
“Na pele nova não será inscrita a experiência verde e limosa”: a escrita inventiva de Maria Isabel Barreno em *Os outros legítimos superiores* (1970)¹

*“The green and slimy experience will not be inscribed on the new skin”: the inventive writing of Maria Isabel Barreno in *Os outros legítimos superiores* (1970)*

Jorge Vicente Valentim

Universidade Federal de São Carlos / FAPESP

Penélope Eiko Aragaki Salles

Universidade Federal de São Carlos / CAPES

DOI:

<https://doi.org/10.37508/rcl.2026.n56a1428>

RESUMO

A partir de alguns pressupostos levantados por Eduardo Prado Coelho (2004) e Isabel Allegro de Magalhães (2002), pretendo analisar o romance de Maria Isabel Barreno, *Os outros legítimos superiores* (1970), gestado e escrito ao longo da década de 1960, demonstrando como a escritora portuguesa, nesse período de intensas inovações no cenário literário, pro-

¹ Texto resultante de pesquisa realizada no Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, com Bolsa de Pesquisa no Exterior da FAPESP (2023/06790-5).

curou outras formas de criar ficção, inserindo-se no percurso inventivo deste período.

PALAVRAS-CHAVE: Década de 1960; Escrita de autoria feminina; Inovações narrativas; Hibridismo; Maria Isabel Barreno.

ABSTRACT

Based on some assumptions raised by Eduardo Prado Coelho (2004) and Isabel Allegro de Magalhães (2002), I intend to analyze Maria Isabel Barreno's novel, *Os outros legítimos superiores* (1970), conceived and written throughout the 1960s, demonstrating how the Portuguese writer, in this period of intense innovations in the literary scene, sought other ways of creating fiction, inserting herself into the inventive path of this period.

KEYWORDS: 1960s; Female authors writing; Narrative innovations; Hybridity; Maria Isabel Barreno.

Este texto é para Luci Ruas (*in memoriam*), pelo tanto de uma saudade que não cessa e pela memória afetiva de amor à literatura. Meu sincero e comovido reconhecimento.

Para as mulheres, historicamente privadas do poder simbólico da autoria e da autoridade cultural, a construção de uma subjectividade coerentemente poética e feminina afigura-se como um objetivo pelo menos tão urgente como a desconstrução do sujeito monolítico e autoritário que tem preocupado os seus irmãos em literatura e teoria (Klobucka, 2009, p. 70).

A tentativa de resignação da mulher a um destino biológico – serás mãe, provavelmente, portanto trata de ser mãe, com dores e sacrifício, e nada mais – não é igualmente estranha? Que outros exemplos conhecemos no género? Bastante pelo contrário, toda a atividade do ser humano tem sido uma luta contra o seu destino biológico (Barreno, 1972, p. 91).

Observada de forma ampla e global, a década de 1960 constitui um dos períodos mais marcantes da história ocidental, seja no âmbito de ocorrências políticas que influenciaram os caminhos futuros, seja no campo das experimentações estéticas, abrindo um horizonte frutífero de novas incidências nos mais distintos campos das artes. Basta verificar, por exemplo, que, mesmo numa perspectiva muito breve, não são poucos os eventos que se incluem nessas duas categorias e que podem facilitar uma compreensão dimensional deste período.

No primeiro caso, podemos lembrar a crise dos mísseis cubanos em 1962; o recrudescimento da Guerra Fria (e a transposição para o cinema das aventuras de espionagem de James Bond, personagem criado por Ian Flemming, que bem representa as forças em oposição durante este contexto); os movimentos estudantis e trabalhistas deflagrados pelo maio de 1968, em Paris (Dreyfus; Marx; Poivedin, 1996; Hobsbawm, 2003); a efervescência dos movimentos feministas e ligados aos direitos das mulheres, seja no mundo, seja mais especificamente em Portugal (Ergas, 1995; Tavares, 2011); a revolta de Stonewall, em Nova Iorque (Aldrich, 2006); a explosão das Guerras de Libertação nos países africanos ocupados por Portugal (Ribeiro, 1999); o início da ditadura militar no Brasil (Gaspari, 2014); além de outros fatos relevantes na década de 1960, fato é que todos eles dão uma ideia da turbulência política e da complexidade das relações geopolíticas deflagradas no período em questão.

Já no âmbito estético, podemos destacar a impulsão dos movimentos da contracultura, da *Pop Art* e da música minimalista (Vallaud, 1990); o surgimento do Cinema Novo e do Tropicalismo, enquanto formas de resistência à ditadura militar no Brasil (Hollanda; Gonçalves, 1987); a consolidação do *nouveau roman* e a impulsão da *Nouvelle Vague*, na França (Vallaud, 1990); o surgimento de Maio de 61, no campo da poesia portuguesa (Silveira, 1986), e a própria desagre-

gação do grupo surrealista (preconizada já na década de 1950), com algumas incidências esparsas na literatura em Portugal (Marinho, 1987; Reis, 2005). Todos estes dados contribuem para perfilar a profusão e a efervescência culturais emergidas ao longo da década de 1960, período a que Eduardo Prado Coelho (2004) irá designar não só como “uma catadupa de acontecimentos”, mas também, “uma das fases intelectualmente mais estimulantes e produtivas da segunda metade do século XX” (Coelho, 2004, p. 69).

No tocante à ficção portuguesa contemporânea, é preciso destacar a importância do ano de 1968, momento em que, segundo Ana Paula Arnaut (2002) e Carlos Reis (2005), pressente-se a inserção de algo novo nos universos da escrita: o Post-Modernismo, vislumbrado a partir da publicação de *O Delfim*, de José Cardoso Pires. Ora, se a

rearticulação da narrativa e das suas categorias fundamentais, a uma espécie de desagregação do romance, enquanto género internamente coeso, em crescente combinação com o culto da dispersão discursiva, incidindo [...] sobretudo no plano temporal (Reis, 2005, p. 246) (,)

se a perda de nitidez das personagens (Reis, 2005) e se a grande problemática dos romancistas reside na “dificuldade em dar forma romanesca a esse mundo cada vez mais vazio de crenças e mais repleto de fluidas experiências e vivências” (Arnaut, 2002, p. 33), para além de outros aspectos, não será incoerente inserirmos dentro das marcas deste movimento no cenário português outros nomes neste elenco post-modernista, como, por exemplo, Augusto Abelaira (com *Bolor*, 1968); Natália Correia (com *A Madona*, 1968); e, é claro, Maria Isabel Barreno (com *Os outros legítimos superiores*, 1966-1969).

Ao abordar o segundo romance de Maria Isabel Barreno, não quero com isto defender a sua ligação ao post-modernismo ou categori-

zá-la como uma escritora post-modernista, ainda que tal caminho de leitura seja possível. Antes, o objetivo aqui é analisar *Os outros legítimos superiores* como uma narrativa extremamente inventiva e devidamente inserida neste período de grande efervescência cultural em Portugal. E vale lembrar que se o nome da autora ficou definitivamente gravado na história literária ocidental pela reconhecida parceria com Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa, na autoria das *Novas cartas portuguesas*, nunca será demais lembrar que, das “Três Marias”, ela é a que menos possui textos críticos a respeito de sua obra. Tirando as *Cartas* de 1972, o interesse sobre a sua produção literária parece não ter a mesma medida que as outras duas contemporâneas suas, posto que a sua fortuna crítica é visível e quantitativamente menor².

