UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA PORTUGUESA

NICOLE GUIM DE OLIVEIRA

SENHORAS DA PALAVRA:
a reivindicação da voz e do corpo nas obras de Maria Teresa Horta e Ana Luísa
Amaral

Versão Corrigida

São Paulo
2017

NICOLE GUIM DE OLIVEIRA

**SENHORAS DA PALAVRA:
a reivindicação da voz e do corpo nas obras de Maria Teresa Horta e Ana Luísa
Amaral**

Versão Corrigida

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Literatura Portuguesa
da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências
Humanas da Universidade de São Paulo
para obtenção do título de Mestre em Letras
- Literatura Portuguesa.

Orientadora: Dr^a. Marlise Vaz Bridi

De acordo com a versão corrigida:

Dr^a. Marlise Vaz Bridi

13 de dezembro de 2017

São Paulo
2017

À minha avó, fiandeira do meu mundo de cetim.

AGRADECIMENTOS

À Giovana Leme Bardi, por todo amor, paciência e diálogo antes e durante o mestrado, e por me ajudar a construir um caminho em meio aos redemoinhos: por ser *neblina que ilumina*;

À Yasmin Serafim, por ser uma interlocutora atenta e interessada, e por emanar compreensão e cuidado;

À Vivian de Ulhôa Cintra Bernardo, que, no final desse período, foi responsável por sorrisos e escutas;

Ao Bruno dos Santos Silva, pelo apoio acadêmico e pela proximidade consolidada na convivência;

À Marlise Bridi, pela orientação acadêmica e por nunca abandonar seus orientandos, o que nos traz segurança e confiança;

À Nícia Zucolo, por estar presente, mesmo na distância;

À Elaine Sartorelli, por ter me apresentado à carreira acadêmica, e por ter sido minha primeira orientadora, com quem pude aprender como fazer pesquisa em meio às Letras;

À Margarida, por tecer alguma ordem diante do caos de palavras que é cada sessão de análise semanal;

Às amigas Flávia Rius, Juliana Gaspari, Thais Tibúrcio, Mariana de Marchi e Laís Lacerda, por nunca desistirem de mim, mesmo quando eu fui uma amiga relapsa e ausente;

À Catarina Martins, por ter me orientado durante o Estágio de Pesquisa na Universidade de Coimbra, pela leitura atenta e interlocução fundamental, sem as quais este trabalho não seria o mesmo;

À Adriana Bebiano, pela presença sempre acolhedora;

À Ana Lucia Santos, que me acolheu fisicamente na cidade que abriga metade de mim, e transformou minha estadia em Coimbra em uma vivência familiar e única;

Ao Jaime Ginzburg, com quem pude aprender uma metodologia de análise textual precisa no decorrer de cada aula;

À Luzia Aparecida Guim, por me fazer perseguir minha independência;

À FAPESP, cujo financiamento dos processos 2014/26410-3 e 2016/09810-3 foi imprescindível para que eu pudesse me dedicar à pesquisa acadêmica, tanto em São Paulo como em Coimbra. As opiniões, hipóteses e conclusões ou recomendações expressas neste material são de responsabilidade do(s) autor(es) e não necessariamente refletem a visão da FAPESP.

À CAPES, pelo apoio.

RESUMO

OLIVEIRA, Nicole G. **SENHORAS DA PALAVRA: a reivindicação da voz e do corpo nas obras de Maria Teresa Horta e Ana Luísa Amaral**. 2017. 101 f. Dissertação de Mestrado – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

Maria Teresa Horta e Ana Luísa Amaral são duas autoras que constroem suas poéticas a partir de temas pouco privilegiados pelo cânone literário português. Neste trabalho, procuramos analisar alguns textos das obras *Minha Senhora de Mim* (1971) e *Os Anjos* (1983), de Maria Teresa Horta; *Novas Cartas Portuguesas* (1972), de Maria Isabel Barreno, Maria Velho da Costa e Maria Teresa Horta; e *Minha Senhora de Quê* (1990), *Vozes* (2013) e *Escuro* (2015), de Ana Luísa Amaral, observando como a literatura de autoria feminina tende a atuar a partir de seu potencial de desconstrução de discursos – não necessariamente literários – já canonizados. Nesse sentido, trabalhamos com o conceito de paródia elaborado por Linda Hutcheon em *Uma Teoria da Paródia* (1985), a fim de perceber de que modo a reconfiguração de textos canônicos, feita pelas autoras, subverte não apenas a tradição literária, como também as estruturas sociais cristalizadas em uma sociedade patriarcal.

Palavras-chave: 1. Poesia Portuguesa; 2. Paródia; 3. Maria Teresa Horta; 4. Ana Luísa Amaral; 5. Feminismo.

ABSTRACT

OLIVEIRA, Nicole G. **SENHORAS DA PALAVRA: a reivindicação da voz e do corpo nas obras de Maria Teresa Horta e Ana Luísa Amaral**. 2017. 101 f. Dissertação de Mestrado – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

Maria Teresa Horta and Ana Luísa Amaral are two authors that build their poetics around themes that are viewed as less important by the Portuguese canon. This study seeks to analyze texts chosen from *Minha Senhora de Mim* (1971) and *Os Anjos* (1983), by Maria Teresa Horta; *Novas Cartas Portuguesas* (1972), by Maria Isabel Barreno, Maria Velho da Costa and Maria Teresa Horta; and *Minha Senhora de Quê* (1990), *Vozes* (2013) and *Escuro* (2015), by Ana Luísa Amaral; noticing how the literature written by women tends to act using its potential to deconstruct canonized speeches – literary or not. On that subject, the concept of parody proposed by Lynda Hutcheon in *Uma Teoria da Paródia* (1985) was chosen to examine how the reconfiguration of canonical texts subverts not only the literary tradition, but also established social structures in a patriarchal society.

Keywords: 1. Portuguese poetry; 2. Parody; 3. Maria Teresa Horta; 4. Ana Luísa Amaral; 5. Feminism.

SUMÁRIO

TESSITURA INICIAL	10
O BORDADO ENTRECruzADO DOS CORPOS EM MARIA	
TERESA HORTA	17
MINHA SENHORA DE MIM	19
NOVAS CARTAS PORTUGUESAS	31
A CARTA	37
OS ANJOS	41
A TESSITURA DE ANA LUÍSA AMARAL	49
MINHA SENHORA DE QUÊ.....	51
VOZES.....	64
ESCURO.....	72
O AVESSO DO BORDADO NA POESIA DE AUTORIA FEMININA	80
ARREIMATE.....	93
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	96

TESSITURA INICIAL

Maria Teresa Horta e Ana Luísa Amaral são duas autoras que, por meio de seus versos bordados em diálogo com a tradição literária, traçam e trançam novas perspectivas e modelos que não aprisionam a figura feminina ao sistema de opressão ao qual a sociedade a condena. Cada ponto e cada enlace do rendado criam linhas de fuga, como se por meio da escrita novos limites territoriais fossem traçados. Espaços são subvertidos, o corpo feminino é desenhado de forma divergente àquela pensada pelo sistema.

Culturalmente destinadas ao espaço doméstico, as autoras desenham, em seu bordado de palavras, novas maneiras de se relacionar com territórios que são seus:

Como mulher, tenho um país; como mulher, não posso desligar-me desse país, condenando pura e simplesmente o seu governo, ou dizendo três vezes: 'Como mulher, meu país é o mundo inteiro. [...] Começar, assim, não por um continente, por um país ou uma casa, mas pela geografia mais próxima - o corpo. [...] Não transcendendo este corpo, mas sim reclamando-o' (RICH, 2002, p. 17).

O corpo da mulher tem sido um dos espaços recorrentemente reclamados e redesenhados pela literatura de autoria feminina do século XX. Se há uma necessidade de reescrever a história a partir de uma perspectiva feminina, por que não revisitar o pensamento dominante sobre a relação da mulher com seu próprio corpo e desejo? O texto, palavras trancadas e trançadas no papel, liberta questionamentos silenciados por uma estrutura patriarcal que confina as mulheres à mudez. É necessário reescrever o corpo. Repensá-lo, redesenhá-lo, e bordar suas novas possibilidades de existência em versos que o libertem da forma - fôrma - imposta pelo sistema.

Não é raro associarmos o ato de tecer ao ato de escrever, principalmente quando pensamos em obras de autoria feminina. “Já é quase parte do sentido metafórico comparar o texto a um tecido, a construção do relato a uma costura, o modo de adjetivar um poema à ação de bordar.” (KAMENSZAIN, 2000, p. 210). Costurar, rendar e bordar, atividades culturalmente associadas à figura da mulher, perfazem-se no silêncio do âmbito

domiciliar, entre paredes que enclausuram a voz. Sendo esse silêncio uma condição imposta a todo sujeito em posição de subalternidade, escrever torna-se uma maneira de aproximar a figura feminina da expressão, da fala, do grito, rompendo com a passividade à qual está destinada dentro do sistema patriarcal.

É na escrita que as mulheres encontram a possibilidade de revelar a sua perspectiva sobre a própria vida. Não por acaso, a mesma determinação da existência também está mitologicamente associada à ação de tecer. Na obra épica *Odisseia*, por exemplo, a personagem Penélope, esposa de Ulisses, encontra no ato de tecer uma maneira de seguir os próprios desejos e não se casar novamente, como ordenara seu pai. Ao desfazer durante a noite a teia que (re)fazia durante o dia, Penélope “nem recusava o detestável casamento, nem se decidia a aceitá-lo” (XXIV, 126). Astuciosamente, não termina de fiar, concretizando um destino que não deseja para si, nem desfia a ponto de eliminar a possibilidade de um novo casamento. Penélope, ao tecer a mortalha de Laertes, preserva em suas mãos o fio da própria vida, determinando os avanços e os recuos que a mantém no controle de seu destino. Dessa maneira, a personagem utiliza a tessitura como forma de resistência ao fado que lhe desejam impor.

Outras três figuras mitológicas associadas ao ato de fiar são as *Moiras*, na mitologia grega, ou as *Parcas*, na mitologia romana, deusas responsáveis por fabricar, tecer e cortar o fio da vida de todos os indivíduos. *Cloto*, ou *Nona*, segurava o fuso e tecia o fio antes do nascimento; *Láquesis*, ou *Décima*, puxava e enrolava o fio tecido, sendo responsável por sua extensão, enquanto *Átropos*, ou *Morta*, cortava o fio da vida, determinando seu fim. Toda trajetória dos indivíduos estaria determinada pelo tecido das *Moiras*, não sendo permitido nem a *Zeus*, ou *Júpiter*, interferir nas suas determinações

sem alterar a harmonia cósmica. A vida, a história e seu tempo estariam condenados às mãos de três deusas que, literalmente, teceriam o equilíbrio universal¹.

Talvez por isso a imagem das fiandeiras esteja quase sempre associada à imagem das Moiras. Tecer os fios, entrelaçá-los e construir a trama é um trabalho minucioso, assim como é minucioso o trabalho de escrita. Teias, tecidos e textos constroem-se no silêncio do lar, entre cochichos e sussurros, no intervalo de outras atividades domésticas. Tecelãs de fios ou de palavras, as mulheres encontraram na escrita um intermédio entre silêncio e fala, entre mudez e voz. Afinal, não seria a literatura uma teia cujos fios estão em constante ligação e diálogo, numa espécie de reestruturação de tecidos já prontos e ressignificação de sentidos?

É necessário pensar no sentido mais amplo que podemos dar à palavra *teia* e sua relação com a literatura de autoria feminina. A construção de uma teia se faz por ligações cruzadas, enlaçadas, não seguindo necessariamente um eixo central. Diferentemente da rede, que se pauta em formas geométricas regulares, a teia tende a arquitetar-se a partir de múltiplas formas, muitas vezes a-cêntricas, em um emaranhado de fios que se conectam e abrem possibilidades de circulação. O conceito de *rizoma*, pensado por Deleuze e Guattari no primeiro volume de *Mil Platôs* (1996), dialoga com a ideia de teia que adotamos aqui, uma vez que “qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo. É muito diferente da árvore ou da raiz que fixam um ponto, uma ordem” (1996, p. 22).

Um rizoma não possui um eixo central, assim como uma teia pode configurar-se a partir de conexões diversas. Nesse sentido, temos duas imagens circundadas pelos conceitos de polimorfismo e heterogeneidade, uma vez que são estruturas

¹ Informações retiradas do *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*, de Mário da Gama Kury. Editora Zahar, 2015.

descentralizadas e múltiplas, dispensando uma base principal e pautando-se em vínculos entre fios ou caules, todos igualmente necessários para que o organismo – teia ou rizoma – mantenha-se vivo.

Quem determina a ligação entre os fios da teia é quem a constrói. Em primeira instância, pensamos na imagem da aranha, que elabora sua teia a partir do caminho que ela mesma percorre. A forma, o tamanho, as conexões: todas as características da teia dependem unicamente de seu movimento e percurso, e têm como elemento principal um fio que emana de si. A aranha é a única responsável pela criação de sua teia e pelas características que ela possui. Na obra *Novas Cartas Portuguesas* (1972), a imagem das três Marias é construída justamente a partir dessa imagem: “Mas em teias seremos, se preciso, as três, aranhas astuciosas fiando de nós mesmas nossa arte, vantagem, nossa liberdade ou ordem. Afinal, que labor procuramos, que caminhos traçamos em premeditada terra, que crueldade usamos e nem só?” (2010 [1972], p. 69). É parte do trabalho artístico, desse modo, fiar a própria liberdade.

Não é diferente quando pensamos no significado de teia como tecido, considerando as mulheres como as potências criativas dessa estrutura. Penélopes ou *Moiras*, o manuseio do fio acaba determinando não apenas a criação da trama, mas também a vida que se segue a partir dela. É a figura feminina que determina as possibilidades de conexão entre as linhas, a delimitação de seu tamanho e seu fim. Não se limita aos entornos de um suposto centro, mas traça novas possibilidades de existência a partir da emanção de seus fios.

A imagem da teia em sua multiplicidade pode ser pensada como uma metáfora para parte da produção contemporânea de autoria feminina portuguesa, utilizando-se de vários fios discursivos pré-existentes, literários ou não, que se interligam, enlaçam-se e resultam numa nova maneira de expressão. Se à mulher é dada a função de estar atenta

ao avesso do bordado, é esperado que sua escrita seja também avessa ao discurso e às formas dominantes. Virgínia Woolf, em sua obra *Um Teto Todo Seu* (1928), aponta que “a ficção é como uma teia de aranha, presa apenas levemente, talvez, mas ainda assim presa à vida pelos quatro cantos” (1928, p. 38). Nesse sentido, a autora já construía uma significação das obras de ficção a partir da imagem coesa e interligada da teia.

Como os fios das Moiras são responsáveis pelo equilíbrio cósmico, as teias semânticas fiadas diariamente pela linguagem são responsáveis pela construção da realidade. Se não pela construção, pelos diferentes modos como podemos enxergá-la e subvertê-la. Trabalhar o tecido pelo lado da bainha é uma maneira de expor uma perspectiva por tanto tempo confinada ao lar. Faz-se necessário derrubar as paredes do confinamento, implodir as estruturas. E ato de demolir as grades, para o feminino, está associado ao poder de enunciação, à teia que vagarosamente vai se construindo de maneira diversificada.

“Na verdade, eu acho que ainda vai demorar muito tempo para que uma mulher possa sentar para escrever um livro sem encontrar um fantasma para matar ou uma pedra para retirar de seu caminho” (WOOLF, 1931). Mesmo que a escrita seja uma das possíveis linhas de fuga dentro de um sistema que delimita os espaços femininos de atuação, a literatura de autoria feminina encontra ainda dificuldade em se legitimar e fixar-se numa esfera canônica predominantemente masculina. E qual a necessidade de reivindicar uma representatividade feminina no cânone? Por que não reconhecer a perspectiva feminina como outra igualmente importante e de mesmo valor? Por que a literatura de autoria feminina encontra tanta dificuldade em legitimar-se?

Ora, não entendemos a literatura como um objeto isolado do mundo. Ao contrário, pensamos os textos – ou teias – em consonância com seu contexto histórico-social, de modo que seja possível um diálogo entre as manifestações literárias e as ciências

humanas. O lugar de onde os fios literários são emanados interfere no modo como o trançado será recebido pelo leitor. Ou seja, os versos bordados pelas mulheres são muitas vezes deslegitimados como objeto literário justamente por serem de autoria feminina e por serem resultado de um pensamento divergente do discurso dominante.

Uma obra artística, por si só, não tem nenhuma importância real no mundo. Essa importância se dá no contato entre obra e leitores. Temos, muitas vezes, a ideia de que obras literárias são a representação de um mundo real ou imaginário. Acreditamos, porém, que a literatura não se limita a ser simples representação. Obras literárias tem um potencial ativo na sociedade na medida em que levam seus leitores a questionar a realidade, seja através do choque, seja através do reconhecimento.

Vale ressaltar que, como em todas as outras instâncias, a voz feminina sempre foi profundamente silenciada na literatura. É raro encontrarmos escritoras em língua portuguesa antes do século XIX, e mesmo conscientes de sua existência, sabemos que há pouco reconhecimento sobre o que escrevem. Esse quadro vem se alterando desde o século XX, ainda que o número de escritoras seja menor que o número de escritores. Se a literatura, de maneira geral, sempre foi um terreno predominantemente masculino, a literatura erótica seria um campo quase que completamente proibido à voz feminina. Escrever poesia erótica torna-se, então, um ato político para as mulheres.

Partindo desses conceitos, pretendemos estudar a relação entre a teia de palavras, construída por Maria Teresa Horta e Ana Luísa Amaral, e o corpo feminino, em suas inúmeras formas de representação, a partir de uma perspectiva feminista de leitura. Nossa ênfase se volta para a tessitura paródica das autoras, uma vez que discursos literários e não-literários são ressignificados e recontextualizados em suas obras. A relação bordado-palavra-corpo parece ser de extrema importância para interpretarmos a poesia das autoras,

considerando o elo que a escrita de Maria Teresa Horta e Ana Luísa Amaral estabelece com o(s) feminismo(s) contemporâneo(s) ou com discursos hegemônicos.

1. O BORDADO ENTRECRUZADO DOS CORPOS EM MARIA TERESA HORTA

*Por caminhos tortos, viera a cair num destino de mulher,
com a surpresa de nele caber como se o tivesse inventado.*

Clarice Lispector

Os versos e as narrativas de Maria Teresa Horta desenham novas possibilidades de existência para o corpo feminino em relação aos padrões patriarcais. Se o corpo é o primeiro espaço ao qual a mulher tem acesso, ele deve ser também a primeira instância possível de mudar. Afinal, “a sujeição da mulher à espécie, os limites das suas capacidades individuais, são factos de extrema importância; o corpo da mulher é um dos elementos essenciais da situação que ela ocupa neste mundo” (BEAUVOIR, 2008, p. 67).

Essa relação mulher–corpo pode ser observada desde as primeiras obras da autora, e vai se tornando cada vez mais evidente ao longo de sua carreira. Essa relação desdobra-se em outras relações, como mulher–espaço, mulher–sexualidade e corpo físico–corpo poético, que desafiam os modelos sociais e literários impostos pela sociedade portuguesa.

O que encontramos na obra de Maria Teresa Horta é um constante questionamento sobre os papéis femininos na sociedade, seus desdobramentos e riscos. Faz-se necessário lembrar o contexto histórico-social em que Maria Teresa Horta inicia suas publicações: ano de 1960, em Portugal. O país vivia sob um regime totalitário de direita, conhecido como Salazarismo, que teve início com a Revolução de 28 de maio de 1926 e perdurou por 48 anos, tendo seu fim em 25 de abril de 1974, com a Revolução dos Cravos.

Com o avanço da industrialização e progresso científico, as mulheres começaram a ganhar espaço na esfera social entre o final do século XIX e início do século XX. De acordo com Irene Vaquinhas em seu artigo *Linhas de investigação para a história das mulheres nos séculos XIX e XX*, “os anos 1850-1870 marcaram uma viragem na condição das mulheres portuguesas abrindo-se-lhes possibilidades de intervenção social que, no

início do século XIX, pareciam inviáveis” (2002, p. 210). É nesse período que encontramos “o despontar dos feminismos, a formalização de um novo enquadramento legal, o empenho posto pelo Estado na instrução feminina (...), enquanto se difunde um discurso tendente à valorização das mulheres” (2002, p. 210). Com a instauração do regime ditatorial português, bem como acontece nos outros regimes totalitários do século XX, há uma aposta na política de “regresso ao lar”, por meio da qual a mulher deveria novamente se limitar à esfera doméstica, uma vez que esses governos colocavam a estrutura familiar como a principal responsável pelo progresso do país – sendo a figura feminina a que ilusoriamente ocuparia espaço central nessa esfera.

