

**ENTRE A IMPOSSIBILIDADE DE NOMEAR E A ARTE DA SUGESTÃO.****O DITO E O NÃO-DITO NO CONTO “A CHINA FICA AO LADO” DE MARIA ONDINA BRAGA**

BETWEEN THE IMPOSSIBILITY TO NAME AND THE ART OF SUGGESTION.

THE SAID AND THE UNSAID IN THE SHORT STORY “A CHINA FICA AO LADO” BY MARIA ONDINA BRAGA

Andreia Almeida\*  
a59368@campus.fcsh.unl.pt

No conto “A China fica ao lado”, publicado em 1968, Maria Ondina Braga narra a história de uma mulher anónima, exilada, que procura um médico para realizar um aborto. A narrativa incide sobre uma prática proibida tanto em Macau, onde se passa a história, como em Portugal, até 2007. Neste ensaio, interessa-nos analisar a forma como este tema é abordado pela autora. É feita uma análise das estratégias utilizadas pela autora para narrar um acontecimento traumático na vida de uma mulher, sem o nomear, recorrendo ao que Regina Louro chamou a ‘arte da sugestão’. Reflete-se e criam-se hipóteses explicativas para a escolha da autora de usar as estratégias identificadas como forma de narrar. Para concluir, recorre-se à crítica feminista para questionar se a arte de narrar da autora, que se manteve para lá do 25 de Abril de 1974, contribui para a invisibilidade das mulheres, das suas vivências e violências que sofrem, ou se, pelo contrário, constitui uma forma de dar visibilidade a essas situações.

**Palavras-chave:** Não-nomeado. Não-dito. Arte da sugestão. Aborto. Maria Ondina Braga.

In the short story “A China fica ao lado”, published in 1968, Maria Ondina Braga tells the story of an anonymous, exiled woman who seeks a doctor to perform an abortion. The narrative focuses on a practice prohibited both in Macau, where the story takes place, and in Portugal, until 2007. In this essay, we are interested in analyzing the way in which the author approaches this topic. We analyze the strategies used by the author to narrate a traumatic event in a woman's life, without naming it, using what Regina Louro called the 'art of suggestion'. We reflect about and create explanatory hypotheses for the author's choice to use the strategies we identified as a way of narrating. To conclude, we use feminist criticism to question whether the author's art of narration, which continued beyond the 25th of April 1974, contributes to the invisibility of women, their experiences, and the violence they suffer, or whether it constitutes a way of giving visibility to these situations.

**Keywords:** Unnamed. Unsaid. Art of suggestion. Abortion. Maria Ondina Braga.

---

\* Instituto de Estudos de Literatura e Tradição, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa, Lisboa, Portugal. ORCID: 0009-0004-7413-1422.

•

## 1. Introdução

*Écrire c'est aussi ne pas parler. C'est se taire. C'est hurler sans bruit.*  
Marguerite Duras

Numa primeira leitura de *Moderato Cantabile*, de Marguerite Duras (2014), há uma impressão de que pouco é dito em todo o romance. E, no entanto, grande parte dele é constituído pelo diálogo entre duas personagens que se conhecem após um crime. Mulher e homem encontram-se durante vários dias no mesmo café onde se sentam, bebem vinho, conversam. Mas o seu diálogo é povoado por silêncios, ideias interrompidas, não-ditos. Como se constrói uma narrativa em que o que prevalece é a sensação de que se leram silêncios? Como se escrevem – inscrevem – silêncios? Como podem as palavras esconder, ao invés de revelar? A autora francesa era mestre nessa arte. A arte do silêncio. A arte de gritar sem ruído, através da escrita.

No primeiro conto da coletânea *A China Fica ao Lado*, de Maria Ondina Braga (1976), publicado em 1968, conto que dá nome ao conjunto, encontramos também uma forma de narrar cheia de silêncios, de ditos e não-ditos. A leitura deste conto, como do mencionado romance de Marguerite Duras, provoca-nos o mesmo tipo de questões: como dizer, calando? Como narrar acontecimentos sem os nomear?

A escolha deste conto permite refletir sobre o difícil equilíbrio entre contar uma história sobre um acontecimento traumático na vida de uma mulher, fazendo uso daquilo a que Regina Louro (1988) chamou a ‘arte da sugestão’, num ensaio sobre o livro *Lua de Sangue* de Maria Ondina Braga, publicado em 1986.

Neste ensaio procura-se, portanto, analisar a arte de narrar uma experiência traumática sem a nomear: como o faz a autora? Que estratégias utiliza?

Contudo, pretende-se igualmente problematizar: porque escolhe a autora não nomear esse trauma? E o que acontece ao não-dito? Quais as possíveis consequências da não-nomeação deste tipo de experiência feminina à luz da crítica feminista?