Infelizmente, alguma crítica da época não conseguiu dar-lhe o devido reconhecimento. Numa análise extremamente ácida (e diria mesmo grosseira), publicada no *Diário de Notícias*, em 28 de janeiro de 1971, João Gaspar Simões destrói completamente o projeto criador de Maria Isabel Barreno, ao afirmar que *Os outros legítimos superiores* “não passa de qualquer coisa sem pé nem cabeça” (Simões, 1981, p. 377). Na verdade, não consegue o ensaísta português detectar qualquer tipo de novidade na escrita barreneana, desde o romance de estreia (*De noite todas as árvores são negras*, 1968), antes, compreende-a como uma escritora perdida nos seus próprios labirintos de escrita e sem qualquer talento ou propensão ao exercício artístico:

² Esta conclusão é facilmente percebida nos principais bancos de dados e informações sobre trabalhos acadêmicos. Seja na Biblioteca Nacional de Portugal (www.bn.pt), seja nas plataformas científicas (Ciência Vitae, Lattes/CNPq, por exemplo), quantitativamente, Maria Isabel Barreno surge em quantidade menor em relação às suas companheiras de autoria das *Novas cartas portuguesas*, e mesmo em comparação com outras escritoras, como Agustina Bessa-Luís, Lídia Jorge e Teolinda Gersão.

“onde irá parar esta libertinagem da ficção portuguesa ao serviço de filosofias moldadas em esquemas onde a personalidade cede o passo a ideologias e técnicas inovadoras? Aos baixios em que Maria Isabel Barreno acaba de naufragar” (Simões, 1981, p. 378).

É claro que outra não poderia ser a posição interventiva de Gaspar Simões diante de um romance que põe em causa não apenas a questão social dos menos favorecidos (crianças, mulheres, idosos e homossexuais), sempre diminuídos e desprezados por aqueles que se acham os outros “legítimos superiores” (Barreno, 1970, p. 148), mas também a crítica contundente de uma perspectiva emergentemente feminista sobre o domínio patriarcal, advogado e defendido pelas mentalidades menos progressistas da época:

‘em consequência do que vimos a apontar está delimitado o papel das mulheres na sociedade, companheiras do homem mesmo quando trabalham. Elas surgem nos lugares secundários ou subalternos, nos lugares de ‘ajudantes’, hospedeiras, assistentes, secretárias, mulheres de limpeza. [...]’ (Barreno, 1970, p. 52);

[...] era muito difícil darem prémios a mulheres (Barreno, 1970, p. 91);

‘Porque não se contentam as mulheres com o ter filhos? [...] os homens não chegam, e custam muito caro, toca a trabalhar, mulheres, mão-de-obra de segunda classe’ (Barreno, 1970, p. 101-102);

‘Basta de interrupções; quem está empregado tem de trabalhar das nove às seis, picar o ponto, ganhar aquilo que está estipulado, o que aconteceria se todos desertássemos? Aqui não há esmolas [...]’ (Barreno, 1970, p. 131);

[...] é perigoso que as crianças oiçam palavras tão desencantadas, as crianças que todos os dias se debruçam na escola sobre temas de reflexão [...]. As crianças que se querem pontuais e alegres, as famílias sérias incutem nos seus rebentos a noção do tempo e do dever (Barreno, 1970, p. 131).

Tal como os excertos acima evidenciam, o olhar de Maria Isabel Barreno alicerça-se sobre uma insatisfação e uma revolta diante de poderes instituídos que recusam a compreender a condição feminina como um outro seu igual. Daí que o romance em questão efabula alegoricamente uma cidade marcada pelo ócio burguês, pela insatisfação dos que não suportam mais a hierarquia segregadora, pela mulher que se quer ver reconhecida e dignificada. Talvez, todos estes procedimentos de criação tenham incomodado o crítico presentista no seu parecer sobre a obra, muito mais propenso a uma análise detida exclusivamente ao aspecto estético do texto, sem qualquer ligação com o contexto político.

Também João Décio, professor de literatura portuguesa da UNESP de Assis, em 1971, analisa os dois romances até então publicados de Maria Isabel Barreno, apontando-lhes muitas fraquezas, sobretudo, quando identifica os aportes feministas da autora e sua preocupação em expor as precariedades das condições das mulheres no Portugal estadonovista. Segundo ele,

esta preocupação que Maria Isabel Barreno apresenta, relativamente à educação da menina e da mulher portuguesa, a nosso ver, limita seu romance à discussão de meros problemas locais e de caráter burguês, já abandonado pelos mais expressivos romancistas da atualidade em Portugal.

Toda esta ‘jeremiada’ em torno da menina portuguesa e da mulher, respectivamente em *De noite as árvores são negras* e *Os outros legítimos superiores*, situam-se dentro do processo natural e normal da ‘libertação da mulher’, mas não são suficientes para erguer um grande romance que pretenda alçar vôo mais alto que o simples circular pela limitada atmosfera burguesa ou pequeno-burguesa de Lisboa. Assim, a militância dos romances de Maria Isabel Barreno constitui o seu elemento mais visível e diminui o seu valor ficcional. Nos momentos, porém, em que a romancista

realiza a crítica social com sua fina ironia, aí sim, temos os melhores momentos de sua obra (Décio, 1971, p. 24).

Não acredito que se possa falar numa militância feminista e nem que as reivindicações (muito justas, diga-se de passagem) efabuladas na trama possam ser resumidas a uma expressão como “jeremiada”. A própria autora, em entrevista em 2011, discorre sobre os diferentes conceitos do feminismo, alinhando-se muito mais na reflexão sobre as condições das mulheres, a dignificação do seu trabalho, a questão de gênero enquanto forma libertadora de pensar o mundo, o distanciamento de concepções redutoras do movimento e a perspectiva política sempre presente nas suas indagações (Barreno, 2011).

Neste sentido, por mais elegante que seja a crítica do ensaísta brasileiro, pensar a estrutura narrativa do romance em questão como falha, diminutiva ou carregada de oscilações não me parece uma análise justa da obra da escritora, até porque, na minha perspectiva, como veremos mais adiante, *Os outros legítimos superiores* confirma aquela percepção crítica de José Manuel da Costa Esteves (2016), para quem a escrita da autora portuguesa em foco é

atravessada por uma voz indagadora, que interroga as falsas evidências, a ordem aparente e lógica, desconstruindo uma visão da sociedade e do mundo patriarcal, dando chaves, apontando sinais, para que o leitor trace o seu próprio caminho a partir das ruínas (Esteves, 2016).

Assim, não deixa de ser um fato curioso essa pouca atenção dada à obra de Maria Isabel Barreno, sobretudo, se levarmos em consideração a potência e a inventividade dos seus projetos de escrita. E tal aspecto pode ser já notado no subtítulo dado à narrativa em foco: “Folhetim de ficção filosófica” (Barreno, 1970, p. 7). Longe de ser uma

denominação gratuita, a retomada de um gênero textual que se desenvolveu ao longo do século XIX (com entradas significativas no posterior) sinaliza um exercício de revisitação e remodelação daquela “forma de publicação de vários gêneros literários (romance, crítica, poesia), de índole, em regra, ligeira, em jornais que reservavam uma secção especial para esse material, geralmente a parte inferior de uma página, separada do restante texto por um traço” (Shaw, 1982, p. 213).

Já de antemão, é preciso alertar que *Os outros legítimos superiores* nada tem de ligeiro ou de ligação com a “esfera do entretenimento, como prática cultural complementar da função informativa da imprensa” (Reis, 2018, p. 183), tal como o folhetim tradicionalmente se articula. Na verdade, gosto de pensar que a estratégia de Maria Isabel Barreno tenha sido a de tentar despistar a atenção da censura estadonovista, empregando ao lado desta expressão de cunho pejorativo (Reis, 2018) a designação de “ficção filosófica”, sobretudo, quando pensamos na formação tradicional do gênero narrativo que floresceu ao longo do século XIX.

Como bem explica Marlyse Meyer (2005), oriundo da França (o *feuilleton*), a expressão designava um espaço específico do jornal impresso (*rez-de-chaussé*, ou seja, o rodapé), onde se abordavam temas cotidianos, chistes, ou, então, falava-se de peças recém-estreadas ou obras publicadas naquele momento. Fato é que,

numa época em que a ficção está na crista da onda, o folhetim torna-se o espaço onde se pode treinar a narrativa, onde se aceitam mestres e noviços do gênero, histórias curtas ou menos curtas e adota-se a norma inglesa de publicações em série se houver mais textos e menos colunas (Meyer, 2005, p. 58).