Como é de se esperar de qualquer regime totalitário, algumas ideologias proibitivas e de restrição foram impostas e nutridas por todos esses anos. Anne Cova e António Costa Pinto, no início do ensaio *O salazarismo e as mulheres: uma abordagem comparativa*, sugere-nos o seguinte:

Se existe um traço comum às Ditaduras da Europa do Sul, ele refere-se às atitudes perante as mulheres. Instauradas na sequência de processos de democratização e na emergência de movimentos feministas, e num quadro geral de aumento significativo da presença de mulheres no mercado de trabalho, todas estas ditaduras reafirmaram num campo ideológico e político a apologia do “regresso ao lar”, a glorificação da “maternidade” e de um certo modelo de “família” enquanto função primordial [...] (1997, p. 71).

Não é difícil imaginarmos qual o modelo de família em que o regime salazarista se apoiou: a família *tradicional*, heteronormativa, com papéis sociais bem definidos. Nessa estrutura, a mulher tem como função primordial a maternidade e tem seu espaço reduzido à esfera doméstica. Há, portanto, um reforço total ao binarismo de gênero e aos papéis socialmente construídos para cada um deles.

Nesse contexto, não é dado à mulher o direito de conhecer seu próprio corpo e seus próprios desejos. A sexualidade é construída como algo inerente ao papel masculino, sendo a figura feminina apenas responsável ou por seu estímulo, ou por seu controle. Ou seja, à mulher resta o refreamento dos desejos, uma vez que ela seria responsável tanto

por despertar como por conter a sexualidade masculina desenfreada, de modo que a expressão da sexualidade feminina é autorizada apenas para satisfazer o desejo masculino. Nessa construção de papéis, a mulher seria responsável por ser a “guardiã das virtudes”, uma vez que não seria portadora de sexualidade. Como nos sugere Carole S. Vance em seu texto *El placer y el peligro: hacia una política de la sexualidad*, “las mujeres heredan una considerable tarea: el control de su propio deseo sexual y de su expresión pública. El autodomínio y la vigilancia se convierten en virtudes femeninas principales y necesarias.” (1989, p. 14).

Essa ideologia busca associar tais características a uma suposta *natureza feminina*, procurando legitimar essa perspectiva em aspectos biológicos que servem como base para a construção de estereótipos sociais. Atualmente, sabemos que não há nada de *natural* nesses conceitos, se não uma *naturalização* de construtos que supostamente se apoiariam em *elementos biológicos*.

Cientes da rigidez de qualquer regime totalitário, a sexualidade torna-se uma instância muito mais controlada e categorizada nesse contexto. A única maneira possível de se construir uma família, *pilar da sociedade*, seria a partir do casamento entre um homem e uma mulher, cada qual ocupando sua posição social. O *sexo biológico*, nascer macho ou fêmea, é visto como algo completamente associado ao gênero e à orientação sexual de cada um. É como se o corpo, ao nascer, já trouxesse consigo todos os caminhos previamente traçados, sendo indissociáveis essas três instâncias.

1.1 MINHA SENHORA DE MIM

O que Maria Teresa Horta faz em sua obra é tecer o corpo em sua poesia e em suas narrativas. Se, no início de sua carreira, notamos uma poesia cujo teor erótico é velado, em 1971 temos a publicação da obra *Minha Senhora de Mim*, cuja temática é

justamente a sexualidade feminina e seus desejos. Na ocasião, a autora sofreu ameaças e foi ofendida pelos censores do regime salazarista, como percebemos pelos seus próprios relatos acerca das turbulentas circunstâncias relacionadas à publicação da obra:

O escândalo de que falas só surge em 1971, quando da publicação de *Minha senhora de mim*. E é sobretudo um escândalo que parte do puritanismo, do machismo, do marialvismo, que então minava e destruía a sociedade portuguesa. Produto de uma mentalidade formada, moldada pelo Fascismo e pela igreja católica, portanto pela falta de liberdade, pelo moralismo, pela hipocrisia; uma sociedade onde as mulheres não tinham sequer direito a possuir uma sexualidade própria. Então, um livro como *Minha senhora de mim*, onde não só canto o corpo do homem amado e desejado, como claramente falo do meu próprio corpo e menciono o meu próprio desejo e prazer, só poderia escandalizar e ser proibido, como aliás aconteceu. (apud. OLIVEIRA, 2009, p. 2)

A violência que a autora sofre com a publicação da obra é reflexo de uma sociedade cuja estrutura encontra-se completamente embasada em imagens bem definidas acerca dos papéis atribuídos a cada gênero. Não é permitido à mulher falar sobre o próprio corpo e colocar-se como um ser que deseja, um ser que possui sexualidade e sente a necessidade de expressá-la.

Nesse sentido, podemos dizer que o discurso literário desencadeou uma reação extremamente violenta por parte de alguns setores da sociedade. Acreditamos que tal reação tenha se dado não apenas pela existência de um sujeito poético feminino fortemente marcado nos poemas, mas principalmente por se tratar de uma obra de autoria feminina, o que implica numa “tomada de voz” por parte de autora, e não apenas o forjamento masculino de um discurso feminino. Ou seja, temos uma mulher assumindo a própria sexualidade e os próprios desejos, sem que isso venha a público por intermédio de um voz masculina.

Minha Senhora de Mim (1971), como a maioria das obras de poesia de Maria Teresa Horta, apresenta também uma característica fundamental: o diálogo com a literatura canônica portuguesa. Marlise Vaz Bridi, em seu artigo *Eco dos clássicos na*

poética de Maria Teresa Horta, elenca parte das referências intertextuais presentes nos versos da autora:

Na literatura portuguesa, além do decantado intertexto com as cantigas trovadorescas (a que voltaremos ainda nesta oportunidade), há, no Classicismo, a lírica de Sá de Miranda e a de Camões; no Barroco, sobretudo as vozes das sórores Mariana do Alcoforado, Violante do Céu e Maria do Céu; do Século das Luzes, a Marquesa de Alorna e outras figuras de seu círculo intelectual; no XIX, todo o Romantismo; mais tarde, já no século XX, Mário de Sá-Carneiro, Florbela Espanca, os companheiros da Poesia 61 e toda a contemporaneidade. (2009, p. 39)

Deter-nos-emos aqui ao recorrente diálogo de sua obra com os Cancioneiros portugueses e aos elementos que a colocam em continuidade e em ruptura com a tradição literária. Octavio Paz, em seu texto *La tradición de la ruptura*, afirma que “Se entiende por la tradición la transmisión de una generación a otra de noticias, leyendas, historias, creencias, costumbres, formas literarias y artísticas, ideas, estilos; por tanto cualquier interrupción en la transmisión equivale a quebrantar la tradición.” (1984, p. 17).

Ao teorizar sobre o legado da poesia, Octávio Paz (1984) defende que, na contemporaneidade, “o moderno” torna-se uma tradição, ou seja, a busca pelo novo transforma-se em algo tão constante e recorrente que passa a ser sistematizada. E discute:

Si la ruptura es destrucción del vínculo que nos une al pasado, negación de la continuidad entre una generación y otra, ¿puede llamarse tradición a aquello que rompe el vínculo e interrumpe la continuidad? Y hay más: inclusive si se aceptase que la negación de la tradición a la larga podría, por la repetición del acto a través de generaciones de iconoclastas constituir una tradición ¿cómo llegaría a serlo realmente sin negarse a sí misma, quiero decir, sin afirmar en un momento dado no la interrupción sino la continuidad? La tradición de la ruptura implica no solo la negación de la tradición sino también de la ruptura. (1984, p. 18)

Os poemas de *Minha Senhora de Mim* (1971), ao mesmo tempo em que parecem romper com a tradição dos Cancioneiros Portugueses no plano do conteúdo, parecem também estabelecer uma relação de continuidade no que diz respeito ao modo como se faz a releitura das cantigas de amigo. Pela primeira vez, a autora constrói uma obra

assumidamente erótica em versos cuja estrutura reproduz a forma medieval de escrita, apropriando-se também do léxico utilizado nos cancioneiros.

O modo como o poema que intitula a obra é tecido nos mostra justamente que a poética da autora é pautada na reestruturação e a ressignificação de modelos cristalizados no cânone:

Minha Senhora de Mim

Comigo me desavim
minha senhora
de mim

Sem ser corpo ou ser cansaço
nem o corpo que disfarço

Comigo me desavim
minha senhora
de mim

nunca dizendo comigo
o amigo nos meus braços

Comigo me desavim
minha senhora
de mim

recusando o que é desfeito
no interior do meu peito
(2009 [1971], p. 304)

A “senhora”, tão presente nas cantigas de amor – *mia senhor*, com quem o sujeito poético masculino estabelecia uma relação de vassalagem amorosa –, vem não apenas escrever, como também se desentender consigo mesma. Ao ser senhora de si, desavêm-se com a socialização que é imposta a toda mulher: servir ao outro, masculino, e não a si própria. Desavêm-se também com uma poética que a autora vinha construindo até então: corpo disfarçado, metaforizado, obscuro. É a partir de *Minha Senhora de Mim* (1971) que

o corpo é tecido no papel, promovendo o desconcerto e iniciando uma nova fase na poética de Maria Teresa Horta.

Se antes não se falava abertamente sobre o homem amado, “nunca dizendo comigo/ o amigo nos meus braços”, a senhora de si pode agora se mostrar como um ser desejante. Um sujeito feminino que se desentende consigo própria por causa dos papéis sociais que lhe foram designados constrói novas formas de lidar com o próprio corpo: assumindo-o, revelando-o. Ao mesmo tempo em que ressignifica um corpo físico – feminino e desejante, paradoxal na cultura vigente – ressignifica também o corpo poético, embasado nos paralelismos medievais e na intertextualidade óbvia com o poema de Sá de Miranda:

Trova

Comigo me desavim,
sou posto em todo perigo;
não posso viver comigo
nem posso fugir de mim.

Com dor, da gente fugia,
antes que esta assi crescesse;
agora já fugiria
de mim,
se de mim pudesse.

Que meio espero ou que fim
do vão trabalho que sigo,
pois que trago a mim comigo,
tamanho imigo de mim?
(1942, v. 1, p. 8)

Marlise Vaz Bridi (2009) afirma que

Se Sá de Miranda se dividia entre estéticas contrárias, a medieval em que se havia formado e a renascentista que se esforçava por implantar em Portugal, Maria Teresa Horta torna seus os gestos de contradição dos versos canônicos para apontar outra esfera de tensão, conjuntamente interna e coletiva, a de uma e de todas as mulheres, divididas entre o ser e o parecer pelas imposições da existência

dividida. (2009, p. 41).

O poder que a senhora de si apresenta dissolve-se na contradição entre ocultar o corpo ou revelá-lo – “nem o corpo que disfarço” –, entre a recusa ou aceitação dos afetos – “recusando o que é desfeito/ no interior do meu peito”. A figura feminina, aos poucos, deixa de ser aquilo que é esperado pela sociedade para ser o que ela própria deseja. Na obra da autora, o disfarce do corpo vai cedendo espaço para um desenho nítido das formas corporais – femininas e masculinas – que não correspondem aos papéis socialmente construídos, como também não são correspondentes o corpo do poema e seu conteúdo, uma vez que a apropriação da tradição não é feita para fomentá-la, mas para subvertê-la.

Ana Luísa Amaral, em seu texto *Maria Teresa Horta: escrever ao lado, ou de um centro sem centro*, sugere-nos que

Encontramo-nos assim, perante uma poesia (e uma poética, no sentido lato do termo, a incluir poesia e ficção) servida por dois processos de ruptura com a norma: a transgressão e a subversão. Se a transgressão não destrói o sistema, visto criar um sistema paralelo, a subversão, por seu lado, porque parte de dentro do próprio sistema, efectua sobre ele um efeito de corrosão, que o abala. Os dois processos estão presentes nessa poesia. (2015, p. 33)

Maria Teresa Horta parte de dentro do próprio sistema para ressignificar formas, como podemos notar no seguinte poema:

A seu amigo
É corpo para
ofertar
no lençol sem abrigo

a seu amigo
É corpo-alva
de amar
no lençol sem abrigo

a seu amigo
É corpo justo
ao desejo
no lençol sem abrigo

a seu amigo
(2009 [1971], p. 319)

Se notamos uma continuidade no uso da forma clássica das cantigas e na escolha lexical, sabemos que a eleição de tal construção não é gratuita. O paralelismo, o esquema de rimas e o refrão reconstroem uma imagem totalmente nova: a de uma mulher que assumidamente entrega o corpo a seu amante (*amigo*). Por muito tempo essa realidade ficou aprisionada em vozes masculinas, ainda que forjassem um discurso feminino. É a partir da apropriação dessa forma reconhecidamente convencional que Maria Teresa Horta tece as novas possibilidades de assumir o corpo. Afinal, “a subversão na poesia de Maria Teresa Horta reside num inteligente aproveitamento da tradição poética ocidental para, a partir dela, criar uma versão outra (uma sub-versão)” (2015, p. 33).

Subversão essa motivada pelo desejo de libertação da voz e do corpo dentro de um sistema que, seja na Idade Média ou num governo fascista, enclausura a figura feminina a espaços limitados. Se a geografia mais próxima é o corpo, como afirma Adrienne Rich, o sistema patriarcal também limita o conhecimento feminino sobre a essa geografia mais próxima. Ao invés de criar uma nova forma de expressão para estabelecer essa relação de conhecimento sobre o próprio corpo, *transgredindo* as regras e criando um sistema paralelo, a poetisa prefere abalar as estruturas – sociais e literárias – do sistema vigente.

Com relação à forma do poema, as estrofes que se referem ao corpo ofertado sempre dispõem de versos em trios, sendo o verso do meio o mais curto. As palavras que compõem o segundo verso dessas estrofes são os mesmos que sugerem a conotação sexual do poema: *ofertar/ de amar/ ao desejo*. O formato das estrofes sugere justamente a oferta do corpo desse corpo, assim como acontece em outros poemas do livro, trabalhados mais adiante. Uma oferta que se configura imageticamente nos dois versos

mais longos ao redor de um verso curto, o que sugere a disposição de pernas entreabertas, cedendo ao desejo do próprio corpo.

O corpo-mulher ou o corpo-poema entrega-se ao amante/interlocutor com liberdade, *sem abrigo*, sem máscaras, sem forjamento de voz. A expressão *corpo-alva* remete-nos à pureza desse corpo, um corpo-amálgama entre pureza e desejo, como também encontramos na cantiga de D. Diniz:

Levantou-s'a velida,
levantou-s'alva,
e vai lavar camisas
eno alto.
Vai-las lavar alva.

Levantou-s'a louçana,
levantou-s'alva,
e vai lavar delgadas
eno alto:
Vai-las lavar alva.

E vai lavar camisas,
levantou-s'alva,
o vento lhas desvía
eno alto.
Vai-las lavar alva.

E vai lavar delgadas;
levantou-s'alva,
o vento lhas levaba
eno alto.
Vai-las lavar alva.

O vento lhas desvía;
levantou-s'alva;
meteu-s'alva en ira
eno alto.
Vai-las lavar alva.

O vento lhas levava;
levantou-s'alva;
meteu-s'alva en sanha

eno alto:
Vai-las lavar alva².

Ao lavar as roupas, a moça retoma a sua pureza. A manhã, anunciadora da separação dos amantes, é a mesma manhã que permite o restabelecimento da inocência, ao *lavar camisas* em busca da brancura. A sexualidade e o corpo femininos são metaforizados e dispersos em ambiguidades do texto. Se é permitido à mulher a vivência de sua sexualidade às escondidas, há uma manhã restabeecedora de sua candura.

Não há, porém, num sistema patriarcal, nenhuma madrugada anunciadora do dia que salve a mulher do aprisionamento do corpo. Resta, portanto, fazer do *corpo-alva* feminino, amálgama entre pureza e desejo, objeto de libertação. Resta fazer da geografia mais próxima um território de liberdade.

A libertação do corpo significa também a modificação de conceitos cristalizados nesse corpo. Se, para o regime vigente na época, ser mulher era quase sinônimo de ser mãe e, portanto, guardiã da moral e dos bons costumes familiares, torna-se necessário subverter o conceito de maternidade, o que Maria Teresa Horta também faz em *Minha Senhora de Mim*:

Minha Memória Cetim

a minha mãe

Minha mãe
mulher-infância

meus cabelos revoltados
minhas longas pernas nuas
meu espelho desirmanado

Minha mãe
Mulher-infância
com sua pele marfim

² Disponível em <http://cantigas.fcsh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=593&pv=sim>. Acesso em 20 abr. 2016.

minha água de beber
minha memória
cetim
(2009 [1971], p. 307)

A mãe, *espelho desirmanado*, é a figura da qual a filha torna-se uma extensão. Os *cabelos revoltados* e as *longas pernas nuas* confundem-se: ao serem da mãe, são também dela. Primeira imagem feminina à qual se tem acesso, a mãe é também o primeiro corpo de mulher do qual o sujeito poético se vê como reflexo.

Ainda que desirmanada, a imagem que se reflete no espelho é a mais próxima que conseguimos ter acerca de nós mesmos. Uma imagem inversa e, ainda assim, a mais fiel. “Matriz da constituição da mulher, também é matriz da imagética da poetisa, em que mulher e mãe espelham-se mutuamente, não, entretanto, sem conflito.” (BRIDI, 2015, p. 336).

O conflito, *espelho desirmanado*, parece não ser único, entre mãe e filha. Como num jogo de espelhos, há atritos que transpassam a vida de todas as mulheres e interferem na trajetória de cada uma de maneira única. A mãe é, portanto, o primeiro de muitos espelhos desirmanados, visto que os conflitos passam, em primeira instância, pelo corpo, ou pela socialização à qual a mulher está destinada por causa desse corpo. A *Memória Cetim*, tecido brilhante cujo avesso é opaco, reflete uma face reluzente e seu reverso, identificação e desacordo.

A *senhora* que se desavém consigo mesma pelos conflitos entre sociedade e sujeito subverte o corpo feminino – que é seu, da mãe, e de todas as mulheres – em seu ambíguo emaranhado de palavras:

SEGREDO
Não contes do meu
vestido
que tiro pela cabeça

Nem que corro os
cortinados
para uma sombra mais espessa

Deixa que eu feche
o anel
em redor do teu pescoço

Com as minhas longas
pernas
e a sombra do meu poço

Não contes do meu
novelo
nem da roca de fiar

Nem o que faço
com eles
a fim de te ouvir gritar
(2009 [1971], p. 342).

O grito, despertado pelo sujeito poético feminino, não revela o segredo. Estamos diante de uma fala que acontece entre os amantes, e dá ao (à) leitor (a) a possibilidade de assistir a uma cena de desnudamento além do físico. Os corpos desenhados invertem os papéis socialmente construídos: um sujeito feminino, ativo, silencia a fala do seu objeto – “*Não contes*”. A única expressão que lhe permite é a do grito, e um grito que nada diz.

Utilizando-se do *novelo* e da *roca de fiar*, metáforas do sexo feminino e masculino, respectivamente, o sujeito poético *corre os cortinados* e permite que, num jogo de luz e sombra, os corpos se ocultem e se revelem ao mesmo tempo. Tece, nos corpos sexualizados e no corpo do poema, uma possibilidade de existência contrária àquela imposta socialmente. O sujeito feminino produz o prazer do outro e tece o poema com os mesmos instrumentos – *novelo* e *roca de fiar*. Em sua tessitura, o poema reproduz, na forma, o conteúdo que expressa: em cada estrofe, dois versos longos entremeados por um verso curto, *longas pernas em redor do pescoço*.

A composição do poema sugere uma cena de sexo oral, determinada pelo sujeito feminino. Sobre a relação entre poesia e erotismo, Octavio Paz, em seu texto *A dupla chama: amor e erotismo* ressalta que:

Ambos [poesia e erotismo] são feitos de uma oposição complementar. A linguagem – som que emite sentido, traço material que denota ideias corpóreas – é capaz de dar nome ao mais fugaz e evanescente: a sensação. Por sua vez, o erotismo não é mera sexualidade animal – é cerimônia, representação. O erotismo é sexualidade transfigurada: metáfora. (1993, p. 12)

Para o autor mexicano, a poesia é uma “erótica verbal” e o erotismo, uma “poética corporal”. Erotismo e poesia são, portanto, uma “chama dupla”. É exatamente dessa maneira que se tece os corpos em *Segredo*: não se trata de mera representação do ato sexual, mas uma cena de cerimônia erótica que resulta no grito do homem amado, colocado em posição de passividade.

