

***Novas cartas portuguesas* e as promessas da *Vita Nova*: da renovação à compaixão**

Sarah Carmo
Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

Resumo

O presente artigo visa analisar *Novas cartas portuguesas* de Maria Isabel Barreno, Maria Velho da Costa e Maria Teresa Horta partindo do conceito de *Vita Nova*, concebido por Barthes nos últimos anos da sua vida. Considerando a ligação íntima que a ideia de *Vita Nova* estabelece entre vida e escrita, trata-se de reconsiderar as noções de autor e de sujeito da escrita abaladas pela assinatura em comum. Assim estudamos a forma como o texto inscreve-se como projeto encetado pela “conversão” coletiva e pelo compromisso entre as três autoras, para em seguida nos debruçar sobre a procura de uma forma nova empreendida pelas “três Marias”, concorrendo ao surgimento de um sujeito movediço, intimamente ligado à escrita e ao outro no cerne da compaixão.

Palavras-chave: *Vita Nova*; *Novas cartas portuguesas*; autor; género; mudança.

Résumé

Cet article vise à analyser *Novas cartas portuguesas* de Maria Isabel Barreno, de Maria Velho da Costa et de Maria Teresa Horta à partir du concept de *Vita Nova* porté par le dernier Barthes. Le lien intime que l'idée de *Vita Nova* établit entre vie et écriture nous invite à reconsidérer les notions d'auteur et de sujet de l'écriture telles qu'elles sont mises à mal par l'écriture à trois. Ainsi, nous analysons comment le texte s'expose en tant que projet élaboré à partir d'une "conversion" collective et de l'engagement entre les auteures. Puis, nous nous intéressons à la recherche entreprise par les "trois Maria" d'une forme nouvelle qui concourt à l'élaboration d'un sujet mouvant, intimement lié à son écriture et à l'autre.

Mots-clés: *Vita Nova*; *Nouvelles lettres portugaises*; auteur; genre; changement.

*Vita Nova, comme geste radical (nécessité de discontinuer
ce qui marchait avant sur sa lancée).
(BARTHES, 2012, p. 40)*

*C'est ainsi que tous les quinze ou vingt ans nous perdons
une vie et nous en accueillons une autre.
(CIXOUS, 1990, p. 46)*

Em 1972, com a publicação de *Novas cartas portuguesas*, as chamadas “três Marias”, Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa, empreendiam um verdadeiro ato de

revolução: retorno e mudança ao mesmo tempo. De facto, se por um lado, a referência explícita às *Cartas portuguesas*¹ apontava para o reinvestimento de um mito cultural e identitário português através de um género largamente codificado, o género epistolar, por outro lado, a clara intenção transgressora expressa nos 120 fragmentos que compõem o livro participava da sua desconstrução. Abordando temas censurados ou proibidos no contexto político da ditadura fascista do Estado Novo, o texto constituía uma crítica acesa à sociedade portuguesa e apelava consequentemente para uma renovação social, cultural e literária. Esta ideia de mudança assente sobre questões ligadas à escrita, à leitura e à ruptura encontra um eco na problemática da *Vita Nova*, tal como a experimentou Roland Barthes. Último projeto do pensador iniciado após a morte da mãe, a *Vita Nova* surge como um sentimento urgente de renovação em que vida e escrita estão intimamente ligadas. Reveste então uma dimensão biográfica e pessoal que parece alheia às preocupações de um livro como *Novas cartas portuguesas*, declaradamente coletivo, em que a escrita a seis mãos procede duma “desestabiliz[ação] [d]as noções fixas de autoria e autoridade” (Amaral, 2010, p. XVI). O propósito deste artigo é analisar como o conceito de *Vita Nova* permite pensar de forma renovada a noção de autor e de sujeito autoral em relação a *Novas cartas portuguesas*. Assim, partindo das modalidades duma conversão em comum, estudaremos, em seguida, a forma como a procura de uma forma nova, encetada pelo desejo de escrita, concorre ao surgimento de um sujeito movediço, intimamente ligado à escrita e ao outro no cerne da compaixão.

