

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE – FURG
INSTITUTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM HISTÓRIA DA LITERATURA

CLARISSA DE MOURA PEREIRA ROSA

**Do cerceamento intelectual às imposições do corpo “perfeito”: as diferentes
marcas da opressão feminina em *Nas tuas mãos*, de
Inês Pedrosa**

Dissertação apresentada como requisito parcial e último para a
obtenção do grau de Mestre em Letras – área de concentração:
História da Literatura.

Orientador: Prof. Dr. José Luís Giovanoni Fornos

Rio Grande

2021

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE – FURG
INSTITUTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM HISTÓRIA DA LITERATURA

CLARISSA DE MOURA PEREIRA ROSA

**Do cerceamento intelectual às imposições do corpo “perfeito”: as diferentes
marcas da opressão feminina em *Nas tuas mãos*, de
Inês Pedrosa**

Rio Grande

2021

Ficha Catalográfica

R788c Rosa, Clarissa de Moura Pereira.

Do cerceamento intelectual às imposições do corpo “perfeito”: as diferentes marcas da opressão feminina em *Nas tuas mãos*, de Inês Pedrosa / Clarissa de Moura Pereira Rosa. – 2021.

108 f.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande – FURG, Programa de Pós-Graduação em Letras, Rio Grande/RS, 2021.

Orientador: Dr. José Luís Giovanoni Fornos.

1. Inês Pedrosa 2. Opressão feminina 3. Mulheres 4. Ditadura Salazarista I. Fornos, José Luís Giovanoni II. Título.

CDU 321.6-055.2

Catálogo na Fonte: Bibliotecário José Paulo dos Santos CRB 10/2344

Não pela ideia utópica de que desconhecerás o que é a opressão feminina, mas pela certeza de que não te calarás diante dos teus opressores, dedico a ti este trabalho: Ana Clara, luz dos meus dias.

AGRADECIMENTOS

Embora a construção de uma dissertação seja um processo solitário, tal qual as personagens de Inês Pedrosa são regularmente atravessadas pelas suas memórias, saudades, amizades, amores e afetos, sou também atravessada por estes sentimentos que despertam em mim uma imensa vontade de dizer: obrigada!

À minha mãe, Cleusa e avó Iracema, minhas Jenny e Camila na vida real, a quem devo toda a minha história e ancestralidade.

Ao meu pai, Germano, que partiu deste plano terreno na semana que antecedia a conclusão da minha Graduação, deixando em mim uma imensa saudade, pelo seu tão puro e desinteressado amor.

Ao meu marido, Rafael, pela companhia nas infundáveis noites de pizzas pré-prontas e latinhas de energético que me mantinham acordadas para dar continuidade a escrita. E ainda pelo amor e carinho dedicados à nossa filha enquanto eu permanecia ausente na busca pela realização deste sonho, que não é meu, mas nosso.

Às minhas companheiras de jornada da Escola Estadual Mário Quintana, na qual atuo há nove anos, por ouvirem minhas angústias e inseguranças nestes últimos meses, mas principalmente por repetirem incansavelmente que tudo daria certo.

À Sandra Piccione, minha professora no Instituto Estadual de Educação Juvenal Miller, ao lado da qual todos os anos recitava Drummond durante os Recitais Poético-Musicais, e a quem devo a acertada decisão de cursar Letras, embora ela não saiba deste amor pela Literatura que suas aulas despertaram em mim.

À minha amiga Thays Votto, com a qual também compartilhei os Recitais Poético-Musicais e os poemas de Drummond, e que foi fundamental no momento da construção do meu Pré-projeto para ingresso no Mestrado.

Às minhas professoras e meus professores da Graduação em Letras – Português/Espanhol, por cultivarem em mim o amor pelas infinitas possibilidades deste universo, em especial pela área da Literatura.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras – História da Literatura, em especial às professoras e professores do Mestrado, alguns os quais tive o imenso prazer de reencontrar neste retorno à Universidade e outros os quais tive o prazer de conhecer e admirar.

Ao meu orientador, professor José Luís Giovanoni Fornos, pelo apoio no processo de escrita da dissertação, mas especialmente por ter despertado em mim o amor pela Literatura Portuguesa, e ainda, por ter me apresentado aquela que se tornaria minha maior referência literária de escrita feminina, Inês Pedrosa.

Aos meus colegas de Mestrado, com os quais compartilhei às tardes de 2019, dividindo experiências e multiplicando saberes, em especial a colega Rosane Troina, que mesmo distante se fez presente através das conversas de WhatsApp, nestes tempos de Pandemia em que nos sentimos tão sozinhos e vulneráveis.

Mulheres de abril, de Maria Teresa Horta

Mulheres de abril

Somos

Mãos unidas

Certeza já acesa

Em todas

Nós.

Juntas formamos

Fileiras

Decididas

Ninguém calará

A nossa

Voz.

Mulheres de abril

Somos

Mãos unidas

Na construção

Operária

Do país.

Nos ventres férteis

A vontade

Erguida

De um Portugal

Que o povo

Quis.

RESUMO

Este trabalho dissertativo analisa às diferentes formas de opressão feminina no decorrer do século XX, evidenciadas no romance *Nas tuas mãos* (2011), da escritora Portuguesa Contemporânea Inês Pedrosa, e de que forma as transformações políticas e sociais de cada período histórico atuam, modificando às estruturas de poder e fazendo surgir novas formas de controle social feminino. Tal análise se dá a partir dos relatos memorialísticos das três personagens protagonistas que compõem o *corpus* desta dissertação; o diário da avó, Jenny, as fotografias da filha, Camila e as cartas da neta, Natália, mulheres que representam, respectivamente, às gerações de 20, período que antecede a ditadura salazarista, geração de 40, período marcado pela intensa atuação do regime ditatorial português e a geração de 60, testemunha do término da ditadura e da revolução pós 25 de abril. A análise é alicerçada por teorias feministas desenvolvidas em diferentes períodos históricos, buscando, desta forma, acompanhar a passagem temporal do romance *Nas tuas mãos* e compreender os acontecimentos nele suscitados. Dentre as teóricas utilizadas destaco Simone de Beauvoir e Virgínia Woolf, que amparam a análise da geração representada pela personagem Jenny, Maria Luísa Paschkes, suporte de análise do período ditatorial português, representado na obra através da personagem Camila, e por fim, Naomi Wolf e Grada Kilomba, que amparam a análise do período pós-ditatorial, representado pela personagem Natália. Além disso, objetivando compreender a recorrente temática na obra romanesca de Inês Pedrosa, que evidencia a realidade opressora enfrentada pelas mulheres portuguesas, busco situar o tempo/espço ao qual a autora está inserida e de que forma suas experiências pessoais e obras ficcionais convergem entre si.

Palavras-chave: Inês Pedrosa. Opressão feminina. Mulheres. Ditadura Salazarista

RESUMÉN

Esta disertación de Maestría analiza las diferentes formas de opresión femenina a lo largo del siglo XX, destacadas en la novela, *Nas tuas mãos* (2011), de la escritora portuguesa contemporánea Inês Pedrosa, y cómo actúan las transformaciones políticas y sociales de cada período histórico, modificando las estructuras de poder y dando lugar a nuevas formas de control social femenino. Dicho análisis se basa en los relatos de memoria de los tres personajes principales que componen el *corpus* de esta disertación; el diario de la abuela, Jenny, las fotografías de la hija, Camila, y las cartas de la nieta, Natalia, mujeres que representan, respectivamente, las generaciones de los 20, un período que precede a la dictadura de Salazar, la generación del 40, un período marcado por la intensa actuación del régimen dictatorial portuguesa y la generación del 60, testigo del fin de la dictadura y de la revolución posterior al 25 de abril. La análisis se fundamenta en teorías feministas desarrolladas en diferentes periodos históricos, buscando de esta manera seguir el pasaje temporal de la novela *Nas tuas mãos*, y comprender los hechos que en ella se plantean. Dentre las teóricas se destacan Simone de Beauvoir, y Virgínia Woolf, que apoyan el análisis de la generación representada por el personaje Jenny, Maria Luisa Paschkes, apoyo al análisis del período dictatorial português, representado en la obra, a través del personaje Camila, y por fin, Naomi Wolf y Grada Kilomba, que apoyan el análisis del período pós dictatorial, representado por el personaje Natália. Además, con el objetivo de comprender el tema recurrente presente en la novela de Inês Pedrosa, que resalta la realidad opresiva que enfrentan las mujeres portuguesas, busco ubicar el tiempo / espacio en el que se inserta la autora y cómo sus vivencias personales y obras de ficción convergen entre ellas.

Palabras clave: Inês Pedrosa. Opresión femenina. Mujeres. Dictadura Salazarista

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	09
1. NOTAS SOBRE ELA, INÊS PEDROSA.....	15
1.1 A escritora.....	15
1.2 A obra literária.....	21
2. PORTUGAL, SÉCULO XX.....	27
2.1 As mulheres portuguesas.....	27
2.2 O aparelho censório português.....	36
3. MEMÓRIAS E CONFISSÕES.....	45
3.1 Anjos do lar.....	46
3.2 Escrevo, existo, resisto!.....	56
4. RETRATOS DA DITADURA SALAZARISTA.....	63
5. A NOVA DITADURA: DA BELEZA.....	78
5.1 O “mito da beleza” é racista.....	89
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	101
REFERÊNCIAS.....	105

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O interesse que a escrita de Inês Pedrosa exerce sobre mim teve seu início logo em meu primeiro contato com as obras da autora, momento este ocorrido durante o período da minha graduação em Letras Português/Espanhol pela Universidade do Rio Grande - FURG.

Durante as aulas da disciplina de Literatura Portuguesa, ministradas pelo professor José Luís Giovanoni Fornos, orientador deste trabalho dissertativo, conheci a autora Inês Pedrosa primeiramente através do romance *A eternidade e o desejo* (2007) e encantei-me imediatamente com a construção da personagem Clara, pela sua força e altivez, capazes de superar as dificuldades da sua deficiência visual. Diante do meu encantamento resultante do primeiro contato com a obra de Inês, ao recebermos a proposta de novas leituras escolhi na lista de livros sugeridos pelo professor outras duas obras da autora, dentre as quais estava o principal objeto de estudo desta dissertação, o romance *Nas tuas mãos* (2011).

A referida obra, publicada no ano de 1997 e agraciada neste mesmo ano com o *Prêmio Máxima de Literatura*¹, apresenta uma narrativa memorialística de três personagens femininas, três gerações de mulheres, mãe, filha e neta, que revivem suas memórias através de registros do passado escritos em um diário, eternizados em um álbum de fotos e imortalizados através de cartas. As três vozes presentes no livro pertencem respectivamente a Jenny, a mãe, Camila, a filha e Natália, a neta, cada qual revivendo suas memórias individuais e coletivas, que se fundem a questões sociais e históricas de Portugal do século XX.

Foi então, a partir do contato com Jenny, Camila e Natália, três gerações de mulheres pertencentes a um mesmo século, mas que viveram em períodos sociais e históricos tão distintos, que me encontrei fascinada pelo romance *Nas tuas mãos*, bem como pela construção de cada uma de suas personagens femininas, mulheres portuguesas cujas histórias evidenciam ao longo da obra diferentes formas de opressão.

No último ano da graduação, já vislumbrando o término do curso que se aproximava, ao conhecer a linha de pesquisa Escrita Feminina ofertada pelo Programa de Pós-Graduação em Letras – área de concentração em História da Literatura, da Universidade Federal do Rio Grande - FURG, o romance de Inês Pedrosa deixou de ser apenas objeto de minha predileção e tornou-se meu objeto de pesquisa, acompanhando-me na construção do pré-projeto e no

¹ Criado pela Revista Máxima Portugal (1990), o Prêmio Máxima de Literatura é dedicado à literatura feminina e entregue anualmente à melhor obra de autoria feminina portuguesa. Inês Pedrosa recebeu a premiação duas vezes, primeiramente em 1997 pela obra *Nas tuas mãos* e novamente em 2011 pela obra *Os íntimos*.

sonho de ingressar no Mestrado em Letras até a tão sonhada aprovação, momento em que se tornou oficialmente o *corpus* escolhido para a realização desta dissertação.

Meu interesse pelo feminismo e questões de gênero teve início ainda durante minha primeira graduação pela Universidade Norte do Paraná – UNOPAR. Tendo como minha primeira formação a Pedagogia - Licenciatura, e sendo este meu espaço de atuação e local de fala, sempre me inquietou observar em minhas turmas de Anos Iniciais, desde os alunos menores até aqueles que se encontravam a um passo da adolescência, demonstrações ainda muito sutis de uma sociedade patriarcal, na qual a voz da mulher é sempre silenciada em detrimento de vozes masculinas.

Não raro presenciava meninas de sete, oito anos, sendo excluídas das “brincadeiras de menino” e ouvia frases como “isso não é atitude de menina”, “menina não pode se comportar assim”. A todo o momento testemunhava minhas alunas adolescentes sendo julgadas pela maneira de andar, vestir, falar, fatos que provocavam em mim profundas reflexões e me recordavam dos julgamentos que sofria na adolescência, em situações muito semelhantes. Por considerar inadmissível que justamente a escola se torne um espaço de propagação de preconceitos em suas mais variadas e cruéis demonstrações, e principalmente pela revolta que me causava testemunhar as desigualdades de gênero dentro do referido espaço, iniciei minha caminhada de estudos pelo feminismo, movida pela insistente vontade de defender minhas alunas e conscientizar meus alunos sobre a importância da defesa à igualdade de direitos e liberdade feminina.

Nos últimos anos da graduação em Letras, preparando-me para a realização dos estágios, ao conhecer a turma na qual realizaria o estágio de Língua Espanhola, descobri que esta era majoritariamente feminina. Ao ter meu primeiro contato com as meninas daquele sétimo ano do Ensino Fundamental, percebi que eram muitos os seus anseios. Queriam se fazer ouvir, desejavam que suas opiniões fossem levadas a sério, necessitavam provar que eram capazes. Retomei então a leitura de teorias feministas com o objetivo de desenvolver em meu estágio um projeto de desconstrução dos contos de fada a partir de suas personagens femininas e o mito do “felizes para sempre”, na tentativa de refletirmos juntas sobre o que afinal poderia fazer nós mulheres felizes?

Abordamos importantes assuntos do cotidiano vivenciado pelas alunas, desde a culpa das vítimas em casos de abuso e assédio sexual (crime do qual mais de uma aluna já havia sido vítima), relacionamentos abusivos, consentimento e relacionamentos homoafetivos (temática que não havia sido planejada, mas que surgiu de forma muito forte, pois as alunas sentiram-se à vontade para falar). Minha grata surpresa foi descobrir que a Literatura e o ato

da escrita foram excelentes ferramentas de empoderamento e denúncia da opressão sentida na pele pelas meninas daquela turma/escola.

Nesta minha caminhada de pouco mais de dois anos como Mestranda em Letras, busquei identificar no romance *Nas tuas mãos* as diferentes formas de opressão feminina evidenciada através das personagens protagonistas, à luz de importantes teorias feministas que serão elencadas posteriormente na descrição dos capítulos que compõem este trabalho dissertativo. Porém, como já mencionado, sendo o chão da escola pública, a aproximadamente nove anos, meu principal local de fala e o espaço no qual me sinto mais segura e confortável, não poderia deixar de iniciar as reflexões desta dissertação que falará tanto sobre opressão, sem deter-me brevemente a obra do educador, filósofo e Patrono da Educação Brasileira, Paulo Freire.

Em sua obra, *Pedagogia do Oprimido* (1987), Freire afirma que a opressão se instaura a partir de jogos de poder. O opressor nunca possui total controle sobre o oprimido, temendo sempre a perda do seu poder de dominação enxerga o oprimido como alguém que necessita ser constantemente controlado. O oprimido, por sua vez, por não possuir total consciência da opressão sofrida e temendo a própria libertação, deixa-se dominar, tornando-se incapaz de levantar-se contra o seu opressor. Segundo Freire, o oprimido “considera-se incapaz e improdutivo, desprezando-se a si mesmo. Tal desprezo é provocado pela credibilidade que dá a opinião que o opressor faz dele.” (FREIRE, 1987, p. 54). Para o educador, é somente através da luta dos oprimidos que se dá a libertação, e a consciência da necessidade desta luta inicia-se a partir do reconhecimento dos indivíduos como sujeitos responsáveis pelo seu próprio agir.

Quem, melhor que os oprimidos, se encontrará preparado para entender o significado terrível de uma sociedade opressora? Quem sentirá, melhor que eles, os efeitos da opressão? Quem, mais que eles, para ir compreendendo a necessidade da libertação? Libertação a que não chegarão pelo acaso, mas pela práxis de sua busca; pelo conhecimento e reconhecimento da necessidade de lutar por ela (FREIRE, 1987, p. 17).

Retomando as pesquisas acerca do romance *Nas tuas mãos*, realizei uma revisão bibliográfica a partir de dissertações e teses de pós-graduação na Plataforma Lattes e no Portal de Periódicos da CAPES, que me permitiu constatar que as pesquisas realizadas a partir das obras da autora Inês Pedrosa discorrem com maior incidência sobre seu romance intitulado *Fazes-me falta*, publicado em 2002 e que lhe consagrou como importante romancista portuguesa contemporânea, a exemplo das dissertações apresentadas a seguir:

A dissertação *Fazes-me falta, de Inês Pedrosa: uma alegoria contemporânea da "saudade"*, de autoria de Angela Maria Rodrigues Laguardia, vinculada a Universidade

Federal de Minas Gerais – UFMG, disserta sobre os conceitos de vida/morte e saudade a partir dos relatos memorialísticos das personagens do romance.

A (des)construção do silenciamento da voz feminina na narrativa performática de Fazes-me falta, dissertação apresentada à Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e de autoria de Telma Regina Ventura, busca analisar o silenciamento da voz feminina a partir da morte da personagem protagonista.

Os conceitos de narração, tempo e espaço também são objetos de estudo do romance *Fazes-me falta em A teia narrativa de Inês Pedrosa: Narração, tempo e espaço em fazes-me falta*, dissertação de Mestrado apresentada à Universidade Federal de Santa Maria por Fernanda Trein.

Alguns dos trabalhos encontrados buscam discorrer também sobre temas que são recorrentes nas obras da autora à exemplo das teses *Recorrências temáticas na poética de Inês Pedrosa: erotismo, amizade, memória e morte*, de Ulysses Rocha Filho pela Universidade Federal de Goiás e *Muito além do mar: migração e alteridade nos romances de Inês Pedrosa*, de Tainara Quintana da Cunha, pela Universidade Federal do Rio Grande – FURG. As teses citadas anteriormente são realizadas a partir da análise das obras *A instrução dos amantes* (1992), *Nas tuas mãos* (1997), *Fazes-me falta* (2002), *A eternidade e o desejo* (2007) *Os íntimos* (2010) e *A eternidade e o desejo* (2007), *Dentro de ti ver o mar* (2012) e *Desamparo* (2015), respectivamente.

Dentre o reduzido número de trabalhos que discorrem especificamente sobre a obra *Nas tuas mãos*, destaco a pesquisa *Memória, imaginação e narração: Nas tuas mãos de Inês Pedrosa*, dissertação de Cristiane Krumenauer, apresentada ao Centro Universitário Ritter dos Reis, cujo trabalho é uma análise dos conceitos de memória a partir dos distintos métodos de registros de experiência presentes no referido romance: diário, fotografia e carta.²

Partindo deste levantamento bibliográfico tornou-se possível conhecer mais detalhadamente as temáticas que permanecem em constante evidência na obra de Inês Pedrosa, dentre elas estão os conceitos de vida, morte, amizade e amor, mas principalmente os conceitos de passado e memória. Destaco a importância que estes últimos possuem não somente no romance *Nas tuas mãos*, mas em toda a história da Literatura. Grandes obras literárias, nacionais e internacionais, nos permitem conhecer o passado e reconhecermos-nos como opressores e/ou oprimidos dentro de determinados espaços sociais e históricos,

²CUNHA, Tainara Quintana e FILHO Ulysses Rocha (orgs.) *A obra em foco de Inês Pedrosa: faces e interfaces*. Porto Alegre; RS: Class, 2020.

ofertando-nos a possibilidade de reescrevermos um novo futuro. Sobre este caráter político e social da Literatura, Maria da Glória Bordini inicia sua reflexão sobre *Acervos Literários, memória e poder* (1995): “Os acervos literários são lugares de memória, mas também lugares de poder”. A autora afirma que os acervos literários são instituições da memória capazes de rememorar um passado, “contar” a história de uma determinada época, e, portanto, mostrar quem eram aqueles que “detinham o poder”.

Dentro desta perspectiva e a partir da verificação da ausência de dissertações e teses sobre a obra *Nas tuas mãos* que buscassem especificamente identificar às formas de opressão feminina evidenciadas no romance de Inês Pedrosa, justifico a importância desta pesquisa, que será organizada da seguinte forma:

No primeiro capítulo deste trabalho dissertativo, intitulado “Notas sobre ela, Inês Pedrosa”, realizo uma breve apresentação sobre a mulher, jornalista e escritora. Após, de forma cronológica busco discorrer sobre seu percurso literário na tentativa de tornar possível ao leitor compreender como a vida e a obra se entrecruzam, marcando a escrita da autora como objeto de ação política e ato de resistência.

No segundo capítulo, intitulado “Portugal, século XX”, através de um recorte espaço-temporal, enfoco inicialmente a vida das mulheres portuguesas durante os anos de República e Estado Novo, período marcado pela Ditadura Salazarista, tendo como principal aporte teórico a obra *Mulheres Portuguesas* (1905) de Anna de Castro Osório. Ainda neste mesmo capítulo abordo especificamente a censura literária daquela época e local, forma de opressão que será abordada novamente de maneira mais ampla e abrangente no capítulo seguinte.

Posteriormente, no terceiro capítulo ao qual denominei *Memórias e confissões*, dou início ao desenvolvimento da análise do *corpus* desta dissertação, ou seja, a busca pelas diferentes formas de opressão feminina evidenciadas no romance *Nas tuas mãos*. Neste capítulo, mais precisamente, detenho-me às opressões evidenciadas pela personagem Jenny através da escrita em seu diário, que revelam o cerceamento sexual e intelectual das mulheres portuguesas no início do século XX e no decorrer dos anos seguintes, marcados pela Ditadura de Salazar. Tal análise é realizada principalmente a partir das teorias feministas de Simone de Beauvoir, Virgínia Woolf e Bell Hooks.

No quarto capítulo desta dissertação *Retratos da Ditadura Salazarista*, busco abordar as cicatrizes deixadas pela Ditadura Salazarista na sociedade, especialmente nas mulheres, evidenciadas na obra de Inês Pedrosa através da personagem Camila e seus registros fotográficos.

O quarto e último capítulo, intitulado *A nova ditadura: da beleza*, centra-se na reflexão sobre a imposição social dos padrões de beleza surgidos ao final do século XX, bem como o racismo arraigado a sociedade portuguesa neste mesmo período, a partir da personagem Natalia, a mais jovem dentre as três gerações de mulheres existentes na obra *Nas tuas mãos*. A presente reflexão se dará principalmente a partir das obras *O mito da beleza* (2019), de Naomi Wolf e *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano* (2020), de Grada Kilomba.

1. NOTAS SOBRE ELA, INÊS PEDROSA

1.1 A escritora

Inês Pedrosa nasceu Inês Margarida Pereira Pedrosa, em Coimbra, no dia 15 de agosto de 1962, filha de Maria Felicidade Fonseca Pereira Pedrosa e de Jacinto Ricardo Gallo Teodósio Pedrosa e, de acordo com as palavras da própria escritora, se a pessoa Inês Pedrosa passa a existir neste dia 15 de agosto, a escritora por sua vez surge tão logo ela aprende a ler e escrever.

Em recente entrevista concedida ao site “Nascer do SOL” e posteriormente disponibilizada em sua página oficial³, ao ser questionada sobre quando a aventura da escrita teria entrado em sua vida, Inês Pedrosa responde ter tido desde sempre a consciência de que era escritora o que desejava ser:

(...) escrever sempre foi a minha maneira de ser, nunca o fiz com intenção de provocar impacto em ninguém. Durante muitos anos, escrevia só para mim. Em criança escrevia cartas à minha mãe e aos meus amigos, e lembro-me que eles gostavam. E, na escola, trocava redacções por desenhos, com uma amiga que tinha mais jeito para desenhar do que eu – o que não era difícil (PEDROSA, 2021).

E é justamente depois que uma prima envia ao concurso literário “Cartas de Amor, quem as não tem” uma das cartas escritas por Inês Pedrosa à sua mãe, que aos 14 anos de idade a escritora ganha seu primeiro concurso literário, e como prêmio recebe 500 escudos e a realização da sua primeira publicação na revista portuguesa “Crónica feminina”.

Sendo sua mãe e pai ambos da área de exatas, é ao avô materno Domingos, que Inês Pedrosa atribui a herança do amor pela literatura, em especial a obra de Camões, que ela descreve como sua primeira influência literária:

O meu avô materno influenciou-me muito. Ele morreu tinha eu 12 anos, mas ainda hoje tenho uma fotografia dele ao lado do computador. Era um homem que estudou pouco, um autodidacta⁴. Recitava partes inteiras dos “Lusíadas”, a lírica do Camões quase toda. Íamos para o rio Nabão, em Tomar, andar de barco, ele a remar e a dizer poemas do Camões para mim e para o meu irmão (PEDROSA, 2021).

³ Inês Pedrosa: “Procuro descobrir quem sou através do espelho das personagens que crio.” INESPREDOSA.COM. 2021. Disponível em: <http://www.inespedrosa.com/index.html> Acesso em: 18 de junho. 2021 – Às citações seguintes, cujas referências apresentam-se como (PEDROSA, 2021), foram extraídas da presente entrevista, por isso inexistente numeração de página.

⁴ No decorrer do trabalho existirão algumas variações na grafia das palavras extraídas das entrevistas concedidas por Inês Pedrosa, bem como de trechos extraídos de seu romance, pelo fato de autora e obra serem originárias de Portugal.

O amor pela escrita faz com que Inês Pedrosa opte, mesmo que contrariada pelo pai, pela escolha do jornalismo como profissão. No ano de 1984 a escritora então conclui sua graduação em Ciências da Comunicação pela Universidade Nova de Lisboa, porém é em 1983, um ano antes da conclusão do curso que acontece a sua estreia como jornalista, ao ser contratada como estagiária para fazer parte da equipe de redação do “O Jornal”. No ano seguinte é efetivada como redatora do “Jornal de Letras”, onde permanece pelos próximos quatro anos, desde então sua atuação como jornalista se expande rapidamente. Em 1988 atua na equipe fundadora do semanário “O Independente”, posteriormente se torna redatora da revista literária “LER” e também do semanário “Expresso”, este último onde manteve uma coluna semanal cujo nome era “Crónica feminina”, uma alusão à revista na qual publicou seu primeiro texto, permanecendo no semanário até fevereiro de 2011. Após esta data assume a coluna “Fora de Órbita” no semanário “Sol” onde permanece até 2016.

Paralelamente a estes trabalhos, Inês Pedrosa assume durante o período de 1993 a 1996 a diretoria da famosa revista Marie Claire, em Portugal, a qual sua mãe era leitora assídua desde a sua infância. A escritora marca sua breve passagem pela diretoria da revista buscando combater algumas das desigualdades de gênero que se evidenciavam durante às entrevistas concedidas por mulheres naquele espaço. Em uma de suas visitas ao Brasil, no ano de 2010, durante sua primeira participação na Feira do Livro em Porto Alegre, a escritora relembra uma das regras criadas por ela na condição de diretora: “Era proibido perguntar às entrevistadas sobre compatibilidade entre carreira, vida pessoal e filhos e era obrigatório perguntar aos homens sobre o mesmo tema”. (PEDROSA, 2010). Inês relembra ainda que, em certa ocasião, ao entrevistar o então Presidente da República Mario Soares e fazer-lhe a pergunta, deixou-o extremamente constrangido e obteve como resposta a revelação de que o mesmo não sabia nem ao menos fritar um ovo. Apesar do tom bem humorado da resposta, a entrevista evidenciou a disparidade de gênero no tocante a divisão das tarefas domésticas e a dupla jornada de trabalho feminina.

Inês relembra desde o seu ingresso na revista até o momento da sua saída, revelando seu descontentamento com a crueldade a qual às mulheres eram submetidas dentro daquele contexto, ao final do século XX:

Gostava da revista francesa e aprendi francês a lê-la. Foi a minha primeira experiência a dirigir. (...) Gostei muito daquele trabalho. Em compensação fartei-me do mundo da moda. É um mundo muito cruel e tão fútil que é deprimente (PEDROSA, 2021).

A breve, porém, importante atuação de Inês Pedrosa na diretoria da Revista Marie Claire e sua preocupação com os direitos das mulheres portuguesas se refletem também

através da sua escrita, fortemente engajada na denúncia das distintas formas de opressão vivenciadas pelas mulheres de seu país, desde aquelas que viveram no início do século XX até as mulheres da sociedade contemporânea. Tal preocupação tem seu início ainda durante a adolescência da escritora, momento em que tem seu primeiro contato com o livro *Novas cartas portuguesas* (2010), de Maria Teresa Horta, Maria Velho da Costa e Maria Isabel Barreno, marco do feminismo português, a qual Inês Pedrosa define como a sua primeira “educação sentimental”. O livro, censurado durante o regime ditatorial Salazarista, foi encontrado pela escritora aos 11 anos, escondido em meio aos pertences de seu pai, tornando-se o ponto de partida para o seu entendimento sobre a opressão feminina e a sociedade patriarcal:

O meu pai tinha o livro escondido na gaveta das camisas juntamente com revistas do José Vilhena. Quando fui arrumar-lhe umas camisas encontrei o livro e fui lê-lo para a casa de banho. Não percebia metade, mas foi aí a minha descoberta do erotismo. O meu primeiro arrepio no corpo foi através daquelas palavras. Lá descobri a discriminação das mulheres, a sociedade em que vivia (PEDROSA, 2021).

Realizar um retrospecto da caminhada profissional de Inês Pedrosa se torna impossível sem relembrar sua atuação a frente da Casa Fernando Pessoa, na qual atuou entre os anos de 2008 a 2014, destacando-se especialmente pelo trabalho de divulgação da CFP desenvolvido a nível internacional, buscando alicerçar parcerias com alguns países lusófonos como o Brasil, Angola, Moçambique e Cabo Verde:

Dado que em 2008 se celebravam os 120 anos de Fernando Pessoa, pareceu-nos de particular urgência celebrar condignamente a data, atraindo a atenção do público e dos turistas. Procurámos definir a identidade e ampliar a visibilidade da Casa, estabelecendo pontes com os países de expressão portuguesa, em particular o Brasil, onde o culto de Fernando Pessoa se encontra muito mais expandido do que em Portugal – quer ao nível de estudos académicos quer ao nível do reconhecimento popular.

Admiradora incondicional de Pessoa, ao ser inquirida acerca do amor dos brasileiros pela obra do autor, Inês declara: “Desde que estou nesta casa é que percebi. No Brasil é mesmo uma loucura, os brasileiros são a maioria das visitas que temos durante o dia e chegam ao pé da cómoda do Pessoa e põem-se ali como num altar” (PEDROSA, 2021).

A ideia de aproximar Portugal de outros países que falavam português, ou tinham-no como sua língua materna, surge da sua luta pela valorização da Língua Portuguesa. Ainda durante o período em que dirigiu a revista *Marie Claire*, uma das regras estabelecidas pela autora foi a de que, para serem publicadas, as reportagens não poderiam ter títulos estrangeiros. Inês Pedrosa defende a necessidade da desmistificação dos preconceitos com relação à língua:

É uma língua trabalhosa, mas a sua riqueza vem precisamente disso, da história de Portugal e do mundo. É uma língua que tocou todos os pontos do globo, entrou em muitos países e enriqueceu pelos seus contributos. E podíamos aproveitar a tecnologia para recuperar mais língua em vez de desistirmos de palavras como andamos a desistir. Temos uma língua onde conseguimos ser tudo: sintéticas, analíticas, filosóficas, irónicas. Acho que a língua não evolui mais, porque há um grande complexo em relação à história portuguesa. (...) Neste momento deveríamos fazer muito mais quer a nível das escolas como a nível dos meios de comunicação: dar a ver, dar a ouvir, dar a ler os grandes da literatura de expressão portuguesa (PEDROSA, 2021).

Apesar da sua longa e importante atuação como jornalista, a escritora não esconde o orgulho sentido pelo seu percurso literário e a sua preferência pela escrita ficcional: “Se não pensasse que melhora a cada romance, creio que não teria energia para continuar, porque escrever um romance é um trabalho muito intenso” (PEDROSA, 2021).

Embora grande parte das suas obras romanescas busquem refletir sobre os papéis designados às mulheres portuguesas na sociedade contemporânea, sua produção literária não se limita apenas as denúncias das desigualdades de gênero e a defesa pelos direitos das mulheres, abarcando uma variedade de outros temas e aspectos. Outras importantes críticas a realidade social, histórica e política de Portugal são abordadas em sua escrita, dentre as quais estão o período ditatorial português, a identidade portuguesa pré-revolução e pós-revolução, a globalização, o capitalismo, bem como questões relacionadas aos sentimentos e relações humanas como amor, amizade, traição, memória, saudade, vida e morte.

Inês Pedrosa demonstra grande comprometimento social em sua escrita e acredita na possibilidade de transformação da sociedade por meio da literatura, o que revela através da sua resposta, ao ser questionada sobre a capacidade de os romances tem de mobilizar pessoas, na qual a autora afirma que os livros são capazes de desenvolver a criticidade, que por sua vez funcionaria como mola propulsora para a mudança de comportamentos e quebra de paradigmas:

Sinto que há uma urgência de acção política. E acho que na consciência das pessoas, pelo menos, os livros fazem mudanças. Obrigam a pensar. Nos romances procuro sempre que as pessoas comecem a sentir vontade de serem livres. E de haver em diferentes personagens acções que mostrem como a cobardia não resolve e apenas agrava o desespero (PEDROSA, 2021).

Apesar desta crença de mudança social através das palavras, a autora é categórica ao afirmar que sua escrita, apesar de engajada, não tem o objetivo de atuar como um manifesto, mas sim despertar seu leitor para os temas que lhe conduzem a reflexão, e é justamente através da pluralidade existente na criação de suas personagens que tais reflexões se tornam possíveis:

Quando desejo intervir civicamente, intervenho. Claro que se nota quem é o autor no romance. Não sou outra pessoa. Até já fui confrontada na televisão: “Como é que uma pessoa tão feminista põe um homem a dizer isto?” É uma ficção, são personagens e, mesmo como narradora, posso ser mais conservadora do que eu própria. A ficção é outro mundo, mas um outro mundo que reflete o meu. O que aparece são os temas que me preocupam e que têm a ver com a pessoa que sou. Um romance é um texto muito mais livre e aberto, que não pretende ser um manifesto. (...) O que quero dizer é que as personagens não são eu. Procuro é olhar à minha volta e ver personagens diferente. Elas próprias também me ensinam algumas coisas sobre os meus preconceitos (PEDROSA, 2021).