Já aqui, é possível conceber a estratégia de Maria Isabel Barreno, ao revisitar uma categoria narrativa tradicionalmente marcada, ora pelo reconhecido “espaço da liberdade e da recreação” (Meyer, 2005, p. 58) – ainda que esta última nada tenha a ver com o romance em foco –, ora pela sua estreita “relação com o mundo cotidiano” (Meyer, 2005, p. 95). Talvez, essa proximidade seja o aspecto mais preponderante na articulação do subtítulo da obra, porque o olhar do narrador está diretamente colocado sobre um cotidiano sufocante, repressor, hierarquizante, em que sobre os ombros da mulher (a personagem Maria) pesa a linha de raciocínio vigente no período do Estado Novo Salazarista, qual seja, a condição de subordinação, de inferioridade biológica e de obrigatória dependência em relação ao homem, não podendo fugir ao casamento e nem ao papel da “glorificada maternidade” (Barreno, 1970, p. 67), tendo em vista o imperativo de continuidade das gerações herdeiras do patriarcado:

o profeta é um reformado descontente; as mulheres que riem na rua, nesta hora morta, desagradam-lhe, ‘dantes, a verdadeira riqueza era o ventre das mulheres, donde saíam os nossos filhos, e agora deixam-nas rir no meio da rua, qualquer um lhes pode tocar’ (Barreno, 1970, p. 30);

Riem todas, muito, ‘Maria, Maria, são ambas Maria e não se conhecem’, ‘eu também sou Maria, também eu, mas nós temos outros nomes, elas são só Maria, Maria só’. Maria só; Maria reconhece-se inventada, ouve ‘só’ ecoando no fundo dum poço vazio, como a realidade triste dum palco sem cenários. Inventada por todos, em cada momento, adequada às circunstâncias e às necessidades de cada um, mulher fraca e indefesa, mãe heróica, companheira desvelada, ardil pecaminoso, contraditória, exausta, personagem solicitada na literatura dos homens, e levantam-se as Penélopes, as Filipas, as Sanseverinas, as Bovarys e as Nanás, figuras-chaves carregando o peso misterioso da intriga, nos livros dos homens onde surgem retratos de mulher, e outros homens dizem

‘admirável!’, tão possuída consideram a sua natureza, enquanto as mulheres dão gritinhos (Barreno, 1970, p. 32);

Maria está grávida. As amigas tomam chá e aconselham, comentam; ‘não pense no parto, quanto menos pensar nisso, melhor, ainda não se nota nada, tem sorte’. As revistas dizem-lhe que uma gola de renda branca e um laço sob o peito lhe manterá a frescura, apesar do seu estado, ‘e não fale a esse respeito com ninguém, a sua gravidez é um assunto que só lhe diz respeito, e ao seu marido’. Maria inquieta-se porque as faces que a rodeiam transformaram-se em múmias, as faces mas também as mãos, rígidas mãos de bonecos empalhados, e porque está só, como num sonho ou numa maldição, ouvindo vozes para além duma cerca, vozes trazidas num vento disperso, porque são em volta máscaras de cera e vozes severas que certamente a vão cercar até que ela se transforme também em qualquer coisa de temível, em cera, em outra consciência, enquanto a sua se ensombrará numa vaga temível de nada, pois que Maria se sente já um túmulo vivo, um seio quieto que transporta nova vida. ‘Porque gostam de me ver grávida?’, mas a resposta não vem imediata, os olhares escarninhos e temerosos acentuam-se na água de sonho que a envolve, água espessa de todos os sonhos que se fazem num, a vida é um instante totalmente vivido, grossa gota de óleo, lágrima de algum monstro que a criou, lhe ditou as leis e se compraz no mal do mundo. Maria entrebucha no seu repetido pesadelo da infância, onde uma grande betoneira a desfazia em lama, ante risos secretos dum demiurgo, dos circunstantes, dos adultos que regiam tão tortamente o mundo, queriam-lhe mal porque ela sabia e fazia coisas de mais, era coisas de mais, tinha um poder estranho de viver, o que não é perdoado (Barreno, 1970, p. 45-46);

O sábio desinfectou-se. Veio a velha governanta, despiu-lhe o sobretudo poeirento, resmungando, baixo, como pode resmungar a governanta que tem vários anos de casa. O sábio é solteiro. Lavou as mãos com álcool, ‘a porcaria é muita, em certas zonas da cida-

de’. ‘A procriação, o trabalho e a defesa são estas as três tarefas a realizar numa sociedade sedentária, em função das quais a sociedade se organiza, segundo uma hierarquia directamente relacionável com a parte de sofrimento que, em princípio, irá caber a cada cidadão. Assim, os cidadãos mais conceituados são aqueles que se preparam para uma tarefa fisicamente menos penosa, o que nos traz duas divisões sociais; transversalmente, a sociedade divide-se em vários escalões, consoante a actividade produtiva ou defensiva que foi atribuída ao indivíduo, havendo neste caso uma noção indistinta duma certa arbitrariedade, e portanto uma esperança, por vezes concretizável, de passagem a outro escalão; longitudinalmente, a sociedade divide-se em homens e mulheres, estas hierarquizadas consoante os maridos ou os pais a que pertencem (completamente desclassificadas são as sem marido e que foram renegadas pelos pais). As mulheres estão obviamente preparadas para a procriação, que é considerada um verdadeiro drama, não havendo, portanto, nesta divisão qualquer esperança de alteração de estatuto [...]’ (Barreno, 1970, p. 48).

Baseado na trajetória da jovem Maria e de Adolfo, seu companheiro, o romance não dá qualquer pista onde a ação decorre. Sabemos apenas que se trata de uma “cidade sem mácula e sem carácter” (Barreno, 1970, p. 9), ora descrita pela sua sujeira, com “o calor húmido [que] forma uma papa negra com a poeira das fábricas e o patinhar das pessoas” (p. 169), ora sublinhada pelo seu “grande desenvolvimento” (p. 172), com famílias a passear pelos largos e praças, “com produtos que sugerem a eficiência e a rapidez e a limpeza” (p. 172), com todos os órgãos e transportes funcionando plenamente. Também as eventuais personagens secundárias não são nomeadas, apenas são indicadas pela sua função na trama, como “o sábio” (p. 15), “as crianças” (p. 24), “o profeta” (p. 30), “as amigas de Maria” (p. 50), “o presidente do júri” (p. 125), “a mulher sem traje adequado” (p. 125) e “o industrial” (p. 143), dentre outras.

Apesar de não se tratar de um procedimento novo, a não nomeação das personagens e a despersonalização da localização geográfica constituem caminhos de criação que propiciam uma liquidez e uma elasticidade maiores a essas categorias narrativas, a ponto de elas se tornarem uma referência mais abrangente no tocante à carga simbólica. Quero com isto dizer que tanto Maria, quanto Adolfo, tanto a cidade, quanto os espaços mais íntimos, todos eles podem se referir não apenas à realidade portuguesa, local, imediata, mas também a uma circunstância supra-nacional, muito mais cosmopolita e global.

Aliás, a este respeito, Eduardo Prado Coelho (2004) é incisivo ao demonstrar como os anos de 1960 revelaram uma verdadeira eferescência cultural, com nomes da crítica e da intelectualidade mundiais circulando pelos meios acadêmicos em Portugal. Tal sintoma mostra-se visível na estrutura e na mensagem romanescas arquitetadas por Maria Isabel Barreno, na medida em que aquela mesma “capacidade criadora que marca efectivamente os anos 60” (Coelho, 2004, p. 72) reverbera ao longo das páginas da obra.

