


DO ZEITGEIST¹ ÀS PRATELEIRAS – AS OBRAS DAS AUTORAS PORTUGUESAS CENSURADAS

From the zeitgeist to the shelf – censored books by Portuguese female authors

Ana Bárbara Pedrosa

 <https://orcid.org/0000-0002-9269-4323>

Universidade Federal de Santa Catarina, Programa de Pós-Graduação em Ciências Humanas, Florianópolis, SC, Brasil. 05508-020 – ppgich@contato.ufsc.br

Resumo: Neste artigo, resumimos as conclusões da tese de doutoramento apresentada à Universidade Federal de Santa Catarina em 2017. Aqui, fazemos uma análise das condições de produção e recepção das obras das autoras portuguesas censuradas pela PIDE. Com um *corpus* que alberga todos os romances censurados de todas as autoras portuguesas, incluindo ainda peças de teatro e poesia, procurámos os motivos que levaram à censura e analisámos o papel que a censura teve na delimitação do cânone literário português. O seu papel não é mensurável, quantitativo. Não apenas teve a sua influência sobre os livros que censurou: existem ainda aqueles que foram modificados para evitarem a proibição e aqueles que nem sequer foram escritos. Para mais, analisámos as condições de recepção dessas obras, já que, se umas foram simplesmente apagadas, outras motivaram processos judiciais ou movimentos sociais de apoio. O único denominador simbólico comum parte de uma identidade social que, por sua vez, parte de elementos culturais, sociais e políticos.

Palavras-chave: Censura. Autoras. Ditadura. Literatura.

Abstract: In this article, we sum up the conclusions of the PhD thesis that was presented to the Federal University of Santa Catarina in 2017. Here we analyze the production/reception conditions of the works by the Portuguese female authors censored by PIDE. With a corpus that includes all the censored novels by all the Portuguese female authors, and also plays and poetry, we looked for the reasons that led to censorship and we analyzed the role that censorship had as far as the delineation of the Portuguese literary canon is concerned. Its role is not quantitative. Not only it had its influence in the censored books, but there are also those books there were modified in order to avoid prohibition and those that were not even written. Also, we analyzed the reception of those works, considering that, if some were simply erased, others prompted judicial proceedings or supporting social movements. The only common symbolic denominator stems from a social identity that, in turn, stems from cultural, social and political elements.

Keywords: Censorship. Female authors. Dictatorship. Literature.



Esta obra está licenciada sob uma [Creative Commons - Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

¹ Termo alemão para “espírito da época” ou “sinal dos tempos”; clima intelectual e cultural de uma época.

Introdução

Pretendemos, neste artigo, resumir as conclusões da tese de doutoramento que apresentámos à Universidade Federal de Santa Catarina, em Florianópolis, no dia 12 de Julho de 2017. Nela, fizemos uma análise das condições de produção e recepção das escritoras portuguesas no decorrer do Estado Novo (1933-1974).

Através da censura literária, o regime político tentava limitar a circulação das obras, anulando a sua recepção, apagando-as da vida pública. O objectivo do trabalho em questão foi perceber se a censura teve um papel determinante nesse apagamento e, portanto, no estabelecimento do cânone literário português de uma grande parte do século XX, ou seja, se o intento levado a cabo durante o Estado Novo foi frustrado após o 25 de Abril de 1974, dia em que se pôs termo à ditadura.

Para delinear o *corpus*, recorreremos aos arquivos da Torre do Tombo, principalmente ao da PIDE/DGS, de forma a acedermos às listas das obras censuradas. A partir daqui, pudemos delimitar o nosso objecto de estudo: vinte livros escritos por nove autoras². De seguida, pesquisámos os relatórios dos agentes literários sobre as obras censuradas (nem todos disponíveis) e as fichas que as autoras tinham na polícia política, o que nos permitia saber como eram vistas (se já havia conhecimento prévio sobre elas, se já havia uma tentativa de boicote em curso). Para além das fontes generalistas do Arquivos Nacionais da Torre do Tombo, contámos com os espólios da Biblioteca Nacional de Portugal, o arquivo da Fundação Mário Soares e os arquivos de imprensa da Bibliothèque François-Mitterrand.

Assim, delimitámos o seguinte *corpus*, cuja pequenez salta à vista, principalmente ao pensarmos que se refere a um período de mais de quatro décadas³: *Casa Sem Pão*, *Ida e volta dum caixa de cigarros* (Maria Archer), *Antologia de Poesia Portuguesa Erótica, Comunicação, O Encoberto, O Vinho e a Lira, O Homúnculo, A Pécora* (Natália Correia), *O Testamento, O Museu, A Campanha* (com *O Golpe de Estado, Diálogos dos Pastores e Auto da Família*), *Quem move as árvores* (Fiama H. P. Brandão), *Falsos Preconceitos, Pigalle, O adolescente* (Nita Clímaco), *Famintos, Vinte Anos de Manicómio!* (Carmen Figueiredo), *A Magrizela* (Maria da Glória), *Minha Senhora de Mim* (Maria Teresa Horta) e *Novas Cartas Portuguesas*⁴ (Maria Teresa Horta, Maria Isabel Barreno, Maria Velho da Costa). Este grupo, reduzido, estava longe de ser homogéneo ou estático. Os seus membros pertenciam a classes sociais diferentes, tinham estilos literários diferentes e intelectualizavam a arte, quando o faziam, de forma diferente. Também não atribuíam o mesmo peso à recepção das obras e, em muitos casos, as estéticas usadas mal se tocavam.

Estabelecido o *corpus*, partimos para esta investigação querendo responder às seguintes perguntas: Terão estas obras conseguido sobreviver para além das proibições? Ultrapassaram

² A *Antologia de Poesia Portuguesa Erótica*, não sendo da autoria de Natália Correia, na medida em que esta não assinou os textos que a compõem, é aqui referida na medida em que foi ela a responder pela sua publicação.

³ Não nos referimos aqui a colectâneas, excluindo, por exemplo, *O delator*, de Maria Teresa Horta, publicado na antologia *Novíssimo teatro português* (1962).

⁴ Publicado em 1972, usámos a versão posterior, de 2010, para efeitos de investigação.

os mecanismos repressivos? Tiveram público, influenciaram na sociedade, na estética? Contudo, antes de para aí avançarmos, importa saber por que razão delimitámos este objecto. Ou seja, por que foi especificamente a literatura escrita por mulheres aquela que motivou a nossa investigação.

Queremos esclarecer *a priori* que a literatura feminina não existe. Afirmá-la é o mesmo que partir do princípio de que a literatura *per se* tem uma masculinidade implícita (que resiste à ideia da mulher como criadora). Esta ideia, este conceito, também menoriza a produção literária (artística): contraposta à “literatura”, estaria a “literatura feminina”, a única que teria a necessidade de explicitar o género face a uma outra literatura com outro género implícito. Ao mesmo tempo, esta ideia anula um sujeito e assume a produção simbólica enquanto espaço de acção masculina. As classificações são fruto da criação de identidades colectivas, feitas por oposição, e criam relações de alteridade. Através destas, são criadas hierarquias e o privilégio da classificação, que estabelece *o outro*, é exclusivo dos grupos dominantes, que para si garantem a manutenção do privilégio social. Foi neste sentido que, em 1949, João Gaspar Simões (SIMÕES, 1949, p. 15) teimou em chamar *escritor* a Maria Archer precisamente por não considerá-la inferior aos *escritores*, o que assume a inferioridade das *escritoras*. No mesmo sentido, e como veremos, vários censores literários não contestavam exactamente os conteúdos das obras, mas antes as suas autorias: como aconteceu com Maria Archer, Carmen de Figueiredo e Maria Teresa Horta, o mais problemático era que os textos tivessem sido escritos por mulheres.

