

Patrícia Infante da Câmara
Eötvös Loránd Tudományegyetem
Budapesti Corvinus Egyetem
anapatriciainfante@gmail.com

**O silêncio nas páginas
de *Novas Cartas Portuguesas*
(Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta
e Maria Velho da Costa) e na imagética
monocromática de Helena Almeida –
uma perspectiva interdisciplinar**

Resumo:

É com maior expressão que, na década de 70 do século XX, as autoras portuguesas começam a reivindicar um espaço social e uma voz próprios, maioritariamente através das letras mas também, ainda que mais pontualmente, no campo das artes visuais. Dançando e criando *a partir e à volta do* silêncio, é dele que se tentam libertar para alargar os horizontes de uma mundividência no feminino – e na linha da frente dessa batalha cultural não podem passar despercebidos nomes como Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta, Maria Velho da Costa (as *Três Marias*) ou Helena Almeida, que esticam consigo os fios do novelo que lhes permitiriam chegar à tessitura de um novo discurso coletivo e participar nele com uma pertinência e originalidade irrefutáveis.

Palavras-chave: literatura, fotografia, interdisciplinaridade, silêncio, género.

Abstract:

The silence in the pages of *New Portuguese letters* (Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta and Maria Velho da Costa) and in the monochromatic imagery of Helena Almeida – an interdisciplinary perspective

It is with greatest expression that, in the 1970s, the Portuguese female authors begin to claim a social space and a voice of their own, mostly through literature but also, even though more occasionally, in the field of visual arts. Dancing and creating *from and around* silence, they try to break free from it in order to broaden the horizons of a feminine worldview – and at the forefront of this cultural battle cannot go unnoticed names like Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta, Maria Velho da Costa (the *Three Marys*) or Helena Almeida, stretching the threads of the ball that would allow them to get to the weaving of a new collective discourse and to participate in it with a relevant and compelling originality.

Keywords: literature, photography, interdisciplinary, silence, gender.

Percorre as páginas de *Novas Cartas Portuguesas* e as fotografias de Helena Almeida o mesmo fio condutor de silêncio, de bocas tapadas e de palavras riscadas pela mesma tinta azul. O silêncio imposto à publicação da obra híbrida das *Três Marias* é o mesmo que se declara na imagética monocromática de Helena Almeida, pincelada nos tons cerúleos da censura que pairou sobre o panorama artístico português até meados da década de 70, altura em que, graças à revolução dos rubros cravos, Portugal despertou enfim de um longo sono cultural.

A obra de Helena Almeida, que adquire visibilidade durante os anos 70 do último século, afirma-se como portadora de uma eficaz convergência de disciplinas: fotografia, pintura e desenho conjugam-se numa prática artística que acentua a presença reiterada do sujeito criador, num exercício repetido de autorrepresentação que nunca cai na encenação: “(...) claro que os meus «autorretratos» não criam personagens, eu não me transvisto, são antes a minha relação com o desenho, com a pintura, com o espaço, com a emoção” [Carlos, Vanderlinden, 1998: 54]. Sucedem-se as manobras de busca do outro – porque ecoa na sua obra um profundo desejo de comunicar – de um outro eu, de uma alteridade passível de se evadir das grades (nem

sempre) invisíveis que, na época, enclausuravam a mundividência feminina. Esta hibridez de códigos artísticos, que faz com que a sua obra se construa contra a tirania de qualquer um deles, marca igualmente as páginas de *Novas Cartas Portuguesas*, repletas de poemas, relatórios, cartas, textos narrativos, ensaios e citações sem, contudo, alguma vez se assumirem como uma compilação de qualquer um dos géneros. Em ambos os casos, as autoras optam por trabalhar no limiar de todos esses códigos, criando a sua própria linguagem. No caso de Helena Almeida,

(...) à autorreferencialidade que a pintura modernista reivindicava, (...) contrapõe a autopresentificação. À ausência do olhar de quem fotografa – característica da fotografia –, (...) impõe-nos o seu olhar. À efemeridade da performance, impõe-nos, por contraponto, a eternização da ação [*ibidem*: 18].

Flaubert considerava que o daguerreótipo tornaria a pintura obsoleta, mas esta recoroação artística não existe na expressão de Helena Almeida: as técnicas contaminam-se e dialogam, refazendo-se. E esta incursão pelos limites e fronteiras dos géneros artísticos é feita através do seu próprio corpo, num “desejo de ultrapassar, de rasgar, de deixar ver para o outro lado, de quebrar barreiras. De «sair»” [*ibidem*: 26].