No poema *O meu desejo*, a “erótica verbal” também pode ser observada na inversão de papéis sujeito/objeto:

O MEU DESEJO

Afaga devagar as minhas
pernas

Entreabre devagar os meus
joelhos

Morde devagar o que é
negado

Bebe devagar o meu
desejo

(2009 [1971], p. 344)

As ordens versificadas, tessituras do desejo do sujeito poético, isolam, nas duas primeiras estrofes, elementos corporais: *pernas* e *joelhos*. Nas duas estrofes seguintes, o corpo é nomeado de forma metafórica: *negado* e *desejo*. Em relação à forma do poema, notamos que os aspectos físicos do corpo feminino representado se dispõem em versos

isolados da ação de um outro, objeto do desejo. A descoberta desse corpo e desse desejo acontece de forma vagarosa, – *devagar* – e velada pelas metáforas que encobrem o sexo.

Os verbos no imperativo, *Afaga*, *Entreabre*, *Morde* e *Bebe*, dispõem-se numa relação de crescente contato corporal, ao iniciar com um contato tátil de carícia – *afaga* –, chegando a ingerir – *bebe* – o desejo contido no corpo feminino. Os elementos de sexualidade transfigurada em metáfora constituem o erotismo do poema, entrecruzando os significados de corpo e palavra ao construir novas possibilidades de existência corporal na tessitura dos versos.

Gayle Rubin, no texto *Pensando o sexo: notas para uma teoria radical das políticas da sexualidade* (1984), destaca:

A esfera da sexualidade também tem sua política interna, desigualdades, e modos de opressão. Como em outros aspectos do comportamento humano, as formas institucionais concretas da sexualidade em um determinado tempo e lugar são produto da atividade humana. São imbuídas de conflitos de interesse e manobras políticas, ambas deliberadas e incidentais. Nesse sentido, o sexo é sempre político. Mas há períodos históricos em que a sexualidade é mais nitidamente contestada e mais excessivamente politizada. Nesses períodos o domínio da vida erótica é, de fato, renegociado. (1984, p. 1)

Não apenas o sexo é sempre político, mas é político também falar sobre ele. Seja em discurso assumidamente ideológico, seja em discurso poético, a enunciação da própria sexualidade sempre foi permitida apenas a homens brancos, cisgênero, heterossexuais, em qualquer época. Quem foge desses padrões sempre sofreu consequências violentas por falar de seus desejos.

1.2 NOVAS CARTAS PORTUGUESAS

Como resposta à reação violenta sofrida por Maria Teresa Horta ao publicar *Minha Senhora de Mim* (1971), a escritora, juntamente com Maria Velho da Costa e Maria Isabel Barreno, publica, em 1972, a obra *Novas Cartas Portuguesas*. Escrever uma

obra em conjunto foi a maneira que as autoras encontraram de se protegerem da violência social ao denunciarem a situação da mulher na sociedade portuguesa da época. Assim como aconteceu com *Minha Senhora de Mim* (1971), a obra foi censurada pelo regime salazarista logo após a sua publicação. As autoras foram levadas a julgamento em 1973, pelo fato de trechos da obra terem sido considerados “imorais e pornográficos”. A obra é feita, então, de instrumento de luta tanto contra os desmandos de uma ditadura que já durava 40 anos, como contra a condição discriminatória da mulher, que passa, em primeira instância, pela sexualidade.

Ainda que o elemento unificador da obra seja o embasamento nas cartas de Soror Mariana de Alcoforado ao Cavaleiro de Chamilly, conhecidas como *Cartas Portuguesas*, as *Novas Cartas Portuguesas* não são formadas apenas por epístolas, como poderíamos supor pelo título. Trata-se de uma obra híbrida, uma costura de poemas, ensaios e narrativas, além das cartas. Diante de tal configuração, deparamo-nos com a impossibilidade de classificar a obra a partir dos moldes já conhecidos da literatura. Não estamos diante de um romance epistolar, nem de um livro de poesia. E qual a necessidade de classificar uma obra que almeja a liberdade?

Talvez seja exatamente esse o motivo de seu hibridismo. Ora, um conjunto de textos que questiona as categorias estanques da sociedade não poderia caber em uma forma estanque e previamente delimitada. Não seria esse um dos questionamentos da teoria *queer*? A dificuldade que existe em nos adaptarmos a categorias fixas e estereotipadas?

Ainda que a obra não trate de gays e lésbicas, como poderíamos associar diretamente ao pensamento *queer*, percebemos muitos questionamentos acerca das identidades construídas como rígidas, principalmente no que se refere aos papéis socialmente atribuídos às mulheres. O polimorfismo da obra, essa teia que se interliga em

diferentes pontos e de diferentes maneiras, está presente principalmente em seu conteúdo, uma vez que encontramos uma multiplicidade de identidades assumidas pelas personagens femininas, figuras centrais dos textos.

Ana Luísa Amaral, em seu texto *Desconstruindo Identidades: ler Novas Cartas Portuguesas à luz da teoria queer*, aborda o diálogo possível entre a obra e os feminismos contemporâneos:

Se uma perspectiva feminista interroga a “naturalidade” de uma diferença sexual articuladas com as desigualdades entre os sexos, oferecendo, então, como alternativa a essa pretensa naturalidade a noção de diferença sexual construída socialmente, também a teoria queer tem a virtude de colocar interrogações sobre identidades e papéis (incluindo os sexuais), já que indica justamente a dificuldade ou impossibilidade de os seres humanos caberem em categorias estanques. (2014, p. 1).

Temos como uma das propostas possíveis da obra o dismantelamento das categorias sociais, por meio de críticas à condição feminina de subalternidade. Essas críticas são feitas também por meio da reprodução de discursos estereotipados, seja de forma irônica ou não. Um exemplo disso é o texto “O Pai”, que narra uma cena de estupro cujo abusador é o próprio genitor. O texto reproduz a voz de uma sociedade que sempre culpa a vítima pela violência que sofreu: “Era perversa: deitava-se nos sofás, ao comprido, os braços atirados para trás e ficava assim, toda lisa, ao seu alcance, sem mal, a passar a língua aguda pelos lábios já húmidos.” (2010 [1972], p. 401). Além disso, o pai também encarna a voz do patriarcado, pedindo para que a filha vá embora de casa depois do ocorrido: “Foste a culpada de tudo, bem sabes que foste a culpada de tudo, eu sou homem; sou homem e tu és provocante, perversa. És perversa.” (2010 [1972], p. 402).

Se, no plano do conteúdo, temos “a crítica às formas sociais do patriarcado” (2014, p. 2), buscando o dismantelamento das categorias sociais arraigadas, encontramos também no plano da forma uma tentativa de desconstrução de barreiras, em textos “que assim dismantelam as fronteiras entre gênero poético e gênero epistolar, empurrando seus limites até pontos de fusão” (2014, p. 2). A obra, em si, é processual, ou seja, é produzida

e concebida ao mesmo tempo. Não por acaso, deparamo-nos também com personagens com identidades em processo, construídas em sua multiplicidade. Por esse motivo, as categorias expostas na obra dificilmente correspondem aos seus estereótipos sociais. Mãe, filha, esposa, freira: se a sociedade enxerga as mulheres como pequenas classes a serem preenchidas, encontramos narrativas que expressam outros tipos de experiências dentro dessas categorias, mesmo que essas experiências sejam a denúncia extrema da violência sofrida dentro das relações de poder impostas pelo patriarcado. A identidade das personagens, como teias, constroem-se no percurso, sem se encaixar em conceitos pré-determinados. Nesse sentido, algumas narrativas apresentam linhas de fuga que vão sendo traçadas num sistema que territorializa³ as mulheres antes mesmo de elas terem consciência sobre o próprio corpo, o que concretiza mais uma possibilidade de diálogo com a teoria *queer*, quando pensamos o termo de maneira mais ampla.

Ser porta voz de seus desejos e colocar-se como uma criatura sexualizada no mundo não seria uma maneira de empoderamento feminino, num sistema que deseja a mulher silenciada e submissa? As *Novas Cartas Portuguesas* (1972) estabelecem um diálogo, também, com o texto de Carole Vance, *El placer y el peligro: hacia una política de la sexualidad*, afinal,

Centrarse sólo en el placer y la gratificación deja a un lado la estructura patriarcal en la que actúan las mujeres; sin embargo, hablar sólo de la violencia y la opresión sexuales deja de lado la experiencia de las mujeres en el terreno de la actuación y la elección sexual y aumenta, sin pretenderlo, el terror y el desamparo sexual con el que viven las mujeres. (1983, p. 9).

As *Novas Cartas Portuguesas* (1972), dessa maneira, não têm como único foco narrar a opressão sofrida pelas mulheres no sistema patriarcal, embora tenhamos um grande número de textos que expressa ideias nesse sentido. Mais do que isso, a obra reafirma o sujeito feminino como um ser sexualizado e capaz de ser agente de seus

³ O verbo “territorializar” e suas conjugações será, neste trabalho, entendido a partir do conceito elaborado por Gilles Deleuze e Félix Guattari na obra *Mil Platôs* (1996).

próprios desejos, e não objeto dos desejos masculinos.

O texto intitulado “O corpo” (2010 [1972], p. 203) exemplifica essa inversão de papéis sociais. Temos uma narrativa que descreve o corpo nu do homem amado de forma erótica, quando comumente nos deparamos com esse tipo de descrição apenas sobre o corpo feminino. Vagarosamente, vai se bordando o desenho do “corpo adormecido”, e suas formas vão sendo construídas de maneira ambígua. Com “suas curvas frouxas de fadiga” atiradas sobre o lençol, o corpo nu apresenta formas cujo desenho vai se aproximando do que comumente associamos a um corpo feminino, por “seus mamilos quase rosados” e “o osso da anca delicado, anguloso, saliente”. Ao final, porém, deparamo-nos com uma quebra de expectativa, “na curva nascente das nádegas, nas coxas, nas pernas, entre as coxas o seu sexo, os dois pequenos pomos cuja firmeza se desenha na pele branda e a corola recolhida de seu pénis adormecido”.

Nesse ato de desenhar o corpo em palavras, rompe-se com o padrão pensado de antemão pelo (a) leitor (a). O corpo também não cabe em categorias estanques, como podemos notar. Traçam-se novas formas e novas configurações que entram em conflito com as categorias previamente definidas, inclusive quando o objeto é algo tão palpável como o corpo. Há inúmeras possibilidades de existência e de configurações corporais, não apenas aquelas que são ditadas pelos estereótipos. Mais uma vez, arquiteta-se uma teia que pretende combinar fios aparentemente desconexos. O tecido é o próprio corpo nu, adormecido numa cama, bordado vagarosamente num emaranhado de linhas que convergem para a construção de um desenho andrógino.

Em diálogo com a literatura canônica, o texto em questão também pode ser mais um olhar advindo do avesso do bordado. É comum encontrarmos a descrição de figuras femininas adormecidas em textos canônicos de diversos períodos literários. Ainda que a imagem construída nesse texto presente nas *Novas Cartas Portuguesas* (1972) não seja

exatamente a imagem masculina, mas um desenho corporal andrógino, com características mistas se pensarmos por uma perspectiva binária, não se trata de uma figura feminina inspiradora da escrita. O corpo adormecido, vulnerável, possui um pênis. E colocar esse corpo não-feminino (entendido pelas construções tradicionais de masculino e feminino) como objeto do olhar seria mais uma forma de trabalhar o discurso literário canônico pelo lado da bainha, expondo a nudez de um corpo que sempre é colocado como sujeito das ações.

Se considerarmos as *Novas Cartas Portuguesas* (1972) um tecido de palavras que se constrói a partir de inversões, temos mais uma possibilidade de diálogo entre a obra e a teoria *queer*. A inversão de papéis, em primeira instância, é uma maneira de mostrar que não existe apenas uma maneira de representar o real. Afinal, a realidade pode ser construída de formas diversificadas, que se aproximam ou se distanciam do discurso dominante. Do mesmo modo, as identidades estereotipadas com as quais a sociedade convive são tecidas ao longo dos tempos, numa rede de palavras que nos aprisiona em categorias fixas. Rede, porque delimita formas geometricamente iguais e inflexíveis. Diferentemente da teia, a rede caracteriza-se como aprisionamento desde sua configuração física, cujas conexões rígidas nunca fogem da estrutura simétrica e estanque.

As *Novas Cartas Portuguesas* (1972) apresentam uma série de questionamentos acerca das identidades construídas em forma de rede. Os papéis sociais atribuídos ao feminino passam, em primeira instância, pelo corpo e pela sexualidade. Deparamo-nos com um conjunto de identidades fluidas representadas, uma vez que a obra nos coloca diante de desdobramentos do que seria uma identidade feminina fixa em várias personagens: Maria, Ana, Maria Ana, e Mónica, todas elas vítimas dos abusos do patriarcado, que encontram como forma de libertação as palavras, linhas que tecem

diversas formas de representar a realidade. “Mas o que pode a literatura? Ou antes, o que podem as palavras?” (2010 [1972], p. 223). Escrever torna-se, mais uma vez, a maneira possível de questionar o sistema patriarcal e de propor outras maneiras de existência no mundo, numa sociedade que sempre espera da mulher o silêncio. “E agora vou inventar a palavra desinteligente que é o que eu acho que sou por causa da confusão que me fazem as palavras e de estar sempre calada. A escrever as palavras são feitas de letras e só se ouvem na cabeça. Fim.” (2010 [1972], p. 253).

1.3 A CARTA

As cartas de Mariana Alcoforado não foram reconstruídas apenas em narrativas. A voz de Mariana, transfigurada em mito português, ressurge na obra *Escuro* (2015), de Ana Luísa Amaral, no poema *A Carta*:

A Carta

Senhores
Hão de a dor e a ausência ter sabor
Um cheiro doce e demorado
Em forma de mil olhos

Pois vós olhastes essa minha ausência
Dissestes que dali criei palavras,
Mas não por minha mão

Na vossa história, senhores,
Eu fui só voz
Em vez de gente inteira

Inteira, nunca o fui,
Dobrada ao meio pelo escuro das vestes,
Pelas juras forçadas que cumpri,
Pelo dever que me ditou meu pai

Porém, fui eu que as fiz, às letras dessas
Cartas
Eu, que as fui construindo devagar,
Na escuridão da cela
O resto foi roubado por vós

E noutra língua
E em mitos que vos eram
Necessários

Não fui só voz
Fui eu, dona de mim,
Porque as letras me foram, e o amor,
E o ódio vagaroso

Só para isso me valeu viver
Para compor, igual a sinfonia,
Tudo o que considerei

Ele foi só palavras que em palavras forjei,
Bigorna onde moldei palavras e lanças
O lume necessário

Só não moldei
As grades da prisão onde vivi:
Essas, moldastes vós
Até incandescência

Mas eu, nas letras que compus,
Eu inventei a ausência como mais ninguém
Eu fui a mão da ausência
Numa cela escura

E os atos deles me foram as metáforas
Imagens a seguir-me, mais fortes
Do que a vida

Por isso me chamastes, senhores,
No vosso tempo, uma palavra nova e ágil:
Literatura

E assim eu fui-vos voz,
E doce mito. E nada mais
Vos fui

Quero dizer-vos hoje,
Neste tempo tão escuro,
Mas de um escuro diverso do que tive:
Adeus

Deixar-me o escuro, o meu.
Porque ao lado da minha,
A vossa ausência, essa que em mim plantastes,
Nada é.
Tomáreis vós saber o que é ausência

Ausência: eu: demorada nestas linhas.
Dizer com quanto escuro
A noite se desfaz
E se constrói –
(2015, p. 47 – 48).

O forma do poema simula a construção de uma carta, ao iniciar pelo destinatário: *senhores*. O sujeito poético, remetente da carta-poema, amalgama-se à voz histórica de Mariana Alcoforado e responde aos senhores do futuro, contrapondo-se a conceitos disseminados por esses senhores a respeito de sua própria história.

A relação entre palavra e corpo é o primeiro conflito presente nas narrativas criadas a partir das cartas de Mariana. Chamamos de narrativa também a história oficial, pautada por ideologias e escrita a serviço de um sistema dominante. Nessa história, Mariana Alcoforado foi apenas uma criação literária, voz forjada por escritores homens com o intuito de insultar o clero. A existência física de Mariana é apagada e sua materialidade se concretiza apenas em palavras.

Ana Luísa Amaral, no poema “A Carta”, devolve a voz usurpada a Mariana, numa tentativa de romper com o silenciamento imposto à mulher e ao apagamento de seu corpo. Afinal, as cartas existem e são atribuídas a uma soror. Considerar essa atribuição é considerar também a possibilidade de uma freira escrever sobre a própria sexualidade. Em última instância, ler as cartas atribuindo a elas a autoria de Mariana Alcoforado é reafirmar a materialidade de um corpo desejante que se autoficcionaliza em palavras.

É justamente pelo corpo que o poema se inicia. *Dor, sabor, cheiro doce, mil olhos*: se a materialidade corporal de Mariana é questionada pela história oficial, essa materialidade se concretiza de forma sinestésica na carta-poema. As referências corporais elencadas se localizam numa continuidade temporal – *demorado* – e não se limitam apenas ao corpo de Mariana. A palavra-matéria, ou palavra-corpo, relaciona-se também

aos *senhores*, a quem se destina o poema, uma vez que são as figuras que *olharam* para a ausência do sujeito poético.

A escolha lexical do poema converge para o corpo-matéria que existe além do corpo-texto. Se na história escrita por esses senhores, Mariana foi só *voz/em vez de gente inteira*, o poema reconstrói a existência da soror pelas sensações: a dor da ausência que se sente na pele, seu sabor e cheiro numa dimensão temporal transfigurada em mil olhos. As palavras advindas da ausência foram criadas pela mão de Mariana: outro elemento que configura sua materialidade física.

Há, portanto, a reafirmação de um sujeito que constrói devagar as cartas *na escuridão da cela*. O aprisionamento representado pela cela não se limita a uma restrição física, mas também moral, uma vez que o bordado de palavras de Mariana resulta em cartas de amor de uma freira para um soldado, relação proibida até a contemporaneidade. A escuridão à qual a voz poética está destinada representa o apagamento da imagem da soror, transfigurada *em mitos que vos eram/necessários*.

Mitos necessários, porque é sempre essencial ao sistema patriarcal criar narrativas ficcionais com o objetivo de conter as imagens femininas desterritorializadas dos padrões que lhes são convenientes.

Para se reconstruir inteira no texto, *igual a sinfonia*, vale a vida do sujeito poético. Uma reconstrução de si que, além de não atender aos padrões vigentes, transforma o homem amado em *só palavras que em palavras forjei*. Esse rebaixamento do objeto amoroso inverte os papéis: dessa vez, quem é narrativa, mito, ou apenas palavras é o próprio cavaleiro de Chamilly. A existência do amado é, portanto, moldada pelas palavras das cartas.

Não por acaso, é constante no poema a reiteração do pronome “eu” como agente da escrita, um sujeito que *inventou da ausência como mais ninguém*. Se o sistema

patriarcal, representado pelos *senhores* a quem a carta-poema é destinada, molda as grades da prisão onde sujeito poético foi contido e tenta territorializar um sujeito que foge aos padrões, transfigurando-o em simples narrativa mítica, a voz poética faz dos atos as metáforas, *mais fortes/do que a vida*. A escrita – ou a *sinfonia* –, portanto, tem maior valor do que a própria existência.

Literatura. A *palavra nova e ágil* enquadra a voz poética/Mariana numa rede de conceitos como forma de impedir que as teias a-cêntricas se formem na sociedade. Toda a dimensão de uma vida é aprisionada e reduzida a uma simples palavra: literatura. É mais conveniente, afinal, que uma vivência fora do padrão caiba em um termo que, por muitos, é sinônimo de ficção. *Doce mito*.

1.4 OS ANJOS

Ainda que a obra da autora tenha muitas ambiguidades, sua poesia erótica é predominantemente lida dentro dos padrões heteronormativos. Em 1983, porém, Maria Teresa Horta publica *Os anjos*, cuja temática principal é a androginia e a bissexualidade femininas. Notamos que a autora aborda tal temática quase dez anos depois de o governo salazarista chegar ao fim. O livro se inicia por três epígrafes que nos apresentam o tema:

Da mítica bissexualidade que dá ao homem a imortalidade longe do nascimento através da mulher, guardemos as asas dos pássaros. Guardemos, é a mesma coisa, a vassoura da Feiticeira, seu elevamento, seus comportamentos, seu voo.

Catherine Clément

Feminilidade e Bissexualidade seguem juntos o mesmo caminho.

Hélène Cixous

A identidade de género de todo o ser humano é uma identidade fêmea/macho ou macho/fêmea ou, por outras palavras, uma identidade andrógina.

