

MIRIAM RAQUEL MORGANTE BITTENCOURT

**A ESCRITA FEMININA E FEMINISTA DE MARIA
TERESA HORTA**

MIRIAM RAQUEL MORGANTE BITTENCOURT

A ESCRITA FEMININA E FEMINISTA DE MARIA TERESA HORTA

Tese apresentada à Faculdade de
Ciências e Letras de Assis – UNESP
para a obtenção do título Doutora em
Letras, (Área de Conhecimento:
Literatura e Vida Social)

Orientador: Profa. Dra. Ana Maria
Domingues de Oliveira

ASSIS
2005

MIRIAM RAQUEL MORGANTE BITTENCOURT

A ESCRITA FEMININA E FEMINISTA DE MARIA TERESA HORTA

Trabalho para obtenção do título de Doutora em Letras

Comissão Examinadora:

DRA. ANA MARIA DOMINGUES DE OLIVEIRA (UNESP/ASSIS) - Presidente e Orientadora

DRA. CLEIDE ANTONIA RAPUCCI (UNESP/ASSIS)

DRA. MARLISE VAZ BRIDI (USP/ SÃO PAULO)

DRA. MÔNICA MUNIZ DE SOUZA SIMAS (USP/SÃO PAULO)

DRA. CLEONICE NASCIMENTO DA SILVA (CEFET/ SÃO PAULO)

Assis, 22 de novembro de 2005

AGRADECIMENTOS

Aos meus professores: Dr. Luiz Roberto Velloso Cairo, Dra. Elaine Caramella, Dra. Marlise Vaz Bridi e Dra. Cleide Antonia Rapucci pelas contribuições e sugestões.

À Dra. Angélica Soares pela gentil contribuição;

A minha família pelo apoio e compreensão;

À Capes e ao CNPQ;

Em especial, agradeço a minha orientadora Doutora Ana Maria Domingues de Oliveira pela dedicação, incentivo e amizade.

RESUMO

Esta pesquisa pretende fazer uma análise da construção da escrita feminina e feminista na poética de Maria Teresa Horta. Partindo das primeiras produções na década de sessenta até a última publicação na década de noventa do século XX, a leitura se constituirá em dois eixos: a presença do erotismo amoroso e o engajamento político-social, como traços que se entrelaçam na evolução da escrita. Os textos da teoria crítica feminista, além de outros textos, que trazem pressupostos teóricos a propósito dos temas relacionados ao erotismo amoroso e a questão do engajamento político-social na poesia; serão colocados como embasamento teórico e crítico à leitura dos poemas.

Palavras-chave: Literatura portuguesa – poesia - feminina – feminista- erotismo - engajamento político-social – Maria Teresa Horta.

ABSTRACT

This research aims to analyse the feminine and feminist writing process in Maria Teresa Horta's works, a Contemporary Portuguese writer and poet. Starting from her first production in the sixties up her last publications in the nineties (20th century), our project will be presented in two parts: the presence of the 'loving eroticism' and the political and social engagement considering them as traces that are engaged in the evolution of the writing process. Some texts about Feminist Literary Criticism as well as other texts that present theoretical support will be taken as theoretical basis for this thesis.

Keywords: Portuguese Literature, Poetry, Feminine, Feminist, Eroticism, Political and social engagement.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.	07
MARIA TERESA HORTA: uma voz de mulher	10
 I – A ESCRITA FEMININA E FEMINISTA	 14
A possibilidade de uma escrita feminina	16
Feminismo como discurso pós-modernista	20
O discurso feminista em questão	27
O gênero em questão	34
 II – A PALAVRA ERÓTICO-AMOROSA: a dupla chama da poesia	 39
Erotismo e sexualidade	40
Erotismo e amor	44
Soltando a voz: a palavra da mulher	52
A voz do corpo	55
A rebeldia do corpo	66
A transladação do corpo	77
A desmistificação do corpo	86
A paixão do corpo	95
 III – A PALAVRA REVOLUCIONÁRIA: Poesia resistência	 109
A revolução portuguesa: a gestação de uma nova poética	111
A revolução feminista: a conquista do espaço público	116
As mulheres e a luta de classe	119
A tomada da palavra	122
<i>Cronista não é recado</i> : a gestação da consciência revolucionária	125
<i>Mulheres de abril</i> : A gestação da consciência feminista	146
 CONCLUSÃO	 177
 BIBLIOGRAFIA	 184

INTRODUÇÃO

Há dois percursos fundamentais na poesia de Maria Teresa Horta: O erotismo amoroso e o engajamento político. São dois elos que dimensionam o comprometimento com a luta das mulheres, pois representam os maiores desafios que elas têm enfrentado ao longo da história: a questão da sexualidade e da participação política na sociedade. Não significa que esses percursos estejam isolados, pois o erotismo amoroso nunca deixou de estar presente, mesmo nos momentos de maior envolvimento com as causas político-sociais, tanto nas questões datadas da sociedade portuguesa quanto no movimento feminista.

O primeiro capítulo traz a discussão sobre a escrita feminina. A polêmica criada em torno dessa escrita aos poucos vai sendo iluminada através dos pontos de vista de teóricas que, desde o início do século passado, têm procurado situar a escrita da mulher dentro de uma tradição literária fechada e, muitas vezes, hostil às mulheres, principalmente àquelas que tentaram fugir das convenções construídas e aceitas para o padrão de feminilidade.

Longe de haver um ponto de consenso sobre tal discussão, há um dimensionamento dos mais diversos caminhos que a teoria crítica feminista têm traçado desde as pioneiras como Virgínia Woolf e Simone de Beauvoir. Foram elas as primeiras escritoras a refletirem criticamente sobre a posição da mulher como autora ou como representação artística.

A partir da discussão da existência de uma escrita calcada na diferença, as questões da biologia, da psicanálise, da lingüística e da cultura tornaram-se cruciais na tentativa de definir a escrita feminina. No início do século XX, Virgínia Woolf coloca em cena a questão da experiência, ou seja, o pensar coletivo que constrói a obra de arte. Analisando as escritoras do século XIX, Woolf vai enfatizar a reclusão das mulheres como um importante aspecto que difere o escrever das mulheres.

Críticas contemporâneas, como Rita Teresinha Schmidt, direcionam a discussão para a questão da produção. Se uma obra é escrita sob o ponto de vista da mulher, só pode ser feminina. Outras críticas, como Lúcia Castello Branco e algumas teóricas americanas, discutem a questão da linguagem e do estilo como aspectos fundamentais

na formulação da escrita feminina. Como um dos discursos mais polêmicos da atualidade, a escrita feminina não poderia deixar de ser relacionada com a questão da pós-modernidade. Nessa direção, o pensamento de Jane Flax, Vera Queiroz, Elaine Showalter, Toril Moi, Teresa de Lauretis e outras teóricas feministas remetem à questão do gênero como uma evolução da discussão a propósito do feminino.

Para analisar o erotismo amoroso, no segundo capítulo, há um confronto inicial do pensamento de importantes estudiosos do tema do amor, do erotismo e da sexualidade como Octávio Paz, George Bataille, Herbert Marcuse e outros críticos contemporâneos. Essas visões, divergentes em muitos pontos e convergentes em outros, mostram que esses são temas universais cuja discussão é inesgotável. Nesse sentido, é traçado o percurso histórico do erotismo amoroso que dá suporte teórico à análise da obra poética desde a década de sessenta do século XX até chegar às produções mais recentes.

A leitura do erotismo não poderia ignorar o conflito que tem marcado a relação entre amor/sexo/erotismo, já presente no pensamento do George Bataille na década de cinquenta. Bataille procura fazer a distinção entre sexo e erotismo, conceituando o segundo como uma atividade exclusivamente humana, diferindo-o assim do instinto animal. Herbert Marcuse, por sua vez, enfatiza a questão da repressão da sociedade. Na análise de Marcuse, o erotismo seria fruto de uma sexualidade livre da alienação que a sociedade repressiva impõe ao sujeito. Ambos não discutem a questão do amor, tal como enfatiza Octávio Paz. Tanto sexo como erotismo são componentes essenciais do amor. Sexo é biológico e erotismo é atividade imaginativa. É importante notar a distinção que Paz faz entre idéia de amor e sentimento amoroso. Para ele, a idéia é cultural, portanto, variável conforme os costumes sociais, já sentimento amoroso é universal.

Dimensionando essas questões na sociedade moderna, Anthony Giddens, Marilena Chauí e Jurandir Freire Costa ampliam e localizam o tema da sexualidade e do amor, tendo como parâmetro a perspectiva histórica e psicanalítica. Giddens enfatiza a sexualidade como tema de debate, Chauí toma a questão da repressão e Costa retoma os elementos que possibilitaram a criação (fabricação) no Ocidente da imagem do amor: a retórica do amor cortês, a mística católica e o pensamento político-filosófico.

No terceiro capítulo, é analisada a presença das Revoluções: feminista, portuguesa e da linguagem na poesia em duas marcantes obras: *Cronista não é recado* e *Mulheres de abril*. Os processos revolucionários não se constituem em fenômenos

isolados, já que o cruzamento deles fica evidente à medida que os poemas são analisados. Tal como ocorre no segundo capítulo, o direcionamento da leitura privilegia a teoria crítica feminista, embora outros críticos sem comprometimento político com a questão da escrita feminina, como Otávio Paz, participem da fundamentação teórica devido à contribuição importante que trazem à leitura.

A relação entre poesia e Revolução, colocada por Paz, reflete diretamente na ideologia feminista que recoloca a importância da História e da realidade no poema. A história da Revolução portuguesa e paralelamente a Revolução feminina se constituem em fontes que alimentam a poesia. Assim, a voz de Rosa de Luxemburgo não poderia faltar no seu questionamento sobre a situação da mulher operária e a luta de classe que deixaram as marcas na década de sessenta. Críticas e historiadoras contemporâneas como Maria de Lourdes Pintasilgo, Rose Marie Muraro, Rosiska Darcy de Oliveira e Michelle Perrot traçam os caminhos percorridos pelas mulheres nas revoluções que marcaram a História, e que ultrapassam muito além da datada Revolução dos Cravos em Portugal.

Esse é o percurso que a leitura procura traçar para definir a construção da escrita feminina e feminista. Uma escrita que enquanto feminina direciona para a construção de uma identidade que se pauta no eixo da diferença, e feminista por se direcionar ideologicamente na posição em defesa da autenticidade de uma voz firmada no ponto de vista da mulher. Uma voz que resgata sua história, sua biologia, sua psicologia, sua cultura, etc. Enfim, tudo aquilo que marca a identidade pautada em experiências e vivências de uma voz que tem ‘essência feminina’ por ser feminista por opção política.

Maria Teresa Horta: uma voz de mulher

Maria Teresa Horta tem se consolidado, desde o início de sua carreira, como uma das vozes de maior expressão na literatura portuguesa contemporânea. Sempre engajada nas lutas políticas em prol da causa das mulheres, faz da escrita uma arma contra todo tipo de opressão. Como participante ativa dos mais importantes movimentos de vanguarda na década de sessenta, foi umas das mais revolucionárias defensoras da renovação da linguagem poética. Sua poesia registra a evolução dessa renovação que foi muito além dos ideais estéticos que impulsionaram muitos dos poetas e escritores participantes dos movimentos revolucionários.

Na dissertação de mestrado: “*Ema: a intertextualidade na obra de Maria Teresa Horta*” (2001) constatei a presença de um constante diálogo intertextual e intratextual nas obras em prosa poética. É um aspecto que marca a singularidade da escritora, embora a intertextualidade tenha sido uma marca importante de muitos escritores envolvidos nos movimentos de vanguarda. A singularidade se alicerça a partir de um questionamento da situação da mulher presente no diálogo tanto com a literatura como também com a cultura ocidental. O questionamento da condição feminina, envolvendo os valores sociais e culturais que definem o lugar da mulher na história, é a marca da trajetória de vida de Horta.

Não é de se estranhar então porque alguém que tenha um papel tão relevante permaneça numa certa obscuridade? Por isso talvez se note a ausência de uma fortuna crítica a qual se espera de uma escritora que produziu e ainda produz obras de significativo valor. Na resenha “O véu e a treva”, Antonio Cabrito (1998) ao comentar o livro de poesia *Destino*, traça um panorama da trajetória da poesia de Horta, centrando-se, sobretudo, na presença do erotismo. Ele ressalta que há na escolha do erotismo uma coragem que não foi ainda suficientemente sinalizada. Questiona que o silêncio em torno das páginas eróticas de Horta não se daria se fossem escritas por um homem. Apesar da valorização dada às obras, o crítico afirma que “...a autora não é o grande poeta português...” (1998, p.3). Isso ainda é um fardo complicado para a mulher: não é

possível aceitar que uma poetisa possa ocupar um lugar de destaque no ‘Olimpo’ da poesia portuguesa.

Maria João Reynaud (2001) afirma que o erotismo na poesia de Horta começa por ser a denúncia da repressão sexual que pesa violentamente sobre a mulher nos anos sessenta: “...justamente num momento em que é colocada a nu (Reich, Marcuse) a articulação entre esta e o poder político” (2001, p.2-3). Ela destaca que a presença do erotismo é acima de tudo a presença de um discurso do prazer, que era até então exclusivo do território masculino: “...não só dentro de uma ordem social e política discriminatória, mas também, e sobretudo, no interior de uma *ordem simbólica*, onde a própria linguagem é um instrumento de opressão” (2001, p.3).

Numa recente entrevista ao semanário “Notícias da Amadora” pela internet, Horta conta que se iniciou na leitura pela escrita de Condessa de Ségur, mas ao invés de aprender as regras de etiqueta das ‘meninas exemplares’ aprendeu a questioná-las. A leitura de *O segundo sexo* de Simone de Beauvoir foi decisiva para seu despertar para a discriminação que afetava as mulheres portuguesas. Dessa leitura, a escritora decidiu ter como base a luta pela igualdade de direitos.

Além da luta política na qual se envolveu ao lado de outras militantes, Horta fez da escrita um instrumento do feminismo. Ela relembra que, devido à publicação de *Minha Senhora de mim* em 1970, chegou a ser perseguida e espancada na rua. Como jornalista alcançou o posto de redatora da revista *Mulheres* que durou 12 anos. Revista dedicada aos problemas das mulheres, sem esquecer a defesa do feminismo, não resistiu ao poder visual das revistas capitalistas que, segundo ela, ensinavam as mulheres a ficar bonitas para esperarem os maridos. Um retrocesso. Depois voltou a trabalhar em jornais. Atualmente faz entrevistas e crítica literária no *Diário de notícias*.

Na atualidade há uma boa circulação da poesia erótica de Horta na internet. É preciso, contudo perceber que isso leva a uma ‘vulgarização’ do erotismo na poesia da escritora que nada se identifica com os leitores que procuram um erotismo voltado para o apelo ‘pornográfico’. Muitas vezes a poesia ganha contornos ‘piegas’ até por vir acompanhada de fotos e de músicas que se distanciam das qualidades estéticas da poesia. Fica complicado considerar que essa ‘divulgação’ seja realmente algo relevante.

Do ponto de vista acadêmico, há poucos estudos sobre as obras de Horta. Angélica Soares, em 1994, apresentou no “IL PORTOGALLO E I MARI: UM INCONTRO TRA CULTURE”, em Nápoli, um importante estudo intitulado “Mulheres de abril de Maria Teresa Horta: matizes de um novo Portugal”. Soares analisa alguns

poemas que marcaram a fase da poesia revolucionária ligada aos movimentos de luta social e de luta das mulheres contra a opressão. Em 1996, Soares apresenta um estudo intitulado “Metamorfoses do corpo na poesia de Maria Teresa Horta” no qual faz uma análise da fusão do erótico com o ecológico.

Como uma das integrantes dos movimentos de vanguarda dos anos sessenta em Portugal, sobretudo em Poesia 61, é uma presença marcada pela singularidade da poesia, como observa Fernando Guimarães (1989). O crítico aponta o imaginário desenvolvido em torno do erotismo como uma retomada do simbólico, divergindo dos princípios de valorização da linguagem.

O erotismo também é a vertente examinada por António Ramos Rosa (1987) em “Maria Teresa Horta ou a subversão do desejo”. O crítico português explora, no título do capítulo, a fusão do nome da poetisa com o erotismo, induzindo à idéia de que essa é uma marca pessoal. Ele caracteriza os poemas como amorosos desde a publicação de *Espelho inicial* (1960). O desejo se deixa enunciar sem perder o encanto das palavras. Essa é a marca da poesia: a palavra libertadora e subversiva.

Em “A obra poética de Maria Teresa Horta” Ana Helena Cizotto Belline faz uma análise panorâmica da trajetória da poesia dos anos sessenta até a publicação do livro *Os anjos* (1983). Destaca a desintegração da discursividade poética dos primeiros poemas, passando pela poesia datável dos anos setenta, ligada à temática das revoluções. Belline chama atenção para o fato de serem os poemas de *Verão coincidente* (1962) inovadores por trazerem o erotismo às claras, fato inédito na poesia portuguesa. A crítica considera o livro *Os anjos* (1983) o mais acabado, até então, pois passada a fase de envolvimento com as questões sociais, representa uma depuração dos processos poéticos. Comparando às produções mais recentes, é possível perceber que essa depuração realmente consolidou-se como um processo contínuo e marcante no conjunto das obras.

Embora o silêncio tenha marcado o percurso dos poemas e também das obras em prosa, menos conhecidas do que os poemas, Horta é uma referência na luta em prol das mulheres. Ao trazer as vozes de mulheres oprimidas na história política ou literária, a escritora faz aquilo que Edward Said (2005) aponta a propósito da obra *Um teto todo seu* de Virgínia Woolf:

Essa combinação de vulnerabilidade e argumentação racional dá a Virgínia Woolf uma perfeita abertura para entrar no seu tema, não como uma voz dogmática que institui a

ipsissima verba, mas como uma intelectual representando o “sexo fraco” esquecido, numa linguagem perfeitamente ajustada ao trabalho (2005, p.45).

Como bem coloca Said, é relevante avaliar o lugar escolhido por Horta, como intelectual, para falar da vida das mulheres. Ela institui uma nova sensibilidade em relação à posição da mulher que, na visão de Said, pode estar subordinada, esquecida ou escondida.

A poesia é um mergulho na trajetória na história das mulheres. Acima de tudo, é um olhar que busca retratar as mulheres e suas vidas, reescrevendo sua história e procurando redefinir um novo caminho traçado pelo feminismo. Sem dúvida, essa poesia se inscreve como fruto das conquistas do feminismo como movimento político que, desde o início do século XX, tem forçado a resistência contras as mulheres nas mais diversas esferas das sociedades ocidentais. Como sugere Said, como intelectual, a poetisa deve mostrar que: “...o grupo não é uma entidade natural ou divina, e sim um objeto construído, fabricado, às vezes até mesmo inventado, com uma história de lutas e conquistas em seu passado, e que algumas vezes é importante representar (2005, p.44).

I – A ESCRITA FEMININA E FEMINISTA

“...é que eu procuro dentro de mim, através de mim, através de minha própria, mais profunda essência. E que essa é, antes de mais nada, uma essência de mulher”. (Marina Colasanti)

O que é escrita feminina? Existe uma escrita feminina? Essas são questões que nas últimas décadas têm causado rumores nos meios acadêmicos, devido à crescente presença da teoria crítica feminista nos debates sobre a presença da mulher na literatura. A escritora brasileira Marina Colasanti (1997), em seu artigo: “Por que nos perguntam se existimos”, deixa claro que a irritante pergunta: “Existe uma escrita feminina?” é um fardo que há anos atormenta as escritoras mulheres. Depois de passar 28 anos tentando argumentar sobre a presença de uma voz que, sendo de mulher, só pode ser feminina, ela conclui que na verdade nenhum argumento ou explicação atinge uma pergunta que não se altera, justamente por ser uma provocação que insiste em colocar em dúvida a existência dessa escrita.

Colasanti conta que, ao longo do tempo, as mulheres foram as grandes narradoras que mantiveram vivas as narrativas milenares que propagavam os valores patriarcais, portanto, não incomodavam a sociedade. Quando elas se tornam narradoras de seus próprios textos, as coisas mudaram de figura. Elas se tornaram uma ameaça, assim é preciso que se coloque em dúvida a autenticidade de sua criação.