Em *Desenho Habitado* (1977) o traço é tridimensional, em *Tela Habitada* (1977) o corpo abre a pintura – e nestas escolhas, representativas de tantas outras, fica clara a indistinção pretendida entre a obra e o corpo da artista: Helena Almeida elegeu o seu corpo também como corpo da obra e, sem encarnar qualquer personagem, fez dele “veículo e superfície de significação para construir uma imagem, [criando um] (...) insólito *continuum* entre ambos” [*ibidem*: 16]. Parte do caminho explorado em *Novas Cartas Portuguesas* atravessa, precisamente, as barreiras de vidro que, até então, separavam a mulher do seu próprio corpo, em frases avessas à forma e ao léxico habituais. Ora eróticos, ora politizados, os traços caracterizadores desta obra convergem para uma luta aberta pela conquista do próprio corpo, não apenas do ponto de vista sexual mas, acima de tudo, pelo sentimento de possibilidade de expressão individual que daí resultaria. Urgia a posse sobre

a própria pele, urgia colocar *ambas as mãos sobre o corpo* (aproveitando o título de um dos romances de uma das *Três Marias*), conhecê-lo e reivindicá-lo, pois “definimo-nos para aqueles que nos amam pelos nossos limites de carne e de pele, de saber e de sentir, o contorno, a forma, é o que nos torna palpáveis e compreensíveis” [Barreno, Horta, Velho da Costa, 2010: 38] – e esta seria a primeira etapa para a conquista de um espaço social digno da mulher que já não se conformava com a suposta fragilidade inerente à sua condição feminina. Em *Novas Cartas Portuguesas*, “a linguagem materializa-se como uma excrescência metonímica do corpo, e o corpo ganha significado como o sítio da produção – ou da inscrição apenas – da linguagem” [Klobucka, 2009: 212].

Esta libertação do corpo e pelo corpo, que se faz em movimentos serpenteantes e paulatinos, evoca as coreografias íntimas e minimalistas do Tanztheater de Pina Bausch – gênero que se desdobrou do expressionismo alemão e que, depois da Primeira Guerra Mundial, misturava teatro e dança aludindo amiúde às interações entre o masculino e o feminino – e transporta Helena Almeida, Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa “para além de qualquer noção exata de categoria pura” [Carlos, Vanderlinden, 1998: 32]. Na sua luta silenciada e silenciosa pelo hastear de uma nova bandeira da linguagem, todas nos arrastam para um espaço imaginário de fronteiras permeáveis, lembrando Lewis Carroll e passando para o *outro lado do espelho*, onde é possível estilhaçar os limites e a solidão dos corpos.

Todo o gesto é intenção, toda a palavra é passo no caminho para a mudança de paradigma: paradigma na arte – pois, tal como outros artistas na década de 70, Helena Almeida tentou questionar e redefinir as premissas artísticas aceites – e paradigma na urbe – pois era chegada a hora de a mulher reclamar *um quarto que fosse seu* (adotando os termos e o desejo já antes expressos por Virginia Woolf em décadas precedentes) e uma voz que pudesse estremecer e ser ouvida nos becos do patriarcado. A mulher conivente, que no romanesco colonial aceitava vestir a pele de presa e assistir à sua própria caça para posterior ostentação doméstica, decretava agora: “e jamais caça

/ seremos / ou objeto / dado / nem voluntário odor / no bosque seco” [Barreno, Horta, Velho da Costa, 2010: 31]. A mulher-troféu d’*A Costa dos Murmúrios* [Jorge, 1988] põe agora “o verbo a sair em movimento” [Carlos, Vanderlinden, 1998: 36], pois há já muito que o ar na sua caixa claustrofóbica se havia tornado irrespirável [adaptado de Vaneigem, 1962].

Havia já muito que o lápis azul da censura desenhava mapas sobre as páginas das *Três Marias*, e foi precisamente essa a tonalidade escolhida por Helena Almeida para desafiar as noções de energia e espaço. Longe dos tons azulados com que, segundo a artista, Yves Klein *esborrachava* as mulheres, as suas manchas entram pela boca, agarram-se com as mãos e interpõem-se entre o seu corpo e o da sua arte, denunciando a opacidade do vidro que continuava a separá-la do outro, de todos, de tudo. O azul entra pela sua boca como o vórtice onde tantas palavras haviam ficado confinadas e atira-a para a mesma última fila onde os anseios das suas coevas pousavam, expectantes.