As modalidades de uma conversão coletiva

A *Vita Nova* enquanto “tentative théorique de rénovation d’un individu” (Gil, 2012, p. 479) assimila-se a uma experiência decisiva e pessoal que para Barthes se realiza como “conversion ‘littéraire’, [...] conversion à la littérature” (Barthes, 2015, p. 26). Se a assinatura conjunta patente na capa do livro coloca em questão o estatuto do autor, *Novas cartas portuguesas* não deixa também de fazer transparecer uma projeção individual que, em última análise, liga as autoras num compromisso literário que se prende com a própria biografia. De facto, é da vivência empírica, do acontecimento doloroso e da consequente tomada de consciência que nasce o texto de Maria Isabel Barreno, Maria Velho da Costa e Maria Teresa Horta, inscrevendo na letra do texto as modalidades de uma conversão em comum.

A principal característica que a crítica tem vindo a glosar ao longo dos anos acerca de *Novas cartas* prende-se com a sua dimensão coletiva. O texto constrói-se em torno de um dispositivo textual original em que não se trata simplesmente de assinar em conjunto a recolha das cartas, como também de assumir coletivamente a autoria de cada um dos fragmentos, recusando

¹ Texto composto por cinco cartas de autoria duvidosa, atribuídas a Mariana Alcoforado, uma freira de Beja, e publicadas anonimamente em França em 1669 por Claude Barbin.

revelar quem escreveu o quê.² Ao iniciar esta “experiência de criação comum” (Pintasilgo, 2010, XXXIV), as “três Marias” colocavam portanto em xeque a figura do autor concebida enquanto entidade totalizadora que autoriza e garante o texto, enquanto origem do discurso. O seu gesto aproxima-se assim da “morte do autor”, como a expusera R. Barthes que via, por exemplo, na empresa coletiva surrealista um modo de dessacralizar a imagem do autor. Esta premissa radical de eliminação enquadrava-se numa crítica veemente à história literária que identificava a obra com o seu autor, esta sendo a expressão de uma individualidade e da sua intenção como única chave de sentido. Uma tal proposição não estava ileso de uma certa tendência ideológica que através do autor visava todas as formas de autoridade: “l’écriture, escreve Barthes, libère une activité que l’on pourrait appeler contre-théologique, proprement révolutionnaire, car refuser d’arrêter le sens, c’est finalement refuser Dieu et ses hypostases, la raison, la science, la loi” (Barthes, 2002a, p. 43).

Apesar do extremo desta posição, não deixa de se poder aplicar à *Novas cartas portuguesas* em que a afirmação, ao longo do texto, da voz plural manifesta a circulação de um discurso que se furta à questão da origem, recusando qualquer sentido totalizador e empreendendo assim uma verdadeira revolução. No entanto, se a colaboração na escrita é constantemente reivindicada, como o confirma o uso recorrente da primeira pessoa do plural e as autodescrições como por exemplo “ó seis patinhas sonsas de nós três caminheiras” (Barreno; Costa; Horta, 2010, p. 6), não significa o anonimato e ainda menos a fusão das vozes numa enunciação indeterminada. O texto insiste sobre a ilusão que constitui esta pretensa unidade: “unidade trabalhada nunca conseguida”, “mascaradas de unidas” (Barreno; Costa; Horta, 2010, p. 294). Da mesma forma, o uso dos pronomes torna patente a instabilidade inerente a esta união: “me servi hoje de palavras dela a fim de hoje vos (nos) escrever” (Barreno; Costa; Horta, 2010, p. 70). Na justaposição dos dois pronomes “nos” e “vos” ressaí um desejo de união do qual participa uma forma de alteridade. O sujeito desloca-se constantemente, oscilando entre uma postura coletiva e uma localização individual que afirma afinal o paradoxo de uma pluralidade feita de singularidades e de um eu plural. A máscara do coletivo funciona afinal como forma de pudor autoral que é “capacité de reserve à l’endroit de l’origine” (FRANTZ, 2013, p. 17).