Contudo, a definição deste *corpus* partiu de uma condição de partida transversal durante o Estado Novo. O regime domesticava as mulheres, até constitucionalmente (já aqui voltaremos), e às mulheres não cabia o papel de agente histórico ou social: o único denominador simbólico comum partia de uma identidade social que partia de elementos culturais, sociais e políticos. Assim, as mulheres eram consideradas coadjuvantes dos homens:

São as mães, as esposas, as irmãs, as filhas dos portugueses que com o calor do seu afecto e a fortaleza do seu ânimo nos amparam na luta. Elas servem de apoio aos que são tentados a descer e hesitam e se perturbam com dificuldades que vós não receais e nós estamos seguros de vencer. (SALAZAR, 1967, p. 52)

A família, por sua vez, era um campo de batalha ideológico, usada como veículo de transmissão de valores tradicionais e de reprodução de um modelo hierárquico, e a doutrinação das mulheres era vista como uma questão política de suma importância no seio da sociedade portuguesa: o Estado Novo imiscuia-se nos lares, ditava-lhes os modelos a seguir, preparando as mulheres para papéis de esposas e mães.

Ao mesmo tempo, o regime diferenciava a formação de uma elite feminina política do sujeito colectivo mulher e, nesse sentido, foi o primeiro regime português, apesar de anti-democrático e anti-feminista, a conceder a certas mulheres o direito ao voto e à eleição, criando uma elite feminina que podia ter intervenção pública. De resto, como o privilégio era apenas de elite, a opressão que foi feita a grande parte das mulheres, submetidas à estrutura familiar, ali

acantonadas e impedidas de acessarem à vida política, era feita de forma invisível enquanto manipulação psicológica.

Neste contexto, a cultura dominante impunha um paradigma que afastava as mulheres do acesso à produção simbólica, dividindo a população entre vida privada e espaço público. Como dissemos previamente, até em termos legais havia divergências, e a Constituição de 1933 garantia igualdade perante a lei “salvo no que se relaciona com o sexo, considerando a diferença de natureza da mulher e o bem da família”. Assim, o sexo definia o espaço e o papel de cada um na sociedade:

Por detrás da ideia de aprendizagem dos papéis sociais, escondem-se motivações ideológicas. O conceito de gênero estabelece a constituição das identidades masculinas ou femininas numa lógica relacional, isto é, definindo-se uma em função da outra. (CUNHA, 2012, p. 2)

Esta Constituição entrou em vigor no dia 11 de Abril de 1933, consagrando o Estado Novo, que se estendeu até à Revolução de 25 de Abril de 1974, e era um documento de grande conteúdo ideológico. Opondo-se à Constituição firmada em 1911, procurava subordinar a acção do Estado a uma série de posições políticas, impondo a ideologia nacionalista, o apostolado em nome do catolicismo, a afirmação do império português através da colonização e a família como base da estrutura social do país. No plano económico e social, aceitava a existência de classes, embora recusasse a existência de um conflito entre elas: toda a gente seria igual perante a lei e, na teoria, toda a gente teria as mesmas oportunidades. Neste sentido, a ascensão social e económica era vista como consequência da competência e do mérito dos cidadãos, apregoando-se a ideia de que as classes não eram fechadas, razão pela qual não haveria domínio de uma sobre a outra.

Ainda que esta Constituição consagrasse aos cidadãos portugueses o direito de não serem privados de liberdade pessoal, havia uma excepção feita no que concernia ao exercício da liberdade de expressão. Neste sentido, leis específicas regulavam-no de forma a evitar-se “a perversão da opinião pública na sua função de força social e para a salvaguarda da integridade moral dos cidadãos” (NOGUEIRA, 1981, p. 9). Ou seja, os limites da “moral” eram estabelecidos legalmente. Neste sentido, tentava enquadrar o país numa visão cristã do mundo, devendo os cidadãos reger-se pela moral da Igreja, tanto social como politicamente. “Deus, Pátria e Família” era, aliás, um dos motes do Estado Novo, reunindo três dos grandes princípios que o regime impunha e defendia: a Igreja Católica como forma de nortear a moral do país, a pátria como versão colectiva do individual e a família como forma de estruturar a sociedade e garantir a continuidade da raça. Assim, Salazar era em concomitância legislador e doutrinador da população: queria introduzir mudanças no quadro político, económico e social, ao mesmo tempo que alterava, e controlava, as mentalidades.

A Constituição garantia a igualdade perante a lei “salvo no que se relaciona com o sexo, considerando a diferença de natureza da mulher e o bem da família”, nivelando toda a população feminina, baseando-se num critério biológico para atribuir papéis distintos, de forma estática, agrupando-a independentemente da classe social. Irene Pimentel (2001, p. 400) nota que a

legislação do Estado Novo teve no seu cerne um factor biológico – a natureza da mulher. Ao mesmo tempo, atenta no factor ideológico que o moldou – o bem da família. Neste sentido, as mulheres eram confinadas ao espaço doméstico, pela crença do regime, que era *per se* uma concepção cultural, em características biológicas que definiriam todas as mulheres e que aliava a Família ao Estado.

Assim, a ideologia nacionalista aparecia ainda na forma corporativista: a nação era comparada a uma família. Ao mesmo tempo, as famílias compunham Portugal. Esta era, por isso, a estrutura que não podia, em prol do prosseguimento e da consecução das políticas do Estado e até do próprio Estado, ser posta em causa ou sofrer alterações. Para que se mantivesse a estrutura familiar da forma que o regime queria, teria de impedir-se a independência económica das mulheres, assim como a sua auto-determinação, vendo-se as mulheres como reprodutoras e transformando numa característica social aquilo que o regime apregoava como característica biológica.

É neste sentido que Helena Neves (2001, p. 17) nota que o anti-feminismo constituía uma componente essencial da ideologia fascista. O feminismo, considerado uma ameaça à natureza da mulher, à instituição familiar, à natalidade e aos bons costumes, era visto como um inimigo ideológico incompatível com a ideologia sustentada pelo regime autoritário (TAVARES, 2008, p. 111) e não podia, por isso, ser propagado. Ao invés disto, teria de ser combatido. Para além disto, as teorias e ideologias feministas tiveram outros entraves na sua propagação, que foi o foco da oposição ao regime: num momento de repressão fascista, a oposição concentrava-se na luta contra o fascismo. O Partido Comunista Português, por exemplo, defendia que as lutas das mulheres eram desnecessárias e a que a única luta a levar a cabo seria a luta contra o fascismo. A dissociação entre o discurso das esquerdas e as pautas feministas era extra-fronteiras, também se tendo feito ver com prestes no Brasil e Alexandra Kolontai na URSS.

Para que a ideologia do Estado Novo se tornasse sólida, fosse a nível da moral que apregoava, do fortalecimento do ideal nacionalista, do poder incontestável do regime ou dos princípios económicos que defendia, o regime usou meios de censura de forma a poder controlar a produção intelectual e calar os discursos de carácter político que o afrontassem. Ao mesmo tempo, a repressão policial silenciava todas as tentativas de dissidência ao regime. Foi através destes mecanismos de controlo que o regime *soube durar* (ROSAS, 2013), tornando-se na experiência ditatorial mais longa do Ocidente durante o século XX.