É dessa última fila que surgem outras vozes femininas, que tentam romper as camadas que as enclausuram e contornar a alegoria platónica da caverna que as havia condenado ao transe. Surge a primeira Maria, surge a segunda Maria e surge, quase profeticamente, a terceira Maria para formar aquele que viria a ser conhecido como o grupo d’*As Três Marias*. Longe das que, segundo a interpretação tradicional dos evangelhos canónicos, acompanharam Maria ao túmulo de Jesus Cristo, estas *Três Marias* viriam a contribuir para a renovação das mentalidades em Portugal e para o velório de alguns estandartes (trans)nacionais mais reacionários.

Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa conheceram-se em 1971, depois da apreensão do livro de poesia *Minha Senhora de Mim* [1974], publicado por Maria Teresa Horta que, na altura, era jornalista cultural e tinha ouvido falar de outras duas Marias que tinham publicado outros dois livros muito diferentes dos até então assinados no feminino, marcados por uma forte dimensão política e desestabilizadora dos papéis sociais e sexuais esperados das mulheres. Das entrevistas para a secção cultural do jornal até aos almoços semanais num restaurante a que chamavam *o Treze* não passou

muito tempo e, à luz da polémica levantada por Maria Teresa Horta com os seus versos demasiado arrojados para o gosto restrito do lápis azul, surgiu a ideia: “Se uma mulher sozinha causa tanta confusão e tanto escândalo imaginem se fossem três” [Tavares, 2011: 176]. E começam, assim, a conjurar um livro que gravitasse à volta de uma mulher portuguesa até que, no decorrer de um processo criativo nem sempre consensual, chegam à figura de Mariana Alcoforado, protagonista do romance epistolar *Lettres Portugaises*, editado anonimamente por Claude Barbin, em 1669, e apresentado como uma tradução igualmente anónima de cinco cartas de amor endereçadas a um oficial francês por uma jovem freira enclausurada num convento em Beja, no sul de Portugal. Estas cartas viriam a ser publicadas em edição bilingue em Portugal, trezentos anos mais tarde, e Mariana passaria de uma sombra textual anónima para o pedestal de “epítome nacionalmente representativo da feminilidade” [Klobucka, 2009: 19]. Mariana representava “a paixão, o enclausuramento pelo pai, o homem que abusa dela e a abandona e que ela continua a amar. Não seria a mulher liberta a enaltecer” [Tavares, 2011: 176] – contudo, “é essa relação de amor e devoção, de subserviência e autovitimização que as três autoras, três séculos depois, aproveitando-lhe os contornos mais gerais, vão desmontar e remontar, estilhaçando fronteiras e limites, quer das temáticas, quer da própria linguagem” [Amaral, 2010: XVI].

E assim começa um processo criativo que levaria quase um ano, em que as *Três Marias* se comprometiam, apenas, a escrever o que lhes viesse à cabeça: cartas, poemas, relatórios, textos narrativos, ensaios e citações, que liam umas às outras e que, no momento seguinte, se tornavam propriedade das três, já que decidiram nunca assinar ou divulgar a autoria de cada texto. Esta decisão teria implicações severas quando a obra, já terminada, viria inevitavelmente a ser apreendida pela Secretaria de Estado da Informação, principal tentáculo da censura, mas importa, antes de mais, destacar que “esta experiência inédita representou o quebrar com a solidão da escrita” [Tavares, 2011: 177] e que, desmontando as noções de autoria e autoridade, o livro exhibe, do ponto de vista literário, “três características principais que viriam a ser centrais para a literatura contemporânea: a intertextualidade,

a hibridez e a alteridade” [Seixo, 1998]. Reescrevendo as cartas seiscentistas da freira portuguesa, criticavam a ideologia vigente denunciando a guerra colonial, o sistema judicial, a emigração, o enquadramento institucional da família católica, a violência e a situação das mulheres, “revestindo-se de uma invulgar originalidade e atualidade, do ponto de vista literário e social” [Amaral, 2010: XXI].