Charlotte Wolff

O bordado da figura angelical divide-se em seis partes: I – anjos, II – anjos do apocalipse, III – anjos do amor, IV – anjos do corpo, V – anjos da memória, IV – mulheres anjos. Escolhe-se a figura do anjo, reconhecidamente andrógina, para tratar de um tema pouco falado: a bissexualidade feminina. Representar a mulher bissexual, numa obra de poesia, é uma maneira de abordar um tema quase sempre silenciado, tanto na literatura como na sociedade. Afinal, o que incomoda na bissexualidade é sua face homossexual. E quando estamos pensando em mulheres homossexuais/bissexuais, admitimos a existência do desejo feminino. A mulher, novamente, deixa de ocupar o *locus* de objeto do desejo masculino para ser sujeito de sua própria sexualidade, que, agora, não necessariamente envolve a existência de um homem.

Retomando o que foi dito anteriormente, a formação sociedade portuguesa teve grande influência da Igreja Católica e, para tal, a sexualidade é uma instância biológica, completamente associada ao *sexo biológico*, ao nascer *macho* ou *fêmea*. Abordar a bissexualidade é uma maneira de questionar esse pensamento arraigado e naturalizado, em todas as épocas, afinal é uma forma de admitir que há outras possibilidades de existência para a mulher dentro do sistema patriarcal. Se essas outras possibilidades existem, não há nada de *natural* nesse pensamento, mas construções que se naturalizaram e tornam-se fonte de preconceitos e violências.

Nesse sentido, a obra também dialoga com o pensamento de Gayle Rubin no texto *Pensando o sexo: notas para uma teoria radical das políticas da sexualidade* (1984), afinal, de acordo com as epígrafes e com a representação simbólica da sexualidade, nos poemas,

a sexualidade é constituída na sociedade e na história, não ordenada biologicamente. Isso não significa que as capacidades biológicas não são pré-requisito para a sexualidade humana. Significa que a sexualidade humana não é compreensível em termos puramente biológicos. (1984, p. 12).

A figura escolhida para a abordagem de tal temática, porém, não é ambígua apenas pela questão do sexo biológico. A imagem do anjo encontra-se no limiar entre o divino e o humano, não se definindo categoricamente em nenhuma das duas instâncias. Da mesma maneira, o sexo dos anjos também não é delimitado, o que os caracteriza como criaturas abstratas localizadas entre as fronteiras previamente impostas. Não sendo parte essencial de nenhuma das duas categorias, pertence a ambas, portanto.

Outra característica da constituição física dos anjos é a presença das asas, elemento este que os diferencia da condição humana, mas não garante sua divindade. As asas permitem que os anjos ultrapassem limites terrenos, e garantem a eles uma liberdade sobre-humana. Tornam-se, portanto, símbolos de uma não-categorização que permite a livre existência dos corpos.

Diante da impossibilidade de classificação, a obra associa a figura libertária do anjo ao amor, à memória, ao corpo e às mulheres, sendo a última parte do livro uma espécie de fusão entre a imagem feminina e a imagem angelical:

Mulheres anjos

XI

Voamos a lua
Menstruadas

Os homens gritam:
– são as bruxas

As mulheres pensam:
– são os anjos

As crianças dizem:
– são as fadas

(2009 [1983], p. 543).

Com relação à estrutura formal, temos no poema o próprio desenho do voo das mulheres anjos. Os dois primeiros versos simbolizam esse voo, localizados acima dos

demais. Não por acaso, a última parte da obra conta com uma epígrafe de Hélène Cixous: “Voar é gesto de mulher”. O símbolo da feminilidade é destacado pela menstruação, característica inerente à maioria das mulheres.

As três estrofes seguintes definem as mulheres anjos – aladas e, portanto, livres – a partir de três diferentes perspectivas: dos *homens*, das *mulheres* e das *crianças*. Cada categoria se limita às ações que lhes são permitidas: os homens *gritam*, gesto impositivo de opinião a partir da elevação do tom; as mulheres *pensam*, restringindo-se ao silenciamento da voz; e as crianças *dizem*, porque a fala é permitida antes aos miúdos do que às mulheres. O ato de gritar, exercido pelos homens, é representativo também de uma expansão emocional de terror, uma reação do medo diante daquilo que assusta. As mulheres, no entanto, pensam: inverte-se a imagem consolidada de que as mulheres reagem a partir da emoção e que os homens agem a partir da razão.

As diferentes perspectivas, porém, sujeitam as mulheres aladas a imagens abstratas: os homens as veem como *bruxas*, representação do mal; as mulheres as veem como *anjos*, figura ambígua, desterritorializada e livre; e as crianças as veem como *fadas*, seres imaginários do sexo feminino a quem se atribui o poder de atuar no destino das pessoas.

As mulheres anjos são, portanto, uma ameaça para o patriarcado, por atuarem no destino da humanidade quando desafiam o sistema vigente. Quem as vê como *fadas* são justamente as *crianças*, símbolo do futuro. Transfiguradas em *anjos*, são figuras representantes da androginia e da bissexualidade femininas.

Ann Rosalind Jones, em seu texto *Escrever o corpo: para uma compreensão de L'écriture Féminine* (1981), sugere:

Certamente que as mulheres precisam de sacudir as atitudes confusas e desdenhosas em relação à sua sexualidade que permeiam as culturas e línguas ocidentais (e outras) ao nível mais profundo; produzir auto-representações que desafiem os discursos falocêntricos é uma parte importante dessa luta ideológica. As mulheres já começaram a transformar não só o assunto mas

também os modos de produzir significado na poesia, ficção, filme e artes visuais. (1981, p. 91)

Em *Os anjos* (1983), a representação da sexualidade feminina desafia o modelo patriarcal heteronormativo utilizando como recurso a paródia de imagens sagradas. Essa resignificação de figuras não objetiva ridicularizar a ideia sacralizada de anjo, mas subvertê-la. Ao deslocar a imagem angelical do discurso religioso para o discurso poético, recontextualiza-se o conceito e, conseqüentemente, provoca uma alteração de sentidos.

No poema que finaliza a obra, as mulheres anjos assumem seu compromisso com a liberdade:

Temos um pacto
com aquilo que
voa
- as aves
da poesia
- os anjos
do sexo
- o orgasmo
dos sonhos
não há nada
que a nossa voz não abra
Nós somos as bruxas
da palavra
(2009 [1983], p. 544 – 545)

A voz coletiva das mulheres anjo tem *um pacto com aquilo que voa: as aves, os anjos, o orgasmo*. Nessa disposição de versos, o orgasmo é colocado em equivalência com imagens simbólicas da liberdade. A *poesia*, o *sexo* e os *sonhos* contam, portanto, com um componente alado, que os libertam.

O maior elemento libertador, porém, é a voz: abre caminhos e firma alianças com as *aves da poesia*. A liberdade poética, porém, transforma *fadas* em *bruxas*, uma vez que as palavras desestabilizam uma estrutura que limita a mulher ao espaço terreno e não lhe

permite o voo. É necessário bordar asas em seus corpos, ainda que metafóricas, para que a liberdade as alcance como real possibilidade de existência.

A escrita poética, na obra de Maria Teresa Horta, torna-se uma maneira de desestabilizar o centro e dar voz às margens, ainda que seja para desenhar linhas de fuga possíveis dentro de uma sociedade que territorializa os corpos a todo momento e procura englobá-los em sua raiz, evitando que o rizoma, ou teia, se construa. O que se pretende, portanto, é romper com a ideia de centralidade, criar conexões diversas – paródicas, em muitas instâncias –, identidades fluidas, que permitam novas configurações de existência, num mundo que sempre silenciou as vozes marginais.

2. A TESSITURA DE ANA LUÍSA AMARAL

*Eu não sou eu nem sou o outro,
Sou qualquer coisa de intermédio:
Pilar da ponte de tédio
Que vai de mim para o Outro.*
Mário de Sá-Carneiro

Ana Luísa Amaral, assim como Maria Teresa Horta, é uma poetisa que estabelece, em seu bordado de versos, uma forte relação com a tradição literária portuguesa. Para além disso, devemos destacar que Ana Luísa Amaral é também uma estudiosa de literaturas de língua inglesa (especificamente de Emily Dickinson, em sua tese de doutoramento), o que a torna também uma leitora da literatura produzida por mulheres, dentro e fora de Portugal. Como estudiosa das Letras, Ana Luísa Amaral destaca a importância de ressaltarmos a autoria feminina de uma obra literária:

No caso dos homens, e porque o seu sexo lhes permitiu (e continua a permitir), mais do que às mulheres, um acesso, quanto mais não seja simbólico, a essas estruturas, é compreensível que essa condição de “ser” homem esteja inscrita no texto produzido. E, apesar de os poetas raramente serem os detentores do poder na sociedade patriarcal, tem sido sempre considerado menos relevante referir de que sexo é o poeta, quando ele é homem (AMARAL, 1995, p. 23).

Dado que a literatura produzida por mulheres desafia as estruturas sociais de poder dentro de um sistema patriarcal, é relevante salientar que não apenas homens produzem obras literárias de qualidade. Ressaltar que determinada obra foi escrita por uma mulher é reconhecer que a literatura é também um espaço feminino, a ser reclamado, já que às mulheres o direito à voz foi sempre negado. Escrever, então, passa a ser um modo de (re) construir memórias a partir de um lugar de enunciação marginalizado.

Há, na poética de Ana Luísa Amaral, a afirmação de um sujeito feminino enunciação de seus desejos muito mais sutil que na poesia de Maria Teresa Horta, mas não por isso menos transgressor e libertador. Rosa Maria Martelo, em sua obra *A forma informe: leituras de poesia* (2010), refere-se à obra de Ana Luísa Amaral da seguinte forma:

Perante nós, desenha-se uma obra de grande coerência, um universo muito particular e, acima de tudo, um mundo de linguagem que se diria criado pela permanente oscilação (e o constante cruzamento) entre a atenção da aos pequenos formatos da vida e a aspiração à mais absoluta experiência do sublime. (MARTELO, 2010, p. 255)

Se a poesia de Ana Luísa Amaral trabalha, de maneira geral, com temas prosaicos, a linguagem poética transforma esses temas em experiências do sublime, deslocando o olhar do leitor da banalidade cotidiana para a vivência do extraordinário. Ou, ainda, trata-se de uma necessidade de “querer dominar sobre o papel a imperfeição do mundo” (MARTELO, 2010, p. 261).

O conhecimento da poetisa sobre a tradição literária portuguesa permite-lhe uma apropriação de estilo de diversos autores canônicos, em diferentes contextos. Essa apropriação se estabelece para além da *imitatio* prevista pelos filósofos greco-latinos: Ana Luísa Amaral subverte e transgride as normas literárias estancadas pela tradição, de modo a renová-las. Essa renovação está inteiramente ligada a uma reconstrução da memória literária nacional, dado que o cânone português – e mundial – é majoritariamente masculino. O poema “Soneto científico a fingir”, de sua obra *E muitos os Caminhos*, abre um caminho de reflexão acerca da poética de Ana Luísa Amaral:

Soneto científico a fingir

Dar o mote ao amor. Glosar o tema
tantas vezes que assuste o pensamento.
Se for antigo, seja. Mas é belo.
e como a arte: nem útil nem moral.

Que me interessa que seja por soneto
em vez de verso ou linha devastada?
O soneto é antigo? Pois que seja:
também o mundo é e ainda existe.

Só não vejo vantagens pela rima.
Dir-me-ão que é limite: deixa ser.
Se me dobro demais por ser mulher
[esta rimou, mas foi só por acaso]

Se me dobro demais, dizia eu,
não consigo falar-me como devo,
ou seja, na mentira que é o verso,
ou seja, na mentira do que mostro.

E se é soneto coxo, não faz mal.
E se não tem tercetos, paciência:
dar o mote ao amor, glosar o tema,
e depois desviar. Isso é ciência!
(2010, p. 215)

O soneto, que se pretende científico e, portanto, clássico, não se esquece da estética Pessoaana: a do fingimento. Já pela forma, notamos que não se trata de um soneto clássico, de 14 versos decassílabos agrupados em dois quartetos e dois tercetos, com um esquema de rimas definido e rígido. O *Soneto científico a fingir* é tecido em 20 versos, agrupados em cinco quartetos, e *não vê vantagem pela rima*. A apropriação de uma forma clássica, o soneto, não se limita ao espaço previamente delimitado: não há tercetos, há cinco estrofes. A sabedoria (*ciência*) do fingimento tem sua aplicabilidade também na tradição clássica portuguesa e, desse modo, a tentativa modernista de descartar toda uma história literária prévia em função da criação de algo completamente novo foi também limitadora. O sujeito poético sente-se confortável para transitar entre diferentes modelos literários, inclusive amalgamando estéticas que se pretendiam opostas. Afinal, renovar o cânone não seria, também, uma forma de inovação literária e de reconstrução de memórias coletivas?

Ao mesmo tempo em que o sujeito poético sugere que estaremos diante de uma forma clássica, o soneto, não é esse o produto apresentado ao leitor. A voz poética nomeia-o como *soneto coxo*, um soneto renovado que não se limita ao território definido para todos os sonetos. Assim como a forma poética, não se limita também o sujeito poético assumidamente feminino: “Se me dobro demais por ser mulher [...] / não consigo falar-me como devo, / ou seja, na mentira do verso, / ou seja, na mentira do que mostro”.

O sujeito poético se volta à premissa Pessoaana do fingimento, em que não pode dobrar-se demasiado para falar de si e mostrar a si na *mentira que é o verso*. Ao mesmo tempo, não sente a necessidade de abandonar por completo as formas poéticas: numa espécie de adaptação às necessidades da expressão literária, o sujeito feminino produz um *soneto coxo* plenamente consciente das limitações impostas por um soneto, mas não obedecendo a essas limitações.

Com essa maleabilidade poética, Ana Luísa Amaral produz seus textos em um diálogo próprio e inteligente com a tradição literária: ao contrário dos modernistas, não a nega por completo, mas também não se limita às suas regras. A transgressão e a inovação aparecem justamente na forma de adaptar os modelos à sua expressão, subvertendo-os na maior parte do tempo. Não por acaso, o sujeito feminino de seus poemas parece se construir a partir da mesma condição de maleabilidade: adapta-se para dizer de si e mostrar a si, sem, no entanto, limitar-se a nenhuma estrutura de poder prévia. Ana Luísa Amaral inova a apropriação da tradição literária e cria uma poesia de expressão tão libertadora quanto a de Maria Teresa Horta, ainda que seus enlaces sejam diferentes.

Seria impreciso classificar a poesia de Ana Luísa Amaral como feminista apenas pelo mote de seus poemas: também homens falam de amor, também homens podem se referir ao espaço doméstico, também homens têm filhos. Em seu texto *Os Teares da Memória*⁴, Ana Luísa Amaral questiona as classificações acerca de sua poética:

Escrevo como mulher? A moldar a minha identidade está uma miríade de identidades: sou humana, sou europeia, sou portuguesa, sou professora, sou mulher. Como mulher, sou também mãe. E sou ainda uma mulher-poeta – talvez a identidade (ou sub-identidade) mais difícil de definir. Embora eu seja feminista, não partilho da visão de que somos todas irmãs. E pergunto: o facto de eu ser do sexo feminino, de ter um nome feminino, de falar às vezes na minha poesia do espaço da cozinha ou da minha filha, permite que sejam feitas leituras

⁴ Texto publicado pelo Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra (CES – UC) e consultado no próprio instituto em nosso período de estágio de pesquisa em Portugal.

da minha poesia como “uma poesia feminista” ou “uma poesia feminina”? (AMARAL, 2010, p. 186).

Definir como feminina – ou feminista – uma poética que abrange questões relacionadas à temática doméstica é reduzir a mulher a espaços específicos. Ana Luísa Amaral vai além: a sua tessitura literária é paródica e socialmente crítica. É a partir dessa releitura que encontramos questionamentos acerca das estruturas de poder e, por isso, tais questionamentos aproximam seus poemas de discussões apontadas pelos feminismos contemporâneos.

2.1 MINHA SENHORA DE QUÊ

A primeira obra poética de Ana Luísa Amaral, *Minha Senhora de Quê*, foi publicada em 1990. O título do livro nos remete diretamente à publicação de Maria Teresa Horta, *Minha Senhora de Mim* (1971), amplamente reconhecido por sua revisão do cânone português a partir de uma perspectiva feminista. Maria Irene Ramalho de Sousa Santos, no posfácio da obra, reitera a importância de ressaltarmos que se trata de uma obra de autoria feminina:

A diferença sexual é apenas uma dessas muitas coisas que, Adrienne Rich insiste, importa saber para melhor entender a redução sublime da universalidade, do transcendente, da imortalidade. Só no mais fundo conhecimento a assunção de si própria pode a diferença deixar de ser desigualdade e passar a ser verdadeira identidade. (SANTOS, 1990, p. 86).

Ana Luísa Amaral, em *Minha Senhora de Quê* (1990), não denuncia a desigualdade sexual vigente no sistema patriarcal de maneira direta, como faz Maria Teresa Horta em *Minha Senhora de Mim* (1971). Enquanto esta reivindica a voz feminina silenciada e oprimida para se referir a seu próprio corpo, Ana Luísa Amaral assume a perspectiva feminina como uma identidade que vai além das diferenças sociais impostas pelo patriarcado. Maria Irene Ramalho de Sousa Santos, em outro texto acerca da poesia de Ana Luísa Amaral, intitulado *O sexo dos poetas: a propósito de uma nova voz na*

poesia portuguesa (1990), elabora de maneira precisa a relação que se estabelece entre a tradição das cantigas de amigo, *Minha Senhora de Mim* (1971) e *Minha Senhora de Quê* (1990):

“Minha senhora de mim”, cantava o trovadoresco, num contexto em que a diferença e a desigualdade sexual caminharam de mãos dadas, num longuíssimo percurso de assimétrica comunicabilidade. *Minha senhora de mim*, cantou Maria Teresa Horta nos anos setenta, explicitando uma subversão que é também a das *Novas Cartas Portuguesas*. Ao cabo dos anos oitenta, Ana Luísa Amaral pergunta-se (ou talvez não), Minha senhora de quê, num gesto de quem lucidamente recolhe as heranças difíceis de um progresso acidentado e, reconhecida, faz suas as lutas que hoje lhe garantem a sua relativa segurança e lhe permitem exercitar a diferença e a própria fragilidade para além das igualdades que se vão conquistando. (SANTOS, 1990, p. 124)

Os diálogos que se estabelecem entre os referidos escritos portugueses circundam a noção do gênero autoral e do gênero referencial, uma vez que Maria Teresa Horta e Ana Luísa Amaral ressaltam a importância política de se afirmarem como mulheres, autoras de textos literários a reivindicarem espaços que historicamente lhes foram negados. O poema que abre a obra *Minha Senhora de Quê* (1990) aborda justamente a noção de território, ampliando a ideia de Adrienne Rich sobre a importância de a mulher conhecer a geografia mais próxima: seu próprio corpo.

TERRA DE NINGUÉM

Digo: espaço
ou uma receita qualquer
que seja em vez

Um espaço a sério
ou terra de ninguém
que não me chega
o conquistado à custa
de silêncios, armários
e cebolas perturbantes

A síncopes de mim
construí um reduto mas não
chega: nele definham
borboletas e sonhos

e as mesmas cebolas em vícios
se repetem

Digo espaço
ou receita qualquer
em vez de mim
(2010 [1990], p. 19)

O poema inaugural da obra de Ana Luísa Amaral inicia com um sujeito a fazer afirmações sobre um espaço que se revela entre afirmações entrecortadas. Os versos que seguem a primeira estrofe compõem a caracterização desse espaço a partir de uma sequência de frases justapostas, pouco conexas entre si, recurso textual que chamamos de parataxe. As afirmações descentradas figuram também um sujeito descentrado, que parece esconder-se entre camadas – metáfora das *cebolas perturbantes* –, armários e silêncios.

A tessitura inicial antecipa figurações recorrentes da obra de Ana Luísa Amaral, como o fazer poético a partir de situações cotidianas e objetos banais. As cebolas, os armários e o silêncio, confinados num *reduto* construído pela voz poética onde *definham borboletas e sonhos*, colocam-se, juntamente com o sujeito poético, em um estado de isolamento e fragmentação, dividido entre um *eu* aparente e um *eu* particular, este último protegido por suas camadas.

Esse espaço de isolamento, a ser conquistado, é *terra de ninguém*, ao qual o leitor, embora tenha dificuldade de acesso, territorializa a partir de seus conhecimentos e impressões. Cada leitura, portanto, permite que a *Terra de Ninguém* seja espaço de todos, o que implica também numa conquista do território poético limitado historicamente a um determinado gênero. Em última instância, o espaço enunciado é o próprio poema, onde o sujeito pode falar de si, de suas oscilações e agenciamentos, ainda que de forma fragmentada. Aliás, é a própria fragmentação que permite ao leitor preencher as lacunas

deixadas pela escrita enquanto territorializa o espaço-poema a seu modo, numa espécie de construção de sentido conjunta entre leitor e texto.