E de fato a atuação de Pedrosa na busca pelos direitos às minorias não se restringe à sua criação literária, tendo a escritora atuado pública e ativamente no MCRS – Movimento Cidadania e Responsabilidade pelo Sim, mobilização cívica ocorrida em Lisboa no ano de 2006, e que tinha como objetivo o recolhimento de assinaturas pela abertura do referendo à despenalização do aborto. O movimento contou com assinaturas de importantes figuras públicas, dentre às quais estavam nomes como o de Agustina Bessa-Luís, Lúcia Jorge e Inês Pedrosa, e resultou na lei que autorizou a despenalização do aborto a ser realizado por opção da mulher nas dez primeiras semanas de gravidez.

Em 2005 a escritora foi eleita madrinha da Marcha do Orgulho LGBT⁵ de Lisboa. O convite foi motivado por sua atuação como subscritora de um manifesto em defesa da igualdade no acesso ao casamento civil entre pessoas do mesmo sexo. Em 2018, seu romance, *Nas tuas mãos* (2011), *corpus* deste trabalho dissertativo, foi selecionado pela revista americana *The Advocate* como um dos dez melhores livros de temática LGBT.

Buscando retomar aquele que é provavelmente o tema mais recorrente na escrita de Inês Pedrosa - a mulher na sociedade portuguesa, em especial no romance *Nas tuas mãos*, torna-se impossível referir-se à temática no singular, pois Inês apresenta-nos não uma mulher, mas mulheres, personagens femininas dotadas de diferentes características, cada qual vivendo a seu tempo e modo, revelando-nos suas melhores qualidades e seus piores defeitos, sem idealizações, em meio a um Portugal que às oprime.

Em entrevista citada por Deolinda M. Adão, professora e diretora executiva do Programa de Estudos Portugueses na Universidade da Califórnia e autora da obra *As herdeiras do segredo: personagens femininas na ficção de Inês Pedrosa* (2013), Inês Pedrosa declara a importância de evidenciar em suas obras, as realidades vivenciadas pelas mulheres portuguesas:

⁵ A sigla LGBT ganhou notoriedade na década de 1990, substituindo a antiga sigla LGB, que era utilizada desde a década de 1980. A partir daí foram surgindo novas adaptações para torná-la mais inclusiva, podendo haver variações em diferentes países. Atualmente a sigla mais difundida pelo mundo é LGBTQIA+

Cheguei à conclusão de que precisava de fazer um bocado o ponto da situação do que era ser mulher em Portugal, até porque não havia, e continua a haver muito pouca reflexão sobre isso. Feminismo é uma coisa quase ausente em Portugal, a pouca força que teve foi ligada especificamente a partidos políticos e com intenções muito políticas, no sentido mais partidário do termo, e nunca foi um movimento que por diversas razões tivesse vingado. Daí essa necessidade (PEDROSA, apud ADÃO, 2013, p. 153).

Inês Pedrosa declara considerar-se privilegiada por ter nascido em Portugal no século XX e viver no decorrer do século XXI, porém é fato que seus privilégios se iniciam ainda na infância, evidenciados pelo relacionamento que era nutrido em seu seio familiar. Criada a partir de uma educação libertária para os padrões da época, recebeu desde muito cedo incentivo para alçar grandes voos através da educação, em especial da sua mãe, que era uma mulher à frente do seu tempo. Assim como às personagens de seu romance, *Nas tuas mãos*, a escritora de fato herdou as conquistas da mãe que, uma geração antes, já havia sido criada aos moldes de uma educação para a libertação feminina.

Essa mudança de paradigmas é atribuída por Inês ao avô materno, o qual ela descreve como sua principal influência direta na atividade da escrita. Curiosamente, o homem que, conforme já citado, lhe recitava Camões e lhe abriu às portas da literatura, nunca pode estudar, e por isso, esforçou-se ao máximo para que sua filha, mãe de Inês Pedrosa, pudesse ter um destino diferente: “Meu avô era um militar que gostava muito de ter estudado e não conseguiu ter meios para isso, portanto fez um esforço brutal para que a minha mãe o pudesse fazer. Adorava literatura e história, era um autodidata” (PEDROSA, 2021).

Segundo ela, foi o avô que, contrariando a vontade da esposa, insistiu para que a filha saísse da sua cidade e fosse estudar na capital, fato que não era visto com bons olhos pela sociedade da época. Enfrentando muitos desafios, dentre eles dificuldades financeiras, a mãe de Inês Pedrosa acabou por formar-se em Matemática na Faculdade de Ciências de Lisboa. Essa importante mudança de perspectivas acabou por refletir-se também na criação de Inês Pedrosa, que mesmo tendo dividido sua infância e juventude com o irmão, Ricardo, não foi submetida às opressões de gênero dentro do ambiente familiar. A escritora lembra que, aos 15 anos já tinha permissão para sair sozinha com os amigos e que, era o irmão quem recebia um controle mais criterioso dos pais: “Como tinha boas notas e era responsável, os meus pais deixavam-me ir a festas e sair à noite.”, sobre o irmão: “Como era preguiçoso, chumbou algumas vezes e o meu pai controlava-o mais” (PEDROSA, 2021).

Pedrosa relembra ainda um pouco de quem era sua mãe, das suas tentativas de romper com as barreiras do machismo dentro de casa e de como a revolução do 25 de abril teve influência nestas modificações:

Eu realmente tinha muita admiração pela minha mãe que me dizia para eu não perder tempo e para estudar. Muitas vezes era eu que, enquanto criança, queria ir para a cozinha ajudar a demolhar ervilhas, a arranjar feijão verde. Achava piada a essas coisas. E quando a via a arranjar meias, ouvia: “Isto não é para tu aprenderes, porque se eu não soubesse arranjá-las, comprava outras. Tu não vais ter esta vida!”. Foi um privilégio ter uma mãe que dizia desejar ter nascido no ano 3000, que estava muito à frente. Ela sempre trabalhou e, nessa altura, início dos anos setenta, trabalhava numa área muito masculina, dirigia um centro de informática e foi das primeiras pessoas a trabalhar com computadores. Quando eu tinha 12 anos, deu-se o 25 de Abril, o que também acabou por influenciar essa minha educação. Depois do 25 de Abril, a minha mãe quis fazer uma divisão das tarefas domésticas e o meu pai tentava comprar-nos. (...) Mas a questão dos direitos iguais sempre foi muito presente lá em casa, às vezes mais no discurso do que na prática, porque são coisas que não se mudam num instante (PEDROSA, 2021).

A infância privilegiada não impediu que Inês Pedrosa fechasse os olhos às opressões as quais eram submetidas às mulheres de seu tempo, e mais ainda, do tempo de sua mãe. Ao contrário, suscitou em seu íntimo essa necessidade de evidenciar através da literatura o que era ser mulher em Portugal. A autora não mede esforços na denúncia de que o tratamento desigual dado a homens e mulheres é, de fato, uma antiga herança patriarcal que se mantém viva nos dias atuais, e que se faz presente em todas as esferas da sociedade, inclusive na sua área de atuação. Ao ser perguntada sobre a qualidade da sua escrita, a autora revela o seu descontentamento diante da pergunta, discorrendo acerca da opressão que por séculos silencia vozes femininas em detrimento de vozes masculinas, na literatura:

Uma vez fizeram exactamente essa mesma pergunta malévola à Agustina, e ela respondeu que podia garantir a qualidade da sua escrita, do mesmo modo que esperava que um marceneiro a quem encomendasse uma mesa lhe garantisse que a mesa teria qualidade e solidez. Surgiu logo um coro de gente ignara a chamar-lhe vaidosa – curiosamente, quando António Lobo Antunes repete que escreve com a mão de Deus, ninguém parece escandalizar-se (PEDROSA, 2021).

Desta forma, são especialmente suas obras literárias, as principais responsáveis por tornar evidente a opressão feminina e na sociedade portuguesa patriarcal.

1.2 A obra literária

A obra responsável pela estreia de Inês Pedrosa na Literatura Portuguesa, publicada em 1991, chama-se *Mais ninguém tem* e é voltada ao público infantil. O livro traz como personagens protagonistas Margarida e Bruno, duas crianças que se aventuram na “cidade

mágica” em busca de um par de sapatos azuis, e aborda sentimentos como a coragem e as diferenças humanas.

No ano seguinte, 1992, a escritora lança seu primeiro romance, intitulado *A instrução dos amantes*, (2006) obra que traz consigo alguns daqueles que seriam temas recorrentes nas suas futuras escritas: a morte, que é, aliás, o ponto inicial do romance, o amor, o sexo, o entrecortar dos tempos – passado, presente e futuro, que se alternam no decorrer da narrativa, a inevitável passagem do tempo – amadurecimento dos jovens, e as personagens femininas repletas de dualidades, ora fortes, ora vulneráveis. Inês aborda pela primeira vez em um romance autoral a temática feminina a partir da ideia de submissão, utilizando-se metaforicamente dos enredos que compõem os tradicionais contos de fadas:

Filipe cultivava a maior das misoginias, que é a de compreender as mulheres. Costumava dizer que havia três variedades de Belas Adormecidas: as mais baratas eram as que não acordavam nunca; dentro da gama mais sofisticada, que acorda com um beijo, havia as que tinham um mecanismo para adormecer outra vez e as que não voltavam a adormecer, por mais que se lhes fizesse – e eram estas, evidentemente, as que saíam mais caras (PEDROSA, 2006, p. 27).

O tempo e o espaço apresentados na narrativa, como ocorrem em algumas das futuras obras da autora, é Portugal durante a Revolução dos Cravos, plano de fundo que permite diferentes reflexões sociais e históricas acerca da sociedade portuguesa.

Somente cinco anos após a publicação de *A instrução dos amantes*, em 1997, Inês Pedrosa publica seu segundo romance *Nas tuas mãos* (2011), *corpus* deste trabalho dissertativo. A obra que, posteriormente será abordada de forma mais pormenorizada, rende a autora no mesmo ano de sua publicação, seu primeiro prêmio literário de grande importância – o *Prêmio Máxima de Literatura Portuguesa*.

Em 2000 ocorre o lançamento da obra *Vinte mulheres para o século XX* (2000), um conjunto de 20 ensaios biográficos organizados por Inês Pedrosa para apresentar aquelas que seriam, segundo ela, algumas das mulheres que teriam marcado o mundo no primeiro século de emancipação feminina, após dezenove séculos de um profundo silenciamento. Na introdução de sua obra, a autora afirma que o século XX teria sido o marco representativo de entrada das mulheres na História, pondo um fim na crença de que seria o sexo feminino uma espécie destinada apenas a procriação e aos nascimentos.

Os 20 ensaios correspondem às biografias das seguintes mulheres: Lou Andreas-Salomé, Marie Curie, Isadora Duncan, Virginia Woolf, Coco Chanel, Agatha Christie, Golda Meir, Hannah Arendt, Frida Kahlo, Simone de Beauvoir, Bette Davis, Madre Teresa de

Calcutá, Carson McCullers, Evita Perón, Sophia de Mello Breyner Andresen, Amália Rodrigues, Agustina Bessa-Luís, Marilyn Monroe, Paula Rego e Maria João Pires.

Em 2002, Inês Pedrosa lança seu terceiro romance, o de maior sucesso, *Fazes-me falta* (2003), cujo título não por acaso é uma homenagem ao seu pai, já falecido, ao qual ela dedica a obra. O enredo transpõe o universo terreno ao apresentar uma protagonista morta e um protagonista vivo, trazendo à tona temas como a morte, o amor, a amizade e a memória, através de lembranças do passado, aspectos recorrentes também nos romances que antecedem a publicação deste. O romance, muito aclamado pela crítica literária⁶, foi considerado pelo ensaísta Eduardo Padro Coelho como “o seu melhor livro, e desde já um dos romances mais importantes e apaixonantes publicados este ano”:

O imenso mérito deste terceiro romance de Inês Pedrosa (...) reside no facto de a Inês ter sabido construir sem a menor transigência um mecanismo narrativo extremamente original, e ter sabido dar-lhe o desenvolvimento adequado, quer na construção das figuras que o povoam (algumas personagens menores em torno do entre-dois dos narradores), quer na forma como desfia cenas de grande nitidez e visualidade. Mas esta experiência literária não é apenas um trabalho de laboratório. O que Inês escreve é algo que procura forçar os muros da realidade, procura derrubar as convenções e as gramáticas, procura ser político no sentido mais radical do termo, na medida em que pretende fazer existir aquilo que começa por existir apenas nas palavras em que essa pretensão se formula (COELHO, 2002).

Ainda neste mesmo ano, Inês Pedrosa lança seu segundo livro infantil, *A menina que roubava gargalhadas* (2002). No ano seguinte, 2003, é lançado seu primeiro livro de contos, *Fica comigo esta noite* (2005), reunindo doze histórias em que se destacam importantes críticas a acontecimentos sociais e políticos de Portugal, dentre eles a Revolução dos Cravos, o colonialismo, a imigração e as relações entre Portugal e outros países europeus. Também são recorrentes em seus contos temas como o erotismo e sexualidade feminina.

Em 2004 a escritora lança uma coletânea de entrevistas intitulada *Anos luz: trinta conversas para celebrar o 25 de abril* (2004), em que mais uma vez a Revolução dos Cravos e os avanços da sociedade portuguesa decorrem como tema central. Desta forma, são especialmente suas obras literárias, as principais responsáveis por tornar evidente a opressão feminina e na sociedade portuguesa patriarcal.

Em 2007 acontece a publicação do romance *A eternidade e o desejo* (2008), ambientado no Brasil, mais especificamente em Salvador. A personagem protagonista, Clara, viaja ao Brasil com o objetivo de realizar uma incursão pelos lugares visitados pelo Padre

⁶ Todas as críticas literárias sobre as obras de Inês Pedrosa apresentadas no decorrer deste capítulo encontram-se disponibilizadas de forma integral no site oficial da escritora: www.inespedrosa.com, citado e referenciado anteriormente.

António Vieira. Os textos do padre português alicerçam esse romance, em que a protagonista, que é cega, consegue superar os limites e dificuldades impostos pela sua deficiência. Segundo a autora, a obra, grosso modo, pode ser considerada um pouco biográfica, pois foi inspirada pela viagem feita por Pedrosa ao Brasil, visitando os locais que haviam sido frequentados pelo Padre António Vieira: O percurso geográfico, a experiência da excursão de grupo, a visita ao terreiro de candomblé, as personagens dos guias turísticos — tudo isso saiu diretamente da viagem que fiz com o Centro Nacional de Cultura aos locais brasileiros relatados pelo Padre António Vieira (PEDROSA, 2021).

Casada atualmente com um brasileiro, Inês Pedrosa não esconde o amor que sente pelo Brasil e as importantes referências musicais e literárias brasileiras que teriam influenciado sua caminhada como escritora:

Fui criada pelo Chico, pela Bethânia e pelo Caetano, pela Clarice e pelo Drummond e pelo Guimarães Rosa, amo a poesia do Eucanaã Ferraz, a poesia da Maria Lúcia Dal Farra e a poesia e os ensaios do Antonio Cicero, que escreve aquilo que eu penso antes que eu tivesse tido capacidade sequer de pensar em pensá-lo (PEDROSA, 2021).

Em 2010, o lançamento de *Os íntimos* (2010), lhe rende novamente o *Prêmio Máxima de Literatura Portuguesa*. A obra é inovadora, pois se difere de tudo o que Inês Pedrosa havia escrito até o momento, apresentando pela primeira vez cinco vozes masculinas que protagonizam o romance. Cinco amigos que se reúnem em um bar onde conversam sobre diferentes temas, dentre eles, mulheres. É justamente a partir destas vozes masculinas que a escritora lança mão para evidenciar as desigualdades de gênero, através da construção de um retrato do que seria o homem português contemporâneo: “Um homem não tem de pedir que, por favor, lhe poupem a autoestima. Um homem ri-se da palavra autoestima. Autoestima nem sequer é uma palavra: é um adereço, um postigo de salvação” (PEDROSA, 2010, p. 15).

Dentro de ti ver o mar (2013), lançado em 2012, é talvez o romance mais plural de Inês Pedrosa. Tendo como protagonista uma personagem feminina de grande força, a fadista Rosa, que se apaixona por um homem casado, dentre outras personagens femininas de grande importância para a narrativa. A obra aborda temas como a violência física e psicológica contra a mulher, o abandono, o pertencimento, a imigração, as diferentes culturas e as opressões femininas que às compõem, a submissão e também a emancipação das mulheres. O romance se passa em diferentes locais, desde Portugal, Estados Unidos, Inglaterra e Brasil e aborda importantes e tristes momentos históricos como o ataque ao World Trade Center, em Nova Iorque.

A obra foi elogiada pela crítica pela sua estrutura organizacional: "A grande virtude deste romance é de fato a mestria com que a autora domina os cânones romanescos; a maneira como todos os capítulos estão interligados pressupõe um enorme trabalho de estrutura e, sobretudo, de se saber o que se quer dizer" (RIÇO, 2012).

Em 2015, Inês Pedrosa publica o romance *Desamparo* (2016), mais uma de suas obras que traz o Brasil como plano de fundo de parte da narrativa. O romance conta a história de Jacinta, uma Portuguesa que aos três anos é retirada de sua mãe e levada ao Brasil e que, depois de mais de cinquenta anos, decide retornar a sua terra natal em busca das suas origens. Novamente a imigração, que é tema recorrente na obra de Pedrosa, faz-se presente, entrecruzando as histórias de Brasil e Portugal. Sobre a obra, escritor português José Riço declara:

Admirável é o controlo da linguagem "brasileira" da personagem principal, que se articula sem choques com a dos restantes narradores. Sem forçar muito, *Desamparo* — que é provavelmente o melhor romance da autora — poderia ser lido como uma espécie de metáfora de um país em que a crise veio deixar à vista as muitas cicatrizes de vidas que se foram vivendo numa espécie de abandono existencial e cujo rumo foi sempre uma miragem (RIÇO, 2015).

Em 2016, Inês Pedrosa publica seu segundo livro de contos, *Desnorte* (2016). O trabalho mais recente de Inês é o romance *O Processo Violeta* (2019), inspirado no famoso escândalo de Mary Kay, a professora americana que foi condenada à prisão por sete anos após se envolver com seu aluno, de apenas 12 anos.

Retomando o *corpus* deste trabalho dissertativo, quando publicado em 1997, o romance *Nas tuas mãos*, recebeu importantes considerações de grandes nomes da Literatura Portuguesa. A romancista portuguesa Lídia Jorge, ao escrever a carta de apresentação da nova obra de Pedrosa, destaca o fato de que, por ser este o seu segundo romance, seria “aquele sobre o qual os curiosos mais procuram ver a deriva do talento do que o valor da obra em si mesma” (JORGE, 1997).

Porém, segundo Lídia, quem buscava encontrar arestas de talento na escrita de Inês, surpreendeu-se com a qualidade da obra a qual ela define como uma segunda “instrução dos amantes”, ainda melhor que a primeira, fazendo referência ao seu primeiro romance. A autora escreve ainda sobre a força das personagens femininas de Pedrosa:

Nas Tuas Mãos é um romance sobre todos, mas prioritariamente sobre mulheres. (...) Neste caso, aliás, as três protagonistas - uma aristocrata, uma fotógrafa e uma arquitecta - vivem e movem-se com total independência e autonomia, e liberalidade absoluta em relação aos sexos. Sobre elas parece que não impende mais o velho conselho de Nietzsche - Se fores ver a mulher

leva o chicote - ameaça que nenhuma das filosofias de emancipação difundidas ao longo do século conseguiu erradicar (JORGE, 1997).

O crítico literário Fernando Venâncio, em texto publicado na revista *Ler*, escreve sobre o ato criativo de Inês Pedrosa capaz de transpor para a ficção a realidade do regime ditatorial e de seu maior nome, o ditador António Salazar:

Terá Inês Pedrosa ouvido uma história assim? Terá ela sabido, também de certa fotografia que apanha Salazar em lágrimas no 10 de Junho de 1966, e não foi publicada porque a fotógrafa (e é uma das frases mais bonitas do livro) se recusou a ‘esconder com as lágrimas dele as lágrimas que já não podem chorar os rapazes que ele mandou morrer’? (VENÂNCIO, 1997).

Já o jornalista Rui Rocha, em sua crítica literária ao jornal *Expresso*, define o romance *Nas tuas mãos* como: “um belo romance” cuja autora “parece ter encontrado uma maioria que nos deixa na agradável expectativa da próxima obra.” (ROCHA, 1997).

As páginas que compuseram este primeiro capítulo permitem-nos compreender o percurso pessoal e profissional de Inês Pedrosa, bem como reconhecer que vida e obra da autora conversam entre si, revelando uma literatura engajada e que busca evidenciar as realidades das minorias na sociedade portuguesa, em especial a realidade das mulheres portuguesas.

2. PORTUGAL, SÉCULO XX

2.1 As mulheres portuguesas

Quando iniciei o processo de escrita desta dissertação, ainda enquanto escrevia as primeiras linhas do projeto que seria apresentado ao Programa de Pós-Graduação, parte da minha angústia estava relacionada à distância temporal e espacial existente entre as mulheres ficcionais, protagonistas do romance escolhido como *corpus* deste trabalho dissertativo, e as mulheres reais, importantes nomes da luta feminista, às quais escolhi como aporte teórico desta pesquisa.

Seria possível que mulheres como Virginia Woolf, Simone de Beauvoir e Naomi Wolf pudessem fazer transcender através de suas obras também às vozes oprimidas das mulheres portuguesas? Ainda que a partir de uma perspectiva ocidental, não seriam demasiadamente distantes as fronteiras que separam Portugal de outros países do Ocidente, berço de grandes nomes do feminismo?

A angústia que me atormentava diante destes questionamentos foi sendo rompida na medida em que reli o romance *Nas tuas mãos*, e na mesma medida romperam-se também algumas das fronteiras antes intransponíveis que haviam sido criadas em minha mente. A realidade opressora e desigual que cerceia os direitos das mulheres e impõe comportamentos e padrões, de forma mais ou menos velada, não se limita a um determinado período sócio-histórico e se sobrepõe aos limites geográficos que conhecemos, e é este justamente o objetivo deste trabalho dissertativo, identificar diferentes formas de opressão, algumas comuns não somente às mulheres portuguesas, mas que já foram experienciadas por mim e muito provavelmente por você mulher que lerá as páginas desta pesquisa.

Em sua obra *Problemas de género: feminismo e subversão de identidade* (2010) Judith Butler, destaca que, apesar de ser a opressão feminina uma forma universal de dominação masculina, a mesma implica em formas distintas de execução dentro de determinados contextos:

Se alguém ‘é’ uma mulher, isso certamente não é tudo o que esse alguém é; o termo não logra ser exaustivo, não porque os traços predefinidos de género da ‘pessoa’ transcendam a parafernália específica de seu género, mas porque o género nem sempre se constitui de maneira coerente ou consistente nos diferentes contextos históricos, e porque o género estabelece interseções com modalidades raciais, classistas, étnicas, sexuais e regionais de identidades discursivamente constituídas, resulta que se tornou impossível reparar a noção de ‘género’ das interseções políticas e culturais em que invariavelmente ela é produzida e mantida (BUTLER, 2010, p. 20).

Desta forma, ainda que esta seja uma realidade comum à maioria das mulheres, eu reconheço que as marcas deixadas pela opressão feminina possuem particularidades muitas vezes relacionadas ao tempo e espaço nos quais estão inseridas. Desta forma, justifico a importância deste capítulo, bem como a necessidade deste recorte espaço-temporal que possibilitará compreender de que forma os acontecimentos políticos e sociais de Portugal no século XX foram determinantes para a perpetuação de uma sociedade conservadora e opressora.

Quando em 21 de janeiro de 1931, Virginia Woolf lê o texto *Profissões para mulheres*, na Sociedade Nacional de Auxílio às Mulheres, texto este que seria publicado postumamente em 1942 juntamente com outros sete ensaios da autora, sob o título de *Profissões para mulheres e outros artigos feministas* (2017), já existiam caminhos possíveis às mulheres inglesas. Falar abertamente sobre as dificuldades encontradas pelas mulheres na vida em sociedade era algo habitual e o ingresso das mulheres no mercado de trabalho se tornava cada vez mais frequente, ainda que, segundo Woolf, existissem muitos obstáculos a serem superados: “mesmo quando o caminho está nominalmente aberto – quando nada impede que uma mulher seja médica, advogada, funcionária pública -, são muitos, imagino eu, os fantasmas e obstáculos pelo caminho” (WOOLF, 2017).

Nestas três primeiras décadas do século XX as mulheres portuguesas viviam uma realidade ainda distante daquela vivenciada por Virgínia Woolf e outras mulheres de seu país. Elas buscavam consolidar um movimento feminista capaz de lhes garantir mais igualdade social, reivindicando questões como o direito à educação e ingresso no mercado do trabalho, bem como na política, através da luta pelo voto feminino, reivindicações estas que pareciam possíveis após a derrubada da Monarquia Constitucional Portuguesa, durante os anos pertencentes a Primeira República, instaurada em 5 de outubro de 1910.

Enquanto em alguns países do continente europeu às mulheres passavam a assumir importantes posições, não somente no âmbito literário, mas também em áreas antes consideradas exclusivamente masculinas, em Portugal alguns grupos de mulheres, mesmo que de forma discreta passavam a se declarar feministas e organizar movimentos que buscavam refletir sobre a condição social da mulher e a reivindicar direitos legais e emancipação feminina, todos eles criados no início do século XX.

Importantes nomes surgiram neste contexto de luta pelos direitos das mulheres, dentre os quais não poderia deixar de destacar o de Anna de Castro Osório, jornalista e escritora de uma vasta e diversificada obra. Anna escreveu ensaios, romances, peças infantis e uma

coleção de dezoito volumes totalmente dedicada as crianças, tendo sido reconhecida como criadora da literatura infantil portuguesa.

Sua obra *As Mulheres Portuguesas* (1905) foi considerada o grande marco do feminismo em Portugal e sua intensa atuação no movimento feminista deu origem, dentre várias outras organizações⁷, a Liga Republicana das Mulheres Portuguesas (1909), responsável por importantes conquistas no que diz respeito à reelaboração de leis que passaram a assegurar alguns direitos fundamentais às mulheres, dentre eles a lei do divórcio e o direito à educação feminina, algumas das principais reivindicações dos grupos feministas no início do século XX.

As ideias precursoras de Anna de Castro Osório em *As Mulheres Portuguesas* iam de encontro ao ideal de mulher da época, esposa dedicada e mãe afável que vivia para o lar e a família. A autora dedica um capítulo de seu livro a descrever a relação das mulheres de seu país com o casamento, instituição que, segundo ela, funcionava como uma bengala nas mãos de uma idosa ou um bote salva-vidas para um naufrago em mar aberto. Anna escreve também sobre a aparente apatia das mulheres portuguesas frente a luta feminista no início do século XX, em especial à luta pelo direito à educação e a profissionalização das mulheres:

A nossa mulher, essencialmente passiva, sem ambições que vão além da satisfação que as pequenas vaidades do luxo trazem, não aspira senão ao casamento, para elle⁸ se cria e se engalana, nelle põe a única esperança de seu futuro (...) Não é o casamento segundo a natureza pela necessidade física de amar e ser amada; não é o casamento superior de dois espíritos que se compreendem e juntos podem viver felizes, física e intelectualmente ligados; não é mesmo o casamento comercial – chamemo-lhe assim – em que duas fortunas ou dois nomes se ligam pelo interesse monetário, formando para o futuro uma só firma... O casamento português é, na maioria dos casos, pura e simplesmente uma *arrumação* para a mulher, o amparo, como que o asilo para a pobre inválida, incapaz de ganhar pelo trabalho a subsistência e o conforto (OSÓRIO, 1905, p. 197, 198).

Ainda segundo ela, quando o casamento não acontecia, a mulher portuguesa via-se em total desamparo, tornando-se uma “criatura sem posição, infeliz, arrastando uma existência miserável, se tem de trabalhar para viver, com as aptidões quasi nulas com que a educação a preparou” (OSÓRIO, 1905, p. 198).

A defesa pela educação das mulheres era a principal bandeira levantada pela escritora, pois segundo ela, só a instrução oportunizaria, às mulheres portuguesas, sua emancipação e

⁷ Algumas das organizações feministas fundadas e/ou apoiadas por Anna de Castro Osório: Grupo Português de Estudos Feministas (1907), Liga Republicana das Mulheres Portuguesas (1909), Associação de Propaganda Feminista (1912) e Cruzada das Mulheres Portuguesas (1916).

⁸ A ortografia original da obra *Mulheres Portuguesas* (1905) será mantida com a finalidade de preservar as importantes características da época em que foi escrita.

liberdade, livrando-as daquela vida a qual ela nomeava como miserável e infeliz. Sua maior preocupação estava relacionada com o alto índice de analfabetismo⁹ das mulheres portuguesas: “- do milhão de portugueses que sabem ler e escrever a sua língua, apenas um terço são mulheres” (OSÓRIO, 1905, p. 51). Embora criticasse ferrenhamente o desprezo da sociedade pelas lutas feministas, ela demonstrava acreditar em uma mudança de mentalidade e expansão de consciência das mulheres da época:

As mulheres poderão, assim como os homens, distinguir-se pela ciência, pela indústria, pela arte, pelo comércio, pela pedagogia, ou ficarem tão somente donas de casa, mas fazendo de seu lar a primeira e mais nobre escola de seus filhos. (...) as escolas estão abertas por igual aos dois sexos e não há já quem, nesta hora alta da civilização, se atreva a banir delas um indivíduo que as queira frequentar sob o pretexto da diferença de sexo (OSÓRIO, 1905, p. 18-19).

Tais convicções aliadas as constantes lutas das instituições feministas da época passaram a render importantes conquistas às mulheres portuguesas. Em 1911, uma reforma na educação básica do país tornou o ensino primário gratuito e obrigatório para meninos e meninas e determinou que todas as localidades deveriam ter escolas primárias para o sexo feminino. Escolas móveis foram criadas para permitir o acesso à educação aos adultos que ainda não haviam sido alfabetizados. Tais oportunidades foram fundamentais e permitiram às mulheres o início do ingresso no mercado de trabalho, conforme comenta Vanda Gorjão na obra intitulada *Mulheres em tempos sombrios – oposição feminina ao Estado Novo* (2002): “Difundia-se a consciência da necessidade de a mulher se realizar profissionalmente, ainda que a orientação para a profissão estivesse longe de ser um valor consensual” (GORJÃO, 2002, p. 49).

Porém, ao passo que os grupos feministas conquistavam importantes direitos às mulheres Portuguesas, homens e mulheres contrários aos ideais do feminismo buscavam descaracterizar o movimento, insultavam as feministas e as acusavam de atentarem contra os preceitos morais, éticos e religiosos, desprezando a família e os bons costumes. Sobre a imagem distorcida que a sociedade, em especial as mulheres, tinham dos movimentos feministas, Anna de Castro Osório revela:

Feminismo: é ainda em Portugal uma palavra de que os homens se riem ou se indignam, consoante o temperamento, e de que a maioria das próprias mulheres córam, coitadas, como de falta grave cometida por algumas colegas, mas de que ellas não são responsáveis, louvado Deus! (OSÓRIO, 1905, p. 13).

⁹ No início do século XX, o analfabetismo em Portugal atingia a marca de 66,2% de habitantes, dentre estes 73,3% eram mulheres. (SAMPAIO, 1980, p. 21)

Anna acreditava em uma educação feminista desde a infância, através da oportunidade de educação para as meninas e defendia a ideia de uma sociedade declaradamente feminista: “ser feminista é o dever de todos os pais. Porque ser feminista não é querer as mulheres umas insexuais (...), mas sim deseja-las criaturas de inteligência e razão” (OSÓRIO, 1905, p. 24).

A obra *As Mulheres Portuguesas* não se detinha apenas às reflexões sobre o que é ser feminista. Do âmbito jurídico, Anna de Castro Osório, buscou analisar as leis que regiam o casamento, denunciando a disparidade entre os sexos e as opressões femininas executadas na forma da lei, de acordo com o código civil da época, em que a mulher:

Deixa de ser a administradora de seus bens porque: - qualquer que seja a forma porque se realize o contracto matrimonial a administração pertence ao marido e só na falta ou impedimento dele a mulher tomara o seu lugar (art. 1189º do Cod. Civ.) - A mulher é negado o direito de alienar ou adquirir quaisquer bens, tanto móveis como imóveis, enquanto que o marido pode adquirir quaisquer sem autorização da esposa, e alienar os mobiliários (art. 1191º e 1193º do Cod. Civ.) - A mulher não pode ser educadora dos filhos, pois que os filhos pertencem ao pai, que os rege, protege e administra, constituindo assim o poder paternal (art. 137º do Cod. Civ.) (OSÓRIO, 1905, p. 208).

O direito ao divórcio, outra grande reivindicação do movimento feminista português, também foi abordado pela escritora. A mulher: “não pode abandonar o marido (...) salvo em casos muito específicos previstos pela lei. Caso fuja do lar conjugal o marido pode mandá-la prender (...) e obrigá-la a retornar imediatamente.” O artigo 1204º do Código Civil previa ainda que a mulher só poderia solicitar o divórcio em casos como “adultério no domicilio conjugal ou com escândalo público, desamparo completo, sevícias, ofensas graves” (OSÓRIO, 1905, p. 212).

Alguns poucos anos após a publicação da obra de Anna de Castro Osório, logo após o início do período republicano, os movimentos feministas e sua incansável luta pelos direitos das mulheres alcançaram uma considerável conquista de âmbito jurídico, uma mudança na legislação passava a permitir o divórcio litigioso e ainda o divórcio por mútuo acordo. Novas perspectivas passavam a fazer parte da vida das mulheres portuguesas, que por alguns anos puderam sonhar com a conquista de direitos já consolidados na Inglaterra, de Virginia Woolf e em outros países europeus.

Porém, a situação política de Portugal e a condição da mulher portuguesa passaram por uma nova grande transformação a partir de 28 de maio de 1926, ao passo em que se instalou o regime militar do qual António de Oliveira Salazar seria parte central, primeiramente como chefe do Ministério das Finanças, e posteriormente como chefe de Estado. No ano de 1933, a partir da nova Constituição teve início a Ditadura Nacional

Portuguesa, período conhecido como Estado Novo ou Ditadura Salazarista, em referência ao maior nome do regime ditatorial português.

Tendo como principais características o nacionalismo, o conservadorismo e a doutrinação catolicista, o Estado Novo foi marcado pela forte repressão, censura e perseguição aos opositores políticos, baseando-se nos preceitos de “Deus, pátria e família”, conforme proferido por Salazar durante seu discurso: “Não discutimos Deus e a virtude, não discutimos a Pátria e a sua história, não discutimos a autoridade e o seu prestígio, não discutimos a família e a sua moral, não discutimos a glória do trabalho e o seu dever” (SALAZAR, 1959, p. 54, 55).

A ditadura Salazarista acabava desta forma por inviabilizar quaisquer que fossem as lutas feministas da época, a mulher voltava ao seio familiar para reassumir seu papel de dona de casa, esposa e mãe, sendo novamente subordinada aos desmandos do marido, provedor e chefe da casa, em um claro retrocesso que ocasionou inclusive a perda de direitos já previstos por lei. No ano de 1939 uma revisão na legislação vigente anulou a lei que permitia o divórcio de mútuo acordo e novamente em caso de adultério a mulher só poderia solicitar a separação se a traição viesse a público. Em contrapartida, o homem poderia entrar com o pedido de divórcio, quaisquer fossem as circunstâncias da traição. Os preceitos da igreja católica e seu conservadorismo, que tiveram forte influência durante a Ditadura Salazarista, também foram determinantes para a modificação das leis que regiam os casamentos. Em 1940, apenas um ano após a revisão das leis do divórcio houve novas alterações, as quais se determinou que o casamento celebrado em âmbito religioso e promulgado no civil tornava-se indissolúvel, não podendo ser desfeito sequer através de um processo de divórcio.