Cento e vinte textos entrecruzados, numa deliberada teia ficcional e de liberdade tecida por estas “três aranhas astuciosas” [Barreno, Horta, Velho da Costa, 2010: 34] que nos remetem para o mito de Aracne, a tecedeira insubmissa que ousou desafiar a deusa Atena e que prefigura o poder de agência das autoras e a assunção conjunta de uma atitude de desafio ao poder instituído e ao cânone literário. E da mesma forma que a tecedeira foi punida pela sua ousadia, também as três aranhas Marias o seriam: em abril de 1972 é publicada a primeira edição de *Novas Cartas Portuguesas*, pela editora Estúdios Cor, então dirigida por Natália Correia – outra contestatária e influente escritora portuguesa e única, na altura, suficientemente obstinada e capaz de assumir o risco de publicar esta obra – e, três dias após ter sido lançada no mercado, foi recolhida e parcialmente destruída pela PIDE (polícia política) e as suas autoras sujeitas a um processo judicial que só terminaria favoravelmente com o golpe de Estado de 25 de abril de 1974. Até esse momento, tudo foi feito para assegurar a paz no reino do silêncio.

“Repara bem no que não digo”, citando Paulo Leminski (escritor brasileiro da segunda metade do século XX), poderia bem ser o mote capaz de circunscrever grande parte da obra da artista plástica Helena Almeida que, apesar de se poder inserir numa tradição conceptual (corrente que usa a palavra escrita com frequência), enuncia a mudez: a mudez como limite, porque é uma mudez voluntária, um silêncio autoimposto.

Mas quando a artista representa objetivamente os lábios cosidos, assume este silêncio como um silêncio reivindicativo, longe da resignação. De algum modo, podemos ver no seu trabalho uma tradução da condição feminina ou uma crítica a essa condição, sobretudo quando se

reconhece a existência de um quadro antropológico dominante, no qual cabe ao homem o papel de porta-voz, o papel da fala [Carlos, Vanderlinden, 1998: 22].

Apesar de nunca anunciada, marca o trabalho de Helena Almeida uma solidariedade feminina comum à que enlaçou as *Três Marias* – numa entrevista de novembro de 1997, Helena deixa escapar: “identifico-me muitas vezes com o trabalho de outras mulheres, é natural, tem a ver com os meus problemas” [*ibidem*: 58], e nesse momento sabemos que todas sabem estar sob o mesmo véu.

Subjacente ao manifesto textual das *Três Marias* e ao imagético de Helena está a mesma dicotomia entre palavra e silêncio, atravessando ambas o mesmo questionamento sobre o poder de cada um desses elementos: Helena tende a recusar a interpretação e a elaboração de teorias sobre o seu trabalho, não querendo reduzi-lo a palavras – no entanto, a sua obra serve-se muitas vezes da palavra escrita sobre a imagem para satisfazer plenamente o seu propósito comunicacional; as *Três Marias* perguntam: “Mas o que pode a literatura? Ou antes: o que podem as palavras?” [Barreno, Horta, Velho da Costa, 2010: 197] e respondem, evocando Reinaldo Arenas (escritor cubano e opositor ao regime de Castro, condenado, por isso, a prisão, tortura e exílio e forçado a ingressar num mosteiro dominicano), que as palavras seriam a única fuga possível ao encarceramento: encarceramento na cela e na vida conventual como Reinaldo e Mariana Alcoforado, encarceramento numa sociedade onde a mulher não tinha uma cultura própria e existia numa cultura onde o poder pertencia aos homens, estando, por isso, nessa cultura, alienada [adaptado de Barreno, Horta, Velho da Costa, 2010: 220]. Helena e Marias, todas cientes do peso do silêncio, todas querendo mostrá-lo, todas querendo quebrá-lo e reinventar formas de enterrá-lo.

A arquitetura simbólica das cartas renovadas das Marias e das telas habitadas de Helena conduz-nos a uma mesma urgência de denúncia e libertação de um corpo-prisão: o que as pinceladas hábeis de Helena estrategicamente escondem é o que a caligrafia das Marias grita. Através de um jogo de sombras cuidadosamente coreografado,

ora expõem ora encobrem os dois lados de uma mesma moeda tumular. O corpo como túmulo último da expressão feminina liberta-se, nas suas obras, do silêncio lapidar e as suas vozes, espelho de muitas outras abafadas, podem finalmente participar na tessitura do discurso coletivo e social.