Este contexto transformava o acto de escrita num acto performativo de desconstrução de uma ordem social que era politicamente imposta: a reivindicação por parte das mulheres do acesso à produção simbólica e a um aparelho conceptual criado por homens era a ressignificação de si mesmas enquanto sujeitos históricos e literários, deixando de ser apenas objectos literários.

Este acto performativo enquanto transgressão *a priori* não fazia com que o conteúdo tivesse de ser transgressivo, como veremos na análise do *corpus*. Há obras que decalcam a realidade, outras que partem do intuito de servirem como pontapé de partida para a sua alteração ou, em primeira instância, para o questionamento, o que de qualquer forma levaria à sua

alteração.

A leitura enquanto experiência social

O trabalho que aqui apresentamos também recupera o que um regime político tentou apagar por julgar que a sua publicação significaria a contaminação dos leitores com ideias corrosivas da moral ou da política do regime. Tendo isto em vista, o nosso primeiro passo foi fazer a análise das condições de produção das obras, tentando perceber de que forma expressavam o *zeitgeist* em que haviam sido concebidas, assim como os motivos que haviam conduzido as narrativas, ou seja, a intenção de quem as criou. Desta forma, pudemos analisar o controlo crítico que norteou a estruturação da obra, assim como o estabelecimento da relação dialógica autoras-trabalho-público. Neste ponto, importou particularmente a relação de alteridade que deriva do processo de escrita, estabelecida entre intérprete e obra, ou seja, a relação dialéctica entre interpretação e objecto textual. De seguida, partimos para a análise das condições de recepção das obras: o impacto que tiveram, se o tiveram, a forma como foram vistas pelos censores literários, a forma como afrontaram a moral ou a política oficial do regime.

A junção entre um e outro permite uma visão mais completa, ou até dialecticamente íntegra, das obras literárias, e isto se partirmos do princípio de que o valor que têm não pode deduzir-se apenas das circunstâncias biográficas ou históricas ou até do lugar que elas ocupam na evolução de um género; ao invés disto, deve deduzir-se também por meio de outros critérios: produção, recepção, influência exercida, valor reconhecido para a posterioridade (JAUSS, 1978, p. 24). Assim, a obra deve ser analisada enquanto o todo orgânico que nasce da fusão de diversos níveis de experiência (ECO, 1988, p. 28), o que faz com que deixe de ser pensada só à luz da sua coerência narrativa, partindo-se para a análise da realidade criada pela própria obra artística.

Assim, importam aqui o papel social da literatura e o papel do social na literatura, sendo que este último é operante enquanto elemento de compreensão e de avaliação da obra e que a análise só faz sentindo se juntarmos texto e contexto. Aliás, só se o segundo se imiscuir no primeiro é que existirão obras com capacidade de agir sobre o mundo, ao invés de decalcá-lo ou de vincularem operações formais. Para isso, as estruturas internas têm de ultrapassar o concatenamento de elementos literários – o elemento *social* tem de ser elemento *interno* (CÂNDIDO, 2006) na construção literária. Desta forma, podemos encarar as autoras como *modos de formar* (ECO, 1972, p. 16): a obra expressa a criadora e é uma forma da sua acção, incluindo, portanto, considerações e julgamentos. Serão estas *obras em movimento* (ECO, 1988), ou seja, obras que incluem a possibilidade de uma multiplicidade de intervenções pessoais: a autora oferece uma obra *a acabar* e, ao terminar o diálogo interpretativo, por ter sido a *sua* obra aquela que foi objecto de análise, será a *sua* forma aquela que é atingida, ainda que organizada por outra (ECO, 1988, p. 62). A obra de arte, *fechada* na sua perfeição de organismo calibrado, é *aberta*, já que é passível de múltiplas interpretações, não redundando isto na alteração da sua singularidade irreproduzível. Em cada fruição, que será uma *interpretação* e uma *execução*, a obra reviverá dentro de uma perspectiva original (ECO, 1988,

p. 41). Neste sentido, e porque a recepção cultural engloba a interpretação como um acto de um processo estético que inclui toda uma cadeia de construção, difusão e reconstrução dos textos (LOPES, 2010, p. 51), tentaremos ver de que forma as obras a analisar superarão o seu valor literário e o valor que têm enquanto ataque ao poder instituído. Claro que a forma como esse poder percebeu o ataque será o resultado da relação dialógica que manteve com o texto e claro que será apenas uma das muitas interpretações possíveis, tão infinitas quanto a quantidade de intérpretes, ou seja, de leitores, cada um com a sua forma de ver o mundo e a obra literária. Ao mesmo tempo, num estudo da obra e das suas condições de produção e recepção, a *obra* terá de incluir as interpretações e a reacção que suscitou, sendo vista como um objecto literário que ultrapassou o confinamento literário enquanto exercício meramente estético e se transformou em ferramenta social. Posto isto, quisemos, utilizando os termos de Lukács, perceber se o elemento social possibilitou a realização do valor estético ou se foi determinante desse valor, ou seja, se o elemento social conduziu a narrativa ou se actuou na constituição do essencial da obra enquanto obra de arte.

Como diz António Cândido, “a mimese é sempre uma forma de poiese” (CÂNDIDO, 2006, p. 22). Contudo, estabelecido o laço entre o comunicante (o artista), o comunicado (a obra) e o comunicando (o público), temos de encarar a arte como um sistema de comunicação, e comunicação expressiva, o que a torna em mais do que a vida do artista, em mais do que decalque. Para mais, os elementos individuais ganham significado social ao entrarem no esquema de comunicação colectiva, em que a obra de arte é dirigida a um público indistinto, ou seja, em que os receptores não são escolhidos pelo autor. Assim que publicada, a obra passa a pertencer ao público, deixa de ser individual. Ainda assim, veiculará desejos pessoais, alguns impossíveis de descortinar pelos leitores.

Os textos também convocam experiências anteriores, referências que se familiarizaram a partir de outros textos, que, ao longo da leitura, podem ser evocados, corrigidos, modelados, reproduzidos, alterados. Pressupõe-se um contexto, um *background* de conhecimento e analítico – linguístico, histórico, sociológico, também literário (com intertextos, referências que o leitor entende, vazios que o autor deixa de propósito por completar, o que também permite a interpretação e torna a experiência da leitura activa, dinâmica).

O papel da recepção na constituição de uma obra literária

A selecção deste *corpus* permite não olhar a hierarquias ou ao cânone e dar a todas as autoras, caídas no esquecimento ou não, estudadas ou não, um tratamento por igual. A censura literária tinha o objectivo de calar a diversidade: proibiu obras muito diversas, cujas autoras tiveram percursos e intenções muito diferentes, assim como valores literários. É muito difícil dizer que papel desempenhava na canonização literária ou na criação de um panorama artístico. O seu papel não é mesurável, quantitativo. Não apenas teve a sua influência sobre os livros que censurou: existem ainda aqueles que foram modificados para evitarem a proibição e aqueles que nem sequer foram escritos. No entanto, com as ferramentas analíticas que temos à nossa disposição, iremos concentrar-nos no *corpus* delimitado.