Se a propensão a uma “*passagem para o exterior*” (Coelho, 2004, p. 77) pode ser sentida na abertura cosmopolita de espaços e personagens não nomeados, não menos uma provocação de um “*retorno para o interior*” (Coelho, 2004, p. 77) também será absorvida pelo projeto criador barreano. No meu entender, isto se deve a uma articulação primeira com o contexto ditatorial português, e os trechos acima deixam claro todo o cenário de imposição de normas e regras sociais, a que Maria, apesar de sua relutância e de seu questionamento, observa e, em primeira mão, tenta se adaptar. Os pensamentos de diversas personagens, como o profeta (representação de uma geração anterior e mais velha), como as amigas de Maria (espécie de metonímia de uma burguesia ociosa e conformada com o estatuto de inferioridade em relação ao homem) e como o sábio (figuração

de uma intelectualidade que compactua com a hierarquização de classes e gêneros nessa sociedade dominada pelo conformismo, pelo medo e pela censura), convergem para uma vivência autoritária, onde “um marido é a afirmação da mulher” (Barreno, 1970, p. 36) e “a mãe é a mais sublime das criaturas’, os sonetos, os romances, as estátuas e os lugares-comuns” (Barreno, 1970, p. 34) são os destinos finais da condição feminina.

Por diversas vezes, na trama, a protagonista é tomada por aflição, inconformismo, incompreensão, incômodo e desassossego diante da forma violenta com que o espaço da cidade se configura e se impõe sobre as mulheres. Daí que em vários momentos, a narrativa é invadida não só pelo fluxo de consciência³ da personagem, mas também é toda ela alicerçada numa climatização de pendor surrealista, onde imagens se fundem, se alteram e se justapõem. Gosto de pensar que o momento acima citado em que Maria se vê diante de um processo de mumificação com suas amigas, diluindo-se numa espécie de mar de cera, a saída de uma realidade momentânea para um cenário insólito e desagregador, onde se transporta para um “pesadelo da infância” (Barreno, 1970, p. 45), não está longe daquilo que Natália Correia irá chamar de “perspectiva anamórfica” (Correia, 1973, p. 10),

³ Recurso literário por demais conhecido, o fluxo de consciência (*streaming of consciousness*) ganhou, anos antes da publicação deste romance de Maria Isabel Barreno, um dos estudos mais paradigmáticos. Trata-se de *Streaming of consciousness*, de Robert Humphrey (1958), em que o ensaísta define do seguinte modo: “if, then, the term stream of consciousness (I shall use it since it is already established as a literary label) is reserved for indicating an approach to the presentation of psychological aspects of character in fiction it can be used with some precision. (...)Hence, the novels that are said to use the stream-of-consciousness technique to a considerable degree prove, upon analysis, to be novels which have as their essential subject matter the consciousness of one or more characters; that is, the depicted consciousness serves as a screen on which the material in these novels is presented” (Humphrey, 1958, p. 1-2).

posto que a sequência acima citada não só opera no campo da construção plástica da cena, porque aniquila a “perspectiva como fator da realidade, projectando as formas para fora de si mesmas deslocando-as de maneira que surjam reestabelecidas, quando vistas de um determinado ponto” (Correia, 1973, p. 10) – o movimento de saída e retorno para o convívio com as amigas, antes transformadas em múmias –, mas também pela ruptura da própria lógica verossimilhante, literalmente rasurada pela “perspectiva mental anamórfica” (Barreno, 1970, p. 11), adotada pelo narrador.

Claro que não quero afirmar peremptoriamente que Maria Isabel Barreno é uma escritora surrealista, mas não deixa de ser curiosa a forma como ela adota e insere elementos estéticos caros à geração que floresceu em Portugal nos anos 1940-1950, numa plasticidade híbrida, sobretudo, se considerarmos que à crítica social ácida e cirúrgica, presente em *Os outros legítimos superiores*, alia-se uma experimentação e uma escrita inventiva que se compraz naquela mesma “esperança de realizar a união total do mundo visível e do mundo imaginário” (Correia, 1973, p. 11).

A contundência com que a escritora constrói uma criatura, denominada “o sábio”, revelando a face conservadora, machista, ortodoxa, preconceituosa, discriminatória e violenta de sua “explicação filosófico-religiosa da organização social” (Barreno, 1970, p. 49), dá uma noção do teor crítico que move a arquitetura do romance. Não deixa de ser irônica, portanto, a linha de pensamento desta personagem, na medida em que é designada pelo signo da sabedoria, mas esta se encontra mergulhada numa objetificação da mulher, de um ser humano: “a sociedade divide-se em homens e mulheres, estas hierarquizadas consoante os maridos ou os pais a que pertencem (completamente desclassificadas são as sem marido e que foram renegadas pelos pais)” (Barreno, 1970, p. 48). Ironicamente, é um sábio que per-

petua um pensamento atrasado em relação às mulheres e promove uma hierarquização entre indivíduos mais e menos conceituados.

É preciso, portanto, lembrar que *Os outros legítimos superiores* surge no contexto político da Primavera Marcelista⁴, momento vislumbrado como uma luz no fim do túnel, uma espécie de esperança de gradual saída do fascismo salazarista. Ao final do texto, a própria autora faz questão de registrar as datas em que a obra fora concebida: “Outubro de 1968 – Junho de 1969. Outubro de 1966 – Dezembro de 1967” (Barreno, 1970, p. 195), ou seja, na segunda metade da década de 1960. Longe de se diferenciar do seu antecessor, o que se observa é uma perpetuação da violência, a partir da negativa do Estado português em pôr fim ao conflito bélico em terras africanas. Segundo Fernando Rosas, a única estratégia pensada pelo então Chefe do governo em relação à Guerra Colonial era a de “impor pela força a sua duração e já sem alma para moldar as almas de quem quer que fosse. Esse espectro agónico e violento foi a imagem derradeira do fascismo lusitano” (Rosas, 2021, p. 46).

Trata-se, portanto, de um contexto em que o pensamento da sociedade ainda estava arraigado em bases hierarquizantes e moralistas. A tentativa de impor-se pela força e pela violência, recusando qualquer

⁴ Período histórico conhecido como a derrocada do Estado Novo, ele compreende o período de 1968 (quando o Presidente da República decreta a incapacidade de continuidade no cargo de António Oliveira Salazar, debilitado após um acidente), momento em que Marcelo Caetano assume a Presidente do Conselho, até 1974, quando deflagrada a Revolução dos Cravos. Tal como esclarece Fernando Rosas (2016, p. 33-34), “apesar de, inicialmente, entre 1968 e 1970, Caetano ter ensaiado algumas reformas nos planos social, educacional e económico, e de esboçar uma tímida abertura política, o facto é que ele se mostraria incapaz de encontrar, ao menos atempadamente, uma solução política para a guerra colonial, a grande e incontornável questão de cuja resolução tudo o mais (desde logo a sobrevivência do próprio regime) dependia”.

iniciativa de fim da guerra que se arrastava, já dá uma demonstração do falhanço da política portuguesa e da atitude de truculência, enquanto marcas desse período. Na trama romanesca de Maria Isabel Barreno, a experiência da gravidez de Maria, as falas de suas amigas, o olhar do profeta e a linha de raciocínio do sábio evidenciam a permanência da tese (ultrapassada e indigna, diga-se de passagem) de que “a dignidade da mulher resulta da sua função maternal, entendida como vocação, na perspectiva de que elas são seres derivados” (Peniche, 2021, p. 253). No meu entender, não à toa, Maria vai tentando desconstruir estes mecanismos impostos, seja pela insatisfação explícita, seja pela imaginação anamórfica, absorvida pela voz narrativa.