Algumas ações passaram a serem permitidas às mulheres somente mediante autorização prévia do marido. Elas não poderiam viajar, trabalhar, adquirir ou administrar bens sem que houvesse um consentimento por escrito. As vozes das mulheres portuguesas que outrora começavam a ecoar pelo país foram novamente silenciadas de forma arbitrária e cruel. Na contramão da retirada de direitos das mulheres, foi durante a Ditadura Salazarista, mais precisamente no ano de 1931, que uma das mais importantes reivindicações dos movimentos feministas se concretizou, ainda que de forma limitada, tratava-se do sufrágio feminino. Porém, a iniciativa do Estado Novo em permitir que algumas mulheres passassem a exercer o direito ao voto não tinha nada de benevolente. O regime autoritário não havia milagrosamente se convencido da necessidade de igualdade entre homens e mulheres, porém havia percebido a necessidade de buscar alianças nas mais variadas esferas da sociedade, e para tanto seria positivo aliar mulheres e torná-las adeptas às ideologias do Estado Novo, conforme descreve a

historiadora Irene Pimentel, em sua obra *A cada um o seu lugar: a política feminina no Estado Novo* (2011). Segundo ela o regime pretendia que as mulheres “interviessem nas áreas que lhes seriam mais ‘gratas’, como a educação, a família, a moral, de forma a servirem a luta pela moralização e pela recristianização da sociedade portuguesa” (PIMENTEL, 2011, p. 39).

Desta forma, inicialmente puderam votar as mulheres que tivessem titulação superior, ou que fossem consideradas chefes de família, no caso de viuvez ou separação judicial, bem como aquelas cujos companheiros estivessem longe de suas casas, nas colônias ou no exterior a trabalho. Em 1934 o direito ao voto ganhou maior abrangência e mulheres maiores de 21 anos, solteiras e que exercessem uma profissão ou possuíssem um rendimento próprio também poderiam votar. Neste mesmo ano as mulheres puderam se candidatar a cargos de poder e pela primeira vez elegeram-se três deputadas mulheres¹⁰ à Assembleia Nacional.

Em 1946, somente após 25 anos, o sufrágio foi ampliado e um número maior de mulheres ganhou o direito ao exercício da cidadania através do voto, ainda assim a disparidade entre os sexos permanecia evidente. Só estariam aptas a votar mulheres casadas que fossem alfabetizadas e possuidoras de grandes valores ou bens materiais. Aos homens tais exigências de posses eram inexistentes.

O sufrágio feminino defendido no início do século por Anna de Castro Osório, através da obra *As Mulheres Portuguesas* (1905), só seria concretizado de forma definitiva após 63 anos, em 1968, momento em que Marcello Caetano assume o poder após a saída de Salazar por problemas de saúde, pelos quais viria a falecer dois anos depois, aos 81 anos. Ainda assim, o sufrágio não seria universal, pois se limitava aqueles cidadãos, homens e mulheres que soubessem ler e escrever.

Responsável é só o homem que, cheio de orgulho, não procura na mulher uma companheira, uma igual, mas uma inferior, embora finja endeusá-la para a conservar na rotina e no servilismo. Tira-lhe a instrução e a sciencia, como alimentos impróprios para estômagos delicados, e deixa-lhe o sonho e a fantasia, que as tortura na ânsia louca de encontrar na vida real o imprevisto de sensações romanescas, que seduz principalmente os ignorantes. Culpado é só o homem que afastou a mulher proba e culta de todas as luctas em que o destino de ambos se jogam, - pois que a política é, ou deve ser, a arte de bem dirigir uma nação, e a nação pertence tanto ao homem quanto a mulher – para se deixar governar por intrigantes, quasi sempre deshonestos, as mais das vezes inconscientes instrumentos doutros ambiciosos (OSÓRIO, 1905, p. 60).

A Ditadura Salazarista se perpetuou por longos 46 anos, os direitos das mulheres permaneciam limitados, quase nulos. Aquelas que se atreviam de alguma forma a questionar

¹⁰ No ano de 1934 elegeram-se como deputadas à Assembleia Nacional três mulheres. Eram elas: a advogada Maria Cândida Parreira, a professora Maria Guardiola e a médica Domitília de Carvalho.

os desmandos do governo eram acusadas de subversão, torturadas e presas pela Polícia Internacional e de Defesa do Estado - PIDE¹¹. Algumas terminavam assassinadas, outras acabavam sendo forçadas ao exílio.

Na página da Organização “Plataforma Portuguesa Para os Direitos das Mulheres” o artigo intitulado *25 de abril: homenagem às mulheres de abril, de ontem e de hoje*¹² apresenta relatos da jornalista, escritora e poeta portuguesa Maria Teresa Horta, uma das autoras do livro *Novas Cartas Portuguesas* (1972), obra considerada subversiva pela censura e que posteriormente se converteu em um símbolo de resistência e de reivindicação pelos direitos humanos. Maria Teresa Horta (2020) afirma que a luta pelos direitos das mulheres foi algo relegado a um segundo plano durante o período ditatorial: “Não se pode lutar pelo feminismo sem se lutar pela liberdade”, “Não éramos as feministas americanas, que tinham uma Constituição e uma democracia. Não, nós não podíamos ser nada em Portugal. As mulheres não podiam ser coisa nenhuma. Não tinham direito a nada”.

O período que sucede a Segunda Guerra Mundial é marcado pelos processos de descolonização e independência de diferentes nações em solos europeus, porém em Portugal o governo Salazarista se opunha a tentativa de descolonização dos territórios africanos, oferecendo resistência à grupos armados da Angola, Guiné e Moçambique, confrontos que em 1961 deram início à Guerra Colonial Portuguesa.

O governo de Marcello Caetano mantém a linha autoritária de seu antecessor, Salazar. Fato que provoca a revolta da população e já nos primeiros anos da década de 1970 o surgimento de várias frentes de manifestação que vão às ruas pedindo o fim do regime, até que, em 25 de abril de 1974, após uma articulação das forças armadas do país, uma intervenção militar põe fim ao período ditatorial. Adriano de Freixo, no artigo intitulado *Repercussões da Revolução dos Cravos* (2010) descreve o movimento como aquele que: “pôs fim aos quase cinquenta anos de ditadura em Portugal de forma rápida e inesperada” e que ocorreu “a partir de algumas questões específicas dos militares, como o cansaço da guerra colonial entre os oficiais e a alteração das regras de acesso à carreira militar, questões estas

¹¹ A Polícia Internacional e de Defesa do Estado – PIDE, atuou em Portugal durante o período de 1945 a 1969, sendo responsável pela repressão de todas as formas de oposição ao regime político e ditatorial do Estado Novo. Principal objeto de estudo da Historiadora Portuguesa Irene Flunser Pimentel, a PIDE foi tema de diversas obras de sua autoria.

Sugestão de leitura: CERQUEIRA, Marta. Irene Flunser Pimentel: “As mulheres da PIDE eram tão brutais como os homens”. MAGG Sapo Portugal. 2019. Disponível em: <https://magg.sapo.pt/atuabilidade/atuabilidade-nacional/artigos/irene-flunser-pimentel-as-mulheres-da-pide-eram-tao-brutais-como-os-homens>. Acesso em: 29 de maio. 2021

¹² 25 de abril: Homenagem as mulheres de abril, de ontem e hoje. Plataforma Portuguesa para os direitos das mulheres. 2020. Disponível em: <https://plataformamulheres.org.pt/25-de-abril-homenagem-as-mulheres-de-abril-de-ontem-e-de-hoje/>. Acesso em: 29 de maio. 2021

que levaram à formação do Movimento das Forças Armadas (MFA), estruturado fundamentalmente entre a oficialidade mais jovem” (FREIXO, 2010, p.252).

Sobre este dia histórico, que seria reconhecido mundialmente como a Revolução dos Cravos após a distribuição de cravos vermelhos que foram colocados pelos militares nos canos de suas armas, Maria Teresa Horta (2020), afirma: "Eu costumo dizer que toda a gente ganhou com o 25 de Abril em Portugal. Mas as mulheres particularmente. Porque as mulheres de repente descobriram que podiam ir para a rua, descobriram que podiam dizer não, não quero isto".

A Revolução dos Cravos marcou a revolução do feminismo português. Direitos básicos foram reconquistados pelas mulheres após o 25 de abril de 1974 e também após a criação da Constituição da República Portuguesa, em 1976, como, por exemplo, a lei do divórcio que voltou a vigorar já em 1975, permitindo o divórcio por mútuo acordo, bem como o divórcio civil para aqueles que houvessem celebrado o casamento religioso. Outra conquista imediata foi a possibilidade de as mulheres viajarem ao exterior sem a necessidade de autorização do marido.

A PIDE – Polícia Internacional e de Defesa do Estado foi extinta e prisioneiros da Ditadura que se encontravam exilados puderam retornar à sua pátria. Outra conquista de âmbito social e de extrema importância foi o sufrágio, que passou a ser universal, permitindo-se o direito ao voto a todos os homens e mulheres maiores de 18 anos.

Encerro as reflexões deste subcapítulo com a fala de Inês Pedrosa, escritora do romance *Nas tuas mãos*, obra *corpus* desta dissertação, ao ser questionada, juntamente com outras 44 mulheres portuguesas¹³, sobre qual era o significado do dia 25 de abril em sua vida:

O 25 de Abril alterou radicalmente a minha vida, dado que o curso que fiz - Ciências da Comunicação, na Universidade Nova de Lisboa - não existia durante a ditadura. Nunca teria escolhido a profissão de jornalista sabendo que existia censura. E não teria podido ler metade do que li nem escrever e publicar os meus livros sem liberdade. A liberdade é um bem mais escasso e frágil do que pensamos, exige uma defesa constante. E implica um combate constante pela igualdade de oportunidades e pela equidade, porque ninguém pode dizer-se livre numa sociedade em que os direitos e oportunidades não são iguais para todos. Ou seja, a luta pela liberdade continua. Um dos capitães de Abril, Hugo dos Santos, era grande amigo do meu pai, e repetiu-me sempre: “Foi para a tua geração que fizemos o 25 de Abril”. Tenho procurado honrar essa luminosa herança (PEDROSA, 2019).

¹³ TOMAS, Ana. O que significa o 25 de abril para as mulheres? 45 personalidades femininas respondem. Delas Portugal. 2019. Disponível em: <https://www.delas.pt/o-que-significa-o-25-de-abril-para-as-mulheres-45-personalidades-femininas-respondem/atualidade/605061/>. Acesso em: 29 de maio de 2021.

A escritora, de fato, perpetua de forma honrosa às heranças deixadas à sua geração após o 25 de abril, buscando através da literatura, conforme evidenciado no primeiro capítulo desta dissertação, manter viva através da palavra a luta pelo direitos das minorias portuguesas e o combate às desigualdades de gênero, dando voz as mulheres portuguesas desde às que enfrentaram as opressões do período ditatorial às mulheres de uma Portugal contemporânea, que embora usufruam das conquistas alicerçadas pelos movimentos feministas, necessitam manterem-se vigilantes sobre seus direitos.

2.2 O aparelho censório português

Reconheço que a forte censura literária exercida pela Ditadura Salazarista poderia ter sido abordada nas linhas que antecedem este subcapítulo, considerando que é parte fundamental na história de Portugal durante o século XX. Porém, por considerar que tal forma de opressão merece atenção e análise cuidadosa, detenho-me a esta temática nas linhas que se seguem.

Durante as primeiras décadas do século XX, período que antecedeu o golpe militar de 1926 e a instalação do regime ditatorial em 1933, a censura literária em Portugal era quase inexistente. O regime monárquico, que teve seu fim no ano de 1910, após a chegada da Primeira República, centrava seu aparelho censório apenas às publicações de evidente cunho político, mantendo sob seu controle especificamente a imprensa, as publicações da época.

Já durante os anos de República a censura tornou-se ainda mais limitada, tendo sido efetiva apenas durante os anos de 1916 a 1918, funcionando de forma prévia no controle de publicações que tivessem como tema a Primeira Guerra Mundial, da qual Portugal fez parte durante o curto período acima citado, e que pudessem ser consideradas danosas as forças militares. A censura foi então aplicada de forma temporária e a lei determinava que os trechos censurados deveriam ser substituídos por páginas em branco, para que assim a sociedade tivesse ciência da quantidade de publicações que haviam sido previamente censuradas.

Com a criação da nova Constituição em 1933, as leis que regulamentam as publicações periódicas e literárias no país passam por uma série de transformações, e o regime passa a certificar-se da inexistência de qualquer publicação de conteúdo que fosse considerado contrário aos seus ideais. Um dos artigos da nova Constituição, que trata sobre a liberdade de expressão rege que quanto a ela deve-se:

Impedir preventiva ou repressivamente a perversão da opinião pública, na sua função de força social, e salvaguardar a integridade moral dos cidadãos, a quem ficara assegurado o direito de fazer inserir gratuitamente a retificação ou defesa na publicação periódica em que forem injuriados ou infamados, sem prejuízo de qualquer outra responsabilidade ou procedimento determinado na lei. (PORTUGAL, 1993, art. 8º).

A partir de 1944 uma nova mudança na legislação determina que a antiga Secretaria de Propaganda Nacional seja convertida em Secretaria Nacional de Informação e a ela são incorporados os serviços de censura que passam a funcionar de forma prévia, permitindo assim o total controle do Estado sob a imprensa e seu material. De acordo com o decreto nº 34.134 as tipografias devem enviar ao Serviço Nacional de Informação cópias impressas de suas futuras publicações, que poderiam ou não ter concedida a autorização para livre circulação, de acordo com a análise de seu caráter político, social e econômico.

O decreto de número 37. 447 determinava ainda que serviços de tipografia poderiam ser encerrados, caso desrespeitassem as leis vigentes imprimindo e colocando em circulação “publicações, manifestos, panfletos ou outros escritos subversivos ou que possam perturbar a ordem pública sendo apreendidos e revertendo para o Estado as respectivas máquinas e restantes móveis” (AZEVEDO, 1999, p. 53).

Iniciou-se então o mais cruel período censório de Portugal, baseado na repressão cultural, através de uma força tarefa que funcionava de forma a impedir a circulação de materiais que não estivessem em concordância com os ideais Salazaristas preconizados pelo regime ditatorial. Eram emitidos de forma periódica mandados de busca a livrarias e as obras consideradas subversivas eram apreendidas e arquivadas na Biblioteca Nacional, tendo sua circulação completamente proibida. De acordo com Cândido Azevedo a censura tornou-se inimiga de quaisquer que fossem as manifestações intelectuais da época, atingindo as “mais diversas áreas: cultural, social, política, religiosa, filosófica.” Segundo ele “para a ditadura, as fronteiras estavam traçadas e o inimigo identificado: a Cultura, a Inteligência e o Comunismo” (AZEVEDO, 1999, p. 66-50).

A censura literária não se deu apenas de forma prévia. Ainda que obras de natureza política tivessem de ser enviadas para análise antes de publicadas, podendo sofrer cortes parciais ou restrição total, obras que já se encontravam em circulação também passaram pelo crivo do aparelho censório português. O exercício da Literatura era tão temido por Salazar e seus aliados que instituições como a PIDE e a Guarda Fiscal Portuguesa receberam como função a realização do controle de obras estrangeiras, que se consideradas impróprias, subversivas e inadequadas, nem se quer atravessavam as fronteiras de Portugal. Cândido Azevedo justifica tal temor:

A importância da Censura para a Ditadura residia, desde logo, naturalmente, no fato dos principais dirigentes do regime, e, em primeiro lugar, o próprio Salazar, terem consciência de que a sua governação não resistiria à livre análise e crítica de seus opositores (AZEVEDO, 1999, p. 16).

Inicialmente, até que todas as obras já publicadas e consideradas proibidas tivessem seus exemplares retirados de circulação, o aparelho censório precisou trabalhar exaustivamente, porém na medida em que o caráter intimidador e coercitivo da censura passou a ser conhecido e temido por escritores, editores, livreiros e população em geral, as obras subversivas, de cunho político, erótico, filosófico, dentre outras consideradas impróprias pelo regime, passaram a desaparecer e/ou se salvaguardar.

A autocensura passou a fazer parte da vida dos autores, que temiam represálias e controlavam suas escritas de modo a não desagradar o regime ditatorial, silenciando assim suas vozes que antes ecoavam através da Literatura. Editores e livreiros, temendo o fechamento de seus espaços, também se policiavam no momento da escolha do que iriam editar e comercializar. O temor pela possibilidade de uma punição ainda mais grave era constante, pois de acordo com a legislação “a interdição de um livro podia levar aos tribunais o autor da obra, o editor, a oficina de composição gráfica e o próprio tipógrafo” (AZEVEDO, 1999, p. 88).

A população em geral também estava apta a realizar denúncias aos órgãos competentes, e o fazia, alguns por medo, outros por concordarem com os pilares do regime, baseados na moral, na família e principalmente nos ideais de nacionalismo que exigiam da sociedade devoção a pátria acima de tudo. Desta forma, o aparelho censório foi alcançando seu objetivo principal, garantindo apenas a circulação de textos que viessem ao encontro dos ideais defendidos pela Ditadura e extinguindo todo e qualquer material que fosse contrário ao regime militar, assim a censura se perpetuou até os últimos anos da Ditadura Salazarista.

O artigo “A mulher e a censura no Estado Novo”, de autoria de Sandra Isabel dos Santos Cardoso, apresenta uma lista de obras que teriam sido censuradas e proibidas pela Ditadura Salazarista durante o período de 1933 a 1974, obras atualmente conhecidas e de importantes nomes de áreas como a Literatura, a Ciência e a Filosofia, dentre elas estão: *Algemas e Grilhetas* (1953), de Telo Mascarenhas, *Anti-Cristo* (1973), de Nietzsche, *Antologia de Poesia Portuguesa Erótica e Satírica* (1965), de Natália Correia, *Humor Parisiense* (1965) de José Vilhena, *A filosofia de Alcova* (1966), de Marquês de Sade, *A Intervenção Surrealista* (1966), de Mário Cesariny, *O libertino passeia por Braga a Idolátrica, o seu Esplendor* (1970), de Luiz Pacheco, *Novas Cartas Portuguesas* (1972), de Horta, Barreno e Costa, *O Manifesto do Partido Comunista* (1974), de Karl Marx.

(CARDOSO, 2016, pag. 08). De acordo com a Comissão do Livro Negro do Fascismo em 1984, estimou-se que durante o regime ditatorial de Salazar e Marcello Caetano tenham sido proibidas cerca de 3300 obras.¹⁴

Na mesma medida que a censura literária foi determinante para a decadência intelectual e cultural dos Portugueses, acabou também por impossibilitar quaisquer avanços relacionados as tentativas de emancipação, liberdade e equidade entre homens e mulheres. As páginas que antecedem este subcapítulo nos permitiram reconhecer a opressão sofrida pelas mulheres portuguesas durante a Ditadura Salazarista, e se nas primeiras décadas do século as publicações de autoria feminina buscaram refletir e até mesmo denunciar a desigualdade de gênero, a exemplo de outros países da Europa, depois de instituídos os aparelhos censórios essa luta passou a enfrentar enormes retrocessos.

Qualquer conteúdo que viesse ferir a moral da mulher portuguesa e que se distanciasse do ideal feminino de mãe, esposa e dona de casa exemplar, exaltada pelo Estado Novo e por Salazar, era imediatamente retirado de circulação e considerado proibido. Para a sociedade Salazarista a mulher devia centrar todas as suas habilidades, conhecimentos e disposição ao seio familiar. Segundo o próprio Salazar proferiu em seu discurso, a mulher:

Deve ser acarinhada, amada e respeitada, porque a sua função de mãe, de educadora dos seus filhos, não é inferior à do homem. Nos países ou nos lugares onde a mulher casada concorre com o trabalho do homem – nas fábricas, nas oficinas, nos escritórios, nas profissões liberais – a instituição família, elo pelo qual nos batemos como pedra fundamental duma sociedade bem organizada, ameaça ruína... Deixemos, portanto, o homem a lutar com a vida, no exterior, na rua... E a mulher a defendê-la, a trazê-la nos seus braços, no interior da casa... Não sei, afinal, qual dos dois terá o papel mais belo, mais alto e mais útil (FERRO, 1932, p. 133).

Neste contexto a escrita de autoria feminina, em especial as obras com ideais feministas, perderam seu espaço e deram lugar a um novo tipo de escrita voltada as leitoras mulheres, que lembremos eram minoria, já que somavam a maior parte da população não alfabetizada do país. Surge, então, uma série de manuais de etiqueta e guias de boa conduta para a formação feminina, voltados às mulheres da média ou da alta sociedade, alfabetizadas e que não poderiam deixar-se cair pela “falácia” da emancipação feminina que se acendeu no início do século XX.

O caráter extremamente conservador das obras tinha como objetivo ensinar as mulheres tudo sobre a vida em sociedade e no seio familiar, a exemplo da reedição da obra *A mulher no lar* (1931), de Emília de Souza Costa, citada por Sonia Marina Martins Pereira, na

¹⁴ Porto Editora – *censura* na Infopédia [em linha]. Porto: Porto Editora. Disponível em: [https://www.infopedia.pt/\\$censura](https://www.infopedia.pt/$censura). Acesso em: 03 de jun. 2021.

dissertação apresentada à Universidade de Aveiro, intitulada “Da edição de guias para a mulher e ensaios sobre a condição feminina durante o Estado Novo (1933-195)”. O guia de boa conduta dividia-se em cinco partes, nas quais apresentava às mulheres lições de “saúde e higiene, cozinha, educação da mulher, a vida na família, a vida na sociedade, vestidos e atavios” e ainda “conselhos sobre o que comer, como confeccionar, como limpar a casa, os móveis, como evitar as moscas”, além de trazer uma enorme variedade de “receitas e sugeridas formas de guardar a comida para a preservar” (PEREIRA, 2014, p. 48). Ainda segundo Sonia Marina Martins Pereira, na obra:

A autora defende as qualidades intrínsecas da mulher, as suas características específicas, que a tornam apta a desempenhar um determinado papel no lar, diferente do papel do homem, mas não inferior (PEREIRA, 2014, p. 49).

Fala semelhante a que Salazar preconiza em seu discurso sobre as mulheres, assim eram revestidos os guias e manuais de boa conduta para as mulheres, que geralmente traziam consigo uma identificação de aprovação por parte dos censores literários. Durante muitos anos o aparelho censório do governo seguiu mutilando obras e mantendo total controle sob todo e qualquer material publicado em Portugal, eram poucos os que se atreviam a infringir as ordens de Salazar e de seu regime militar, porém houveram três mulheres, reconhecidas posteriormente como as “Três Marias”, que optaram por enfrentar a opressão e transgredir os ideais femininos da época.

Maria Velho da Costa¹⁵, nascida em Lisboa em 1938 é reconhecida como uma das escritoras renovadoras da Literatura Portuguesa na década de 60. Sua literatura esteve sempre permeada de temáticas de caráter social, buscando destacar a condição feminina na sociedade portuguesa. Teve forte influência em âmbito cultural nos anos que sucederam a Revolução dos Cravos e término da Ditadura em Portugal, tendo sido nomeada pelo governo como adjunta da Secretaria de Estado da Cultura (1979) e adida cultural de Cabo Verde (1988 a 1991). A autora faleceu em maio do último ano, aos 81 anos, em sua cidade natal.

Dentre sua vasta obra, destaco o romance *Maina Mendes* (1977), lançado em 1969 e que ganhou grande notoriedade ao apresentar Maina, personagem que dá nome a obra, uma mulher transgressora e inconformada com os papéis pré-estabelecidos, rompendo com os padrões de feminilidade, submissão e passividade que eram esperados de uma mulher durante

¹⁵ Biografia Maria Velho da Costa. DGLAB Livro, in Dicionário Cronológico de Autores Portugueses, Vol. VI Lisboa, 1999, atualizado em Janeiro de 2020. Disponível em: <http://livro.dglab.gov.pt/sites/DGLB/Portugues/autores/Paginas/PesquisaAutores1.aspx?AutorId=9682>. Acesso em: 02 de jun. 2021.

o Estado Novo. Segundo Adriana Monfardini, em seu artigo intitulado *A margem em Maina Mendes, de Maria Velho da Costa: de espaço de exclusão a espaço de resistência* a personagem: “não contraria a norma imposta, mas a subverte”. Ainda segundo ela: “Maina Mendes representa, assim, mesmo permanecendo à margem, um espaço de resistência que sinaliza a necessidade de uma tomada de consciência crítica frente à realidade incontestável da exclusão da mulher” (MONFARDINI, 2010, pag. 119, 120)

Já a segunda das “Três Marias” chamava-se Maria Isabel Barreno, escritora, poeta e romancista nascida em Lisboa no ano de 1939 e formada em Letras pela Universidade de Lisboa. Maria nasceu na pequena Freguesia de Areiro, onde passou toda sua infância e juventude, parte da primeira reclusa, após ser acometida por uma doença aos seis anos de idade. É a esta enfermidade, a qual lhe manteve afastada da sociedade por alguns anos, que a autora atribuía seu gosto pela leitura, pois segundo ela “lia muito, muito e a leitura tornou-se um hábito.” Maria Isabel Barreno escreveu seus primeiros poemas aos 11 anos de idade e aos 21 anos aproximadamente começou a escrever romances, dentre os quais destaco neste trabalho: *Os outros legítimos superiores* (1997), publicado no ano de 1970.

A obra apresenta uma feroz crítica social acerca das desigualdades na educação das meninas da época, contestando a situação de inferioridade com às quais se tratavam às mulheres portuguesas, em detrimento da educação ofertada aos homens, desde a infância até a vida adulta:

Assim, nos jogos as crianças são preparadas para as funções sociais que as destinam, os machos brincam às guerras e as fêmeas brincam às mães; por outro lado, esta oposição de brincadeiras cria, desde a infância, o antagonismo entre machos e fêmeas, que é uma das bases da sociedade humana que estudamos. Os jogos amorosos, na adolescência e na juventude, são permitidos aos machos, e encorajados como treino para um perfeito desempenho da função sexual; às fêmeas está vedado este tipo de jogos, pois na sociedade humana que estamos foi-lhes retirada a função sexual (o que não deve admirar em todas as sociedades humanas têm sido imposto às fêmeas restrições e limites (BARRENO, 1997, p. 28).

Maria Isabel Barreno faleceu no ano de 2016, ocasião em que Maria Teresa Horta, declarou: “Não é só um escritor, é um escritor com quem eu escrevi, e uma pessoa quando escreve com alguém é para sempre, é eterno, não há nada a fazer. A nossa eternidade é que, pelos vistos, como se vê pela Isabel, é muito curta.” (HORTA, 2016)

Maria Teresa Horta é a última das “Três Marias” e a única que permanece viva, no sentido literal da palavra, pois ambas permanecem vivas através de suas escritas. A importante escritora, jornalista e feminista portuguesa, atribui parte da sua militância e luta pelos direitos das mulheres as memórias afetivas que carrega de sua avó, primeira mulher a

ingressar no Liceu de Portugal e com a qual frequentava reuniões feministas desde muito cedo, ao lado de mulheres como Maria Lamas. Em entrevista¹⁶ ao *Programa Entre Nós*, da Universidade Aberta de Lisboa, a autora descreve a avó como alguém que exerceu em sua vida forte “intervenção feminina e feminista (...) ela ficava comigo durante o dia todo e levava-me a estas reuniões e eu acho que isso teve uma importância determinante em minha vida”.

Sua obra poética, intitulada *Minha senhora de mim* (1971), apresenta, no decorrer de seus poemas, um eu-lírico feminino que demonstra controle sobre sua vida, sobre suas vontades, sobre seu desejo e, especialmente, sobre seu corpo, conforme descreve Fabio Mario da Silva no decorrer do artigo *Damas e donas de si: leituras de Nossa senhora de mim*, de Maria Teresa Horta e *Minha senhora de quê*, de Ana Luísa Amaral, apresentado a Universidade de Évora:

Na maioria dos poemas de Teresa Horta encontramos um “eu” poético que se nega à sujeição do processo de subordinação do poder, não aceitando a pressão exercida por um sujeito que lhe é exterior, dos ditames sociais impostos às mulheres, que a subordinaria colocando-a num plano inferior (SILVA, 2013, p. 11).

A escrita inovadora de Maria Teresa Horta, colocando em voga o total controle das mulheres sobre seus corpos, bem como as obras de Barreno e Costa citadas anteriormente, desagradaram a censura da época, o que as colocou em evidência frente o aparelho censório português. Juntas, elas iriam ainda mais longe, na tentativa de calar as vozes dos opressores e fazer ecoar suas vozes em Portugal e em outras partes do mundo.

Em 1972, Maria Velho da Costa, Maria Isabel Barreno e Maria Teresa Horta unem suas escritas na publicação da obra *Novas cartas portuguesas* (2010), livro que se destaca não somente pelo importante conteúdo questionador e combativo aos desmandos da Ditadura, mas também pela forma inovadora de sua construção, apresentando diferentes textos de forma fragmentada e a partir de várias vozes narrativas. As autoras assinam em conjunto sob o pseudônimo de “As Três Marias”, mantendo sigilo absoluto, sob voto de silêncio, decidem nunca revelar a real autoria de cada um dos fragmentos da obra, o que posteriormente ocasionou uma série de pesquisas e estudos acadêmicos que buscavam atribuir a cada uma das “Marias” a autoria dos textos, comparando-os com outras obras lançadas por elas posteriormente.

¹⁶ Universidade Aberta - Entre Nós [Em linha]: entrevista a Maria Teresa Horta. Realização de Luís Armando Vaz; Tecnólogo Vítor Almeida. Lisboa: Universidade Aberta, [2003]. 1 programa. vídeo (30 min., 52 seg.). Disponível em: <https://vimeo.com/user34119652/review/156835832/643eb0a4f7> Acesso em: 02 de jun. 2021.

O livro *Novas cartas portuguesas*, considerado uma afronta pela censura, abordava em seu conteúdo desde críticas à Guerra Colonial e a instituições como a igreja e a família, denúncias sobre a desigualdade de classe e de gênero, até a necessidade de liberdade sexual da mulher, falando abertamente sobre o corpo e prazer sexual, através de um conteúdo tomado pela sensualidade e erotismo que não correspondiam aos preceitos morais da época. O conteúdo transgressor da obra foi automaticamente considerado imoral pelo aparelho censório da ditadura, que logo após sua publicação instalou um processo contra as três autoras, bem como contra a responsável pela sua edição e circulação, Natália Correia¹⁷, proprietária da editora “Estúdios Cor”.

Nos anos seguintes a sua publicação a obra não teve grande apoio da sociedade portuguesa, que movida pelo medo de represálias não ousava desobedecer às ordens do regime, porém a notícia da instauração do processo ganhou repercussão mundial e as autoras passaram a receber apoio fora de Portugal. De forma ilegal e através do auxílio do Movimento Feminista Francês, o livro *Novas Cartas Portuguesas* foi endereçado a editores franceses responsáveis pela publicação de obras de grandes feministas como Simone de Beauvoir, tendo sido traduzida para o francês no ano de 1974. Dentre os anos de 1975 a 1977 a obra ganhou novas traduções em inglês, italiano e alemão.

Em 07 de maio de 1974, apenas alguns dias após a Revolução dos Cravos, golpe militar que resultou na queda de Marcelo Caetano e fim da Ditadura, o julgamento das “Três Marias” é encerrado e os crimes que recaiam sobre as autoras são anulados, absolvendo-as de quaisquer acusações. O artigo *25 de abril: homenagem às mulheres de abril, de ontem e de hoje*, já citado e referenciado neste trabalho dissertativo, apresenta relatos de Maria Teresa Horta sobre o julgamento ao qual as “Três Marias” foram submetidas devido a escrita de *Novas cartas portuguesas*. Neste relato a autora explica os motivos pelos quais acredita que o livro tenha causado tanto alvoroço na época: “Nós ousávamos. Nós, mulheres, ousávamos falar da sexualidade de uma forma clara. E mais ainda. Nós falávamos da guerra da África. Isso era uma afronta dupla.”

A autora relembra a reação do judiciário ao ler um trecho do livro durante a primeira sessão do julgamento:

¹⁷ Natália De Oliveira Correia também foi poeta, dramaturga, romancista, ensaísta, tradutora, jornalista, militante política e feminista, envolvida na luta em defesa dos direitos humanos e direito das mulheres. Sua editora foi responsável pela publicação de diversas obras portuguesas e também estrangeiras, dentre elas a *Antologia da Poesia Portuguesa Erótica e Satírica* (1965), anteriormente citada como uma das obras consideradas proibidas pela censura da época, publicação pela qual foi condenada a três anos de prisão, tendo sua pena suspensa posteriormente.

O promotor público pega num dos textos das Novas Cartas e leu: `Aí, os portugueses são tão bons na arena e tão maus na cama. ` E pega o livro e deita o livro pelo ar. Uma coisa dramática. Desatou tudo a rir. Até o juiz pôs a mão à frente da cara, porque desatou a rir. Aquilo era uma coisa ridícula. Ele era gordo, pequenino, e então achava que dizer que os homens portugueses eram maus na cama era uma afronta à sua masculinidade (HORTA, 2020).

Maria Teresa Horta afirma ainda que, após encerradas as acusações, o juiz responsável pelo caso teceu elogios sobre a obra, fato que segundo ela só foi possível após a Revolução dos Cravos, pela ausência do medo e a sensação de liberdade gerada no país a partir de então: “Não só o juiz disse que nós éramos uns génios e que aquele era um livro fabuloso, como até deu um jantar, uma quantidade de gente, sim senhora, em casa dele, um espanto. E porquê? Porque já estávamos no 25 de Abril”

Maria Teresa Horta afirma ainda que, depois de encerradas as acusações, o juiz responsável pelo caso teceu elogios sobre a obra, fato que segundo ela só foi possível após a Revolução dos Cravos, pela ausência do medo e a sensação de liberdade gerada no país a partir de então: “Não só o juiz disse que nós éramos uns génios e que aquele era um livro fabuloso, como até deu um jantar, uma quantidade de gente, sim senhora, em casa dele, um espanto. E porquê? Porque já estávamos no 25 de Abril.”

O dia 25 de abril de 1974 representa para o povo português não somente o término da Ditadura Militar, mas a retomada da Democracia, o direito à liberdade de expressão e a perspectiva de justiça através de um país menos desigual e mais humano.

3. MEMÓRIAS E CONFISSÕES

A obra *As herdeiras do segredo: personagens femininas na ficção de Inês Pedrosa*, (2013), de Deolinda M. Adão, se dedica a analisar as personagens femininas criadas por Inês Pedrosa, que compõem os romances *A instrução dos amantes* (1992), *Nas tuas mãos* (1997) e *Fazes-me falta* (2002), a partir do contexto sócio-histórico vivenciado pela autora. Deolinda inicia sua escrita buscando possíveis respostas ao seguinte questionamento: “Como resolver o paradoxo de que as personagens criadas por uma autora politicamente engajada, liberal e feminista, frequentemente pareçam permanecer confinadas a espaços fechados e sujeitas a esteriótipos do feminino sociopoliticamente construídos?” (ADÃO, 2013, p. 10).