A banalidade do cotidiano desencadeia um processo de epifania no sujeito poético, que é capaz de transformar as matérias mais prosaicas em literatura. Revisitar a tradição literária, na poesia de Ana Luísa Amaral, é também figurar a fragmentação do sujeito, presente na poesia moderna, de modo paródico e pouco usual, como o uso da metáfora da cebola que, como afirmado pela própria autora, diz respeito

não só às camadas diversas do verso e dos sentidos diversos da palavra, mas ainda da ausência de centros; neles está presente o paradoxo de habitar um lugar comum (que tanto pode ser o da vida como o da tradição poética), estando dele exilada. Como se o estado de abismo fosse sempre iminente. (AMARAL, 2013, p. 9).

A metáfora da cebola, assim como a metáfora da teia, parece contribuir para a construção da imagem de rizoma. As *camadas diversas do verso* são desnudadas aos poucos pelo leitor, em afirmações entrecortadas sobre um espaço e não diretamente sobre o sujeito poético, diferentemente do que acontece no poema de abertura de *Minha Senhora de Mim*:

REGRESSO

Regresso para mim
e de mim falo
e desdigo de mim
em reencontro
(2009 [1971], p. 301)

No poema de Horta, encontramos uma reafirmação do sujeito poético a reclamar a própria voz. Um sujeito que, além de enunciador, é também objeto da enunciação, por isso a recorrência do pronome em primeira pessoa (*mim*). O contraste entre os dois poemas que abrem as obras são detalhados por Anna Klobucka em sua obra *O Formato Mulher* (2009), sendo eles:

o exílio permanente e assumido de “Terra de Ninguém” contra a nostalgia territorial de “Regresso”; a identidade sincopada e permeável do sujeito Ana

Luísa Amaral – “reduto” em que “definham / borboletas e sonhos” – contra a imersão fragmentadamente coerente do corpo no real em Maria Teresa Horta (“o sol / os braços // a boca / o sabor / ou os meus ombros”); as respectivas prosódias, uma composta de sintagmas regularmente rimados, outra vária e entrecortada de cavalgamentos. (2009, p. 328)

A oposição *retorno x exílio* existente entre os poemas antecipa também o modo como as autoras parodiam o cânone literário português. Ana Luísa Amaral, em sua obra inaugural, transforma *o vazio* em poesia. Um espaço doméstico cuja hegemonia literária masculina considera vazio de linguagem poética, um silêncio habitado por palavras enclausuradas. Sobre essa matéria sutil e emudecida também se escreve, a desterritorializar espaços de confinamento:

A VERDADE HISTÓRICA

A minha filha partiu uma tigela
na cozinha.
E eu, que me apetecia escrever
sobre o evento,
tive que pôr de lado inspiração e lápis,
pegar numa vassoura e varrer
a cozinha.

A cozinha varrida de tigela
ficou diferente da cozinha
de tigela intacta:
local propício a escavação e estudo,
curto mapa arqueológico
num futuro remoto.

Uma tigela de louça branca
com flores,
restos de cereais tratados
em embalagem estanque
espalhados pelo chão.

Não eram grãos de trigo de Pompeia,
mas eram respeitosos cereais
de qualquer forma.
E a tigela, mesmo não sendo da dinastia Ming,
Mas das Caldas,
daqui a cinco ou dez mil anos
devia ter estatuto admirativo.

Mas a hecatombe
deu-se.

E escorregada de pequeninas mãos,
ficou esquecida de famas e proveitos,
varrida de vassouras e memórias.

Por mísero e cruel balde de lixo
azul
em plástico moderno
(indestrutível)
(2010 [1990], p. 38-39)

O poema, cuja estrutura narra minuciosamente uma intitulada verdade histórica, coloca-nos em contato com um sujeito poético diante de uma situação cotidiana: uma tigela que se quebra na cozinha, ao *escorregar de pequeninas mãos*. O evento, por mais prosaico que pareça, transforma-se em poema: uma contradição, dado que o sujeito poético afirma ter deixado a escrita em segundo plano para *pegar numa vassoura e varrer/ a cozinha*.

Em meio a ações e acontecimentos banais, cria-se um poema de tom quase épico. Ora, se as obras épicas são longos poemas construídos para narrar os grandes feitos de heróis, aqui temos um poema curto – se comparados aos poemas épicos – que narra um feito banal agenciado por sujeitos comuns. Tanto a mão que escreve como a mão que quebra a tigela não são heróicas: a estruturação de um poema épico ao avesso baseia-se em uma situação também inversa aos grandes feitos. Não se fala sobre a construção de uma grande cidade, nem sobre a vitória de uma guerra. Ao contrário, fala-se sobre a quebra de um objeto e, se há alguma guerra envolvida, é a do sujeito poético contra ele próprio, num dilema entre escrita e obrigações domésticas.

Diferentemente de Clarice Lispector, em *A mulher que matou os peixes* (1968), o sujeito poético diz não deixar de cumprir as obrigações cotidianas para escrever sobre o evento. Há uma dinamicidade oposta à da obra de Clarice: a mulher que matou os peixes se esqueceu de alimentá-los enquanto escrevia histórias, e o sujeito poético de “A verdade

histórica” parece ter aprendido com isso, uma vez que deixa de lado *inspiração e lápis* para cumprir os afazeres exigidos pelas circunstâncias.

Ainda assim, o poema nasce. O acontecimento anti-heróico é chamado de hecatombe, um grande desastre sobre o qual se deve escrever. Afinal, quais seriam as verdades históricas sobre as quais deveríamos nos debruçar, se não aquelas construídas por nós cotidianamente, entre pequenos feitos e frustrações?

No entanto, apesar do título, o poema não se pretende nada além do que é: literatura. Ana Luísa Amaral, em seu texto *Uma Terra de Ninguém com Gente Dentro: A(s) Impureza(s) da Poesia* (2013), fala sobre as leituras biografistas que costumam aparecer sobre o poema em questão:

A poesia, mesmo atravessando tempos, não deixa nunca de ser do seu tempo. Quer para quem escreve, quer para quem lê. Quando digo num poema (que tem, ainda por cima, o título “A verdade histórica”), “A minha filha partiu uma tigela na cozinha” (1999), é certo que quem lê é muitas vezes levado a concluir da presença de traços biográficos. No entanto, nada disto corresponde a um conjunto de verdades palpáveis: nunca a minha filha partiu uma tigela na cozinha, e, embora tenha havido alturas em que tive que “pôr de lado inspiração e lápis / pegar numa vassoura e varrer / a cozinha”, não houve jamais um “miserico e cruel balde do lixo / azul / em plástico moderno / (indestrutível)” (id.). Finalmente, tendo eu embora tijelas na minha cozinha, a tigela do poema, não partida, não foi nunca “tigela das Caldas”, pela simples razão de que nunca na minha cozinha tive louça das Caldas – daí que a negação da sua pertença à dinastia Ming foi unicamente, tal como o balde do lixo, pretexto para falar da transitoriedade da vida, de um épico que é necessário rever, de uma outra história/História que é possível reescrever, da permanência do amor. Ou seja, o rasto que ligou o poema à vida foi o sentimento, ligado a um certo dado biográfico (o eu ter, realmente, uma filha), mas na verdade, um fragmento somente. (2013, p. 16).

A criação de um fato épico ao avesso, portanto, contribui para a construção de uma poesia atemporal, tal qual a épica tradicional. Ana Luísa Amaral ressalta, ainda, o quão limitante tende a ser uma leitura biografista do poema, já que – como comumente acontece na literatura – a banalidade da vida cotidiana torna-se apenas pretexto para a reflexão sobre a vida.

Essa é uma das maneiras que Ana Luísa Amaral revê a tradição *pelo lado da bainha* (KAMENSZAIN, 2000, p. 210), o que só é possível de ser identificado quando o (a) leitor (a) recorre ao seu repertório literário. Em outros poemas, como no início da obra *Minha Senhora de Quê* (1990), identificamos outros traços dialógicos:

QUALQUER COISA DE INTERMÉDIO

*“Eu não sou um nem o outro:
Sou qualquer coisa de intermédio”*

M. de Sá Carneiro

Se eu fosse o outro
o do chapéu macio e do bigode
eternizado em cúbico arremedo
angústia dividida em tantas partes
e óculos redondos
podia-te contar eu guardador e sonhos

Se eu fosse o outro,
o delicado e bêbado gênio de nós todos
o que amou estranho e sabia dizer
coisas enormes numa pequena língua
e fraco império,
se eu fosse aquele inteiro
ditado de exagero e exclusões
falava-te de tudo em ingleses versos

E mesmo se não foi ele quem disse
(e podia até ser, que eram amigos
e o século a nascer arrepiava como já não
o fim) há razão nessa história do pilar
e do tédio a escorrer de um
para o outro
(2010 [1990], p.22)

A epígrafe, que abre o poema, refere-se ao "Poema 7", de Mário de Sá-Carneiro, com o qual a voz poética dialoga de forma explícita. No entanto, o sujeito poético traz para o poema uma nova personagem: reconstrói a imagem de Fernando Pessoa sem citar diretamente seu nome: *angústia dividida em tantas partes* - seus heterônimos; *o do chapéu macio e do bigode; o delicado e bêbado gênio de nós todos*. Conta, portanto, com

referências de conhecimento geral para que haja o reconhecimento da figura citada, tanto no âmbito da imagem física como no âmbito dos conhecimentos literários.

Ao fazer a referência a Fernando Pessoa, o sujeito poético se afasta da imagem mítica que se criou ao redor do poeta: *Se eu fosse o outro/ [...] falava-te tudo em ingleses versos*. Ainda que esse outro seja um poeta português renomado, o sujeito poético seleciona o fato de ele escrever também em outra língua. Essa imagem, da qual a voz poética se distancia pelo uso da condicional – *se eu fosse* –, torna-se radicalmente o Outro, dado que a expressão dessa figura acontece também em outra língua – de acordo com a enunciação do sujeito poético –, *em ingleses versos*. Essa diferenciação de não se reconhecer no outro subverte o caráter de transitoriedade presente no poema de Sá Carneiro: enquanto neste o sujeito poético nega ser um “eu” e nega ser um “outro”, configurando uma posição de *estar-entre* por tempo indeterminado, no poema de Ana Luísa Amaral há uma especificação de quem é este Outro do qual se fala, por meio da construção imagética. A personagem Pessoaana, no entanto, aparece como *qualquer coisa de intermédio*, uma vez que ao final o poema de Sá-Carneiro é retomado de forma direta.

O diálogo com a tradição literária portuguesa aparece tanto em forma de reconstrução textual do poema de Mário de Sá-Carneiro como em forma de reconstrução da figura de Fernando Pessoa. Não há, contudo, um desejo de ser esse Outro especificado nos versos, mas uma constatação por parte do sujeito poético de que o estado de apatia por não se igualar à genialidade Pessoaana é legítimo – *há razão nessa história do pilar e do tédio a escorrer de um para o outro*, além da percepção de que a literatura portuguesa sempre estará enraizada no nascer do século XX, cujo valor artístico tem muito mais reconhecimento do que as manifestações literárias que apareceram no final do século – *e o século a nascer arrepiava como já não o fim*.

Sendo um sujeito poético que se manifesta no poema em forma de diferenciação e não de transitoriedade, parece haver um desejo de superação dessa imagem cristalizada a respeito da poética Pessoaana. Para isso, a voz poética se vale da própria imagem do poeta e da produção de seu principal interlocutor – Mário de Sá-Carneiro –, construindo um sentido para o "Poema 7" ao atribuir significação e forma ao Outro.

Esse sentido, contudo, só pode ser dado porque o sujeito poético se posiciona como leitor do objeto ao qual atribui significado – e a essa significação transformada em poema, por sua vez, será atribuído um novo sentido a partir da percepção de cada leitor. Quando seguimos essa linha de raciocínio, conseguimos perceber que, na obra poética de Ana Luísa Amaral, há exatamente uma expectativa de participação do (a) leitor (a) para atribuir sentido a uma sintaxe pouco fluida e entrecortada.

Sobre esse recurso, Ana Luísa Amaral ressalta a importância de não seguir os padrões previamente estabelecidos pela linguagem, justamente porque esses padrões foram consolidados por aqueles que ocupam posições dominantes dentro de um sistema patriarcal. Segundo a autora, há a necessidade de criar “Uma língua que pudesse dizer tudo. Essa era a utopia. A literatura em si não discrimina, mas a técnica discrimina, a gramática discrimina, o pensamento discrimina, a crítica discrimina” (AMARAL, 2013, p. 50). Ora, se existe a necessidade de reconstruir a linguagem, é necessário também que os interlocutores – ou, neste caso, leitores – se empenhem na construção de um sentido que, desta vez, não seja fechado em um discurso lógico, mas que permita uma livre interação entre linguagem e leitor (a). O fazer poético, então, permite a ausência e cumprimento das normas gramaticais, tal como é permitido às crianças:

COISAS GRAMATICAIS E OUTRAS

A minha filha fala tantas coisas
Em gramática própria tão brilhante:

Mais do que sóis, os verbos que ela conjuga mal
São galáxias inteiras. As costumeiras coisas

Tornam-se espaços largos de saber,
Didáticas de um mundo em construção
Estrelas novas de rota corrigida teimando
Em serem novas. São tantas coisas

Que minha filha fala e brilham sempre ainda.
E não fora a gramática das coisas,
Não fora o conjugar (mais lógico que o nosso)
A semântica intacta torná-la-ia inteira:
Ser humano a crescer em solo ainda intacto

(2010 [1990], p. 44)

A linguagem, no poema, também é espaço: *solo* que, durante a infância, é *ainda intacto*. Subverter a ordem literária é também dar voz às linguagens periféricas, como a infantil, em que a gramática ainda não está totalmente moldada pelas normas. Em “Coisas Gramaticais e Outras”, há referências espaciais limitadas ou infinitas, a partir das quais é possível pensar na territorialização pela qual a própria língua passa.

Escrever um poema, assim como a espontaneidade da infância, deve ser um ato de liberdade gramatical. A *gramática própria tão brilhante* da filha é percebida pelo sujeito poético como *galáxias inteiras*, ou *estrelas novas que teimam em serem novas*. Os espaços aos quais essa gramática própria pertence são livres de limites geográficos previamente impostos por um contexto social: são espaços únicos de liberdade, em que há a possibilidade de uma nova construção *em solo ainda intacto*.

Não basta reconfigurar as normas existentes: é preciso, além disso, criar novas formas possíveis, que permitam ao leitor uma interlocução possível com o texto. É necessário que o leitor preencha as lacunas deixadas dentro desse espaço sem fronteiras, para que a *terra de ninguém* possa ser *território de todos*. Não por acaso, o sujeito poético seleciona a imagem da infância para abordar tal assunto: é durante a infância que se subvertem as normas linguísticas, bem como é durante a infância que se constrói a possibilidade de um novo raciocínio advindo da naturalização da linguagem.

Se à criança é permitida a subversão da linguagem, essa subversão deve também ser permitida aos poetas. Afinal, é a linguagem que organiza o mundo e as relações. Construir uma nova linguagem, artística ou não, ou dar visibilidade a linguagens outras que fujam da estrutura cartesiana de pensamento são formas de reorganizar as relações sociais previamente estabelecidas:

Acredito que se criássemos uma língua nova era possível mudar o mundo. Justifica-se que por se escrever Homem com maiúscula se refere a espécie humana. Então troque-se e ponha-se Mulher. Não dá. São convenções. Pois, mas as convenções cristalizam as vidas e os hábitos, cristalizam a história e a cultura. (AMARAL, 2013, p. 51)

Ora, se as convenções cristalizam a história e a cultura, enquanto sujeitos inseridos em uma sociedade patriarcal-capitalista estamos também subjugados a uma linguagem que contribui para a manutenção dessa ordem. Se Maria Teresa Horta, em *Minha Senhora de Mim* (1971), reconstrói o cânone a partir de uma apropriação vocabular e formal das cantigas de amigo medievais, Ana Luísa Amaral, em sua primeira obra poética, empenha-se em reconstruir a linguagem como um todo, e não apenas as formas canônicas de expressão literária:

MINHA SENHORA DE QUÊ

Dona de quê
Se na paisagem onde se projectam
Pequenas asas deslumbrantes folhas
Nem eu me projectei

Se os versos apressados
Me nascem sempre urgentes:
Trabalhos de permeio refeições
Doendo a consciência inusitada

Dona de mim nem sou
Se sintaxes trocadas
O mais das vezes nem minha intenção
Se sentidos diversos ocultados
Nem do oculto nascem
(Poética do Hades quem me dera!)

Dona de nada senhora nem
De mim: imitações de medo
Os meus infernos

(2010 [1990], p. 51)

O título do poema e da obra, em interlocução direta com a produção de Maria Teresa Horta, carrega consigo uma ambiguidade constitutiva: não se trata de uma pergunta, já que não há ponto de interrogação, mas costuma ser lido como tal, dado que as normas gramaticais às quais nós, leitores, somos submetidos, nos fazem territorializar uma enunciação sem pontuação a partir de nossos próprios conhecimentos. A construção de uma nova linguagem – e, portanto, de uma nova sintaxe – depende também de uma flexibilização do (a) leitor (a) para não normatizar aquilo que se busca formular *em solo intacto*.

Ainda que se tenha elaborado a dificuldade de expressão de sujeitos subalternos a partir de uma linguagem regida pela norma vigente, reconhece-se a impossibilidade de se construir uma linguagem completamente nova, com vocabulário e regras próprias. Afinal, a construção de uma nova linguagem resultaria também em uma outra forma de normatização. O que o sujeito poético busca, ao contrário, é uma maneira de fugir da ordem imposta por qualquer sistematização, seja de linguagem, seja social: “dona de mim nem sou/ se sintaxes trocadas/ o mais das vezes nem minha intenção/ se sentidos diversos ocultados/ nem do oculto nascem”. Cabe ao leitor apreender um sentido das sintaxes invertidas e do ocultamento, enunciado no poema como não-intencional.

A interlocução que o sujeito poético estabelece com a obra de Maria Teresa Horta é também uma apreensão de sentido deste objeto literário que, por sua vez, constrói-se a partir de uma apropriação e releitura do poema de Sá de Miranda. Dessa forma, a teia de significados que se constrói é infinita e aberta, uma vez que cada leitura permite construções de sentidos distintas, dentro das quais as referências do leitor são fundamentais para que as possibilidades de leituras não se perçam.

Dessa forma, a obra inaugural de Ana Luísa Amaral já se apresenta em versos com construções pouco claras e lacunas a serem preenchidas, numa subversão de linguagem que visa não somente a construção de uma nova ordem social – e que, portanto, passa pela formulação de discursos –, como também a reconfiguração da tessitura poética já consolidada pelo cânone português.

2.2 VOZES

A obra *Vozes*, publicada em 2011, é composta por 38 poemas e dividida em seis partes, nomeadas *A Impossível Sarça*, *Breve Exercício em Três Vozes*, *Trovas de Memória*, *Escrito à Régua*, *Outras Rotações: Cinco Andamentos*, *Outras Vozes*. Nos poemas constitutivos da obra, reconhecemos a construção de uma voz própria do sujeito poético em diálogo constante tanto com grandes nomes da literatura portuguesa, como Camões, além de um esforço constante de firmar sua enunciação como única e solitária.

O poema inicial e o poema final, intitulados “Silêncios” (2013, p. 9) e “Vozes” (2013, p. 97), estão alheios a qualquer nomenclatura que subdivide a obra. Numa tentativa processual de construção literária, o sujeito poético faz da ausência de linguagem, poema:

silêncios

ao meu amigo Paulo Eduardo de Carvalho
a saudade, sempre

<<não queres fazer o silêncio
comigo?>>
Perguntei-te uma vez

Agora, sei:

Irradiando em sol
De mil palavras
Sempre o fizeste

A ele e à alegria –

Assim, alegria e silêncio

Hão de ficar

Os dois somados juntos,
Lado a lado

E agora,
O sol está bem,
O azul igual a azul,
Porque te tem

E as contas
Todas
Que tu corrigiste
Hão de dar sempre certas
(2013, p. 9)

A ausência de vozes, a que nomeamos silêncio, é forjada em um diálogo com alguém que já não pode mais responder. Essa ausência do interlocutor faz com que o sujeito poético elabore um diálogo consigo mesmo, um fluxo de pensamento obscuro e entrecortado. Os versos não são ordenados de forma clara, e a parataxe é o recurso mais evidente no poema. Não por acaso, *parataxis*, em grego, significa “arranjar lado a lado”, tal como *alegria e silêncio/ não de ficar*, segundo o sujeito poético. Há, desse modo, uma projeção para o futuro, como se alegria ainda não houvesse, e a permanência do silêncio diluísse qualquer possibilidade de discurso ordenado.