Daí que as autoras nunca estejam completamente ausentes do texto. Reiteradamente, os nomes de Maria, Teresa, Fátima e Isabel – os nomes reais das autoras – são convocados, encenados, ficcionalizados de forma a inscrever o sujeito no corpo da escrita. A fronteira entre sujeito real e sujeito poético torna-se, desta feita, ténue, pondo em evidência a relação do texto com o momento da sua eclosão. No posfácio à edição norte-americana de *Novas cartas portuguesas*, as autoras corroboravam este facto:

² Este facto foi determinante aquando do processo das “três Marias” por atentado à moral pública e dos subsequentes interrogatórios em que as autoras se recusaram a revelar quem tinha escrito as partes mais atentatórias.

É difícil descrever o conteúdo de NOVAS CARTAS PORTUGUESAS sem nos referirmos à dinâmica interpessoal, à experiência das três autoras durante a sua criação. O QUE está no livro não pode ser dissociado do modo COMO ele surgiu. Não se trata do trabalho de um escritor isolado em luta com os seus fantasmas pessoais e os seus problemas de expressão de forma a comunicar com um outro abstracto, nem tão-pouco da soma da produção de três escritoras a trabalhar separadamente sobre o mesmo tema. O livro é o *registo escrito* de uma experiência muito mais vasta, comum, vivida, de criar uma sororidade através do conflito, da alegria e da mágoa partilhadas, da cumplicidade e da competição. (BARRENO; COSTA; HORTA, 2014, p. 31, grifos das autoras)

Neste posfácio, as autoras tecem uma ligação íntima entre vida e escrita, fazendo da vida um texto em devir. A ideia de “*registo escrito*” remete para a ideia de anotação que procura captar o evento – “l’incident” como diria Barthes – na sua verdade, sem tentar reconstruí-lo através da efabulação que viria fechar o seu sentido. Falar do conteúdo significa falar da experiência do presente, da experiência da escrita, experiência essa que é *ex-periri*, isto é, travessia do perigo. Daí que *Novas cartas* coexiste com o seu paratexto constituído por entrevistas, prefácios, ensaios que tendem sempre a repor as condições nas quais surgiu o texto e que permitem identificá-lo com a *Vita Nova*.

Para Barthes, imbuído no tédio que sentia desde a morte da mãe e que lhe fazia encarar a vida como um infernal recomeço,³ a *Vita Nova* surge sob a forma de um *satori*, momento de deslumbramento, em que impera a necessidade da mudança: “Et à ce moment-là m’est venue une idée, une idée forte: [...] une sorte de conversion “littéraire”, de conversion à la littérature; l’idée d’écrire, comme si je ne l’avais jamais fait, et de ne plus faire que cela” (Barthes, 2015, p. 26). A mudança só poderá ser alcançada através da escrita, nomeadamente da escrita do romance, mas de uma escrita radicalmente nova. Uma sensação similar de “mort lente sur-place, [de] fatalité qui ferait qu’on ne pourrait entrer ‘vivant dans la mort’” (Barthes, 2015, p. 19) domina o quotidiano das “três Marias” que vêem no Portugal do Estado Novo um “país apático” (AMARAL, 2010, p. XVII) e que sofrem do marasmo ambiente. Aquando da publicação em 1971 de *Minha senhora de mim* de Maria Teresa Horta, o escândalo é tal que a própria autora é agredida no meio da rua, como testemunha:

Gera-se uma violência enorme à minha volta: recebo telefonemas anónimos, tentam atropelar-me, sou espancada. Eu, a Maria Velho da Costa, a Maria Isabel Barreno éramos amigas. [...] E, então, a Maria Velho da Costa diz, “se uma mulher sozinha provoca tanta violência, o que acontecerá se forem três?” (VILELA, 2014, p. 92).