Pela primeira vez nas artes portuguesas encontramos uma mulher que projeta a sua imagem corporal para ilustrar a solidão que os limites da sua pele encerram, Helena, e outras, Marias, que recorrem às palavras para, com um refrescante despudor, traçarem uma inédita ode ao mapa dos seus corpos que deixariam agora de ser celas fechadas ao prazer e à autonomia. Helena Almeida lida com todos os grandes movimentos artísticos que marcaram o século XX e, entre o minimalismo e o conceptualismo, a performance e a fotografia, cria um vocabulário e uma cosmovisão imagética próprios. Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa servem-se de alguns movimentos e formas da cronologia literária portuguesa para, parodiando-os, lhes exporem e dismantelarem a misoginia. Perpassa e sobressai nas suas obras a mesma percepção do silêncio e a mesma necessidade da sua exposição crua: o silêncio público que foi imposto às *Novas Cartas Portuguesas* é aquele que é autoimposto nas fotografias de Helena Almeida, como se um fosse reação ao outro e estratégia inversa de combate numa mesma batalha.

De acordo com alguns periódicos da época, “as *Novas Cartas Portuguesas* passaram (...) de tabu a *best-seller*” [*Diário de Lisboa*, 8 de maio de 1974: 17], mas sabemos hoje que, na verdade, se trata de um livro mais conhecido do que lido. Publicado em países como o Japão, a Inglaterra, os Estados Unidos da América, a Alemanha, a Itália e a França, entre outros, anunciou para muitos uma mudança em Portugal e foi por muitos elevado à categoria de cânone literário nacional, mas continua a conseguir passar surpreendentemente despercebido para a maioria da população portuguesa. Pelo seu “amplo significado em termos políticos e estéticos (...) o livro carece de uma visão englobante da sua génese e da total compreensão das suas propostas e desafios” [Amaral, 2010: XXI], uma vez que abre caminho para questões de ordem universal que ultrapassam qualquer ideia cristalizada da figura

feminina, mantendo-se extraordinário na sua atualidade. Daí a necessidade de retirá-lo do pó das estantes e das teias da memória, à força de representar o grito que, nas *Histórias da Terra e do Mar* (1984) de Sophia de Mello Breyner Andresen, quebra o silêncio e desmonta a ordem instituída: o mesmo grito que em Sophia desafia a paz e instala o caos, aqui apenas o revela como uma lupa. Depois das Marias e da Helena, “o silêncio [que] desenhava as paredes, cobria as mesas, emoldurava os retratos (...), esculpia os volumes, recortava as linhas [e] aprofundava os espaços (...) como um estremecer profundo, [já não] percorre a casa” [adaptado de Mello Breyner Andresen, 2006: 56].

N.B.: Para acompanhar a apresentação desta conferência foi produzida uma compilação de vídeos, animações e fotografias (todos retirados da Internet, exceção feita para os vários excertos do documentário de Joana Ascensão (cf. Bibliografia), com a duração de 20 minutos. Entre os materiais selecionados incluíram-se: entrevistas a Maria Teresa Horta e Maria Isabel Barreno, reportagens sobre a PIDE (canal SIC), animações feitas a partir do Mito de Aracne, fotografias de periódicos sobre o processo judicial d’*As Três Marias*, excertos da peça *Café Müller* (1978) de Pina Bausch, do filme mudo *Alice in Wonderland* (dir. W. W. Young, 1915. 8 min.), da longa-metragem *A Costa dos Murmúrios* (cf. Bibliografia), do documentário *Anthropométrie de l’époque bleue* (1960) (François Lévy-Kuentz, 2007, min.) sobre Yves Klein e a sua *Blue Women Art*, da peça de teatro *A Paixão segundo Sórora Mariana Alcoforado* (Viviani Rayes, 2009) e da curta-metragem *Mariana Alcoforado* (Eduardo Gada, 1980).

Referências bibliográficas

- A Costa dos Murmúrios* (filme) (2004), dir. Margarida Cardoso, 120 min., som/cor, DVD.
- Helena Almeida – Pintura Habitada* (documentário) (2006), dir. Joana Ascensão, 50 min., som/cor, DVD. “Absolvição para as «Novas Cartas