Dentro do silêncio, temos um sujeito poético submerso na desordem interior, colocando lado a lado memórias e projeções. O silêncio, assim como o discurso, é construído em diálogo: quando o sujeito poético rememora sua pergunta, responde para si mesmo que este outro, agora ausente, sempre ajudou a concretizar o silêncio enquanto irradiava-o *em sol/ de mil palavras*. Ora, só há palavras porque há silêncios, alguns dos quais nenhuma expressão linguística é suficientemente capaz de traduzir. Diante de uma ausência interminável, qual palavra é possível, se não a poética?

O título, apresentado no plural, sugere a existência de dois silêncios possíveis: o silêncio cotidiano, que o sujeito poético havia tentado construir na interlocução com o

outro, e o silêncio deixado pela ausência. Enquanto o primeiro era quebrado pelas palavras desse outro e, só por causa delas, era passível de reconfiguração, o segundo só pode ser traduzido em um poema que simula divagações interiores, elocubrações que acontecem em diálogos mentais e em silêncios físicos.

São justamente estes silêncios que dão início à configuração das *vozes* na obra de Ana Luísa Amaral. Ainda que autônomas, estas vozes não são completamente novas. Há, nelas, ecos de um conhecimento literário prévio fundamental para a reconstrução de uma memória individual e coletiva fundamentada em grandes nomes masculinos. Ainda que, como afirma Ana Luísa Amaral, o ato de escrever seja solitário, nele está inserido todo um conjunto de vozes anteriores que constituem a formação dos sujeitos, tanto no campo individual como no campo coletivo. Em entrevista, a autora afirma que

[...] quando a gente escreve não pensa no leitor, agora, todo o mundo e tudo o que está a volta de mim está implicado. Todo o mundo, quando se diz, não é o todo mundo do português do Brasil... não é toda a gente, é o mundo inteiro. O mundo inteiro é implicado na minha escrita, com certeza, e o próprio fato de eu ser mulher, o próprio fato de eu ser mãe, quer dizer... toda uma série de traços, naturalmente, que fazem parte de mim. Agora, quando eu estou a escrever eu não escrevo a pensar no modo como vou ser lida. Escrevo por necessidade, escrevo porque preciso de escrever. Tal como preciso beber água, quando tenho sede de escrita, eu tenho de escrever. É uma necessidade. Portanto, sendo uma necessidade, ela serve-me em primeiro lugar a mim. Depois de o poema estar feito eu mostro-o. Preciso de mostrar, preciso de o partilhar, porque acho que a arte é partilhar, é comunicação. Mas esse é o segundo momento. E depois há um terceiro momento, e é aqui que eu quero convidar as pessoas a pensarem um bocadinho, que é quando o poema chega ao outro lado, e outros olhos o lêem, o vêem e o “escrevem” à sua própria maneira. (OLIVEIRA, 2016, p. 137-138)⁵

Dessa forma, toda escrita, ainda que feita para si e sobre si, carrega consigo todas as referências que fazem parte da constituição cultural e intelectual do sujeito. O modo com o qual a voz poética lida com essas referências é o que torna seu diálogo aliado ao

⁵ Entrevista concedida pela autora durante nosso estágio de pesquisa no Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra (CES – UC), financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), e publicada no número 16 da Revista Desassossego.

cânone ou subversivo a ele. Assim sendo, a construção de uma voz autônoma passa por um autoconhecimento que necessariamente envolve uma sistematização de saberes acerca de sua tradição constitutiva. Esse autoconhecimento aparece na obra em forma de

Biografia (curtíssima):

Biografia (curtíssima)

Ah, quando eu escrevia
de beijos que não tinha
e cebolas em quase perfeição!

Os beijos que eu não tinha:
subentendidos, debaixo
das cebolas

(mas hoje penso
que se não fossem
os beijos que eu não tinha,
não havia poema)

Depois, quando os já tinha,
de vez em quando
cumpria uma cebola:

pérola rara, diamante
em sangue e riso,
desentendido de razão

Agora, sem contar:
beijo ou cebolas?

O que eu não tenho
(ou tudo): diário
surdo e cego:

vestidos por tirar
camadas por cumprir:

e mais:
imperfeição
(2013, p. 13)

Neste poema, em que o sujeito poético visa à construção de uma biografia, volta a surgir a imagem da cebola, presente no poema “Terra de Ninguém”. É curioso notar que ambos os poemas abrem as respectivas obras, *Vozes e Minha Senhora de Que*, sendo que na primeira obra publicada pela autora, a *terra de ninguém* é o espaço fundamental para que qualquer *biografia* possa ser tecida, ainda que *curtíssima*.

Em “Biografia (curtíssima)”, o sujeito poético trata de uma escrita que surge como forma de sublimação de uma falta: porque não havia beijos, há escrita; quando já os havia, ainda surgiam cebolas por cumprir. Beijo ou cebola, o poema se constrói a partir do desejo, que, segundo Freud, movimenta a vida de todo ser. Em suas palavras, “somente um desejo é capaz de colocar o aparelho psíquico em movimento e que o curso da excitação dentro dele é automaticamente regulado pelas sensações de prazer e desprazer” (FREUD, 1996 [1900], p. 624 – 625).

Nesse sentido, é curioso notar a aproximação que se faz entre campos semânticos tão distintos: beijos e cebolas. O beijo, a expressão de afeto mais genuína, cede lugar às cebolas, quando deixa de ser o objeto de desejo. Passa-se a desejar as *cebolas em quase perfeição*, camadas diversas nas quais o sujeito poético se protege e se revela, ao mesmo tempo. Talvez seja justamente nesse sentido que resida a *imperfeição* de toda biografia: sendo o desejo a pulsão de vida, ele só pode existir porque há uma falta a ser suprida. Quando se conquista o objeto de desejo, é necessário que haja um novo objeto, para que a biografia não cesse.

Ora, se o gênero biográfico costuma pautar-se nos acontecimentos importantes da vida do biografado, ou seja, no desejo saciado e cumprido, o poema “Biografia (curtíssima)” traz ao leitor o caminho de toda existência: a pulsão de vida que move

qualquer sujeito em direção ao futuro, seja essa pulsão por beijos ou cebolas. Pouco importa o objeto, ou o feito de uma vida: importa, antes, o desejo – constituído, em primeira instância, pela imperfeição da falta. Temos, portanto, uma biografia ao avesso, construída a partir de uma teoria psicanalítica que confere importância ao caminho, e não ao objeto.

Em outro poema, intitulado “Psicanálise da Escrita”, Ana Luísa Amaral dialoga ainda com as teorias psicanalíticas:

PSICANÁLISE DA ESCRITA

Mesmo que fale de sol e de montanhas, mesmo que cante os
ínfimos espaços ou as grandes verdades,
todo o poema

é sobre aquele
que sobre ele escreve

Quando os traços de si
parecem excluir-se das palavras, mesmo assim é a si que se
descreve ao escrever-se no texto
que é excisão de si

Todo o poema
É um estado de paixão

Cortejando o reflexo
Daquele que o criou

Todo o poema
é sobre aquele
que sobre ele escreve
e assim se ama de forma desmedida,
à medida do verso onde a si se completa e em vertigem
se afoga
(2011, p. 78)

A tessitura de uma psicanálise da escrita é ambígua, dado que nos apresenta pelo menos duas leituras possíveis: todo poema é sobre aquele que se debruça no papel para dedicar-se à arte da escrita, bem como todo poema é sobre aquele que o lê e escreve algo a respeito dele.

Se todo o poema/ É um estado de paixão/ Cortejando o reflexo/ Daquele que o criou, a literatura carregaria consigo traços pessoais de autoria, em que seria possível ler o autor dentro de sua obra. No entanto, a ambiguidade presente no texto não é gratuita: se o poema carrega traços de si mesmo quando deseja excluí-los das palavras, há uma expressão inconsciente do sujeito, levando à aparição do eu ainda que se deseje seu apagamento. Quem organiza essa aparição inconsciente não é o poeta, mas o leitor – ou crítico – que articula de maneira ordenada uma construção que pode se apresentar obscura.

Ana Luísa Amaral, em entrevista, fomenta essa noção da desordem do sujeito poético que é ordenada por meio da crítica:

A poesia desarruma para tentar arrumar um pouco por dentro. Escrevo poesia para me tentar organizar, para tentar entender e fazer sentido de mim própria e do mundo, mas faço-o de uma forma não metódica. Escrevo poesia porque preciso. Não sei passar sem poesia. A poesia desarruma, sobretudo, a crítica arruma. A poesia desarruma para dar algum sentido – pode haver muito sentido na desarrumação.⁶

Dessa forma, se a função da crítica é tecer uma ordem possível ao poema escrito, é também função dela lidar com as possíveis desordens sem solução que se apresentam ao leitor (a). Parece, desse modo, que o papel da crítica não é o de encontrar uma – dentre as tantas – possibilidades de ordem, mas o de construir um sentido para a desordem que se apresenta. No caso do poema em questão, não precisamos desfazer sua ambiguidade constitutiva, mas podemos dar um sentido a ela.

Todo poema, portanto, é sobre aquele que sobre ele escreve: seja ele a desordem do sujeito poético, debruçado sobre as letras em busca de uma poética, ou a ordenação construída por aquele que lê o poema e escreve sobre ele. Ora, se a psicanálise, de maneira geral, tem o objetivo de elucidar o inconsciente do analisado, uma *psicanálise da escrita*

⁶ AMARAL, A. L., 2010. Entrevista magazine de arte (Coimbra).

diz respeito não só ao analisado – poeta – como ao analista – leitor –, em que ambos encontram caminhos distintos de interpretação traçados pelas mesmas palavras.

Como leitor, portanto, o sujeito poético também pode traçar diferentes caminhos de interpretação e reconstruir estilos a seu modo. Nessa reconstrução, tecem-se as inúmeras vozes pelas quais a autenticidade da voz poética é constituída:

Vozes

Eterno é este instante, o dia claro,
As cores das casas desenhadas em aguada rasa,
Castanhos e vermelhos quase em declive,
As janelas limpíssimas, de vidros muito honestos.
Este instante que foi e já não é, mal pousei a caneta
No papel: eterno

Sonhei contigo, acordei a pensar
Que ainda eras, como é esta janela
Como o corpo obedece a esse vento quente, e é ágil,
Mas tudo: tão confuso como são os sonhos

Agora, neste instante, recordo a sensação
De estares, o toque.
Não distingo os contornos do meu sonho, não sei
Se era uma casa, ou um pedaço de ar.
A memória limpíssima é de ti
E cobriu tudo, e trouxe azul e sol a esta praça
Onde me sento, organizada a esquadro,
Como as casas

E agora, o teu andar
Acabou de passar mesmo ao meu lado, igual,
E agora multiplica-se nas mesas e cadeiras
Que cobrem rua e praça,
E eu vejo-te no vidro à minha frente,
Mais real que este instante, e se Bruegel te visse,
Pintava-te, exatíssima e aqui.
E serias: mais perto de um eterno

(Eu, que nada mais sei, só o fulgor do breve,
Eu dava-te palavras –
(2013, p. 97)

Como em um sonho de imagens difusas e contraditórias, o sujeito poético tece a figuração de um *tu*, a quem se dirige, num movimento de recriação visual em que se

expressa o desejo de tornar sua imagem *o mais perto de um eterno*. A eternidade vai se tornando palpável à medida em que se constrói por palavras, na tentativa de apreender os sonhos e dar forma a eles. No entanto, ao tecer essas imagens no papel, o sonho já não pertence mais ao campo do onírico, mas ao campo da racionalidade, dentro do qual se elabora a difusão e se ordena a contradição.

Não por acaso, o poema que encerra a obra não parece seguir exatamente uma racionalidade lógica, dado que os últimos versos não configuram um encerramento: o poema – e a obra – encerram-se de forma aberta. *Eu dava-te palavras* –: e as palavras, que dão ordem a tudo, não são suficientes para ordenar um fim. As inúmeras *vozes* e imagens que compõem a literatura – e os sonhos – não precisam de uma interpretação fechada. Antes, abrem espaço para que cada leitura seja feita a partir de sua própria singularidade.

Em relação à obra, como um todo, temos um conjunto de poemas que se inicia nos *silêncios* (2013, p. 9) e termina em *vozes* (2013, p. 97). Neste processo de transformação do vazio em palavras, há afetos e amores que driblam a linguagem e se fazem poesia. O caminho entre silêncio e voz se constrói também a partir da reconfiguração de discursos e formas literárias, na busca pela construção de uma voz única e legítima, que abriga dentro de si muitas manifestações anteriores. Afinal, existe alguma voz que não esteja em diálogo com os entornos? A possibilidade de inúmeras vozes é justamente uma maneira de promover uma forma dialógica de poesia, dentro da qual não há síntese, necessariamente. Mas, antes, uma forma dialógica que passa pela banalidade do cotidiano e se transforma em linguagem poética.

2.3 ESCURO

Escuro, obra de Ana Luísa Amaral, publicada em 2015, comporta poemas que reconstroem as vozes prestigiadas ou silenciadas no cânone literário português e na história de Portugal, dando a elas novas significações. Tal como acontece no poema *A Carta*, analisado em diálogo com as *Novas Cartas Portuguesas* (1972), outros poemas da obra resgatam figuras míticas portuguesas e entrega a elas novas possibilidades de enunciação, dentro das quais o sujeito poético lhes empresta a voz para o reaparecimento de uma perspectiva que, não fosse a literatura, seria de impossível elaboração.

Nos vinte poemas que compõem a obra, percebemos uma escrita que se empenha em reinventar essas personagens fundamentais da história e da literatura de Portugal, já consolidadas no imaginário português pelas enunciações de outros narradores, que conferem a elas importância, mas silenciam suas vozes. Em *Escuro*, Ana Luísa Amaral faz das personagens históricas as próprias enunciantes de si, confiando-lhes as palavras que lhes foram negadas, ou dando a elas uma oportunidade de enunciação diferente daquela já construída.

Dentre essas vozes, encontramos, além de Mariana Alcoforado, uma reconfiguração discursiva de outras mulheres, como a Rainha Santa Isabel e Filipa de Lencastre. Em “O Tempo dos Dragões e Algumas Rosas”, a voz do poema é emprestada à Rainha Santa:

O TEMPO DOS DRAGÕES
E ALGUMAS ROSAS

Era naquele tempo
O tempo dos dragões,
Mas eu nunca vi dragões:

Só um homem sozinho,
Firmando paz e versos
Fazendo das agulhas de pinheiro
Agulhas de mudar o rumo
Aos tempos

E eu estava ali, de lado,
Num tempo de outro tempo,
E sem saber aonde me encontrava,
Tudo que de mim podia
Eram só rosas

Dizem ter sido assim,
E foi assim
O meu destino em lenda,
As frases levantadas pela história
Campânulas de voz

Inventaram-me então
Naquele tempo,
Recortada em milagre
E só de rosas era o meu futuro

Equidistante das rosas
E do pão
Podia ser o pão o mantimento,
E estar dentro de um espaço de verdade,
Se tal mo permitissem

Mas o caminho
Que de mim traçaram
Foi um leito de flores e de virtude,
E eu estava ao lado,
O peso das agulhas de pinheiro
Rasgando a minha carne

Venceu-me o tempo
E o mar que ele inventou

O resto: só perfume,
O cheiro dos milagres
Apodrecendo sem direito a lume
Que fosse a redimir

Adocicado à luz
De escuridão –
(2015, p. 29, 30)

O sujeito poético, que simula a voz de Isabel de Aragão, afirma ter encontrado um homem sozinho, que firmava paz e versos. Coloca-se ao lado deste homem que, pelo

contexto histórico, supomos tratar de Dom Dinis, marido da Rainha Santa. A lenda que se criou sobre seu nome a coloca sempre como sujeito etéreo e mítico, mulher que se dedicou a um bem maior e transformou pão em rosas.

Como sujeito moldado pelas histórias que criaram sobre si, o que se constrói sobre a Rainha Santa são as narrativas. No poema, no entanto, o sujeito poético enfatiza o fato de ter uma carne e sentir sobre ela o peso das agulhas de pinheiro. A materialidade da mulher tida como Santa passa necessariamente pelo corpo e pelos papéis sociais construídos para esse corpo na época em que ele vive. Antes de Santa e de Rainha, Isabel de Aragão era uma mulher. Independentemente dos milagres ou de ser casada com o Rei Dom Dinis, esse sujeito que agora aparece em forma de voz poética – e não como objeto do discurso –, reifica a existência de sua corporalidade por meio de um vocabulário que remete constantemente aos sentidos: cheiro, perfume, carne.

A estrutura do poema remete aos contos de fadas desde o início: “Era o tempo”. No entanto, o discurso que se segue nada se assemelha a um conto de fadas cujo final é “felizes para sempre”, mas que acaba em escuridão. Esse sujeito, que reconta a própria vida, coloca-se como alguém que está alheio às narrativas que criaram para si, bem como aos estereótipos que acompanham essas narrativas. A voz poética afirma que estava ao lado *dos caminhos de flores e virtudes* que lhe foram construídos. Estava ao lado, e não dentro dos caminhos: como se visse sua vida passar em narrativas outras enquanto sente as agulhas de pinheiros rasgarem sua carne.

Ao emprestar sua voz à Rainha Isabel, o sujeito poético não só evidencia a materialidade física de uma mulher considerada santa como, a partir disso, subverte o caráter mítico de sua figura. Se o conto de fadas ao avesso reafirma a escuridão à qual as vozes femininas são condenadas, o *Drama em Gente* subverte a imagem pessoana cristalizada na literatura:

O DRAMA EM GENTE:

Fingiram todos,
todos me fingiram,
e em tradição me deram
fingimento

É certo que eram outros
tempos outros,
em que ser muitos
era coisa ausente

Mas todos me fingiram
e ensinaram
que o comboio de corda
pode ser
de corda a sério,

não de coração

Também eu tive,
embora em outra esfera,
outras noites de verão

Nada lhes devo,
e em tudo, embora,
devedor lhes sou

Que os séculos agora
lhes deem o sossego

ou deem nada –

Ou nem que seja
a dor do universo,
como a dor de cabeça
infinita, silente,
de que padeço para sempre
e desde

que eles vieram
visitar-me os sonhos
(AMARAL, 2015, p. 36)

Se, em *Autopsicografia* (1931), “o poeta é um fingidor”, ou seja, sujeito agente de uma figuração, em *O Drama em Gente* a voz poética sofre a ação do fingimento, e

expressa a sua condição de passividade na forma de um discurso monológico inteiramente dialogado com os versos de Pessoa.

Ora, *o delicado e bêbado gênio de nós todos* (AMARAL, 2010, p. 22) constrói, a partir de sua constelação heteronímica, personagens de um teatro particular, dentro do qual dialogam diferentes personalidades. No entanto, o sujeito poético de *O Drama em Gente* não se refere à construção dialógica dessas personagens – ou seja, à obra literária Pessoaana – mas ao sujeito que existe antes de sua criação artística, num tempo *em que ser muitos/ era coisa ausente*. A cristalização da imagem de Fernando Pessoa à estética do fingimento impede que a voz do sujeito seja ouvida: qualquer voz que se manifeste estará condenada à escuridão imposta pela tradição.

O sujeito poético que se apresenta no poema de Ana Luísa Amaral reforça, desde o título, que não se trata apenas de um drama em palavras, mas de um drama em *gente*: em que as múltiplas perspectivas são também consequência de uma dor física – *como a dor de cabeça/ infinita, saliente* – de um sujeito que existe em sua materialidade corporal antes de existir como mito literário.

A voz poética que, ironicamente, finge-se Pessoaana, vem falar sobre a dor do fingimento: uma dor que, também ironicamente, é consequência de um silenciamento imposto por todas as outras vozes ouvidas dentro da obra de Pessoa. Se o gênero dramático permite que suas personagens dialoguem abertamente, ao mesmo tempo confina seu criador à escuridão da cochia, dentro da qual não há direito à voz.

Ainda que o poema se refira especificamente à produção de Fernando Pessoa, podemos pensar a recepção literária, de maneira geral, a partir de uma perspectiva semelhante: o corpo poético ganha uma autonomia que ultrapassa a materialidade corporal de seu criador, ou seja, o texto existe e se constitui como fingimento, sem que, para isso, precise considerar a voz de quem o criou. *O drama em gente* parece ser a

condição de todo (a) poeta, já que as inúmeras vozes que se tecem na criação artística só ganham sua independência quando entram em contato com quem as lê e atribui a elas uma significação. Todo poema, afinal, *é sobre aquele que sobre ele escreve* (AMARAL, 2013, p. 68).