Em *Um teto todo seu*, publicado em 1926, Virgínia Woolf analisa a presença da mulher na literatura, chegando à conclusão que seria preciso que a mulher tivesse um teto próprio, ou seja, independência financeira para que pudesse produzir obras importantes. Ao fazer uma profunda pesquisa sobre a imagem das mulheres na literatura feita por homens, percebe que em todos os tempos, tanto na ficção como na poesia, as mulheres brilham, porém na realidade eram figuras sem a menor importância. Ela afirma que: “A mulher jamais escreve sua própria vida e raramente mantém um diário – existe apenas um punhado de suas cartas. Não deixou peças ou poemas pelos quais possamos julgá-la” (1985, p.59). Woolf questiona a razão de as mulheres, no período elisabetano, não escreverem poesia. Como se casavam antes de largarem as bonecas,

não eram educadas e, sobretudo, não tinham dinheiro próprio. Seria impossível que alguma delas pudesse ter a genialidade de um Shakespeare. Woolf imagina como seria, se uma mulher dessa época tivesse nascido com o talento do grande poeta. Ela cria uma suposta irmã de Shakespeare e constrói o enredo óbvio para sua vida de mulher, portanto, impossível que a genialidade se desenvolvesse. Ela conclui que realmente seria improvável que um gênio nascesse entre a classe trabalhadora, sem instrução e sem dinheiro e muito menos entre mulheres. Se esse talento existiu, nunca pôde ter chegado ao papel. Quantos talentos ocultos e escondidos entre as mulheres poderiam ter existido? É um questionamento que Woolf deixa para reflexão. Ela coloca que se alguma mulher tivesse nascido com o talento de um Shakespeare teria provavelmente enlouquecido, cometido suicídio ou vivido no isolamento, meio feiticeira, meio bruxa, temida e ridicularizada.

Examinando alguns escritos de mulheres no final do século XVIII, Woolf constata que centenas de mulheres começam a ganhar dinheiro com o que escreviam. É um fato mais importante do que acontecimentos históricos como as Cruzadas para Woolf. Esses escritos, mesmo sem valor artístico, abriram caminho para que, no século XIX, surgisse uma Jane Austen ou as irmãs Brontës. Nesse sentido, Woolf afirma: “As obras-primas não são frutos isolados e solitários; são o resultado de muitos anos de pensar em conjunto, de um pensar através do corpo das pessoas, de modo que a experiência da massa está por trás da voz isolada” (1985, p. 87).

A escritora nota que o século XIX foi marcado por um grande número de publicações de mulheres. O impulso original foi a poesia, mas romancistas pioneiras, como Jane Austen e Charlotte Brontë, conseguiram escrever, mesmo não tendo um espaço apropriado. Elas escreviam na sala de jantar comum da família, assim seus romances revelam as relações pessoais que estavam diante de seus olhos. As escritoras do século XIX, entretanto, tinham vergonha do que escreviam, devido à estreiteza de suas vidas. Woolf compara a qualidade das obras dessas autoras e lamenta que a falta de acesso ao conhecimento de mundo, devido à reclusão doméstica, faça que muitas obras sejam prejudicadas. Ela questiona que um romance como *Guerra e Paz* não se realizaria, se Tolstoi tivesse vivido em reclusão como as mulheres.

Woolf chama a atenção para o poder criativo das mulheres. Elas têm permanecido dentro de casa por milhões de anos. Por isso a criatividade feminina difere do poder de criação do homem. Seria lastimável se a mulher escrevesse como homem. Ela acredita que a educação deveria fortalecer e revelar as diferenças e não as

similaridades. No universo da mulher, não há recordações de batalhas, mas há lembranças de pratos e copos lavados e jantares. Esse universo de vidas obscuras permanece por ser registrado como memória. No seu ponto de vista, a escritora deve iluminar sua própria alma, assim traria sua própria vida. A mulher precisaria de mais cem anos, diz Woolf, no final da década de vinte do século passado, para ser realmente poetisa, pois sua tese é de que a mulher precisaria de independência e liberdade para falar, só assim poderia desenvolver suas potencialidades criadoras:

A poesia depende da liberdade intelectual. E as mulheres sempre foram pobres, não apenas nos últimos duzentos anos, mas desde o começo dos tempos. As mulheres têm tido menos liberdade intelectuais do que os filhos dos escravos atenienses. As mulheres, portanto, não têm a menor chance de escrever poesia (WOOLF, 1985, p.141).

Não se passou ainda um século, mas a profecia de Woolf já começou há algumas décadas a se concretizar. A suposta irmã de Shakespeare é presença contínua entre nós, escrevendo poesia de mulher que não esquece de ser mulher. Como coloca Woolf, uma poesia de mulher que não deixa de ter consciência de si mesma. Ou como quer Colasanti (1997), uma poesia que traga a essência de mulher, por ser escrita por mulher.

A possibilidade de uma escrita feminina

... o que é importante frisar é que a categorização de uma certa modalidade de escrita como feminina é incômoda não só para aqueles que se dedicam a essa questão, como também para as próprias mulheres, especialmente para algumas daquelas que acabam por ocupar esse lugar. (Lúcia Castello Branco)

A poesia escrita por mulheres, na primeira metade do século XX, ficou marcada pelo rótulo imposto pela crítica como algo pueril e lacrimajante. Tanto em Portugal como no Brasil, poucas poetisas conseguiram escapar do convencionalismo de uma poesia que tematizasse a ingenuidade e a castidade feminina. Florbela Espanca foi a pioneira em Portugal ao dar um tom diferente na sua lírica. Lúcia Castello Branco (1989), em “A escrita mulher”, coloca que Florbela Espanca e Gilka Machado (Brasil) foram poetisas que tiveram seus poemas considerados como as marcas da feminilidade

nas literaturas brasileira e portuguesa. A marca de feminilidade, entretanto, não se limitava aos temas femininos. Havia algo que as diferenciava das outras escritoras da época. Castello Branco afirma que as duas trouxeram muita dor de cabeça à crítica porque: “...ousavam declarar-se no cio” (1989, p.88).

Esse ‘cio’ mostra o rompimento com a poesia que reproduzia a submissão e, por outro lado, a construção de uma poética de rebeldia na qual aparece um olhar para o próprio universo do ser mulher. Por isso, a crítica literária, como aponta Castello Branco, caracterizou a poesia de ambas como imoral: “Ambas foram igualmente ousadas e recatadas, desbocadas e pudicas, sexuais e etéreas. Ambas transitaram entre a sensualidade insaciável e a santidade fanática, entre a paixão desenfreada e o amor fraterno-cristão” (1989, p.89). Foram pioneiras que não deixaram de pagar o ônus pela rebeldia. Abriram, entretanto, o caminho para o tom que tem marcado a produção da poesia de mulher que mostra a busca de uma identidade e a expressão de uma escrita singular revelada no âmbito da diferença entre feminino/masculino.

Para Castello Branco, a escrita dessas poetisas traz algumas singularidades que constituem marcas de uma escrita feminina. A crítica se fundamenta na observação de obras de diversas escritoras de outras épocas que também erotizaram o discurso. Outra marca dessa escrita é atribuída a uma poética internalizada: uterina. Esse fato foi razão de muitos preconceitos da crítica em relação à escrita feminina rotulada de ‘lírica’ e ‘romântica’. Nessa busca de uma definição, Castello Branco coloca a presença do corpo e da voz como significantes essenciais na escrita feminina. Além disso, acrescenta a tradição oral de contar histórias como uma marca que dá à escrita um ritmo que seria mais lento e mais precipitado, próprio da oralidade. São pontos de vistas já muito questionados, porém Castello Branco colocou a questão da escrita feminina em relevo nos meios acadêmicos. Talvez esse seja seu maior mérito. Em seu livro *O que é a escrita feminina* (1991) a crítica procura traçar uma teoria dessa escrita, na qual tenta desvincular a idéia de escrita feminina da categoria sexual: “...não entendo feminino como sinônimo de relativo às mulheres, no sentido que a autoria de textos que revelam esse tipo de escrita só possa ser atribuída às mulheres” (1991, p.12). Ela coloca que a escrita relativa às mulheres não é produzida necessariamente por elas. Assim muitos escritores são colocados pela crítica como produtores de textos femininos como Guimarães Rosa, Marcel Proust e James Joyce. O fato que justifica a aproximação desses escritores com a escrita feminina é o trabalho com a materialidade da palavra.

Não parece, entretanto, que esse argumento seja suficiente para identificar a escrita desses escritores como feminina.

Esses argumentos embora tenham o mérito de criar uma polêmica, não encontram repercussão nas linhas de pensamento que colocam a escrita feminina como produção exclusiva de mulheres. Em “Repensando a cultura, a literatura e o espaço da autoria feminina”, Rita Terezinha Schmidt (1995) traz o questionamento da existência da escrita feminina. Deixa evidente que a considera como produção própria de mulheres, porém rebate o argumento de que categorizar a escrita de feminina atribuiria uma categorização sexual, portanto, essencialmente biológica. Para a crítica, a expressão ‘escrita feminina’: “...quer se referir a texto de autoria feminina escrito do ponto de vista da mulher e em função de representação particularizada e especificada no eixo da diferença” (1995, p.189). Ao contrário da visão de Castello Branco, é exclusivamente de mulher, pois como poderia alguém ter um ponto de vista que não considera sua própria essência.

Schmidt considera a escrita feminina uma forma de contestação do caráter misógino ainda presente na avaliação dos textos literários. Ela é um ato político, já que desafia as relações de poder que: “...inscrites nas práticas sociais e discursivas de uma cultura que se imaginou e se construiu a partir do ponto de vista normativo masculino, projetando o seu outro na imagem negativa do feminino” (1995, p.185). As construções socioculturais de gênero – masculino/feminino – são categorias fundamentais da nossa produção cultural, afirma a crítica. Elas formam um sistema de representação binária que produz assimetria. Schmidt considera que o gênero, tanto como raça e classe, é uma categoria da diferença, devendo, portanto, ser fundamental nas discussões sobre cânone literário, critérios de valor estético e autoria feminina, fato que significa uma implosão epistemológica do sistema de referência de nossa cultura.

No artigo “*Do women write differently*” Mary Eagleton (1986) questiona se a mulher escreve sobre questões diferentes dos homens, se usa a linguagem e se escreve de forma diferente sobre os mesmos temas. Assim, ela traz algumas posições de três importantes teóricas feministas americanas. O primeiro ponto de vista apresentado é o de Joyce Carol Oates a qual argumenta que classificar um estilo de escrita em ‘*male*’ ou ‘*female*’ é sintoma de arte inferior. Ela oferece uma visão idealista de literatura como uma expressão de uma voz autoral individual que deve transcender a materialidade e o político. Eagleton mostra que mesmo assim Oates concorda que uma voz determinada pelo sexo é provavelmente a melhor crítica para as escritoras. De modo bastante distinto

ao de Oates, é analisada a visão de Ellen Moers. Para a teórica, há diferença na maneira de como as mulheres usam determinadas imagens. Assim, propõe um método de análise textual no qual se deve procurar a distinção de imagens, de tom ou de estilo.

A terceira teoria apontada por Eagleton é a de Mary Ellmann. Diferentemente de Moers, ela não caracteriza a escrita como *male* (macho) ou *female* (fêmea), mas como masculina ou feminina. Ela caracteriza a masculinidade como uma autoridade aparentemente ausente na chamada feminilidade. A presença da voz masculina não é necessariamente uma prerrogativa de escritores homens. E nem uma voz feminina é de uma mulher. O método de Ellmann, como a teoria feminista contemporânea francesa, se interessa mais pelo ‘sexo’ da escrita do que o sexo do autor.

Para Oates: “*Content cannot make serious art. Good intentions cannot of serious art. Characters with whom women identify don’t make serious art*” (1986 p.208). Na arte o que importa é a maneira como é escrita, ou seja, é uma questão de linguagem. O conteúdo até pode ser feminista, mas o estilo artístico deve ser individual: “... ‘*literature*’ refers to something that always transcends these categories even while being fueled by them” (1986, p.208). Essa concepção de Oates marca uma postura que considera que o valor do texto literário se resume ao estilo de linguagem: “*As if fiction were a matter of content and not of language*” (1986, p.208).

Essa posição de crítica americana fica inconsistente se forem consideradas as proposições de Terry Eagleton em “O que é literatura?” (s.d.). O crítico questiona e ironiza as tentativas de se fazer uma definição acabada de literatura como tentaram os formalistas, estruturalistas e os novos críticos:

Não existe uma obra ou uma tradição literária que seja valiosa em si, a despeito do que se tenha dito, ou se venha a dizer. ‘Valor’ é um termo transitivo: significa tudo aquilo que é considerado como valioso por certas pessoas em situações específicas, de acordo com critério específicos e à luz de determinados objetivos (s/d, p.12).

Essa posição de Terry Eagleton mostra que os valores atribuídos a determinados objetos são profundamente variáveis. Isso significa que o valor que é atribuído ao conteúdo feminista se justifica num momento histórico em que a teoria crítica feminista insiste na presença cada vez mais acentuada das mulheres na cultura. Além disso, busca o espaço da diferença no qual o discurso feminino seja lido à luz dos interesses e da ideologia das próprias mulheres. Como bem coloca Eagleton, as reações

críticas a respeito de uma obra literária estão ligadas aos preconceitos e crenças mais gerais de quem analisa.

Feminismo como discurso pós-modernista

as mulheres estão descobrindo uma coisa que pode causar uma incrível revolução no Ocidente, alguma coisa que a dominação (masculina) nunca abriu mão de ocultar: a ausência do significante, ou seja, a classe que se estabelece sobre todas as classes é apenas uma entre muitas, ou ainda nós, ocidentais, devemos retrabalhar nosso espaço-tempo e nossa lógica na base de uma não-centralidade, não-finalidade, não-verdade. (Edward Said)

Rita Teresinha Schmidt, em seu artigo “Da ginolatria à genologia: sobre a função teórica e a prática feminista”, discute a questão do discurso feminista como categoria de produção de conhecimento. A crítica questiona uma das conclusões da 42ª. Reunião da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência, realizado em Porto Alegre em 1990. Essa conclusão foi no sentido de que os pesquisadores deveriam dar menos atenção às ideologias e produzir mais trabalhos científicos. Essa posição do debate em questão inviabilizaria o sujeito feminista que: “por força de sua historicidade está empenhado na produção de conhecimento que se quer como prática ideológica, no sentido de resistência e intervenção, tanto na hegemonia do *establishment* crítico acadêmico quanto na própria realidade social e material” (1999, p.23).

Schmidt define a crítica feminista como um modo de teorizar e de se auto-inscrever a partir de um sujeito no feminino. Por isso, a consciência da *diferença*, que marca a identidade política da mulher, faz da análise feminista uma questão mais prática do que acadêmica ou mesmo teórica, pois investiga: “...os mecanismos através dos quais as práticas sociais e discursivas disseminam, legitimam ou subvertem definições tradicionais de gênero” (1999, p.23).

Nesse sentido, a crítica aponta que a investigação literária em termo de categoria mulher ou gênero, no ponto de vista acadêmico tradicional, não ganha a devida isenção, fato que compromete a cientificidade e a seriedade da pesquisa. Esta posição é considerada por Schmidt como perversa e falaciosa, por ser resultado de uma postura racionalista que: “...ao moldar os fundamentos da ciência moderna, neutralizou a

subjetividade como elemento fundante do conhecimento e da ação.” (1999, p.24). O discurso feminista marcha na contramão da modernidade que tornou a ciência condição essencial do conhecimento. Assim racionalidade e objetividade são critérios que estabelecem a validade universal ao discurso acadêmico. Foi nessa linha de pensamento que os formalistas, os novos críticos e os estruturalistas conduziram de forma hermenêutica suas teorias que desvincularam literatura e realidade a ponto de:

...fazendo do texto um fetiche solitário e isolado das práticas materiais. A literatura tornou-se um objeto fechado e intransitivo, e a teoria literária um sistema impermeável à inclusão de entidades e processos não reconhecidos como elementos integrantes do mesmo sistema, mantendo dessa forma a sua aura de pureza e neutralidade (SCHMIDT, 1999, p.27).

Nas definições de Schmidt está inferido o método da teoria crítica feminista. A rejeição da noção de verdade que não seja mediada por uma série de fatores que devem estar: “...relacionadas à posição específica do sujeito do processo de pesquisa numa determinada formação sócio política e num determinado momento histórico” (1999, p.28). Essa inserção do sujeito é um fundamento da epistemologia feminista. Segundo Schmidt, o método da crítica feminista é orientado pelo princípio da especificidade, da contextualização e da aproximação de sistemas.

A subjetividade, nesse método, é palavra de ordem, pois seu resgate implica uma transformação da realidade do objeto. Assim esse objeto passa a ser algo construído e representado. O sujeito confere sentido ao objeto que: “...a partir de seu *locus* no mundo como ser histórico, vindo a ser também (...) objeto de conhecimento” (1999, 30). O método da crítica feminista se faz de subjetividades como práticas discursivas. Nesse sentido, é construído a partir da comunicação de vários sujeitos no horizonte do diálogo intersubjetivo que afasta o risco da má subjetividade. Schmidt resume a proposta da crítica feminista como uma epistemologia reumanizada, alicerçada na tríade (interesse/conhecimento/agenciamento). Assume a postura de uma nova tradição de pesquisa que põe em cena vozes que não encontram lugar na crítica tradicional. Por isso, a voz feminina é umas das mais significativas das expressões tidas por muitos teóricos como pós-modernas.

A teoria feminista ao lado da psicanálise e da filosofia pós-moderna é na ótica de Jane Flax (1992), no artigo “Pós-modernismo e relações de gênero na teoria feminista”, uma das maneiras de pensar que melhor representa nosso próprio tempo. Uma das metas

básicas dessa teoria é analisar as relações de gênero, as quais entram em qualquer aspecto da vida humana. Indo mais além em seu pensamento, Flax coloca a teoria feminista com um tipo de filosofia pós-moderna. Como outros discursos pós-modernos, essa teoria é ‘desconstrutiva’, pois como argumenta: “... buscam nos distanciar das crenças relacionadas, à verdade, conhecimento, poder, o eu e a linguagem, que são geralmente aceitas e servem de legitimação para a cultura ocidental contemporânea” (1992 p.221). São crenças provenientes do Iluminismo que, apesar ultrapassadas, ainda refletem no pensamento ocidental.

O gênero é situado como o tema central da teoria feminista. A crítica revela que o gênero não pode mais ser tratado como fato simples e natural, já que: “À assunção de que as relações de gênero são naturais (...) surgiu de duas circunstâncias coincidentes: a não examinada identificação e confusão de diferenças sexuais com as relações de gênero e a ausência de movimentos feministas ativos” (1992, p.226). Nas relações de gênero, dois tipos de pessoas são criados: homem e mulher. Só que esta divisão é variável, dependendo do lugar e da época. Embora o masculino represente a dominação, ele também é governado pela relação de gênero, considerando a perspectiva das relações sociais.

Flax coloca que o gênero só pode ser analisado dentro de práticas sociais concretas que são variáveis conforme a cultura, idade, classe, raça e época. Não se pode presumir que uma determinada cultura tenha uma única causa para as relações de gênero. Embora muitas feministas tenham procurado explicações causais como a organização da produção ou a divisão sexual postuladas pelas feministas socialistas, Flax considera falho este pensar no que se refere à aplicação dos conceitos marxistas de trabalho e produção. Esses conceitos deturpam ou excluem muitos outros tipos de atividades, principalmente aquelas praticadas tradicionalmente por mulheres, como gravidez, cuidados e educação das crianças. Por outro lado, outras feministas, principalmente as francesas, dão ênfase na centralidade da linguagem para entender a construção do gênero. A crítica considera esse pensar tão problemático quanto a visão socialista. Falta uma atenção às relações sociais concretas, pois parece que nada existe fora do texto. Essas práticas sociais podem sozinhas não dar conta de explicar os arranjos de gênero, mas se estiverem inter-relacionadas ou mesmo constituídas dentro das relações de gênero, podem ser mais ou menos importante.