É justamente a resposta encontrada por Deolinda para responder ao questionamento de sua obra que me motivou a escolher o romance *Nas tuas mãos* (2011), de Inês Pedrosa, como *corpus* deste trabalho dissertativo. Segundo Deolinda: “Pedrosa constrói personagens que habitam universos ficcionais através dos quais, com ironia, se denuncia e critica a sociedade portuguesa, especialmente no que se refere à situação da mulher” (ADÃO, 2013, p. 10).

O romance *Nas tuas mãos* revela-nos ao longo de suas páginas as memórias e confissões das três personagens protagonistas que o compõem. A obra, organizada em três capítulos intitulados respectivamente: “O diário de Jenny”, “O album de Camila” e “As cartas de Natália”, serão objeto de análise desta dissertação no tocante a identificação das diferentes formas de opressão vivenciadas pelas mulheres portuguesas no decorrer do século XX.

Neste capítulo proponho a realização de um recorte específico, a partir da análise das memórias da personagem Jenny, referentes ao primeiro capítulo do romance *Nas tuas mãos*. Para proceder tal análise apresento uma divisão de dois subcapítulos, o primeiro dedicado a análise do modo de vida feminino nas primeiras décadas do século XX, evidenciando o cerceamento intelectual e sexual da mulher e os esteriótipos de feminilidade e masculinidade pré-estabelecidos na sociedade da época.

O segundo subcapítulo busca evidenciar a opressão exercida sobre a escrita feminina e a busca das mulheres pela ocupação de um espaço majoritariamente masculino, bem como compreender o surgimento da ideia de superioridade intelectual masculina. Tal análise se dará à luz de teorias feministas de Simone de Beauvoir e Virginia Woolf, Bell Hooks – entre outras.

3.1 Anjos do lar

“E, quando eu estava escrevendo aquela resenha, descobri que, se fosse resenhar livros, ia ter de combater certo fantasma. E o fantasma era uma mulher, e quando a conheci melhor, dei a ela o nome da heroína de um famoso poema, “O Anjo do Lar”. Era ela que costumava aparecer entre mim e o papel enquanto eu fazia as resenhas.” – declarou Virginia Woolf durante uma palestra na Sociedade Nacional de Auxílio às Mulheres, em 21 de janeiro de 1931 (WOOLF, 2017, p. 11). Penso não haver forma mais adequada para introduzir este subcapítulo se não o trecho da palestra proferida por Woolf, autora cuja teoria feminista embasará parte relevante da análise do *corpus* desta dissertação.

Tal escolha se justifica pela perfeita analogia feita por Woolf ao referenciar o poema “O Anjo do Lar”, de Coventry Patmore, o qual idealizava o papel doméstico das mulheres e o casamento. O título do poema se encaixa perfeitamente aos ideais femininos que marcam o início do século XX na Europa Ocidental e persistem por mais de meio século em Portugal, durante o Estado Novo, período em que a mulher é considerada “biologicamente” responsável pelo lar e os afazeres domésticos.

Dentre a longa e importante obra de Simone de Beauvoir, seu tratado *O segundo sexo* (2019), apresentou uma análise detalhada sobre a opressão feminina, tornando-se um marco para o feminismo contemporâneo. Simone apresenta-nos no primeiro volume de *O segundo sexo*, uma importante reflexão sobre as mulheres no que diz respeito justamente aos aspectos biológicos e psicanalíticos, permitindo-nos compreender melhor a origem da opressão e da ideia de superioridade masculina, que segundo ela não pode basear-se nas ideias biológicas de diferenças entre os sexos:

Desde que aceitamos uma perspectiva humana, definindo o corpo a partir da existência, a biologia torna-se uma ciência abstrata; no momento em que o dado fisiológico (inferioridade muscular) assume uma significação, esta surge desde logo de todo um contexto; a “fraqueza” só se revela como tal à luz dos fins que o homem se propõe, dos instrumentos de que dispõe, das leis que se impõe (...) é preciso que haja referências existenciais, econômicas e morais para que a noção de *fraqueza* possa ser concretamente definida (BEAUVOIR, 2019, p. 62-63).

A escritora afirma ainda que “os dados biológicos revestem os que o existente lhes confere” (2019, p. 64), desta forma, a análise de superioridade entre os sexos só poderia se dar a luz de um contexto social, histórico, econômico e psicológico:

A sujeição da mulher à espécie, os limites de suas capacidades individuais são fatos de extrema importância; o corpo da mulher é um dos elementos essenciais da situação que ela ocupa neste mundo. Mas não é ele tão pouco que basta para a definir. Ele só tem realidade vivida enquanto assumido pela

consciência através das ações e no seio de uma sociedade (BEAUVOIR, 2019, p. 65).

Simone de Beauvoir explica então a crença da superioridade masculina através do que ela chama de uma “perspectiva existencial” que acabou por acarretar a “supremacia dos machos” (2019, p. 100). Sua tese é de que a mulher teria sua vida condenada “biologicamente” a reproduzir os mesmos atos, que se perpetuam através dos séculos, sem que ela possa criar nada de novo, como, por exemplo, os afazeres domésticos e as responsabilidades maternais:

(...) engendrar, aleitar, não são atividades, são funções naturais; nenhum projeto nelas se empenha. Eis por que nelas a mulher não encontra motivo para uma afirmação ativa de sua existência: ela suporta passivamente seu destino biológico. Os trabalhos domésticos a que está votada, porque só eles são conciliáveis com os encargos da maternidade, encerram-na na repetição e na imanência (...) (BEAUVOIR, 2019, p. 98).

Enquanto que o homem tinha como papel sair em busca do alimento através de expedições de caça e pesca que lhes permitiam experimentar seus poderes, traçar metas e alcançar objetivos, realizando-se através da existência. Segundo Beauvoir, ainda hoje o homem “manifesta esse orgulho quando constrói uma barragem, um arranha-céu, uma pilha atômica. Não trabalhou somente para conservar o mundo dado: dilatou-lhe as fronteiras, lançou bases de um novo futuro.” (2019, p. 98)

A evidente crítica realizada por Inês Pedrosa no romance *Nas tuas mãos* (2011), sobre o destino “biológico” atribuído às mulheres portuguesas no século XX, mais especificamente nos anos em que se instalou a Ditadura Salazarista, se dá a luz das memórias da personagem Jenny e o contexto sócio-histórico, no qual ela se encontra inserida. Tais memórias veem a tona através das tantas linhas escritas pela personagem em um diário, datado inicialmente no ano de 1935 e que tem seu último registro no ano de 1993, ocasião em que ocorre sua morte e a descoberta de seu diário que por anos se manteve secreto. A filha Camila é quem relata a morte da mãe e a surpresa pela existência de seus registros: “Parece que fez de propósito: morreu na minha ausência. Fui cinco dias em reportagem a Praga, no fim do outono de 1993 (...) Recebi o diário secreto de Jenny das mãos de Natália: ‘Toma, mãe. Isto pertence-te. Foi escrito para ti’” (PEDROSA, 2011, p. 121).

A personagem, que vivera sua infância e juventude nas primeiras décadas do século XX, foi criada aos moldes da sociedade da época: da menina recatada a boa esposa, mãe e dona de casa. A crítica de Inês Pedrosa quanto ao silenciamento das vozes femininas surge ainda nas primeiras páginas do romance *Nas tuas mãos*, permitindo ao leitor identificar que tal prática inicia-se muito cedo, quando mulheres não passaram ainda de pequenas meninas.

Tal crítica se dá através das memórias da própria Jenny ao falar sobre sua infância: “Nunca fui de falar muito. A minha mãe reforçava convenientemente a minha incomunicabilidade doutrinando-me na lei da poupança verbal: uma ideia, meia palavra” (PEDROSA, 2011, p. 12).

As mulheres jovens eram educadas para a vida doméstica, para o seio da família, para o recato e a servidão, sendo inclusive afastadas do convívio familiar como garantia de que receberiam instrução adequada:

Cansei-me de vez das conversas das raparigas, nunca tive uma melhor amiga. A cumplicidade de condição parecia-me quase vergonhosa, conhecia-as demasiado bem do colégio, onde a minha mãe me internara durante cinco anos para me “instruir e disciplinar”, à maneira inglesa que herdara dos pais dela (PEDROSA, 2011, p.14).

A referência à Inglaterra, apresentada neste trecho do romance, me permitiu responder a alguns dos questionamentos aos quais havia feito ainda no início da escrita deste trabalho dissertativo. Sim, seria possível que vozes como as da inglesa Virgínia Woolf fizessem ecoar as opressões sofridas pelas mulheres portuguesas. As mulheres inglesas também carregaram por anos o fardo da mulher ideal, instruída e disciplinada, que devia falar pouco e ouvir muito, opinar pouco e concordar muito, como descreve Virginia Woolf em *Profissões para mulheres e outros artigos feministas* (2017) ao descrever o que a sociedade esperava das mulheres e como devia ser afinal o perfeito “Anjo do Lar”:

Vocês que são de uma geração mais jovem e mais feliz, talvez não tenham ouvido falar dela – talvez não saibam o que quero dizer com o Anjo do Lar. Vou tentar resumir. Ela era extremamente simpática. Imensamente encantadora. Totalmente altruísta. Excelente nas difíceis artes do convívio familiar. Sacrificava-se todos os dias. Se o almoço era frango, ela ficava com o pé; se havia ar encanado, era ali que ia se sentar – em suma, seu feitio era nunca ter opinião ou vontade própria, e preferia sempre concordar com as opiniões e vontades dos outros (WOOLF, 2017, p. 12).

No decorrer da obra, Jenny manifesta uma aparente resignação e por vezes até certo alívio ao comparar as responsabilidades e imposições da sua geração às das gerações de suas descendentes: “nunca tive que procurar emprego ou desenvolver uma eficiência qualquer (...) eu pertenço à última geração de raparigas poupadas ao flagelo de ganhar a vida” (PEDROSA, 2011, p. 19). A personagem demonstra uma incrível lucidez na identificação das opressões sofridas pela filha Camila e pela neta Natália, porém parece ignorar as algemas que a opressão lhe impôs ao longo dos anos.

Jenny conhece António, o homem pelo qual permanece apaixonada até os últimos dias de sua vida, durante uma viagem no verão de 1935. Porém, é somente após o casamento, em

sua noite de núpcias, que descobre que seu agora marido já possuía uma relação secreta e carnal com o amigo Pedro:

No fim da festa, subimos as escadas os três, de mãos dadas, às gargalhadas. “Não vai levar a noiva ao colo?, perguntou alguém, e tu respondeste: Não. A noiva é que nos leva aos dois pela mão (...) No corredor escuro, a tua voz soou com uma nitidez de espelho: “Jennifer, minha filha, a menina dorme no quarto do Pedro. Veja se lhe quer mudar alguma coisa para ficar ao seu gosto. Queremos que se sinta bem cá em casa, minha querida.” Depois fizeste-me uma festa no queixo, o Pedro pousou um beijo na minha testa, e os dois entraram no nosso quarto, aquele que tinha a larga cama de dossel da minha avó e os lençóis de linho debruados a frioleira que ela bordara para celebrar a minha entrada no universo do amor real (PEDROSA, 2011, p. 17).

O casamento de Jenny e António nunca chega a ser consumado, ainda assim ela decide manter-se nessa relação, que aos olhos da sociedade poderia parecer um triângulo amoroso, o que seria para a época uma enorme transgressão, mas que verdadeiramente nunca se tornou carnal:

Nas repetidas escapadelas do Pedro eu subia a bainha aos vestidos brancos de bordado inglês, punha soquetes e aninhava-me ao teu colo, tu acariaciavas-me o rosto, as mãos, as pernas. Uma vez chegaste a deitar-me no chão e encheste-me o peito de dentadas e lágrimas, estiveste quase a possuir-me e depois pediste desculpa, eu disse-te “vem para dentro de mim, não tenhas medo”, e tu disseste: “Não posso, meu anjo. Não seria justo para si. Eu sou dele, Jennifer. Se quiser abandone-me (...) À minha volta, muitos casamentos desabaram, outros apodreceram depressa, embalados na música veloz de um tempo cada vez mais aflito. O nosso manteve-se branco e suspenso sobre as convulsões do mundo (PEDROSA, 2011, p. 15-17).

A união matrimonial entre Jenny e António precede a promulgação do Código Civil de 1939, que anulava a lei do divórcio por mútuo acordo e tornaria indissolúvel o casamento celebrado pelos preceitos da igreja católica. Tal verificação histórica permite-nos questionar o motivo pelo qual a personagem teria permanecido em uma relação amorosa na qual jamais encontrou reciprocidade de sentimentos. A construção da personagem no decorrer das primeiras páginas leva-nos a conclusão de que Jenny teria permanecido ao lado de António por amor, conforme o trecho em que ela fala de António para a filha Camila: “Vivi sempre tão apaixonada pelo António como o António pelo teu pai, e ambos me amaram da mesma forma que eu, com firmeza e cumplicidade” (PEDROSA, 2011, p. 20).

Porém, em um dado momento, quando Jenny dirige sua escrita a António e revela-lhe o motivo pelo qual teria permanecido ao seu lado, torna-se evidente a forte marca da opressão feminina como fator determinante em sua decisão, opressão da qual ela não possuía plena consciência:

Nem por um segundo me ocorreu desfazer o nosso casamento. No entanto, preciso de te dizer que existiu mais do que pura paixão e livre entendimento

na minha decisão de permanecer contigo para sempre. Houve também altivez, querido António. Não suportaria o desolado desprezo da minha mãe, nem o riso das zumbidoras (PEDROSA, 2011, p. 16).

Embora, devido às conquistas dos movimentos feministas durante a Primeira República, o divórcio não houvesse se tornado ainda algo proibido em Portugal, pesava sobre as mulheres portuguesas a vergonha pelo julgo da sociedade para com aquelas que ousavam se divorciar. Existia ainda a difícil dicotomia na qual resumia-se o casamento na vida das mulheres: liberdade ou encarceramento? Segundo Anna de Castro Osório, em *As Mulheres Portuguesas* (1905), perante o código civil da época, “a mulher casada deixa de ser uma criatura livre, deixa de ser a senhora do seu destino e das suas ações, porque: tem que prestar obediência ao marido (art. 1185º do Cod. Civ.)” (OSÓRIO, 1905, p. 207). Diante deste artigo do Código Civil, inicalmente parecem contraditórias as afirmações da autora nas páginas que se seguem, ao escrever que era através do enlace matrimonial que muitas das mulheres portuguesas encontravam a liberdade que tanto almejavam, a qual ela explica:

A mulher do nosso paiz, embora a lei seja dura para ella, como vimos, encontra no casamento uma relativa alforria a sua vida de crisálida. Os guardas que a não desamparavam um instante, desapareceram e ella sente-se livre alfim! É senhora de sí e dos seus caprichos, que toma como manifestações da sua vontade. A casa pertence-lhe, pode dispô-la ao seu gosto, não tem ninguém que a contrarie, nem o marido, nesse primeiro tempo de casada. Na rua pode andar só, sem que ninguém repare. E que reparasse, o marido autorisa-a tacitamente a fazê-lo, porque homem nenhum iria hoje dar a sua própria esposa um diploma de incapacidade, fazendo-a guardar. E a mulher, hontem ainda vigiada como uma criança, sente um certo orgulho em poder dizer comsigo: - saio se quizer sahir! E sai, as mais das vezes para nada – porque é ainda rara a mulher portugêsa que sai por exigencias de trabalho profissional – para mostrar a si mesma que é livre (OSÓRIO, 1905, p. 216-217).

Simone de Beauvoir, em *O segundo sexo* (2019) também explicará, embora de maneira mais breve, esta necessidade da mulher em contrair matrimônio para sentir-se parte ativa e importante dentro da sociedade:

O casamento sempre se apresentou de maneira radicalmente diferente para o homem e para a mulher. Ambos os sexos são necessários um ao outro, mas essa necessidade nunca engendrou nenhuma reciprocidade; nunca as mulheres constituíram uma casta estabelecendo permutas e contratos em pé de igualdade com a casta masculina. Socialmente, o homem é um indivíduo autônomo e completo; ele é encarado antes de tudo como produtor e sua existência justifica-se pelo trabalho que fornece à coletividade (...) para as jovens o casamento é o único meio de se integrarem na coletividade e, se ficam solteiras, tornam-se socialmente resíduos (BEAUVOIR, 2019, p. 186-187).

Esta busca pela liberdade, pela autonomia e completude, preconizadas por Anna de Castro Osório e Simone de Beauvoir, embora não fosse o motivo principal para a

permanência de Jenny em seu casamento com António, tornou-se também um fator complementar de sua decisão, que estaria atrelada a possibilidade de comprovar a mãe, que sempre lhe desacreditava e com a qual não possuía um bom relacionamento, sua capacidade de lidar com as responsabilidades da vida adulta:

A minha frágil mãe não admitia que o saber alheio a suplantasse, e, aliás, garantiu que lhe ficasse sempre atrás. “Dá cá isso, eu faço, tu não és capaz.” O estribilho repetia-se sempre que eu tentava fazer alguma coisa nova; foi quase a revelia dela que aprendi a tocar piano, ‘larga isso criança, ainda me desafinas o piano, julgas que podes tapar a tua falta de técnica com a furia’ (PEDROSA, 2011, p. 15).

O cerceamento intelectual das mulheres portuguesas no início do século XX, posto em evidência na obra *Nas tuas mãos*, não se dá apenas através da personagem Jenny. Inês Pedrosa não limita sua escrita às três gerações de mulheres que protagonizam seu romance. Outras importantes personagens femininas surgem neste contexto, dentre os quais está Josefa Nascimento. Jenny refere-se à Josefa como “umas das poucas mulheres com quem me dava” (PEDROSA, 2011, p. 26).

A personagem, que desde a juventude destacava-se pelo talento da escrita, teve sua habilidade cerceada e um destino diferente do qual desejava para si: “A bem da moral, o pai impedira-a de frequentar a universidade; acabou por casar à revelia com um poeta brasonado e estroina e a responsabilidade arrastou-a pelo pescoço, obrigando-a a trabalhar e estudar ao mesmo tempo” (PEDROSA, 2011, p. 29).

A presença de Josefa Nascimento na obra *Nas tuas mãos* revela a importância de tornar evidente a opressão feminina a partir da perspectiva de diferentes marcadores sociais e identidades plurais. Não se pode pensar o feminismo isolando-o às questões de gênero, sem que sejam consideradas às experiências femininas que atravessam, por exemplo, os problemas de raça, sexualidade, idade e classe social, conforme o importante conceito preconizado por Patricia Hill Collins e Sirma Bilge, na obra *Interseccionalidade* (2021):

A interseccionalidade investiga como as relações interseccionais de poder influenciam as relações sociais em sociedades marcadas pela diversidade, bem como as experiências individuais na vida cotidiana. Como ferramenta analítica, a interseccionalidade considera que as categorias de raça, gênero, orientação sexual, nacionalidade, capacidade, etnia e faixa etária – entre outras – são inter-relacionadas e moldam-se mutuamente. A interseccionalidade é uma forma de entender e explicar a complexidade do mundo, das pessoas e das experiências humanas (COLLINS, BILGE, 2021, p. 15-16).

Embora Jenny e Josefa tenham sido vítimas da opressão de gênero que lhes cerceou intelectualmente a bem de tornarem-se boas esposas e donas de casa, evidencia-se na obra os privilégios dos quais dispunha Jenny, que conforme citado anteriormente, nunca necessitou

trabalhar para garantir seu próprio sustento, tendo sido criada em uma família de boa aquisição financeira: “O meu nome é Jenny, porque o pai que eu não cheguei a conhecer adorava a heroína da Família inglesa do Júlio Dinis, uma família, aliás, semelhante à nossa no culto discreto da riqueza (...)” (PEDROSA, 2011, p. 11).

Josefa dá voz às mulheres que enfrentaram paralelamente as opressões de gênero e classe, situação que já havia sido abordada por Anna de Castro Osório na obra *As Mulheres portuguesas*:

Tratando a questão, sobre todas urgente do trabalho da mulher, não nos referimos, é claro, a mulher do povo. Essa é no nosso paiz, como em todos, laboriosa e útil, nem que quizesse poderia deixar de o ser, porque a família reclama o auxílio do seu braço, e os cuidados da sua atenção. No povo trabalha sempre, e muito, e só excepcionalmente é ociosa, porque a necessidade e a luta pela vida são poderosos incentivos para azorragarem os pobres. É só no povo que encontramos, entrando como valor dotal, as aptidoes de trabalho da noiva (OSÓRIO, 1905, p. 200).

Na obra *O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras* (2020), Bell Hooks apresenta-nos algumas reflexões interseccionais, discorrendo sobre a luta de classes dentro do movimento feminista. A autora evidencia o fato de que mulheres das altas camadas sociais possuíam sempre mais facilidade para colocar suas reivindicações no rol dos principais problemas de gênero enfrentados pelo movimento feminista:

Desde o começo do movimento, mulheres de classes privilegiadas conseguiram tornar suas preocupações “as” questões que deveriam ser o foco, em parte porque elas eram o grupo de mulheres que recebia atenção pública. Elas atraíam a mídia de massa. As questões mais relevantes para para as trabalhadoras ou para o grande grupo de mulheres nunca eram destacadas pela mídia de massa convencional (HOOKS, 2020, p. 66).

Bell Hooks destaca ainda o fato de que, por serem estas mulheres de diferentes classes sociais, diferenciam-se também em suas necessidades e reivindicações. Não é possível que haja um movimento feminista de fato eficaz se os abismos sociais que separam estes grupos de mulheres forem ignorados. A autora apresenta-nos um exemplo no que se refere às reivindicações das mulheres pelo fato de terem sido subordinadas aos cuidados do lar:

Quando a questão foi apresentada como uma crise das mulheres, era de fato uma crise somente para um grupo pequeno de mulheres brancas com alto nível de educação. Enquanto elas relamavam dos perigos do confinamento no lar, a maioria das mulheres da nação era da classe trabalhadora. E muitas dessas trabalhadoras, que se dedicavam a longas horas de trabalho, com baixos salários, e ainda faziam todo o trabalho doméstico, teriam exercido o direito de ficar em casa como ‘liberdade’ (HOOKS, 2020, p. 66).

Apesar de surgir na obra de Inês Pedrosa como uma personagem coadjuvante, Josefa Nascimento poderia facilmente ser classificada como protagonista da análise a qual se propõe este capítulo. A personagem, movida pela luta feminista, é uma mulher de ideias

revolucionárias para a época, as quais Jenny classificava da seguinte forma: “Era pródiga em ideias sonsas de revolução: organizava uns chás em prol da ‘Alegria da Maternidade’ onde falava de métodos de contracepção e explicava que a instrução e o trabalho exterior das mães desenvolvia extraordinariamente a inteligência dos filhos” (PEDROSA, 2011, p. 30).

O engajamento da personagem pela defesa da utilização de métodos contraceptivos coloca em voga outras formas graves de opressão: o controle dos corpos femininos e o conceito de maternidade compulsória, realidades vivenciadas pelas mulheres de diferentes partes do mundo ainda nos dias atuais. A escritora, política e feminista brasileira, Manuela D’ávila descreve em seu livro *Revolução Laura* (2019) o quão doloroso foi seu processo de compreensão sobre a maternidade como uma escolha, e não como uma imposição social:

Foi um processo dolorido e bonito de desconstrução da maternidade condicionada, da ideia de que só seria feliz sendo mãe. Essa mudança também foi dura e libertadora (...) tive que enfrentar o pensamento monstruoso da mulher sozinha que nos é vendido quando decidimos não ser mães. Chorei pelos Dias das Mães que não viveria. Depois disso, fiquei tranquila (D’ÁVILA, 2019, p. 35).

Manuela intitula o capítulo de seu livro como “Eu não preciso ser mãe pra ser uma mulher que “deu certo”. Se ainda hoje mulheres são consideradas “imperfeitas” ou “incompletas” quando não podem e/ou quando optam por não serem mães, retomando o contexto português do século XX descobriremos que o movimento era contrário, ou seja, mulheres abandonadas pelos seus companheiros durante a gravidez ou após o parto eram consideradas inaptas a serem mães, culpadas pelo abandono, pois se não prestavam ao primeiro papel, certamente não prestariam ao segundo, conforme descreve Anna de Castro Osório em *As Mulheres portuguesas*, no capítulo ao qual ela nomeia “Mulheres desnaturadas, mães desnaturadas”:

Quem ensinou a essas mulheres de vinte annos , abandonadas a própria sorte, pontapeadas pela sociedade, enganadas pelos homens, servindo quem as despresa e maldiz, só toleradas porque são uteis - bestas de carga para criarem e servirem os filhos alheios – quem lhes ensinou a ser mães? Quem lhes ensinou sequer a ser mulheres, na acepção nobre e alta da palavra, e não tão somente a femea brutalizada e despresada pelo homem, quando o saciamamto matou o desejo carnal (OSÓRIO, 1905, p. 164).

Para além das questões da maternidade, a utilização dos métodos de contracepção está intimamente ligada às questões de liberdade sexual das mulheres. Para Bell Hooks, em *O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras*: “A liberdade sexual das mulheres exige controle de natalidade confiável e seguro. Sem isso, as mulheres não podem exercer total controle das consequências da atividade sexual”. (HOOKS, 2020, p. 128)

Nas tuas mãos evidenciará a opressão sexual das mulheres portuguesas do século XX. O cerceamento da sexualidade feminina é evidenciado primeiramente através das lembranças que Jenny carrega de sua época de internato:

Nunca percebera porque é que, no colégio, as freiras vinham certificar-se de que tínhamos as mãos do lado de fora do lençol antes de adormecermos. Um dia a freira obrigou uma menina a dar-lhe a cheirar as mãos ocultas e a menina levou trinta reguadas e ficou um mês de castigo. Chorava todas as noites, duas camas depois da minha, mas nunca consegui que me contasse que mal havia nas suas mãos (PEDROSA, 2011, p. 46).

A iniciação sexual da mulher, segundo Simone de Beauvoir, começa ainda na primeira infância, e quando desta iniciação surge a recriminação sexual, traumas podem ser gerados e perpetuados nas mulheres por longos anos:

Incidentes verificados na infância ou na juventude engendrem nela profundas resistências; estas são por vezes insuperáveis: no mais das vezes a jovem esforça-se por desprezá-las, mas surgem nela então conflitos violentos. Uma educação severa, o medo do pecado, o sentimento de culpabilidade em relação a mãe, criam barreiras poderosas (BEAUVOIR, 2019, p. 132).

O processo enfrentado pelas “Três Marias” após a escrita da obra *Novas cartas portuguesas*, o qual expus anteriormente neste trabalho dissertativo, nos permitiu compreender que a repressão sexual feminina se perpetuou por longos anos em Portugal. Mulheres que ousavam falar sobre o próprio corpo, sua sexualidade, seu prazer e suas escolhas eram julgadas como transgressoras e imorais. O romance *Nas tuas mãos* trás mais uma vez a personagem Josefa Nascimento como símbolo desta transgressão, quando ao discurtir com a personagem de António, Josefa defende a ideia do total controle das mulheres sobre seus corpos. António sente-se incomodado por ser confrontado por uma opinião feminina, ao passo que Camila, em defesa de Josefa, afirma: “Ora, Jo, não lhe ligue. Os homens ficam sempre incomodados quando as mulheres falam de sexo e do direito ao seu corpo” (PEDROSA, 2011, p. 37).

A opressão sofrida pelas mulheres com relação aos seus corpos e o que desejavam expor sobre eles ultrapassava os limites de Portugal, tendo sido citada por Virginia Woolf, em *Profissões para mulheres e outros artigos feministas*, ao confessar que apesar de ter conseguido matar seu “anjo do lar”, rendia-se aos convencionalismos da época no momento de abordar assuntos do corpo em sua escrita: “embora sensatamente os homens se permitam grande liberdade em tais assuntos, duvido que percebam ou consigam controlar o extremo rigor com que condenam a mesma liberdade nas mulheres”. Segundo ela “falar a verdade sobre minhas experiências do corpo, creio que não resolvi. Duvido que alguma mulher já tenha resolvido”. (WOOLF, 2017, p. 17)

Ainda que este trabalho dissertativo se proponha a analisar mais especificamente as diferentes formas de opressão feminina evidenciadas no decorrer do romance *Nas tuas mãos*, permito-me aqui, diante das tantas outras reflexões realizadas por Inês Pedrosa, realizar um breve recorte sobre uma em específico: a construção das identidades masculinas nas sociedades patriarcais e as consequências destrutivas da propagação dos estereótipos masculinos que ridicularizam os homens considerados fora dos “padrões” de masculinidade desde a infância.

É através das memórias de Jenny sobre o amigo de seu marido, António, que Inês Pedrosa apresenta-nos tal crítica. A personagem Delfim Costa Velleno perdera sua mãe durante o parto e tendo sido criado pelo pai, foi educado para ser um homem de “verdade”, baseando-se nos estereótipos de masculinidade da época:

Um dia, procurando estimular-lhe o sentido estético, pregou-lhe na gravata uma belíssima borboleta que ficou a debater-se sobre o seu peito, numa agonia feroz, durante um tempo que pareceu a Delfim, então com sete anos de idade mais do que um século. O pequeno Veleno permaneceu imóvel e mudo durante todo o dia, sem coragem de libertar a borboleta, chorando silenciosamente. ‘És um fraco’, dizia-lhe o pai. ‘Herdaste o sangue chilro da tua mãe’ (PEDROSA, 2011, p. 27).

Bell Hooks, na obra *O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras*, afirma que os movimentos feministas contemporâneos cada vez mais possuem como foco a educação antissexista para crianças, porém aponta como um grave problema o fato de que esses movimentos centrem suas atenções somente às meninas: “A atenção feminista às crianças quase sempre se concentrou em garotas, em atacar o preconceito sexista e em promover imagens alternativas” (HOOKS, 2020, p. 109). Porém, segundo Hooks, o problema de meninos serem educados a partir de uma educação sexista é precedido por um problema ainda mais grave, a violência infantil de meninos e meninas:

Dentro de culturas de dominação patriarcal capitalista de supremacia branca, crianças não têm direitos. O movimento feminista foi o primeiro movimento por justiça social nesta sociedade a chamar atenção para o fato de que nossa cultura não ama crianças, continua a enxergar crianças como propriedade do pai e da mãe, para que façam com elas o que bem entenderem. Violência adulta contra crianças é norma em nossa sociedade (HOOKS, 2020, p. 110).

A autora chama atenção para as várias formas de abuso e violência contra crianças, dentre eles os abusos verbais e psicológicos, destacando-os como determinantes para a disseminação dos estereótipos de masculinidade que se propagam desde a infância e corroboram para a manutenção de uma sociedade patriarcal: “Garotos são, com frequência, sujeitados a abusos quando seu comportamento não está em conformidade com noções sexistas de masculinidade. Eles são frequentemente humilhados por adultos sexistas”

(HOOKS, 2020, p. 113). Para ela, o único caminho possível para acabar com a educação sexista dentro do ambiente familiar é através do combate à violência infantil e a ideia de dominação dos adultos para com as crianças:

Crianças precisam ser educadas em ambientes amorosos. Sempre que a dominação estiver presente, faltará amor (...) precisamos trabalhar mais para mostrar a mães e pais como acabar com o sexismo muda positivamente a vida da família (...) Acabar com a dominação patriarcal de crianças, seja por homens, seja por mulheres, é a única maneira de tornar a família um lugar no qual as crianças se sentem seguras, no qual elas podem ser livres, no qual podem conhecer o amor (HOOKS, 2020, p. 116).

A autora reflete ainda sobre como o patriarcado pode ser também prejudicial aos jovens, criticando a forma como estes são criados, a qual ela denomina como “noções militares patriarcais da masculinidade, que enfatizam disciplina e obediência à autoridade.” (HOOKS, 2020, p. 107-108).

Inês Pedrosa evidencia assim, através das personagens femininas e masculinas de *Nas tuas mãos*, as opressões de gênero decorrentes não necessariamente da ação de homens individualmente, mas de uma sociedade patriarcal e sexista em que homens e mulheres exercem papéis fundamentais na manutenção e perpetuação do sexismo.

3.2 Escrevo, existo, resisto!

Apesar de já ter afirmado que Josefa Nascimento poderia ser considerada peça fundamental na análise deste capítulo, a bem da verdade acabei por omitir, confesso que de forma intencional, uma informação essencial sobre a personagem, a qual, penso, não haver melhor forma de revelar se não através das memórias de Jenny: “Josefa Nascimento publicava romances policiais sob o pseudônimo de Joseph Birth. “Pus o meu nome em inglês macho, para vender bem”, explicava ela, aos poucos a que confiara a sua existência paralela” (PEDROSA, 2011, p. 28,29).

Absolvo-me da culpa pela omissão desta importante informação, que busquei resguardar até o momento do início da escrita deste subcapítulo, pois nele proponho-me a analisar as opressões sofridas pelas mulheres escritoras que buscavam, através de diferentes pseudônimos, a possibilidade de terem suas obras lidas e validadas pela sociedade. A personagem de Inês Pedrosa utilizava-se deste artifício para garantir que suas ideias feministas permaneceriam sendo difundidas através da escrita de seus romances policiais, sem que fosse necessário preocupar-se com o risco de seus livros serem censurados ou invalidados por terem sido escritos pelas mãos de uma mulher:

Apanhara na infância o vício dos policiais; criança ansiosa, aquele tipo de literatura dava-lhe a garantia de que o poder da razão acaba por vencer. Só aos trinta e tal anos, quando começou a entrar ao fim do dia de trabalho numa casa vazia, se lembrou de cumprir essa vocação adiada (...) Mais tarde verificou que podia permanecer dentro da chamada fórmula, e mesmo assim dizer algumas verdades a cerca dos homens, das mulheres e da sociedade. Ainda por cima o carimbo policial rendia-lhe público, dinheiro e impunidade: ninguém buscaria mensagens subversivas em livros intitulados *Nas trevas do coração* ou *A noiva assassinada* (PEDROSA, 2011, p. 29-30).

Inês Pedrosa evidencia através da personagem Josefa Nascimento a realidade enfrentada pelas mulheres escritoras, a qual Virginia Woolf denuncia de forma muito forte na obra *Profissões para mulheres e outros artigos feministas* (2017). Woolf inicia sua escrita falando sobre o que para ela seria a primeira e mais difícil tarefa para mulheres que escreviam: “Matar o Anjo do Lar fazia parte da atividade de uma escritora.” (WOOLF, 2017, p. 14). E de forma a comprovar sua afirmação, cita alguns nomes de importantes escritoras¹⁸ às quais foi necessário travar uma árdua batalha para que de fato pudessem começar a exercer suas atividades literárias, como, por exemplo, Miss Burney, a quem ela descreve como mãe da ficção inglesa:

Seus primeiros manuscritos foram queimados por ordem da madrastra, e como castigo ela teve de ficar bordando, mais ou menos como Jane Austen, poucos anos depois, teria de esconder seus escritos embaixo de um livro quando alguém entrava na sala, e Charlotte Brontë teria de interromper o trabalho para ir descascar batatas (WOOLF, 2017, p. 27).