Como já dissemos, sendo a família um campo de batalha ideológico, já que era um dos pilares do Estado Novo, também servia para impedir que as mulheres fossem encaradas como agentes sociais com acesso à produção simbólica. Contudo, também era o próprio mecanismo censório, nas mãos dos agentes da PIDE, a fazê-lo, daí que se tenha dito que a obra de Maria Archer não a “dignifica” na sua “qualidade de senhora” (relatório nº 1971 da censura, assinado por Rodrigues de Carvalho, sobre *Casa sem pão*). O número de obras escritas por mulheres censurado pela PIDE era tão exageradamente reduzido que, tendo já em conta tudo o que foi dito sobre a domesticação das mulheres, só se pode concluir pela eficácia do mecanismo censório social que as afastava da escrita literária e mais ainda da crítica política.

Os nomes das mulheres que conheceram o crivo da PIDE são estes: Maria Archer, Carmen de Figueiredo, Maria da Glória, Nita Clímaco, Natália Correia, Fiama H. P. Brandão, Maria Teresa Horta, Maria Velho da Costa, Maria Isabel Barreno. Nesta pequena amostra, encontra-se o cânone, encontra-se gente apagada pela história, encontra-se quem não poderia nunca pertencer-lhe, quem não poderia nunca sobreviver ao tempo, quem nunca passaria pela PIDE e quem não passou pela PIDE graças a uma ninharia, quem incluía na sua formulação literária propostas do mundo e quem o decalcava, quem usava a sublevação como um elemento literário interno, denunciando e exigindo, e quem a tratava sem qualquer conteúdo político. Encontram-se autoras conhecidas pelo grande público português, estudadas e conhecidas, e autoras que passaram ilesas pelos tempos, sem que as suas biografias tenham chegado até nós. Este trabalho permitiu-nos estudá-las sem olharmos a essas hierarquias, recuperando quem foi apagada pela PIDE, recuperando quem foi apagada pelos mecanismos da história e dos processos de canonização. Olhemos para elas uma a uma.

Maria Archer

No caso de Maria Archer (1933-1982), a acção da censura teve um peso relevante. Graças a ela, a autora perdeu o seu meio de subsistência, acabando por exilar-se no Brasil. Para além disso, enformou-lhe a criação, já que teve de alterar a sua obra de forma a que esta pudesse passar ilesa pela mão dos agentes censórios. Teve duas obras censuradas: *Ida e volta dum caixa de cigarros*, em 1938, e *Casa sem pão*, em 1947.

“Silenciada por alguns e apagada da memória cultural do nosso país”, viria a dizer Olga Archer Moreira (2014, p. 7), sobrinha-neta da autora. De facto, a obra composta por mais de três dezenas de livros não tem hoje grande presença no panorama literário português, ainda que alguns destes livros, como *Ela é apenas Mulher*, tenham tido reedições posteriores: no caso deste romance, a primeira e a segunda edições saíram em 1944, pela Parceria A. M. Pereira; a terceira edição saiu pela SIT, em 1952; a obra veio a ser recuperada pela Parceria A. M. Pereira em 2001. De resto, Maria Archer tem suscitado alguns estudos recentemente: em 2002, Maria Leonor Pires Martins debruçou-se sobre a sua obra, numa tese de mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, intitulada *Cadernos de memórias coloniais: identidade de “raças”, de classe e de género em Maria Archer*; em 2007, Elisabeth Battista publicou a sua tese de doutoramento, apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências

Humanas da Universidade de São Paulo, intitulada *Entre a literatura e a imprensa: percursos de Maria Archer no Brasil*; no dia 29 de Março de 2012, foi organizado um colóquio intitulado “Vida e Obra de Maria Archer. Uma Portuguesa na Diáspora”, no Teatro da Trindade, em Lisboa, por uma parceria entre a Fundação INATEL, a Câmara Municipal de Espinho e a Fundação Professor Fernando de Pádua, que contou com várias intervenções, divididas entre a evocação de Maria Archer enquanto cidadã e enquanto escritora; em 2014, Guilherme Bordeira publicou a obra *Acerca de Maria Archer*, pelas Edições Vieira da Silva; no ano seguinte, Elisabeth Battista publicou, pelas edições Colibri, *Maria Archer: o legado de uma escritora viajante*. Anos antes, em 1994, já Dina Maria dos Santos Botelho tinha apresentado à Universidade Nova de Lisboa a sua tese de mestrado em Estudos Anglo-portugueses, intitulada “*Ela é Apenas Mulher*”: *Maria Archer, Obra e Autora*, já aqui citada. Estes estudos tendem a dar um grande relevo às posições políticas de Maria Archer e à forma como estas enformavam a sua criação literária, para além da forma como foram cruciais na definição da sua vida (particularmente no exílio).

Na óptica de Maria Archer, as suas obras censuradas não diferiam de tantas outras. Não tinham problemas éticos nem formais, não destoavam da restante produção literária. Ao mesmo tempo, sentia o peso da censura. Percebia que, com censores literários tão activos, os escritores tinham de limitar as suas obras, anquilosar personagens, afunilar os seus planos literários de forma a que coubessem nas tímidas margens da censura, colocando-os num plano de desvantagem em relação ao panorama literário mundial.

Archer dizia ainda ter escrito *O mal não está em nós*, o primeiro que escreveu após a apreensão de *Casa sem pão*, tendo diante de si o retrato do coronel Armando Larcher, director dos Serviços de Censura. Considera este “um livrecozito”, uma história com lógica e sequência, mas pouco mais. Ao mesmo tempo, considera *Casa sem pão* do melhor que escreveu.

Carmen de Figueiredo

Pouco se sabe hoje sobre a vida de Carmen de Figueiredo, ainda que esta tenha tido alguma atenção mediática à época das suas publicações. Teve uma produção literária extensa (quinze romances, três livros de contos, uma novela) e publicou mais de doze mil contos na imprensa portuguesa. Contudo, os registos da PIDE na Torre do Tombo não incluem uma ficha sua, o que poderia permitir-nos aceder a alguns dados biográficos, como a data de nascimento, mas é possível, nos arquivos do Secretariado Nacional de Informação, aceder aos documentos que nortearam os processos de censura dos seus dois romances censurados: *Famintos* (1950) e *Vinte Anos de Manicómio!* (195-). Através deles, apercebemo-nos de que a autora foi censurada pela inclusão, na estrutura das narrativas, de descrições sexuais. Estes, contudo, são elementos secundários da narrativa: possibilitam-na, e conferem-lhe algum realismo, mas não são um elemento interno, não clamam, não acicatam. Os censores literários escandalizaram-se particularmente pelo facto de tais descrições terem sido escritas por uma mulher.

Na sua obra, não há nada de particularmente subversivo, razão pela qual seria difícil canonizar-se, tornando-se difícil dizer que à PIDE se deveu o desaparecimento de Carmen de

Figueiredo da vida literária portuguesa, ainda que tenha tido essa intenção. Afinal, mesmo tendo duas obras proibidas, Carmen de Figueiredo contava com uma obra literária extensa, à qual se juntavam as publicações frequentes em jornais de tiragem diária. A questão é que, na sua obra, a autora não faz dos elementos internos elementos sociais e não é pródiga em termos de criação linguística e/ou estética. Assim, não tem um papel de relevo na história da literatura/estética e não desempenha nenhum papel em relação ao que é social e político do seu tempo de actividade. Os seus livros não agitaram e não agiram sobre o mundo, não deixaram marcas para a posterioridade, não foram fulcrais na redefinição de modelos sociais nem contribuíram de forma visível para os debates sobre as relações de poder e muito menos para o derrubar da ditadura (que, à época em que foram escritos, tinha ainda uma vida longa pela frente). O término da ditadura, ao contrário do que aconteceu com Natália Correia, também não viria a fazer grande diferença, já que, dos livros censurados, apenas um veio a público.