Tanto mulheres como homens têm as concepções de gênero como masculinidade e feminilidade. Para a crítica essa concepção é internalizada pela nossa cultura. Se não

houver uma visão social do gênero, não será possível identificar as variedades e limitações de diferentes poderes e opressões de mulheres e homens. Nesse sentido, Flax afirma que é preciso recuperar e explorar os aspectos de relações sociais que têm sido suprimidos ou desarticulados dentro da cultura dominante:

Precisamos recuperar e escrever as histórias de mulheres bem como nossas atividades nos relatos e narrativas que as culturas contam sobre elas mesmas. Além disso, também precisamos pensar sobre como as chamadas atividades femininas são parcialmente constituídas por e através de sua localização dentro da trama de relações sociais que formam qualquer sociedade. (1992, p. 247).

Para a crítica, é preciso saber como as atividades consideradas femininas são afetadas e como produzem, possibilitam ou compensam as conseqüências das atividades masculinas. Além disso, Flax considera importante evitar ver a mulher como um ser totalmente inocente e passivo, pois essa visão impede que se veja que, em muitas áreas da vida, elas exercem o poder de dominação. Como exemplo, cita os privilégios de raça, classe, preferência sexual, idade ou localização no sistema mundial. Em termos de gênero, nenhuma mulher pode falar pela ‘mulher’, pois essa pessoa só existe dentro de um contexto específico. Como um discurso pós-moderno, a teoria feminista devia “...estimular a tolerar e interpretar a ambivalência, a ambigüidade e a multiplicidade, bem como a expor as origens de nossas necessidade de impor ordem e estrutura, não importa quão arbitrárias e opressivas essas necessidades possam ser”. (1992, p.249-250).

Situar a teoria feminista com um discurso pós-moderno não é de exclusividade das feministas militantes. Linda Hutcheon, em *Poética do pós-modernismo* (1991) defende que: “As mulheres ajudaram a desenvolver a valorização pós-moderna das margens e do ex-cêntrico como uma saída em relação à problemática de poder dos centros e às oposições entre masculino e feminino”. (1991, p.35). As feministas consideradas excêntricas (fora do centro) como outros grupos marginalizados (negros, etnicistas, homossexuais, etc.) constituem uma reação à própria situação de exclusão. Para Hutcheon, esses grupos têm provocado um deslocamento de linguagem da alienação para a descentralização, na qual se impõe a diferença.

Hutcheon observa que as narrativas de ficção feministas denunciam a ‘tirania do sexo’, entre outras formas de rebaixamento. As mulheres devem criar e defender sua própria comunidade, baseada em seus próprios valores. Ela chama atenção especial para

o caso das mulheres negras, as quais tiveram a percepção de seu próprio passado particular e histórico. A questão da mulher no contexto do pós-modernismo se alia à questão da classe e de raça, como Hutcheon nota nos textos de autoria de mulheres analisados em seu livro. Na mesma linha de pensamento de Jane Flax, a crítica defende a idéia de que a arte pós-moderna é marcada sempre pela consciência da diferença, que também pode estar dentro de um agrupamento, ou seja, as diferenças definidas pela contextualização ou posicionamento em relação à pluralidade dos outros. Nesse caminho, ela aponta a teoria feminista como um exemplo evidente dessa consciência das diferenças:

Talvez a teoria feminista apresente o exemplo mais evidente da importância de uma consciência sobre a diversidade da história e da cultura das mulheres: suas diferenças de raça, grupo étnico, classe e preferência sexual. Naturalmente, ela poderia ser mais precisa e falar sobre feminismo, no plural, pois existem muitas orientações diferentes que se incluem na designação geral do feminismo (1991, p.96).

A autora cita as mais diversas linhas de pensamento feminista e afirma que todos esses feminismos integram teoria e prática de tal forma que influenciaram profundamente o discurso pós-moderno. Nas práticas artísticas pós-modernas já não se separa o discurso teórico do artístico. Nesse sentido, Hutcheon coloca que:

Os ex-cêntricos têm-se inclinado a afirmar, concordando com Teresa de Lauretis, que a subjetividade é constituída pelo envolvimento pessoal e subjetivo do indivíduo nas práticas, nos discursos e nas instituições que dão relevância (valor, sentido, afeto) aos acontecimentos do mundo. (1991, p. 97).

Sobre a prática das autoras femininas, Hutcheon coloca que muitas escritoras feministas usam da intertextualidade e da paródia com a finalidade de desafiar tradições masculinas nas artes. As feministas usam esses procedimentos estéticos, considerados pela crítica como pós-modernos, de forma tanto estética como ideológica. Ela afirma que a paródia é mais do que uma simples estratégia, pois é fundamental para que a ‘duplicidade’ possa ser relevada. Em muitas obras feministas nas quais esses procedimentos aparecem, a crítica observa que: “... a importância da paródia só fica evidente quando o leitor percebe a inversão do sexo e da raça efetuada por sua ironia...” (1991, p.175).

Em essência, o discurso feminista questiona todos os valores que são atribuídos aos textos tradicionais. São todos os conceitos que Hutcheon chama de humanismo

liberal: autonomia, transcendência, certeza, autoridade, unidade, totalização, sistema, universalização, centro, continuidade, fechamento, hierarquia, homogeneidade, exclusividade e origem. Como Hutcheon afirma, a crítica pós-moderna é ‘um animal paradoxal’ e questionador, pois descentraliza discursos dominantes, no sentido de repensar as margens, rompendo com os conceitos totalizantes de eterno e universal:

Quando o centro começa a dar lugar às margens, quando a universalidade totalizante começa a desconstruir a si mesma, a complexidade das contradições que existem dentro das convenções – como, por exemplo, as de gênero – começam a ficar visíveis. (1991, p.86)

Talvez seja exatamente porque as contradições começam a se tornar visíveis que Heloísa Buarque de Hollanda coloca que a insistência da presença da voz feminista é um dos traços mais salientes da cultura pós-moderna em “Feminismo em tempos pós-modernos” (1994). Ela realça que a crítica feminista é uma tendência teórica inovadora e de forte potencial crítico e político que tem se afirmado nas últimas décadas, contrariando a concepção de que nas últimas décadas do século XX tem se consolidado o ‘fim das ideologias’. A crítica brasileira chama atenção para o fato de que a crítica feminista ganha importância na década de setenta do século passado a partir dos debates e movimentos nos planos político e acadêmico. Ela destaca, no plano político e social, a influência dos movimentos étnicos, raciais, das mulheres e outras minorias oprimidas. Já no plano acadêmico, destaca a força do pensamento dos filósofos pós-estruturalistas, como Foucault, Barthes, Kristeva, etc. Esses filósofos ganham mérito pela discussão sobre a crise e descentralização da noção de sujeito. Assim, marginalidade, alteridade e diferença entram no debate acadêmico. Entretanto, Buarque de Hollanda revela importantes distinções entre as concepções da crítica feminista e as teorias pós-modernas, como o pós-estruturalismo. Na contramão dessas teorias, a crítica feminista insiste na necessidade de uma luta pela significação, enquanto se fala em fim da história, do social e do político.

Em “Sujeito, subjetividade e gênero” (1977), Vera Queiroz aponta que uma das questões centrais para a crítica feminista é a discussão em torno do sujeito que lê e do sujeito que escreve. Acompanhando o movimento da desconstrução empreendido pelos pós-estruturalistas (Barthes, Derrida etc.), as teóricas feministas trouxeram a questão do gênero à cena do debate desconstrutivista. Queiroz afirma que o que aproxima o pós-modernismo do pós-estruturalismo é o fato de o segundo negar toda a pretensão de ir

além dos jogos de linguagem, da epistemologia, além da estética, libertando a arte e a literatura das responsabilidades de mudar a vida, a sociedade e o mundo. Assim a questão da morte do sujeito, como tema central do pós-estruturalismo, ganha novo contorno para a crítica feminista, pois quem morreu foi o sujeito transcendental, unificado, herdeiro do racionalismo das Luzes, como coloca Queiroz. A crítica é contundente na exposição de como o sujeito da crítica feminista se opõe ao sujeito pós-estruturalista:

Não se trata aqui de um sujeito social, de um ator individual como sujeito de sua própria história, (...), ou do indivíduo tornado sujeito pela ideologia como em Althusser, mas de um conceito de ordem filosófica, implicando um feixe de valores a partir do qual o homem ocidental fundamentou a passagem do conhecimento clássico para o moderno (1977, p.126).

Para Queiroz, o destaque na posicionalidade de sujeitos, contextualizados social e historicamente, faz com que a vertente pós-estruturalista da crítica feminista se afaste da idéia de ‘morte do sujeito’. Essa discussão sobre o sujeito leva a crítica feminista colocar em cena a discussão entre as instâncias estética e política da pós-modernidade. Na perspectiva estética, a idéia de um sujeito não unitário leva o pós-modernismo feminista a trabalhar na esteira da diferença, ou seja, não específica aos sexos, mas aos gêneros. Já na perspectiva social, a recusa às dicotomias (racional/irracional, público/privado) é o enfoque do pós-modernismo feminista. Essas dicotomias herdadas do pensamento moderno e atribuídas a homens e mulheres marcam os atributos dos sujeitos hegemônicos. Além disso, uma terceira questão é problematizada pela crítica feminista pós-moderna. É a que põe em questão o ‘eu’ e a questão do autor. Queiroz vê nessa terceira questão a grande contradição da crítica feminista. Ela define dois problemas essenciais que têm gerado as grandes polêmicas em torno da escrita feminina. A primeira diz respeito ao fato de que não há sustentação para a defesa da idéia de uma *écriture féminine*, com marcas estilísticas e discursivas próprias. A segunda põe em xeque o argumento de que há uma especificidade da escrita inerente às obras de mulheres baseadas em experiências específicas a elas ou ainda num universo cultural próprio, fora da cultura masculina. Para Queiroz, as marcas de um estilo próprio de um autor ou de uma época não podem ser classificadas como diferenças de gênero. A crítica defende seu ponto de vista sobre o qual poderia se falar em questão da autoria e da subjetividade:

...a questão da autoria e da construção da subjetividade feminina em termos de representação literária só pode ser enfrentada se colocada *em perspectiva*, ou seja, a partir de uma relação dialógica, em que um olhar interessado reconhece nos possíveis elementos da trama romanesca ‘as condições ideológicas e sociais contemporâneas que configuram as vidas de mulheres transformadas pelo feminismo’ (1977, p.131).

Mesmo com as contradições que as correntes dos grupos feministas divergentes trazem em suas ideologias; sem dúvida, a crítica feminista configura um dos mais importantes discursos do pós-modernismo. Retomando o pensamento de Linda Hutcheon, a afirmação da identidade por meio da diferença e da especificidade é uma constante no pensamento pós-moderno. Mesmo que estas especificidades sejam discutíveis, a crítica feminista tem o mérito de desafiar a centralização, colocando em evidência os chamados grupos ‘silenciados’, como aponta Hutcheon, pelas diferenças de raça, classe, sexo, identidades etc.

O discurso feminista em questão

De pouco teria adiantado o feminismo se ele se esgotasse em uma banal adesão ao mundo dos homens. O trabalho de invenção, de repensamento, a ousadia de propor o aparentemente inviável, devem alimentar o feminismo dos próximos anos, elaborar novas plataformas, assim como há alguns anos anunciavam que “nosso corpo nos pertence”. (Rosiska Darcy de Oliveira)

Para que haja uma definição do discurso feminista é preciso questionar as diversas formas em que esse termo tem sido usado nas últimas décadas. Toril Moi em “*Feminist, Female, Feminine*” (1989) propõe que a distinção entre os termos seja feita da seguinte maneira: feminismo (*feminism*) como uma posição política, feminilidade (*femaleness*) como uma questão da biologia e uma outra feminilidade (*femininity*) como uma característica cultural.¹

Por feminismo ou feminista, Moi define como um tipo de discurso político crítico e teórico que luta contra os conceitos patriarcais e todas as formas de sexismo. O

¹ A referência a uma ‘outra feminilidade’ se faz necessária devido ao fato de não haver em língua portuguesa uma distinção para o aspecto biológico e o cultural como as expressões em língua inglesa sugerem.

discurso feminista é uma questão de poder. O que a crítica feminista pretende é questionar como as escritoras se preocupam em desvendar a questão de poder no corpo do texto literário. Além disso, a leitura feminista procura desvendar como essas relações de poder são trabalhadas pelas escritoras, sendo elas feministas ou não.

Moi toma a tese de Kate Millet (*Sexual politics*) de que a essência da política é o poder para justificar seu ponto de vista de que a tarefa da teoria crítica feminista deve ser a de expor o modo pela qual a dominação masculina sobre a mulher constitui a mais perversa ideologia de nossa cultura e a maior concepção de poder. Isso não significa que todo livro escrito por mulher seja feminista. Como coloca Moi: “*A female tradition in literature or criticism is not necessarily a feminist one*” (1989, p.120). A crítica aponta que há uma confusão entre os termos: *feminist* e *female*. Muitos romances são escritos por mulheres, lidos por elas, tratam sobre mulheres, mas não podem ser considerados feministas.

Para evitar a confusão entre os termos (*feminine/female*), muitas feministas estabeleceram usar feminino (*feminine*), representando o *social construct* e o termo, fêmea (*female*), para a diferença biológica sexual. Assim o termo feminino representa a cultura, e o termo fêmea, a natureza. A feminilidade é socialmente construída, afirma Moi ao citar Simone de Beauvoir: “*one isn’t a woman, one becomes one*” (1989, p.122). A crítica conclui que a opressão patriarcal consiste no fato de impor certos rótulos de feminilidade sobre o aspecto biológico das mulheres, na crença de fazer com que as marcas de feminilidade sejam aceitas como naturais. As mulheres que recusam esses rótulos são consideradas anti-femininas. Se o patriarcalismo fez as mulheres acreditarem que ser fêmea significa ter feminilidade, o feminismo quer acabar com essa confusão, afirmando que as mulheres são fêmeas, mas não são necessariamente femininas (como construção cultural). Como Moi define, dentro dessa construção cultural, o patriarcado desenvolveu uma série de características da feminilidade para manter a mulher na posição de inferioridade. Entre essas características, algumas são as mais enraizadas na cultura ocidental. São elas: doçura, modéstia, subserviência, humildade, etc. O problema de definir a feminilidade ainda é uma questão de difícil solução que envolve muitas divergências, por isso é debate interminável para as feministas contemporâneas que ainda não chegaram a um consenso, se acaso é possível que haja um. Moi por fim questiona se há realmente um interesse das feministas em definirem a feminilidade, pois há sempre o risco de cair nas oposições binárias em relação à masculinidade.

Na mesma direção de Moi, Elaine Showalter procura discutir a relevância da crítica feminista no âmbito da cultura ocidental. O título do artigo “A crítica feminista no território selvagem” (1994) traz a idéia de desbravamento de regiões desconhecidas. Atitude que exige grande dose de coragem para enfrentar o perigo presumido e o desconhecido. Entrar no território fechado da crítica literária já consolidada em suas verdades é o outro lado da metáfora, ou seja, selvagem pela agressividade, pela força e pelo poder. É esse o desafio que a crítica feminista tem enfrentado desde que as fundadoras do pensamento feminista começaram a desafiar o discurso fechado da crítica tradicional.

Nascida do desejo de confrontação com os cânones, a crítica feminista aponta para reafirmar a subjetividade. Showalter aponta duas vertentes da crítica. A ideológica faz as leituras feministas de textos, buscando contestar as imagens e estereótipos de mulheres. É uma crítica revisionista, pois trabalha com a interpretação e reinterpretação dos textos. Showalter observa que a obsessão feminista em corrigir, modificar ou atacar a teoria crítica masculina a mantém dependente e retarda o progresso em resolver seus problemas teóricos. Isso significa que acaba buscando modelos androcêntricos.

Showalter aponta os caminhos que a crítica feminista tem traçado na busca de definir uma crítica que tenha sua própria teoria e sua própria voz. Abandonando o revisionismo, a crítica feminista assume sua segunda forma: o estudo da mulher como escritora. Showalter nomeia esse tipo de estudo de ginocrítica, sobre o qual formula as questões: “Como podemos considerar as mulheres como um grupo literário distinto?” “Qual é a diferença nos escritos das mulheres?” (1994, p.29). A ginocrítica assimilada pelas teóricas inglesas salienta a opressão por assimilar o marxismo; a francesa salienta a repressão, devido à influência da psicanálise e a americana por ser essencialmente textual salienta a expressão, como mostra Showalter. O grande impasse que a crítica tem enfrentado é definir o significado da diferença, ou seja, quais são as marcas da diferença dos escritos de mulheres?

No sentido de esclarecer esse propósito, Showalter apresenta os modelos teóricos da escrita feminina: biológico, lingüístico, psicanalítico e cultural. Cada um deles representa uma escola crítica feminista da ginocrítica. Contudo eles não são excludentes, já que cada um incorpora de certa forma o anterior. A biocrítica feminista toma o corpo como diferença mais visível entre os sexos. Showalter afirma que: “As idéias a respeito do corpo são fundamentais para que se compreenda como as mulheres conceptualizam sua situação na sociedade” (1994, p.35). A expressão do corpo não

define a escrita da mulher sem as estruturas lingüística, sociais e literárias. As teorias lingüísticas e textuais defendem a idéia de que homens e mulheres usam a língua de maneira diferente. Showalter mostra que muitas feministas francesas defendem uma língua revolucionária que rompe com o discurso patriarcal, por isso deve ser oral. Seria uma desintelectualização da escrita. Outras defendem uma linguagem das mulheres que teria existido em um estágio matriarcal da pré-história. Showalter pondera que: “A língua e o estilo nunca são crus e instintivos, mas sempre o produto de inúmeros fatores, de gênero, tradição, memória e contexto” (1994, p.39). Para a crítica, as teóricas feministas deveriam investigar o acesso das mulheres à língua, pois lhes foram negado o acesso à totalidade dos recursos. A crítica psicanalítica incorpora os modelos biológicos e lingüísticos da diferença. As teorias psicanalíticas de Freud e Lacan são consideradas instrumentos úteis para muitas teóricas que incorporam termos psicanalíticos à análise de textos femininos. Showalter pondera que uma crítica baseada na psicanálise pode até oferecer convincentes leituras e realçar semelhanças entre a escrita das mulheres, mas completa: “...eles não podem explicar as mudanças históricas, a diferença étnica, ou a força formadora dos fatores genéticos e econômicos” (1994, p.40).

Showalter defende uma teoria baseada no modelo da cultura para falar sobre as especificidades e diferenças nos textos produzidos por mulheres. Esse modelo incorpora todas as outras teorias, interpretando-as em relação aos contextos sociais nos quais elas ocorrem. A crítica justifica seu ponto de vista afirmando que: “...a cultura das mulheres forma uma experiência coletiva do todo cultural, uma experiência que liga as escritoras uma às outras no tempo e no espaço” (1994, p. 44). Divergindo do pensamento de Vera Queiroz (1977), Showalter observa que a cultura das mulheres não está fora da cultura dominante, pois ela se localiza dentro dessa cultura. Assim não pode haver escrita totalmente fora da estrutura dominante. A escrita das mulheres seria para a crítica um discurso de duas vozes já que: “...personifica sempre as heranças social, literária e cultural tanto do silenciado como do dominante” (1994, p.50). Por isso há sempre a possibilidade de a mulher reforçar os valores patriarcais. O perigo de um discurso contraditório é sempre provável, levando ao risco de passar uma visão masculina na própria escrita feminina.

A tese definida por Showalter é que a ginocrítica deve ter como meta primordial: “...delinear o *lôcus* cultural de identidade literária feminina e a de descrever as forças que dividem um campo cultural individual das escritoras” (1994, p.51). A ginocrítica é

o caminho para criar outra perspectiva da história literária a qual considera a história das mulheres. Nesse sentido, muitas críticas feministas têm redimensionado fatos literários, como as críticas americanas, citada por Showalter, que criaram uma nova perspectiva do poder que a ficção feita por mulheres tem de tornar conhecida a cultura americana.