## 2. A sugestão está no que se diz, no que se cala

A primeira dificuldade que enfrentamos para falar deste conto prende-se com a tarefa de fazer a sua sinopse. Não que não seja possível enunciar algumas frases sobre “A China fica ao lado”, que exponham do que trata o conto. Contudo, há algo importante que se perde: a mencionada arte do silêncio, da insinuação, o jogo entre o dito e o não-dito, que constituem a forma do conto, e não podem ser captadas num resumo. Ainda assim, podemos dizer – apesar da irremediável perda – que esta é a história de uma mulher que vive em Macau, e recorre ao doutor Yu, um médico chinês exilado como ela, para realizar um aborto. Nesse movimento, conhecemos uma parte da sua história, um pouco sobre a sua família ilustre, sobre a avó de pés atados, sobre o presente de exílio e pobreza a que

ela e a avó estão sujeitas, mas também sobre o acontecimento que leva a personagem feminina a recorrer a uma prática proibida. Através do seu discurso interno, acedemos às suas reflexões, sentimentos, dúvidas, e ainda às suas esperanças e silenciosa resistência.

Aquilo que não pode ser apresentado em tão poucas linhas, que é mais desafiante de captar, é a forma como a autora constrói a sua narrativa. No artigo “A arte da sugestão em Maria Ondina Braga”, Louro (1988) considera que o resumo das três narrativas que analisa só pode ser feito “(...) à custa da destruição do clima que as envolve e transfigura a factualidade que as alimenta.” (p. 65) A ensaísta sublinha que essa transfiguração depende de um jogo feito pela autora através de movimentos de avanço e recuo na narrativa, bem como da alternância de narradores. Em “A China fica ao lado”, há apenas um narrador heterodiegético, pelo que a transfiguração dos factos se dá apenas no âmbito dos tempos narrativos, que analisaremos posteriormente.

Porque o que se perde na sinopse deste conto é a tal ‘arte da sugestão’, esta tem de ser analisada com maior atenção, passo a passo. Sobre essa arte de contar, diz Louro:

(...) a sugestão está no que se diz, no que se cala, na subtileza como o que se diz é dito e no modo como substância e forma se entrelaçam. Um último ângulo deverá completar os limites desta rede: a disponibilidade do receptor para participar nos rituais de que a autora é a discreta, embora persuasiva, oficiante. (1988, p. 65)

Esta forma de contar está já presente no conto “A China fica ao lado”, narrativa que nos surpreende pela sua subtilidade, pela sua dança entre o dito e o não-dito, entre o exposto (muito pouco) e o aludido. A história está lá e fala por si, mas as revelações são feitas com parcimónia e numa linguagem de tal forma cuidada e subtil que permitem à autora narrar o momento do aborto, sem dramatismo, sem uma exposição (excessiva) da dor e sofrimento da personagem. Nada é escamoteado, mas há um pudor (linguístico) que é mantido, mesmo numa situação de trauma. Referindo-se a este conto, Mateus e Williams (2023) sublinham como ele “(...) surpreende pela crueza do tema e pela paradoxal delicadeza da linguagem (...)” (p. 11).

Neste conto, a ‘arte da sugestão’ faz-se por meio de algumas estratégias, de entre as quais analisaremos, passo a passo, duas: o tempo, e o jogo entre o dito e o não-dito.

Começando pelo tempo, a narrativa não é construída de forma cronológica, mas de forma subjetiva. O narrador é heterodiegético com focalização interna, e a narração decorre dos pensamentos e sentimentos da personagem que se encontra numa situação de grande vulnerabilidade. Há um recurso frequente à analepsa, criando uma tapeçaria entre o momento presente e acontecimentos do passado. A narrativa é então tecida à medida das reflexões, associações e emoções da personagem feminina, no presente.

O conto tem início com uma pergunta: “- O doutor Yu está?” (Braga, 1976, p. 11), e segue-se uma descrição do local onde a personagem feminina se encontra, primeiro à porta do prédio onde procura o médico, depois no consultório e casa do doutor Yu. Não há uma descrição inicial da situação, nem da personagem, aliás, não acedemos ao seu nome. O leitor encontra-se, de imediato, frente ao acontecimento – a procura do médico –, e ao mal-estar que essa procura provoca na mulher: “Como iria contar-lhe? Seria preciso explicar tudo?” (Braga, 1976, p. 11).

Depois surge a primeira analepse, recurso que revela que, muitos anos antes, a avó da mulher que procura o doutor Yu tivera o seu filho mais novo na luxuosa clínica do médico, em Pequim. É por isso que a personagem o procura, e esta é a primeira pista de que se trata de um obstetra.