Maria da Glória

Caso singular neste trabalho, Maria da Glória teve uma obra censurada, *A Magrizela*, em 1962. Desconhecida do grande público e tendo assinado sem apelido, torna-se difícil, à distância de décadas, aceder a informação sobre si. O livro em questão foi impresso pelas Oficinas Gráficas de R. R., em Lisboa, e a sua capa foi feita pela autora. Nos processos da PIDE, procurando pelos nomes próprios que temos disponíveis, não conseguimos encontrar dados pessoais. Sem uma ficha, não conseguimos aceder a um relatório, que terá sido escrito, que justifique a proibição da obra. Uma pesquisa *online* a pouco mais nos leva do que à lista de obras proibidas pela PIDE ou a raras vendas de alfabarrabistas.

A Magrizela (1962) inclui muito do que feria a moral do Estado Novo no que concerne à sexualidade (a mera afirmação da sua existência era suficiente para motivar uma censura), e ainda muito além do que seria expectável. Não só vemos muitas situações sexuais, como vemos muitas variantes que hão-de ter sido ainda mais problemáticas para os censores: sexualidade infantil, necrofilia (praticada por crianças), atracção sexual de uma criança pelo pai adoptivo, relações eróticas homossexuais, relações eróticas grupais, várias relações extra-conjugais. Noutra tópicos, no início da narrativa, há ainda situações de maus-tratos a crianças e de violência doméstica.

Contudo, esta obra de Maria da Glória, ao contrário das obras, por exemplo, de Maria Teresa Horta e de Natália Correia que aqui trataremos, não nos parece ter qualquer intento político. A exposição da sexualidade não serve para mostrar um confronto nem para fazer uma reivindicação. A forma como as personagens estão delineadas, por sua vez, tende até a ser um tanto reaccionária: os homens são vistos como animais sexuais, as mulheres procuram afecto; no caso dos primeiros, amor e infidelidade não são contraditórios; no caso das segundas, não podem ser concomitantes, a não ser por vingança.

A autora parece optar pela contínua novidade para prender o leitor. A acção tem muitas reviravoltas, sempre inesperadas, e no fim vence o amor, que aqui aparece como uma força espontânea intransponível, um baluarte apesar dos problemas, e que existe sempre *apesar de*:

apesar do tempo, apesar das separações, apesar de outros homens, de outras mulheres, apesar de as duas personagens principais acreditarem em traições. Assim, nada na narrativa, para além dele, parece deixar marcas: as pessoas que passam nas vidas das personagens não voltam a ser referidas, os casos de necrofilia e de relações homossexuais são referidas uma vez só, sem grande papel na narrativa, sem que se perceba de que forma contribuem para a formação das personagens.

Não havendo referência a outros assuntos, parece-nos, por isso, que esta foi uma obra que não passou pelo crivo da PIDE graças à mera *existência*, e não *afirmação*, do erotismo no seu cerne. Pela sua inclusão, e pela forma tão evidente como existe, e de forma reiterada, não nos parece que a sua proibição tenha sequer sido matéria de questionamento e acreditamos que a obra tenha sido proibida assim que foi lida.

Sem outras informações, torna-se impossível analisarmos a recepção desta obra. Também não sabemos de que forma esta obra censurada terá influenciado a vida da autora. Ainda assim, podemos arriscar que muito dificilmente esta obra sobreviveria até hoje, muito dificilmente se poderia canonizar. Não traz em si a força do seu tempo nem do intemporal, não questiona, não provoca, não incita, não acrescenta matéria a um leitor coetâneo.

Nita Clímaco

Pouco se sabe sobre Nita Clímaco, pseudónimo de Maria da Conceição Clímaco Tomé. Contudo, acredita-se que terá nascido na década de 20 do século XX. A sua relação com a PIDE, no curto período da sua produção literária, é assinalável: a autora escreveu cinco romances (*Falsos Preconceitos*, 1964; *Pigalle*, 1965; *O adolescente*, 1966; *A salto*, 1967; *A Francesa e Encontros*, 1968), tendo os três primeiros sido censurados. Apenas um deles veio a conhecer uma segunda edição (*Falsos Preconceitos*, numa edição revista pela autora e publicada pela Galeria Panorama, em 1967, destinada ao Brasil) e nenhum pode ser encontrado à venda nem em editoras nem em pontos de revenda (todas as edições foram edições de autora).

Ausente do cânone, o seu nome figura apenas em (poucos) estudos sobre emigração, tema central da sua obra ficcional. As suas obras trazem elementos históricos na sua constituição, falam directamente com os seus leitores coevos, a ficção marca o ponto da história, fazem constatar Portugal, pobre, iminentemente rural, culturalmente tacanho, a França, moderna, culturalmente viva. A matiz crítica das obras é difusa. Afinal, há uma crítica clara à realidade social e cultural de Portugal, notada pela forma como a autora a menoriza em relação a França: Portugal é constantemente apresentado como tacanho e provinciano, as personagens que de lá partem para França, regra geral, ficam fascinadas com o progresso que lá vêem e a condição de alteridade coloca no centro da narrativa o que é ser português, o que distingue esta nação das outras. Assim, após a partida, as personagens parecem perder as suas identidades individuais e as suas condições de vida, por motivos diversos, pioram de forma considerável. Assim, há um certo pessimismo em relação à emigração, já que quem sai de Portugal fica psíquica e emocionalmente abalado ou encara péssimas condições materiais de vida. Por outro, é feita uma crítica à realidade social e cultural portuguesas, menorizadas em relação a França. Neste

sentido, poderiam ser favoráveis ao Estado Novo, já que poderiam abonar em prol das suas políticas anti-emigração e que a modernidade ligada a França, que parece fascinar o provincianismo com que os portugueses são descritos, acaba por ser vista como devassidão moral. No entanto, nem o seu conteúdo político/social é particularmente relevante nem a autora contribui para a renovação da linguagem literária, razões pelas quais nos parece que, mesmo sem a acção da PIDE, a autora não teria, enquanto escritora, sobrevivido até aos dias de hoje.

Nas obras, o pacto de veracidade pode ser o do pano de fundo, não o da acção principal, e pode ser esse o ponto de questionamento. Afinal, é no pano de fundo que tentam mostrar-se os abismos sociais, tanto materiais como morais, e é em prol dele que, em *A salto*, a autora pontua o texto com notas atestatórias da veracidade do que é apresentado no decorrer da narrativa. Assim, o pano de fundo da obra global de Nita Clímaco será a relação de alteridade que se estabelece entre os emigrantes portugueses em França e o meio que os recebe. Neste globo, encontram-se situações diversas (a descoberta da sexualidade, uma rede de prostituição, o desencanto com o mercado laboral francês) e não se crê que o objectivo, ou mesmo a posição da autora, fosse muito claro. Apesar de a autora ter sido tão perseguida pela PIDE, não pode dizer-se que grande parte dos seus livros não pudesse ser-lhe abonatória. Tal, *per se*, não será de condenar nem significará que a autora estava alinhada com a política e a ideologia do regime. Talvez possa apenas dizer-se que não se deixou enlaçar nos grilhões da instrumentalização da arte nem usou os seus romances para marcar uma posição política inequívoca.