Para Virginia Woolf, a incursão das mulheres na área da Literatura deu-se, além do baixo custo, também pelo fato de a tarefa da escrita parecer inicialmente inofensiva e incapaz de afastar as mulheres de seu papel “biológico” de mulher, mãe, esposa e dona de casa: “Escrever era uma atividade respeitável e inofensiva. O riscar da caneta não perturbava a paz do lar. Claro que foi por causa do preço baixo do papel que as mulheres deram certo como escritoras, antes de dar certo nas outras profissões” (WOOLF, 2017, p. 10).

Porém, a ideia positiva de que as mulheres poderiam exercer tranquilamente a atividade da escrita limitava-se ao obstáculo de escrever somente o que a sociedade patriarcal esperava ler das mãos de mulheres criadas para a submissão, e segundo Woolf, era neste momento que ela, o “Anjo do Lar”, surgia para comandar sua escrita:

¹⁸ Miss Burney (1752 – 1840), autora do romance *Evelina*, publicado anonimamente em 1778. Jane Austen (1775 – 1817), autora do famoso romance *Orgulho e Preconceito*, escrito em 1797 e publicado somente em 1813, sob o pseudônimo de “uma senhora”. Charlotte Brontë (1816 – 1855), ao lado das irmãs Emily Brontë e Anne Brontë, reconhecidas posteriormente como as mais importantes escritoras inglesas do século XVIII, publicavam suas obras sob os pseudônimos de Currer, Ellis e Acton Bell, reconhecidos como os “irmãos Bell”.

Querida, você é uma moça. Está escrevendo sobre um livro que foi escrito por um homem. Seja afável; seja meiga; lisonjeie; engane; use todas as artes e manhas de nosso sexo. Nunca deixe ninguém perceber que você tem opinião própria. E principalmente seja pura (WOOLF, 2017, p. 12).

Para ela, as mulheres que desejavam destacar-se na Literatura, precisavam “agradar (...) conciliar - falando sem rodeios – mentir.” (WOOLF, 2017, p. 13). Desta forma, mulheres que desejavam libertar-se da necessidade de agradar através de suas escritas e que buscavam transgredir os ideais femininos em uma época de censura literária recorriam muitas vezes a utilização de pseudônimos masculinos, conforme afirma Virginia Woolf: “Talvez não tenha sido apenas na intenção de receber críticas imparciais que Georg Eliot e Miss Brontë adotaram pseudônimos masculinos: talvez quizessem libertar a própria consciência das expectativas tirânicas em relação ao seu sexo.” (WOOLF, 2017, p. 28)

A atuação dos aparelhos censórios em Portugal no século XX apresenta-se na obra *Nas tuas mãos* não somente através de Josefa Nascimento, mas também pela personagem Jenny ao fazer referência a uma poetisa, amiga de Josefa, que teria ousado fazer circular sua obra sem esconder sua real identidade, o que segundo Jenny teria lhe levado a desonra:

Judith Teixeira, uma poetisa ousada cujo primeiro livro – *Decadência*, 1923 – tinha sido queimado pelas autoridades. Publicara depois disso mais dois livros, o segundo dos quais, que se chamava *Nua, poemas de Bizâncio*, lhe valera o opróbio público, acabando por remetê-la a um silêncio cada vez mais desesperado (PEDROSA, 2017, p. 29).

A censura literária portuguesa que se estendeu durante todo o período da Ditadura Salazarista, conforme exposto no capítulo anterior, postergou a possibilidade de ascensão da escrita feminina no país, o que de fato já acontecia em outros países ocidentais, dentre eles a Inglaterra de Virginia Woolf. A escritora tornou-se desta forma um importante símbolo da escrita feminina, e em especial dos estudos feministas dentro e fora de seu país, permitindo as mulheres de outros países, dentre elas, as mulheres Portuguesas, reacenderem após o período ditatorial, a luta pelos direitos das mulheres.

É através da personagem Josefa Nascimento que Inês Pedrosa faz importantes referências a Virginia Woolf na obra *Nas tuas mãos*:

E não se esqueça que um dos triunfos do meu querido Joseph Birth é a sua enxuta virilidade. Ou pensa que o seu amigo Velleno se entusiasmaria tanto com os livros do Birth se soubesse que eram meus? (...) O Delfim elogiava tudo o que fosse aprovado pela elite, e Birth tinha certa voga, creio que por ser inglês, e acima de tudo porque a mistura entre a trama policial e citações de D.H. Lawrence e Virginia Woolf lhe conferia um picante inédito. Na realidade, Velleno nunca devia ter lido sequer uma página, não me parecia possível que ele pudesse gostar de mistérios virulentamente feministas como

os dela (...) mas ninguém apreciaria esse feminismo, como você diz, se a mão que o assina fosse de uma mulher (...) A começar pelas próprias mulheres (PEDROSA, 2011, p. 31).

Joseph Birt ganhara fama e notoriedade utilizando-se das citações de Virginia Woolf, o que segundo Josefa Nascimento conferia a sua obra um “picante inédito”. A crítica presente na obra *Nas tuas mãos* a partir desta citação nos faz refletir sobre a deslegitimação das vozes femininas em detrimento de vozes masculinas e nos remete ainda a uma forma de opressão feminina muito comum, denominada como *mansplaining*, que consiste na atitude masculina de explicar sobre determinados assuntos às mulheres de uma forma didática, como se estivesse ensinando a uma criança, subjulgando que mulheres não são capazes de compreender sobre aquele assunto, subestimando assim sua capacidade intelectual. O termo foi abordado pela escritora Rebecca Solnit na obra *Os homens explicam tudo para mim* (2017), ao relatar uma ocasião em que, durante uma festa, ao ser questionada, pelo dono da casa sobre quais eram os assuntos de suas obras, foi imediatamente interrompida pelo homem que lhe havia feito a pergunta, quando este começou a explicar-lhe o conteúdo do livro o qual ela mesma havia escrito:

Ele me cortou assim que mencionei Muybridge. “E você já ouviu falar daquele livro muito importante sobre Muybridge que saiu esse ano? Tão mergulhada estava eu no papel de *ingénue* que me fora atribuído que me senti perfeitamente disposta a aceitar a possibilidade de que outro livro sobre o mesmo assunto tivesse sido publicado ao mesmo tempo que o meu, sem eu me dar conta. Ele já estava me contando sobre aquele livro superimportante – com aquele olhar presunçoso que eu conheço tão bem nos homens quando começam a falar e falar, com os olhos fixos no horizonte nebuloso e distante da sua própria autoridade (...) Sr. Muito Importante continuava falando, todo satisfeito, sobre aquele livro que eu tinha que conhecer, quando Sallie o interrompeu, dizendo: “Esse é o livro dela”. Ou melhor, tentou interromper. Mas ele continuava firme. Ela teve que dizer ‘Esse é o livro dela!’ três ou quatro vezes até ele finalmente captar a coisa (SOLNIT, 2017, p. 12-13).

A discussão apresentada entre as personagens Josefa Nascimento e António, citada no subcapítulo anterior a este, remete-nos também a termos como o *mansplaining* e *maninterrupting*, termo utilizado para homens que interrompem constantemente a fala de mulheres. António, ao ser interpelado pelas opiniões de Josefa interrompe-a, mesmo que de forma não verbal, retirando-se da sala, não permitindo assim que ela pudesse concluir seus pensamentos, conforme relata Jenny: “Uma ocasião chegaste a abandonar a sala, a tremer de fúria, só porque a Josefa te alertou para as contradições de uma atitude política que tu próprio acabavas de reprovar” (PEDROSA, 2011, p. 36-37). Nesta mesma ocasião após Camila tentar defender Josefa afirmando que homens não lidam bem com as mulheres que ousam expressar

suas opiniões, ouve a seguinte crítica de Pedro: “Pobre, filha. Não podes entender nada” (PEDROSA, 2011, p. 37).

Atitudes sexistas mais sutis como estas, evidenciadas na obra de Inês Pedrosa, não se limitam a um único tempo/espço. Na obra intitulada *Por que lutamos? Um livro sobre amor e liberdade* (2019), Manuela D`ávila relembra a situação vivenciada por ela durante uma entrevista ao programa brasileiro Roda Viva, em 25 de Janeiro de 2018, durante a campanha eleitoral na qual era candidata a Vice Presidência da República:

Durante treze anos de mandatos e sete disputas eleitorais, participei de quase todos os programas televisivos do país. A imensa maioria (salvo raras exceções) sempre me tratou de maneira absolutamente machista. Quando saí do Roda Viva, naquela noite, vi que do lado de cá continuava tudo igual: eu havia sido interrompida mais de 60 vezes. O entrevistado homem mais interrompido não chegou a 10. Do lado daí tudo estava absolutamente diferente. Incrivelmente diferente (D`ÁVILA, 2019, p. 66).

Naquela ocasião as atitudes sexistas dos homens que participavam do programa ao lado de Manuela, dentre eles adversários políticos e o apresentador, se deram de forma muito evidente, a ponto de causar a revolta de parte dos telespectadores que presenciaram o ocorrido. Manuela recebeu o apoio de centenas de mulheres e o fato ganhou grande repercussão, permitindo que outras mulheres pudessem expressar sua revolta diante do silenciamento das vozes femininas: “Fui jantar num restaurante em São Paulo e encontrei alguns amigos e amigas. Liguei o telefone, entrei na internet. Uma amiga me ligou chorando. Percebi que a violência política à qual eu era submetida há tantos anos havia se tornado visível. Finalmente!” (D`ÁVILA, 2019, p. 67).

A ideia da superioridade intelectual masculina que permite que os homens, ainda nos dias atuais, sigam interrompendo, ignorando e deslegitimando as escritas e vozes femininas, já havia sido abordada por Virgínia Woolf em 1920, ao escrever um artigo em resposta ao ensaio do romancista Arnold Bennett, intitulado *Nossas mulheres: capítulos sobre a discórdia entre os sexos* (1920) em que ele propunha que as mulheres seriam intelectualmente inferiores aos homens, em específico na capacidade literária: “Ele acha difícil dizer, mas nem por isso deixa de dizê-lo, que as mulheres são inferiores aos homens em capacidade intelectual, sobretudo naquele tipo de capacidade que se chama criativa” (WOOLF, 2017, p. 35). Mr. Bennett afirmava ainda que as mulheres adoravam ser dominadas e que permaneceriam assim por milhares de anos, e seria justamente este desejo por serem dominadas que, segundo ele, provaria a inferioridade intelectual feminina.

Virgínia Woolf dedica seu tempo a escrita do ensaio em resposta ao escritor, no qual defende a necessidade de que as mulheres tenham liberdade para “divergir dos homens sem

receio e expressar claramente suas diferenças” e ainda que “todas as atividades mentais sejam incentivadas para que sempre exista um núcleo de mulheres que pensem, inventem, imaginem e criem com a mesma liberdade dos homens, e como eles, não precisem rezear o ridículo e a condescendência.” Woolf encerra sua escrita afirmando o que pensa sobre as opiniões de Mr. Bennett:

Para um homem ainda é muito mais fácil do que para uma mulher dar a conhecer suas opiniões e vê-las respeitadas. Não tenho dúvidas de que, caso tais opiniões prevaleçam no futuro, continuaremos num estado de barbárie semicivilizada. Pelo menos é assim que eu defino a perpetuação do domínio de um lado e, de outro, da servilidade. Pois a degradação de ser escravo só se compara a degradação de ser senhor (WOOLF, 2017, p. 50-51).

Simone de Beauvoir, em *O segundo sexo* (2019), também refere-se a crença de superioridade intelectual feminina, explicando-a assim como Woolf, a partir da ideia de dominação entre os sexos ao longo dos séculos:

Um homem não teria a ideia de escrever um livro sobre a situação singular que ocupam os machos na humanidade. Se quero definir-me, sou obrigada inicialmente a declarar: “Sou uma mulher.” (...) Um homem nunca começa por se apresentar como um indivíduo de determinado sexo: que seja homem é natural (...) O homem representa ao mesmo tempo o positivo e o neutro, a ponto de dizermos “o homem” para designar os seres humanos, tendo-se assimilado ao sentido singular do vocábulo vir o sentido geral da palavra homo. A mulher aparece como o negativo, de modo que toda a determinação lhe é imputada como limitação sem reciprocidade (BEAUVOIR, 2019, p. 11-12).

Desta forma, a partir da crença de superioridade masculina, no sentido de auto-preservação, muitas escritoras passaram a utilizar pseudônimos neutros ou masculinos como forma de proteção e garantia de que suas obras não cairiam no esquecimento. E foram justamente as lacunas deixadas pela ausência da real autoria das obras escritas pelas mulheres no início do século XX que converteram tais obras em símbolos de resistência, tornaram possível posteriormente a imersão de novas memórias, a transgressão dos ideais misóginos da época e a construção de novos sentidos às obras de autoria feminina, em uma sociedade que excluiu e discriminou escritoras mulheres.

Foi justamente no embate das relações de poder entre “opressores” e “oprimidos” que as mulheres encontraram o espaço para deixar sua marca na Literatura, e ainda que o aparelho censório da época tenha provocado o anarquivamento de muitas obras escritas por mulheres, a fim de esquecê-las de forma intencional, foi justamente a partir deste esquecimento e da lacuna deixada pelos pseudônimos masculinos e da aparente “ausência” de obras femininas que se abriu a possibilidade de novas memórias e a revisão de antigos arquivos para recontar, através da memória e denuncia do silenciamento, qual o real espaço das mulheres na

Literatura. Desta forma, recupero aqui os pressupostos de Maria da Glória Bordini, que comentei nas *Considerações Iniciais* deste trabalho dissertativo, onde a autora afirma que acervos literários são lugares de poder, pressuposto que comprovamos a partir da verificação do silenciamento das vozes femininas na literatura ocidental no início do século XX.

4. RETRATOS DA DITADURA SALAZARISTA

Neste capítulo proponho-me a analisar de que forma a obra *Nas tuas mãos* (2011) expõe as consequências deixadas pela Ditadura Salazarista na vida do povo português, em especial nas vidas das mulheres portuguesas. Tal análise se dará a partir do segundo capítulo da obra de Inês Pedrosa, intitulado “O álbum de Camila”, capítulo este que apresenta as memórias da personagem através das lentes de sua câmera fotográfica. Camila imortaliza através das fotografias suas lembranças mais íntimas, que se fundem às memórias da Ditadura de Salazar durante o século XX. Serão também retomadas algumas das memórias de Jenny, pertencentes ao primeiro capítulo da obra, que corroboram com a análise a qual se pretende nesta parte do trabalho dissertativo.

O “Álbum de Camila” apresenta precisamente a descrição de dez fotografias, datadas entre os anos de 1941 a 1994, através das quais a personagem revela a si, bem como suas lutas, dores e amores, de forma intimista. A primeira fotografia, cujo título recebe o nome de sua mãe biológica, “Danielle”, é a única das dez imagens que não fora registrada pelas lentes de Camila. A foto de Danielle era umas das poucas heranças deixadas à filha no momento em que esta foi entregue ao seu pai, Pedro, e é segundo Camila a lembrança que despertou em si o desejo de tornar-se fotógrafa:

Ela é, neste álbum pessoal, a única imagem que não foi criada por mim. Este riso dela persegue-me desde a infância com seu silêncio. Nunca ouvi a voz da minha mãe, creio que foi por isso que escolhi ser fotógrafa. Tudo o que ela alguma vez me disse está neste retângulo de luz (PEDROSA, 2011, p. 91).

A segunda e terceira fotografias revelam os amores de Camila. A primeira, datada no outono de 1962, recebe o nome de “Eduardo”, homem pelo qual se apaixonou perdidamente e que lhe foi tirado repentinamente por um relâmpago, na primavera daquele mesmo ano. A segunda fotografia recebe o nome de “Xavier, praia de Xai-Xai” e é datada dois anos após a morte de Eduardo, em Novembro de 1964. Nela, Camila revela sua ida para Moçambique, seu envolvimento com Xavier e o momento da concepção da filha Natália, a qual ela se refere como “A minha filha da África, mais do que de Xavier” (PEDROSA, 2011, p. 99). Permito-me descrever tais fotografias juntas por considerar, a partir das lembranças da própria Camila, que a existência da segunda estava de fato condicionada à primeira, tendo sido a dor pelo luto da perda de Eduardo, fundamental na decisão da personagem de viajar para a África: “Vim para a África em busca de espaço para enterrar esta morte que me sufoca com o seu peso, mas temo que seja demasiado tarde” (PEDROSA, 2011, p. 96).

A quinta fotografia é um registro do espetáculo “Romeu e Julieta de Maurice Béjart, Coliseu, Lisboa”, tirada por Camila em Junho de 1968, que serve como fundamento para que a personagem relate algumas das mudanças da sociedade da época, que serão abordadas posteriormente, ainda neste capítulo. A sexta fotografia “Glória Veleno na redação do Jornal” traz a imagem da companheira de infância de Camila, feita em 1970 e junto consigo os relatos de decepção da personagem com a amiga a qual cortaria relações alguns poucos anos depois, após ser demitida da redação do jornal em que trabalhavam juntas:

No princípio de Fevereiro de 1974 fui despedida, e Glória disse-me: “Desculpa, mas tenho que pensar primeiro em mim. Não posso fazer nada.” Acrescentou que nada abalaria a nossa amizade que um emprego era só um emprego, e ofereceu-me para emprestar dinheiro (PEDROSA, 2011, p. 111).

O oitavo registro do álbum, intitulado “Jenny, Pedro e António José, Jardim da Casa do Xadrez” é datada em Setembro de 1976 e traz as memórias que Camila possui dos últimos anos de Jenny após a morte de António, bem como as memórias de sua morte em 1993. A partir desta fotografia Camila revela suas percepções diante do relacionamento entre a mãe adotiva, António e seu pai, Pedro. São revelados também os sentimentos nutridos por Camila ao receber o diário de Jenny e consequentemente ao descobrir a verdade por trás dos segredos de sua família. A nona fotografia é de “Natália, Atelier de arquitetura”, em Julho de 1992, aos dezessete anos de idade, e revela os sentimentos que Camila nutre pela filha, às dificuldades de relacionamento e diferenças entre as duas gerações às quais pertencem.

Ao descrever brevemente as fotografias que descortinam as memórias de Camila no segundo capítulo de *Nas tuas mãos*, permito-me saltar as fotografias de número quatro, sete e dez, por considerá-las objetos de maior relevância para a análise deste capítulo e, portanto, para que seja possível deixar tal estudo para as páginas finais desta parte da análise. Antes, faz-se necessário compreender a importância de Camila para o contexto da obra. A personagem, fruto fortuito de um envolvimento entre Pedro e Danielle, é confiada a Jenny seis anos após seu casamento com António. Segundo Jenny, foi a traição de Pedro para com António que deu a ela aquela que viria a ser a razão pela qual manteve sua sanidade, mesmo diante de um amor nunca correspondido carnalmente:

O desespero punha-te o fulgor do ouro, acho mesmo que te transfiguraste no dia em que a Camila apareceu. “Como pudeste trair-me tanto, Pedro?” Choraste nos braços dele a noite inteira, aos poucos convenceu-te a aceitá-la, ofereceu-ta entre pedidos de perdão e juras de amor. Assim me deste a filha que me impediu de enlouquecer (...) Danielle chegou, com os olhos inchados de lágrimas e uma minúscula Camille berrando no seu colo; parecia que adivinhava que o colo da mãe ia desaparecer para sempre (PEDROSA, 2011, p. 16-41).

Camila surge no romance *Nas tuas mãos* como um importante elemento de denúncia dos regimes totalitários, sendo sua origem o ponto de partida destas denúncias que não se limitam ao período ditatorial português. Danielle, mãe de Camila, assim como Josefa Nascimento, é mais uma dentre as personagens de Inês Pedrosa que, apesar de ganharem existência somente através das lembranças das protagonistas Jenny, Camila e Natália, se tornam símbolos de resistência e força feminina:

Danielle era uma judia francesa escapada ao nazismo, que arranjava vistos de entrada nos Estados Unidos para compatriotas seus – em particular, mulheres com crianças. Ela própria tencionava emigrar para a América quando o trabalho estivesse concluído. Mas o trabalho nunca estava concluído (PEDROSA, 2011, p. 41).

Através da personagem Danielle, *Nas tuas mãos*, mesmo que de forma indireta, dá voz aos emigrantes portugueses que também buscavam em solos americanos as oportunidades que não encontravam em Portugal durante o Estado Novo. Na obra *A ditadura Salazarista* (1985), a professora e pesquisadora Maria Luisa de Almeida Paschkes, descreve a emigração portuguesa, juntamente com a guerra colonial, como o “lado fraco desta ditadura” (p.13) e o que teria, segundo ela, ocasionado a derrota do regime ditatorial português.

A historiadora afirma que o fenômeno da emigração portuguesa, que durante as décadas pertencentes ao Salazarismo era justificado como algo natural, resultado de um superpovoamento ou da ausência de riquezas naturais do país, era na verdade consequência de uma política de “exportação do excedente de mão-de-obra” (p.59) que trazia benefícios ao regime: “O governo de Salazar foi, sem dúvida, o primeiro da História portuguesa a estimular de forma direta e sistematicamente a emigração” (PASCHKES, 1985, p. 59). Ainda segundo ela, a difusão da ideia salazarista de que Portugal era um país pobre em riquezas naturais é utilizada pelo governo ditatorial como forma de justificar a necessidade da permanência da dominação das colônias africanas. Segundo Maria Luisa de Almeida Paschkes existem diversos estudos desmistificando as ideias preconizadas pelo governo Salazarista:

O desconhecimento e o mau aproveitamento propositado dos recursos minerais, agrícolas e florestais são explicados pela incapacidade do capitalismo e seus governos, ou, até mesmo pela exploração das ricas colônias portuguesas (...) eram dadas a conhecer desde o século XIX as riquezas inexploradas do solo português: além de ter solo muito fértil, o país possuía também minas de ouro, ferro, prata, etc. (PASCHKES, 1985, p. 53-54).

A falsa ideia de pobreza foi utilizada de forma a justificar as mudanças econômicas introduzidas na sociedade pelo governo ditatorial, que visava a “proletarização do campesinato e a emigração” (p.63), ações que resultaram na vulnerabilidade da população mais pobre, gerando, a partir de 1950, o agravamento da situação social das famílias oriundas

do campo e da cidade, culminando com o início da guerra colonial de Angola, em 1961. Neste período ocorre o aumento acentuado da emigração no país, à medida que a população portuguesa passa a se dirigir para países como Venezuela, Argentina, Estados Unidos, França e Brasil:

Se, até então, a emigração foi basicamente motivada pelo desejo de “fazer fortuna” no Brasil, mas essencialmente para fugir da miséria, nos anos 60 configura-se um outro tipo de emigração: acentuado número de trabalhadores ativos do campo e da cidade é compelido a deixar o país para fugir da guerra colonial (...) a eclosão da guerra colonial em Angola, em fevereiro de 1961, veio apenas realçar aquilo que a política de emprego, voltada para os setores secundário e terciário, e a tão desejada mecanização agrícola, provocaram ao longo dos anos 50: um grande contingente “excedentário” de mão-de-obra no campo e na cidade, elevando continuamente a emigração (PASCHKES, 1985, p. 64-66).

Os acentuados índices de emigração aumentaram na mesma proporção em que se agravou a difícil situação sócio-econômica em que se encontrava o país, o que gerou uma série de greves operárias e camponesas, afetando diversas categorias profissionais e colocando muitos portugueses em situação de miséria, conforme relata Paschkes:

No vilarejo de Baleizão, região do Alentejo, a situação de miséria a que ficou reduzida a população camponesa de ceifadores foi tal, que os levou a organizar uma greve, reivindicando aumento salarial da jornada de trabalho. A situação ali era já bastante dramática, pois além do salário de fome, o trabalho no campo era restrito somente à época do verão. A revolta dos camponeses de Baleizão terminou com o assassinato da camponesa Catarina Eufêmia em 19 de maio de 1954, pela PIDE (PASCHKES, 1985, p. 64).

A conhecida greve do Baleizão tornou-se o marco da luta feminina durante a Ditadura e Catarina Efigênia Sabino Eufêmia foi adotada pelo Partido Comunista Português como símbolo de resistência ao regime Salazarista. A ceifeira de 26 anos, mãe de três filhos e grávida do quarto, foi brutalmente assassinada a tiros enquanto carregava em seu colo o filho de oito meses, durante o protesto dos trabalhadores do Alentejo. A greve havia sido organizada pelos trabalhadores rurais que protestavam pelo aumento do salário diário e Catarina Eufêmia, ao lado de outras quatorze mulheres, todas trabalhadoras rurais, tomou a frente dos protestos buscando dialogar com os agentes da GNR – Guarda Nacional Republicana, e da PIDE – Polícia Internacional de defesa do estado, quando estes deferiram sobre Catarina tiros de metralhadora. A ela foram dedicados diversos versos de poetas, dentre os quais está a poeta Sophia de Mello Breyner e também a famosa canção “Cantar Alentejano”, escrita por Vicente Campina e interpretada por Zeca Afonso.

Segundo Paschkes, a PIDE atuava de forma a reprimir quaisquer que fossem as reivindicações operárias, impedindo assim a luta de classes, através do que ela define como

“tribunal paralelo”, já que os tribunais cujas atribuições eram constitucionais possuíam atuação, muitas vezes, limitadas em detrimento daqueles denominados como tribunais ordinários, ou especiais, reservados pela lei ao direito de julgar “os crimes sociais ou contra o Estado” (p. 17). O artigo 123 do código penal previa que “as penalidades e as medidas de segurança seriam postas em prática para a prevenção e repressão de crimes, em “defesa da sociedade”, sem, contudo, nomear quem tinha o papel de “defensor” desta sociedade” (p. 18).

Maria Luisa de Almeida Paschkes descreve a PIDE como “expert em torturas, desaparecimentos, além de praticar toda sorte de desrespeito à vida humana, como o abandono à doença dos muitos portugueses que passaram pelas celas do Tarrafal¹⁹” (PASCHKES, 1985, p. 87). A atuação criminosa da PIDE, denunciada nas páginas desta obra historiográfica é também denunciada através das páginas ficcionais do romance *Nas tuas mãos*. Camila carregava de sua mãe bem mais do que supunha. Para além da fotografia de Danielle, a filha herdará da mãe a indignação frente os regimes ditatoriais e a recusa à submissão, atuando ativamente no partido comunista português. Ainda no primeiro capítulo do romance, os relatos deixados por Jenny em seu diário, revelam a prisão de Camila pela PIDE:

Quando voltou para casa, depois de passar um mês na prisão, aos dezoito anos, a fúria ardia ainda no fundo dos seus olhos cinzentos... Camila tinha sido apanhada em flagrante a distribuir panfletos subversivos (...) Deixou de ter fê, abandonou a ação militante. De resto, o próprio partido lhe facilitou o abandono; um elemento caçado pela Pide era uma peça queimada, um perigo para a continuação da luta (PEDROSA, 2011, p. 56-58).

Já no segundo capítulo é a própria Camila quem revela ao leitor as torturas às quais foi submetida durante o tempo em que esteve nas mãos da PIDE:

Não gosto de sorrisos. Sorriram-me demasiado, durante os interrogatórios. Primeiro sorriram-me com promessas: bons empregos, exposições, viagens para fotografar o mundo inteiro. Depois irritaram-se e começaram a sorrir-me com ameaças: que iam prender o meu pai, o Tó Zé, a Jenny, ou que teriam de ser maus para mim (...) Depois, continuei a rir-me para não ouvir os gritos que vinham das outras celas, repetia para mim mesma que era mentira, que eram eles quem gritava do outro lado para me aterrorizar (PEDROSA, 2011, p. 89).

A personagem não limita sua descrição às torturas de carácter psicológico, denunciando ainda as agressões físicas experienciadas na prisão: “O Carlos Bonito girava à minha volta com uma lâmpada que me encandeava, eu olhava para o chão e ele batia-me” (PEDROSA,

¹⁹ Também conhecido como “Campo da morte lenta”, era um campo prisional utilizado pelo regime Salazarista para efetivar medidas de repressão submetendo os detidos a torturas psicológicas e físicas, apoiadas pela polícia política (PIDE) - Porto Editora –*Tarrafal* na Infopédia [em linha]. Porto: Porto Editora. [consult. 2021-07-03 22:44:22]. Disponível em [https://www.infopedia.pt/\\$tarrafal](https://www.infopedia.pt/$tarrafal). Acesso em: 19 de jun. 2021.

2011, p. 91), evidenciando ainda traços de uma nova personalidade, consequência dos traumas vividos: “No regresso da prisão, eu não suportava que me tocassem, nem sequer uma festa nos cabelos” (PEDROSA, 2011, p. 95).

A historiadora portuguesa Irene Flunser Pimentel, autora de obras como *A história da PIDE* (2007) e *Os cinco pilares da PIDE* (2019), em entrevista²⁰ realizada em Fevereiro de 2019, fala sobre os atos da Polícia Internacional de Defesa do Estado, os quais ela denomina como monstruosos, porém destacando a necessidade de reconhecer os torturadores da PIDE como seres-humanos e não como seres mitológicos, percebendo-os como pessoas comuns que foram e são capazes de cometer tais atrocidades:

Temos que perceber que as pessoas que foram violentas com outras, torturadoras, responsáveis pelos homicídios (...) são essencialmente pessoas, seres humanos. O problema é que esses monstros que são, de facto, responsáveis por acontecimentos monstruosos, são bastante humanos. O problema aqui é perceber como é que se faz um PIDE, como é que se faz um torturador (PIMENTEL, 2019).

Irene Pimentel defende a ideia de que o fim da tortura depende primeiramente do combate à existência de novas guerras ou períodos ditatoriais, pois, segundo ela, torturadores são pessoas normais, inseridas dentro de organizações que legitimam a violência e que lhes permitem que se tornem assassinos. Assim se faz um PIDE, através da legitimação da tortura. A historiadora descreve ainda o que para ela seria o lado mais obscuro e chocante do período ditatorial, o fato de pessoas próximas tornarem-se aliados ao regime através das denúncias anônimas:

São das coisas mais terríveis de toda a ditadura. Pensar que houve pessoas que denunciaram membros da família, colegas de trabalho, professores que denunciaram alunos... Isto, moralmente é muito grave. Dizia-se a um miúdo “Não sejas queixinhas” e depois vem um regime que diz “Não, tens mesmo que ser queixinhas”. E, ainda por cima, quem o fazia não o fazia por deologia, às vezes era por pequenas coisas, como invejas, querer fazer mal ao vizinho do lado, coisas deste género. Isto não é um exclusivo português, aconteceu em todas as ditaduras (PIMENTEL, 2019).

Nas tuas mãos apresenta-nos situações semelhantes à descrita por Irene Pimentel como a mais “terrível de toda a ditadura”, primeiramente, através da personagem de Delfim Veleno, funcionário do regime, que delatava desconhecidos, conforme descreve Jenny neste trecho:

Nestas noitadas de tertúlia aparecia toda a espécie de gente, e falava-se livremente de tudo. E a certa altura um major de infantaria, já um pouco

²⁰ PIMENTEL, Irene Flunser. As mulheres da PIDE eram tão brutais como os homens. Entrevista concedida a Marta Cerqueira. Disponível em: <https://magg.sapo.pt/atualidade/atualidade-nacional/artigos/irene-flunser-pimentel-as-mulheres-da-pide-eram-tao-brutais-como-os-homens>. Portugal, fev. 2019. Acesso em: 19 de jul. 2021.

bebido, começou a distribuir a folhinha do Partido Comunista, jurando que estava para breve um golpe de Estado que acabaria com a fantochada facista. Dois dias depois o homem foi preso por conspiração e Delfim, que era o único funcionário do regime do grupo, foi expulso por unanimidade das nossas tertúlias (PEDROSA, 2011, p. 64).

António, ao refletir sobre a atitude do amigo Delfim, afirma a Jenny que diante das circunstâncias impostas pela ditadura, ao deparar-se com o medo e a repressão, talvez fosse também capaz de delatar a um desconhecido em nome da sua própria segurança: “Delfim tornara-se perigoso porque fizera da cobardia o seu método de ambição (...) e qual de nós, nesses dias de pavor, resistiria a entregar um desconhecido se julgasse que a sua própria vida dependia disso?” (p. 64). A normalização da delação de pessoas desconhecidas ou mesmo aquelas mais próximas é confirmada por Jenny ao afirmar que: “No auge da revolução de 1974, muita gente entregaria companheiros de uma vida inteira por muito menos” (PEDROSA, 2011, p. 64).

Camila, ao ser presa pela PIDE é torturada pelo amigo de infância, que justifica suas ações a partir da ideia do “dever” de servir ao regime, fato descrito por Jenny ao comentar sobre a prisão da filha e que confirma a tese apresentada por Irene Pimentel ao afirmar que torturadores da PIDE eram pessoas comuns, que tinham suas ações legitimadas pelo regime ditatorial:

Nunca soube exatamente o que lhe fizeram nesse mês. Contou-me apenas que o Carlos Bonito a interrogara nas celas da António Maria Cardoso dias e noites a fio, até à inconsciência. Em pequenos passavam tardes inteiras, os dois, no jardim, a jogar à cabra-cega. (...) Deitada no meu colo, de olhos no teto, com uma voz branca que já não era a dela, Camila disse-me: “Acho que o pior de tudo, Jenny, era a calma com que ele acendia os cigarros, sorrindo e repetindo que nada tinha contra mim, que não era nada de pessoal, que se limitava a cumprir o seu trabalho” (PEDROSA, 2011, p. 57-58).

Ao retomar a análise do segundo capítulo da obra, mais especificamente no que concerne a opressão feminina durante o período ditatorial, é possível verificar através dos relatos de Camila a segregação das mulheres, mesmo daquelas que participavam ativamente da revolução. A participação de Camila no Partido Comunista revela que, mesmo em meio às ideias revolucionárias da época, as mulheres permaneciam à margem das lutas masculinas, tendo suas atuações reduzidas aos cuidados para com os companheiros de partido: “Os homens do Partido paternalizavam as camaradas, queriam-nas castas e devotadas na retaguarda das atividades masculinas, capazes de cozinhar e remendar calças na sombra doméstica da clandestinidade” (PEDROSA, 2011, p. 92).

As reflexões apresentadas pela personagem de Inês Pedrosa vão ao encontro do que relata Irene Pimentel, ao afirmar que a luta feminista durante o Estado Novo foi relegada a um

segundo plano, em detrimento da luta pela derrubada de Salazar. Segundo a historiadora “As mulheres da oposição ao regime lutavam, sobretudo, contra o regime, não de forma autónoma. Muitas delas lutavam no seio do Partido Comunista. Outras por questões democráticas, de eleições” (PIMENTEL, 2019). Segundo Pimentel, mesmo dentro dos movimentos de oposição ao regime ditatorial, as mulheres tinham seus papéis reduzidos àqueles que já ocupavam na sociedade patriarcal da época: “Por exemplo, as mulheres do Partido Comunista Português (PCP) normalmente tratavam das casas dos funcionários clandestinos e tinham as mesmas tarefas no lar. Tratavam da cozinha, etc. Muitas até eram analfabetas” (PIMENTEL, 2019).