Ora, tais mecanismos constitutivos da trama levam-me a pensar *Os outros legítimos superiores* como uma obra plenamente em sintonia com as interrogações em circulação na década de 1960, na medida em que o romance investe, tal como elucidada Isabel Allegro de Magalhães (2002), num

espaço de crítica que põe mais abertamente em causa as estruturas tradicionais não apenas a nível político (crítica que evidentemente já vem de trás, mas que assume agora novas vozes e modalidades) como também a nível familiar e dos costumes, a nível moral e cultural (Magalhães, 2002, p. 367).

Vê-se na forma irônica com que as personagens o sábio e o profeta articulam seus pensamentos um espírito de rebeldia, de afrontamento e de desobediência explícitos da autora diante de um quadro político fascista, censorial e autoritário por parte do narrador, além da sua perspectiva, que põe em causa o discurso cerceador, machista e dominador das entidades promotoras do patriarcado (Barreno, 1993). A voz do júri, muitas vezes descrita como “um silvo de cobra, tocando a reunir e a atacar” (Barreno, 1970, p. 167), confirma tal ordenação obrigatória dentro

de regimes controladores: “o destino humano é a morte, o destino da mulher é ter filhos, e o do homem é trabalhar” (Barreno, 1970, p. 160). Gosto de pensar, portanto, que tais estratégias não deixam de realçar aquela “consciência frequentemente irônica, de auto-ironia e até auto-destruição” (Magalhães, 2002, p. 370), tão características da década de 1960, conforme nos esclarece Isabel Allegro de Magalhães (2002). Também Maria Isabel Barreno se insere neste cenário de “consciência de crise humanista e cultural” (Magalhães, 2002, p. 368).

Se as cenas acima põem em xeque um cotidiano exaustivo, sufocante e repressivo, como falamos anteriormente, as suas exposições poderiam até ser lidas pelo viés do “essencial da estética do folhetim” (Meyer, 2005, p. 71), pelo tanto que remete ao dia a dia de uma cidade que, constantemente, tudo reprime e amordaça nos percursos de seus habitantes. No entanto, gosto de pensar que esta forma de efabular ações de personagens comuns, triviais e inominados, constitui uma estratégia proposital de Maria Isabel Barreno, talvez, para não só evocar um certo tom folhetinesco e, assim, desviar a sua obra daquela concepção de romance herdada do século XIX, mas também para incutir uma outra concepção de criação romanesca, capaz de agregar diferentes categorias narrativas, diferentes formas de compor as suas criaturas, além de flexibilizar o espaço estático e propor uma instância mais móvel, mais maleável às próprias alterações das personagens. Acredito que, aqui, reside a capacidade de hibridização da autora em agregar diferentes espécies estéticas que circulavam naquela época.

Vale lembrar que a autora, na década de 1960, era leitora ávida de Suplementos Literários em circulação: *A Capital*, *Diário de Lisboa* e *Diário de Notícias*, dentre outros. Através dessas leituras, é muito provável que Maria Isabel Barreno tenha travado contato com algum tipo de texto próximo da condição de folhetim, que nesses jornais eram publicados. Além disso, a sua formação liceal inclui também obras que se enquadram nesta categoria, indo das histórias em qua-

drinhos até romances oitocentistas (Barreno, 1993). Ou seja, não me parece gratuita a escolha da autora para designar o seu romance, valendo-se de expressões tão contraditórias entre si.

Por outro lado, ao conjugar o seu “Folhetim” com a “ficção filosófica”, gosto de pensar que Maria Isabel Barreno observa com atenção algumas das principais tendências da ficção neste período, para além das realizações surrealistas, que estavam muito próximas desta segunda categoria. De um lado, o *nouveau roman* francês, e de outro, o romance de dicção existencialista.

Do primeiro, Isabel Allegro de Magalhães (2002, p. 371) sublinha que “o *nouveau roman* apresenta, pois, uma nova visão do homem-no-mundo e novas regras estéticas”. Assim, entendemos que os fluxos que se vão conectando ao longo da narrativa bem podem apontar para aquela “impossível inteligibilidade do mundo, de onde todas as certezas desvaneceram”, porque “gera na narrativa ficcional a paradoxal afirmação de impossibilidade do acto de narrar” (Magalhães, 2002, p. 371). Também as personagens vão abdicando de sua concreitude, descrição e nomeação e passam a se alicerçar em aspectos mais porosos e fluidos, como a sua função, a sua profissão ou o seu exercício cotidiano. Por sua vez, a própria intriga é fragmentada, seja por digressões do narrador e das personagens, seja pela eliminação da causalidade temporal e das justaposições espaciais e imagéticas.

Já sobre o segundo, que muitos acreditam ser um herdeiro incontornável do primeiro (Coelho, 2004; Lourenço, 1994; Magalhães, 2002; Reis, 2005), aborda-se a intensa produção de Vergílio Ferreira, de onde emergem “referências literárias e filosóficas como o existencialismo e a fenomenologia, o novo romance, Kafka, Albert Camus e André Malraux, marcos de um percurso em que cada vez mais está em causa a estrutura do romance como género internamente coeso” (Reis, 2005, p. 241). Claro que esta categoria não se restringe unicamente à produção vergiliana, ainda que seu nome seja um expoente

neste gênero. Também Agustina Bessa-Luís, Almeida Faria, Augusto Abelaira e Maria Gabriela Llansol, por exemplo, incluem-se entre aqueles que refletiram e desenvolveram diálogos entre a ficção e a filosofia (Magalhães, 2002; Reis, 2005).

Diante de tanta confluência estética, como não perceber o olhar atento e arguto de Maria Isabel Barreno ao compor *Os outros legítimos superiores*? Todos esses elementos comparecem na arquitetura romanesca, além de serem articulados dentro da própria elaboração temática. Assim, os questionamentos sobre a condição feminina, sobre a imposição patriarcal de subalternidade ao homem (ao pai, ao marido e ao tutor), além de profundas interrogações sobre o papel da mulher na sociedade, o tipo de educação que recebia, e de críticas contundentes direcionadas a hierarquizações, não só de gênero, mas também de classe, fazem deste romance uma espécie de “Babel feliz”, na exata concepção de Roland Barthes, na medida em que a “coabitação das linguagens” estéticas, a “confusão das línguas” (Barthes, 1987, p. 8), dos pensamentos das personagens, das digressões narrativas, geram esse salutar espaço de concentração.

Vejamos os excertos abaixo:

na escola, as crianças estão alinhadas nos seus bancos, a tarde é longa e as moscas obstinam-se nos vidros das janelas. As crianças estão alinhadas e lêem trechos escolhidos, as vozes levantam-se sobre os ruídos em surdina, ‘a rosa é a rainha das flores’, o professor compassa a leitura e aprova, as vozes das crianças propagam-se na cidade, são agora ruídos quotidianos, e nas janelas, nos passeios próximos, os adultos, que reprovadamente viram as crianças aproximar-se da escola em bandos desorganizados, aprovam agora a cadência das vozes, ‘o leão é o rei dos animais’, sorriem. ‘Vamos agora interpretar’, diz o professor:
– Porque diz o autor que o leão é o rei dos animais?

As crianças aventuram-se a medo nesse mundo estranho da mentalidade dos adultos, não atinam:

- Porque é o mais bonito, o mais esperto, o mais forte.
- Sim, sem dúvida porque é o mais forte, mas o autor fala em rei dos animais para demonstrar, em toda a parte, a necessidade da hierarquia. A hierarquia dá-nos a segurança dos lugares destinados.

Nos passeios, nas janelas, os adultos sorriem, as vozes das crianças propagam-se, ‘no ano de 1820 nasceu imperador’, e os adultos aprovam, ‘é necessário que os nossos filhos reconheçam os poderes instituídos, e que tudo existe por causa dos homens importantes’. (Barreno, 1970, p. 25-26);

À porta do palácio amontoam-se os maltrapilhos, invejados em horas de ócio – a pobreza é feliz, dizem os jovens prometedores com pais bem colocados e grandes ideias próprias, e as raparigas que os ouvem sacodem os cabelos sedosos e repetem, ‘sim, a pobreza é feliz – porque o seu precário absoluto se situa no pão de cada dia’.