Nesse sentido, tendo tirado do escuro as vozes condenadas a leituras cristalizadas, a obra se encerra com a outra fala de “O Drama em Gente”:

O DRAMA EM GENTE:
A OUTRA FALA

O lume que as rodeia,
A estas vozes,
Não foi feito de sol, embora dele
Herdasse um rasto de paisagem,
Nem se moldou em luz,
Que a noite lhe foi sempre o estado puro

O lume que as sustenta,
A estas vozes,
É mais de dentro, e eu não sei o que dizer

Pressinto-o só,
E há fases, como a lua, em que o sinto a chegar:
Ondas de mim, tempo herdado em camadas
De espessuras diferentes

Mas sempre deste tempo
É o lume que a prende, a estas vozes,
E ao prendê-las as solta
Sobre o tempo –
(2015, p. 63)

O sujeito poético, diferentemente do que acontece no poema anterior, não parece amalgamar-se à voz Pessoaana, mas constrói para si uma fala singular sobre as inúmeras vozes que o habitam. Como em um jogo de luz e sombra, as vozes são moldadas pelo espaço onde se encontram: um estar-entre opostos, de onde o sujeito poético pressente seu lume a chegar. Essa chegada, no entanto, não se mostra reveladora, mas encoberta: *tempo herdado em camadas/ de espessuras diferentes*.

O bordado entrecruzado das vozes – sejam elas próprias ou alheias – constrói uma poética plural, onde diferentes perspectivas estão presentes. Diferentes perspectivas por estarem localizadas em tempos diferentes – ainda que sempre deste tempo –, já que surgem *em ondas de mim*. Quando as camadas se desfazem e o lume passa a prender as vozes, dá a elas uma visibilidade impossível de ser atingida quando encobertas pelos revestimentos do tempo.

Ainda que as vozes se construam em diferentes tempos, elas sempre reverberam no tempo presente, já que são ouvidas no momento em que se dá a leitura. Essa reverberação permite que diferentes leitores construam significações distintas para uma mesma expressão, dando às vozes a própria liberdade, sendo seu lume aquilo que *ao prendê-las as solta/ sobre o tempo*.

Uma outra fala de “O Drama em Gente” permite que pensemos na condição de todo (a) poeta como uma metáfora do próprio trabalho da Penélope grega: as leituras de outras vozes permitem que se desconstua e se reconstrua a própria voz poética – que, no entanto, também pode ser múltipla. Para tecer o próprio caminho, é necessário que sempre se desfaça os caminhos cristalizados e tidos como prontos, para que, então, os mesmos fios possam ser costurados de maneiras distintas, dando à literatura a liberdade que lhe é própria.

Ana Luísa Amaral, ao tecer sua poética em diálogo com as vozes literárias já canonizadas, utiliza-se dos mesmos fios para articulá-los de uma forma própria, única, e, a partir desse gesto de desconstrução, bordar a (s) sua (s) própria (s) voz (es) dentro da literatura portuguesa.

3. O AVESSE DO BORDADO NA POESIA DE AUTORIA FEMININA

Sob a pele das palavras há cifras e códigos.

Carlos Drummond de Andrade

Aproximar as poéticas de Maria Teresa Horta e Ana Luísa Amaral unicamente pelo viés feminista de leitura seria reduzir a poesia das autoras a uma espécie de *performance* de ideologias. A construção de uma perspectiva feminina dentro da literatura vai além: recorre ao desmembramento e subversão dos recursos cristalizados pelo cânone masculino. Se romper com a tradição implica negar o uso de seus recursos, subvertê-la significa implodir suas estruturas, reconstruí-la a partir de vozes às quais a literatura foi negada.

Em primeira instância, a inovação poética das autoras se constrói a partir do rompimento com o silêncio imposto. A apropriação de vozes silenciadas e reconfiguração de personagens femininas apagadas da história de Portugal permitem a enunciação daquilo que não foi dito por quem nunca pôde falar. Como, no entanto, construir uma nova linguagem para revelar perspectivas esquecidas? Se as mulheres estão inseridas em um sistema falocêntrico – e, por consequência, numa linguagem falocêntrica –, como é possível apropriarem-se dos discursos já existentes?

As poéticas das autoras não procuram apenas criar uma nova linguagem em ruptura com a que já existe. Antes, buscam a recontextualização de modelos passados e sua consequente alteração de sentidos. A esse recurso de reconstrução textual damos o nome de paródia. Linda Hutcheon, em *Uma teoria da paródia* (1985), afirma que as obras literárias paródicas do século XX não se limitam à imitação ridicularizadora de textos já canonizados, mas que se trata “daquilo a que um crítico chama uma abordagem criativa/produtiva da tradição” (HUTCHEON, 1985, p. 19). A paródia moderna tem como ideal a transgressão, uma vez que se utiliza da tradição literária já cristalizada para problematizar determinadas convenções estéticas:

Tal como Genette, vejo a paródia como uma relação formal ou estrutural entre dois textos. Nos termos de Bakhtin, trata-se de uma forma de dialogia textual. Ao sintetizar as teorias difusas de Bakhtin, Tzvetan Todorov (1981, 110) notou que a paródia era, para ele, uma forma de discurso representado, passivo, divergente e difónico. Contudo, a paródia pode, por certo, ser considerada mais activa que passiva, se nos afastarmos das categorias puramente estruturais. Por outras palavras, mesmo que a paródia comece por uma análise formal, não pode ficar por aí. (HUTCHEON, 1985, p. 34)

Nesse sentido, de acordo com o conceito elaborado por Linda Hutcheon, a paródia não se limita a aspectos estruturais ou formais, mas se trata de uma escrita ativa a partir da qual se constrói um posicionamento crítico acerca de discursos já cristalizados, seja no âmbito literário ou fora dele. Por se configurar como posicionamento crítico, “a paródia é, fundamentalmente, dupla e dividida; a sua ambivalência brota dos impulsos duais de forças conservadoras e revolucionárias que são inerentes à sua natureza, como transgressão autorizada” (HUTCHEON, 1985, p. 39).

Por qual motivo, no entanto, não consideramos essa “transgressão autorizada”, nos textos de Maria Teresa Horta e Ana Luísa Amaral, como simples intertextualidade? Linda Hutcheon (1985) argumenta sobre essa diferenciação, dado que para reconhecer uma intertextualidade, o (a) leitor (a) pode associar textos mais ou menos ao acaso, a partir de seu próprio repertório pessoal, sem necessariamente haver uma imposição de conhecimento prévio para alcançar o efeito de sentido desejado, enquanto “a paródia seria, obviamente, um caso ainda mais extremo disso, porque as suas imposições são deliberadas e até necessárias para a sua compreensão” (HUTCHEON, 1985, p. 54).

De acordo com essa perspectiva aqui adotada, a paródia não se constrói sozinha, uma vez que exige do (a) leitor (a) um conhecimento prévio acerca do objeto parodiado para que o texto paródico atinja, enfim, o efeito de sentido desejado. O contexto enunciativo da paródia é fundamental, dado que “tanto a codificação como o compartilhar de códigos entre produtor e receptor são centrais” (HUTCHEON, 1985, p. 54), o que significa, em última instância, que o texto literário paródico perde seu efeito de sentido

quando entra em contato com um (a) leitor (a) pouco familiarizado com o contexto da produção literária.

Não por acaso, *Minha Senhora de Mim* (1971), de Maria Teresa Horta, revisita cantigas de amigo medievais, tanto em relação à estrutura como em relação ao conteúdo, que são de fácil identificação por parte do (a) leitor (a) – ou, nos termos de Linda Hutcheon, do (a) decodificador (a). Essa revisão, no entanto, não se pauta diretamente em textos específicos, mas em uma leitura cristalizada que se faz das cantigas de amigo medievais, em que a voz poética feminina era forjada pelos trovadores:

CANTIGA SOBRE O LAMENTO

Lamento: minha cantiga
meu fato-veludo
aberto

Lamento: minha amizade
minhas trevas e
deserto

meu enfeite de saudade
meu disfarce
de ilusão

Lamento: meu ornamento
minha casa em construção
(2009, p. 305)

A palavra *lamento*, seja ela um verbo conjugado em primeira pessoa do singular, seja ela um substantivo, é uma expressão de dor causada por uma ausência. Nesse sentido, o lamento é a manifestação de sentimento constitutiva de grande parte das cantigas de amigo medievais, em que o sujeito poético feminino sofre pela saudade que sente de seu amado. No entanto, percebemos que no poema de Maria Teresa Horta a expressão de um lamento não advém da ausência do objeto de amor, mas do *enfeite de saudade/ disfarce de ilusão* que constituem sua cantiga. O sujeito poético enfatiza que *minha amizade/*

minhas trevas e/ deserto não são nada além de *ornamento*, *disfarce* a partir do qual se escreve poesia.

A voz feminina usurpada pelos trovadores retorna como reformuladora de cantigas, dentro das quais o *lamento* – ou mote do fazer poético – pode ser outro: *minha casa em construção*. A casa, imagem de um território físico, transforma-se agora em *ornamento* da escrita. Esse espaço em construção pode ser lido como uma alusão ao corpo feminino, objeto a partir do qual se faz poesia em toda a obra e que é constantemente reconstruído: se, antes, o corpo feminino era um espaço negado para a própria mulher, agora, o sujeito poético reclama esse espaço e o enuncia em seu discurso poético. A escolha lexical e o uso de uma estrutura repetitiva para abordar uma temática diferente daquela trabalhada pelos trovadores faz do poema uma reformulação, “uma repetição com distância crítica, que marca a diferença em vez da semelhança” (HUTCHEON, 1985, p. 17). É exatamente na apropriação de elementos estéticos que reside o teor paródico de *Minha Senhora de Mim* (1971).

Com relação às refigurações literárias da imagem de Mariana Alcoforado, a reconstrução da voz da Soror, seja na obra *Novas Cartas Portuguesas* (1972), seja no poema de Ana Luísa Amaral, atribui concretude a um corpo feminino questionado e proibido, expandindo os limites de sua existência. Ao apresentar uma corporeidade física à voz mítica de Mariana, os textos exigem do (a) leitor (a) um conhecimento prévio sobre as *Cartas Portuguesas* (1669) e sobre seu contexto de produção. No poema “A Carta”, em nenhum momento é citado o nome de Mariana Alcoforado, mas a voz poética anuncia o dialogismo que estabelece com a historiografia literária: *Na vossa história, senhores,/ eu fui só voz/ em vez de gente inteira* (AMARAL, 2015, p. 47). Exige-se, portanto, um (a) leitor (a) atento (a) ao fato de que a autoria das *Cartas Portuguesas* (1669) é

constantemente questionada, assim como é questionada a existência de Mariana Alcoforado em sua materialidade física, transformada em voz literária, unicamente.

Na obra *Novas Cartas Portuguesas* (1972), o diálogo com as cartas da Soror configura, desde o título, o mote inicial para que outros textos, de natureza literária ou não, sejam parodiados, ainda que as cinco cartas de Mariana sejam o objeto principal de paródia dentro da obra. São diversas as maneiras de reconstrução textual das *Cartas Portuguesas* (1669), que aparecem na forma de poemas e narrativas, além de outras cartas constantemente reelaboradas.

Contudo, não apenas o discurso literário é parodiado na obra *Novas Cartas Portuguesas* (1972). Segundo Linda Hutcheon (1985), “é conhecida a tendência da literatura para parodiar o discurso não literário” (p. 28). Não por acaso, integram a obra excertos da constituição portuguesa vigente na época, a serem reconstruídos e, principalmente, questionados pelas vozes do texto:

Código Penal Português

Artigo 372.º

(o adultério e a corrupção de menores como provocação)

«O homem casado que achar sua mulher em adultério, cuja acusação lhe não seja vedada nos termos do artigo 404.º, § 2.º, e nesse acto matar ou a ela ou ao adúltero, ou a ambos, ou lhes fizer alguma das ofensas corporais declarada nos artigos 360.º, n.os 3.º a 5.º, 361.º e 366.º, será desterrado para fora da comarca por seis meses.

“§ 1.º Se as ofensas forem menos, não sofrerá pena alguma.» (2010 [1972], p. 274)

Ao deslocar o código penal português para dentro de uma obra híbrida que reconstrói diversos discursos, literários e não literários, deparamo-nos com uma espécie de tradução do código penal feita pela voz do texto, dentro da qual se apresenta uma leitura com distanciamento crítico:

Que estreita faixa nos separa da Mariana, irmãs... pois honra de homem-marido se situa ainda em seu pénis e nossa vagina à qual eles têm direito de dono e sobre mulher direitos de morte a fim de vingar macho-enganado por adultério que, se

possível, se lapida, se assassina, se elimina em plena justiça, com a concordância, a aprovação de toda uma sociedade conivente. (2010 [1972], p. 274)

A voz narrativa se articula com a legislação vigente à medida em que inverte os papéis de agente e vítima da violência. Enquanto, pela legislação, o homem tem o direito de assassinar esposa e amante por terem lhe ferido a honra, a voz do texto nos apresenta a impertinência de tal justificativa para qualquer crime de violência contra as mulheres, apontando para o territorialismo de tais atos.

A constituição legitima a função de dono que o “homem-marido” exerce, bem como legitima a violência cometida por ele quando transformado em “macho-enganado”, de modo que transforma o assassino em vítima da ação adúltera da esposa. A voz narrativa, com seu distanciamento crítico, parodia esse discurso legal, destacando a conivência da sociedade com um conceito de justiça que, por si só, é injusto: a ação do assassino perde sua constituição criminal quando motivado pelo adultério da esposa. Em outras palavras, segundo a lei vigente, quando o corpo feminino foge ao controle do patriarca, o assassinato é justificável, “com a concordância, a aprovação de toda uma sociedade conivente” (2010 [1972], p. 274).

Ao colocar o homem no papel de assassino, e não de vítima, a voz do texto não constrói uma paródia baseada na construção formal da legislação, mas disponibiliza ao (a) leitor (a) o texto-base a partir do qual elabora suas inferências. O uso da ironia pela voz narrativa, seguida do trecho constitucional, é fundamental para que se construa a alteração de sentidos, uma vez que, “se o decodificador não reparar ou não conseguir identificar uma alusão ou citação intencionais, limitar-se-á a naturalizá-la, adaptando-a ao contexto da obra no seu todo” (HUTCHEON, 1985, p. 50). Desse modo, a citação da constituição vigente não é gratuita, pois se apresenta como objeto textual ao qual a voz narrativa posicionar-se-á de forma crítica e irônica.

A mesma noção de construção paródica a partir de objetos não-literários pode ser observada na obra *Os Anjos* (1983), de Maria Teresa Horta, cuja poesia faz referência a figuras sagradas do cristianismo. A imagem dos anjos, porém, não é reconstruída de maneira tradicional, o que contribui para a revisão crítica de leituras já cristalizadas acerca dessa figura cristã:

As mulheres voam
Como os anjos:
Com as suas asas feitas
De cristal de rocha da memória
Disponíveis
Para voar
Soltas...
Primeiro,

Lentamente, uma por uma
Depois,
Iguais aos pássaros
Fundas...
Nadando,
Juntas

Secreta: a rasar o
chão
A rasar a fenda
da lua
No menstruo:
Por entre a fenda das pernas
Às vezes é o aço
Que se prende
Na luz
A dobrarmos o espaço?
(HORTA, 2009, p. 540-541)

Por meio da comparação que dá início ao poema, a figura das mulheres é aproximada à figura dos anjos. No entanto, a materialidade corporal – tanto dos anjos como das mulheres, ou, ainda, dessas mulheres-anjos – é dada por *asas feitas/ de cristal de rocha da memória*, e pelo *menstruo/ por entre a fenda das pernas*. As asas, como elemento metafórico de liberdade, não se configuram a partir da maleabilidade dos

corpos, mas a partir da rigidez física *de rocha da memória*, como se anjos e mulheres construíssem linhas de fuga dentro de uma normatividade estanque.

Essas mulheres primeiramente voam sozinhas para, em seguida, alçarem voo juntas, assemelhando-se mais à imagem das feiticeiras do que à própria imagem dos anjos, dado que estão *a rasar a fenda da lua*. Enquanto sujeitos corporificados, seu sexo se apresenta, no poema, de forma explícita, no *menstruo:/ por entre a fenda das pernas*. A imagem sacralizada dos anjos, cujo sexo é desconhecido, é subvertida em uma imagem marcadamente feminina, sexualizada e livre. Ao evocar e reconstruir uma imagem católica, o caráter paródico da obra “pressupõe tanto uma lei como sua transgressão ou simultaneamente repetição e diferença, e que aí reside a chave para o seu potencial duplo: ela pode ser simultaneamente conservadora e transformadora, mistificadora e crítica” (HUTCHEON, 1985, p. 129).

Nesse sentido, ao atribuir um sexo aos anjos, não se constrói uma poética completamente nova. Antes, vale-se de uma imagem adotada por um discurso conservador – católico, neste caso – para elaborar uma poética que busque construir uma emancipação feminina. Não por acaso, a imagem dos anjos é escolhida pelo potencial libertador que carrega consigo, dado que a indeterminação dos sexos lhes dá a possibilidade de transitar entre territórios distintos e, em alguma medida, harmoniza esses territórios em uma imagem conciliadora. Como anjos, portanto, é dada às mulheres a possibilidade de subversão de uma norma rígida e, a partir dela, deixar nascer as asas que lhes permitirão voar para espaços sempre negados – como a própria literatura lhes foi.

Nos três casos, a tessitura do corpo é o elemento problematizador das paródias. As autoras se valem de formas textuais canônicas e imagens cristalizadas no imaginário português para bordar o corpo feminino na literatura, a partir de uma perspectiva crítica que, em grande parte, recorre à ironia como recurso produtor do efeito de sentido

desejado. O corpo da mulher e o corpo poético são redesenhados a partir de uma perspectiva sempre silenciada na história literária e, portanto, avessa ao discurso dominante.

Ana Luísa Amaral, ao construir uma *poética ao avesso*, transforma em poesia elementos desprezados por grande parte do cânone português: o espaço doméstico, culturalmente associado às mulheres. O lugar de acontecimentos banais e prosaicos é transformado em discurso literário, remodelado pelos recursos poéticos tradicionais ou por sua reconstrução:

GATO
EM APONTAMENTO QUASE BARROCO
E DE MANHÃ DE SÁBADO

Gentilmente curvado sobre a flor,
Percorre devagar nervura e centro.
E em tantos delicados argumentos
Vai avançando lentamente as folhas.

A cabeça pondera e repondera
Defronte a haste fácil, rente a terra,
E uma pedra minúscula e serena
Sobe o ar, acesa como fera.

Não conhece os segredos do soneto,
Sendo o ofício muito ignorado
A sua arte: E em curto minuete:

Uma garraafiada em pé de valsa,
Um dente a desdenhar a flor e a folha
E a cravar-se, feroz, na minha salsa.
(2013, p. 60)

O sujeito poético constrói, a partir de uma descrição minuciosa, a imagem de um gato, *em apontamento quase barroco*. O soneto, formulado a partir de orações invertidas – marca de estilo própria do barroco – desenha não um dilema grandioso dentro do qual o sujeito de insere, mas a ação vacilante do gato diante do pé de salsa. Não há conflito entre corpo e alma, mas uma *cabeça que pondera e repondera* enquanto observa a planta.

A imagem do felino que *não conhece os segredos do soneto* é vagarosamente associada a um minuete: dança de origem francesa, caracterizada pela delicadeza dos movimentos. O objeto a partir do qual se escreve um soneto com regularidade métrica não diz respeito a um impasse interno, mas a um fato cotidiano cuja grandeza merece ser transformada em poesia – ainda que o *ofício* seja *muito ignorado* pelo gato.

Nem só de temas grandiosos se fazem poemas grandiosos: ao utilizar de recursos formais próprios da estética barroca para desenhar a imagem do felino a morder uma planta, Ana Luísa Amaral reinventa uma poética considerada inferior por abordar temas prosaicos. Essa reinvenção passa por um gesto imitativo de produção poética sem, no entanto, inferiorizar o objeto imitado. De acordo com Thomas Greene: “Toda a imitação criativa mistura a rejeição filial com o respeito, tal como toda paródia presta sua própria homenagem oblíqua” (1982, p. 46).