A concepção de cultura das mulheres reforça a idéia de especificidade e de diferença, mas sempre colocado em relação a um todo cultural ao qual pertence tanto homens como mulheres. Considerar a escrita feminina um elo de resistência a esse todo cultural que deixa as mulheres às margens da cultura é um posicionamento ideológico do feminismo. Para que se possa afirmar que haja realmente uma cultura diferenciada é preciso repensar a história literária, redimensionar qual é a posição que as mulheres têm ocupado. Nesse sentido, a tarefa que a crítica feminista se incumbe é fazer a arqueologia dessa tradição apagada.

Pensando na tradição apagada, Ria Lemaire em “Repensando a história literária” (1994) tenta traçar a historiografia literária feminista que questiona a história literária oficial. Nessa historiografia, o debate sobre oralidade e escrita mostra que as mulheres foram afastadas dos centros da cultura escrita. Lemaire mostra que a história literária européia passou por uma transição progressiva da oralidade para as formas primitivas de escrita. Na Idade Média, a escrita foi introduzida associada ao latim como língua estrangeira. Já nas sociedades medievais as mulheres foram excluídas da cultura escrita.

Lemaire formula três atividades que deveriam nortear a escrita de uma historiografia feminista da literatura ocidental. Primeiro deveria desconstruir a história literária tradicional como parte do discurso das ciências humanas. A segunda atividade seria um reconstruir das diversas tradições da cultura feminina marginalizada e/ou silenciadas. E a terceira seria construir uma nova história literária, como produto de diversos sistemas sócio-culturais inter-relacionados, marcados pelas relações de gênero. Repensar a historiografia na perspectiva feminista implica colocar novas questões que possibilitem a revisão de idéias estabelecidas e suas teorias. Fato que pode implicar um novo paradigma das ciências humanas.

Essa revisão de idéias estabelecidas é a árdua tarefa que a crítica feminista enfrenta ao questionar os paradigmas da crítica literária. Susan Bordo em “A feminista como o outro” (2000) traça o percurso que as teóricas do feminismo enfrentam. Por serem, acima de tudo, críticas da cultura, Bordo mostra que é freqüente as teóricas feministas

aparecerem citadas junto a nomes importantes das ciências, da filosofia e da cultura. Elas são toleradas, como se tivessem de ser apenas suportadas, como é o caso citado por Bordo da referência que Edward Said faz sobre as feministas: “... graças às feministas, como Elaine Showalter, Germaine Greer, Helen Cixous, Sandra Gilbert, Susan Gubar e Gayatri Spivak, é impossível evitar ou ignorar as questões do gênero na produção e na interpretação da arte” (2000, p.11). A crítica aponta que Said faz mais do que: “...um irritante vestígio de sexismo, mas um poderoso mapa conceitual que mantém os estudos feministas, independente do alcance de suas preocupações, localizados na região que Simone de Beauvoir chama de ‘Outro’” (2000, p.11).

Para mostrar como o discurso feminista é colocado à margem da cultura geral, Bordo cita a obra de Beauvoir *O segundo sexo*, o qual é considerado um livro sobre mulheres. Ironicamente, a crítica nota que o *insight* de Beauvoir se comprova com sua própria marginalização. Essa é a imagem que Said constrói do feminismo contemporâneo que está confinado a discutir o gênero. Seu desapontamento, entretanto, não se restringe à crítica androcêntrica, pois muitas teóricas feministas (inclusive ela própria) têm exaltado a contribuição filosófica do ‘pai’. O pai referido, nesse caso é Foucault, por receber os méritos sobre a questão da concepção do corpo que, segundo Bordo, foram as feministas as primeiras a denunciar o determinismo biológico.

Bordo mostra como críticas feministas da identidade, como a latina Maria Lugones que apresentou com originalidade a noção de identidade pessoal; são deixadas de fora dos ‘momentos originários do pós-modernismo’. Assim é atribuída a Derrida a noção da ‘desconstrução do eu’ ou seja, ‘a morte do sujeito’. A feminista latina representa o Outro que fica de fora do ‘eu’.

Bordo afirma que a teoria crítica feminista nada contra correntes poderosas toda vez que assume a crítica da cultura geral, já que há sempre uma inclinação de ler o trabalho feminista como se reforçasse a dualidades de gênero, como Bordo constata em algumas críticas de trabalhos de críticas femininas como Carol Gilligan em seu livro *In a Different Voice*. Outro ponto de questionamento de Bordo recai sobre a filosofia feminista. Como críticas da cultura ocidental, as filósofas femininas continuam sendo o Outro da cultura. Como filósofa militante, Bordo condena como esse aspecto continua reproduzido: “Assinalar essa alteridade não significa ‘lamentar’ o modo como as feministas foram ‘vítimas’ por sua marginalização nas narrativas culturais, nem fazer das feministas as heroínas de uma história cultural revisada, ‘feminilizada’”. (2000, p.24).

A crítica insiste no fato de que a filosofia feminista e mais precisamente, a ‘teoria de gênero’ sejam lidas como crítica cultural. O objetivo não deve ser a luta pela inclusão, mas de significação cultural da inclusão. A luta pela inclusão, nos debates culturais, acaba reafirmando o lugar de o Outro da cultura: “Assim os *insights* da filosofia feminista são mantidos ‘em seu lugar’, de onde não possam interferir na ‘verdadeira filosofia’: “As vozes da ‘diferença’ têm permissão de falar, mas a barca segue seu rumo” (2000, p.25).

Bordo atribui a permanência da crítica feminista fora da cultura geral a muitas feministas que rejeitam ou ignoram os trabalhos ambiciosos e criativos de muitas outras feministas e são tolerantes com erros e omissões dos filósofos masculinos. Outras, por sua vez, são cúmplices no ‘desaparecimento das mulheres’ pois:

Percebendo que a crítica cultural geral é muito arriscada, temendo acusações de ‘essencialismo’, racismo, destruição do cânone e desprezo ao homem-branco, tentamos nos proteger mantendo-nos pequenas, protegidas e específicas (ou simplesmente evitando falar muito sobre qualquer coisa) (2000, p. 26)

Há muitas divergências nos discursos das feministas contemporâneas. Bordo mostra que algumas feministas evitam a identificação com as diferenças históricas das mulheres por temerem a identificação como a condição de vítimas desprovidas de poder. Outras, por sua vez, consideram as diferenças das experiências raciais, étnicas e de gênero como uma rica fonte para elaboração de uma crítica cultural e filosófica. Para justificar esse posicionamento, Bordo compara as abordagens de Jaques Derrida e da feminista latina Maria Lugones sobre a desconstrução cultural do sujeito:

A posição de Derrida é impessoal e abstrata. ‘Eu não seleciono’, ele escreveu. ‘As interpretações se auto-selecionam’. Aqui, enquanto renuncia ao Cartesianismo, Derrida perpetua sua ficção controladora de que uma pessoa pode negar os acidentes da biografia individual e falar com uma voz puramente filosófica. Na crítica de Lagunes, ao contrário, os aspectos pessoais (e culturais) da identidade permanecem plenamente presentes, ainda que a unidade e a permanência do *self* sejam desafiadas (2000, p.27).

Bordo pretende assim mostrar que há duas posições diferentes em relação à ‘morte do sujeito’ que refletem diferentes ‘sujeitos’ da história com os quais cada um se identifica. A crítica lamenta que esta questão seja apagada devido ao fato de que Derrida é visto como quem fala em nome da filosofia e da cultura, e Lagunes é considerada a voz da ‘outra’ latina. Por fim, Bordo exalta a teoria feminista como

autoridade dos modos de ser e saber historicamente disseminados ou até culturalmente dominantes. Se fosse assim reconhecido, ao contrário de ser considerada apenas a voz da diferença, talvez pudesse haver uma melhor compreensão do falocentrismo e de seus modos de reprodução. Nesse sentido Bordo conclui:

Se eles tivessem olhado para uma história humana maior do que a deles próprios, talvez tivessem tomado o cuidado de não extrapolar a morte de suas próprias tradições filosóficas a todas as culturas. Dentro dessas tradições, o *self*, ‘o homem’, o autor, a subjetividade tomaram formas muito específicas, às custas das experiências excluídas. Essas formas podem de fato agora estar assentadas sobre um terreno menos elevado e mais acidentado do que o anterior. Entretanto, outras formas de ser e saber foram viabilizadas e continuam disponíveis, esperando para serem trazidas da região do Outro e se unirem a elas nos terrenos centrais de nossa cultura (200p. 28).

O gênero em questão

...a nova categoria *gênero*, criada pelas mulheres a fim de dar conta de seu papel na história e na condição humana do fim do século XX, vem acrescentar e complementar a categoria *classe social*, para dar conta da existência da opressão de diversas naturezas postas na história. (Rose Marie Muraro)

Em “Da questão da mulher à questão do gênero” Susana Bornéo Funck (1997) coloca que a questão do gênero representa uma terceira fase da crítica literária feminista. Como construção cultural, o gênero não evidencia apenas a questão das diferenças, mas a questão de poder, ou seja, a dominação do feminino pelo masculino. Como a categoria gênero permite que se fale de homens e mulheres, a crítica alerta para o perigo de voltar a investigação para a literatura canônica e despolitizar a prática feminista. A questão do gênero como uma construção social e cultural, por outro lado, colocou a crítica feminista em evidência, como afirma Funck, tirando-a da posição de marginalidade dentro dos estudos acadêmicos, embora haja ainda muita resistência e preconceitos em relação a qualquer estudo que dê algum adjetivo à literatura, como é o caso da literatura feminina.

A idéia de gênero como construção cultural também é defendida por Linda Nicholson em “Interpretando o gênero” (2000). Ela defende que além da construção

social que faz a distinção entre masculino e feminino, há também aquela que mais especificamente separa corpos femininos de corpos masculinos. O corpo é visto através de uma interpretação social, portanto o 'sexo' não pode ser visto independente do gênero. Nicholson coloca que apesar de o sentido de gênero como construção cultural ser predominante no discurso feminista, a herança da diferença sexual ainda permanece. Só a partir da segunda fase do feminismo na década de setenta que as feministas começaram a fazer referências às diferenças na personalidade e no comportamento entre homens e mulheres. A crítica afirma que nessa fase o termo gênero era complementar à idéia de sexo, portanto, não a substituíam. Fato que reflete a influência do ensaio "*The traffic in Women*" de Gayle Rubin que lançou a expressão 'o sistema sexo/gênero'. Esse sistema toma o biológico como base sobre a qual os significados culturais são construídos. Como mostra a crítica, a aceitação dessas proposições significava o importante papel que o sexo mantinha, ou seja, de provedor do lugar onde o gênero estaria construído.

Nicholson chama a relação entre corpo, personalidade e comportamento de 'fundacionalismo biológico' para indicar suas diferenças do determinismo biológico, pois o fundacionalismo permite que os elementos da biologia coexistam com os aspectos da personalidade e do comportamento. Ela argumenta que, embora o fundacionalismo biológico permita o reconhecimento das diferenças entre mulheres, o faz de forma problemática e muito limitada:

Basicamente, tal posição nos leva a pensar que as diferenças entre mulheres numa coexistência, mais do que numa interseção, com as diferenças de raça, classe, etc. A assunção de que tudo o que há em comum entre as mulheres devido ao sexo gera tudo o que há em comum entre elas em termos de gênero explica a tendência a se pensar o gênero como representativo do que as mulheres têm em comum, e aspectos de raça e classe como indicativos do que elas têm de diferente (2000, p.13).

Nicholson defende que o feminismo precisa abandonar tanto o fundacionalismo quanto o determinismo biológico. A população humana difere não só em termos de expectativas sociais sobre como pensam, agem ou sentem, mas, sobretudo, difere nos modos de como entendem o corpo. Há muitas diferenças nos sentidos e na importância atribuídos ao corpo em todas as sociedades. Essas diferenças afetam o sentido da distinção entre masculino/feminino. Examinando o modo como o corpo foi interpretado desde o século XVII, a crítica chega à compreensão de que foi durante o século XVIII que:

...aconteceu a substituição de uma compreensão da mulher como versão inferior ao homem num eixo de infinitas gradações por uma na qual a relação entre mulheres e homens era percebida em termos mais binárias, e na qual o corpo era pensado como fonte desse binarismo. A consequência é nossa idéia de ‘identidade sexual’ – um eu masculino ou feminino precisamente diferenciado e profundamente enraizado num corpo diferenciado. (2000, p.21).

Embora as feministas da segunda fase tenham sido as primeiras a desafiar o modo puramente biológico de se pensar a identidade sexual através do ‘fundacionalismo biológico’ como chama Nicholson; muitos textos de feministas ainda usam o corpo para fazer generalizações sobre as mulheres que nada diferem do determinismo biológico, afirma a crítica. Essa tendência aparece principalmente nos discursos das feministas radicais que, segundo a crítica, insistem nas semelhanças entre mulheres em suas diferenças em relação aos homens, impossibilitando assim as diferenças entre mulheres. A partir dos anos 70 e início dos 80, começa a aparecer uma perspectiva do ‘feminismo da diferença’. A crítica aponta que o problema maior é que há uma tendência desse feminismo a ser ‘um feminismo da uniformidade’, ou seja, o risco de generalizar as mulheres tomando por base a visão de quem diz. Essa tendência chamada de ‘ginocêntrica’, feita por críticas feministas brancas, européias, heterossexuais causaram protestos das mulheres que não se encaixam nesses estereótipos. Assim o feminismo da diferença, no ponto de vista de Nicholson, ainda reflete o fundacionalismo biológico, pois não consegue dar conta de explicar aqueles que desviam da norma, justamente por não reconhecer a historicidade de seus *insights*.

Nicholson questiona como é possível interpretar ‘a mulher’. Ela propõe que o feminismo da diferença substitua a proposta de mulheres como tais ou sobre mulheres nas sociedades patriarcais para mulheres em contextos específicos. Deve, portanto, delimitar o contexto. Formulando algumas possibilidades, sugere que as feministas pensem no sentido de ‘mulher’ como palavra cujo sentido não é encontrado na elucidação de uma característica específica. Deve ser elaborada através de uma complexa rede de características. Sugeri ainda que se deva pensar em mulher como capaz de ilustrar o mapa de semelhanças e diferenças cruzadas: “Nesse mapa o corpo não desaparece; ele se torna uma variável historicamente específica cujo sentido e importância são reconhecidos como potencialmente diferentes em contextos históricos variáveis” (2000, p.36).

Numa linha de pensamento que aponta muitas semelhanças à teorização de Linda Nicholson, Teresa de Lauretis procura formular uma teoria de gênero que tem sido considerado nos estudos feminista como um referencial sobre essa infundável discussão. O conceito de gênero como diferença sexual é, na ótica de Lauretis em “A tecnologia do gênero” (1994), uma limitação do pensamento feminista, pois marca as diferenças entre mulher e homem, desconsiderando as diferenças entre mulheres, ou mais especificamente, as diferenças nas mulheres. Lauretis coloca que a partir dos anos 80, o conceito de gênero começa a mudar. Nos escritos feministas já se começa a conceber um sujeito social que é constituído no gênero, mas conforme afirma a crítica:

...mas não apenas pela diferença sexual, e sim por meio de códigos lingüísticos e representações culturais; um sujeito ‘engendrado’ não só na experiência de relações de sexo, mas também nas de raça e classe: um sujeito, portanto, múltiplo em vez de único, e contraditório em vez de simplesmente dividido (1994, p.208).

Lauretis defende o gênero como uma representação e auto-representação que é produto de diferentes tecnologias sociais. A crítica empresta o termo tecnologia da visão teórica de Foucault que vê a sexualidade como uma ‘tecnologia sexual’, já que a sexualidade é o conjunto de efeitos produzidos em corpos, comportamentos e relações sociais.

Para demonstrar sua teoria, Lauretis apresenta quatro proposições sobre o gênero. Na primeira, afirma que o gênero é uma representação: “...representa não um indivíduo e sim uma relação, uma relação social; em outras palavras, representa um indivíduo por meio de uma classe (1994, p.211). Representa, portanto, uma classe, um grupo ou uma categoria. Gênero é uma representação que atribui significado (identidade, valor, prestígio, status social etc.). Argumenta Lauretis que o fato de alguém ser representado ou se representar como masculino ou feminino, a esse alguém subtemde-se a totalidade daqueles atributos sociais.

A segunda proposição é que a representação de gênero é a sua construção: “...o gênero tem a função (que o define) de construir indivíduos concretos em homens e mulheres” (1994, p.213). A crítica baseia esse conceito na definição feita por Althussser de que toda a ideologia constitui indivíduos em sujeito. Lauretis emprega a expressão ‘o sujeito do feminismo’ para mostrar uma compreensão diferente de Mulher (como representação de uma essência inerente a todas as mulheres) que considera as diferenças de mulheres como seres reais, históricos e sujeitos sociais. Fato que a crítica

chama de ‘engendrados’ em relações sociais. O sujeito do feminismo é, diz Lauretis: “...uma construção teórica (uma forma de conceitualizar, de entender, de explicar certos processos e não as mulheres)” (1994, p.217).

A constatação de que a construção do gênero vem se efetuando hoje no mesmo ritmo de tempos passados é a terceira proposição. A partir do momento em que as mulheres entram no sistema de gênero, elas são ‘engendradas’ como mulheres. Assim o processo pela qual uma representação social é aceita e absorvida por uma pessoa como sua própria representação faz com que essa representação se torne real, embora seja na verdade imaginária. Lauretis faz analogia desse processo que nomeia de ‘tecnologia de gênero’ à ‘tecnologia sexual’ de Foucault cujo conceito provém da tese de que a sexualidade é construída na cultura, negando que seja um fato natural como sempre foi considerado. Na quarta proposição, a crítica afirma que a construção do gênero também se faz pela sua desconstrução, ou seja, qualquer discurso, que seja ou não feminista, pode desconstruir o gênero quando o vê como apenas uma representação ideológica falsa. É o caso de homens lendo no feminino. A leitura permanece androcêntrica, já que quase não há referência às críticas femininas e feministas.

O mérito maior de ensaio de Lauretis é trazer uma nova perspectiva do conceito de gênero, separando-o da idéia de diferença sexual que serviu de base para as análises feministas até a década de setenta. O conceito de gênero defendido no ensaio retrata uma nova concepção de sujeito construído dentro das relações sociais. Quebrando o pensamento baseado na dicotomia homem/mulher, Lauretis propõe que a relação sexo/gênero seja considerada como um sistema ideológico no qual se inscreve o sujeito feminista.

Esses posicionamentos críticos e teóricos são os fundamentos e pressupostos norteadores da leitura da obra poética de Maria Teresa Horta, tendo em vista, sobretudo, as marcas definidoras da escrita feminina e feminista que são reveladas na construção dos poemas. São marcas que se cruzam tanto na palavra erótica como na palavra revolucionária. A busca das marcas do feminino e do feminismo constitui o caminho que se inicia na leitura da poesia que traz o erotismo amoroso como revelador da escrita feminina.

II – A PALAVRA ERÓTICA: A dupla chama da poesia

Eros é a virtude que leva as coisas a se juntarem, criando a vida. É uma força fundamental do mundo; assegura não somente a continuidade das espécies, como coesão interna do Cosmo. (DICIONÁRIO DE MITOLOGIA GRECO-ROMANA)

Entre as versões sobre o mito de Eros, o amor, a mais fascinante é a do escritor romano Apuleio que compôs a história de amor entre Eros e Psiquê (alma). Eros, filho de Afrodite (Vênus), deusa do amor e da beleza, apaixona-se pela bela mortal Psiquê. A história ilustra a idéia platônica de que só o amor é capaz de tornar a alma feliz. Nessa idéia de amor, o sentimento amoroso e seu fascinante reverso, o erotismo, têm sido presenças constantes na lírica ocidental, herdeira da tradição greco-romana.

O sentido mítico do erotismo como força atrativa sempre fascinou os poetas e artistas de todas as épocas. A presença de Eros apresenta um novo dinamismo na poesia de expressão feminina e feminista ao revelar a voz da mulher que canta o amor, o desejo e celebra o erotismo como força libertária da subjetividade feminina. A fusão entre amor e erotismo marca a trajetória de autoconhecimento do ser-mulher num mundo de valores predominantemente androcêntricos.