- Portuguesas»—Juiz mandou em paz as três Marias de cravo ao peito”, em: *Diário de Lisboa*, 8 de maio de 1974.
- ALCOFORADO, M. (2004), *Cartas Portuguesas*, ed. bilingue, trad. E. de Andrade [1969], Assírio & Alvim, Lisboa.
- ALLEGRO DE MAGALHÃES, I. (1987), *O tempo das mulheres: a dimensão temporal na escrita feminina contemporânea*, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa.
- AMARAL, A. L. (2003), “Do centro e da margem: escrita do corpo em escritas de mulheres”, *Cadernos de literatura comparada*, 8-9, Granito, Porto.
- AMARAL, A. L. (2010), “Breve Introdução”, em: Barreno, M. I., Horta, M. T., Velho da Costa, M., *Novas Cartas Portuguesas*, D. Quixote, Lisboa, pp. XV–XXVI.
- BARRENO, M. I., HORTA, M. T., VELHO DA COSTA, M. (2010), *Novas Cartas Portuguesas*, D. Quixote, Lisboa.
- BENJAMIN, W. (1931), “A short story of photography”, [on line] <http://imagineallthepeople.info/Benjamin.pdf> – 17.09.2013.
- BEUVOIR, S., de (1949), *Le Deuxième Sexe*, Gallimard, Paris.
- CANTINHO, M. J. (2003), “À conversa com Maria Teresa Horta”, [on line] <http://www.storm-magazine.com/novodb/arqmais.php?id=261&sec&secn> – 20.09.2013.
- CARLOS, I., VANDERLINDEN, B. (1998), *Helena Almeida*, Electa, Milão.
- CARROLL, L. (2007), *Alice do outro lado do espelho*, Cotovia, Lisboa.
- CLIMENHAGA, R. (ed.) (2012), *The Pina Bausch Sourcebook, The Making of Tanztheater*, Routledge, London.
- EDFELDT, Ch. (2006), *Uma história na História: representações da auto-ria feminina na História da Literatura Portuguesa do século XX*, Câmara Municipal do Montijo, Montijo.
- GERÇÃO, T. (1995), *O Silêncio*, D. Quixote, Lisboa.
- GERÇÃO, T. (1996), *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo*, D. Quixote, Lisboa.
- HORTA, M. T. (1970), *Ambas as mãos sobre o corpo*, Europa-América, Mem-Martins.
- JORGE, L. (1988), *A Costa dos Murmúrios*, D. Quixote, Lisboa.
- JURT, J. (2002), “Flaubert e as Artes Visuais”, [on line] <http://www.letras.ufjf.br/pgneolatinas/media/alea/volume%204%20numero%201/4.1%20>

- b)%20JURT,%20Joseph.%20Flaubert%20e%20as%20artes%20visuais.pdf – 18.09.2013.
- KLOBUCKA, A. (2006), *Mariana Alcoforado – Formação de um mito cultural*, Imprensa Nacional–Casa da Moeda, Lisboa.
- KLOBUCKA, A. (2009), *O Formato Mulher – A Emergência da Autoria Feminina na Poesia Portuguesa*, Angelus Novus, Coimbra.
- MACEDO, A. G., AMARAL, A. L. (2005), *Dicionário da crítica feminista*, Afrontamento, Porto.
- MELLO BREYNER ANDRESEN, S., de (2006), *Histórias da Terra e do Mar*, Figueirinhas, Porto.
- OBRIST, H.-U. (2011), *Entrevistas. Vol. 4: Doris Lessing*, Cobogó, Rio de Janeiro.
- OWEN, H., PAZOS ALONSO, C. (2011), *Antigone's Daughters? Gender, Genealogy, and The Politics of Authorship in 20th Century Portuguese Women's Writing*, Bucknell University Press, Plymouth.
- PINTASILGO, M. de L. (2010), “Pré-prefácio (leitura breve por excesso de cuidado)”, em: Barreno, M. I., Horta, M. T., Velho da Costa, M., *Novas Cartas Portuguesas*, D. Quixote, Lisboa, pp. XXVII-XXIX.
- RANCIÈRE, J. (2008), *Le spectateur émancipé*, Fabrique, Paris.
- SEIXO, M. A. (1998), “Quatro razões para reler *Novas Cartas Portuguesas*”, [on line] <http://pt.scribd.com/doc/187540275/8-Quatro-Razoas-para-reler-Novas-Cartas-Portuguesas> – 20.09.2013.
- SONTAG, S. (2008), *On Photography*, Penguin Books, London.
- TAVARES, M. (2011), *Feminismos – Percursos e desafios (1947-2007)*, Texto, Alfragide.
- VANEIGEN, R. (1962), “Banalités de Base”, [on line] <http://inventin.lautre.net/livres/Vaneigem-Banalites-de-base.pdf> – 18.09.2013.
- WOOLF, V. (2004), *A Room of One's Own*, Penguin Books, London.