Irene Pimentel revela que, se por um lado, as mulheres participantes do Partido Comunista e que se opunham ao regime fascista de Salazar eram subjugadas e tinham suas lutas reduzidas pela desigualdade de gênero, aquelas que se encontravam do lado oposto, atuando ativamente na PIDE, enfrentavam igualmente a segregação feminina dentro da instituição a qual estavam inseridas, sendo oprimidas pelo próprio regime o qual defendiam:

É engraçado ver que esta postura que o regime tinha quanto à divisão entre homens e mulheres mantinha-se também na PIDE. Tanto é que a maioria das mulheres na PIDE, até aos anos 60, eram telefonistas, datilógrafas ou empregadas de escritório. Com o início da Guerra Colonial, muitos dos elementos da PIDE tiveram que ir para África, e aí sim as mulheres tomaram o lugar de alguns deles. (...) Sabe-se que houve torturas de cariz sexual feitas por mulheres (...) Ainda assim, a PIDE tentava sempre que fossem mulheres a torturar mulheres e homens a torturar homens, e até aí se vê essa postura de segregação (PIMENTEL, 2019).

O início da Guerra Colonial representou na sociedade da época um divisor de águas, servindo como ponto de partida para que algumas mulheres pudessem inserir-se no mercado de trabalho, na medida em que os soldados portugueses viajavam à África para atuar nos combates, suas esposas tornavam-se “chefes de família”, responsáveis por subsidiar o lar. Ainda assim, o ingresso no mercado de trabalho não garantiu às mulheres portuguesas o fim do preconceito e das desigualdades de gênero, almejados pelo movimento feminista. Muitas tiveram de enfrentar o preconceito por ingressarem em espaços majoritariamente masculinos, situação que ocorre com a personagem Camila ao relatar uma conversa com o chefe, em que são mostrados alguns dos preconceitos enfrentados por ela na redação onde trabalhava como repórter, a partir da crença de superioridade masculina:

O jornalismo não é uma escola de filosofia, grandes artolas, é uma escola de vida. E se as meninas gostam de rodriguinhos e belas-artes, o melhor é voltarem para casa e porem-se a bordar à janela! (...) O que vos vale é que eu tenho uma paciência infinita para as mulheres, e olhem que não há muitos como eu! (PEDROSA, 2011, p. 102).

É justamente o trabalho na redação que oportuniza a Camila a possibilidade de viajar para a África. Ao relatar sua passagem por Moçambique em novembro de 1964, a qual fora como repórter para cobrir a atuação dos soldados portugueses na Guerra Colonial, Camila descreve a rotina das mulheres com quem conviveu, apresentando mais uma vez que o papel feminino, mesmo em meio à guerra, permanecia sendo de subserviência:

Ao fim de três meses em Lourenço Marques eu sentia-me sufocada, cercada por todos os lados por mulheres ressentidas, que se entretinham a organizar recepções patéticas onde brincavam às hierarquias militares com total seriedade. A mulher do capitão prestava homenagem à mulher do tenente-coronel, a do brigadeiro à do general, e havia códigos de indumentária e linguagem rigorosamente seguidos, sob a aparência mansa das confidências sobre os filhos, as doenças, as dietas, o tédio (PEDROSA, 2011, p. 97).

Inicialmente é possível pensar que a disputa pelas colônias africanas serve na obra de Inês Pedrosa como plano de fundo para o encontro de Camila e Xavier, e o posterior nascimento de Natália, a terceira e última das três gerações de mulheres que protagonizam o romance, porém é a escrita engajada da autora e as constantes críticas à Ditadura Salazarista, e em especial a situação das mulheres portuguesas durante este período, que nos permitem reconhecer que é o envolvimento dos personagens o verdadeiro plano de fundo para colocar em evidência aquela que seria a consequência mais cruel da Ditadura Salazarista: a Guerra Civil Colonial.

Camila viaja para a África com o objetivo de “mostrar a Portugal continental o gesto largo dos nossos soldados, na sua missão civilizadora” (PEDROSA, 2011, p. 97). Durante a viagem conhece Xavier, guerrilheiro da Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO), com o qual um rápido envolvimento resulta na gravidez de Natália: “Regressei à capital poucos dias depois da partida de Xavier, com as tropas portuguesas. (...) Vomitei ao longo de todo o caminho. Quando cheguei a Lourenço Marques soube que estava grávida.” (PEDROSA, 2011, p. 100). As próximas linhas revelam a busca de Camila por Xavier:

Dois meses depois, Xavier não tinha voltado. Regressei a Xai-Xai com esta fotografia na mão. É a única fotografia que guardo dele (...) Segui de Xai-Xai para o interior, corri a aldeia de Feitor Praça com a fotografia na mão, mas toda a gente fugia de identificar quem quer que fosse. Por fim, consegui que uma mulher de olhos altivos me confirmasse que ele tinha sido preso pelos soldados. Contou-me que a cabeça de Xavier Sandramo aparecera, uns dias mais tarde, espetada numa árvore, à frente da escola de Feitor Praça (PEDROSA, 2011, p. 100).

Através do relato trágico e revoltante do desfecho final da personagem, *Nas tuas mãos* revela a crueldade da Guerra Colonial, descrita pela pesquisadora e professora Maria Luisa de Almeida Paschkes, como “o alicerce de forma mais vil, degradante e por que não, hipócrita da ditadura.” e ainda “a face mais corrupta, mais odiosa que o homenzinho de Santa Comba Dão

pode levar a efeito para justificar a sua herança peninsular”, e “para praticar o extermínio africano em nome dos esforços civilizadores das raças” (PASCHKES, 1985, p. 68).

A pesquisadora explica o total controle de Portugal sobre as então colônias portuguesas: Angola, Moçambique, Guiné-Bissau, Ilhas de Cabo Verde, São Tomé e Príncipe, Timor, Macau e o Estado da Índia (Goa, Damão e Diu), a partir de um “pacto colonial” denominado como “Zona de Escudo”, projeto que determinava a proibição de qualquer relação comercial direta das colônias com outros países, invalidando o valor das moedas coloniais internacionalmente:

As moedas coloniais – escudo angolano, escudo moçambicano, escudo guineano, etc., que emprestam o nome à “Zona do Escudo”, tinham diferentes valores entre si e, principalmente, menor valor que o escudo metropolitano. (...) a emissão dos escudos coloniais era feita no continente, impedindo, portanto, as colônias de qualquer possibilidade de acumulação e, conseqüentemente mantendo-as numa permanente dependência (PASCHKES, 1985, p. 73-74).

Houve ainda diversas denúncias da existência de regimes escravocratas nas colônias. Os africanos que não eram radicados no país, considerados “nativos” ou “indígenas” eram submetidos a trabalho forçado, e para serem considerados civilizados necessitavam: “falar português, ter rendimento suficiente para manter a família, ter bom caráter, possuir qualidades necessárias para o exercício dos direitos privados e públicos do cidadão português, cumprir o serviço militar e ter 18 anos de idade” (PASCHKES, 1985, p. 74).

Segundo a pesquisadora, o desgaste da Ditadura Salazarista se deu justamente pelo avanço da Guerra Colonial, que passou a descontentar os militares que se opuseram ao regime, revoltados com as condições degradantes às quais eram submetidos: “As condições de sobrevivência dos soldados também na guerra não eram melhores: dormiam no chão sem segurança, comiam o que encontravam pelo caminho.” (PASCHKES, 1985, p.82). A queda do regime ditatorial, pós 25 de abril de 1974 resultou na independência das ex-colônias Angola, Moçambique e Guiné Bissau, porém a estimativa é de que houve durante a Guerra Colonial aproximadamente oito mil soldados mortos e vinte e oito mil feridos.

Algumas passagens da obra reinteram as ideias transgressoras de Camila para a época e nos permitem identificar as constantes mudanças sociais advindas do período pós-ditatorial, em especial na vida das mulheres portuguesas. A imagem do espetáculo Romeu e Julieta, feita por Camila no ano de 1968 coincide com a saída de Salazar e a tomada de poder por Marcelo Caetano, período conhecido como Primavera Marcelista, mudança que reacendia em Portugal a esperança de um possível retorno da democracia. Ainda que estas expectativas não tenham sido, de imediato, concretizadas, as críticas de Camila nesta parte da obra, permitem-nos

reconhecer que para as mulheres algumas mudanças já se acendiam, em especial, no que diz respeito à liberdade sexual:

(...) este espetáculo de Maurice Béjart com o Balet du XXème siècle, num Coliseu esgotado de gente sequiosa de liberdade, foi para mim mais importante do que a chegada dos homens a lua um ano mais tarde (...) Éramos levianos por militância, sobretudo as raparigas. Para acabar de vez com o fúnebre batismo erótico dos rapazes da nossa geração, que ainda se processava em casas de passe, deitávamo-nos com eles ao fim dessas longas madrugadas em que mudávamos o mundo. (...) Ao fim da noite de Romeu e Julieta, dei por mim com um homem que mal conhecia pendurado nos ombros, peroando sobre “o espetáculo, religião do capitalismo”, e inventivando-me por me deixar deslumbrar tanto com uma história afinal tão lamechas e protuburguesa como a dos namorados de Verona. Larguei-o à porta do elétrico. Em desespero de instinto sexual reprimido, chamou-me “burguesinha atiçadora”. Segui sozinha pelos néons da Baixa, sentindo-me pela primeira vez uma mulher livre (PEDROSA, 2011, p. 106-108).

Ao passo que as mulheres buscavam e, grosso modo, conquistavam certa liberdade sexual, Camila descreve-nos também os sentimentos de culpa gerados pela tentativa de romper com a submissão: “Lembro-me de pensar, às vezes, a meio do ato: ‘Se é isto a liberdade, porque é que me sinto tão triste e contrariada?’” (PEDROSA, 2011, p. 106). Outro trecho do capítulo, pertencente às lembranças desta mesma fotografia, revela o quão distantes encontravam-se as gerações de Jenny e Camila, diferença ocorridas através das atitudes e pensamentos de ambas as personagens, e da dificuldade de Jenny em compreender as atitudes libertárias da geração de Camila:

Neste Verão de 1968 fui presa por nudismo, com mais cinco amigos, numa praia deserta para os lados de Sesimbra. Já se usavam biquínis, mas a grande moda do ano eram os fatos de banho sem lados. Jenny costumava dizer, olhando as revistas de moda com um ar desanimado: ‘Qualquer dia os costureiros ficam no desemprego’ (PEDROSA, 2011, p. 108).

As diferenças entre as três gerações de mulheres que protagonizam o romance de Inês Pedrosa são evidenciadas também no momento em que Camila descreve as dificuldades de relacionamento com a filha Natália, revelando a falta de compreensão da filha frente a luta feminista protagonizada pelas mulheres da sua geração:

Fizeram um lindo serviço, a queimar *soutiens* com as crianças no colo. Construíram uma Virgem Maria ainda mais escolar do que a antiga, com horror aos homens e uma seriedade de fazer bocejar os mortos. Só nos arranjaram mais trabalhos, e espantaram-nos a caça.” (...) explico-lhe pela vigésima vez que nunca queimámos *soutiens*, apenas queimámos vassouras, flores de laranjeira, aventais, enfim e que se tratou meramente de um ato alegórico. Não compreende. Não acha graça (...) Dói-me que ela nem sequer perceba que foram esses “extremismos” de “mulheres estridentes”, como ela diz, que lhe deram todos os direitos que lhe parecem agora tão naturais (PEDROSA, 2011, p. 126).

Neste trecho Camila refere-se à famosa manifestação ocorrida em 1975, no Parque Eduardo VII, em que mulheres pertencentes aos grupos feministas MLM – Movimento de Libertação das Mulheres e MDM – Movimento Democrático das Mulheres, organizaram um protesto que visava à queima de objetos simbólicos de esteriótipo feminino, como painéis, vassouras, salto alto, entre outros. A manifestação terminou de forma violenta, mulheres foram despedidas e violentadas e a queima dos objetos não aconteceu, ainda assim, erroneamente a ocasião ficou conhecida como “o dia em que as feministas queimaram soutians”, conforme relatado por Maria Teresa Horta, em entrevista já citada nesta pesquisa: “Não, ninguém queimou sutiãs, ninguém queria queimar sutiãs, ninguém usava sutiãs naquela altura. O sutiã era uma coisa caríssima e como ninguém usava eles subiam muito o preço” (HORTA, 2020). Ainda segundo ela:

Não chegámos a queimar nada porque ninguém nos deixou nem acender um fosforozinho, desculpa lá. Porque a Helena Vaz da Silva fez o grande favor de pôr na primeira página do Expresso, à direita – ‘feministas vão fazer striptease no Parque Eduardo VII’ (HORTA, 2020).

Desta forma surgiu a lenda de que as mulheres portuguesas teriam queimado soutians em praça pública, a partir de uma falsa notícia divulgada no jornal da época.

Revisitando o álbum de Camila, busco destacar neste momento as fotografias de número quatro e sete, respectivamente: “Condecorações, Terreiro do Paço”, datada em 10 de junho de 1966, e “Miradouro de S. Pedro de Alcântara”, datada em 25 de abril de 1974. Ambas as fotografias destacam-se das demais por apresentarem com exatidão a data em que foram registradas, remetendo-nos a acontecimentos sócio-históricos não ficcionais e que representam dias de grande importância na história de Portugal.

Em 10 de junho de 1966, aconteciam em terras portuguesas as comemorações do “Dia de Camões, de Portugal e da Raça”, que foram presididas pelo então Presidente da República Américo Tomás e por Salazar, na época Presidente do Conselho de Ministros, tendo por objetivo homenagear os militares mortos durante os combates ultramarinos. A data, descrita nas páginas de *Nas tuas mãos*, através dos registros fotográficos de Camila, apresenta aquela que, segundo a personagem, seria “umas das minhas mais belas fotografias” (PEDROSA, 2011, p. 102). A imagem de António Salazar chorando fora imortalizada pela fotografia de Camila, a qual poderia lhe render fama, dinheiro e a consagração na profissão escolhida, porém a personagem opta por manter aquele instante em suspenso apenas consigo, em respeito aos portugueses e africanos mortos durante a guerra:

E quando um menino de dois anos, ao colo da viúva sua mãe desfeita em lágrimas, recebe a condecoração do pai que já não tem, dois finos sulcos de água descem pelo rosto de Salazar. “Fotografa agora! É o Salazar a chorar,

não vê?” Vejo o movimento da luz nas lágrimas e foco a mentira que nasce dessa ampliação da verdade. (...) A imagem desenha-se, com singular perfeição, diante da minha máquina. Será capa, uma multidão de capas, mesmo, a imprensa estrangeira não desperdiçará esta “cacha”. Fama, prêmios, consagração, ganharei tudo isso com um só zoom sobre o rosto comovente do velho ditador. Mas como é que eu posso assinar a comoção de um ditador? Como é que eu posso consentir em esconder com as lágrimas dele as lágrimas que já não podem chorar os rapazes que ele mandou morrer? (...) Na câmara escura, sou caçada pela autenticidade da emoção nos olhos do velho solitário. Mas o autêntico não é necessariamente verdadeiro. (...) Na realidade, Salazar chorou no dia 10 de Junho de 1966, e só eu fiz a fotografia dessa realidade. Mas como impor esse pormenor real à muito mais ampla realidade das fotografias inexistentes dos mortos portugueses e africanos? (PEDROSA, 2011, p. 101-102).

A recusa de Camila em divulgar aquele instante imóvel que se perpetuaria como a possível prova da sensibilidade de um ditador, justifica-se pelo sofrimento experienciado durante o período no qual esteve na prisão, momento em que a verdade passa a representar outro significado para si. Segundo a personagem, a verdade torna-se estática, não sendo possível conhecê-la com exatidão para além das imagens que registra: “o ato de fotografar tornou-se uma obsessão, quando a verdade deixou de existir para além da imobilidade das imagens” (PEDROSA, 2011, p. 90).

A fotografia de número sete, datada em 25 de abril de 1974, traz consigo lembranças daquele que é sem dúvida um marco na vida do povo português, o término da Ditadura Salazarista. Porém, o registro feito por Camila surge como um divisor de águas que marca não o término, mas o início dos novos desafios e problemas pós-ditatoriais, mais precisamente na vida das mulheres portuguesas. A já conhecida Revolução dos Cravos surge como pano de fundo para os problemas bem mais íntimos de sua amiga Armanda, abandonada pelo marido e trocada pela melhor amiga na noite anterior. A descrição da triste situação em que se encontrava Armanda naquele fatídico 25 de abril, em que todos corriam pelas ruas das cidades comemorando o sucesso da revolução, é a perfeita representação da continuidade da luta feminina por equidade, mesmo após o término da ditadura.

Camila confirma-nos através da fotografia de Armanda chorando, abraçada a outras mulheres, a tese de que tal qual a foto das lágrimas de Salazar, as fotografias para ela a muito não representavam o real:

No seu nítido recorte, esta fotografia prova-me que todas as imagens, as mais sinceras delas, podem ser uma fraude. A água dos olhos de Armanda brilha como um rio acabado de escapar às comportas; o cravo, as mulheres que a abraçam sorrindo, o sol nos cabelos, as crianças, nada revela o drama trivial que este instantâneo do 25 de abril esconde (PEDROSA, 2011, p. 116).

Para Camila a foto do sofrimento de Armanda diante do abandono do marido representava o que ela descrevia como a “pequena tragédia cotidiana” do pós 25 de abril: o divórcio. “As reportagens da época explicavam essa avalanche de separações como uma consequência penosa, mas natural, da liberdade” (PEDROSA, 2011, p. 116). Os casais que antes permaneciam juntos por simples convenção, medo ou dependência começaram a finalmente libertar-se. Camila evidencia então alguns dos problemas femininos que surgiram no período pós-ditatorial, ao passo em que as mulheres conquistaram o importante direito ao divórcio, como as duplas jornadas de trabalho: “Desta feita a vanguarda separatista era formada por um exército de mulheres. Fartas de trabalhar cada vez mais em casa e nas fábricas, a troco de menos segurança e menos dinheiro, elas procuraram repouso na transcendência” (PEDROSA, 2011, p. 117).

A décima e última fotografia do “Albúm de Camila” chama-se “Autorretrato” e é datada em março de 1994. Nela a personagem, já aos cinquenta e dois anos, descreve-se pela primeira vez de forma mais amorosa, sem carregar os traumas e as dores advindos da prisão, do abandono de Danielle, da indiferença de Pedro e das mortes de Eduardo e Xavier:

Gosto muito desta mulher que olha para mim com serenidade, com uma câmara fotográfica na mão. Sou eu (...) Gosto desta mulher de olhos cinzentos cercados por olheiras roxas, cavadas. Gosto das sombrancelhas ralas desta mulher, das rugas que lhe reduzem a cor dos olhos a um traço de luz. Gosto das suas faces cavadas, do queixo demasiado agudo, os ossos quase à transparência da pele. Gosto desta boca lisa, sem cor nem volume. Gosto das dobras deste pescoço como de um mapa aborcinado depois de muitas viagens. Esta mulher imprimiu-se inteira na sua vida e sabe que vai morrer. Ninguém pode já fazer-lhe mal, ninguém pode sequer já fazer mozza sobre o seu corpo excessivamente leve (PEDROSA, 2011, p. 131-134).

É precisamente esta descrição pessoal que indica, ainda que tardiamente, a aceitação de Camila para consigo mesma, o reconhecimento das marcas deixadas pelas suas dores e pela passagem do tempo, e a leveza com a qual passa a carregar as marcas de seu passado. Na obra *As herdeiras do segredo: personagens femininas na ficção de Inês Pedrosa* (2013), Deolinda M. Adão descreve a personagem de Camila como aquela que representa na obra de Pedrosa a luta feminista, comparando-a a importantes nomes femininos que representam as lutas feministas em Portugal, nomes estes citados anteriormente neste trabalho dissertativo, como as Três Marias, responsáveis pela escrita da obra feminista *Novas Cartas Portuguesas* (1972), e Natália Correia, responsável pela publicação desta mesma obra:

Na trilogia feminina patente em *Nas tuas mãos*, Camila, a mulher da geração intermediária, é a lutadora, a que questiona os parâmetros do feminino estabelecidos pela retórica conservadora, e a quem compete quebrar as correntes opressivas impostas à mulher portuguesa pelo regime e pela religião e forjar um espaço igualitário para as mulheres do futuro. A luta de

Camila é paralela à de Florbela Espanca, Natália Correia e das três Marias, e o campo de batalha de todas elas passa pelo corpo feminino, pois é sobre este que se exerce o poder patriarcal do regime, da Igreja Católica e da sociedade em geral (ADÃO, 2013, p. 112).

Conforme descrito no trecho acima, Deolinda defende a tese de que a luta feminista, tanto ficcional, a partir da personagem de Inês Pedrosa, como das mulheres reais que lutaram ativamente contra a opressão feminina durante a ditadura, inicia-se a partir da luta pelo direito ao controle dos corpos femininos, pelos quais, segundo ela, o regime autoritário exercia seu poder. É justamente desta temática que Inês Pedrosa lança mão para evidenciar no romance *Nas tuas mãos* aquele que seria o principal conflito entre as três gerações presentes na obra. A afirmativa de Camila ao declarar que aprova a mulher que enxerga diante de si ao observar seu autorretrato, mesmo com todas as marcas que o tempo lhe trouxe, é feita de forma semelhante pela matriarca Jenny, ainda no primeiro capítulo da obra:

Se calhar fui a única mulher do mundo a desejar envelhecer. Assustava-me a ideia de acordar todos os dias da vida com a mesma pele lisa de objeto sem passado. Amava as imperceptíveis corrosões do tempo; talvez por isso, diziam-me que parecia cada dia mais nova (PEDROSA, 2011, p. 23).

Tais afirmativas, se analisadas juntamente às críticas feitas por Jenny e Camila com relação à geração da neta/filha, revelam na obra de Inês Pedrosa uma forte denúncia das formas veladas de controle dos corpos femininos, que são evidenciadas pela autora através da personagem que representa a última das gerações de mulheres do romance, a neta Natália. Apesar das conquistas libertárias alcançadas pelas mulheres após o término da ditadura, em especial no que concerne o direito sobre seus corpos, *Nas tuas mãos* denunciará as opressões enfrentadas pelas mulheres portuguesas ao final do século XX, através das cruéis imposições sociais surgidas pela indústria da moda e da beleza, a partir da disseminação de estereótipos físicos inalcançáveis.

Tal análise se dará no próximo capítulo deste trabalho dissertativo a partir da personagem Natália e do terceiro capítulo do romance *Nas tuas mãos*, destinado às suas memórias e intitulado “As cartas de Natália”, bem como das memórias de Jenny e Camila presentes nos capítulos anteriores do romance, consideradas pertinentes a esta parte da pesquisa. A obra *O mito da beleza: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres* (2019), de Naomi Wolf será utilizada como principal aporte teórico deste capítulo.

5. A NOVA DITADURA: DA BELEZA

Nesta parte da análise, busco tornar evidentes as formas de opressão vividas pela geração da personagem Natália, a partir de suas lembranças, correspondentes ao terceiro capítulo do romance *Nas tuas mãos*. O capítulo, que recebe o nome de “As cartas de Natália” é composto por um total de dez cartas, escritas ao final do século XX, em um intervalo temporal de dez anos, sendo a primeira datada em 21 de Maio de 1984 e a última em 15 de Outubro de 1994.

Iniciar a escrita deste capítulo pareceu-me uma tarefa mais fácil se comparada as anteriores, e pensei primeiramente que o motivo relacionava-se à proximidade da geração de Natália com o século XXI, porém logo compreendi que escrever sobre a personagem tornou-se mais simples à medida que, para mim, ela parecia cada vez mais próxima, através das memórias da avó, Jenny e da mãe, Camila. Embora Inês Pedrosa apresente em seu romance três capítulos que parecem isolar às memórias de cada uma das personagens, é justamente a tecitura entre os relatos memorialísticos que torna possível compreender o que une e separa cada uma das três gerações. As memórias de ambas protagonistas são indissociáveis, uma vez que suas recordações são feitas não para si, mas para, de alguma forma, serem compartilhadas, conforme descreve Deolinda M. Adão, em *As herdeiras do segredo: personagens femininas na ficção de Inês Pedrosa* (2013):

(...) as cartas de Natália são representativas da circularidade da narrativa do romance e da relação entre as três narradoras/protagonistas – Jenny escreve o Diário para Camila, Camila constrói o álbum de fotos para Natália e esta fecha o círculo escrevendo cartas para Jenny (ADÃO, 2013, p. 113).

Embora todas as cartas escritas por Natália sejam destinadas a Jenny, as últimas jamais chegariam a ser lidas pela matriarca da família, pois foram escritas pela neta após a morte da avó. Mesmo antes da escrita destas últimas cartas, outras não puderam ser compreendidas por Jenny em sua totalidade, considerando o aparente devaneio que passou a fazer parte de seus últimos dias, consequência da tristeza provocada pelas mortes de António e Pedro, conforme descreve Natália nas linhas que compõem a terceira carta, datada em maio de 1990, três anos antes da morte de Jenny:

Às vezes não é fácil falar consigo. Desde que o avô Tó Zé morreu e o avô Pedro se foi embora sinto-a distante. Nunca imaginei que eles lhe fizessem tanta falta. A avó surgia-me sempre como uma mulher independente, mais compenetrada nas rotações mínimas do seu pequeno mundo do que na presença dos outros. Provavelmente inventei-a e agora que já não a reconheço escrevo-lhe para continuar a manter essa ficção (PEDROSA, 2011, p. 150).

Natália entrecruza em sua escrita às lembranças do passado que viveu ao lado de Jenny e os acontecimentos de um presente que gostaria que fosse do conhecimento da avó, na expectativa de que tais memórias possam recuperar em si a lucidez dos últimos dias. É movida pela esperança desta possibilidade que Natália se despede de Jenny em uma de suas cartas: “Espero que esta novidade possa ajudá-la a regressar ao nosso mundo, querida, querida Jenny. Muitos beijos da sua Natália” (PEDROSA, 2011, p. 153). É também através das cartas destinadas a avó, que a personagem demonstra um forte sentimento de não-pertencimento diante do tempo/espço ao qual está inserida.

Se o segundo capítulo da obra revela a incompreensão de Natália diante da luta pela emancipação feminina orquestrada pela geração de Camila, o terceiro, por sua vez, evidenciará as dificuldades de Natália em adaptar-se às mudanças sociais decorrentes da proximidade do novo século, o qual ela descreve como o “século relâmpago”. A geração de mulheres que Natália faz parte já não necessita romper as barreiras do cerceamento intelectual, tal como a geração da sua avó Jenny, e beneficia-se de conquistas feministas alcançadas através de muita luta pela geração da sua mãe, Camila.

Deolinda M. Adão reflete em sua obra sobre a importância desta ideia de ancestralidade demonstrada por Inês Pedrosa através das três personagens protagonistas, mas que, segundo ela, se estende pelas gerações de movimentos feministas e suas conquistas: “Camila é herdeira das construções do feminino projectadas por Jenny; tal como Natália herda as noções de feminilidade de ambas, também cada geração de feministas é herdeira das contribuições de cada uma das gerações precedentes” (ADÃO, 2013, p. 112).

As primeiras linhas escritas por Natália e destinadas à avó Jenny, em Maio de 1984, revelam dentre os muitos sentimentos de Natália nutridos pela sua mãe Camila, a inveja diante da sua forma física: “Critico-a muito, sim, e é verdade que quase tudo nela me irrita, mas tenho, sobretudo, um medo, pânico de não lhe conseguir chegar aos calcanhares. A Camila pode comer o que quiser sem engordar” (PEDROSA, 2011, p. 38).

A afirmação feita pela personagem neste trecho da obra traz à tona o descontentamento de Natália com a sua aparência, seu peso e corpo, confirmando as diversas passagens em que a avó Jenny lamenta, no primeiro capítulo do romance, a obsessão da neta pela busca do ideário de beleza imposto pela sua geração:

De qualquer forma, quando hoje a Natália me inveja a silhueta e a pele, e quando a vejo chegar esbaforida da aeróbica, carregada de cremes reafirmantes e de iogurtes magros, pedindo-me desculpa de não poder provar o arroz de pato que fiz especialmente para ela, fico triste. Queria que minha neta (...) se sentasse no alpendre a saborear uma fatia do bolo de um ovo só,

com muita farinha e muito mel a substituir o inacessível açúcar (PEDROSA, 2011, p. 39).

Apesar daquela que é descrita por Natália como a grande sorte de sua mãe - o fato de ter um corpo magro e não precisar preocupar-se com sua forma física, Camila revela no decorrer do romance um total despreendimento com as questões relacionadas à sua aparência física. A personagem utiliza-se de sua forma excêntrica de ser e vestir como parte da sua militância e combate ao patriarcado, demonstrando não estar disposta a submeter-se aos ideais de feminilidade aos quais lhe cobravam:

Muitos chamavam desleixo àquilo a que eu chamava simplicidade: perder tempo a pintar os olhos, ou as unhas, ou a ripar o cabelo, afigurava-se-me uma horrível cedência à opressão patriarcal. Acabara de ler *Le deuxième sexe*²¹, e estava decidida a fazer com que nunca mais ninguém me dissesse que as minhas ideias eram, ‘curiosas’ ou ‘femininas’. Vestia-me de preto, cinzento ou castanho. Usava sapatos rasos, de atacadores (PEDROSA, 2011, p. 91).

E era este justamente o objetivo de Naomi Wolf ao escrever no ano de 1991 a obra *O mito da beleza: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres*: “(...) o que defendo neste livro é o direito de que a mulher escolha a aparência que deseja ter e o que ela deseja ser, em vez de obedecer ao que impõem as forças do mercado e a indústria multibilionária da propaganda” (WOLF, 2019, p. 14). A escrita de Wolf é de extrema importância e busca refletir sobre a indústria da moda e da beleza e de que forma estas atuam como um mecanismo de controle na vida das mulheres, revelando suas funções opressoras nos diferentes âmbitos da sociedade ocidental. A obra, difundida em mais de 14 países, é reeditada e ampliada no ano de 2002, momento em que Naomi apresenta novas reflexões sobre o tema, revelando a “tirania do mito da beleza” que atuou na sociedade Ocidental nas últimas décadas do século XX.

A autora reflete, ainda na introdução de *O mito da beleza*, sobre as mudanças sociais decorrentes da luta por diferentes ideários feministas que separam as gerações de mulheres ocidentais que viveram sua juventude nos anos 1960 e 1970 do século XX e aquelas que viveram esta mesma fase da vida nas duas últimas décadas do referido século, gerações estas que compõem o romance *Nas tuas mãos*, através das personagens Camila e Natália. Segundo Naomi, nas duas últimas décadas do século, após as diversas conquistas alcançadas pelos movimentos feministas, a revolução das mulheres perde sua força: “As mulheres de classe média no Ocidente estavam, de qualquer forma, focadas na entrada no mercado de trabalho,

²¹ Título original da obra *O segundo sexo*, de Simone de Beauvoir, cuja primeira publicação ocorreu no ano de 1949.

não na revolução social. As questões das mulheres pobres e da classe operária eram remotas, distantes do centro das atenções” (WOLF, 2019, p. 09).

Natália representa no romance de Inês Pedrosa a geração das mulheres que ao final do século XX buscavam incessantemente a completa satisfação através do exercício da profissão, situação incompreendida pela avó Jenny, que afirmava ter tido a sorte de ter sido poupada do martírio de ganhar a vida através do trabalho. Jenny descreve a geração de Natália como aquela que se autoflagela em nome da profissão: “Queria que minha neta experimentasse o simples prazer de percorrer a pé essa cidade grande que ela se afadiga a acrescentar, no seu estirador de arquiteta” (PEDROSA, 2011, p. 39).

A neta, por sua vez, confirma os anseios da avó e a tese preconizada por Naomi Wolf ao afirmar em *O mito da beleza*, que às mulheres da nova geração não lhes sobrava tempo para os ideais revolucionários: “parece não haver alternativa: se parar de correr, nunca serei livre. Preciso de trabalhar muito, de mostrar tudo o que valho agora, ou ninguém dará nada por mim” (PEDROSA, 2011, p. 143). Natália compartilha com a avó os motivos pelos quais escolheu a arquitetura como profissão e lamenta os obstáculos encontrados pelo caminho, dentre eles as demandas de uma sociedade capitalista, que a cada dia é mais dominada por interesses financeiros:

Não é o dinheiro nem sequer o sucesso o que nos faz correr assim, acredite. Bom. Pelo menos não é só isso. Escolhi a arquitetura porque me parecia o único modelo de arte onde a ideia de responsabilidade social podia ainda sobreviver sem troça. (...) Mas também a arquitetura ajoelha diante do deus da ostentação. Fiel à sua época, este deus veste os trajes do despojamento. Mas é um despojamento caríssimo, onnipotente, sem exterior. A vanguarda aninhou-se no sistema e absorve agora rapidamente todos os prenúncios de ação alternativa. A verdade é que o dinheiro foi dominando tudo: sem ele não se arranja um espaço para viver, nem os livros, filmes e viagens de que necessitamos para mudar o mundo. A revolução hoje, é essa. É triste, mas não há outra (PEDROSA, 2011, p. 143-144).

É então, a partir desta ascensão do capitalismo e de uma sociedade cada vez mais movida pelo consumo, que o corpo feminino se torna capital e que às indústrias da beleza e da moda encontram solos férteis para alavancar seus lucros. Estes crescem na mesma medida em que aumenta também a insegurança das mulheres com relação aos seus corpos e a ideia compulsiva de perfeição, conforme descreve Naomi Wolf:

Apesar de minhas colegas já não se importarem muito em demonstrar serem perfeitas donas de casa – o ideal de feminilidade contra o qual a geração de nossas mães tinha se rebelado -, elas sofriam a obsessão por outro tipo de perfeição: a perfeição física, em comparação com modelos de alta moda e estrelas de cinema. As jovens ao meu redor, que deveriam ter sido as mais brilhantes, mais ambiciosas, e mais competentes a terem habitado o planeta – por haverem herdado as conquistas e a capacidade de análise do feminismo -

, costumavam estar presas na armadilha de um ciclo desesperado de inanição compulsiva, exercícios compulsivos ou “ataques” incontroláveis de comilança e vômitos (WOLF, 2019, p. 09).

Wolf descreve o que para ela tornou-se um “lugar-comum da época” - a ideia de que todas as conquistas possíveis já haviam sido alcançadas pela geração de feministas que precedeu o final do século, ou seja, já não haveria mais motivos pelos quais lutar e para tanto o feminismo já não era mais necessário: “os meios de comunicação não paravam de repetir que as jovens rejeitavam o feminismo e que todas as batalhas já tinham sido ganhas” (WOLF, 2019, p. 09). *Nas tuas mãos* evidencia de forma brilhante o embate entre as gerações citadas por Wolf, através da relação conflituosa entre Camila e Natália, bem como essa rejeição ao feminismo, através das palavras de Camila ao revelar a opinião da filha e de sua amiga sobre o ser feminista: “Leu nuns livros americanos que as mulheres como ela se chamam ‘pós-feministas’” (PEDROSA, 2011, p. 126). Uma amiga dela dizia há dias: “Ser feminista tem uma conotação histórica que não é interessante, pode ser um pouco contraproducente” (PEDROSA, 2011, p. 126).