Embora o erotismo tenha sua origem no mito de Eros, o sentido primordial como força atrativa, que garante a continuidade das espécies, aparece desvinculado de seu sentido de força espiritual (daimon) como aparece no *Banquete* de Platão. O erotismo recriado na poesia feminina busca reconciliá-lo com a idéia original de amor como força inseparável. A lírica feminina/feminista marca uma ruptura com o pensamento cristalizado sobre o amor e o erotismo. Além disso, constrói uma visão que permite rever e recriar o mito de Eros como forma de libertação da voz feminina que, através da experiência erótico-amorosa, questiona os mecanismos de repressão que desintegram os seres humanos.

Erotismo e sexualidade

Para analisar a presença do erotismo amoroso na poesia, é preciso questionar a relação entre erotismo, sexualidade e a idéia de amor. Segundo Georges Bataille: “O erotismo é um dos aspectos da vida interior do homem. Se nós não damos conta disso, é porque o erotismo busca incessantemente *fora* dele um objeto do desejo” (1980, p. 27). O que difere o erotismo da sexualidade animal é a vida interior do homem. Na visão de Bataille: “Somos seres descontínuos, indivíduos que isoladamente morrem numa aventura ininteligível, mas que têm a nostalgia da continuidade perdida” (1980, p.16). A afirmação de Bataille remonta ao mito de Eros como divindade primordial, ou seja, a preocupação com a continuidade e renovação da vida.

Octávio Paz, assim como Bataille, diferencia o erotismo da mera sexualidade. A finalidade do ato sexual em si é a reprodução, sem desconsiderar o prazer em ambos: “O erotismo é sexo em ação, mas seja por desviá-la ou por negá-la, suspende a finalidade da função sexual. Na sexualidade, o prazer serve para a procriação; nos ritos eróticos, o prazer é um fim em si mesmo ou tem finalidades diferentes da reprodução” (2001, p.12-13). Paz vai além ao fazer a distinção entre erotismo, amor e sexualidade. O sexo é a fonte primordial da vida, já o erotismo e o amor são formas derivadas do instinto sexual. Tanto para Paz como para Bataille, o erotismo é uma atividade própria do ser humano:

...é a sexualidade socializada e transfigurada pela imaginação e vontade dos homens. A primeira coisa que diferencia o erotismo da sexualidade é a infinita variedade de formas que se manifesta, em todas as épocas e em todas as terras. O erotismo é invenção, variação incessante, o sexo é sempre o mesmo (2001, p.16).

O erotismo é humano e a sexualidade é instinto animal, portanto, erotismo é sexo, instinto, enquanto produto da natureza e é cultura enquanto criação humana, por isso exerce função social: “Uma das finalidades do erotismo é domar o sexo e inseri-lo na sociedade”(PAZ, 2001, p.170). Erotismo, como bem metaforiza Paz, é um pára-raios inventado pelos homens para regular e controlar o instinto sexual. Segundo ele, essas regras servem simultaneamente à sociedade (cultura) e à reprodução (natureza).

Herbert Marcuse, ao examinar a teoria freudiana, aproxima-se do pensamento de Paz. Ele afirma que “...segundo Freud, a história do homem é a história de sua repressão. A cultura coage tanto a sua existência social como a biológica” (1981). Afirma ainda que o homem animal, através de uma transformação fundamental de sua natureza, converte-se em ser humano. Isto afeta tanto seus anseios instintivos como seus valores instintivos. Na teoria freudiana, é o que Marcuse coloca como transformação do princípio de prazer em princípio de realidade: “Com o estabelecimento do princípio de realidade, o ser humano que, sob o princípio de prazer, dificilmente pouco mais seria do que um feixe de impulsos animais, converte-se num ego organizado” (1981, p. 35).

A atividade mental do homem é controlada e organizada pela racionalidade imposta de fora. Marcuse defende que esse domínio jamais é total, já que a fantasia, que é um processo mental vinculado ao princípio de prazer, está protegida das alterações culturais. Como Paz, ele destaca que a repressão e a proibição que subjuguem os instintos são impostas pela sociedade. O inconsciente, porém, resgata os objetivos do princípio de prazer que acabam por afetar de diversas formas a realidade. Isto é o que ele chama de retorno do reprimido, na teoria freudiana. Esse retorno: “...compõe a história proibida e subterrânea da civilização. E a exploração dessa história revela não só o segredo do indivíduo, mas também o da civilização” (1981, p.36).

Como invenção da sociedade, o erotismo é ambíguo, na visão de Paz, pois ao mesmo tempo é repressão e permissão, sublimação e perversão. Daí a aproximação da colocação de Marcuse, já que o princípio de prazer não é totalmente apagado pela civilização. Paz coloca que as regras destinadas a domar a sexualidade são fornecidas de dois termos: “...a abstinência e a permissão” (2001, p.18). Vale lembrar o propósito de Bataille sobre a proibição e a transgressão, já que o ser humano pertence a dois mundos: do trabalho e da razão (proibição) e o da violência (transgressão). Afirma Bataille que o ser humano não é totalmente dominado pelo mundo do trabalho, pois sempre subsiste um fundo de violência natural. Não há, portanto, proibição que não possa ser transgredida: “Proibição e transgressão correspondem a dois movimentos contraditórios: a proibição rejeita, mas o fascínio introduz a transgressão” (1980, p.60). No erotismo, há uma irresistível atração pelo proibido, diferente da atração animal. O desejo pelo proibido não recai sobre o objeto. É justamente a proibição que pesa sobre o objeto que o torna desejável.

Para Marcuse, a repressão é uma forma de a civilização manter os instintos sexuais sob controle: “...a organização social do instinto sexual *interdita* como

perversões praticamente todas as manifestações que não servem ou preparam a função procriadora” (1981, p.61). As perversões se constituem como transgressões à sexualidade considerada normal, já que se opõe à continuidade da função reprodutiva do ato sexual e, por conseqüência, à dominação paterna: “...as perversões parecem rejeitar a escravidão total do ego do prazer pelo ego da realidade” (1981, p.62). As perversões mantêm uma profunda afinidade com a fantasia que é designada pelo princípio de prazer.

Octávio Paz afirma que: “...o erotismo defende a sociedade dos assaltos da sexualidade, mas também nega a função reprodutiva. É o caprichoso servidor da vida e da morte” (2001, p.18). Negar a função reprodutiva é transgredir a ordem repressiva, o que, na visão de Marcuse, dá uma finalidade útil à sexualidade. Assim as perversões defendem a sexualidade como um fim em si mesma. Marcuse coloca que as perversões: “Estabelecem relações libidinais que a sociedade tem de votar ao ostracismo, porque elas ameaçam inverter o processo de civilização que faz do organismo um instrumento de trabalho” (1981, p.62).

Segundo Bataille, a proibição importa à liberdade sexual, sendo geral e universal. O que é variável são os aspectos particulares que variam no tempo e no espaço. O erotismo como atividade humana é infração às regras de proibição:

Na esfera humana, a atividade sexual desliga-se da simplicidade animal. É essencialmente uma transgressão. Não é, após a proibição, o regresso à liberdade inicial. A transgressão é conseqüência da humanidade que a atividade laboriosa organiza. A transgressão é em si mesma organizada: O erotismo é, no conjunto, uma atividade organizada e é na medida em que é organizada que muda através dos tempos (1980, p.96).

Como os seres humanos são descontínuos, na definição de Bataille, a morte se revela como continuidade. Ela culmina num caráter de transgressão que é própria do animal. Na transgressão, o homem se reaproxima do animal, porque o vê como aquele que foge às regras do proibido. Se o erotismo é atividade humana, que segundo Bataille, começa onde o animal acaba, é evidente o caráter ambíguo do erotismo, pois a animalidade é mantida no erotismo pela transgressão ao proibido.

Apesar de a questão da sexualidade ainda manter vestígios do proibido, exposto por Bataille, nas sociedades modernas, ela passa a ser tema de grande debate, como coloca Anthony Giddens: “As declarações sobre repressão sexual e o sermão da transcendência reforçam-se mutuamente; a luta pela libertação sexual faz parte do mesmo mecanismo de poder que ela denuncia” (1992, p. 28). Para Giddens, a

sexualidade é discutida e analisada intensamente a ponto de substituir a pregação teológica.

Em *Repressão sexual* (1984) Marilena Chauí afirma que a repressão sexual é tão antiga quanto a vida humana em sociedade. O conceito de repressão sexual é recente, pois foi no século XIX que a reflexão sobre a sexualidade começa a se alargar, passando assim a ser encarada como um fenômeno mais global envolvendo a existência humana. É de se notar que a repressão sexual se diferencia bastante no tempo e no espaço, ou seja, não é possível analisá-la sem considerar um contexto específico, já que cada cultura lida com o sexo articulando às formas complexas de simbolização própria.

A vinculação da idéia de sexo com pecado é uma das formas mais enraizadas de reforçar a repressão sexual nas sociedades ocidentais. Chauí examina o mito do pecado original em busca de uma explicação para a origem da repressão sexual. Perder o paraíso é tornar-se mortal. A queda, distanciar-se de Deus, significa possuir o corpo: “Ora, pelo sexo, os seres humanos não somente reafirmam sem cessar que são corpóreos e carentes, mas também não cessam de reproduzir seres finitos. O sexo é o mal porque é a perpetuação da finitude” (1984, p.86-87). Chauí coloca que a vinculação do sexo com a morte e com a procriação faz com que, nas religiões cristãs, a sexualidade se restrinja à função procriadora.

Chauí nota que o interessante na longa discussão sobre o controle da sexualidade é que a repressão se realizou através do controle do ato sexual e, sobretudo, do corpo feminino. O papel sexual da mulher sempre foi o passivo, o que de certa forma permanece em muitas culturas. Considerando a sexualidade feminina no ponto de vista do cristianismo, é relevante insistir na sua relação mais contundente com a proibição, a qual ainda resiste com grande força em muitas sociedades.

Como mostra Giddens, na criação dos discursos sobre sexo, a sexualidade feminina foi: “reconhecida e imediatamente reprimida – tratada como a origem patológica da histeria” (1992, p.30). A repressão sexual das mulheres se confunde com a própria história das mulheres, porém, como mostra Giddens, no século XIX: “A sexualidade emergiu como uma fonte de preocupação, necessitando de soluções; as mulheres que almejavam prazer sexual eram definitivamente anormais” (1992, p.32). Esse tabu histórico, ao longo do século XX, vem sendo paulatinamente quebrado, graças à luta das mulheres pela conquista do direito de expressar e viver sua sexualidade. Como afirma Otávio Paz, a grande novidade do final do século passado é o laxismo das sociedades liberais do Ocidente, fato ao qual o crítico atribui três fatores:

...o primeiro, social, tem sido a crescente independência da mulher; o segundo, de ordem técnica, a aparição de métodos anticoncepcionais mais eficazes e menos perigosos que os antigos; o terceiro, que pertence ao domínio das crenças e valores, é a mudança de posição do corpo, que deixou metade inferior, inteiramente animal e perecedora do ser humano. A revolução do corpo tem sido um fato decisivo na dupla história do amor e do erotismo (2001, p.122).

A revolução do corpo é sem dúvida uma conquista das mulheres que desafiam as crenças e valores que sustentaram ao longo dos séculos o silêncio das mulheres. Essa conquista se reflete no discurso poético que faz a fusão da sexualidade e erotismo, ou como quer Paz, transforma o erotismo em uma das chamadas da sexualidade, mantendo e, principalmente, revelando sua natureza animal. Nas palavras de Bataille – aquele que foge à regra do proibido.

Erotismo e amor

Octávio Paz, ao contrário de Bataille e Marcuse, relaciona e aproxima amor e erotismo. São elementos que compõem, para ele, a dupla chama do fogo original e primordial: a sexualidade. O erotismo e o amor são formas derivadas do instinto sexual:

A sexualidade é animal; o erotismo é humano. É o fenômeno que se manifesta dentro da sociedade e que consiste, essencialmente, em desviar ou mudar o impulso sexual reprodutor e transformá-lo numa representação, mas é alguma coisa mais: uma purificação, como dizia os provençais, que transforma o sujeito e o objeto do encontro erótico em pessoas únicas. O amor é a metáfora final da sexualidade, sua pedra de fundação é a liberdade: o mistério da pessoa” (2001, p.97).

No amor há atração física e espiritual, portanto: “Não há amor sem erotismo como não há erotismo sem sexualidade (2001, p.97). O amor, tal como o erotismo, é marcado por proibições e transgressões. Paz afirma que o amor nasceu no Ocidente, nas cortes feudais, mas revela sua potência subversiva no ‘amor cortês’ como dupla violação do código feudal. As interdições sociais e raciais sobre o amor com o passar do tempo se abrandaram, embora não tenham desaparecido dos costumes. Uma das nossas idéias de amor consiste na união indissolúvel dos contrários: corpo e alma, ao contrário da noção platônica que despreza o corpo e exalta a alma. Em nossa noção de pessoa

herdada do Cristianismo e da filosofia grega, a alma constitui a pessoa. Na visão de Paz: “...o amor exige como condição prévia a noção de pessoa e esta de uma alma encarnada num corpo” (2001, p. 115). O amante ama o corpo e a alma, assim o amor é: “...uma transgressão, tanto da tradição platônica como da cristã. Translada ao corpo os atributos da alma, e este deixa de ser uma prisão. “O amante ama o corpo como se fosse alma, e a alma como se fosse corpo” (2001, p.116). Paz afirma que isso faz o amor subversivo, pois é capaz de fundir o espiritual com o carnal (céu e terra). Em consonância com a visão de Bataille de que somos seres descontínuos, desejosos de continuidade, Paz diz que o amor é um dos aspectos que o homem inventou para olhar de frente a morte: “Pelo amor roubamos ao tempo que nos mata umas quantas horas, que transformamos às vezes em paraíso e outras em inferno” (2001, p.117).

Aceitar essa noção de separação, ou mesmo a idéia de que possa haver uma hierarquia entre corpo e alma, é aceitar a concepção cristã de que o corpo faz parte de uma ordem mundana ou natural. Como afirma Elizabeth Grosz em “Corpos reconfigurados”, a filosofia e a própria teoria feminista têm aceitado essa oposição platônica: “O corpo é uma traição da alma, da razão e da mente, e sua prisão”. (2000, p. 53). Segundo a ensaísta, a tradição cristã correlacionou essa separação ao que é mortal (corpo) e imortal (alma). Também a filosofia reforça o binarismo ao separar a noção de corpo e mente. Esse binarismo impossibilita que haja uma interação entre os elementos, reforçando a idéia de inferioridade que envolve o corpo.

Na visão de amor de Paz, não há hierarquia entre corpo e alma, já que os elementos se confundem. Há distinção, entretanto, quando se pensa no sentimento amoroso e na idéia de amor. Segundo Paz, o sentimento amoroso é a atração passional que atrai as pessoas, pertence a todas as épocas e lugares. O sentimento amoroso transforma o objeto erótico em ser único. A idéia de amor reflete a ideologia adotada por uma sociedade definida em tempo e lugar distinto: “...a idéia ou filosofia do amor é histórica e brota só onde existem circunstâncias sociais, intelectuais e morais” (PAZ. 2001, p.45). A idéia de amor, portanto leva a outra distinção fundamental: amor e erotismo. Paz afirma que a filosofia do amor nasceu na Grécia, pois para os antigos não havia uma separação clara entre alma e corpo. A separação entre corpo e alma vai aparecer em alguns pensadores pré-socráticos. Essas idéias são absorvidas por Platão, tornando-as fundamento da sua filosofia sobre o amor.

A separação que Paz faz entre idéia de amor e sentimento amoroso não é compartilhada por Antony Giddens. Para o crítico, o sentimento amoroso está

relacionado com questões raciais, políticas, sociais, religiosas, econômicas e até étnicas. Se o amor é uma construção histórico-cultural, a idéia de sentimento natural ou força incontrollável fica comprometida. A visão de Giddens não difere muito do que Paz chama de idéia de amor, “....é histórica e brota só onde existem circunstâncias sociais, intelectuais e morais” (2001, p.45). A idéia ou filosofia do amor não deixa de ser uma construção histórico-social.

Tanto quanto a idéia de amor, a sexualidade também é vista por Michel Foucault como construção histórico-cultural. Para ele, as sexualidades se constituíram por dispositivos disciplinares, criando assim condutas sexuais de acordo com os interesses sociais, como maneira de formar identidades sexuais:

...trata-se, antes, da própria produção da sexualidade. Não se deve concebê-la como uma espécie de dado da natureza que o poder é tentado a pôr em xeque, ou com um domínio obscuro que o saber tentaria, pouco a pouco, desvelar. A sexualidade é o nome que se pode dar a um dispositivo histórico: não à realidade subterrânea em que a estimulação dos corpos, a intensificação dos prazeres, a incitação ao discurso, a formação dos conhecimentos, o reforço dos controles e das resistências, encadeiam-se uns aos outros, segundo alguma grande estratégia de saber e poder (FOUCAULT, 1985, p.101).

A idéia de amor platônica, segundo Paz, na verdade é puro erotismo, pois não supõe o outro, condição fundamental do amor, “ ...o amor é desejo de completude e assim responde a uma necessidade profunda dos homens. O mito do andrógino é uma realidade psicológica: “...todos, homens e mulheres, buscamos nossa metade perdida” (2001, p.69). No Eros platônico estava excluída a mulher. O ‘amor cortês’ nascido no século XII, na França teve como condição essencial a evolução da liberdade feminina (mulheres da nobreza). Essa evolução se deve à dignidade dada à mulher pelo Cristianismo e à herança das mulheres germânicas que já gozavam de uma certa liberdade e, por fim, à própria situação do mundo feudal em constantes guerras, fazendo com que os homens entregassem o governo de suas terras às mulheres, facilitando assim o florescimento dos amores adúlteros. No *tratado do Amor Cortês*, a definição de André Capelão mostra a concepção da idéia de amor cortês:

Amor é uma paixão natural que nasce da visão da beleza do outro sexo e da lembrança obsedante dessa beleza. Passamos a desejar, acima de tudo, estar nos braços do outro e a desejar que, nesse contato sejam respeitados por vontade comum todos os mandamentos do amor” (2000, p.7).

Essa definição revela a doutrina amorosa da arte cortês de amar. No tratado, a arte de amar não é acessível aos homens comuns. O chamado amor conjugal está excluído do amor cortês. A obrigatoriedade conjugal não é concebível na cortesia. No amor conjugal, o corpo da mulher pertence ao marido, não há necessidade de conquista como na cortesia. Capelão distingue o amor de duas maneiras. O amor puro e o amor misto. O puro contempla o espírito e o sentimento. Diferente do amor platônico, no qual há contato físico já que é carnal, mas exclui a união sexual. Já no amor misto o prazer sexual é realizado. Para Capelão, a vantagem do amor puro é que o desejo é indefinidamente alimentado, ao excluir a posse física. A paixão jamais será satisfeita, portanto nunca se cansará. A idéia que prevalece é a de que o objetivo do amor é a união carnal, porém sem o objetivo atingido, pois o amor poderia deixar de existir. Capelão exclui do reino do amor pessoas que são incapazes de resistir ao instinto sexual. Ele coloca os camponeses nessa categoria e os compara aos cavalos. Como o interlocutor no *Tratado do amor* é um amigo, ele o aconselha, no caso de desejar uma camponesa, tomá-la à força.

O livro é composto de diálogos e julgamentos de amor. Nos diálogos, transparece a ideologia da cortesia. A paixão deve ser mantida sob controle, pois a escolha do amante deve ser racional. Assim é possível perceber num diálogo que a mulher enumera as virtudes que o verdadeiro amante deve ter para ser digno de receber seu amor. Fato se que assemelha à idéia de que o amor nas sociedades modernas é escolha racional defendida por Giddens. Os pretendentes procuram sempre mostrar que têm as qualidades exigidas pela mulher.