³ Na sua conferência “Longtemps je me suis couché de bonne heure”, Roland Barthes descrevia esse sentimento de tristeza que assimilava à acedia medieval: “Et puis il arrive aussi un temps (...), où ce qu’on a fait, travaillé, écrit, apparaît comme voué à la répétition : quoi, toujours jusqu’à ma mort, je vais écrire des articles, faire des cours, des conférences, sur des ‘sujets’, qui seuls varieront, si peu ! [...] Non, Sisyphe n’est pas heureux : il est aliéné non à l’effort de son travail ni même à sa vanité, mais à sa répétition” (BARTHES, 2002b, p. 466).

A agressão de Maria Teresa Horta provoca um verdadeiro despertar da consciência que faz eclodir a necessidade da escrita como forma de resistência. Ao projeto de mutação existencial vivenciado por Barthes no cerne da *Vita Nova* corresponde portanto o projeto de mutação coletiva que se efetiva na escrita em comum como resposta ao imobilismo e à violência dessa sociedade patriarcal representada pelo Estado Novo. No entanto, *Novas cartas portuguesas*, mais do que um projeto, é *pro-jeto*, atirado para a frente, logo prende-se com futuro, e é consequentemente promessa.⁴ Uma promessa, a cada instante repetida, que além de ligar as autoras umas às outras num pacto decisivo, as compromete na sua individualidade e na sua singularidade, o mesmo que é dizer num in(de)finito: daí que esta promessa proporcione um espaço de criação onde acolher as vozes colonizadas ou retiradas pelo *phallogocentrismo*, vozes silenciadas, clandestinas, minoritárias, diferentes, bastardas. Este espaço, é o espaço do convento como *conversão* à literatura, como ruptura e retorno a si-próprio através da escrita, como lugar de renovação.

A pergunta do novo

A mudança e a ideia de renovação são pois uns dos motes do livro que aparecem enunciados logo no título: *Novas cartas portuguesas*. A novidade da obra não se entende simplesmente segundo uma relação intertextual e uma cronologia que viriam manifestar a anterioridade das *Cartas portuguesas*. O adjetivo “novas” faz largamente ressoar uma intenção mais ambiciosa que se prende com o exercício da escrita e que é “la recherche, la découverte, la pratique d’une forme nouvelle”, como o intuía Barthes a respeito da *Vita Nova* (BARTHES, 2002b, p. 467). Uma “novidade literária” (BARRENO; COSTA; HORTA, 2010, p. 6) portanto, escrevem as “três Marias” de forma irónica, para denunciar os trâmites dos circuitos editoriais, mas que não deixa de qualificar adequadamente o texto. O texto é de tal forma novador, sem precedente, que deixa às autoras livradas à uma incógnita, uma indefinição quanto ao conteúdo e quanto à forma, permanecendo apenas a certeza do afeto, isto é, o amor.

Esta novidade deriva antes de nada da escolha da forma epistolar que ao garantir a multiplicidade e a circulação das vozes num espaço de hospitalidade onde conflui uma diversidade de géneros no cerne de uma escrita desenfreada, também incide no investimento do sujeito autoral quanto à sua atividade. Ao lado das cartas fictícias, dos poemas e dos ensaios que compõem o livro, ressaem as cartas numeradas, seguindo o modelo das *Cartas portuguesas*, em que cada uma das autoras escreve para as outras duas, em que cada uma delas se deixa escrever no intimismo próprio do formato carta, interrogando-se sobre a sua escrita e sobre aquilo que, juntas, estão a produzir: “Qu’est-ce je deviendrais, et qu’est ce que vous voulez que je fasse? Je me trouve bien éloignée de tout ce que j’avais prévu...” (BARRENO; COSTA; HORTA, 2010, p. 41). Na citação de

⁴ Promessa vem do latim *promissio* > mandar para a frente.