Todo o conto se passa durante o dia em que a personagem procura o médico no seu consultório, sendo narrada a consulta, a decisão da realização da intervenção naquele momento, o procedimento em si, bem como a sua recuperação, ainda dentro do consultório. Este é o tempo da história, e muitas vezes ele é introduzido por frases que indicam pequenos avanços na narrativa: momentos em que as outras personagens interrompem os seus pensamentos – “O doutor Yu entrou.” (Braga, 1976, p. 12) –; em que interagem com ela no consultório – “O médico conduziu-a a um quarto (...)” (Braga, 1976, p. 14) –; um momento de dor – “Sufocou um grito de dor.” (Braga, 1976, p. 13) –; e momentos de descrição do espaço, de mudança no mesmo – “A música extinguira-se.” (Braga, 1976, p. 19)

Há também o tempo do discurso e é este que contribui para a alternância de tempos em todo o conto. Como mencionado, a narração do tempo da história – do presente da personagem – é sucessivamente interrompida pelos pensamentos que a remetem para acontecimentos do passado. Esses acontecimentos vão desde a alusão aos costumes da China ancestral; à vida da sua família ilustre; ao acontecimento que marcou a sua infância quando “(...) os soldados haviam desligado os pés da avó” (Braga, 1976, p. 15). E ainda, ao exílio dez anos antes, em Macau; quando tinha treze anos e foram viver para o pagode, tornando-se a avó na empregada do mesmo; e depois como foi abusada durante uma aludida festa religiosa. Todas as revelações feitas sobre o passado da personagem e da sua família, ajudam a iluminar a complexidade da escolha do aborto, expondo o conflito a ela inerente.

Este processo de alternância entre tempos, contribui para a criação de uma expectativa no leitor. Como explica Louro (1988), o leitor é convocado a participar nesta construção, compete-lhe ir seguindo as pistas, ir criando o seu próprio mapa mental a partir das alusões, das revelações que a autora vai cuidadosamente concedendo, como pequenas dádivas.

O segundo aspecto prende-se com o jogo entre o que é dito e o que é calado, na narrativa. Em parte, essa dança é feita a partir da alternância entre tempos. Cada analepse contribui para dois movimentos que, embora sejam opostos, se tornam complementares. O recuo no tempo surge a partir dos pensamentos da personagem, que a levam do momento presente para algum momento do passado. Esse movimento constitui uma interrupção do tempo da história, e parece impedir que acedamos a informação que explique de forma explícita e encadeada, os motivos que levam a personagem a procurar o médico, porque opta por fazer um aborto, ou como engravidou. E, no entanto, a analepse que interrompe é também aquela que revela um pouco, porque adiciona à narração várias camadas de informação, às vezes de vários momentos do passado e, assim, acrescenta densidade ao momento presente, àquele que antecede o recuo no tempo. Deste modo, o uso desse recurso contribui, de forma insinuante, para que o leitor construa possíveis justificações e motivações para as escolhas da personagem. O campo é de alusões, não de

certezas, e embora as analepses funcionem como interrupções, a alternância entre tempos é feita com tal subtileza que não há uma sensação de corte na leitura do conto.

Para além da questão do tempo, outro exemplo deste jogo prende-se com a ausência de nomeação do aborto. Em momento algum do texto é usada esta palavra ou um sinônimo. Mas mais do que isso, apenas a meio do conto podemos ficar mais seguros de que a situação narrada corresponde a um aborto, porque é usado um verbo que, embora não tenha o mesmo significado, aponta para uma recusa, um repúdio: “E agora? Porque chorava agora? Pelo filho que enjeitara certamente que não.” (Braga, 1976, p. 16)

Sobre a questão do aborto bem como da forma como engravidou, há ainda outra dificuldade. A narração destas situações vai sendo construída de forma faseada, por meio de avanços e recuos na narrativa, e compete ao leitor reunir as pistas que lhe vão sendo concedidas, para poder construir um sentido – direção e significado –, como se as pequenas revelações que vão sendo feitas fossem fragmentos da história que precisam de ser ordenados para que o leitor se aproxime da vivência da personagem, para que a compreenda.

Uma das incertezas que surge numa primeira leitura do conto, para a qual não há, de resto, uma resposta segura, é sobre a forma como a personagem engravidou, se foi, ou não, consequência de uma violação. Transcrevemos algumas passagens que contribuem para criar esta dúvida:

Alheamento era, aliás, a marca da sua vida. Daí não ter guardado as feições do homem, não ter querido guardá-las. Como responder às possíveis perguntas do doutor Yu, se jamais se interrogara a si mesma? Para quê justificar-se, se nunca lhe fora concedido escolher? (Braga, 1976, p. 12)

[ ]

De dentes cerrados a suster os gemidos, ela tentava recordar-se dos tectos sob que já tinha dormido. Na infância, altos, pintados... um dossel de seda? Depois, mais nítidos: de colmo, de canas de bambu... largas manchas de humidade, bolor a aveludar as paredes, bichos da noite a zunir... Entretanto, para estar ali naquele desespero, fora ao ar livre que se deitara. O peso do corpo do homem; o seu hálito quente.

Sufocou um grito.