O *tratado do amor* é dividido em três partes. Nas duas primeiras, Capelão defende o amor como fonte de todos os bens. Já na terceira parte, o amor é colocado como a causa de todos os vícios e crimes. Além disso, torna-se o mais temível dos pecados contra Deus. Nas duas primeiras partes, o amor só seria realizável fora do casamento, já na terceira o matrimônio é santificado. Nessa última parte, Capelão ataca as mulheres, considerando-as avaras por natureza, curiosas, escravas do ventre, volúveis, rebeldes, mentirosas, tagarelas, luxuriosas, ou seja, não têm nenhuma virtude. Muitos estudiosos já tentaram estudar a contradição entre as partes do *tratado do amor*. Para alguns a condenação do amor já está implícita nas primeiras partes. Seria uma lição que estaria dando a seu amigo, o interlocutor. Outros estudiosos discordam, pois se acredita que, como clérigo, Capelão poderia ter escrito as primeiras partes a contragosto sob influência de uma grande dama da corte. Há outras hipóteses, mas não há uma solução.

Com toda a contradição, o livro mostra a coexistência de duas visões diferentes da sociedade de seu tempo. Há uma oposição entre uma postura intelectual da sociedade cortês e a doutrina do clero do século XII. Essa imagem de mulher moldada na terceira parte é a que vai se perpetuar ao longo dos séculos seguintes, mesmo que o Cristianismo tenha atenuado essa visão de mulher através da elevação da imagem da Virgem Maria.

Embora a dignidade dada à mulher pelo Cristianismo seja através da imagem da Virgem Maria, símbolo da submissão da mulher, não há como negar que ela deixa a obscuridade para se tornar uma presença, mesmo que seja assexuada. Assim a distância entre a idéia de amor puro acaba por se prolongar, já que a Virgem Maria representa o amor desvinculado de qualquer vestígio de sexualidade.

O Cristianismo a transforma em símbolo do ‘amor divino’ (espiritual) que se opõe ao ‘amor profano’ (carnal). Nessa distinção se revela a separação entre corpo e alma. Chauí aponta que, até o século XX, a Igreja tratou a questão do sexo e do casamento a partir das oposições: prazer/dever, prazer/procriação. O amor sempre ficou de fora. A partir do século XX, muda o foco de discussão e o amor profano recupera a dignidade. Essa mudança se deve a três fatores, apontados por Chauí. O primeiro foi a necessidade de continuar o controle da sexualidade, considerando as transformações da sociedade, como o advento da psicanálise e a consolidação da cultura leiga. O segundo motivo foi a idéia atual de casamento, no qual o amor é o centro da vida conjugal. E o terceiro foi o papel dado ao amor como forma de valorizar a família, tornando-a assim indissolúvel.

Em *Sem fraude nem favor*, Jurandir Costa Freire, ao estudar o amor romântico, aponta que a retórica do amor cortês, a mística católica e o pensamento político-filosófico criaram no Ocidente a imagem do amor como algo imanente ao sujeito. Fato tão decisivo que poderia levá-lo à felicidade ou à infelicidade. Freire aponta esses fatos como: “...elementos da fabricação histórica do sujeito amoroso” (1998, p.62). Ao lado da crise da sociedade de corte, vão dar origem ao amor romântico. Freire coloca o filósofo Rousseau como inventor do romantismo. Segundo Rousseau, o *amour de soi* é: “fonte de nossas paixões, a origem e o princípio de todas as outras, a única que nasce com o homem e não o deixa jamais enquanto ele vive”. (1998, p.66). Seria, portanto, inata ao homem. Nessa pedagogia sentimental de Rousseau, as paixões, desejos e prazeres devem ser adestrados pela sociabilidade, tendo a moderação como objetivo. Freire coloca que para o filósofo, o sexo pode ser convertido em força útil a serviço da felicidade da sociedade. Assim, todas as correntes românticas são variantes da

concepção do filósofo. Freire sintetiza assim o pensamento de Rousseau: “... a força do sexo, domesticada e posta a serviço do amor e da família conjugal, que poderá cimentar de modo firme o contrato social” (1998, p.91). Freire coloca que essa é a interpretação da sexualidade na teologia de Santo Agostinho.

Já a concepção de amor de Santo Agostinho difere da idéia de sexualidade. Freire aponta uma originalidade na idéia de amor do religioso. A concepção cristã do amor consiste na idéia de que a felicidade consiste em amar o que não perece. Freire mostra isso na visão do Santo: “todo o amor é desejo. O amor voltado para os objetos do mundo (cupiditas), porém, estará sempre assombrado pelo medo de perder o que se tem” (1998, p.92).

Continuando sua análise, Freire mostra que o amor é para o sujeito moderno aquilo que o ‘sexo’ ou a erótico foi para o homem livre da polis grega: “Assim, a liberdade estilística do amor reproduz, de certa maneira, a liberdade erótica grega que Foucault queria redescrever e aproximar dos experimentos afetivos que viessem a ser inventados na órbita da amizade” (1998, p.99). Isso se deve ao fato de que no Ocidente não se conhece a proibição de amar como há em relação à sexualidade ou em relação ao matrimônio, afirma Freire.

O peso que o amor mantém nas sociedades modernas é maior que o da própria sexualidade que se tornou um hábito no dia-a-dia burguês. A sexualidade, transformada em condutas previsíveis e reguladas, conforme a lógica instrumental, deixou de ser ‘a fonte do maravilhoso’. O amor como o Eros grego, nunca foi objeto de disciplina, porém é objeto de problematização. O amor romântico se tornou sinônimo de tudo o que se entende por felicidade individual, afirma Freire, portanto, extremamente idealizado:

Justamente porque foi colocado nesse lugar exorbitantemente idealizado, pedimos ao amor o que, um dia, pedimos a deus, e fizemos do parceiro da relação amorosa uma espécie de substituto da dama da cultura cavaleiresca ou das formas eternas e perfeitas da metafísica grega. Como ninguém consegue preencher a contento tais papéis e funções – a não ser precariamente e por um pequeno período - as expectativas idealizadas são sempre frustradas e o resultado é a oscilação entre a total descrença na possibilidade de amar e um culto cego ao romantismo, que nada fica a dever às mais desmesuradas exigências do amor puro agostiniano” (1998, p.101).

Freire argumenta que a idéia de amor romântico que persiste nas sociedades modernas é uma mitologia amorosa solidificada pelo pensamento de Santo Agostinho ao definir o desejo amoroso como aquilo que termina com a posse do objeto amado.

Pensando na importância fundamental que essa idéia de amor romântico traz para sociedade moderna, Anthony Giddens relaciona amor e erotismo ao analisar o *amour passion*, amor apaixonado, e o amor romântico. A idéia de amor apaixonado se aproxima da idéia de sentimento amoroso, defendida por Paz:

O amor apaixonado tem uma qualidade de encantamento que pode ser religiosa em seu fervor (...). O amor apaixonado é especificamente perturbador das relações pessoais, em um sentido semelhante ao do carisma; arranca o indivíduo das atividades mundanas e gera uma propensão às opções radicais e aos sacrifícios. Por essa razão, encarado sob o ponto de vista da ordem e do dever sociais, ele é perigoso (1992, p.48).

Nos ideais de amor romântico, extremamente vinculado aos valores morais da cristandade, o elemento do amor sublime predomina sobre o ardor sexual incorporado do amor apaixonado: “O amor rompe com a sexualidade, embora a abarque”. (1992 p.51). Afirma ainda Giddens que como a atração imediata por alguém faz parte do amor romântico, ela deve ser separada das compulsões sexuais e eróticas do amor apaixonado.

A tensão que marca o *amour passion* e o amor romântico fica evidente no que se refere à situação das mulheres. Defende Giddens que as idéias de amor romântico estavam relacionadas diretamente à subordinação feminina ao lar e ao seu isolamento da vida pública, simbolizando assim o ‘amor respeitável’, enquanto que o amor apaixonado reflete a sexualidade da amante e ou prostituta.

Giddens comenta que nos dias atuais, os ideais de amor romântico fragmentam-se devido à emancipação sexual da mulher. O amor romântico mantém sua base na identificação projetiva do amor apaixonado, ou seja, o poder atrativo que une os casais. A fragmentação do amor romântico abre espaço para o que Giddens chama de relacionamento puro ou amor confluyente “O amor confluyente é um amor ativo, contingente e, por isso entra em choque com as categorias ‘para sempre’ e ‘único’ da idéia do amor romântico” (1992, p.72).

A diferença entre erotismo e sexualidade se acentua nessa categoria amorosa que, segundo Giddens, tende a crescer nos dias atuais: “O amor romântico é um amor sexual, mas liberta a *ars erótica*. A satisfação e a felicidade sexuais, especialmente na forma fantasiada do romance, são supostamente garantidas pela força muito erótica provocada pelo amor romântico” (1992, p. 73). É, portanto, a atração que mantém o amor romântico, sem ela o amor romântico tende a se dissolver, pois é alicerçado na idealização. Como afirma Giddens, os sonhos de amor romântico das mulheres as

levam à sujeição, ou submissão, já que dá a ilusão de totalidade com o outro. No amor confluyente, diz Giddens, prevalece a igualdade na doação e no recebimento emocional. Nele a *ars erótica* está introduzida no cerne do relacionamento e a realização do prazer sexual recíproco é o elemento-chave na manutenção ou dissolução do relacionamento: “O cultivo de habilidades sexuais, a capacidade de proporcionar e experimentar satisfação sexual, por parte de ambos os sexos, tornam-se organizados reflexivamente via uma multiplicidade de fontes de informação, de aconselhamento e de treinamento sexual” (1992, p.73).

A *ars erótica* era geralmente uma especialidade feminina nas sociedades não-ocidentais, diz Giddens. Eram praticadas por prostitutas, concubinas ou membros de comunidades religiosas minoritárias. O amor confluyente torna-se um ideal de uma sociedade onde quase todos podem ser realizados sexualmente, afirma Giddens. Assim, desapareceria a distinção entre mulheres respeitáveis e não-respeitáveis.

Para Giddens, na modernidade, o modelo de amor confluyente faz com que o erotismo seja o cultivo do sentimento expresso pela sensação corporal: “...uma arte de dar e receber prazer” (1992, p.220). O erótico se manifesta como: “...sexualidade reintegrada em ampla variedade de propósitos emocionais” (1992, p.220). Na visão do filósofo, a modernidade possibilita a consolidação da união entre amor e erotismo.

Octávio Paz, ao contrário, sugere que, na chamada revolta erótica do final do século XX, o amor é a grande ausência. O erotismo em nossa época ganhou legitimidade política, mas perdeu a dimensão passional e espiritual que é própria do sentimento amoroso. Paz questiona se há realmente lugar para o amor numa civilização que transforma tudo em mercadoria e matéria de publicidade. Para ele, a salvação do amor e do erotismo seria o renascimento da noção de pessoa, que encare homens e mulheres como seres únicos e preciosos.

Soltando a voz: a palavra da mulher

A reconstrução do papel da mulher na história tem sido um desafio enfrentado pela teoria crítica feminista que busca resgatar a identidade feminina apagada dentro da cultura dominante marcada pelo paradigma masculino. A ascensão do movimento feminista possibilita que hoje se fale em um discurso da diferença, ou seja, o reconhecimento de que a escrita feminina é estruturada nas experiências e especificidades do ser-mulher, como coloca Rita Teresinha Schmidt:

...a literatura feita por mulheres hoje, se engaja num processo de reconstrução da categoria 'mulher', enquanto questão de sentido e lugar potencialmente privilegiado para a reconceptualização do feminino, para a recuperação de experiências emudecidas pela Tradição cultural dominante (1995, p.188).

Para a reconstrução dessa categoria, a crítica esclarece que a escrita feminina é marcada por um ponto de vista feminino e produzida no eixo da diferença. O conceito de diferença se fundamenta no reconhecimento que as mulheres são diferentes dos homens, pois possuem outros valores pertencentes ao universo feminino. Em *Elogio da diferença*, Rosiska Darcy de Oliveira (1999) defende a possibilidade de uma cultura feminina pelo reconhecimento da existência do universo feminino no qual se afirma o projeto da diferença.

A presença cada vez mais acentuada da mulher nos campos do saber e do poder, segundo Oliveira, é a possibilidade dessa cultura se fazer presente em todas as esferas da vida social. Nesta perspectiva, muitas escritoras problematizam o feminino em sua condição histórico-cultural. Maria Teresa Horta na poesia revela essa perspectiva feminina e, ao mesmo tempo, feminista de revelar o universo feminino e de dialogar com os valores da cultura dominante. Dar voz à mulher é uma forma de tirá-la do silêncio secular e pôr em evidência toda a ligação com a ancestralidade do feminino e sua maneira de colocar em questionamento os valores que definem o lugar da mulher e, sobretudo, da palavra da mulher ao longo de sua história.

“A história das mulheres é, de certa forma, a história do modo como tomam a palavra” (1990, p.10). Assim definem Georges Duby e Michelle Perrot na introdução da *História das mulheres no ocidente*. Nos últimos séculos, ainda lentamente, a voz das

mulheres começa a ser ouvida graças ao impulso feminista. Desde o século XIX, as feministas lutam para obstruir o silêncio em relação aos registros da fala feminina. Segundo Duby e Perrot; falar, ler, escrever e publicar são atos essenciais das relações dos sexos com a criação e com a cultura, porém nunca houve uma preocupação em preservar a história das mulheres. O que elas falaram, fizeram ou até mesmo escreveram, ficou no esquecimento.

A conservação dos vestígios não é menos problemática. No teatro da memória, as mulheres são leves sombras. Pouco espaço ocupam nas estantes dos arquivos públicos. Desaparecem na destruição generalizada dos arquivos privados. Quantos diários íntimos, quantas cartas queimadas por herdeiros indiferentes ou irônicos, ou mesmo pelas próprias mulheres que, no crepúsculo de uma vida magoada, remexem as cinzas das suas recordações, cuja divulgação temem (1990, p.11).

É verdade que as mulheres sempre estiveram presentes na história, mas trata-se de uma presença à margem, vista como objetos ilustrativos. Uma história, “À margem da história com vocação científica, afirma-se, e persiste ainda hoje, uma história das mulheres, edificante ou estuprificante, irritante ou lamuriante, que se exhibe particularmente nas revistas femininas e satisfaz os gostos do grande público” (DUBY & PERROT, p.13). É a história apagada que vai se definindo no lento processo da tomada da palavra.

Com efeito, esse processo se inicia com os movimentos de libertação das mulheres iniciados por algumas pioneiras ainda no século XIX. As feministas dos anos setenta abriram o debate subversivo que ousava exigir da sociedade a sonhada igualdade de sexos. Esse foi o momento da tomada da palavra que forçou as mulheres a aderirem ao modo de vida dos homens para poderem disputar espaço na vida pública. Rosiska Darcy de Oliveira (1999) mostra que no final dos anos oitenta começa a nascer uma nova consciência, ou mesmo um amadurecimento do feminismo. A luta com objetivo de igualdade, porém sem a intenção de se assemelharem aos homens. É o que ela chama de feminismo da diferença.

Maria de Lourdes Pintasilgo em *Os novos feminismos* (1981) afirma que a luta pela libertação da palavra de todas as mulheres nasce num momento histórico e em um contexto determinado em que elas se sentiram mudas. Segundo Pintasilgo, a tomada da palavra é a possibilidade de se dizer *eu* e: “...retomar a história de maneira única porque profundamente pessoal. As mulheres passam a falar sem constrangimentos. As mulheres dizem-se. As mulheres contam-se, na sua realidade e no seu imaginário” (1981, p.44).

A palavra que diz *eu* carrega dois traços culturais assumidos e proclamados: a recusa do anonimato das generalizações e a constatação de que a consciência é sempre histórica. No primeiro traço, a palavra das mulheres se afirma singular, pois traça o percurso de sua própria história. Já o outro traço faz com que se desvendem séculos da cultura do silêncio.

Sendo a palavra das mulheres singular, ela traz uma experiência pessoal que pode representar uma experiência comum a um grupo oprimido. Pintasilgo defende que a partir das experiências pessoais é possível atingir níveis de universalidade insuspeitada, ou seja, a palavra singular se torna eco universal. É o processo de conscientização atingido pelo movimento das mulheres. Essa universalidade da palavra é uma das armas mais importantes das mulheres, pois os poderes institucionalizados consideram uma ameaça a experiência e a palavra que ecoam fora de seu lugar de origem.

Pintasilgo argumenta que as mulheres sempre mantiveram uma relação muito especial com a palavra em praticamente todas as civilizações. Ela coloca que há três modalidades de usar a palavra que são associadas às mulheres: o mutismo, a tagarelice e o grito histérico. A força expressiva do silêncio esconde as palavras guardadas que esperam o momento de se revelarem ou rebelarem: “...é um silêncio contido Atrás dele, escondem-se muitas vezes a perseverança obstinada, a recusa violenta do que se vive ou do que se vê. Sem palavras, a mulher fala (1981, p.48).

Já a tagalice, para além do estereótipo social que representa, marca a oposição ao silêncio, trazendo a espontaneidade. Pintasilgo alega que o tagarelismo das mulheres é arma poderosa que faz a palavra passar de boca em boca, facilitando que se atinja seu objeto mais rapidamente. A tagarelice é o lugar de refúgio, ao contrário do mutismo que é o lugar da recusa. É a exibição da palavra.

A palavra da mulher, no entanto, desde os tempos remotos, é identificada com o grito histérico: “Palavra que não sabe como dizer-se, faz-se grito, faz-se queixa dolorosa. Diz não, reivindica o direito de ser ouvida, sem quase saber em que consiste, sem mesmo dar conta de que está reclamando o que lhe é devido” (1981, p.52). Para além de estereótipo, de mutismo e de refúgio, o grito seria a grande revolta, como questiona a crítica.

Marcada pela diferença, a palavra da mulher é insólita porque quebra as conveniências estabelecidas, conclui a crítica. A diferença dessa palavra é a crença de uma fala-de-mulher. Para Pintasilgo essa fala traz três elementos distintos: o discurso em espiral, a inequívoca ruptura da unidade de estilos e a integração entre o real e o

imaginário. É certo que são características questionáveis para definir uma escrita feminina, embora sejam muito presentes. A palavra da mulher se legitima como prática feminina de escrita quando desafia o sistema falocêntrico e se afirma no eixo da diferença, como define Rita Teresinha Schmidt. A palavra então ganha um corpo que é história: “Tão importante como o conteúdo do que se transmite, é o que o corpo diz, a forma como se revela, no gesto, no tom de voz, no olhar” (PINTASILGO, 1981, p.54)

A voz do corpo

...esse corpo exposto, encenado, continua opaco. Objeto do olhar e do desejo, fala-se dele. Mas ele se cala. As mulheres não falam, não devem falar dele. O pudor que encobre seus membros ou lhes cerra os lábios é a própria marca da feminilidade. (Michelle Perrot)

O erotismo sempre esteve presente na poesia lírica dos grandes poetas. No começo do século XX, Florbela Espanca chocou a crítica literária com o erotismo velado de seus versos, considerados ousados para a fala da mulher de sua época. Embora o erotismo aparecesse difuso, a poetisa abriu caminho para outras vozes continuar o desafio de colocar a experiência erótica como parte integrante da experiência amorosa.

Em 1962, Maria Teresa Horta publica *Verão Coincidente* no qual a força erótica da poesia ganha vigor, ao aparecer como forma de revelação da sexualidade feminina sem as interdições morais impostas ao comportamento social da mulher. Além disso, a sexualidade é afirmada como experiência amorosa essencial ao ser humano. Na ótica feminina, o sujeito lírico dos versos se coloca como sujeito do desejo, unindo amor e sexo sempre em busca de perfeita harmonia que se revela na imagem do corpo que é exposto como o receptáculo do prazer:

Invocação ao amor

Pedir-te a sensação
a água
o travo

aquele odor antigo

de uma parede
branca

Pedir-te da vertigem a
certeza
que tens nos olhos quando
me desejas

Pedir-te que me dispas
e me deites
de barco e os meus seios
na tua cara

Pedir-te que me olhes
e me aceites
me percorras
me invadas
me pressintas (HORTA, 1983. p.128)

A presença do código dos sentidos, como coloca Affonso Romano de Sant'Anna (1993) é marcante neste poema que revela, além dos olfato, paladar, visão e tato, o código dinâmico pela sensação de movimento que dá ao poema, através da imagem criada, a dimensão erótica dos movimentos dos amantes. Os verbos de movimento (dispas/ percorras/invadas) são os significantes que dão este carácter ambíguo à posição do eu-lírico feminino. Há realmente um desejo de ser dominado ou quer de fato comandar a 'dominação'? Rompe a imagem da virgem endeusada para dar lugar à mulher desejante que revela suas sensações mais íntimas.