Cartas portuguesas que abre a “Terceira Carta III” e na forma interrogativa que recupera, ouve-se tamanha a incerteza do sujeito quanto às promessas do livro que frustra as suas expectativas. O estranhamento provocado pela escrita torna-se ainda maior pelo recurso ao original francês⁵ que inicia os deslocamentos do fazer-obra ao qual está intimamente ligado o sujeito. De facto, a recuperação da citação em língua estrangeira proporciona um movimento de alteridade em que o eu se realiza outro, noutra escrita, noutra língua, sem saber o quê nem qual.

Pela interrogação constante, estas cartas revestem assim uma dimensão performativa – reforçada pelo critério cronológico aferido à organização do livro⁶ – que relembra constantemente o projeto em elaboração, cujo termo ainda é desconhecido. Daí o uso repetido do futuro do indicativo que insiste sobre o carácter inatual do livro: “Só de vinganças, faremos um Outubro” (BARRENO; COSTA; HORTA, 2010, p. 3); “O que farei convosco será grave” (BARRENO; COSTA; HORTA, 2010, p. 29). Assim, a recolha, a revés de uma concepção da obra literária como totalidade acabada, expõe-se enquanto texto que se escreve, texto por escrever que as autoras só podem intuir: “Oh quantas problemáticas prevejo” (BARRENO; COSTA; HORTA, 2010, p. 7). Definem-se então como “Caminheiras” (BARRENO; COSTA; Horta, 2010, p. 6), fazendo da escrita um processo em andamento – e note-se aqui a recorrência de uso do verbo “chegar” – e, como tal, indagação, método que não seja fixação do caminho.

Sintomaticamente surge então o motivo da roda numa tentativa de definição do projeto comum e da sua integração no domínio da literatura:

Considerai a cláusula proposta, a desclausura, a exposição de meninas na roda, paridas a esconsas da matriz de três. [...]

Só que Beja ou Lisboa, de cal ou de calçada – há sempre uma clausura pronta a quem levanta a grimpa contra os usos:

[...] com a literatura,

LITERATURA, não se faz

rodinhas

– porém, ledores, haveis comprado

Mariana e nós, tendo ela

montado o cavaleiro e bem

no usado para desmontar

suas / doutras razões de conventuar

⁵ Relembramos aqui que a edição das *Cartas portuguesas* utilizada pelas “três Marias” foi a edição bilingue publicada pela Assírio & Alvim em 1969, em tradução de Eugénio de Andrade.

⁶ As autoras insistem sobre este aspecto quando relembam, no pós-fácio da tradução norte-americana, as regras e o processo de elaboração do livro: “O outro princípio unificador do livro é cronológico. Os textos que o compõem são apresentados tal como iam chegando, sem outro critério organizacional que não a nossa crença no seu (no nosso) próprio desenvolvimento interno e unidade, cada peça datada mas não assinada, a COISA pulsando com uma vida própria” (BARRENO; COSTA; HORTA, 2014, p. 32).

E nós, e nós, de quem, a quem o rumo, os dizeres que nem assinados vão, o trio de mãos que mais de três não seja e anónimo o coro? Oh quanta problemática prevejo, manas, existiremos três numa só causa e nem bem lhe sabemos disto a causa de nada e por isso as mãos nos damos e lhes damos, nos damos o redondo da mão som agudo – a escrita, roda de saias-folhas, viração de quê? Garantia porém a quem folheia – o tema é de passagem, de apaixonar, passar paixão e o tom é compaixão, é compartilhado com paixão. (BARRENO; COSTA; HORTA, 2010, p. 7)