O próprio doutor Yu a ajudava a levantar-se. Tão delicados os gestos do doutor Yu! E os do outro – ávidos, selvagens? Como se o velho médico quisesse compensá-la. Das duas vezes, porém, a mesma prostraçāo: cabeça oca, ventre derreado. (Braga, 1976, pp. 13–14)

[ ]

Como poderia amar o que lhe fora dado sem amor? (Braga, 1976, p. 16)

[ ]

O principal era combater o seu combate de mulher só e abusada. (Braga, 1976, p. 17)

[ ]

Ainda bem que tudo fora tão efémero, que não fixara sequer as feições do homem. (Braga, 1976, p. 19)

Estas são as pistas que nos são dadas. Primeiro há uma alusão a um homem sem nome cujas feições não memorizou, depois à ausência de escolha da personagem e ao seu incômodo face às possíveis perguntas do médico, sem que saibamos a que escolha se refere. O segundo momento corresponde ao aborto, que adivinhamos sem que seja

nomeado, e nele volta a surgir a memória do homem sem nome, do seu corpo e hálito. Depois de concluído o procedimento médico, os gestos cuidadosos do médico voltam a recordá-la desse homem, com os seus gestos bruscos, opostos aos do doutor Yu. Algumas páginas depois, a sugestão de que o filho que enjeitara fora gerado sem amor, de que é uma “mulher só e abusada” e, por fim, a repetição de que não memorizara as feições do homem, de que tudo fora efémero, fazendo contrastar a efemeridade do momento da conceção com a complexidade inerente à decisão tomada.

O exercício de encadear as pistas que vão sendo dadas pela autora, ao longo do conto, poderia ser feito para analisar mais de perto como se vai construindo a ideia de que a personagem decide fazer um aborto, ou como vai evoluindo o seu estado anímico, desde o alheamento inicial até uma crescente revolta, mas também uma esperança no futuro. Aliás essa evolução está entrelaçada com o desfecho do conto, que mereceria uma análise e reflexão, num trabalho posterior.

### 3. Escrever é muito mais insinuar

Depois de analisarmos duas das estratégias usadas pela autora para narrar este conto, importa indagar sobre os motivos para o fazer.

Numa das entrevistas concedidas a Maria Antónia Fiadeiro (2020), reunidas no livro *Artistas, Artesãs, Pioneiras*, Maria Ondina Braga menciona que escreveu os contos que compõem *A China Fica ao Lado* depois de voltar de Macau, em 1962, em pleno Estado Novo. A publicação ocorreu em 1968 e a obra não foi censurada, apesar de três dos seus contos aludirem, de forma mais<sup>1</sup> ou menos explícita, à prática do aborto. Para além de ser uma prática penalizada em termos legais, em Portugal, o aborto ia contra a moral vigente. As mulheres que o faziam arriscavam-se a ser processadas se fossem descobertas, ficavam sujeitas ao julgamento da sociedade e, ainda, a uma prestação de cuidados de saúde negligente e desumana, como um excerto de *Novas Cartas Portuguesas* dá conta:

E contou-me, há anos, uma amiga minha, médica, que no banco do hospital eram tratadas com desprezo as mulheres que entravam com os seus úteros furados, rotos, escangalhados por tentativas de abortos caseiros (...), e que lhes eram feitas raspagens de útero a frio, sem anestesia, e com gosto sádico, «para elas aprenderem». (Barreno, Horta, & Costa, 2017, p. 205).

Um dos motivos para não falar de forma explícita do aborto, tal como de outros temas, seria a muito provável condenação da sociedade, o risco de o livro ser censurado e ainda, a autora ser alvo de um processo judicial. Falar de sexualidade, em particular da feminina, sobretudo quando eram mulheres a fazê-lo, era interdito. Falar sobre liberdade, sobre igualdade, sobre qualquer ideal que fosse contra a ideologia do Estado Novo, era um risco. Apesar da real ameaça, muitos foram os autores que publicaram livros subversivos da moral dominante. Como a censura dos livros nem sempre era prévia, estes

<sup>1</sup> No conto “O dia do grande frio” a menção é mais explícita, embora possa referir-se à contraceção ou ao aborto: “E as raparigas que aparecem a suplicar um impedimento para a gravidez!” (Braga, 1976, p. 156)

eram publicados, e só depois de analisados e considerados de conteúdo atentatório para o regime, eram apreendidos.

Teria Maria Ondina Braga utilizado os recursos acima expostos, recorrendo a uma linguagem plena de subtileza e de sugestão por este motivo? É uma explicação plausível. Seria uma forma de narrar uma experiência talvez mais comum na vida das mulheres do que o que as autoridades desejariam que se soubesse. Há uma denúncia dessa situação, neste conto, ainda que a linguagem não seja combativa. Essa denúncia está lá, nomeadamente na questão que a personagem coloca: “Mas não significavam, afinal, os pés atados da avó o longo e forçado destino da mulher?” (Braga, 1976, p. 16) A condição da mulher – note-se o coletivo patente neste nome – como um ser sem liberdade, aprisionado, é denunciada.