Como dar voz à mulher é libertá-la do silêncio secular, o verbo “pedir” expõe o papel ativo que ousa soltar o desejo contido. Os verbos mostram que o corpo quer ser descoberto, por isso expõe sem constrangimento o desejo de uma emancipação sexual que, segundo Anthony Giddens: “...pode ser o meio para conseguir uma reorganização emocional mais abrangente da vida social” (1992, p.200). A poesia começa assim a revelar o início de uma transformação de consciência sexual e social que começa a ganhar corpo no início de década de sessenta. As marcas de uma poesia comprometida com a luta pela libertação sexual vão se tornando mais acentuadas quando o corpo se torna constante poética. Aos poucos a palavra começa a desnudar o corpo e erotizar cada parte através do discurso poético:

Encontro

Com virilidade – com ócio
e com ausência

de oceano

com ébano
e por fraqueza

com suporte orgânico
refiro-me aos teus
dedos

longos locais claros
para inventar
as ancas (1983, p.135)

O erotismo ainda é muito suave, sutil, pois o processo de mudança da relação com a sexualidade é lento. Há uma evidente descoberta do corpo como instrumento do ritual erótico, sujeito do prazer como finalidade em si, como sugere Bataille. Já insinuado no título, o encontro dos corpos se dá pela sensação do tato. Os dedos se tornam o receptáculo do prazer, por isso são condutores do rito erótico que inventa o corpo como criação. O gosto pela contemplação erótica das partes desprovidas de sensualidade é uma marca própria do estilo da poetisa. A criação da imagem da intimidade consolida um anti-discurso masculino que mantém a relação erótica homem/mulher, mas a prática sexual é um exercício de descoberta do outro, negando assim o exercício de poder evidente no discurso masculino, como bem coloca Sant'Anna: “ A relação erótica entre o homem e a mulher, no sistema falocêntrico, transforma a relação sexual numa prática sacrificial e num exercício de poder” (1993, p.31).

Em *Jardim de Inverno*, o corpo feminino também ganha voz, colocando em xeque toda a problemática da condição feminina, quebrando o silêncio do corpo e da sexualidade. Ana Helena Cizotto Belline (1992) afirma que a tensão central na poesia da autora é a oposição palavra x silêncio: “...os poemas que valorizam o corpo e o ato sexual, como transcendência e descoberta da verdade ou simples busca do prazer, representam uma metáfora da fala desmistificada de um aspecto da condição feminina” (1992, P.300). O poema “Mulheres” expõe esta ânsia de quebrar o silêncio do corpo:

Mulheres

Há nas mulheres
o sono duma ausência
como uma faca aberta
sobre os ombros
à qual a carne adere
Impaciente
cicatrizando já durante
o sonho

E há também
o estar impaciente

calarmos impaciente
todo o corpo

Sorrir não devagar
claramente lugares inventados sobre
os olhos

E há ainda em nós
o estar presente
diariamente calmas
e seguras

mulheres demasiado
serenamente

nas casas
nas camas
nas ruas (HORTA, 1983, p. 240)

A valorização do corpo integrada à busca da sexualidade sem culpa marca a quebra da passividade feminina. Como sujeito ativo, o eu-lírico marca presença tanto no espaço privado (casa/cama) como no espaço público (ruas). A presença do corpo, que não aceita se calar, reflete o desejo de romper a barreira corpo/alma. A imagem fálica da faca aderida ao corpo mostra como ele se torna arma com poder de luta contra o silêncio do corpo. O silêncio: ‘Calarmos impacientes todo o corpo’ é gesto de rebeldia, pois ela significa tanto ou até mais que as palavras, como teoriza Maria de Lourdes Pintasilgo: “..todo o corpo é lugar de linguagem. O corpo fala, um só gesto deixa a nu a marca por onde passaram as sensações, os olhares estão carregados de sentimentos, as mãos desenham e sublinham o historiar dos factos” (1981, p.48). Fica evidente o mutismo carregado de significação da presença feminina na vida cotidiana. Para Pintasilgo, no silêncio a palavra contida é sempre suspeita e ameaça. O mutismo se constitui como a defesa mais arcaica e a arma mais surpreendente das mulheres. É uma forma de protesto representada na construção do poema feito de palavras contidas, metaforizando, no corpo do poema, a ausência da mulher.

O erotismo emergente na presença corporal aproxima a mulher da natureza, retomando a ligação ancestral entre ambas. Não há intenção, entretanto, de reafirmar a alteridade marcante nas diferenças sexuais: mulher/natureza e homem/cultura. Como a mulher sempre esteve historicamente ligada à natureza, restou-lhe o estigma da inferioridade e da negatividade, como afirma Oliveira:

Naturalizadas, as mulheres não foram incorporadas ou tornadas significativas na cultura humana/masculina. O confinamento do sexo feminino em uma relação limitada com apenas alguns aspectos do meio ambiente, fruto da diferenciação sexual, traduziu-se em desigualdade de status e poder, tornando-se hierarquia que, por seu caráter invariante, passou a ser percebida como um dado do comportamento humano, inscrita no corpo e por ele ditado, e que as representações mitológicas e ideológicas só fizeram confirmar (1999, p.40).

A consciência de que o corpo humano é parte integrante da natureza revela a dimensão que mostra o ‘eu’ feminino em perfeita sintonia com ela. Angélica Soares, em “Metamorfoses do corpo na poesia de Maria Teresa Horta”, defende que: “...o sentido ecológico da imagem feminina atuante e consciente de sua sexualidade se vê intensificado por resultar da metamorfose entre corpo e natureza” (1995, p.8).

Deitar-me sobre o
teu corpo
país da minha evasão

geografia de agosto
com um mês em cada mão

O rio que corre
em teu ventre
deságua em tuas pernas

Meu amor
a minha sede
é uma fêmea – uma égua (HORTA, 1983, p.96)

O sujeito feminino se coloca como a exploradora do corpo a ser conquistado como um território geográfico. Ao invadir o corpo metaforizado em natureza, o eu-lírico busca a harmonia dos corpos. A invasão inverte a idéia consolidada de que apenas o corpo feminino é objeto de desejo. Por outro lado, é criada a dualidade ambígua da imagem da fêmea/égua, rompendo a barreira cultural humano/animal. O instinto sexual é o elemento que os coloca no mesmo patamar, pois a sexualidade humana, independente das normas culturais, está muito próxima do instinto animal, como afirma Bataille. Segundo ele, o erotismo é humano, entretanto a animalidade é sempre seu fundamento: “a transgressão da proibição tomou o sentido dum regresso à natureza de que o animal é expressão” (1980, p.84). Se a mulher possui a ligação ancestral com a natureza, porque o corpo masculino está metamorfoseado em natureza? Parece que há um claro desejo de aproximação masculino /natureza.

A linguagem erótica, segundo Lúcia Castello Branco, é uma recorrência na literatura feminina: “A capacidade de erotizar o discurso, ou escrever com o corpo, como num ato de entrega total, também já aventada como característica da escrita feminina” (1989, p.93). A crítica aponta que, em muitas escritoras, o impulso erótico aparece como “ânsia do absoluto, da fusão com o outro e com o universo” (1989, p.91). Em Horta, erotismo vai mais além, pois se configura como ânsia libertária e também como inversão de papéis, o que dá um tom de militância feminista. A voz feminista é presença que pretende revelar o desejo de liberação. Lembrando as palavras de Paz: “...a história do amor é inseparável da história da mulher” (PAZ, 2001, p.72).

Sempre em diálogo com a tradição literária, o poema recria o ‘amor cortês’ o qual traz em sua idealização da realidade social, o corpo da mulher metaforizado como natureza, como afirma Paz: “... o corpo da mulher era um microcosmo e em suas formas se fazia visível a natureza inteira com seus vales, colinas e florestas” (PAZ, 2001, p.82). É o corpo masculino que encarna a natureza com seus atributos, porém o sujeito lírico não o reduz em objeto de contemplação, mas em elemento de interação.

O corpo como símbolo de libertação e interação vai se consolidando na década de sessenta, num momento em que a luta revolucionária pela emancipação da mulher vai se tornando cada vez mais visível. Como militante desta luta, Horta faz da poesia seu instrumento revolucionário, na qual o amor sexual vai se libertando das proibições, para expressar o desejo, como ocorre nos poemas de *Candelabro* (1964). O erotismo mais ousado nas palavras faz a revolução do corpo através da revolução da linguagem, que revela todas as facetas escondidas do desejo da mulher:

Noite

De noite só quero vestido
o tecido dos teus dedos
e sobre os ombros a franja
do final dos cabelos

Sobre os seios quero
a marca
do sinal dos teus dentes

e a vergasta dos teus
lábios
a doer-me sobre o ventre

Nas pernas e no pescoço
quero a pressão mais
ardente

e da saliva o chicote
da tua língua dormente (HORTA, 1983, p.207-208)

Como sugere o título do livro, o ato amoroso é trazido à luz através da palavra poética sem eufemismos ou metáforas veladas. As palavras que nomeiam as partes do corpo são desnudadas como se fosse um corpo a ser descoberto. Desmistificadas, as palavras revelam seu poder de libertar o ato erótico-amoroso da escuridão coercitiva legada pela sociedade patriarcal que rege e controla as condutas sexuais. Todos os poemas revelam situações de intimidade entre o par amoroso. Fazer da intimidade matéria de poesia significa livrá-la da moralidade tradicional. Por outro lado, acender com um candelabro o ato amoroso é valorizar o ritual de contemplação do corpo como objeto de prazer que não renuncia ao sentimento amoroso.

Desnudar a intimidade e mostrar os rituais eróticos confinados à privacidade poderia levar a situar os poemas de *Candelabro* à esfera do erotismo cuja única finalidade seria chocar a sociedade. No entanto, a presença do tu (o outro) revela a tônica amorosa da lírica. Lembrando o pensamento de Octávio Paz de que a exclusividade é linha que separa o amor do erotismo: “O amor é individual ou, mais exatamente, interpessoal” (PAZ, 2001, p.106). Paz afirma que não há sociedade sem ritos e práticas eróticas, pois o erotismo é a dimensão humana da sexualidade. As práticas eróticas exigem a presença do outro, por isso são práticas erótico-amorosas em essência.

Da primeira à última estrofe, há uma imagem de um desejo de ‘devoramento’. É um desejo canibalesco, mas sem submissão. A expressão do poder está justamente no sujeito desejante que quer ser ‘devorada’ no ritual erótico. Pode-se afirmar que é uma atitude política própria da escrita feminina de desafiar imagens consolidadas, como a imagem da mulher sendo ‘devorada’ passivamente sem expressar seu desejo pelo ato.

A presença do outro remete ao mito do andrógino de Aristófanes no *Banquete* de Platão. Homem e mulher, através do desejo, reencontram a metade perdida. Em *Jardim de inverno*, de 1966, a presença do casal retoma nossa antiga natureza. Como diz Aristófanes, tentar fazer de dois apenas um e assim curar a natureza humana: “Cada um de nós, portanto, é uma tésseira complementar de um outro, porque cortados como linguados, de um só em dois; e procura então cada um o seu próprio complemento” (PLATÃO, 1979, p. 24). A presença do pronome ‘nós’ e de verbos mostra a ânsia de completude latente:

Nós

Tenhamos devagar
os braços nus
e devagar os corpos sobre
a cama

sedentos são os lenços
como a chama
e o centro da madeira
sobre o som

Tenhamos ainda
a sensação
na brandura da raiva
e das gengivas
devagar a lenta
rouquidão
do prazer daquilo que se esquivava (HORTA, 1989, p.238)

O título ‘Nós’ é significativo para a escrita feminina ao revelar a questão da igualdade. É uma forma de romper com a relação de força entre os sexos. A presença constante de objetos da casa, sobretudo da cama, reforça a idéia de que falar do espaço privado é uma prerrogativa do discurso da escrita feminina, tendo em vista sua história de reclusão. Colocar esse universo privado em evidência se constitui em ato feminista na preocupação em mostrar a luta pelo direito ao prazer, como fica evidente no último verso.

A força da imagem erótica dos corpos se expressa nas palavras de ensinamento. As palavras ‘educam’ para a descoberta das sensações que levam ao prazer. Sensações surpreendentes como em “brandura da raiva e das gengivas”. O estranhamento que causam as palavras chama a atenção para as inúmeras possibilidades de se descobrir o corpo e suas múltiplas sensações prazerosas que geralmente são esquivadas pela pressa, por isso o eu-lírico adverte a si própria e ao outro ‘tenhamos devagar...’.

O poema já aponta na década de sessenta a necessidade de um novo tipo de relacionamento amoroso o qual vê a sexualidade como elemento essencial. É o que Giddens chama de amor confluyente o qual se estrutura no relacionamento puro que se baseia no conhecimento das particularidades do outro: “É uma versão de amor em que a sexualidade de uma pessoa é um fator que tem de ser negociado como parte de um relacionamento” (1992, p.74). Os poemas de *Jardim de inverno* já apontam para o fato de que a mulher é a condutora do que Giddens chama de transformação da intimidade. Segundo ele, o sistema de repressão institucional que mantinha a exclusão da mulher estava sob tensão desde o início: “...a reivindicação do prazer sexual feminino veio a se transformar em um elemento básico da

reconstrução da intimidade, uma emancipação tão importante quanto qualquer outra buscada na esfera pública” (1992, p.196).

A libertação da palavra poética, que evidencia a linguagem do corpo como força erótica e amorosa, coloca em xeque os conceitos patriarcais e os princípios de moralidade herdada do Cristianismo, principalmente no contexto da sociedade portuguesa. A celebração do erotismo amoroso é um ato político de transgressão das normas que condenam a mulher ao silêncio. Esse desafio não encontrou um caminho harmonioso, pois a fala da mulher é marcada pelo protesto e muitos desafios relevados na fala do corpo em constante luta:

Desejo

Descontrolo de vagar
sobre o teu corpo
os lábios de súbito desmanchados
e as mãos não cedem
nos teus ombros
à sede que tenho dos teus
braços

Mas se desfeito
descubro nos lençóis
um suor curvado amachucado
vou-te mordendo – voraz
numa doença
bebendo roucamente o que me fazes (HORTA, 1986, p.253-254)

A imagem descritiva, mais do que reafirma a posição do feminino como sujeito das experiências sexuais, mostra uma postura de luta corporal, como metaforiza o poema, na qual a violência das palavras revela o discurso corpo-a-corpo. É o início da luta das mulheres, por isso o poema traz as marcas do feminismo. O erotismo então se torna ato político-feminino voraz que se faz estética poética. A presença do corpo como instrumento de discurso feminino marca a mudança da posição do corpo que, como afirma Octávio Paz, mexe como as crenças e valores sociais que resistem tanto à revolução feminista feita de palavras, como à revolução do corpo que, através do discurso quer deixar de ser a metade inferior do ser humano.

A imagem da mulher devoradora ‘sede/ mordendo’ remete ao medo intemporal que os homens têm das mulheres. Conforme mostra Sant’Anna (1993) esse medo é disfarçado em forma de violência contra elas. O poema descreve essa mulher fatal com sua ‘vagina dentada’ mordendo vorazmente sua presa. Contudo é um anti-discurso

masculino, por isso não há como afirmar que há uma continuidade dessa imagem estereotipada de mulher esfinge devoradora, como coloca Sant'Anna. O poema dialoga com o discurso da tradição, mas o subverte devido ao fato de ser discurso feminista em essência, portanto, ato político de lutar contra conceitos patriarcais e todas as formas de sexismo. Esse desvendamento dessa questão de poder é uma marca do feminismo que contraria as construções culturais de marcas do feminino, tanto as de passividade, como também as negativas, como a imagem da esfinge devoradora.

A libertação da voz feminina e do corpo torna possível a afirmação de um universo pessoal e solidário entre mulheres, como comenta Maria de Lourdes Pintasilgo:

O feminismo não é a luta das mulheres contra os homens: é a luta das mulheres pela sua autodeterminação; é o processo de libertação de uma cultura subjugada; é a conquista do espaço social e político onde ser mulher tenha lugar. Luta, libertação e conquista significam necessariamente uma maior riqueza para tudo o que é humano (1984, p.78).

Falar da condição de mulher é mostrar o processo de conscientização feminista. O sujeito lírico fala do espaço privado de confinamento feminino, contraditoriamente é desse mesmo espaço que a história é contestada através da palavra:

Crepúsculo

Oh intimidade...
 os cortinados!
 um fim de tarde assim...
 aqui sentada...
 deslocado com os olhos
 o país
 e estendendo-o nos joelhos
 desarmada
 ao lado a estante
 os quadros nas paredes
 um certo frio a arrepiar-me a pele

 nas pernas longas
 as meias transparentes
 e a caneta roçando no papel (HORTA, 1983, p.247)

O poema retrata a imagem de mulher contemplando a vida 'o país' pela janela. Uma típica imagem de confinamento da mulher, simbolizando o deslocamento da mulher do mundo 'desarmada'. Perdida no universo privado: 'estante/quadros/pernas/meias', a mulher encontra como salvação a escrita: 'caneta/ papel', a forma de colocar sua palavra no mundo. É uma imagem pictórica de mulher em estado de

devaneio que inspira um erotismo um tanto velado que não nega um universo de feminilidade. Nesse espaço restrito e limitado, a mulher desarmada transforma o país (metáfora de mundo). Sua arma é a palavra, a poesia resistência: ‘caneta roçando no papel’.

Há uma sobreposição de imagens que destacam tanto a ligação da mulher com a palavra escrita como também as imagens do corpo revelador, ou mesmo desbravador da palavra. A presença da caneta reafirma o uso da palavra como refúgio, como defende Pintasilgo, contra o mutismo que acompanha a história das mulheres na vida privada. Reflete ainda a recusa do anonimato da palavra não registrada. Escrevê-la se torna ação de militância política que mostra a tomada da palavra. É o que Pintasilgo chama de audácia de dizer eu e retomar a história de maneira única.

Nessa imagem de contemplação da janela há uma marca do feminismo que mostra a mulher às margens da cultura dominante. A posição histórica do feminino de marginalização não a impede de escrever uma tradição de escrita silenciosa atrás dos ‘cortinados’. Remete ainda à imagem da ‘princesa encastelada’ como define Sant’Anna (1993). Essa imagem na poesia de autoria masculina tem um significado místico e erótico, ou seja, a imagem feminina prisioneira ou ainda de interdição do desejo. Subverter esta imagem na poesia feminina mostra a intenção audaciosa de libertar a mulher da tirania do sexo como uma marca do feminino.

Mais audacioso é o erotismo revelador da sexualidade reprimida. Como bem coloca Giddens (1992), a repressão sexual se confunde com a história das mulheres, portanto expressar a sexualidade na poesia é o grande desafio que a palavra da mulher tem enfrentado. Colocar a sexualidade como matéria de poesia é uma questão de constatação de consciência histórica, na visão de Pintasilgo (1981), ou seja, é tratar a sexualidade como fogo original e primordial. Por outro lado, poematizar as especificidades do universo feminino é revelar a percepção de mundo feminina e feminista, pois considera não só as marcas da diferenças como também a escrita como instrumento de transformação de mentalidades.

A rebeldia do corpo

O anjo do lar era aquela mulher receptiva que preferia a morte a decepcionar alguém e garantia a felicidade de todos exceto a sua própria. (Rosiska Darcy de Oliveira.)