A roda inaugura afinal um infindável jogo de mão em mão em que se dá as mudanças do sujeito, o sujeito como mudança, sujeito em deslocamento onde nunca se espera. Tomando por testemunho as coautoras, assim com o leitor, numa interpelação de teor parodístico,⁷ a voz autoral desdobra a “cláusula proposta” numa enumeração que se furta à definição, à fixação do sentido e abre para uma pluralidade que dá voltas em torno do objeto da escrita. No cerne da cláusula-des-clausura, faz então girar a palavra roda na sua polissemia: a roda é pois aqui roda dos expostos, rodinhas de género popular, jogo da roda. E na sua relação à escrita é mudança de rumo, reviravolta, isto é revolução. De facto, se o intuito é de subversão através do jogo e do riso, é também de renovação na afirmação de uma orfandade de “matriz de três” que é renascença e remontar à origem. Inscrita na letra do texto com as aliterações, as repetições e as rupturas sintáticas que são tantas maneiras de relançar a frase, de diferir a sua conclusão – bem como as interrogações diluem a possibilidade da afirmação –, a roda convida assim ao desfazer da clausura, isto é, ao fim da divisão que preside à classificação e a normalização. “[C]om a literatura / LITERATURA, não se faz / rodinhas” nos é dito em tom irónico com a retomada da palavra literatura em letras capitais de forma a insistir sobre a canonização do campo literário e o seu subsequente carácter classificatório que não admite a miscigenação, a mistura dos géneros, a contaminação das formas. Colocar o texto sob o signo da roda significa então recusar a lei do género, ou melhor, procurar a lei da lei do género que é, como sublinha Derrida, “un princepe de contamination, une loi d’impureté, une économie du *parasite*. [...] je parlerai d’une sorte de *participation sans appartenance*” (DERRIDA, 1986, p. 256, grifos do autor).

De facto, se as autoras *partem de* Mariana, é para tomar o partido da criação, da obra-criatura, da obra enquanto devir que, não pertencendo à nenhuma forma predefinida, a nenhum género (como convenção e imposição de normas e regras), participa de todos em conjunto:

Tudo isto encadeado, entremeando e ensaiando cada uma formas das outras, como a provar que, é provando, que tomando posse e engravidando cada uma de cada uma de cada uma. Quem não analisava fê-lo bem, quem não fazia poemas, foi-os fazendo, quem não se fazia valer de pintar olhos, também. Quem não chorava, quase, quem não se agitava, agora sim. (BARRENO; COSTA; HORTA, 2010, p. 96)

⁷ Como é sublinhado nas notas de fim de texto, a interpelação “Considerai” é uma alusão à Carta Primeira de *Cartas portuguesas* (BARRENO; COSTA; HORTA, 2010, p. 312, nota 7).

Neste “inventário” e “guia do que vai ser” (BARRENO; COSTA; HORTA, 2010, p. 96), estamos mais uma vez perante a necessidade de uma descrição, imprimindo no texto uma dinâmica de recuperação, de eterno recomeçar. Ressai aqui o carácter movediço do texto, em constante metamorfose, como o manifestam as formas verbais. O deslizar entre o participio passado, o gerúndio, o presente progressivo ou ainda o infinitivo apontam para o processo que se escreve numa temporalidade dilatada, jamais concluída. A continuidade estabelecida pela vírgula concorre à indeterminação do sujeito de cada verbo, reforçando a ligação entre a obra e as autoras. Insiste ainda sobre um balanço jamais decidido fazendo da escrita um eclodir de si-próprio através duma estética genesiaca. Daí a imagem da gravidez. Daí também o sem nome do género que apaga, com o indefinido e o inqualificável do “Tudo isto”, as categorias literárias da poesia e do ensaio a favor da mais simples *poeisis* donde surge os cem nomes do fazer poético. A citação abrange de facto, numa enumeração disparatada que exclui o substantivo a proveito do verbo e consequentemente da actuação, toda a espécie de coisas⁸ e abre para mais do que um género. “[A]nalisava”, “fazia poemas”, “pintar olhos”, “chorava” e “agitava” constituem assim diferentes aspectos da escrita em que se lê a passagem, e logo a identidade, da escrita para a vida. A esta lista poder-se-ia acrescentar as várias metáforas empregadas noutras cartas para remediar à falta de designação apropriada: “vitral” (BARRENO; COSTA; HORTA, 2010, p. 4), “azulejo: painel” (BARRENO; COSTA; HORTA, 2010, p. 21). Esta pluralidade e instabilidade do nome salientam bem o inédito do gesto, assim como o informe da forma, a sua maleabilidade em infinita mutação. É uma procura semelhante que motiva Barthes no cerne da *Vita Nova*: “j’appelle [roman], par commodité, toute Forme qui soit nouvelle par rapport à la pratique passée. [...] J’entends toujours par là cette forme incertaine, peu canonique, dans la mesure où je ne la conçois pas, mais seulement me la remémore et la désire” (BARTHES, 2002b, p. 835).