Natália Correia

Natália Correia (1923-1993) teve uma vasta produção literária, principalmente poética, e, das escritoras aqui analisadas, foi aquela que teve um maior número de obras censuradas pela PIDE: *Comunicação*, 1959; *O Homúnculo*, 1965; *A Antologia de Poesia Portuguesa Erótica e Satírica*, 1965; *O vinho e a lira*, 1966; *A Pécora*, 1967; *O Encoberto*, 1969. No que refere à sua canonização, a censura teve pouco efeito. É certo que Correia teve muitas obras censuradas, mas veio a reeditar algumas após o 25 de Abril, tornando-se num dos nomes mais proeminentes da cultura portuguesa, sendo lida e estudada, tendo contado com várias reedições e sendo uma autora premiada.

Parece-nos que a ineficácia da acção da PIDE se deveu à profundidade intelectual da obra da autora. Aquilo a que Rosa Nascimento chamou “trilogia dos mitos lusitanos” (ROSA, 2007, p. 109), e que se compõe por *O Homúnculo* (1965), *A Pécora* (1967) e *O Encoberto* (1969), interroga a identidade portuguesa, compondo uma visão panorâmica de uma parte relevante do imaginário nacional, usando o messianismo como alienação (PEDROSA, 2016). De resto, a autora não só viveu muito para lá da ditadura, podendo publicar livremente, como ainda foi levada a palco (*A Pécora*, por exemplo, veio a estar meio ano em palco, na Comuna-Teatro de Pesquisa, encenada por João Mota, sendo um dos êxitos do teatro português).

As obras de Correia têm uma ligação histórica com a realidade e um grande alcance no quadro do seu subtexto. Exigem do leitor o contacto com o mundo e uma capacidade de análise atenta, assim como respostas ao que lhes é ofertado no texto. Desta forma, a autora põe peso na

recepção.

Mesclando arte e cidadania, a autora questiona e confronta, pondo em xeque dogmas religiosos, os mitos da portugalidade, as imposições do Estado Novo, as suas próprias figuras. Através da sátira, torna-se numa forma de fazer política, obrigando à responsabilização dos leitores no quadro da relação dialógica. Imbuída da vontade da autora de agir sobre o mundo, para além de ser rica em recursos estilísticos, a obra de Natália Correia canonizou-se, apesar das tentativas dos serviços censórios de a apagarem da vida pública e da história do Portugal.

Fiama H. P. Brandão

Fiama Hasse Pais Brandão (1939-2007) publicou várias obras literárias, entre poesia, drama e ficção, tendo sido censuradas pela PIDE algumas das suas obras teatrais suas: *O Testamento* (1962) foi proibido no dia 2 de Setembro de 1963; *O Museu*, publicado em 1962 na colectânea *Novíssimo Teatro Português*, foi proibido no dia 6 de Maio de 1965; *A Campanha*, *O Golpe de Estado* e *Auto da Família*, publicadas no mesmo volume que *Diálogos dos Pastores*, foram proibidas em 1965; *Quem move as árvores* foi proibida no dia 8 de Abril de 1970, tendo depois sido editada em livro em 1979. Para além de escritora, Fiama foi ensaísta e tradutora, tendo traduzido do inglês, do alemão e do francês. Na literatura, destaca-se a sua pluralidade estética.

As relações dialógicas são constantes na obra de Fiama: se em *O Testamento* vimos que vida e peça se confundem, dialogando, em *Quem move as árvores* há um paralelismo temporal com alcance no passado, entre a época da monarquia e o Estado Novo. Em nenhum dos casos o povo escolhe, o poder é imposto. Em ambos os casos, o poder que a religião exerce é brutal, baseando-se na imposição do medo como ferramenta de controlo. Nestes contextos, afirmar que “o povo tem muita força” (BRANDÃO, 1979, p. 146) é afirmar que este não tem de estar submisso aos ditames alheios – tem nas suas mãos o poder de transtornar o mundo como é conhecido, revolucionando as relações de força e, no mesmo movimento, toda a estrutura social. Se em *O Testamento* cabe ao espectador um papel crítico, em *Quem move as árvores* este papel cabe ao próprio povo, apresentado enquanto sujeito colectivo: inicialmente, furtava-se à discussão política; posteriormente, não só nela se imiscui como vence a disputa entre os três poderes – executivo, religioso e popular –, contrariando grande parte do curso da narrativa, em que os dois primeiros se limitavam a servir-se do terceiro, numa relação de forças que evidenciava o conflito, mostrando que não há classes diferentes sem domínio.

A afirmação do povo enquanto força social contrastava com as imposições do Estado Novo, contrariando a dominação e sugerindo que podia romper-se com os pilares do regime, sugerindo que este tem o poder da sua própria libertação. Ao mesmo tempo, a obra mostra o domínio de uma classe sobre a outra, contrariando a ideia, que o Estado Novo tentava disseminar, de que as classes podiam conviver tranquilamente, trabalhando em conjunto para o bem-comum.

Mexendo, desta forma, com a ideia da inevitabilidade dos pilares do Estado Novo, denunciando as contradições dos dois regimes, aqui paralelizados, a produção simbólica de

Fiama Hasse Pais Brandão mostra-nos que, para a autora, teatro é militância. A sua produção literária é uma produção política e ideológica e os mecanismos censórios do regime não podiam deixar passar uma obra que tão claramente afrontava a política e a moral oficial.

A censura não foi suficiente para apagar Fiama da história. Após o término da ditadura, foi levada a palco, teve uma longa carreira poética. Aliás, mesmo antes do 25 de Abril, já havia garantido um espaço de grande importância na história literária portuguesa. Com *Poesia 61*, marcava um lugar na história da estética, reagindo ao neo-realismo e criando uma linguagem rigorosa, diferente da expressividade discursiva que marcara o neo-realismo.

Maria Teresa Horta

Maria Teresa Hora é uma das mais proeminentes figuras da cultura portuguesa do século XX e do início do século XXI. Em *Minha Senhora de Mim*, cuja censura data de 1971, a autora fez exactamente o contrário do que fez Carmen de Figueiredo ao incorporar, nas suas narrativas, descrições sexuais: usou-as como elemento central, interno, pertencente à formulação literária. Assim, nesta obra, significam a reclamação de um direito, rejeitam uma moral imposta pelo regime político. Desta forma, leva para a literatura um novo modelo de relação entre os sexos (PEDROSA, 2017), reclamando a igualdade e rejeitando a moral imposta, preconizada pela Igreja e pelo Estado Novo (que baseava a sua moral na primeira).

Nesta obra, a autora usa a forma poética das cantigas de amigo medievais, usando a literatura canónica – e, portanto, a tradição literária – para desafiar um *status quo* (neste caso, o pensamento patriarcal). Ao mesmo tempo, o seu conteúdo é subvertido (viria a acontecer o mesmo com *Novas Cartas Portuguesas*). Usando a influência trovadoresca (OLIVEIRA, 2009), subverte-a, usando o modo imperativo, comandando a relação heterossexual, não só rejeitando a submissão como submetendo. Nas cantigas de amigo medievais, escritas por homens, a voz era feminina e versava quase sempre o sofrimento por amor, regra geral devido à ausência do “amigo”, deixando as mulheres no estado de absoluta dependência em relação aos homens.