Outros livros que abordam o aborto, foram publicados durante o Estado Novo, sem sofrer a esperada censura. *Ela é Apenas Mulher* de Maria Archer, publicado em 1944, e *Grades Vivas* de Celeste Andrade, publicado em 1954, são dois deles. *Novas Cartas Portuguesas* não teve a mesma sorte, mas o processo judicial a que as suas autoras e editora foram sujeitas, deveu-se sobretudo ao seu cariz erótico, aliás, como forma de desqualificar o conteúdo político da obra, no qual podemos incluir o tema do aborto.

Não descartando esta razão, talvez haja outra explicação que se prende menos com o contexto político, e mais com a liberdade criativa da escritora. Embora Maria Ondina Braga tenha publicado algumas obras durante o Estado Novo, e o receio da censura pudesse ter motivado o desenvolvimento de uma escrita mais sugestiva, mesmo após a Revolução dos Cravos, a autora manteve e foi aprimorando o seu estilo subtil de escrever, como nos dá conta o artigo de Louro (1988) cuja análise incide sobre uma obra publicada em 1986. A própria autora, em entrevista a Maria Antónia Fiadeiro em 1987, afirma: “Acho um cansaço dizer tudo, explicar tudo. Acho muito banal explicar tudo. Escrever é muito mais insinuar.” (Fiadeiro, 2020, p. 459). E acrescenta que tudo o que escreve é muito pensado e escolhido, nada é casual. Importa-lhe a escolha das palavras, o som e a cadência quando são lidas em voz alta.

Ao invés de afirmar que escrevia livros, a autora preferira dizer: “estou a trabalhar numa história” (Fiadeiro, 2020, p. 462). E essas histórias são, muitas vezes, sobre mulheres anónimas, que passam despercebidas, mas que, para autora, têm uma história que merece ser contada:

São mulheres devastadas. Que têm aquela sabedoria que não se aprende. Vidas simples, ignoradas, e, no entanto, uma história para contar. A vida de cada uma é uma história e às vezes não se conta muita coisa. Pedaços de uma vida que vai acontecendo no dia-a-dia. (Fiadeiro, 2020, p. 462)

No conto que nos ocupa, a personagem principal parece enquadrar-se na descrição feita pela autora, uma mulher ignorada pela sociedade, mas devastada pela escolha que se sente impelida a fazer. Contudo, é sobretudo a última frase de Maria Ondina Braga que é pertinente para esta reflexão. Diz a autora que nestas histórias nem sempre se conta muita coisa, mas contam-se “pedaços de uma vida acontecendo no dia-a-dia” (Fiadeiro, 2020, p. 462). A forma como constrói o conto “A China fica ao lado” parece também

encadear pedaços da vida da sua personagem: pedaços do dia que decorre – o dia em que procura o doutor Yu –, alternados com pedaços da sua vida passada, bem como com pedaços do que espera para si, pedaços de resistência e de esperança. Como se fossem retalhos de tecidos diferentes, juntos para formar uma colcha.

Ainda sobre as suas personagens, a autora diz que as olha como se fossem criaturas com alma, por isso interessa-lhe “O remorso, o medo, aquele monólogo que cada um tem consigo e o que se passa com cada um quando se está só diante de nós (... )” (Fiadeiro, 2020, p. 462).

O cuidado com que escolhe as palavras, a atenção ao som e ao ritmo destas nas frases, a profundidade com que imagina e escreve as suas personagens anónimas, mas dignas da sua pena, constituem o seu estilo literário, a par da escolha de Maria Ondina Braga de não dizer tudo, de deixar silêncios, usar os não-ditos como espaços que o próprio leitor preenche, ajudado pelas insinuações e revelações que a autora vai fazendo ao longo desta narrativa, tal como sucede nas que são analisadas por Louro (1988).

#### **4. O principal era combater o seu combate de mulher só e abusada**

No capítulo anterior vimos como, no conto “A China Fica ao Lado”, o uso da ‘arte da sugestão’ passava por um equilíbrio delicado entre o que é dito e o que é calado, e a alternância de tempos narrativos. Discutiram-se duas hipóteses para justificar o desenvolvimento desta forma de contar, por um lado, o contexto político que aconselhava cuidado na abordagem de temas tidos como subversivos, por outro, o próprio estilo literário da autora que se desenvolveu neste sentido durante o Estado Novo, mas se manteve assim para além da Revolução dos Cravos.

Importa-nos agora ir além dos motivos desta forma de escrever, questionando as suas consequências. O que acontece ao não-dito? Quais as consequências de sugerir ao invés de nomear? Quais as consequências para as mulheres da não-nomeação dos seus problemas e vivências específicas?