A meio da sala, no coração do anfiteatro, entre duas árvores perfeitas, levanta-se um burburinho. Muitas pessoas levantam-se e espreitam, tentam ver o que se passa, vão dando notícias aos que ficaram sentados, pousam um programa no lugar que abandonaram. Entre as duas árvores está uma mulher nervosa; defronte dela um guarda da sala explica, não tem traje adequado, tem de sair, já não fala com a mulher, ela teima, deixa-se ficar sentada, enerva-se, o guarda justifica-se, explica em volta o que se passa, tem de sair, tem de sair, apoiam os circunstantes solicitados pelo olhar crente do guarda; e baixo, com prudência, acrescentam, ‘é um escândalo, nunca a deviam ter deixado entrar’. [...]

O filho tem uns olhos redondos e está junto da mãe; segura-lhe no braço e puxa-a para trás devagarinho, e os seus dedos movem-se numa carícia mansa sobre a pele do pulso.

- Pensei que podia vir. Muita gente me conhece, estão ali sentados e não me defendem, não dizem sei quem é mas sabem, sou

duma família educada e estudei os meus pais mandaram-me estudar, não precisava, tirei um curso, sempre bom, diziam, os meus pais educaram-me como deve ser, tenho direito de aqui estar, casei-me era bonita, e ainda hoje, estou mal vestida mas ninguém pode dizer que pareço uma mulher ordinária, mesmo os que não me conhecem mas eles calam-se, não me defendem, casei estive casada dez anos e tive dois filhos, fui boa mãe, vivíamos bem, o meu marido tinha um bom lugar, eu não precisava trabalhar e o meu marido dizia-me, se ele soubesse coitado, dizia-me, tens um curso é sempre bom se eu morrer podes trabalhar para ti e para os nossos filhos, alguém o ouviu, um espírito mau, ele morreu os meus pais já tinham morrido vivíamos bem mas não contávamos com a desgraça, quem pode contar com a desgraça? Eles morreram, fiquei sem nada fui-me empregar responderam: tirou um curso há dez anos e nunca trabalhou? O seu curso deixou de ser bom. Fiquei sem nada. Trabalho muito não tenho dinheiro. Pus os meus filhos a estudar, é sempre bom. Os meus filhos são bons estudantes, este vem receber um prémio. Sou boa mãe. Cumprido o que me disseram mas nada disso me recomenda, fiquei sem nada não me respeitam, e querem expulsar-me desta sala. Não valho nada afinal? (Barreno, 1970, p. 123-126);

Há terror na multidão que não sabe o que se destrói e o que se constrói, as palavras são enganadoras, e sempre iguais, para a mentira e para a verdade, as intenções do início numa noite de revolta não eram confessas, ninguém ia assistir a um prémio, as decisões tomam-se assim no escuro mundo escondido pelo raciocínio, nas esplanadas explica-se com vagar o avanço e o retrocesso das lutas, os cidadãos desanimam, ‘quem luta?’, os heróis de ontem são os mortos de hoje, Adolfo terá de abandonar a cidade, há sábios obscuros que se transformam póstumamente em profetas heróicos e ficam ecoando, talvez porque a glória apenas corrói os vivos, e os mortos não têm objecções (Barreno, 1970, p. 181).

Como fragmentos costurados a partir de temas integrantes da realidade portuguesa da década de 1960, as passagens vão justapondo-se para compor o mosaico actancial de *Os legítimos superiores*. A educação baseada numa norma obrigatória de obediência inquestionável à hierarquia, onde cada um tem um papel social específico, não o podendo alterar ou promover algum tipo de troca de posição; ou, ainda, a explicação do professor sobre a condição de um animal, como o leão, no contexto da selva, demonstra aquele tipo de ensino alicerçado na máxima de um “lugar para cada um e cada um no seu lugar” (Pacheco *apud* Pimentel, 2011, p. 393)⁵.

Da teoria à prática, a cena da mulher maltrapilha com o filho, que receberia um prêmio na solenidade em que aparece, evidencia que a preocupação maior dos membros do júri e da plateia não é a de se comover com a contrariedade que marca a vida social da jovem mãe, mas com a manutenção de dispositivos sociais que não podem e não devem ser demovidos. Daí o mal-estar dos presentes em não aceitar a presença dessa mulher, maculando uma *doxa* plenamente firmada naquele grupo social, e, em contraposição, a justa interrogação acusatória da mulher: “não valho nada afinal?” (Barreno, 1970, p. 126).

Diante de um *locus* marcado pela fratura e pela insatisfação, o cenário muda drasticamente e a cidade passa a ser o palco de uma espécie de revolta das novas gerações contra as mais velhas, quase sempre descritas

⁵ Esta conhecida máxima foi proferida por António Carneiro Pacheco, Ministro da Educação do Estado Novo, num discurso em 1936, quando propugna a ideia de uma ocupação espacial segregada, a fim de evitar qualquer tipo de troca entre indivíduos de classes distintas. E, mesmo antes dele, num outro discurso (*O cidadão do Estado Novo*) proferido em 1935, em Viana do Castelo, Manuel Rodrigues, então professor catedrático de Direito da Universidade de Coimbra e intelectual alinhado com a direita católica da política de Salazar, indicava este mesmo ideal segregador: “o primeiro dever do cidadão (...) consiste em *cada um desempenhar bem o lugar que lhe foi confiado*” (Rodrigues, 1935, p. 16; grifos nossos).

com um tom pejorativo, na medida em que impedem o surgimento de novas ideias e censuram todos aqueles que pensam de forma diferente. A imposição surge num diálogo de Maria com uma personagem inominada que declara a norma que não pode ser rompida: “– (...) nós não gostamos das pessoas com sonhos próprios. (...) Não gostamos de pessoas mentirosas, de pessoas com sonhos próprios, pessoas que sentem o vazio e imaginam o exótico” (Barreno, 1970, p. 15).

Não me parece gratuito, portanto, o fato de Maria se sentir tantas vezes deslocada, exatamente pelo seu espírito inquieto e por saber e fazer coisas que só ela poderia dimensionar. Diante de tanta proibição, é preciso encontrar mecanismos de reação e resistência, e, neste sentido, a criatura de Maria Isabel Barreno cumpre o seu objetivo: “Maria cumpre a tarefa que lhe foi distribuída e vinga-se, porque o sofrimento sempre incomoda, vinga-se duma injusta distribuição de tarefas” (Barreno, 1970, p. 61). Também a sua reação em defesa da mulher maltrapilha sensibiliza outros presentes na solenidade, mas não impede que, no decorrer da trama, uma revolta alimente suas raízes e se dissemine por toda a cidade. Da violência nas telas de cinema, passa-se a vivenciar a violência dos conflitos sociais nos espaços de trânsito e moradia. Talvez, por isso, outro não poderia ser o caminho de conclusão do romance, a não ser o discurso comovido da protagonista, diante de uma plateia que parece não reagir:

– As cidades vivem à sombra do passado, têm monumentos, têm leis, instituições, têm gente. Gente que se reconhece, que pára que anda, os degraus das portas estão cavados pelos pés e os nomes das ruas, e os números das portas são imagens gravadas, com prédios sujos ou limpos e portas de vidro ou de tinta estalada. As pessoas dizem conheço, conheço, sei de cor, passo aí todos os dias, há tanto tempo. As pessoas reconhecem-se, são pedras, são portas, são prédios, são ruas, gente que conheceram, são leis e instituições, são recordações, lições da escola, monumentos, são vestidos, tradi-