O caráter revisionista de Ana Luísa Amaral se estende ainda para a reconstrução de seus próprios textos, configurando uma poética que tem liberdade também para se constituir como autoparódica:

OUTRAS VERDADES

A minha filha partiu uma tigela na cozinha
Minha Senhora de Quê, 1990

A minha filha já não parte
tigelas na cozinha.
Nem usa borboletas no cabelo,
nem veste certas roupas de brincar.
E onde vou arranjar agora o verso
sem tigelas partidas devagar?
(2010, p. 355-356)

Ao retomar o assunto de “A Verdade Histórica” (AMARAL, 2010, p. 38-39), o sujeito poético não atribui mais um tom épico a um fato corriqueiro, mas diz trazer outras verdades – poéticas, e não biográficas – ao (à) leitor (a). Essas outras verdades, no entanto, não são formuladas unicamente a partir de afirmações, mas de questionamentos

sobre o próprio fazer poético: de onde tirar versos, se não dos fragmentos da tigela despedaçada? *E onde vou arranjar agora o verso/ sem tempos de brinquedo?* (AMARAL, 2010, p. 356).

É justamente da ausência de mote que nasce o poema, a reformular antigas verdades históricas engendradas na própria poética: “A autoparódia, neste sentido, não é só a maneira de um artista renegar anteriores maneirismos por meio da exteriorização [...]. É uma maneira de criar uma forma, ao questionar o próprio acto de produção estética” (HUTCHEON, 1985, p. 21). Quando, em “Outras Verdades”, o sujeito poético cita o texto ao qual faz referência, “põe em questão não só a sua relação com outras obras, mas a sua própria identidade” (HUTCHEON, 1985, p. 21). Uma poética que se constrói a partir de outros textos literários e, além disso, faz a revisão de si mesma, reflete um posicionamento crítico que permite ao leitor levantar questões sobre o fazer poético, já que deixa entrever, em seus versos, os processos criativos, e não unicamente o produto final.

O posicionamento crítico, que faz do sujeito poético um reavaliador da própria poesia, apresenta-se também na releitura de poetas consagrados como Vinícius de Moraes. Essa releitura, no entanto, formula-se como reconstrução paródica ao prestar uma homenagem ao *Poetinha*:

COM VINÍCIUS

De repente.

Era o sol transportado no olhar
e as sombras na gaveta
embrulhadas em caixas
de bolor.

Fiquei-me por aqui
E só me ocorre o sol em olhar transportado
e as sombras na prisão
de uma gaveta.
E também sobre a mesa café arrefecente,
a dor do candeeiro que é preciso comprar

e livros estrangeiros nos sofás
a precisar de forro.

De repente
era o sol transportado
E eu aqui forrada a mil compassos.
Mãos libertas do perigo de páginas por ler,
transcrito o pensamento.
De repente.
No contraste entre sombras de prisão
e o sol trazido assim.

Deve ser bom
passar a tarde em Itapoan.
(2010, p. 500).

Enquanto o título faz uma referência direta ao poeta brasileiro, o conteúdo do poema faz alusão a pelo menos dois textos do Poetinha: “Soneto da Separação” e “Tarde em Itapoã”. O sujeito poético se vale da contradição presente no soneto de Vinícius para construir uma nova oposição, entre claridade e escuridão, entre *a liberdade do sol transportado no olhar e as sombras na prisão de uma gaveta*. De repente, o sujeito poético feminino se vê imerso nessa contradição, *forrada a mil compassos*: na repentinidade dos momentos, ainda se cobre das cadências cotidianas, enquanto percebe sua posição de sujeito pouco atuante entre sol e sombras.

Não mais que de repente, o sujeito poético recorre à canção para finalizar o poema, reconstruindo o verso “É bom/ passar uma tarde em Itapoã”, da música, para “Deve ser bom/ passar a tarde em Itapoan”, lugar onde não existem *sombras embrulhadas em caixas de bolor*, mas um *sol que arde*; onde se *fala de amor*, e não se faz *soneto da separação*. Essa apropriação com viés irônico, no último verso, atribui ao poema um caráter paródico, já que “versões irônicas de ‘transcontextualização’ e inversão são os seus principais operadores formais [da paródia], e o âmbito do *ethos* pragmático vai do ridículo desdenhoso à homenagem reverencial” (HUTCHEON, 1985, p. 54). Nesse sentido, a homenagem que se faz a Vinícius de Moraes no poema não se configura como

simples alusão ou citação, mas uma releitura paródica respeitosa dentro da qual o sujeito poético se apropria de aspectos formais para tecer a própria poesia.

Essas teias de relações detalhadamente manufaturadas por Maria Teresa Horta e Ana Luísa Amaral constituem, portanto, o conceito contemporâneo de paródia, elaborado por Linda Hutcheon. A originalidade das autoras encontra-se justamente na revisão e reelaboração de modelos canonizados pela literatura, subvertendo imagens, formas, vozes e a própria linguagem, na tentativa de construir uma forma de expressão única, cada qual a seu modo.

4. ARREIMATE

*Mas o que pode a literatura?
Ou antes: o que podem as palavras?*
Novas Cartas Portuguesas

Maria Teresa Horta e Ana Luísa Amaral tecem suas poéticas a partir de temáticas pouco privilegiadas pelo cânone literário português. Seja pela geografia mais próxima – o corpo – seja pela geografia imposta – a casa –, as autoras traçam linhas de fuga dentro dos espaços de confinamento, subvertendo esses espaços ao transformá-los em poéticas da liberdade.

Buscamos mostrar, neste trabalho, como, em obras como *Minha Senhora de Mim* (1971) e *Os Anjos* (1983), de Maria Teresa Horta; *Novas Cartas Portuguesas* (1972), de Maria Isabel Barreno, Maria Velho da Costa e Maria Teresa Horta; e *Minha Senhora de Quê* (1990), *Vozes* (2013) e *Escuro* (2015), de Ana Luísa Amaral, a literatura tende a atuar a partir de seu potencial de desconstrução de discursos – não necessariamente literários – já canonizados.

Em *Minha Senhora de Mim* (1971), de Maria Teresa Horta, notamos que a tessitura dos poemas toma como base principal a estrutura formal das cantigas de amigo medievais, trazendo à tona o corpo feminino desejante, antes escondido pelas metáforas. Observamos que, ao se apropriar da voz outrora usurpada pelos trovadores, o sujeito poético procura reafirmar sua corporalidade de modo divergente ao que era apresentado na Idade Média: a mulher não precisa ocupar apenas o papel de quem desperta ou de quem controla o desejo sexual masculino, mas pode ser autora de um discurso poético dentro do qual se coloca como sujeito de seus próprios desejos. Tanto a corporalidade física como a corporalidade literária são reivindicadas na construção de poemas que subvertem a tradição medieval, tanto com relação à estrutura textual como com relação ao conteúdo poético.

Na obra *Novas Cartas Portuguesas* (1972), deparamo-nos com textos que tomam como base as *Cartas Portuguesas* (1669), de Mariana Alcoforado, ainda que não se limitem a reconstruir apenas as cartas da soror. A obra, além de não se enquadrar em um gênero literário específico, articula-se a partir de referências discursivas não somente literárias, como observamos com a apropriação feita de um trecho da constituição portuguesa vigente na época. Ao subverter os discursos consolidados e fomentados por uma sociedade patriarcal, as três autoras tecem uma obra que questiona os papéis sociais impostos a cada um dos gêneros. A articulação entre forma e conteúdo da obra perpassa exatamente as noções de gênero – tanto literárias como sociológicas – à medida em que se apropria de discursos hegemônicos para relativizar as construções sociais que impõem à mulher uma condição de subalternidade.

Em *Os Anjos* (1983), a imagem sagrada dos anjos é ressignificada pela voz poética com o intuito de se falar sobre a bissexualidade feminina. Nesse sentido, a dúvida que se carrega sobre o sexo dos anjos é colocada como um critério de libertação, dentro do qual essas figuras não são destinadas a nenhum tipo de socialização predisposta a cada um dos gêneros. Assemelhando a imagem das mulheres à imagem dos anjos, o sujeito poético cria para o sujeito feminino uma condição de liberdade a partir da qual não são aplicáveis as amarras impostas pela socialização.

Ana Luísa Amaral, em sua obra inicial, *Minha Senhora de Quê* (1990), estabelece um diálogo com a obra de Maria Teresa Horta já pelo título, ainda que o mote dos poema seja diferente. A questão territorial é expandida: da geografia mais próxima – o corpo –, passa-se à geografia imposta – a casa. O espaço doméstico torna-se mote de parte da produção poética da obra, em que *a terra de ninguém* abre-se para o (a) leitor (a) em suas inúmeras perspectivas e diálogos com a tradição canônica ocidental. Nesse sentido, discursos poéticos consolidados no imaginário português são subvertidos, como acontece

em “Qualquer Coisa de Intermédio” (1990, p. 12), de modo que a ironia é o principal elemento estrutural utilizado para consolidar essa reconstrução de sentidos.

Em *Vozes* (2013), notamos uma tentativa bem-sucedida de construção de uma voz poética autêntica. Essa construção, no entanto, não se pauta em uma afirmação completamente inovadora do sujeito poético, mas articula-se em diversas vozes que constroem os poemas. A inovação literária baseia-se justamente no diálogo entre essas vozes – próprias ou alheias – para a partir dele tecer um caminho singular de ressignificação literária. Em *Escuro* (2015) percebemos um movimento parecido, uma vez que as vozes poéticas presentes nos textos amalgamam-se a outras vozes confinadas na escuridão das leituras cristalizadas. Ao dar espaço para que essas vozes se manifestem, cria-se uma estrutura poética que se articula como o próprio *drama em gente*, mas com personagens que renegam as falas atribuídas a si e tecem a sua própria voz dentro da obra.

Em todos os textos que analisamos ao longo deste trabalho, percebemos o caráter paródico que carregam consigo. Trabalhamos a paródia no sentido elaborado por Linda Hutcheon em *Uma Teoria da Paródia* (1985), a partir do qual pode ser considerado paródico todo texto que se articula a outro texto a partir de um distanciamento crítico. Se esse distanciamento crítico é comumente percebido como motivo de riso, o que encontramos nas obras de Maria Teresa Horta e Ana Luísa Amaral é uma subversão literária que reconstrói textos e imagens cristalizados na literatura portuguesa para, a partir de então, edificar vozes que almejam e alcançam a própria liberdade estética.

A tessitura singular de cada uma das autoras volta-se para a desconstrução e reconstrução de teias previamente arquitetadas. Mais do que simples diálogo, o que aproxima a obra das duas autoras é a recontextualização criativa que fazem de discursos hegemônicos – literários ou não – consolidados pela sociedade portuguesa do século XX e XXI.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ALCOFORADO, Mariana. *Cartas Portuguesas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998.
- AMARAL, Ana Luísa; SANTOS, M. Irene Ramalho de S. *Sobre a “escrita feminina”*. Oficina nº 90. Centro de Estudos Sociais, Coimbra, 1997.
- AMARAL, Ana Luísa. *Minha Senhora de Quê*. Prefácio e posfácio de Maria Irene Ramalho de Sousa Santos. Lisboa: Quetzal Editores, 1999.
- _____. *Entre dois rios e outras noites*. Lisboa: Campo das Letras, 2008.
- _____. *Se fosse um intervalo*. Lisboa: Dom Quixote, 2009.
- _____. *Inversos: poesia 1990 – 2010*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2010.
- _____. *Vozes*. São Paulo: Iluminuras, 2013.
- _____. *Escuro*. São Paulo: Iluminuras, 2015.
- _____. *Desconstruindo identidades: ler Novas Cartas Portuguesas à luz da teoria queer*. Disponível em: <http://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/23339/2/analuisaamaraldesconstruindo000094787.pdf>.
- Acesso em: 15 de julho de 2015.
- _____. *Entrevista com Ana Luísa Amaral, poeta e professora da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*. São Paulo: Revista Desassossego, n. 16, 2016.
- ARY, Zaira. *Masculino e feminino no imaginário católico: da Ação Católica à Teologia da Libertação*. São Paulo: Annablume Editora, 2000.
- BARRENO, Maria Isabel; HORTA, Maria Teresa; COSTA, Maria Velho da. *Novas Cartas Portuguesas* – edição comentada. Lisboa: Dom Quixote, 2010, [1972].

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Trad. de Sérgio Milliet. Lisboa: Quetzal Editores, 2008. 2 v.

BENHABIB, Seyla & CORNELL, Drucilla (Coord.). *Feminismo como crítica da modernidade*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1987.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. 8. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BRIDI, M. Vaz; SIMAS, Monica; POMA, Paola (orgs.). *Dor e Desejo*. São Paulo: Paulistana, 2010.

BRIDI, Marlise Vaz. *Eco dos clássicos na poética de Maria Teresa Horta*. Revista Navegações, Porto Alegre, v. 2, n. 1, p. 39-43, jan./jun. 2009.

BUTLER, Judith P. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Trad. de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2003.

CASTELLO BRANCO, Lúcia & BRANDÃO, Ruth Silviano. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Casa Maria/L.T.C., 1989.

CHAUI, Marilena de S. *Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas*. 12. ed. São Paulo: Cortez, 2007.

COVA, Anne; PINTO, António Costa. *O salazarismo e as mulheres: uma abordagem comparativa*. Penélope, vol. 17, p. 71 – 94, 1997.

CUNHA, Helena Parente. (Org.). *Desafiando o cânone: aspectos da literatura de autoria feminina na prosa e na poesia (anos 70/80)*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1999.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia I*. São Paulo: Editora 34, 1996.

DELGADO, Humberto. *O infeliz amor de Sóror Mariana*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

FERREIRA, José Medeiros. *Portugal em transe*. Lisboa: Editorial Estampa, 1998. (História de Portugal, 8).

FERREIRA, Maria Luísa Ribeiro (org.). *As teias que as mulheres tecem*. Lisboa: Edições Colibri, 2003.

FLORES, Conceição. *Ensaio Sobre a Obra de Maria Teresa Horta – O Sentido Primeiro das Coisas*. v. 1. Natal: Jovens Escribas, 2015.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. 22. ed. São Paulo: Loyola, 2012.

FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos (segunda parte)*. In: Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1996, [1900].

_____. *O mal-estar na civilização*. Trad. Sob a direção de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

_____. *Totem e tabu*. Rio de Janeiro: Imago, 2005.

GREENE, Thomas. *The Light in Troy: Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*. New Haven: Yale University Press, 1982.

GUIM DE OLIVEIRA, Nicole. *Entrevista com Ana Luísa Amaral, poeta e professora da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*. Revista Desassossego 16. São Paulo, v. 16, 2016.

GUIMARÃES, Fernando. *A poesia contemporânea portuguesa – do final dos anos 50 aos anos 90*. Edições Quasi.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Sob a direção de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11. Ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

- HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e elaboração da metáfora*. São Paulo: Hedra; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.
- HOMERO. *Odisseia*. Trad. Christian Werner. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- HORTA, Maria Teresa. *Poesia Reunida*. Lisboa: Dom Quixote, 2009.
- _____. *As palavras do corpo*. Lisboa: Dom Quixote, 2012.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo: História, Teoria e Ficção*. Trad. de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- _____. *Uma teoria da paródia*. Lisboa: Edições 70, 1989.
- JONES, Ann Rosalind. Escrever o corpo: para uma compreensão de L'écriture Féminine. In: *Género, Identidade e Desejo: antologia crítica do feminismo contemporâneo* (organização de Ana Gabriela Macedo). Lisboa: Edições Cotovia, 2002.
- KAMENSZAIN, Tamara. Bordado e costura do texto. Trad. Clarisse Lyra. Original em: _____. Bordado y costura del texto. *Historias de amor (y otros ensayos sobre poesia)*. Buenos Aires: Paidós, 2000. P. 207 - 211.
- KAPLAN, E. Ann (org.). *O mal estar na pós-modernidade*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.
- KEHL, Maria Rita. *Deslocamentos do feminino*. Rio de Janeiro: Imago, 1998.
- KLOBUCKA, Anna M. *O formato mulher: a emergência da autoria feminina na poesia portuguesa*. Coimbra: Editora Angelus Novus, 2009.
- KLOBUCKA, Anna. *Mariana Alcoforado: formação de um mito cultural*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006.
- KRAMER, Heinrich. *O martelo das feiticeiras*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2001.
- LEWENHAK, Sheila. *A mulher e o trabalho*. Lisboa: Editorial Presença, 1982.

- LISPECTOR, Clarice. *A Mulher que Matou os Peixes*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- LOURO, Guacira Lopes (org). *O corpo educado*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- LUCENA, Manuel de. *Salazarismo no feminino*. In: *Análise Social*, vol. XXXVIII (169), 2004, 1171-1187.
- LUGONES, Maria. *Purity, Impurity and Separation*. Revista Signs. Vol. 19, nº 2, Winter, p. 458-79, 1994.
- MAGALHÃES, Isabel Allegro de. *O sexo dos textos*. Lisboa: Editorial Caminho, 1995.
- MARTELO, Rosa Maria. *A forma informe: leituras de poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.
- _____. *Vidro do mesmo vidro – Tensões e deslocamentos na poesia portuguesa depois de 1961*. Porto: Editora Campo das Letras, 2007.
- MIRANDA, Sá de. *Poesias de Sá de Miranda*. Edição Fac-similada. Lisboa, INCM, 1989.
- MONGELLI, L. M. de Medeiros. *De música e poesia: à sombra da cantiga de amigo*. In: *Dor e Desejo*. São Paulo: Paulistana, 2010.
- OLIVEIRA, Ana Maria Domingues de. *Quarenta anos de Minha Senhora de Mim*. Anais do XIV Seminário Nacional Mulher e Literatura/ V Seminário Internacional Mulher e Literatura. Brasília: Universidade de Brasília, 2009. P. 1-9. Disponível em: http://www.telunb.com.br/mulhereliteratura/anais/wp-content/uploads/2012/01/ana_maria_domingues.pdf. Acesso em 13 jun. 2015.
- PAZ, Octávio. *A dupla chama: amor e erotismo*. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993.
- _____. *O arco e a lira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

- _____. *Los hijos del limo*. 3. ed. México: Editorial Seix Barral, 1981.
- PIMPÃO, A. J. da Costa. *História da literatura portuguesa: idade média*, 2. ed. Revisada. Coimbra: Editora Atlântida, 1959.
- RICH, Adrienne. Notas para uma política da localização. Trad. Maria José Gomes. In: *Gênero identidade e desejo: antologia crítica do feminismo contemporâneo*. Lisboa: Cotovia, 2002.
- ROSAS, Fernando. *O Estado Novo*. Lisboa: Editorial Estampa, 1998. (História de Portugal, 7).
- ROSE, Margaret A. *Parody/Post-Modernism. Poetics*, n.17, 1988.
- RUBIN, Gayle. Pensando o sexo: notas para uma teoria radical das políticas da sexualidade. Disponível em: https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/1229/rubin_pensando_o_sexo.pdf?sequence=1. Acesso em: 03 de julho de 2015.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. *Portugal: ensaio contra a autoflagelação*. Coimbra: Almedina, 2011.
- _____. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. 10. ed. São Paulo: Cortez, 2005.
- SARAIVA, António José e LOPES, Óscar. *História da literatura portuguesa*. Porto: Porto Editora, 2005.
- SECCO, Lincoln. *25 de abril de 1974: a Revolução dos Cravos*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2005.
- _____, Lincoln. *A Revolução dos Cravos e a crise do império colonial português: economias, espaços e tomadas de consciência*. São Paulo: Alameda, 2004.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no deserto. In: *Gênero, Identidade e Desejo: antologia crítica do feminismo contemporâneo* (organização de Ana Gabriela Macedo). Edições Cotovia, Lisboa, 2002.

SPINA, Segismundo. *A lírica trovadoresca*. São Paulo: Edusp, 1996.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Trad. Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

STEVENS, Evelyn P. “Marianismo: la otra cara del machismo en Latino-América”; in: Ann Pescatelo, *Hembra y macho en Latino-América: Ensaíos.*, Edición Diana, México 1977.

VANCE, Carole S., *El placer y el peligro: hacia una política de la sexualidad*, in Placer y peligro. Explorando la sexualidad femenina, Madrid, Talasa Ediciones, 1989, p. 9 – 49.

VAQUINHAS, Irene. Linhas de investigação para a história das mulheres nos séculos XIX e XX. *Revista da Faculdade de Letras*. Porto, III Série, vol. 3, p. 201 – 221, 2002.

WOOLF, Virginia. Professions for Women. In *The Death of the Moth and other essays*. Adelaide: University of Adelaide, 2015. Obra em domínio público. Disponível em <https://ebooks.adelaide.edu.au/w/woolf/virginia/w91d/chapter27.html>. Acesso em 20 abr. 2016.

_____. *Um Teto Todo Seu*. São Paulo: Clube do Livro, 2014.