Uma das batalhas do Feminismo tem sido o combate à invisibilidade das mulheres, dos seus nomes, dos seus contributos para as várias áreas da sociedade, e também dos seus problemas e das suas vivências enquanto mulheres: os que lhes são específicos em termos biológicos, e os que lhes são específicos em termos culturais, ou como diz Djamila Ribeiro (2017) no ensaio *O que é Lugar de Fala?*, por ocuparem determinado ‘lugar social’. Segundo esta filósofa, na hierarquia social, esse lugar não está relacionado apenas com o género, mas implica uma visão interseccional, que considere a raça e a classe, na linha do pensamento de outras feministas. Assim, as mulheres negras ocupam um lugar baixo na hierarquia social, e os seus trabalhos, contributos para a sociedade, problemas, e vivências são mais invisibilizados do que os dos homens negros ou das mulheres brancas.

Caroline Criado Perez (2020) no livro *Mulheres Invisíveis*, publicado em 2019, associa a invisibilidade das mulheres a um mundo construído por referência aos homens. A autora expõe essa invisibilidade em várias áreas da vida, como ela pode ser nociva, até mortal, para as mulheres, por exemplo, no diagnóstico erróneo de uma doença ou na maior probabilidade de sofrer um acidente rodoviário grave, em ambos os casos porque os

sintomas das doenças e a segurança rodoviária são pensados tendo em conta os corpos dos homens, tidos como *neutros ou universais*.

A propósito de Clara Schumann, compositora que escreveu no seu diário que não acreditava ter talento criativo porque nenhuma mulher compusera até então, Perez (2020) explica que os nomes das mulheres não eram reconhecidos, porque assim que as mulheres morriam eram esquecidas, e o seu trabalho era relegado para o chamado ‘défice informacional de género’<sup>2</sup> ao ser atribuído a um homem.

Podemos então perguntar: Quantos contributos, obras e invenções de mulheres foram atribuídas a homens? Recentemente, a 2 de janeiro de 2024, no Recital “200 Anos de Canções escritas por Mulheres” do Ciclo de Música MIMA, Paula Castelar contava como a composição favorita da Rainha Vitória, “Sonata da Páscoa”, fora escrita por Fanny Mendelssohn, ao invés de sê-lo pelo seu irmão Felix, que a tinha assinado para que, desta forma, pudesse ser tocada e conhecida. Nunca poderemos saber quantos nomes de mulheres ficaram por conhecer, porque houve um irmão, um marido, ou um colega de trabalho que assinou uma obra em seu nome, porque esta não poderia ser assinada pela verdadeira autora.

Em Portugal, como noutras partes do mundo, multiplicam-se os projetos na academia, mas também promovidos por coletivos, livrarias, feministas, que pretendem resgatar os nomes das mulheres cientistas, escritoras, compositoras, de outras áreas.<sup>3</sup>

O combate à invisibilidade das mulheres faz-se, necessariamente, através da linguagem, por um lado, através do resgate e uso da voz, por outro, através do resgate e uso da escrita.

Segundo Macedo e Amaral (2005), “A crítica feminista veio reclamar uma dimensão política para a luta das mulheres, bem como para a representação do feminino e da diferença sexual *na e através*<sup>4</sup> da linguagem, local privilegiado da construção e da representação da identidade.” (p. XXXI) Assim, tem havido muitas autoras feministas a pensar sobre a linguagem, sobre o papel dela na perpetuação do sexismo, dos estereótipos, das discriminações, mas igualmente sobre a importância de as mulheres criarem uma linguagem própria.

No verbete “Voz” do *Dicionário de Crítica Feminista*, ‘dar voz às mulheres’ é considerada uma estratégia fundamental, “(...) que se opõe ao silenciamento patriarcal ou mutismo cultural das mulheres” (Macedo & Amaral, 2005, p. 194) Esse mutismo vê-se, por exemplo, na ausência da voz feminina nos “(...) mais prestigiados registos linguísticos – como o ceremonial religioso, a retórica política, o discurso legal ou científico, a poesia – sendo a sua voz silenciada quer por tabus ou restrições sociais, quer pelo costume e pela prática” (Macedo & Amaral, 2005, p. 194).

<sup>2</sup> O ‘défice informacional de género’ corresponde, de forma muito sucinta, ao silenciamento do “(...) papel da mulher na evolução da humanidade, quer a nível cultural quer biológico.” (Perez, 2020, p. 13) No prefácio da sua obra, a autora desenvolve este conceito.

<sup>3</sup> Exemplos destas iniciativas: projeto de investigação da FCSH e outras instituições “*Escritoras de língua portuguesa no tempo da Ditadura Militar e do Estado Novo em Portugal, África, Ásia e países de emigração*”; tertúlias literárias na Livraria Snob “Elas/Delas” promovida pela Snob, Faces de Eva e IELT; curso na FCSH “Mulheres compositoras: História da composição no feminino desde a Idade Média até ao Século XXI”; Ciclo de Música MIMA (Museu Internacional da Mulher Associação); livro *Portuguesas com M Grande*, de Lúcia Vicente.

<sup>4</sup> Itálicos das autoras.