ções, e coisas-que-se-compram-para-pôr-lá-em casa, são olhares, são gestos. É grave pensar-se que dizemos as mesmas coisas. As cidades são grandes, a terra é imensa e nunca duas pessoas coincidem. Apenas poderemos continuar a manter o respeito pelo próximo, agora que nos chegou um eco de coisas ditas há tanto tempo, só agora pensamos que poderíamos modificar as decisões dum júri, e o seu destino e os dos outros. Não é sempre o mesmo, da mesma maneira, usando-se as mesmas palavras, a mesma escala de bem e de mal. Deitaremos abaixo toda as classificações, os concursos, os jogos, as carreiras, os exames, as eliminatórias, as raças e os géneros, teremos de libertar a espécie humana dos adjetivos, ‘sou mais esperto do que os outros’, só é frase imoral enquanto a esperteza for considerada um mérito, e tanta gente que ainda permanece calada com as suas verdades, e são conversas que se desenvolvem entre velhos e novos, entre mulheres e homens, e crianças e adultos, conversas compactas, no ar da cidade não há apenas a claridade rendilhada do dia, nem só as alucinações de Maria, que imagina o antes e depois dos gestos e das palavras, dos diálogos inacabados, toscos – para os tornar perfeitos havia que confundi-los com a claridade do dia, sem contornos, deveriam esbater-se os interlocutores, e que ninguém fosse numerável –, há os diálogos toscos que sobem como fumo, em espirais nítidas, e que depois são absorvidas na atmosfera transparente, absorvidos, não mortos, impossível dizer agora as partículas brancas de há pouco, esbateram-se na claridade do dia, esbateram-se os interlocutores que se escutavam, na memória os contornos são esbatidos e todos os passados são perfeitos (Barreno, 1970, p. 193-194).

Ansiosa por alterar profundamente o *status quo* daquela cidade, Maria coloca-se frontalmente contra as convenções, os lugares-comuns e as posições sociais pré-determinadas por uma lógica patriarcal e autoritária. Não me parece gratuito, portanto, que a voz narrativa invada o discurso da personagem, misturando o seu pensamento ao discurso da protagonista, para com ela se sintonizar. Aliás, também Adolfo, ao

tentar se aventurar no universo da escrita, vivencia a experiência do deslocamento e da censura, quando se autointerroga sobre o próprio exercício de resiliência que a literatura é capaz de instaurar, seja no campo da reflexão ensaística, seja no da efabulação ficcional:

Adolfo suspira. A sede que se deseja. A angústia do ser pensante. É ingrata a tarefa do escritor nesta terra seca, de homens incertos. Onde está agora essa harmonia perdida entre pessoas e coisas, como uma tarde de Outono em que tudo se funde, sem contornos, numa bruma cinzenta? E como transmitir esta ruptura nova? Um ensaio provando que as convicções estão ainda no passado quando as acções se projectam já no futuro? Adolfo suspira e as suas mãos fazem-se lentas sobre a mesa; um ensaio é laborioso, será comprado por cinquenta pessoas, lido por seis, citado em dois novos ensaios. [...] Talvez escrever um romance, gritante e feito de contrastes, com personagens repartidas em tempos diferentes, homens de negócios, enérgicos, consultando quiromantes (Barreno, 1970, p. 19-20).

Ao misturar categorias textuais muito díspares entre si, acredito que Maria Isabel Barreno sinaliza para uma nítida hibridização do texto construído. Isto porque, tal como alerta Zilá Bernd, este fenómeno tem a ver com aquilo

que participa de dois ou mais conjuntos, gêneros ou estilos. Considera-se híbrida a composição de dois elementos diversos anormalmente reunidos para originar um terceiro elemento que pode ter as características dos dois primeiros reforçadas ou reduzidas (Bernd, 2009).

Logo, se as diferentes perspectivas que aparecem ao longo da trama advogam um olhar multifacetado sobre realidades distintas, por outro lado, a natureza de uma densidade na explicação das sequências

actanciais, o esfacelamento da lógica diacrônica temporal, as digressões e as devassas nos pensamentos mais particulares e íntimos das personagens fazem de *Os outros legítimos superiores* um romance tocado e alicerçado em bases reflexivo-filosóficas, num processo de hibridização muito bem conseguido.

Tal como vimos, uma delas é a de expor a condição feminina da época, sempre descrita a partir de um viés machista e hierarquizador, tal como a fala do sábio, por diversas vezes, evidencia: “os diversos motivos de colonização da mulher sintetizam-se numa causa primeira, a necessidade de sobrevivência, de continuidade, de todo o ser humano” (Barreno, 1970, p. 53-54). Outra é o próprio autoritarismo, característico de regimes que oprimem não apenas as mulheres, mas também aqueles subalternizados pelos discursos de poder que exigem obediência e disciplina totais aos seus comandados: “[...] ‘sedes virtuosos, institui-se a superioridade inabalável da autoridade, obedeci aos vossos legítimos superiores, a autoridade é legítima em sí’ [...]” (Barreno, 1970, p. 168).

Na verdade, acredito que a protagonista de *Os outros legítimos superiores* revela a faceta feminista de Maria Isabel Barreno, tal como ela própria confessara (Barreno, 2011), apontando um outro caminho possível, que não o de cerceamento e silenciamento da voz feminina. Ao contrário do próprio estatuto imposto pela sociedade estadonovista, a personagem Maria recusa a submissão, recusa o silêncio e recusa a hierarquização: “Maria, símbolo de transformação, tornou-se depois inquietante” (Barreno, 1970, p. 96). Daí que o romance escrito nos anos finais de 1960 e publicado em 1970 enquadra-se de forma muito peculiar no mesmo contexto dos romances posteriores, na medida em que a discussão sobre os direitos das mulheres constitui uma pauta incontornável da autora. Neste sentido, Maria de Fátima Marinho acertadamente sublinha que

o universo romanesco de Maria Isabel Barreno dá importância especial às relações familiares, sejam elas as de marido e mulher ou as de um núcleo que se estrutura em torno de códigos tacitamente aceites, mas que começam a ser postos em causa por mulheres conscientes do papel redutor e reprimido que a sociedade lhes reservou. As obras publicadas até meados da década de 1980 refletem de modo premente e obsessivo essa condição feminina, que começa a questionar-se sobre a imutabilidade de uma sociedade que não consegue assimilar um contra-poder que fará sombra ao discurso masculino, estabelecido por séculos de incontestado domínio (Marinho, 2006, p. 203).

Nestas condições, a protagonista Maria sobressai como pertencente “ao grupo dos desgarrados que não absorvem o fundamental da propaganda, as palavras-chave, os nomes são esquecidos” (Barreno, 1970, p. 99). Sua atitude é de não aceitação tácita daquilo que lhe é imposto. E, aqui, gosto de pensar que reside a grande artimanha da autora portuguesa, porque, ao colocar o ofício de escritor (a partir do pensamento da personagem Adolfo) sob o signo do pesaroso, do atormentado e do angustiante, diante de uma realidade marcada pela alienação de uns e pelo domínio autoritário de outros; ao sublinhar as ligações de sua protagonista “junto de tudo o que sofre, e é fraco, e indefeso” (Barreno, 1970, p. 58); não está Maria Isabel Barreno também investindo num “árduo romance filosófico” (Barreno, 1970, p. 88), de profunda crítica social e de nítido pendor feminista em plena ditadura?

Ora, se assim é, então *Os outros legítimos superiores* pode ser compreendido naquela “lógica mental dos anos 60: a clausura de um labirinto infinito ou a metatextualidade de um texto que eternamente se bifurca” (Coelho, 2002, p. 70), sublinhada por Eduardo Prado Coelho como um dos paradigmas criadores da década de 1960. Se, como afirmamos anteriormente, a fragmentação, o fluxo de consciência, a não nomeação de espaços e personagens, o investimento e a de-

vassa sobre os pensamentos das personagens, misturando-os aos do próprio narrador, propiciam essa climatização labiríntica, também a escrita de *Os outros legítimos superiores*, justapondo categorias genológicas e estéticas distintas, vale da hibridização, do roubo salutar e sem hierarquias para construir uma espécie de “história de amor, (...) a história dum povo nómada, numa luta digna pela sobrevivência” (Barreno, 1970, p. 195).