Barthes formula aqui o *scripturire*, isto é, o querer-escrever que preside ao começo da *Vita Nova* e que faz de Proust um modelo para seguir “en tant qu’il a voulu écrire” (BARTHES, 2002b, p. 459). Uma mesma identificação perpassa em *Novas cartas portuguesas* com Mariana Alcofarado que é invocada, não enquanto modelo para imitar, mas como motor da escrita. De facto, se as cartas da freira de Beja interessam as “três Marias” é na forma como deixam vislumbrar, por baixo do relato da paixão, do “choro da esgraçadinha” (BARRENO; COSTA; HORTA, 2010, p. 27), o desejo de escrever, servindo então de incentivo à sua própria escrita: “não interessa tanto o objeto, apenas pretexto, mas antes a paixão; e eu acrescento que não interessa tanto a paixão, apenas pretexto, mas antes o seu exercício” (BARRENO; COSTA; HORTA, 2010, p. 3). O exercício da paixão aqui reivindicado é um exercício como ensaio, isto é, provação, tentativa e tentação, perigo em que a escrita é um percurso de autoconhecimento no intuito de *s’haver* – “voragem de nos sabermos, de nos descobrirmos” (BARRENO; COSTA; HORTA, 2010, p. 5) – assim como

⁸ Coisa é de facto um termo empregado pelas autoras par designar *Novas cartas portuguesas*. Ver nota 6.

uma dádiva de si-próprio. Eis o exercício da compaixão que se aproxima das noções de piedade e de simpatia que Barthes concebe como o nó da obra que anseia escrever.⁹ Assim, entende-se a declaração de amor que constitui, em última análise, *Novas cartas portuguesas* e que faz dizer às autoras: “Que seria de nós sem tanto amor?” (BARRENO; COSTA; HORTA, 2010, p. 22). O livro enquanto “frágil assomo de amor” (BARRENO; COSTA; HORTA, 2010, p. 293) encerra uma verdade que nada tem a ver com o realismo, mas que diz na sua mais profunda tenuidade a evidência do afeto.

“*Nel mezzo del camin de nostra vita...*” Eis o verso inicial da *Divina Comédia* de Dante, com o qual se devia identificar Barthes ao conceber a *Vita Nova*. Quando é publicado *Novas cartas portuguesas*, Maria Isabel Barreno, Maria Velho da Costa e Maria Teresa Horta não tinham chegado à metade das suas vidas. No entanto, com este livro empreendiam um novo caminho em que se expressava “le désir d’une mutation: changer de vie, rompre, inaugurer, me soumettre à une initiation” (BARTHES, 2002b, p. 465). Respondiam assim à chamada do novo com um texto que iria constituir um marco decisivo tanto na história da literatura como na historiografia portuguesas. Se a demanda de renovação empreendida com *Novas cartas portuguesas* procede da *Vita Nova* é na forma como corresponde às promessas da escrita que esta encerra, expandindo no texto a verdade do afeto. Ao fazer passar a noção de uma dimensão biográfica e pessoal à uma dimensão coletiva, histórica e social, *Novas cartas portuguesas* exacerba este aspecto; pois, no gesto da assinatura em conjunto, onde se lê o compromisso literário e a dádiva de si-próprio, realiza-se a experiência da escrita como compaixão e como vida para viver, em comum.