Recuperando o trabalho de Ribeiro (2017), ter ‘lugar de fala’ é ter o direito, na esfera pública, de usar a sua voz, de existir. Todas as pessoas deveriam ter este direito, independentemente do ‘lugar social’ em que se encontram, até porque, se tiverem esse direito, haverá uma possibilidade das pessoas no topo da hierarquia (homens brancos heterossexuais) estarem a ouvi-las e, portanto, a ouvir experiências, vivências, saberes de outras geografias, a ouvir outras possibilidades de ser.

No verbete “Sexismo e linguagem”, do dicionário atrás citado, afirma-se: “(...) é na linguagem e pela linguagem que a discriminação é feita de forma inconsciente e por isso mais opressiva” (Macedo & Amaral, 2005, p. 176). Essa discriminação faz-se de várias maneiras, nomeadamente, através do uso genérico do masculino, ou de “representações negativas e deficitárias da mulher” (p. 177), que contribuem para vê-la como subalterna do homem, tanto no dia-a-dia, como em obras de arte, em textos religiosos, filosóficos, entre outros.

Quanto ao resgate e uso da escrita, Hélène Cixous (2023) na obra *O Riso da Medusa*, publicada em 1975, denunciou como as mulheres sempre funcionaram “(...) ‘dentro’ do discurso do homem” (p. 66), e defendeu que as mulheres precisavam de apropriar-se da linguagem masculina, de ‘explodi-la’ para, de seguida, transformá-la a partir do seu corpo. A escrita feminina nasceria do corpo da mulher, rompendo com as regras e códigos que regulamentavam a linguagem masculina, e tornar-se-ia então uma forma de afirmar a diferença sexual, no texto, a que a autora chamou ‘sexta’<sup>5</sup>. Essa diferença afirmava-se na forma – a criação de uma linguagem própria –, e no conteúdo – a abordagem de temas específicos da mulher, como dissemos atrás, específicos em termos biológicos (por exemplo, maternidade, aborto) ou culturais (experiências e discriminações variadas com base no género).

Chegados aqui é preciso questionar: Se a crítica feminista tem dado tanta importância à voz e à escrita feminina, será que uma escrita que assenta na subtileza e no não-dito, pode estar a contribuir para o silenciamento de experiências e vivências comuns a tantas mulheres?

À data da publicação de “A China fica ao lado”, o aborto era uma prática ilegal e condenada pela moral dominante. A forma como Maria Ondina Braga narra as experiências do aborto e da violação neste conto, usando o silêncio, a sugestão, o não-dito, reflete a natureza de tabu da sexualidade feminina, da violência contra as mulheres, e da prática do aborto, em concreto, durante o Estado Novo, embora também antes, embora também depois, talvez ainda hoje. O trauma físico e psicológico destas experiências é igualmente reforçado pela ausência de uma narração assumida, pela não-nomeação, pelo uso do não-dito.

No livro *Feminismos: Percursos e desafios (1947-2007)*, Manuela Tavares (2011) dedica vários subcapítulos à luta pelos direitos à contraceção e à interrupção voluntária da gravidez, desde os anos 60 até 2007, ano da despenalização do aborto, em Portugal. A autora denuncia o silenciamento da prática do aborto, tanto no que diz respeito aos milhares de abortos clandestinos realizados, como ao número de mulheres com sequelas

<sup>5</sup> Diz Cixous (2023): “Que tremam os padres, vamos mostrar-lhes os nossos sextos.” (p. 62), brincando com a junção das palavras *sexo* e *textos*.

ou que morriam pela sua prática. Em 1976, o programa televisivo “O Aborto Não é um Crime” de Maria Antónia Palla, foi suspenso e a jornalista “foi processada por «atentado ao pudor e incitamento ao crime».” (Tavares, 2011, p. 280).

Há certas palavras que parecem conter um perigo em si, dizê-las causa desconforto, e muitas delas dizem respeito à sexualidade da mulher: menstruação, masturbação, prazer, orgasmo, aborto, não querer ser mãe. Em 1968, também antes, talvez ainda hoje. No prefácio de *Ela é Apenas Mulher*, Maria Teresa Horta (2001) refere como algumas destas palavras, entre outras, eram proibidas, aquando da publicação desse livro, em 1944. Todas estas palavras parecem atentados ao pudor *per se*, talvez porque dizê-las é assumir que as mulheres têm sexualidade, e que esta não se reduz à capacidade de gerar filhos. Talvez porque a afirmação de uma sexualidade ligada à escolha e ao prazer, e não ao dever e ao sacrifício, abale os papéis tradicionais de mulher e de homem, que sustentam o patriarcado. Assim, podemos defender que, ao narrar um conto sobre uma mulher que faz um aborto clandestino, Maria Ondina Braga está a dar visibilidade a essa realidade. Está a afirmar que ela existe, a dar-lhe um contexto, razões familiares e culturais que condicionam as escolhas livres das mulheres. Está a mostrar que, apesar de ser um crime, a mulher que decide abortar, seja por que motivo for, e que tem condições para o fazer, opta por fazê-lo. O anonimato da personagem feminina, neste conto, confere-lhe uma dimensão universal. Ela é ‘qualquer mulher’. Deste modo, ocorre um reconhecimento de que, embora este não seja um evento fatal na vida das mulheres, qualquer uma pode ver-se na situação de uma gravidez não desejada e, portanto, perante o dilema de ter ou não ter esse filho.