Essa rejeição ao movimento feminista surgida ao final do século XX é explicada por Naomi Wolf em *O mito da beleza*, não como um acontecimento isolado, mas como um fenômeno recorrente, que se verifica sempre que importantes conquistas feministas são alcançadas por determinadas gerações. Segundo ela, tais avanços são precedidos também de novas formas de opressão que visam enfraquecer a luta emancipatória e retomar o controle social das mulheres:

Como eu tinha tido a sorte de estudar a história do feminismo, percebi que, a cada geração em que houvesse um forte avanço por parte das mulheres, algum ideal surgia para sugar as energias e assim garantir que elas não progredissem demais. E então eu via que, a cada geração em que ocorria um despertar desta natureza, dizia-se à geração seguinte que voltasse para casa – que aquele era um tempo do ‘pós-feminismo’ – que todas as batalhas tinham sido ganhas (WOLF, 2019, p. 10).

E foi por volta dos anos oitenta, período que sucedeu o término da Ditadura Salazarista em Portugal, que o “mito da beleza” iniciou sua inserção no cotidiano das mulheres portuguesas, bem como das mulheres dos demais países ocidentais, aliando-se a onda antifeminista que se seguiu pelas últimas duas décadas do século XX:

O feminismo tinha se tornado um palavrão. Partia-se do pressuposto de que mulheres que reclamavam do mito da beleza tinham, elas sim, algum defeito: provavelmente eram gordas, feias, incapazes de satisfazer um homem, ‘feminazis’ (...) A mídia de massa, e muitas vezes também quem lia revistas e assistia a filmes, supunha que o ideal da época – uma caucasiana cadavérica, mas com seios generosos, raramente encontrada na natureza – era eterno, transcendente (WOLF, 2019, p. 15).

Wolf alerta justamente para o fato de que estes estereótipos de mulheres perfeitas, de corpos esculturais, não eram criados pelo imaginário pessoal, mas projetos arquitetados, financiados e difundidos pelas indústrias que visavam o lucro financeiro a partir de seus anúncios: “os ideais não caíam simplesmente dos céus, eles, de fato, provinham de algum lugar e serviam a algum projeto. Esse propósito costumava ser de ordem financeira” (WOLF, 2019, p. 16).

A disseminação destes padrões de beleza que, segundo Wolf, partiam dos “anunciadores cujo os dólares de patrocínio movimentavam a mídia, que, por sua vez, criava os ideais” (WOLF, 2019, p. 16), é denunciada no romance *Nas tuas mãos* através das reflexões de Jenny sobre a neta Natália:

Queria que ao menos ela me acreditasse quando lhe digo que, se levantasse os olhos das revistas que folheia com fúria, descobriria nos olhos dos homens a insubstituível beleza do seu corpo redondo e da sua pele cor de canela. Mas a minha independente Natália, nascida para libertar as mulheres como eu do terrível jugo masculino, só descansará em paz quando alcançar a magreza de ossos das adolescentes olheirentas que agora fazem as vezes das estrelas de cinema nas revistas. Entristece-me vê-la perder a beleza sem dar por ela, marchando inconscientemente nas fileiras da indústria de morte que domina o mundo (PEDROSA, 2011, p. 39).

Este trecho do romance de Inês Pedrosa revela a total lucidez da personagem Jenny ao refletir sobre as opressões às quais a geração de Natália é submetida, e permite-nos ainda pontuar algumas das reflexões apresentadas pela personagem e que são abordadas por Naomi Wolf em *O mito da beleza*. A avó refere-se a neta como a sua “independente Natália”, ironizando o fato de que a geração de Natália, a mais livre dentre as três gerações de mulheres da sua família, a que usufruiu da grande quantidade de direitos adquiridos, viva aprisionada na incansável busca pela perfeição física.

Wolf reflete sobre as importantes conquistas alcançadas pelas mulheres nas décadas que antecederam a escrita de seu livro: “as mulheres ocidentais conquistaram direitos legais e reprodutivos, alcançaram a educação superior, entraram para o mundo dos negócios e das profissões liberais e derrubaram crenças antigas e respeitadas quanto a seu papel social” (WOLF, 2019, p. 25), porém, conforme a escritora alerta em sua obra, é na contramão das conquistas femininas que surgem novas formas de opressão: “À medida em que as mulheres se liberaram da Mística Feminina da domesticidade, o mito da beleza invadiu esse terreno perdido, expandindo-se enquanto a mística definhava, para assumir sua tarefa de controle social” (WOLF, 2019, p. 27). Segundo ela, a ideologia da beleza assume uma função coercitiva que dá lugar aos mitos que já não podem mais manter as mulheres submissas

como, por exemplo, a maternidade, os afazeres domésticos, o controle sexual e a docilidade e passividade feminina:

Como o movimento das mulheres conseguira desfazer a maioria das outras ficções necessárias da feminilidade, a função de controle social, que antes se distribuía por toda a trama dessas lendas, precisou ser realocada para o único fio que permanecia intacto, o que o reforçou imensamente. Voltaram a ser impostos ao corpo e ao rosto das mulheres liberadas todas as limitações, os tabus e as penas das leis repressoras, das injunções religiosas e da escravidão reprodutiva que já não exerciam influência suficiente. A ocupação com a beleza, trabalho inesgotável, porém efêmero, assumiu o lugar das tarefas domésticas, também inesgotáveis e efêmeras. Como a economia, a lei, a religião, os costumes sexuais, a educação e a cultura foram forçados a abrir um espaço mais justo para as mulheres, uma realidade de natureza pessoal veio colonizar a consciência feminina (WOLF, 2019, p. 34).

Ainda buscando analisar as reflexões de Jenny com relação à Natália, a avó revelamos, assim como preconizado por Naomi Wolf, que é especialmente através das páginas das revistas que se dá a opressão sofrida por Natália e as tantas outras mulheres da sua geração. O mito da beleza é difundido por uma indústria que lucra através da exclusão e que de forma velada propaga preconceitos, que são expostos pelas lacunas e pela ausência de representatividade:

As revistas femininas raramente apresentavam o rosto de mulheres com mais de 25 anos; e era difícil ver o menor sinal de ruga (...) o rosto de mulheres mais velhas quase nunca era mostrado em revistas; e se fosse, precisava ser retocado para parecer mais jovem. Era raro que mulheres não brancas fossem apresentadas como modelos a seguir (WOLF, 2019, p. 21-22).

Wolf descreve as revistas femininas como as responsáveis por vender a “versão mais letal do mito da beleza que o dinheiro pode comprar” (WOLF, 2019, p. 107). Segundo ela, embora revistas masculinas e femininas se assemelhem por apresentarem visões de orientação sobre como homens e mulheres devem ser/agir, ambas se diferem pelo fato de que às visões apresentadas aos homens se dão de forma geral, apresentando uma dentre as tantas outras perspectivas do que um homem é ou pode vir a ser, enquanto que as revistas femininas apresentam às mulheres uma cultura de massa que lhes impõe de forma única e definitiva o que é “ser mulher”: “As mulheres são profundamente afetadas pelo que suas revistas lhes dizem (...) porque essas publicações são tudo o que a maioria das mulheres tem como acesso a sua própria sensibilidade de massa” (WOLF, 2019, p. 108-109). Essa ideia de perfeição que é “vendida” pelas revistas acaba por tornar-se uma fixação, levando milhares de mulheres a condicionar suas vidas a objetivos como a pele perfeita, o cabelo perfeito, o corpo perfeito, a aparência perfeita, uma vida perfeita, como em um conto de fadas em que o “felizes para sempre” é algo inalcançável:

Essa dose obrigatória do mito da beleza fornecida pelas revistas induz nas leitoras um desejo incontrollável, insaciável e furioso de obter certos produtos e uma fantasia permanente: a espera ansiosa por uma fada madrinha que chegue à porta da leitora e a faça dormir. Quando ela acordar, seu banheiro estará cheio exatamente dos produtos certos para a pele, com instruções detalhadas de uso, e estojos de cores variadas com exatamente a maquiagem exigida. A fada gentil terá tingido e cortado o cabelo da adormecida com perfeição, reformulando seu rosto, ajeitando-o sem dor. No closet, ela descobrirá um guarda-roupa completo, organizado por estação e ocasião, com perfeita combinação de cores e provido de acessórios, sapatos dispostos cada um em sua fôrma e chapéus em caixas. (...) Ela se entregará a um mundo de apoteose consumista feminina, para além do apetite (WOLF, 2019, p. 107-108).

Jenny, tão atenta à situação da neta Natália, reflete ainda sobre o que ela nomeia como “indústria da morte”, uma indústria que de fato adoeceu muitas mulheres e levou tantas outras a óbito na última década do século XX, o que é confirmado por Wolf em *O mito da beleza*: “cresceram em ritmo acelerado os transtornos alimentares²², e a cirurgia plástica de natureza estética se tornou uma das especialidades médicas de mais rápida expansão” (WOLF, 2019, p. 26).

Camila, ao lembrar a personalidade de sua mãe, Jenny, revela o seu descontentamento e incompreensão diante da geração da neta e o “mito da beleza”:

Ela considerava a beleza uma consequência natural do ato de amar e desprezava profundamente todas as diligências conscientes daquilo a que chamava “a ostentação feminina”. Fazia troça das mulheres que se maquilhavam “como as duquesas tontas do século dezoito, que tinham inveja das rameiras”, e a cirurgia estética parecia-lhe, exceto em casos de acidentes graves, uma afronta à grandeza humana (PEDROSA, 2011, p. 120).

Porém, a “ostentação feminina” não era para as mulheres que viveram sua juventude e vida adulta nos anos 80 e 90 do século XX, uma atitude consciente na sua totalidade. Com o objetivo de alavancar os lucros das grandes indústrias, o “mito da beleza” exerce poder sobre a autoestima das mulheres, afetando seu amor-próprio e fazendo com que se submetam, muitas vezes, de forma inconsciente a mudanças de comportamento, adotando padrões de beleza na tentativa de sentirem-se aceitas pela sociedade: “A ideologia da beleza ensina às mulheres que elas têm pouco controle e pouca escolha. As imagens da mulher segundo o mito da beleza são simplistas e estereotipadas” (WOLF, 2019, p. 80). Desta forma, é na tentativa de adequarem-se a estes estereótipos em busca dos olhares de aprovação dos “outros”, que ao longo do tempo as mulheres reconstróem seus hábitos e suas identidades, pois conforme

²² Dados apresentadas por Naomi Wolf, em *O mito da beleza* (2019) informam que, segundo o Instituto Nacional de Saúde (NIH), no ano de 2002, entre 1,5 a 3 milhões de mulheres norte-americanas eram anoréxicas e ainda, a incidência de morte por anorexia era de 0,56% por década, número 12 vezes maior do que a incidência de morte anual por todas as causas entre mulheres dos 15 aos 24 anos.

preconiza Wolf, “o mito da beleza de fato sempre determina o comportamento, não a aparência” (WOLF, 2019, p. 31). Essa mudança de comportamento feminino é descrita por Natália em *Nas tuas mãos*, ao refletir sobre as mudanças observadas em sua melhor amiga, Leonor:

A Leonor chegava tarde às aulas nesse outono em que a conheci, com os olhos inchados de sono, uma capa de fazenda castanha que a cobria quase até aos pés e que, esvoaçando sobre os seus passos saltitantes, lhe dava um ar de esquilo. (...) Com a idade resignou-se a ser pontual, aprendeu a fazer dieta e largou a capa de esquilo. Os outros começaram a gostar dela por causa dessas transformações que lhe arredondaram os interiores e lhe aplanaram a fachada (PEDROSA, 2011, p. 178).

Segundo Naomi Wolf, “o mito da beleza” consiste na ideia de beleza como uma característica “objetiva e universal”. Ela afirma ainda que, de acordo com o mito “encarnar a beleza”, ou seja, buscar adequar-se aos padrões impostos pelas indústrias, tal qual a personagem Leonor, “é uma obrigação para as mulheres (...), situação essa necessária e natural por ser biológica, sexual e evolutiva. Os homens fortes lutam pelas mulheres belas, e as mulheres belas têm maior sucesso na reprodução. A beleza da mulher precisa corresponder à sua fertilidade; e, como esse sistema se baseia na seleção sexual, ele é inevitável e imutável” (WOLF, 2019, p. 29). Desta forma, apesar das importantes conquistas femininas nos âmbitos sexual, educacional e profissional, o “mito da beleza”, ao basear-se na ideia de feminilidade atrelada à fertilidade, segue perpetuando e validando antigas opressões como a ideia de maternidade compulsória, situação retratada em *Nas tuas mãos*, através de Natália, ao descrever, em uma das cartas enviadas a Jenny, a visita à família do marido Rui. A personagem afirma em sua carta que o combate à ideia da maternidade como uma obrigação feminina, é, para ela, a revolução da nova geração, referindo-se ao episódio da “queima de soutiens”, movimento que, embora não tenha ocorrido efetivamente, marcou a luta feminista da geração de sua mãe, Camila:

Ah, querida Jenny, nem sabe quanto lhe agradeço nunca me ter perguntado: “E a criança, é para quando?” Porque até a minha mãe. Bom, talvez no caso dela, dados estes antecedentes, não seja tão estranho. Mas a família do Rui. No fim de semana passado fomos visitar os pais dele e saí de lá com vontade de ficar definitivamente para tia, já que essa me pareceu a versão moderna da tradicional queima de *soutiens*, pelo menos naquela sagrada família. Jesus! Passaram a noite a perguntar-me para quando era, e se eu não tinha vergonha de ficar para trás da minha cunhada, que é mais nova e está grávida. Respondi, primeiro, educadamente, que não tinha pressa nem inveja; depois, num tom mais desabrido, que não estou em nenhuma corrida de cavalos; e por fim, perfidamente, que gosto muito da vida que tenho e que me apetece ficar na cama de manhã com o homem (PEDROSA, 2011, p. 160).

Outro ponto de extrema importância abordado por Naomi Wolf em *O mito da beleza* e, brilhantemente representado por Inês Pedrosa através das personagens do romance *Nas tuas mãos*, diz respeito à ideia de rivalidade feminina. A competição entre as mulheres garante a manutenção do mito, que lucra a partir desta rivalidade:

A competição entre as mulheres foi incorporada ao mito para promover a divisão entre elas. A juventude e (até recentemente) a virgindade são “belas” nas mulheres por representarem a ignorância sexual e a falta de experiência. O envelhecimento na mulher é “feio” porque as mulheres, com o passar do tempo, adquirem poder e porque os elos entre as gerações de mulheres devem sempre ser rompidos. As mulheres mais velhas temem as jovens, as jovens temem as velhas, e o mito da beleza mutila o curso da vida de todas (WOLF, 2019, p. 31).

Esse rompimento entre gerações se torna manifesto na obra de Inês Pedrosa através das gerações de Camila e Natália. Mãe e filha descrevem em suas memórias, a partir de fotografias e cartas, respectivamente, o relacionamento conturbado e os sentimentos conflituosos que nutrem uma pela outra, e é justamente a dicotomia juventude/velhice o fio condutor destes conflitos, que apresentam como pivô a personagem Álvaro. Natália decide seduzir o homem pelo qual a mãe está interessada, inicialmente pelo simples prazer de provar que já havia se tornado uma mulher, porém a fala da personagem revela o etarismo que diminui e inferioriza mulheres pelo simples fato de estarem envelhecendo:

A princípio, confesso, movia-me uma certa maldade, a que hoje prefiro chamar malícia. Quando o Álvaro foi jantar lá em casa, apeteceu-me brincar as mulheres fatais, para que a minha mãe visse que eu já não era uma criança. E também para a castigar por tentar seduzir um homem escandalosamente novo para ela. (...) Quando lhe apareci na galeria, uma semana depois do tal jantar, tinha um só objetivo: conquista-lo para em seguida o desprezar. Queria acabar com a excitação juvenil com que a mãe ultimamente se punha a fazer ginástica de manhã e a experimentar vestidos ao espelho. Chegou mesmo ao ponto de declarar que lhe apetecia ter outro filho e de suspirar com saudades de um corpo de bebé. Acabei por ir jantar com o Álvaro (PEDROSA, 2011, p. 138-139).

A atitude negativa de Natália frente à possibilidade de envolvimento da mãe com um homem mais novo revela em si a insegurança projetada pelo “mito da beleza” nas mulheres mais jovens, o que é confirmado pela personagem ao afirmar que teme não chegar aos pés da mulher que a mãe representa. Pensar em Camila como outra mulher que, ainda que mais velha, é capaz de despertar o interesse de um homem mais novo, torna-se para Natália uma afronta e ameaça a sua “juventude”: “Para que as mulheres aprendessem a se temer mutuamente, tivemos de ser convencidas de que nossas irmãs possuem alguma arma secreta, misteriosa e poderosa que será usada contra nós – sendo essa arma imaginária a ‘beleza’” (WOLF, 2019, p. 407).

Camila, por sua vez, revela a partir da fotografia de Natália o quão difícil é aceitar que a filha se tornou uma mulher, evidenciando as barreiras existentes neste relacionamento maternal, que é baseado na rivalidade feminina abordada por Naomi Wolf:

Custa-me muito olhar para esta fotografia da minha filha mulher. Tenho álbuns e álbuns dela em bebê e menina; na adolescência, passei a fotografá-la menos e, sobretudo, a esquecer-me de organizar as fotografias. Muitas vezes, aliás, nem cheguei a revelar os rolos. É normal que os pais dediquem maior atenção as fases iniciais do crescimento dos seus filhos. Guardo uma memória nítida dos primeiros sorrisos dela, e de frases, brincadeiras, medos. (...) A verdade é que não gosto que Natália tenha crescido. É mais bonita do que eu, mais inteligente e, sobretudo, mais feliz. E insultuosamente jovem. É isso que eu não gosto de ver (PEDROSA, 2011, p. 125).

A personagem revela ainda as mágoas que se perpetuaram ao longo dos anos, provocadas pelo relacionamento conflituoso com a filha, passagem da obra que confirma a ideia de rivalidade feminina como um produto do “mito da beleza” e que reduz mães, irmãs, amigas ao simples papel de “a outra mulher”:

Pensei que a doença e a morte da Jenny me aproximassem da minha filha. (...) No entanto, nem a moderação que a idade me trouxe é capaz de criar um armistício entre nós. (...) Tentei ser, mais do que mãe, a maior amiga da minha filha, mas ela nunca me confiou uma que fosse das suas lágrimas. (...) Eu nunca teria sido capaz de magoar dessa maneira a minha mãe, mas para a Natália eu não sou exatamente uma mãe; sou só uma mulher mais velha que quer à força saber-lhe os segredos (PEDROSA, 2011, p. 126-127).

Wolf escreve sobre as feridas deixadas pelas disputas femininas entre mulheres de uma mesma família, abordando inclusive as consequências do mito nos relacionamentos maternos: “A rivalidade, o ressentimento e a hostilidade provocados pelo mito da beleza são profundos. É comum que irmãs se lembrem com mágoa de uma ser designada “a bonita”. Muitas mães têm dificuldades de encarar o crescimento das filhas” (WOLF, 2019, p. 407).

Camila e Natália são neste caso vítimas da opressão que lhes faz acreditar que suas gerações são incompatíveis e que, portanto, oferecem ameaça uma à outra, lhes restando apenas serem rivais: “O mito da beleza foi projetado artificialmente para lançar as gerações das mulheres umas contra as outras” (WOLF, 2019, p. 406-407). Para Naomi Wolf, os corpos femininos são utilizados pelo “mito da beleza” para agredir e magoar outras mulheres, ainda que essa apropriação ocorra na maioria das vezes contra a nossa vontade, e a única forma combatê-lo é através da compreensão de que nós mulheres não oferecemos perigo algum umas às outras e, portanto, as disputas femininas configuram-se desnecessárias:

A terrível verdade é que, mesmo que o mercado promova o mito, ele não teria poder algum se as mulheres não o utilizassem umas contra as outras. (...) A mudança mais difícil, porém mais necessária, não virá dos homens nem da mídia, mas das mulheres – da forma pela qual encaramos as outras mulheres e nos comportamos com relação a elas (WOLF, 2019, p. 405).

Somos nós mulheres, as principais vítimas das dolorosas formas de opressão através das quais se configuram o “mito da beleza”, porém somos nós também as principais oponentes deste modelo que oprime, inferioriza e torna invisível algumas mulheres em detrimento de outras. Neste sentido, faz-se necessária a compreensão de que não somos iguais por sermos mulheres, não dispomos dos mesmos meios de luta e não sofremos as mesmas formas de opressão, ainda que todas sejamos, de alguma forma, e em algum momento oprimidas, e para tanto é a personagem Natália que nos permite dar continuidade a análise deste capítulo, buscando evidenciar que outras formas de preconceito se escondem por trás do “mito da beleza”, preconizado por Naomi Wolf.

5.1 O “mito da beleza” é racista

Não havia um traço comum que unisse essas mulheres em termos de aparência: tanto as mais jovens quanto as mais velhas me falaram do medo de envelhecer; mulheres esbeltas e mulheres acima do peso comentaram o sofrimento decorrente das tentativas de atingir os ditames da magreza ideal; negras, não brancas e brancas – mulheres que pareciam ser modelos – admitiam saber, desde seus primeiros pensamentos conscientes, que o ideal era ser alta, magra, branca e loura, com um rosto sem poros, sem assimetrias nem defeitos; uma mulher totalmente ‘perfeita’, alguém que elas de algum modo percebiam que não eram (WOLF, 2019, p. 13).

É desta forma que Naomi Wolf descreve os relatos ouvidos pelas mulheres, leitoras de sua obra *O mito da beleza*, após sua primeira publicação em 1991. As indústrias da beleza e da moda construíram para o mito uma identidade própria, difundida pela mídia de massa a todas as mulheres, que tão logo iniciaram uma empreitada indigna na busca pelo ideal inalcançável de beleza. Wolf descreve que o ideal de beleza da época resumia-se a “uma caucasiana cadavérica, mas com seios generosos, raramente encontrada na natureza” (WOLF, 2019, p. 15).

Desta forma, milhares de mulheres, motivadas pela propaganda deste estereótipo de “perfeição feminina”, iniciavam um doloroso, obsessivo e destrutivo processo de emagrecimento, definido pela autora como “um ciclo desesperado de inanição compulsiva”, baseado em “exercícios compulsivos ou “ataques” incontroláveis de comilança e vômitos” (WOLF, 2019, p. 09), fato que, conforme já mencionado, resultou na enorme ocorrência de transtornos alimentares como a bulimia e a anorexia. A gravidade das consequências que estes transtornos traziam às vidas das mulheres era ignorada, ao passo que se considerava que os transtornos tinham motivações de natureza individual, ainda que esses fossem verdadeiramente motivados pelo ideal de beleza propagado pelas grandes indústrias e suas

propagandas publicitárias, eximindo-as da responsabilidade pela destruição dos estados físico e psicológico destas mulheres:

(...) a opinião pública considerava a anorexia e a bulimia um comportamento marginal anômalo, e não se partia do pressuposto de que a causa fosse responsabilidade da sociedade – na medida em que esta criava ideais e exercia pressão para a conformidade a eles, - mas, sim, de que o comportamento decorria de crises pessoais, perfeccionismo, atuação falha por parte dos pais e outras formas de desajustes psicológicos individuais. Na realidade, porém, esses transtornos atingiam grande quantidade de jovens comuns, provenientes de ambientes sem nada extraordinário, mulheres e moças que estavam simplesmente tentando manter um peso e um formato de corpo ‘ideais’ e antinaturais (WOLF, 2019, p. 19).

Seguindo a idealização difundida pelo mito, se a magreza extrema e a ausência de volume eram sinônimas de beleza, em contrapartida este ideal não correspondia ao volume dos seios, que eram qualificados pela máxima do “quanto maior, melhor”, o que provocou o aumento exponencial das cirurgias plásticas para colocação de implantes de silicone, ao final do século XX. A este ideal de “fartura” Naomi Wolf atribui a fetichização provocada pela indústria pornográfica, que segundo ela, desempenha um papel no imaginário das mulheres, determinando como devem ser, que aparência seus corpos devem ter e como devem se comportar para serem consideradas suficientemente “desejáveis”, e é partindo desse pressuposto que algumas partes dos corpos femininos, aquelas que são mais sexualizadas, se tornam objeto de rejeição das próprias mulheres, que passam a odiar o que veem no espelho:

São meus seios. Meus quadris. São minhas coxas. Odeio minha barriga. Não estão falando de um desagrado de natureza estética, mas de uma profunda vergonha sexual. As partes do corpo variam, mas o que cada mulher que fala tem em comum com a outra é a convicção de que essa parte é a que a pornografia da beleza mais transforma em fetiche. Seios, coxas, nádegas, ventres: as partes mais importantes da mulher sob o aspecto sexual, cuja “feiura” se transforma, portanto, em obsessão. (...) O buraco negro do ódio a si mesma pode migrar. Uma obsessão com os seios pode desaparecer deixando em seu lugar uma aversão pelas coxas. Muitas mulheres leem o código da beleza cheias de medo porque ele muitas vezes apresenta novos e inesperados pontos de rejeição (WOLF, 2019, p. 219-220).

Métodos cirúrgicos que tinham como objetivo esconder os sinais de envelhecimento da pele, também tiveram grande procura ao final do século XX, tendo em vista que a passagem natural do tempo distanciava as mulheres da aparência física “ideal”. Aquelas que não podiam ou não desejavam submeter-se aos procedimentos cirúrgicos em virtude de os valores elevados ou por se tratarem de procedimentos mais invasivos, recorriam à indústria dos cosméticos e a utilização de cremes antirrugas e antienvelhecimento que, segundo Naomi Wolf, prometiam resultados incapazes de serem atingidos em termos físicos: “fabricantes de cosméticos costumavam declarar que seus cremes de rejuvenescimento ‘apagavam’ sinais da

idade, ‘reestruturavam’ a pele no nível ‘celular’ e ‘renovavam’ o tecido ‘de dentro para fora’” (WOLF, 2019, p. 21).

Ainda retomando o ideal da mulher branca, jovem, magra e de seios grandes, se as mulheres que se definiam como “gordas”, “velhas” e que consideravam seus seios pequenos demais para os padrões impostos pelo “mito da beleza” recorriam a cirurgias plásticas, dietas restritivas e cremes rejuvenescedores, de que forma buscavam as mulheres negras adequarem-se aos padrões de beleza da época? Que cirurgias reconstitutivas seriam capazes de satisfazer uma mulher cuja cor da sua pele jamais via representada como sendo bela? E ainda, se os procedimentos cirúrgicos e regimes descontrolados resultavam em enormes problemas de ordem física às mulheres, que prejuízos de ordem psicológica sofriam as mulheres negras ao enfrentarem o racismo velado escondido por trás do “mito da beleza”?

A escritora, filósofa e ativista social brasileira, Djamila Ribeiro, escreve em sua obra *Quem tem medo do feminismo negro?* (2018) sobre a influência exercida pelo racismo na determinação dos ideais de beleza femininos e sobre a sociedade que o propaga, utilizando-se da justificativa de “opinião pessoal” para continuar perpetuando seus preconceitos. Segundo Djamila, o racismo tem um papel preponderante na construção dos padrões de beleza:

(...) dizer que a beleza é uma questão de opinião, não dá. O racismo está na base da construção do belo. Cansei de ouvir: “Nossa, você é uma negra bonita” (com ar de surpresa), ou “Você é a negra mais bonita que conheço”. Negras, claro, são feias por natureza. Ninguém diz que uma mulher branca é uma “branca bonita”. Dizem apenas que é “bonita”. Uma negra só pode ser bonita entre outras negras. Gostam de hierarquizar nossa beleza (RIBEIRO, 2018, p. 131-132).

Assim como Naomi Wolf, em *O mito da beleza*, Djamila Ribeiro denuncia a falta de representatividade de mulheres negras na mídia e nos meios de comunicação: “Olhem as revistas. Liguem a TV. Qual é a “mulher ideal”? Quantas de nós foram preteridas pelo simples fato de ser negras? Como falar em gosto pessoal quando a esmagadora maioria pretere as mulheres negras? Como falar em escolhas do indivíduo quando estas escolhas não nos escolhem? (RIBEIRO, 2018, p. 132). A autora relembra ainda o quão doloroso e constrangedor era, durante sua adolescência, ter de se submeter a diferentes processos químicos na tentativa de alisar os cabelos crespos, a fim de se adequar aos padrões racistas de beleza para ela se sentir aceita nos meios sociais, processos estes que Djamila define como “técnicas de tortura”:

A época das químicas relaxantes ou de alisamentos deve ter enriquecido muita gente. Passava-se um produto no cabelo mecha por mecha até cobrir tudo. Então se deixava um tempo para fazer efeito, o máximo que você conseguisse aguentar, porque ardia e queimava o couro cabeludo e parte da orelha, além de cheirar tão forte que fazia os olhos lacrimejarem. (...) Até

hoje, lembro de ter me feito de desentendida no ônibus ou em qualquer espaço coletivo quando alguém reclamava do cheiro forte de química no ar. Por mais que eu fizesse escova após os procedimentos, que com o passar dos anos foram se aperfeiçoando, meus cabelos nunca ficavam como eu fantasiava, como os da moça da capa da revista. Mesmo assim, era reconfortante ir à escola levando um pente para ficar deslizando pelos cabelos como as meninas brancas faziam. (...) A sensação de não pertencimento era constante e me machucava, ainda que eu jamais comentasse a respeito (RIBEIRO, 2018, p. 15).

É através da personagem Natália que o romance *Nas tuas mãos* evidencia a opressão e o racismo enfrentado pelas mulheres negras na sociedade portuguesa, ao final do século XX. Ainda nas primeiras páginas da obra *O mito da beleza*, Naomi Wolf, ao descrever as conquistas das mulheres que viveram nos anos 1960 e 1970 do século XX, lança ao leitor o seguinte questionamento: “Uma geração depois, será que as mulheres se sentem livres?”, ao qual ela própria responde: “As mulheres prósperas, instruídas e liberadas do Primeiro Mundo, que têm acesso a liberdades inatingíveis para qualquer outra mulher até agora, não se sentem tão livres quanto querem ser” (WOLF, 2019, p. 25). Natália, apesar de completamente independente e bem sucedida em sua profissão de arquiteta, vive aprisionada às algemas invisíveis que lhes são impostas pelo “mito da beleza”, não somente pelo formato de seu corpo, que considera ter “excesso de peso”, mas ainda pela cor da sua pele e as características físicas de sua raça, decorrentes de sua origem moçambicana, o que é exposto ainda no primeiro capítulo da obra, através das recordações de Jenny ao relembrar uma conversa com a neta, na qual falavam sobre a roupa que Natália utilizaria no dia do seu casamento com Ruí:

Disse-lhe que lhe ofereceria o vestido de noiva. ‘Não vale a pena. Acho um disparate fazer um vestido que só se pode usar uma vez. Já comprei um *tailleur* azul-claro, lindíssimo, que depois me dá para combinar noutras ocasiões.’ Disse-lhe que o branco talvez lhe ficasse melhor, e ela ofendeu-se: ‘Porquê? Por ser preta?’ (PEDROSA, 2011, p. 51).

Nas tuas mãos apresenta diferentes episódios em que se evidencia o racismo estrutural arraigado na sociedade portuguesa, desta forma, a partir de uma perspectiva mais próxima da realidade vivenciada pelas personagens do romance de Inês Pedrosa, apresento neste trabalho dissertativo as importantes contribuições da escritora Portuguesa Grada Kilomba, psicóloga, filósofa e artista plástica, que dedica sua obra ao combater o racismo. Kilomba nasceu em Portugal, porém sua família é originária das ilhas de São Tomé e Príncipe e de Angola. Seu livro *Memórias da plantação: episódios do racismo cotidiano* (2020) apresenta uma série de narrativas autobiográficas de mulheres negras, algumas que imigraram de seus países de origem para viver na Alemanha, revelando as diversas situações de racismo as quais são expostas diariamente. Sua pesquisa tem como objetivo “entender, reconstruir e recuperar

experiências de mulheres negras com o racismo em uma sociedade branca e patriarcal, levando em consideração as construções de gênero e o impacto do gênero nas formas e nas experiências de racismo” (KILOMBA, 2020, p. 65).

A autora afirma que o preconceito é um processo acompanhado dos poderes históricos, políticos, sociais e econômicos e que é justamente da combinação entre preconceito e poder que surge o racismo, o qual ela classifica a partir de três terminologias: racismo estrutural, racismo institucional e racismo cotidiano. Este último exemplificado na sua obra, através das narrativas de mulheres negras as quais ela se propõe a analisar. Grada Kilomba afirma que o racismo cotidiano não se caracteriza a partir de eventos isolados, mas sim através de “um acumular de episódios que reproduzem o trauma de uma história colonial coletiva” (KILOMBA, 2020, p. 181). O racismo cotidiano é explicado pela autora da seguinte forma:

O termo ‘cotidiano’ refere-se ao fato de que essas experiências não são pontuais. O racismo cotidiano não é um ‘ataque único’ ou um ‘evento discreto’, mas sim uma ‘constelação de experiências de vida’, uma ‘exposição constante ao perigo’, um ‘padrão contínuo de abuso’ que se repete incessantemente ao longo da biografia de alguém – no ônibus, no supermercado, em uma festa, no jantar, na família (KILOMBA, 2020, p. 64).

É a partir deste padrão contínuo de abuso que o romance de Inês Pedrosa revela as diversas situações de racismo enfrentadas pela personagem Natália, desde a sua infância até a vida adulta, ao final do século XX. A denúncia destes episódios se inicia através dos relatos de Camila, ao exemplificar situações de racismo cotidiano experimentados por ela e pela filha, motivados pela diferença na cor de suas peles: “Adorava scandalizar senhoras piedosas que me perguntavam: ‘Que linda menina! Adotou-a?’ Respondia, pregando-lhes um sorriso vitorioso: ‘Não, não. Fui eu mesma que a fiz, com um guerrilheiro da Frelimo’” (PEDROSA, 2011, p. 126).

Apesar da resposta confiante e direta de Camila diante das importunações motivadas pelas diferenças físicas entre ela e a filha, em um dado momento, a personagem revela o quão necessário foi tornar Natália forte para lidar com a discriminação e o preconceito racial que se faziam presentes durante sua infância:

Vê-la crescer só me acelerava a raiva e a coragem. Ensinei-a a transformar a tristeza em alegria soberba ainda no Jardim Escola, quando os meninos lhe gritavam ‘preta!’ e as educadoras a pretendiam consolar com doces e murmúrios de ‘coitadinha’ (PEDROSA, 2011, p. 105).

Já na vida adulta, os episódios de racismo cotidiano permanecem machucando Natália. Em uma das cartas endereçadas a avó, a personagem revela o preconceito racial vivido durante a escolha e compra da casa em que iria morar com o futuro marido:

Eu estava firmemente decidida a encontrar uma vista de rio a bom preço, e encontrei-a. (...) Eu tive a certeza que ia alugar esta casa mesmo antes de a ver. A senhoria abriu a porta, olhou-me de alto a baixo e disse que tinha acabado de a alugar meia hora antes. Insisti para entrar, e ela repetiu que não valia a pena. Desci as escadas numa corrida furiosa, liguei ao Rui e disse-lhe que tinha que vir imediatamente. Fiz com que ele subisse sozinho. A senhoria mostrou-lhe o apartamento e disse-lhe que teria muito gosto em fechar o negócio com ele. Nunca esquecerei a cara da mulher quando o Rui regressou comigo. (...) Os olhos pequeninos rolavam muito depressa, ainda atarantados pela descoberta súbita de que uma mulata de jeans podia afinal ser uma senhora arquiteta (PEDROSA, 2011, p. 171).