O discurso da obra incomodou o poder instituído, que teve necessidade de vilipendia-la: perseguiu a autora, intimidou quem a publicara, tentou boicotar-lhe a carreira. Contudo, *Minha Senhora de Mim* viria a contar com uma edição da Editorial Futuro, em 1974, ou seja, logo após o término da ditadura, e viria ainda a ser republicada décadas mais tarde, pela Gótica, em 2001, e pela LeYa/ Dom Quixote, em 2015. Em 1990, Ana Luísa Amaral escreveu *Minha Senhora de Quê*, que, pelo seu carácter intertextual, dialoga com a obra de Maria Teresa Horta, mantendo-a viva. Para além disso, a obra faz parte do Plano Nacional de Leitura (PNL) desde o ano lectivo de 2016/2017⁵, chegando assim às novas gerações de estudantes e leitores.

Ainda hoje a autora tem uma produção literária regular (publicou *Meninas* em 2014 e *Poesis* em 2017), tendo vencido alguns prémios literários (Prémio Máxima de Literatura, 2010, Prémio D. Dinis, 2011, Prémio Autores de 2017). As tentativas de boicote da sua obra por parte da PIDE foram infrutíferas. A obra literária de Maria Teresa Horta, para além da sua riqueza

⁵ A obra *Poemas para Leonor* também está integrada no PNL, com recomendação para o Ensino Secundário.

em recursos estilísticos, inclui propostas de mundo, olha para o mundo e tenta alterá-lo, formula uma nova proposta social.

Maria Teresa Horta, Maria Isabel Barreno e Maria Velho da Costa

Novas Cartas Portuguesas (1972) teve um papel de destaque na história literária e na história portuguesa do século XXI. Escrita a seis mãos, acção rara em literatura, desafia as noções de autoria. Para além disso, é uma obra intertextual, dialoga com outras, consegue alcance no passado (as autoras partiram de *Lettres Portugaises*, um romance publicado por Claude Barbin em 1669).

Censurada três dias após a sua publicação, *Novas Cartas Portuguesas*, considerada por Isabel Allegro de Magalhães a única obra de destaque claramente feminista na segunda metade do século XX, uma vez que denuncia as opressões nos domínios privado e público (MAGALHÃES, 1995, p. 21), deu azo a uma onda de protestos marcantes, numa onda de solidariedade que contou com a presença de vários escritores e outros intelectuais, dentro e fora das fronteiras. Tendo a obra sido considerada “pornográfica” pela PIDE, o caso foi entregue à polícia dos costumes e as autoras foram alvos de um processo-crime. Rui Patrício, Ministro dos Negócios Estrangeiros, chegou a contactar as autoras, dizendo-lhes que, se declarassem publicamente que, através do livro, não tinham querido ofender nem o Governo nem o nome de Portugal, o processo por crime de abuso de liberdade de imprensa seria retirado. A proposta foi rejeitada pelas três. Já Marcelo Caetano, no programa de televisão “Conversas de Família”, foi mais agressivo que Patrício, dizendo que as autoras ajudavam os inimigos do país e eram indignas de serem portuguesas.

Em Portugal, chegou a haver a proibição de informações em relação a este caso via imprensa escrita ou falada. Assim, os nomes das autoras não podiam aparecer em veículos de comunicação social, sob a ameaça de serem fechados. A pressão acabou por surtir o efeito contrário e o caso teve várias repercussões na Europa, o que incluiu uma ocupação de mulheres na Embaixada Portuguesa da Holanda, manifestações de repúdio em Washington e várias manifestações em Paris, com figuras como Simone de Beauvoir, Marguerite Duras ou Jean-Paul Sartre. Aliás, a obra teve recepções muito diferentes em Portugal e em França: proibida no primeiro, teve o interesse da Grasset e da Galimard para publicação.

Assim, a obra, que chamou a atenção para a relação de subalternidade em que as mulheres viviam, denunciando-a como construção social e rejeitando a naturalização que o Estado Novo tentava fazer passar, provocou uma onda de solidariedade internacional ímpar, com manifestações e com a criação do primeiro grupo do Movimento de Libertação das Mulheres.

Com uma recepção tão intensa e combativa, a importância de *Novas Cartas Portuguesas* supera, e muito, o seu valor literário, ainda que este não deva ser ignorado. Teve o destino adivinhável, claro, embora o alcance da sua recepção fosse inimaginável – nunca ocorrera uma onda de solidariedade tão forte pela proibição de uma obra literária em Portugal.

Conclusões

Nem todas as obras estudadas foram capazes de expressar o *zeitgeist* em que foram concebidas, nem todas tinham imbuída a proposta de um mundo diferente, nem todas fizeram daquilo que as fez ser censuradas elementos internos das estruturas narrativas. Numas procura-se a relação dialógica autora-obra-público; noutras há elementos que não parecem exigir uma resposta do leitor, que não parecem responsabilizá-lo no processo de comunicação ou mesmo na vida pública. Numas a estruturação das obras foi norteadada por um claro controlo crítico, noutras esse controlo não parece sequer ter existido.

As autoras que caíram no esquecimento foram aquelas que não questionaram o mundo nem quiseram intervir sobre ele de forma inequívoca, que não desempenharam qualquer papel na estética linguística, que não se adentraram nas entranhas da sociedade portuguesa ou nas construções psicológicas das personagens. Concluimos que essa ausência do cânone se deveu mais aos vários processos de canonização de autores do que à acção dos serviços censórios. Não queremos com isto dizer que o primeiro é independente do segundo, queremos apenas sugerir que, mesmo sem a censura imediata dessas obras, elas não teriam nem o deslumbramento estético nem a reflexão sociológica nem a capacidade interventiva necessárias para sobreviver dentro da história literária ou da história do país.

As autoras aqui tratadas que caíram no esquecimento não tiveram qualquer impacto nos movimentos literários do século XX nem na sociedade portuguesa. As que, mesmo apesar da ditadura, conseguiram o seu lugar fizeram-no graças à capacidade interventiva das suas obras e ao seu olhar atento ao *zeitgeist*, assim como à sua vontade de alterá-lo. Exigiam do leitor; iniciavam relações dialógicas e não discursos unilaterais.

As linhas de censura da PIDE eram quase sempre previsíveis: foram censuradas as obras de cariz erótico e aquelas que, de alguma forma, incentivavam à sublevação. Se uma mexia com a moral católica do Estado Novo, altamente repressiva, a outra ameaçava a prossecução imperturbável do regime. No primeiro caso, o ser-se mulher era particularmente problemático, e os agentes da PIDE consideravam sempre que o cariz erótico, para além de imoral ou pecaminoso, era indigno de mulheres. Tal está de acordo com essa moral referida, que impelia a dessexualização das mulheres.

As escritoras que aqui tratamos, de um modo geral, têm muito pouco em comum entre si. Ou melhor, podemos reuni-las em dois grupos. Se é certo que podem partir de um lugar social com algumas semelhanças (por exemplo, fazerem parte de uma maioria social tratada como minoria, estarem às mãos de um regime que tenta domesticá-las e diminuí-las intelectualmente e diferirem de grande parte das outras mulheres do país, já que tinham acesso à escolarização e, por isso, de alguma forma, podiam já estar enquadradas na elite intelectual do país), também é certo que tratámos aqui obras muitíssimo diferentes. Assim, se Maria Archer, Carmen de Figueiredo, Maria da Glória e Nita Clímaco não fizeram das suas obras uma busca constante pelo diálogo com o leitor, se dele não exigiram respostas e acção, se não tentaram acicatá-lo e provocá-lo, se não fizeram das suas criações literárias inequívocas acções políticas, o mesmo não se poderá dizer de Natália Correia, Fiama H. P. Brandão, Maria Teresa Horta, Maria Velho

da Costa e Maria Isabel Barreno, que olharam para o seu tempo e quiseram alterá-lo, fazendo da criação artística uma ferramenta política e social.