História de amor à escrita literária, mas também história de resistências, de lutas e de “novos sentimentos possíveis” (Barreno, 1970, p. 92), desafiando padrões pré-estabelecidos em tempos sombrios de ditadura e firmando uma esperança possível numa democracia que não tardaria em chegar. Tal como o narrador alertara na abertura do romance, parece que também na tessitura de *Os outros legítimos superiores* não caberia a “experiência verde e limosa” (Barreno, 1970, p. 9), tão comum e repetitiva das velhas fórmulas de composição, mas tão somente o frescor de uma “pele nova” (Barreno, 1970, p. 9) que procura, no processo de hibridização, encontrar um caminho todo seu onde possa “encher um livro de novos sentimentos possíveis” (Barreno, 1970, p. 92) e experiências estéticas outras, num salutar exercício de criação.

RECEBIDO: 30/11/2025

APROVADO: 27/12/2025

REFERÊNCIAS

ALDRICH, Robert (ed.). *Gay life and culture*. A World history. London: Thames & Hudson, 2006.

ARNAUT, Ana Paula. *Post-Modernismo no romance português contemporâneo*. Fios de Ariadne e marcas de Proteu. Coimbra: Almedina, 2002.

BARRENO, [Maria] Isabel. Depoimento. In: RIBEIRO, Sérgio *et al.* *A condição da mulher portuguesa*. Lisboa: Editorial Estampa, 1972. p. 75-96.

BARRENO, Maria Isabel. [Depoimento]. In: BARREIRA, Cecília. *Confidências de mulheres*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1993. p. 93-103.

BARRENO, Maria Isabel. Maria Isabel Barreno apresenta-se com biografia breve. *Ler + ler melhor – Maria Isabel Barreno*. RTP Ensina, 2011. Disponível em: <https://ensina.rtp.pt/artigo/maria-isabel-barreno-apresenta-se-com-biografia-breve/>. Acesso em 28 nov. 2025.

BARRENO, Maria Isabel. *Os outros legítimos superiores*. Folhetim de ficção filosófica. Lisboa: Publicações Europa-América, 1970.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BERND, Zilá. Híbrido. In: CEIA, Carlos (org.). *E-Dicionário de Termos Literários*, 27 dez. 2009. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/hibrido> Acesso em: 23 nov. 2025.

COELHO, Eduardo Prado. Anos 60: as clausuras infinitas. In: COELHO, Eduardo Prado. *A razão do azul*. Vila Nova de Famalicão: Quasi, 2004. p. 65-81.

CORREIA, Natália. *O Surrealismo na poesia portuguesa*. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1973.

DÉCIO, João. O romance de Maria Isabel Barreno. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 6, n. 3, p. 23-26, 1971. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/fale/article/view/20703>. Acesso em: 27 nov. 2025.

DREYFUS, F.-G; MARX, Roland; POIDEVIN, Raymond. *História geral da Europa*. Tradução de Álvaro Salema. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1996.

ERGAS, Yasmine. O sujeito mulher. O feminismo nos anos 1960-1980. In: THÉBAUD, Françoise. *História das Mulheres. O século XX*. Tradução de Maria Helena da Cruz Coelho et al. Porto: Edições Afrontamento, 1995. p. 583-611.

ESTEVES, José Manuel da Costa. Faleceu uma voz pela igualdade – Maria Isabel Barreno. *Camões. Instituto da cooperação e da língua*, Portugal, 5 set. 2016. Disponível em: <https://www.instituto-camoes.pt/sobre/comunicacao/noticias/maria-isabel-barreno>. Acesso em: 29 nov. 2025.

GASPARI, Elio. *A ditadura envergonhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

HOBSBAWM, Eric. *Era dos extremos. O breve século XX: 1914-1991*. 2. ed. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

- HOLLANDA, Heloísa B. de; GONÇALVES, Marcos A. *Cultura e participação nos anos 60*. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- HUMPHREY, Robert. *Streaming of consciousness in Modern novel*. Los Angeles: University of California Press, 1958.
- KLOBUCKA, Anna M. *O formato mulher. A emergência da autoria feminina na poesia portuguesa*. Coimbra: Angelus Novus, 2009.
- LOURENÇO, Eduardo. *O canto do signo. Existência e literatura (1957-1993)*. Lisboa: Presença, 1994.
- MAGALHÃES, Isabel Allegro de. Anos 60. Ficção. In: LOPES, Óscar; MARINHO, Maria de Fátima (dir.). *História da literatura portuguesa. As correntes contemporâneas*. Lisboa: Alfa, 2002. p. 365-416.
- MARINHO, Maria de Fátima. Maria Isabel Barreno – O feminismo em construção. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 10, n. 19, p. 203-214, 2006. Disponível em: <https://periodicos.pucminas.br/scripta/article/view/13974/10976>. Acesso em: 29 nov. 2025.
- MARINHO, Maria de Fátima. *O Surrealismo em Portugal*. Lisboa: IN-CM, 1987.
- MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- PENICHE, Andrea. A aventura das mulheres. In: ROSAS, Fernando *et al.* *O século XX português. Política, economia, sociedade, cultura, império*. Lisboa: Tinta da China, 2021. p. 245-291.
- PIMENTEL, Irene Flunser. *A cada um o seu lugar. A política feminina do Estado Novo*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2011.
- REIS, Carlos. *Dicionário de estudos narrativos*. Coimbra: Almedina, 2018.
- REIS, Carlos. *História crítica da literatura portuguesa. (Do Neo-Realismo ao Post-Modernismo)*. Lisboa: Verbo, 2005.
- RIBEIRO, Jorge. *Marcas da Guerra Colonial*. Porto: Campo das Letras, 1999.
- RODRIGUES, Manuel. *O cidadão do Estado Novo*. Lisboa: Edição da União Nacional, 1935.
- ROSAS, Fernando. Marcelo Caetano. In: REIS, António *et al.* (coord.). *Dicionário de História de Portugal. O 25 de abril*. Porto: Livraria Editora Figueirinhas, 2016. v. 2, p. 30-35.

ROSAS, Fernando. Os quatro Regimes. *In: ROSAS, Fernando et al. O século XX português. Política, economia, sociedade, cultura, império.* Lisboa: Tinta da China, 2021. p. 17-115.

SHAW, Harry. *Dicionário de termos literários.* Tradução de Cardigos dos Reis. Lisboa: Dom Quixote, 1982.

SILVEIRA, Jorge Fernandes da. *Portugal Maio de Poesia 61.* Lisboa: IN-CM, 1986.

SIMÕES, João Gaspar. *Crítica IV. Contistas, novelistas e outros prosadores contemporâneos: 1942-1979.* Lisboa: IN-CM, 1981.

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

VALLAUD, Pierre. *História do século XX.* Tradução de Carla Sertório. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1990.

MINICURRÍCULO

JORGE VICENTE VALENTIM é Professor Titular de Literaturas de Língua Portuguesa (Literatura Portuguesa e Literaturas Africanas de Língua Portuguesa) do Departamento de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Bolsista BEP da FAPESP (2023/06790-3) e Bolsista Produtividade do CNPq. Foi Presidente da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa (ABRAPLIP), na gestão 2022-2023.

PENÉLOPE EIKO ARAGAKI SALLES é Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), desenvolvendo um projeto de pesquisa sobre as representações da violência na novíssima ficção portuguesa de autoria feminina (Ana Margarida de Carvalho, Carla Pais e Judite Canha Fernandes), com bolsa CAPES, sob a orientação do Prof. Dr. Jorge Vicente Valentim.