Referências

Amaral, Ana Luísa. Breve introdução. *Novas cartas portuguesas*. Ed. anotada Ana Luísa Amaral. Lisboa: Dom Quixote, 2010. p. XV-XXVI.

Barreno, Maria Isabel; Costa, Maria Velho da; Horta, Maria Teresa. *Novas cartas portuguesas*. Ed. anotada Ana Luísa Amaral. Lisboa: Dom Quixote, 2010.

_____. Posfácio das autoras. In: AMARAL, Ana Luísa; FREITAS, Marinela (Orgs.). *Novas cartas portuguesas: entre Portugal e o Mundo*. Lisboa: Dom Quixote, 2014.

Barthes, Roland. La mort de l’auteur, *Œuvres complètes III : livres, textes, entretiens 1968-1971*. Ed. Éric Marty. Paris: Seuil, p. 40-45, 2002a.

_____. Longtemps, je me suis couché de bonne heure, *Œuvres complètes V: livres, textes, entretiens 1977-1980*. Ed. Éric Marty. Paris: Seuil, p. 459-470, 2002b.

⁹ “Or créer l’autre, savoir créer l’Autre, c’est le rôle du roman. D’où le souhait [...] de mettre le Roman en Projet, étant entendu que j’appelle Roman, non pas tel genre historiquement déterminé, mais toute œuvre où il y a transcendance de l’égotisme, non vers l’arrogance de la généralité, [...] mais vers la *sympathie* avec l’autre sympathie en quelque sorte mimétique. [...] Moi j’emploierais volontiers le mot de ‘compassion’” (BARTHES, 2015, p. 307).

_____. *Journal du deuil*. Ed. de Bolso. Paris: Seuil. Coleção Points Essais, 2012.

_____. *Préparation du roman: cours au Collège de France 1978-79 et 1979-80*. Nova ed. de Éric Marty e Nathalie Léger. Paris: Seuil, 2015.

CIXOUS, Hélène. *Jours de l'an*. Paris: Éditions des Femmes, 1990.

DERRIDA, Jacques. La loi du genre. In: _____. *Parages*. Paris: Galilée, 1986. p. 249-287.

FRANTZ, Anaïs. *Le Complexe d'Ève: La pudeur et la littérature*. Paris: Honoré Champion, 2013.

GIL, Marie. *Roland Barthes: Au lieu de la vie*. Paris: Flammarion, 2012.

Pintasilgo, Maria de Lourdes. Prefácio (leitura longa e descuidada). *Novas cartas portuguesas*. Ed. anotada Ana Luísa Amaral. Lisboa: Dom Quixote, 2010. p. XXXI-XLVIII.

VILELA, Joana Stichini. *LX70: Lisboa, do sonho à realidade*. Lisboa: Dom Quixote, 2014.

Minicurrículo

Sarah Carmo é doutora em Estudos Lusófonos da Universidade Sorbonne Nouvelle – Paris 3 e em Literaturas e Culturas Românicas da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, com tese intitulada *Figuration et Défiguration: présences du personnage dans le roman portugais des années 80 à nos jours*. Em trabalhos mais recentes, tem-se dedicado aos estudos de género na sua relação com as poéticas do espaço. Tem vários artigos publicados, em particular sobre Agustina Bessa-Luís e Maria Teresa Horta. Coeditou com Paulo Alexandre Néné as atas das jornadas de estudos *Des jardins autres*, na editora Archives Karéline.