Grada Kilomba realiza em sua obra *Memórias da plantaço: episódios do racismo cotidiano* uma reflexão voltada para a linguagem, momento em que apresenta diferentes termos de cunho racista, explicando-os a partir de sua origem e motivação. Segundo a autora: “A língua, por mais poética que possa ser, tem também uma dimensão política de criar, fixar e perpetuar relações de poder e de violência, pois cada palavra que usamos define o lugar de uma identidade” (KILOMBA, 2020, p. 11).

Dentre as palavras apresentadas pela autora, uma destaca-se no romance *Nas tuas mãos*, sendo utilizada por Camila diversas vezes para referir-se à filha Natália, que inclusive demonstra seu descontentamento diante da afirmativa da mãe: “(...) eu não suporto a terna condescendência com que ela me explica que tenho muita sorte em ser mulata, porque escaparei sempre à maldição da celulite. Ainda por cima é mentira” (PEDROSA, 2011, p. 138).

Grada Kilomba explica que a longa lista de termos racistas como, por exemplo, o termo “mulata” que, ainda nos dias atuais, é utilizado, com frequência, nos países de língua portuguesa. Segundo ela, tais termos “têm a função de afirmar a inferioridade de uma identidade através da condição animal” (KILOMBA, 2020, p. 14).

São termos que foram criados durante os projetos europeus de escravatura e colonização, intimamente ligados às suas políticas de controle da reprodução e proibição do “cruzamento de raças”, reduzindo as novas identidades a uma nomenclatura animal, isto é, à condição de animal irracional, impuro. Estes termos de nomenclatura animal foram altamente romantizados durante o período de colonização, em particular na língua portuguesa, onde são ainda usados com um certo orgulho (KILOMBA, 2020, p. 14).

A autora apresenta ainda a explicação social e histórica da origem racista do termo: “(mulata/o), palavra originalmente usada para definir o cruzamento entre um cavalo e uma mula, isto é, entre duas espécies de animais diferentes, que dá origem a um terceiro animal considerado impuro e inferior” (KILOMBA, 2020, p. 15).

Outra situação problemática na fala de Camila e que é abordada por Kilomba em sua obra, é a idealização do corpo da mulher negra como sendo algo exótico: “No racismo

cotidiano, a pessoa negra é usada como tela para projeções do que a sociedade branca tornou tabu. Tornamo-nos um depósito para medos e fantasias brancas do domínio da agressão ou da sexualidade” (KILOMBA, 2020, p. 63). Segundo a autora, os sujeitos negros são sempre realocados dentro de categorias pré-determinadas pela sociedade branca. Seriam elas: infantilização, primitivização, incivilização, animalização e erotização, essa última dentro da qual se enquadraria a fala de Camila, ao afirmar que Natália estaria livre de ter celulites por ser negra, o que parte do pressuposto dos corpos de mulheres brancas e negras como diferentes, desiguais. Para Kilomba, a erotização torna o sujeito negro a “personificação do sexualizado, com um apetite sexual violento: a prostituta, o cafetão, o estuprador, a/o erótica/o e a/o exótica/o” (KILOMBA, 2020, p. 64).

No oitavo capítulo de sua obra, intitulado “Políticas da pele”, Grada Kilomba realiza uma reflexão a respeito dos corpos das mulheres negras e sobre as práticas de segregação as quais estes corpos são submetidos. Ela explica que, quando um corpo negro é excluído e/ou individualizado, a pessoa negra é reduzida a representação de uma raça, e no caso dos corpos das mulheres negras, essa exclusão pode se dar de forma a diminuir, através de termos pejorativos ou de forma a objetificar, a partir da inveja e/ou desejo pelo corpo negro. Para exemplificar ela utiliza a narrativa apresentada por uma das mulheres entrevistadas em sua obra, em que a seguinte frase é ouvida pela mulher entrevistada: “Que pele linda... Eu também queria ser uma negra” (KILOMBA, 2020, p. 132), a frase desumaniza e reduz a mulher a sua raça, o que segundo ela, evidencia que mulheres negras são, antes da opressão de gênero, oprimidas em relação à raça.

O racismo sofrido por Natália surge ainda dentro do seu círculo de amizades, acusando falas racistas que são legitimadas e naturalizadas pelos propagadores do “mito da beleza”, o que se pode confirmar a partir do comentário feito pela amiga, Leonor: “Estas a ficar gorda morena. Tem cuidado com isso, porque pior do que uma preta só mesmo uma preta gorda” (PEDROSA, 2011, p. 148). Diante dos inúmeros preconceitos legitimados pelos ideais de beleza e denunciados na obra de Naomi Wolf, a fala opressora dita pela personagem Leonor poderia facilmente sofrer acréscimos. Imaginemos como substantivo principal desta frase a palavra mulher, agora acrescentemos a ele cada uma das qualidades utilizadas para depreciar as mulheres que não se enquadram nos padrões de beleza impostos pelo mito: “pior do que uma mulher, só mesmo uma mulher preta, gorda, pobre e velha”.

O “mito da beleza” revela o quão indissociáveis são os diferentes tipos de opressão enfrentados pelas mulheres e a urgente necessidade de, mais uma vez, analisá-los de forma

interseccional. Naomi Wolf chama a atenção justamente para essa mudança de paradigmas dos movimentos feministas ao final do século XX:

Sob certos aspectos, os novos feminismos são muito diferentes do feminismo icônico das décadas de 1960 e 1970. Eles são mais pluralistas, mais tolerantes, mais inclusivos quanto aos homens, mais conscientes de questões relacionadas aos movimentos LGBT, mais sofisticados quanto à interseção de raça, classe e gênero, mais atentos para as questões feministas no mundo em desenvolvimento (WOLF, 2019, p. 11).

Em *Quem tem medo do feminismo negro?* Djamila Ribeiro afirma que “pensar como as opressões se combinam e se entrecruzam, gerando outras formas de opressão, é fundamental para se considerar outras formas de existência” (RIBEIRO, 2018, p. 123). A autora afirma ainda que “pensar a Interseccionalidade é perceber que não pode haver primazia de uma opressão sobre as outras, e que é preciso romper com a estrutura. É pensar que raça, classe e gênero não podem ser categorias pensadas de forma isolada, porque são indissociáveis” (RIBEIRO, 2018, p. 123).

Desta forma, sendo Natália uma mulher negra, há bem mais do que um simples descontentamento da personagem com relação a sua aparência física. Além dos diversos traumas decorrentes das situações de racismo enfrentadas ao longo de sua vida, há também um profundo vazio causado pelo desconhecimento da sua história, pelo distanciamento da sua terra natal e pela ausência do pai, o qual ela nunca chegou a conhecer. A personagem busca sentir-se pertencente a algo ou algum lugar e são suas relações pessoais que demonstram essa dificuldade de pertencimento e de entrega, seja através da relação conflituosa com a mãe ou de seu relacionamento distante com o marido, Rui. Apesar de passar a vida a construir e planejar casas e prédios, nem mesmo o lugar onde vive é capaz de dar-lhe a sensação de segurança e contentamento, que se reflete em sua baixa autoestima e dificuldade de aceitação: “Há qualquer coisa que se encarquilha dentro de mim de cada vez que regresso à minha casa vazia (...). Parece que nem consigo ter saudades do Rui; gosto de saber que ele existe, com o seu optimismo veemente, nalgum lugar. Mas é um lugar de visita, não um sítio onde a minha vida possa morar” (PEDROSA, 2011, p. 168).

Natália descreve em algumas das cartas endereçadas a avó Jenny, a sensação de vazio deixada pela ausência do pai e revela a vontade de visitar o lugar onde foi concebida, a fim de resgatar sua história pessoal: “(...) o objetivo da minha vida é exatamente esse, construir edifícios. Se calhar para compensar a ausência de um alicerce fundamental. Um dia irei a Moçambique em busca da memória do meu pai” (PEDROSA, 2011, p. 155). Djamila Ribeiro escreve em sua obra *Quem tem medo do feminismo negro?* sobre o quão importante é este

processo de reconhecimento da origem e o quão significativo foi este reconhecimento para seu processo de autoaceitação e autovalorização como mulher negra:

(...) quando não se sabe de onde vem, é mais fácil ir para onde a máscara diz que é seu lugar. Conhecer minha história, a história dos meus antepassados, me possibilitou romper com a minha história única e identificar tudo aquilo de negativo que havia sido dito sobre pessoas como eu (RIBEIRO, 2018, p. 20).

Djamila faz referência à palestra proferida pela escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie, em 2009, e que posteriormente foi publicada como livro, intitulado *O perigo de uma história única* (2019). Em sua fala, Chimamanda revela como se sentiu ao deixar seu país de origem, a Nigéria, para estudar em uma universidade estadunidense aos dezenove anos. A sensação de ser “estrangeira” naquele lugar ao qual não pertencia e a descoberta dos estereótipos criados sobre as pessoas de seu continente, que era muitas vezes reduzido a um país, fizeram-na perceber os perigos de uma história única, que muitas vezes não condiz com a realidade:

Minha colega de quarto americana ficou chocada comigo. Ela perguntou onde eu tinha aprendido a falar inglês tão bem e ficou confusa quando eu respondi que a língua oficial da Nigéria era o inglês. Também perguntou se podia ouvir o que chamou de ‘minha música tribal’, e ficou muito decepcionada quando mostrei minha fita da Mariah Carey. Ela também presumiu que eu não sabia como usar um fogão. (...) Minha colega de quarto tinha uma história única da África: uma história única de catástrofe. (...) É assim que se cria uma história única: mostre um povo como uma coisa, uma coisa só, sem parar, e é isso que esse povo se torna (ADICHIE, 2019, p. 16-17).

A partir deste relato autobiográfico, a escritora alerta para os perigos da disseminação destas histórias únicas sobre diferentes pessoas ou povos: “A história única cria estereótipos, e o problema com os estereótipos não é que sejam mentira, mas que são incompletos. Eles fazem com que uma história se torne a única história” (ADICHIE, 2019, p. 26).

A sensação de não pertencimento vivenciada por Chimamanda Ngozi Adichie ao chegar aos Estados Unidos, é explicada por Grada Kilomba a partir do que ela intitula como lugar de “outridade”. Segundo ela, os traumas projetados aos sujeitos negros ao longo de suas vidas, se dão justamente a partir desse lugar de “outridade” nas suas relações com os sujeitos brancos:

Parece, portanto, que o trauma de pessoas negras provém não apenas de eventos de base familiar, como a psicanálise argumenta, mas sim do traumatizante contato com a violenta barbaridade do mundo branco, que é a irracionalidade do racismo que nos coloca sempre como a/o “Outra/o”, como diferente, como incompatível, como conflitante, como estranha/o e incomum. (...) O vocabulário, por exemplo, me coloca como ‘Outra’ quando nas notícias ouço falarem sobre ‘imigrantes ilegais’. Discursos me colocam

como ‘Outra’ quando dizem que não posso ser daqui porque sou negra. Imagens me colocam como ‘Outra/o’ quando ando pela rua e me vejo cercada por anúncios com rostos negros e palavras apelativas como ‘Ajuda’. Gestos me posicionam como ‘Outra’ quando na padaria a mulher branca ao meu lado tenta ser atendida antes de mim. Ações me colocam como ‘Outra’ quando sou monitorada pela polícia assim que chego a uma estação de trem. Olhares me colocam como ‘Outra’ quando as pessoas olham fixamente para mim. Toda vez que sou colocada como ‘Outra’, estou experienciando o racismo, porque eu não sou ‘outra’. Eu sou eu mesma (KILOMBA, 2020, p. 30-64).

Natália é na obra de Inês Pedrosa essa “outra”, que não se sente pertencente a Portugal, mas que carrega consigo apenas a “história única” de Moçambique, aquela contada pelos registros históricos da Guerra Colonial e por sua mãe através das poucas fotografias que restaram da sua breve viagem e do seu rápido envolvimento com Xavier: “É a única fotografia que guardo dele. A primeira, a que ele não quis, saiu completamente queimada. Os rolos de Xai-Xai, aliás, revelaram-se quase totalmente desperdiçados, cobertos de riscos, manchas, tremuras sem explicação” (PEDROSA, 2011, p. 100).

É buscando conhecer sua história que a personagem, após a morte da avó Jenny, aceita uma oportunidade de trabalho que lhe permite viajar para a África e conhecer Moçambique. E é para Jenny, mesmo depois de morta, que a neta dedica aquela que seria, dentre as dez cartas escritas para a avó, a mais importante, pois revela o momento em que a personagem se reencontra consigo mesma e se reconhece pela primeira vez pertencente a um lugar, reconectando-se às suas origens:

É para uma morta, a primeira carta que escrevo desta terra que esconde o cadáver do meu pai. Devia escrever à minha mãe, mas as palavras, entre nós, foram sempre complicadas. É preciso de ter as mãos dela dentro das minhas para lhe contar o que aqui fui descobrindo sobre o meu pai. (...) Foi por causa dele que aceitei imediatamente o convite para este projeto de cooperação que se dedica a reconstruir escolas bombardeadas. Bom, foi por causa de mim também. O que afinal é o mesmo (PEDROSA, 2011, p. 189).

As reflexões feitas por Natália ao deparar-se finalmente com o país de origem do seu pai, lugar onde foi concebida e, portanto, país do qual carrega também suas origens, revela a necessidade da personagem de deixar naquele local um pouco de si, na tentativa de manter o vínculo com um passado antes desconhecido. Moçambique representa para a profissional da arquitetura o “alicerce fundamental” que ela nunca havia encontrado em Portugal:

Fiquei uma noite na praia de Xai-Xai, no hotelzinho onde o meu pai inconscientemente me ofereceu a minha mãe, passei a noite em claro a ouvir a rebentação das ondas, à espera de um sinal que não veio. Levantei-me cedo, fiz perguntas ao gerente, aos empregados, aos homens que dormitavam à sombra das palmeiras, mostrei o retrato, mas ninguém se lembrava de Xavier. À despedida, numa das inúmeras escolas do distrito de Xai-Xai, o diretor descalço correu a oferecer-me um pé de laranja: “É para lhe dar

alegria. Uma alegria tão grande quanto a nossa”. Plantei o pé de laranjeira ao lado do hotelzinho de Xai-Xai. Para o caso de meu pai aparecer (PEDROSA, 2011, p. 193, 1940).

Outro sentimento presente na personagem relacionava-se ao medo de confrontar-se com aquela “história única” ouvida sobre Xavier Sandramo, o Guerrilheiro da Frente de Libertação de Moçambique ao qual ela chamava de pai, sobre quem ele verdadeiramente teria sido e que heranças teria deixado naquele país devastado pela guerra, em meio as tantas histórias de violência, tortura, morte e dor: “Jenny, querida, jura-me que o meu pai nunca poderia praticar estes crimes. Jura-me que a Frelimo em que ele acreditava não era assim. Procura-o e consola-me” (PEDROSA, 2011, p. 195).

Ao passo que Natália passa a conhecer sua verdadeira origem, são rompidas dentro de si as barreiras impostas pelo desconhecimento da sua ancestralidade. O pai que até o momento existia somente através da imagem de uma antiga fotografia passa a existir também através da memória de um velho moçambicano, tornando-se para Natália alguém menos abstrato e mais real:

Acabei de descobrir restos queimados da própria memória do meu pai. Alguém me trouxe um velho engelhado, corpo rijo e magro como um espantalho, que olhou longamente, comovido, a fotografia: ‘Xavier. Xavier Sandramo, é.’ Tinha sido vizinho e, mais tarde, camarada de armas do meu pai. (...) Ele aproximou o meu rosto do seu e começou a inspecionar os meus olhos pequenos, muito negros e redondos, o nariz arrebicado, as faces salientes – como se, uma vez mais, fitasse Xavier Sandramo. Era já noite quando nos despedimos. Ernesto abriu devagar os braços para que eu o abraçasse e disse-me: ‘Podes viver descansada, menina. Teu pai morreu grande. Grande. Como Moçambique’ (PEDROSA, 2011, p. 195-196).

A viagem a Moçambique, ou seja, o encontro de Natália com as suas origens representa para a personagem o marco inicial neste processo de autoconstrução e autoconhecimento como mulher negra. E neste sentido, Inês Pedrosa utiliza-se de uma metáfora, sugerindo ao leitor o exato momento em que Natália liberta-se das ruínas provocadas pelo racismo em seu íntimo, através do parágrafo seguinte ao encontro da personagem com o homem que identifica a fotografia de seu pai: “Agora, depois deste périplo abalador, o meu trabalho centra-se em Maputo: desenho e redesenho edifícios que possam ser simultaneamente baratos, funcionais e risonhos. Enfim, tento fazer milagres” (PEDROSA, 2011, p. 196).

Natália reúne todos os seus esforços no trabalho de reconstrução das escolas bombardeadas e destruídas pela guerra, realizando o desejo anteriormente revelado à avó, de exercer a profissão de arquiteta a partir de uma perspectiva de responsabilidade social. A reconstrução das escolas bombardeadas simboliza ainda a reconstrução íntima de Natália, o

passo inicial para o seu processo de autoaceitação e superação dos traumas causados pelo racismo, conforme afirma Deolinda M. Adão em *As herdeiras do segredo: personagens femininas na ficção de Inês Pedrosa*: “Dentro do processo de autoconstrução, o racismo representa para Natália o mesmo obstáculo que a discriminação de género tinha representado para Camila. A superação desse obstáculo é fundamental pra Natália construir a sua própria identidade” (ADÃO, 2013, p. 116).

Segundo Deolinda, é Natália, representante da nova geração de mulheres pertencentes ao final do século XX e início do século XXI, que, metaforicamente, representa também a nova sociedade portuguesa e, ainda, todos àqueles que estão à margem desta sociedade:

(...) só Natália, a nova cidadã que, tal como a sociedade portuguesa moderna, reúne em si uma amálgama de referências culturais e étnicas e acumula múltiplas marginalidades camufladas – a avó materna é judia, o avô materno homossexual, o pai é negro, e a mãe é solteira -, pode completar a trajectória dos afectos através de uma linhagem imprescindivelmente feminina. Simbolicamente, é Natália quem resgata as ruínas herdadas das gerações fustigadas por duas guerras mundiais, uma ditadura de quase meio século, uma sangrenta e vergonhosa Guerra Colonial e o desmoronamento de utopias políticas que não se converteram na realidade esperada (ADÃO, 2013, p. 119).

Natália se converte na personagem feminina responsável por fechar o ciclo de opressão que se estende pelas gerações de sua avó e sua mãe, e que se modica ao passo que a sociedade portuguesa, bem como a ocidental, passam também por transformações políticas, sociais e históricas. É através deste ciclo de ancestralidade, composto por Jenny, Camila e Natália, que o romance *Nas tuas mãos* evidencia os mecanismos de opressão feminina que nunca cessam, apenas se convertem em novas formas de controle das mentes e dos corpos femininos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Iniciar a escrita da conclusão de um trabalho dissertativo é, de certa forma, uma tarefa dolorosa. O processo de construção da dissertação a partir de uma obra literária é, normalmente, um processo solitário, mas ainda assim nunca nos sentimos sozinhos, na medida em que adentramos a obra escolhida como *corpus*, de modo a sentirmo-nos parte dela. Convertemo-nos quase que na figura de narradores oniscientes, que tudo sabem, tudo ouvem, tudo veem. Conhecemos os sentimentos, os pensamentos e os fluxos de consciência de cada personagem, ou ao menos julgamos conhecer. As horas dedicadas à leitura, releitura, fichamentos e intermináveis anotações avolumam nosso ego e nos fazem acreditar que, de alguma forma, aquela obra tornou-se um pouquinho nossa. Porém, é este justamente, o momento das últimas considerações, também o instante do desaparego. Tal qual define Inês Pedrosa, em *Os íntimos* (2010) “a recordação exige desaparego” (PEDROSA, p. 17).

Chegada a hora de concluir a escrita da dissertação faz-se necessário recordá-la, revisité-la, desta vez com um olhar mais crítico, o olhar de quem olha de longe, de quem olha de fora, neste enquadramento que a personagem Jenny define como necessário para o entendimento e reconhecimento das imperfeições: “Nunca me confrontei com as decepções porque sou um ser solitário. Afasto-me das pessoas e observo-as de longe; nunca consigo vê-las de muito perto, sem enquadramento. Enfrentando a imperfeição aprendi a perdoar” (p. 42). Assim defino minha escrita - imperfeita como as mulheres ficcionais de Inês Pedrosa, mas verdadeira à medida que, como mulher busco dar voz a outras mulheres através da escrita desta dissertação.

A análise a qual me propus nas tantas linhas que compõem este trabalho dissertativo buscou demonstrar como a escritora Inês Pedrosa evidencia em *Nas tuas mãos*, as diferentes formas de opressão enfrentadas pelas mulheres portuguesas no decorrer do século XX, e de que modo estes mecanismos opressores vão sendo manifestados e modificados em seus escritos ficcionais, de forma a acompanhar a trajetória de cada uma das suas personagens femininas.

Para proceder a esta análise utilizei, além do *corpus* dissertativo, um importante conjunto de teorias feministas, produzidas em diferentes contextos históricos, tempos e espaços, obras que tornaram possível a compreensão do funcionamento dos distintos mecanismos de poder, que ultrapassam as fronteiras portuguesas, sendo utilizados como forma de coerção e controle social das mulheres nas sociedades ocidentais, manifestando-se

genuinamente no universo real e se transmutando em literatura pelas mãos de Inês Pedrosa, em uma perfeita verossimilhança.

Porém, nesta minha análise não cabe a máxima de que “a ficção imita a vida real”. Primeiro porque, as experiências suscitadas em mim no momento do contato inicial com o romance *Nas tuas mãos*, ainda durante os anos de minha graduação em Letras, antecederam quaisquer que fossem meus conhecimentos sobre a teoria utilizada. Também porque a escrita tão sensível de Pedrosa não imita o que quer que seja, ela apenas revela o que é ser mulher em uma sociedade de natureza patriarcal, que julga, oprime e silencia.

De fato, é através das memórias da avó, da filha e da neta que Inês Pedrosa nos apresenta a realidade de uma sociedade opressora, porém as opressões presentes na obra não se limitam apenas às três personagens protagonistas do romance, desta forma, pensar em Jenny, Camila, Natália, Josefa, Judith, Danielle, Leonor e os tantos outros nomes femininos que compõem o romance é pensar também nas tantas Marias, Martas, Madalenas. Mulheres que desconhecemos, mas sabemos existirem e sofrerem em alguma medida – umas mais, outras menos – as mesmas opressões que nós.

“O diário de Jenny” revela-nos a partir das lembranças de sua infância, a opressão sexual e intelectual das mulheres nas primeiras décadas do século XX, a geração das donzelas “belas, recatadas e do lar”, mães e esposas dedicadas muitas vezes forçosamente, a partir da crença de destino biológico para a domesticidade, análise alicerçada neste trabalho dissertativo especialmente através das obras teóricas *O segundo sexo* (2019), de Simone de Beauvoir e *Profissões para mulheres e outros artigos feministas* (2017), de Virgínia Woolf. Quando Beauvoir afirma que não nascemos mulheres, mas tornamo-nos ao longo do tempo, ela refere-se justamente a este simulacro de destino biológico, que ignora o quase adestramento pelo qual as mulheres passam desde o nascimento, sendo constantemente ensinadas sobre como é parecer, agir e ser uma mulher, fato que não possui relação alguma com as diferenças biológicas entre homens e mulheres.

Já Virginia Woolf escreve-nos sobre a constante necessidade de matar esse “anjo do lar”, e livrar-se do fantasma de mulher perfeita que lhe rondava toda vez que se propunha a realizar uma atividade que não fizesse parte dos cuidados da casa e da família. É ainda amparada pela teoria de Woolf que evidencio a opressão sofrida pela personagem Josefa Nascimento, ou ainda – Joseph Birth, aquela que é talvez a personagem nomeadamente mais feminista do romance de Inês Pedrosa, buscando empoderar outras mulheres em uma época em que a luta dos movimentos feministas surgia como uma ideia distante e utópica. Assim como o pseudônimo utilizado por Josefa em seus romances policiais, a obra de Woolf

apresenta-nos os pseudônimos de mulheres reais e a força da produção literária feminina como um mecanismo de empoderamento nas primeiras décadas do século XX.

A oposição criada por Inês Pedrosa no tocante as personagens Jenny e Josefa, participes de uma mesma geração, mas de classes e posições sociais completamente distintas permitiu-nos ainda refletir no percurso desta análise, sobre como as formas de opressão se refletem nas mulheres de modos distintos, em maior ou menor grau. Tal análise foi amparada pelo conceito de Interseccionalidade, a partir da obra de mesmo nome, de Patricia Hill Collins e Sirma Bilge (2021).

“O álbum de Camila” é sem dúvida, dentre os capítulos do romance de Inês Pedrosa, o mais doloroso. Através da personagem que protagoniza as páginas que compõem esta parte da escrita, a autora evidencia a perversidade da Ditadura Salazarista, alicerçada pela crueldade da PIDE – Polícia Internacional e de Defesa do Estado. Confesso que este foi o momento da análise que mais me custou escrever, e que por vezes deixei rolar sobre os livros algumas lágrimas ao testemunhar, a partir da obra teórica de Maria Luisa de Almeida Paschkes, *A Ditadura Salazarista* (1985), que as denúncias de tortura, dor e morte experienciadas por Camila foram ainda mais intensas fora do âmbito ficcional. Impressionou-me especialmente a história de Catarina Eufêmia, a trabalhadora rural que durante um protesto foi assassinada enquanto carregava um filho no colo e outro no ventre. O segundo capítulo do romance *Nas tuas mãos* mostra ainda algumas das formas de opressão mais veladas, revelando que as mulheres, embora já tivessem conquistado importantes avanços, permaneciam a margem de figuras masculinas nos espaços profissionais e na política, inclusive nos partidos considerados revolucionários, confirmando que a revolução das mulheres deve ser feita pelas mulheres.

“As cartas de Natália” evidenciaram, a partir das memórias da neta destinadas a avó, aquele que se tornou o principal mecanismo de controle feminino nas duas últimas décadas do século XX. A geração de Natália, tão liberta das opressões que se faziam presentes durante as gerações de sua mãe e sua avó, vive aprisionada pelo “mito da beleza”. Amparo esta parte da análise a partir da obra de Naomi Wolf, *O mito da beleza: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres* (2019), definida pela autora como “manifesto de libertação do corpo feminino”. Wolf apresenta-nos através de pesquisas e dados estatísticos, de que forma a indústria da beleza feminina atua como uma forma de opressão nos âmbitos que ela divide como: Trabalho, Cultura, Religião, Fome, Sexo e Violência. Novamente, a opressão feminina está intimamente ligada às opiniões e julgamentos advindos do sexo masculino. Segundo Wolf, as mulheres perseguem o “ideal” feminino de beleza, enquanto que os homens perseguem as mulheres às quais eles consideram ter alcançado o estereótipo de mulher ideal.

A obra *Memórias da plantação* (2020), da escritora portuguesa Grada Kilomba alicerça esta parte da análise no tocante a reflexão sobre o racismo cotidiano, a partir das evidências de preconceito racial presentes em *Nas tuas mãos*, que permitiu-nos refletir ainda sobre os processos de imigração, ancestralidade e pertencimento.

Natália encerra o ciclo de opressão exposto por Inês Pedrosa em *Nas tuas mãos*, que mesmo tendo sido organizado a partir de uma estrutura fragmentada, através da divisão de capítulos definidos para cada uma das personagens, entrelaça as histórias, pessoais às histórias políticas e sociais de cada uma das gerações. O romance, que revela diferentes formas de opressão, evidencia também importantes conquistas femininas no decorrer do século XX. Por sua vez, *O mito da beleza*, de Naomi Wolf, consoma perfeitamente a análise a qual se propôs este trabalho dissertativo, ao comprovar que, tal qual acontece no romance de Inês Pedrosa, a cada avanço conquistado pelas mulheres de uma determinada geração, novos mecanismos de controle e novas formas de opressão feminina surgirão.

“Nunca se esqueça que basta uma crise política, econômica ou religiosa para que os direitos das mulheres sejam questionados. Esses direitos não são permanentes. Você terá que manter-se vigilante durante toda a sua vida.”

Simone de Beauvoir

REFERÊNCIAS

- ADÃO, Deolinda M. *As herdeiras do segredo: personagens femininas na ficção de Inês Pedrosa*. Alfragide, Portugal: Texto Editores, 2013.
- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *O perigo de uma história única*. Tradução de Julia Romeu. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- AZEVEDO, Cândido. *A censura de Salazar e Marcelo Caetano*. Lisboa: Caminho, 1999.
- BARRENO, Maria Isabel, HORTA, Maria Teresa, COSTA, Maria Velho da. *Novas cartas portuguesas*. Edição organizada por Ana Luísa Amaral. Lisboa: Dom Quixote, 2010.
- _____. *Os outros legítimos superiores*. 4ª ed. Alfragide, Portugal: Caminho, 1997.
- BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo: fatos e mitos*. Tradução de Sérgio Milliet. 5ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.
- BORDINI, Maria da Glória. Acervos literários, memória e poder. In: CUNHA, Betinha Ribeiro Rodrigues da. SOARES, Leonardo Francisco. (Org.) *Geraldo França de Lima: um Escritor em Perspectiva*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Bonecker, 2017, p. 19 – 28.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero. Feminismo e subversão de identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- CARDOSO, Sandra Isabel dos Santos. *A mulher e a censura no estado novo: o coro das Novas Cartas Portuguesas*. 16 p. (Mestrado em Estudos Editoriais) – Universidade de Aveiro, Aveiro, 2016.
- COLLINS, Patricia Hill, BILGE, Sirma. *Interseccionalidade*. Tradução de Rane Souza. 1ª ed. São Paulo: Boitempo, 2021.
- COSTA, Maria Velho. *Maina Mendes*. 2ª ed. Lisboa: Moraes, 1977.
- CUNHA, Tainara Quintana da. *Muito além do mar: migração e alteridade nos romances de Inês Pedrosa*. 2018. 236 f. Tese (Doutorado em História da Literatura) – Instituto de Letras e Artes. Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, 2018.
- CUNHA, Tainara Quintana da e FILHO Ulysses Rocha (orgs.) *A obra em foco de Inês Pedrosa: faces e interfaces*. Porto Alegre; RS: Class, 2020.
- D'ÁVILA, Manuela. *Por que lutamos? Um livro sobre amor e liberdade*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2019.
- _____. *Revolução Laura*. Caxias do Sul; RS: Belas Letras, 2019.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia do Oprimido*. 17ª. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- FREIXO, A. de. Repercussões da Revolução dos Cravos. *Tensões Mundiais, [S. l.]*, v. 5, n. 8, p. 247–264, 2018. DOI: 10.33956/tensoesmundiais. v5i8 jan/jun.697. Disponível em:

<https://revistas.uece.br/index.php/tensoesmundiais/article/view/697>. Acesso em: 29 maio. 2021.

GORJÃO, V. *Mulheres em Tempos Sombrios: Oposição Feminina ao Estado Novo*. Lisboa: ICS, 2002.

HOOKS, Bell. *O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras*. Tradução de Bhuvi Libanio. 14ª ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2020.

HORTA, Maria Teresa. *Poesia Reunida*. Prefácio de Maria João Reynaud. Lisboa: Dom Quixote, 2009.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Brasil: Editora Cobogó, 2020.

KRUMENAUER, Cristiane. *Memória, imaginação e narração: Nas tuas mãos, de Inês Pedrosa*. 2011. 108 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro Universitário Ritter dos Reis, Porto Alegre, 2011.

LAGUARDIA, Angela Maria Rodrigues. *Fazes-me falta, de Inês Pedrosa: uma alegoria contemporânea da “saudade”*. 2007. 126 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários, área de concentração Teoria da Literatura) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

MONFARDINI, Adriana. The Margin in Maria Velho da Costa's Maina Mendes: From Space of Exclusion to Space of Resistance. *Olho d'água*, v. 2, n. 2, São José do Rio Preto, p. 114-120, 2010.

OSÓRIO, Ana de Castro. *As mulheres portuguesas*. Lisboa: Viúva Tavares Cardoso, 1905.

PASCHKES, Maria Luísa de Almeida. *A ditadura salazarista*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PEDROSA, Inês. *A eternidade e o desejo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

_____. *A instrução dos amantes*. São Paulo: Planeta, 2006.

_____. *A menina que roubava gargalhadas*. Lisboa: Quetzal, 2002.

_____. *Anos luz: trinta conversas para celebrar o 25 de abril*. Lisboa, Portugal: Dom Quixote, 2004.

_____. *Dentro de ti ver o mar*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

_____. *Desamparo*. Lisboa: Leya, 2016

_____. *Desnorte*. Lisboa: Dom Quixote, 2016.

_____. *Fazes-me falta*. São Paulo: Planeta, 2003.

- _____. *Fica comigo esta noite*. 5ª ed. Lisboa: Dom Quixote, 2005.
- _____. *Mais ninguém tem*. Lisboa: Dom Quixote, 1991.
- _____. *Nas tuas mãos*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.
- _____. *O processo violeta*. Porto: Porto, 2019.
- _____. *Os íntimos*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.
- _____. *Vinte mulheres para o século XX*. Lisboa: Dom Quixote, 2000.
- _____. “Procuo descobrir quem sou através do espelho das personagens que crio.” INESPREDOSA.COM. 2021. Disponível em: <http://www.inespedrosa.com/index.html> Acesso em: 18 de junho.
- PIMENTEL, Irene Flunser. *A cada um o seu lugar, a política feminina do Estado Novo*. Lisboa: Temas e Debates e Círculo de Leitores, 2011.
- RIBEIRO, Djamila. *Quem tem medo do feminismo negro?*. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- ROCHA FILHO, Ulysses. *Recorrências temáticas na poética de Inês Pedrosa: erotismo, amizade, memória e morte*. 2013. 257 f. Tese (Doutorado em Letras e Linguística) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2013.
- SALAZAR, António de Oliveira. *Discursos*. Coimbra: Coimbra, 1959.
- SILVA, F. M. da. *Damas e Donas de si: leituras de "Minha Senhora de Mim" de Maria Teresa Horta e "Minha Senhora de Quê" de Ana Luísa Amaral*. Anuário de Literatura, [S. l.], v. 18, n. 2, p. 9-20, 2013. DOI: 10.5007/2175-7917.2013v18n2p9. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2013v18n2p9>. Acesso em: 29 maio. 2021.
- SOLNIT, Rebecca. *Os homens explicam tudo para mim*. Tradução de Lando, Isa Mara. São Paulo: Cultrix, 2017.
- TREIN, Fernanda. *A teia narrativa de Inês Pedrosa: narração, tempo e espaço em Fazes-me falta*. 2010. 102 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2010.
- VENTURA, Telma Regina. *A (des)construção do silenciamento da voz narrativa performática de Fazes-me Falta*. 2018. 105 f. Dissertação (Mestrado em Teoria e Crítica Literária) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2018.
- WOLF, Naomi. *O mito da beleza: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres*. Tradução de Waldéa Barcellos. 6ª ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019.
- WOOLF, Virginia. *Profissões para mulheres e outros artigos feministas*. Tradução de Denise Bottmann. Porto Alegre; RS: L&PM, 2017.