Referências

- ARCHER, Maria. *Ida e volta dum caixa de cigarros*. Lisboa: Editorial O Século, 1938.
- ARCHER, Maria. *Casa Sem Pão*. Lisboa: Empresa Contemporânea de edições, 1947.
- BARRENO, Maria Isabel; HORTA, Maria Teresa; COSTA, Maria Velho da. *Novas Cartas Portuguesas*. Alfragide: Dom Quixote, 2010.
- BRANDÃO, Fiama Hasse Pais. *O Testamento*. Lisboa: Portugalia, 1962a.
- BRANDÃO, Fiama Hasse Pais. *O Museu. Novíssimo Teatro Português*. Lisboa: Ao Sol, 1962b.
- BRANDÃO, Fiama Hasse Pais. *Quem move as árvores*. Lisboa: Arcádia, 1979.
- CÂNDIDO, António. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- CLÍMACO, Nita. *Falsos Preconceitos*. Lisboa/Paris: Edição da autora, 1964.
- CLÍMACO, Nita. *Pigalle*. Lisboa/Paris: Edição da autora, 1965.
- CLÍMACO, Nita. *O adolescente*. Lisboa/Paris: Edição da autora, 1966.
- CLÍMACO, Nita. *A salto*. Lisboa/Paris: Edição da autora, 1967.
- CLÍMACO, Nita. *A francesa*. Lisboa/Paris: Edição da autora, 1968.
- CORREIA, Natália. *Comunicação*. Lisboa: Contraponto, 1959.
- CORREIA, Natália. *O vinho e a lira*. Lisboa: Edições Afrodite, 1966.
- CORREIA, Natália. *O Encoberto*. Lisboa: Galeria Panorama, 1969.
- CORREIA, Natália. *A Pécora*. Lisboa: O Jornal, 1990.
- CORREIA, Natália. *Antologia de Poesia Portuguesa Erótica e Satírica*. Antígona: Lisboa, 2005.
- CORREIA, Natália. *O Homúnculo*. Vila Nova de Gaia: Redil Publicações, 2015.
- CUNHA, Paula Cristina Ribeiro da Rocha de Moraes. Da Crítica Feminista e a Escrita Feminina. *Revista Criação & Crítica*, [S.l.], v. 8, p. 1-11, 2012. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/viewFile/46837/50598>. Acesso em: 16/09/2015.
- ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo: Editora perspectiva, 1988.
- ECO, Umberto. *A definição de arte*. Lisboa: Edições 70, 1972.
- FIGUEIREDO, Carmen de. *Famintos*. Porto: Domingos Barreira, 1950.

- FIGUEIREDO, Carmen de. *Vinte Anos de Manicómio!* Lisboa: Empresa Literária Universal, 195-.
- GLÓRIA, Maria da. *A Magrizela*. Lisboa: edição de autora, 1962.
- HORTA, Maria Teresa. *O delator. Novíssimo Teatro Português*. Lisboa: Ao Sol, 1962.
- HORTA, Maria Teresa. *Minha Senhora de Mim*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1971.
- JAUSS, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Tel Gallimard, 1978.
- LOPES, João Teixeira. A recepção é a arma do povo?. *Virus*, n. 11. Lisboa: Bloco de Esquerda, 2010.
- MAGALHÃES, Isabel Allegro de. *O Sexo dos textos*. Lisboa: Caminho, 1995.
- MOREIRA, Olga Archer. Prefácio. In: BORDEIRA, Guilherme. *Acerca de Maria Archer*. Lisboa: Edições Vieira da Silva, 2014, p. 7.
- NEVES, Helena. *O Estado Novo e as Mulheres*. Lisboa: Câmara Municipal, 2001.
- NOGUEIRA, Franco. *O Estado Novo [1933-1974]*. Barcelos: Livraria Civilização Editora, 1981.
- OLIVEIRA, Ana Maria Domingues de. Quarenta anos de Minha Senhora de Mim. In: SEMINÁRIO NACIONAL MULHER E LITERATURA. 16., 2009. [S.l.] Anais. Disponível em: http://www.telunb.com.br/mulhereliteratura/anais/wp-content/uploads/2012/01/ana_maria_domingues.pdf. Acesso em: 19/09/2016.
- PEDROSA, Ana Bárbara. O Encoberto: o pessimismo de que se imbui um símbolo da esperança. *Revista LitCult*, [S.l.], v. 12. 2. semestre de 2016. Disponível em: <http://litcult.net/o-encoberto-o-pessimismo-de-que-se-imbui-um-simbolo-da-esperanca/>. Acesso em: 10/10/2016.
- PEDROSA, Ana Bárbara. Mais do que resistência, avanço: desde o boicote de *Minha Senhora de Mim* à sua canonização. *Anuário da Literatura*. Florianópolis, v. 22, n. 1, p. 116-127, 2017.
- PIMENTEL, Irene Flunser. *História das Organizações Femininas do Estado Novo*. Lisboa: Temas e Debates, 2001.
- ROSAS, Fernando. *Salazar e o Poder. A Arte de Saber Durar*. Lisboa: Tinta-da-china, 2013.
- SALAZAR, Oliveira. *Discursos e notas políticas – VI – 1959-1966*. Coimbra: Coimbra Editora, Lda, 1967.
- SIMÕES, João Gaspar. Livro do mês. *Átomo*, 30 de Outubro de 1949, p.15-16, 1949.
- TAVARES, Maria Manuela Paiva Fernandes. *Feminismos em Portugal (1947-2007)*. 2008. Tese Doutorado em Estudos Sobre as Mulheres. Universidade Aberta, Lisboa, Portugal, 2008. Disponível em: <https://repositorioaberto.uab.pt/bitstream/10400.2/1346/1/Tese%20de%20doutoramento%20Manuela%20TavaresVF.pdf>. Acesso em: 19/09/2016.

NOTAS DE AUTORIA

Ana Bárbara Pedrosa (anabarbarapedrosa@gmail.com) é licenciada em Línguas Aplicadas pela Universidade do Minho, mestre em Estudos Portugueses pela Universidade Nova de Lisboa, pós-graduada em Linguística pela Universidade de Lisboa, pós-graduada em Economia e Políticas Públicas pelo ISCTE-UNL e doutorada em Ciências Humanas. É investigadora científica, editora, revisora, tradutora, crítica literária e romancista.

Como citar esse artigo de acordo com as normas da revista

PEDROSA, Ana Bárbara. Do zeitgeist às prateleiras – as obras das autoras portuguesas censuradas. *Anuário de Literatura*, Florianópolis, v. 24, n. 2, p. 116-134, 2019.

Contribuição de autoria

Não se aplica.

Financiamento

Fellow Mundus

Consentimento de uso de imagem

Não se aplica.

Aprovação de comitê de ética em pesquisa

Não se aplica.

Licença de uso

Este artigo está licenciado sob a [Licença Creative Commons CC-BY](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/). Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Histórico

Recebido em: 19/12/2018

Revisões requeridas em: 28/04/2019

Aprovado em: 16/06/2019

