portugueses/ PUC – Rio, n.º 5, 2001.
62. WOOLF, Virginia. Las mujeres y la narrativa. In: *La torre inclinada*. Barcelona: Editorial Lumen, 1977.

ÍNDICE

RESUMO	v
RESUMÉN	vi
INTRODUÇÃO	8
CAPÍTULO I	
A Mulher Mariana Alcoforado	10
1.1 <i>As Cartas Portuguesas</i>	12
1.2 <i>As Três Marias</i>	16
1.2.1 <i>As Novas Cartas Portuguesas</i>	18
1.2.2 <i>As Novas Cartas Portuguesas e a Censura</i>	24
CAPÍTULO II	
Maria de Medeiros	28
2.1 <i>Maria de Medeiros e Os Capitães de Abril</i>	30
CAPÍTULO III	
A Mulher e a Revolução	33
3.1 <i>As Mulheres e o cinema</i>	38
3.2 <i>As Mulheres em Capitães de Abril</i>	41
CONCLUSÃO	52
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	55
A) <i>Bibliografia Ativa</i>	55
B) <i>Bibliografia Passiva</i>	56