O pensamento da autora sobre a sexualidade, a sua defesa do direito à contraceção e ao aborto, e “(...) dos direitos da mulher quanto a dispor do seu corpo” (Braga, 2023, p. 371) estão patentes em vários dos textos que integram o capítulo “Textos Publicados em Revistas e Jornais” de *Biografias no Feminino*, segundo volume de *Obras Completas de Maria Ondina Braga*. Parte desses textos é constituída pela apresentação de obras como *O Livro Branco do Aborto*, publicado por Le Nouvel Observateur, *Aborto – Direito ao Nosso Corpo*, de Cecília Metrass, Helena de Sá Medeiros e Maria Teresa Horta, *Aborto e Contracepção*, publicado pelo Instituto Superior de Ciências Sociais e Políticas, entre outros. Estes textos foram publicados após a Revolução dos Cravos e, neles, a autora expressa o seu pensamento de forma aberta, nomeadamente a defesa do direito da mulher a tomar decisões sobre o seu corpo, a escolher ter ou não ter filhos, e a que a interrupção voluntária da gravidez seja feita de forma legal, em condições dignas e seguras. A defesa do aborto constitui ainda o reconhecimento de que há mulheres que não querem ser mães, e devem ser livres para escolher não o ser.

Em *Novas Cartas Portuguesas*, as três autoras questionam-se repetidamente sobre o que podem as palavras e o que pode a Literatura (Barreno, Horta, & Costa, 2017). Concluímos este ensaio afirmando o poder das palavras e da Literatura, que podem até falar sobre temas proibidos sem os nomear. Maria Ondina Braga soube usar esse poder. Teve a coragem literária e cívica de, em “A China fica ao lado”, abordar a prática clandestina do aborto. O seu estilo literário, pautado pela subtileza e pela sugestão, nada silencia; em vez disso, contribui para a denúncia da realidade retratada – a da personagem anónima e, potencialmente, a de qualquer mulher que se veja numa situação semelhante.

A não nomeação do aborto, os silêncios, os não-ditos fazem eco dos tabus sobre as vidas das mulheres e, sobretudo, sobre a sexualidade feminina. Sublinham a clandestinidade do aborto e, consequentemente, do sofrimento (físico, psíquico, social) da mulher que a ele recorre. Assim, através da ‘arte da sugestão’, a denúncia da condição de subalternidade da mulher é feita e a prática do aborto ganha visibilidade e legitimidade.

### Referências bibliográficas

- Andrade, C. (1954). *Grades vivas*. Estúdios Cor.
- Archer, M. (2001). *Ela é apenas mulher*. Parceria A. M. Pereira.
- Barreno, M. I., Horta, M. T., & Costa, M. V. (2017). *Novas cartas portuguesas* (11.<sup>a</sup> ed.). Publicações Dom Quixote.
- Braga, M. O. (1976). *A China fica ao lado* (3.<sup>a</sup> ed.). Editores Associados.
- Braga, M. O. (2023). *Biografias no feminino. Obras completas de Maria Ondina Braga* (Vol. 2). Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Cixous, H. (2023). *O riso da Medusa*. do Tempo.
- Duras, M. (2014). *Moderato cantabile*. Relógio d’Água.
- Fiadeiro, M. A. (2020). *Artistas, artesãs, pioneiras: Conversas singulares entre mulheres extraordinárias*. Edições Caixa Alta.
- Horta, M. T. (2001). Prefácio. In M. Archer, *Ela é apenas mulher* (pp. V– XII). Parceria A. M. Pereira.
- Louro, R. (1988). A arte da sugestão em Maria Ondina Braga. *Revista Colóquio/Letras*, 101, 64-69.
- Macedo, A. G., & Amaral, A. L. (2005). *Dicionário da crítica feminista*. Afrontamento.
- Mateus, I. C. P., & Williams, C. (2023). Prefácio. Companheiras de solidão e de leitura: Mulheres e escrita biográfica em Maria Ondina Braga. In M. O. Braga, *Biografias no feminino. Obras completas de Maria Ondina Braga* (Vol. 2, pp. 9–35). Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Perez, C. C. (2020). *Mulheres invisíveis: Como os dados configuraram o mundo feito para os homens*. Relógio d’Água.
- Ribeiro, D. (2017). *O que é lugar de fala?* Letramento.
- Tavares, M. (2011). *Feminismos: Percursos e desafios (1947-2007)*. Texto Editores.

[recebido em 02 de fevereiro de 2024 e aceite para publicação em 05 de agosto de 2024]