As imagens eróticas, além de revelar a sexualidade reprimida, muitas vezes, trazem a voz feminina em protesto contra a exploração sexual. O tom de militância instaura a função política da poesia: repensar as condutas sexuais ditadas pelas práticas disciplinares formadoras de comportamentos e identidades sexuais, como teoriza Foucault. A exploração sexual está relacionada ao fardo histórico de objeto sexual atribuído à mulher. Esse estigma se faz tão marcado e reproduzido na cultura ocidental que mesmo Bataille não consegue evitá-lo, quando trata da questão do objeto erótico:

Como são os homens que têm a iniciativa, as mulheres têm o poder de provocar o desejo dos homens. Se não há qualquer razão para que se possa dizer que as mulheres são mais belas ou mais apetecíveis do que os homens, é verdade que, na atitude passiva que é a delas, as mulheres tentam obter, suscitando o desejo, a conjunção que os homens atingem perseguindo-as. As mulheres não são mais apetecíveis, mas se propõem mais ao desejo. Melhor: propõem-se como objectos ao desejo agressivo dos homens. Assim se é falso que cada mulher seja uma prostituta em potência, é verdade que a prostituição é uma consequência da atitude feminina (BATAILLE, 1986, p.116).

Como bem destaca Gastão Cruz em *A poesia portuguesa hoje* (1973) a radical contestação é uma visível contribuição de Maria Teresa Horta à poesia portuguesa a partir dos movimentos de vanguarda dos anos sessenta. Essa contestação reflete o compromisso político com a luta das mulheres contra toda forma de opressão. Por isso, a poesia ainda guarda traços discursivos, pois as vozes das mulheres portuguesas lamentam sua submissão secular, principalmente quando se trata da questão da sexualidade. É justamente o tabu em relação à sexualidade feminina o objeto de protesto nas vozes do sujeito feminino que se propõe ao desejo, como afirma Bataille, porém lamentam o papel de objeto e reivindicam o lugar de sujeito da história onde as marcas do feminino tenham sido relegadas ao esquecimento.

Em *Minha senhora de mim* (1971) é latente a questão da ancestralidade das mulheres, pois através da memória que se escreve a história da opressão feminina. O resgate da memória aparece sempre filtrado pelo olhar erótico que se recusa separar a

mulher de sua sexualidade. Por isso, o corpo continua sendo o elo da ligação de identidades:

Minha memória cetim
À minha mãe

Minha mãe
mulher-infância

meus cabelos revoltados
minhas longas pernas nuas
meu espelho desirmanado

Minha mãe
mulher-infância
com sua pele marfim

minha água de beber
minha memória
cetim (HORTA, 1983, p.59)

A identificação do sujeito lírico com a mãe/mulher/infância remete a uma forte marca do feminino, ou seja, a semelhança entre mulheres, como uma representação cultural de gênero. Os atributos físicos e psicológicos da mãe e da filha se fundem, como uma imagem no espelho. É a representação de um feminino como uma categoria. A referência à ‘memória’ e à ‘infância’ reforça a idéia de identidade de gênero que se soma aos pronomes pessoais ‘minha/meu’ que participam da fusão do eu lírico/mãe/mulher.

A presença da mãe como significante que expressa a memória feminina se torna uma constante poética. Sempre erotizada, a imagem da mãe se confunde com memória e origem. O erotismo, que a princípio parece revelar uma perversão sexual (desejo sexual pela mãe), é o elo revelador da ancestralidade (mãe/filha) do feminino destacado pelos elementos que caracterizam o universo singular das mulheres. Assim, significantes como: ‘cetim/infância/água/espelho/ pele/ pernas’ etc., mais do que revelar ‘coisas de mulheres’, desmantelam estereótipos de feminilidade para afirmar diferenças culturais. Há um claro conteúdo ideológico que exalta as marcas de feminilidade como atitude de luta política. Fica evidente ainda o tom de rebeldia, principalmente nos pronomes possessivos, pois é a afirmação de um espaço próprio, ou seja, a memória como espaço de resistência. Isso fica claro quando se considera o momento político de plena revolução feminista que se, por um lado, já fazia grande impacto na Europa e nos Estados Unidos, em Portugal já latejava em militantes como Maria Teresa Horta.

Não é por acaso que o canto de protesto e recusa à submissão esteja latente. O poema seguinte é um canto que relata o conflito da mulher consciente que sua situação de escrava sexual a impede ainda o desejo de conjugar amor e sexualidade em sua plenitude:

As nossas madrugadas

Desperta-me de noite
o teu desejo
na vaga dos teus dedos
com que vergas
o sono em que me deito

pois suspeitas
que com ele me visto e me
defendo

É a raiva
então ciúme
a tua boca

é dor e não
queixume
a tua espada

é rede a tua língua
em sua teia

é vício as palavras
com que falas

E tomas-me de força
não o sendo
e deixo que o meu ventre
se trespassse

E queres-me de amor
e dás-me o tempo

a trégua
a entrega
e o disfarce

E lembras os meus ombros
docemente
na dobra do lençol que desfazes
na pressa de teres o que só sentes
e possúres de mim o que não sabes (HORTA, 1983, p.96)

A violência representada na imagem fálica da espada dá um sentido inusitado. Esse símbolo do poder de domínio é desmantelado, já que o domínio pela força fica no plano físico. O desencontro amoroso, portanto, se revela nas imagens eróticas que

retratam o ato sexual como um verdadeiro estupro, já que é uma relação de domínio *versus* recusa emocional.

Na primeira estrofe, aparece a imagem da mulher despertada para a satisfação do desejo sexual, contrariando sua expectativa do jogo erótico. Já na segunda, surge o questionamento feminista: seria a mulher objeto pronto à satisfação do desejo alheio. As quatro estrofes seguintes se iniciam pelo ‘é’ que define e traça um paralelismo na definição dos empecilhos que impedem a integração do par amoroso: ‘raiva/dor/rede/vício’. A estrofe seguinte é o momento da entrega involuntária, consolidando a posição de fraqueza física e psicológica da mulher. Contrariando essa entrega física, a última estrofe mostra que a resistência emocional e o protesto marcam o discurso que pretende olhar para o universo da vida de mulheres oprimidas sexualmente, consolidando a escrita feminina como ato político.

Por outro lado, a denúncia dos desencontros amorosos aparece no lamento da condição passiva da mulher na esfera da sexualidade. A tensão homem/mulher, como tema recorrente, é sintoma da busca de conciliação entre os sexos. Nesse sentido, Ana Helena Cizoto Belline coloca que: “Para Maria Teresa Horta, a androginia representa a reconciliação dos dois sexos e também uma metáfora da plenitude amorosa, portanto a solução da tensão homem x mulher”. (1992, p.304). Os substantivos ‘trégua/entrega/disfarce’ sintetizam essa tensão que marca o relacionamento amoroso em conflito, em luta ‘corporal’. O sujeito lírico representa a resistência e quer soltar o grito da insatisfação, mas ainda é dominado pela força do patriarcado.

A temática do desencontro sexual e amoroso se constrói na força das interdições patriarcais. As interdições morais, salientadas por Giddens, revelam: “...a natureza frágil da sexualidade masculina nas circunstâncias sociais modernas” (1992, p.132). O sujeito lírico aponta para o desejo daquilo que Giddens chama de amor confluyente, enquanto que a sexualidade masculina tende para uma dominação agressiva, tendendo para a violência. Segundo Giddens, a ansiedade masculina no que diz respeito à sexualidade foi tão encoberta como foi mantida oculta a expressão da sexualidade feminina, já em pleno século XX.

A temática do desencontro sexual e amoroso, como já revela o poema que dá título ao livro *Minha senhora de mim*, traz o diálogo com a tradição da poesia medieval portuguesa. Nas cantigas de amigo, a voz feminina queixa-se da ausência e dos desencontros causados pela partida ou pela indiferença do amado. Na retomada das cantigas, é colocado o desencontro amoroso-sexual, pois, sob a ótica feminina, a

plenitude só é possível na união entre amor e sexo. Tanto as cantigas trovadorescas como as palacianas são de autoria masculina, embora tragam um simulacro da voz feminina. Para muitas feministas, esse simulacro traz uma falsa representação ou ilusão de feminilidade. Quando na enunciação a voz é do outro, surge o fantasma do eterno feminino. Ruth Silviano Brandão (1989), em “Passageiras da voz alheia”, compara as personagens femininas de criação masculina às imagens refletidas no espelho:

O eterno feminino é ilusão de completude, ficção ideal criada pelo horror da castração. Horror que cria o fetiche, corpo fálico do feminino, com as roupagens e o brilho de seu próprio encarceramento. A voz que aí se ouve não é feminina, mas seu simulacro, fina moldura da ilusão que a faz existir. Gesto alheio que cria espaço onde se aliena a mulher, estrangeira de seu desejo, boneca que faz fluir o som da voz de seu ventríloquo. Passageira da voz alheia, na medida em que se cala, calando seu próprio desejo desconhecido (1989, p.19).

Em *Minha senhora de mim*, o tom de lamento das cantigas reflete o erotismo nas metáforas do corpo. Em ‘minha espada’ o corpo feminino metaforiza a terra abandonada pela imagem fálica da espada. A ligação ‘mulher/terra/natureza’ é recriada, juntamente com a imagem de virilidade e de poder da espada. Isso que poderia a princípio parecer um canto de submissão como as cantigas medievais, é invertido pelo erotismo que induz à metáfora da plenitude desejada, porém o vazio marca o desencontro que impossibilita a união dos contrários:

Minha espada
Solidão de terra ferida
Feita planta ou jornada

Ignorada e perdida
Ou nos meus seios
Entornada

Em retorno da partida
Amigo de sua amada

Vazio que habito esquecida
Com meu ventre e sua espada (HORTA, 1983, p 60).

O pronome possessivo de primeira pessoa é uma marca de transgressão: ‘minha espada’. O sujeito feminino possui e manuseia e, por fim, é quem deseja. A terra como metáfora de mulher é uma imagem simbólica do poder criador feminino, mas também reflete a imagem de submissão: a terra a ser conquistada, esperando ser fertilizada. Ela é o repouso que contraditoriamente reclama a solidão. A imagem criada na segunda estrofe da espada entornada revela o aspecto de sacrifício e sofrimento causado pelo

abandono e solidão. Essa imagem contrasta com a imagem erótica da última estrofe que traz o símbolo fálico. Mais uma vez, a condição feminina de objeto é revelada, ou seja, é o ‘repouso da espada’, deixando transparecer uma marca do feminismo de desvendar a questão do poder.

Ao colocar a mulher, como sujeito do desejo, a poetisa a faz sujeito da história e questiona as práticas sociais e sexuais que a impedem de emergir. Ao dialogar com a história social (Idade Média) e a história literária (cantigas), Horta balança as bases patriarcais da cultura ocidental. Por isso, ainda remetendo às cantigas medievais, a voz feminina oferece o próprio corpo a seu ‘amigo’. Nessa atitude, considerando o momento histórico da produção poética, fica evidente que o corpo ofertado é um corpo político feito instrumento de luta feminista:

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 (HORTA, 1983, p.69)

O corpo entendido como objeto do prazer dismantela o discurso falso das cantigas de amigo que fazem o simulacro da voz feminina. Aqui não há um corpo de contemplação. É um corpo dinâmico cuja finalidade é definida de três formas: ‘para ofertar/ para amar/ ao desejo’, quebrando a barreira que separa amor e desejo, já que fazem parte de um mesmo ciclo.

O entendimento de que o corpo é oferta, entrega coloca em questão a hierarquia entre corpo e alma. Na relação amorosa, o corpo é o objeto do amor. Esse tratamento dado ao corpo como fonte de desejo carnal e espiritual ao mesmo tempo afeta o sentido de distinção que a escrita feminina trata da presença do corpo. Ele é ‘justo ao desejo’ mas também é corpo ‘alva de amar’. Há uma voz feminina que rompe com o simulacro das cantigas medievais, sobretudo quando assume o universo do espaço privado como matéria poética a ser revelada.

Resgatar a história das mulheres, fazendo através da erotização do corpo, um questionamento da realidade social deixa claro que a poesia declinada na voz feminina exerce a função de unir arte e realidade social, numa atitude pós-moderna de redimensionar os valores que reproduzem as desigualdades sexuais e reafirmam as alteridades. A revisão da Idade Média e da produção literária que a consagrou no imaginário social, através da poética corporal, remete à negatividade da imagem da mulher cunhada pelo Cristianismo medieval. Roberto Sicuteri afirma que na Idade Média: “a aversão pelos instintos será projetada sobre ‘certas mulheres’, segundo específicos enquadramentos sócio-culturais e sócio-econômicos” (1986, p.111).

A crença na inferioridade da mulher e a identificação dela com os instintos erótico-sexuais levam a reafirmação da separação entre alma e corpo. Se o primeiro está relacionado com o intelecto e o segundo com o instinto, não há como desconsiderar o estigma de inferioridade e a imagem maléfica da mulher. Para desmistificar essa imagem do corpo é preciso transformá-lo em poesia, fazendo-o arma de protesto contra a entrega que, ao invés de ser interação, é apenas redenção:

Corpo

Deixa no corpo o corpo que se entrega
a refazer na chuva
qualquer estrago
deixa o motivo escondido
que se guia

deixa no dia
aquilo que no dia
 é trégua
 é entrega
e é entrave (HORTA, 1983, p.201)

O corpo ganha duplo significado: corpo matéria/corpo metafísico. Esse corpo metafísico remete a uma nova mentalidade de entender o corpo material que é refeito: ‘a refazer na chuva/qualquer estrago’. Construído pela repetição do imperativo do verbo ‘deixar’, o poema expressa a necessidade de libertação do corpo dos entraves que impedem sua transcendência à esfera de elemento divinizado na relação amorosa. A construção formal contribui para a formação do sentido de dissonância entre os dois corpos através da aproximação sonora causada pelo efeito das assonâncias e aliterações formadas nos substantivos: ‘trégua/entrega/entrave’, ou seja, apesar de expressarem sentidos diferentes, são semelhantes por separarem os corpos.

Embora o erotismo ainda não estivesse tão latente em *Candelabro* (1964), já há um prenúncio de que, à medida que a poetisa se envolve com a luta revolucionária das mulheres, ela tende a intensificar o erotismo na lírica amorosa. Se nos primeiros poemas de *Minha senhora de mim* prevalece o lamento e o protesto, nos poemas finais vai se delineando um erotismo mais explícito, através do qual o corpo é exaltado e reverenciado:

O meu desejo

Afaga devagar as minhas
pernas
Entreabre devagar os meus
joelhos
Morde devagar o que é
negado
Bebe devagar o meu
desejo (HORTA, 1983, p.94)

Construído no paralelismo de ações praticadas pelo desejo personificado no poema. O desejo configura o próprio desejo do eu lírico de descobrir seu próprio desejo, ou seja, é o desejo do desejo. Os verbos: ‘afagar/ entreabrir/ morder/ beber, no modo imperativo, confirmam essa expressão reveladora de um discurso feminista em essência.

O protesto contra o silêncio do corpo, detentor da sexualidade, concretiza-se ao transformá-lo em matéria de poesia. Cantar o corpo como se canta a musa romântica, a mulher amada e idealizada. Agora o corpo não é idealizado, mas revelado. Ele se liberta das interdições ao se tornar canto encantatório, feito de palavras interditas em sua audácia sensual. Assim o corpo transcende e se torna alma elevada em sentido platônico. Enfim é o corpo que se mostra através do sujeito lírico que o desvende, revelando a força vital da sexualidade exalada em duas chamas, como define Octávio Paz, o amor e o erotismo. Na poesia de Horta, estas chamas se fundem:

Canto o teu corpo

Canto o teu corpo
passados estes anos
o prazer que me
acendes
o espasmo que semeias
a seara das pernas
o peito
os teus dentes
a língua que afago

e as ancas estreitas
 Canto a tua
 febre
 fechada no meu ventre
 (...)
 Canto o teu gemido
 teu hálito
 teus dedos
 Canto o teu corpo
 amor que me encandeia (HORTA, 1983, p.93)

Cada elemento deste canto constitui-se como desvio da norma. É um canto inusitado, no qual são erotizados e contemplados pela voz feminina tudo aquilo que a tradição do 'poético' despreza. Tudo aquilo que faz parte do corpo é elemento do desejo.

A expressão do erotismo atinge seu ponto máximo. O sujeito lírico feminino fala sem constrangimento. Canta o corpo com a ousadia conquistada pela revolução das mulheres. Como diz Maria de Lourdes Pintasilgo: "As mulheres contam-se, na sua realidade e no seu imaginário. A vida assim dita é metáfora de um movimento mais amplo de todo o corpo social" (1981, p. 44). Esse corpo é o objeto do desejo que se torna corpo social por se revelar um modo de protesto que se recusa expressar a singularidade de um eu, pois aspira à universalidade. Como assegura Pintasilgo, a universalidade que a palavra da mulher aspira atingir é uma das armas mais importantes, pois possibilita que o movimento das mulheres alcance uma dimensão planetária em sua escalada.

Sem dúvida é um canto de rebeldia que pode até parecer exagero feminista. Os poemas em *Minha senhora de mim*, entretanto, marcam mais do que uma simples resistência em aceitar o papel predestinado de submissão. Na verdade, registram uma ruptura com o silêncio através de uma nova experiência com a palavra que faz que o corpo se transforme em linguagem através da imagem e dos gestos que revelam a íntima relação com a sexualidade:

Antecipação

Entreabro as minhas
 coxas
 no início dos teus beijos

imagino as tuas
 pernas
 guiadas pelo desejo

oiço baixo o teu

gemido
calado pelos teus dentes

imagino a tua boca
rasgada
sobre o meu ventre (HORTA, 1993, p.95)

O poema é construído em dois pontos ação e imaginação, criando duas imagens paralelas: a ‘real’ descrita e a onírica na qual a presença dos sentidos se revela. O título ‘antecipação’ destaca a importância dada aos cinco sentidos reveladores do desejo, sobretudo ao sentido de movimento que leva à dinâmica do ritual erótico. Nesse ritual, a presença do corpo: ‘coxa/ pernas/ dentes/ boca/ventre’ evidencia sua elevação à esfera da sublimação.

As palavras expressam as sensações da linguagem do corpo. É o deixar falar o corpo, ou seja, a expressão de que a sexualidade é mais do que instinto animal (Bataille). Há o início do culto à *ars erotica*. O ritual erótico aparece como forma de dar e proporcionar prazer. Além disso, o ritual também leva à valorização da intimidade, criando assim a sensação de totalidade com o outro. Na poesia da década de setenta, percebe-se, na expressão do sujeito lírico, as noções que Giddens chama de amor confluyente, ou seja, o amor ativo contrasta com a noção de amor romântico: “O amor confluyente presume igualdade na doação e no recebimento emocionais” (1992, p.73).

Em *Minha senhora de mim* há oscilação entre momentos de rebeldia e de protesto. Ora o feminino reclama da condição de opressão sexual e amorosa, ora se rebela contra essa situação e vai expressando cada vez mais ousado, ao revelar o corpo sexuado que se recusa a negar a sexualidade. Por isso, os poemas finais carregam uma carga erótica mais intensa, apontando para a radicalização que tomará o próximo livro. Como revela o próprio título, o eu-lírico vai cada vez mais se tornado senhora de si, ou seja, tomando as rédeas da própria sexualidade, tomando coragem de pedir ou ordenar como deseja satisfazer seus impulsos eróticos:

Poema ao desejo

Empurra sua espada

no meu ventre
enterra-a devagar até o cimo

que eu sinta de ti a queimadura
e a tua mordedura nos meus rins

deixa depois que a tua boca

desça
 e me contorne as pernas de doçura
 Ó meu amor a tua língua
 prende
 aquilo que desprende de loucura (HORTA, 1983, p.95-95)

A supremacia do desejo aparece no título. Os verbos no modo imperativo expressam a descrição da cena erótica dinamizada pelos verbos de movimento. Esses verbos indicam a movimentação dos corpos no ato sexual. A revelação do desejo não é nada pacífica. O desejo é agressivo e violento como uma fome intensa expressada nos substantivos: ‘queimadura/ mordedura/boca/língua/doçura’.

A arte erótica transforma aquilo que seria um simples ato sexual em expressão de comunicação corporal. É o que Octávio Paz chama: “O erotismo é invenção, variação incessante; o sexo é sempre o mesmo. O protagonista do ato erótico é o sexo ou, mais exatamente, os sexos” (2001, p.16). A força expressiva da imagem erótica criada está na clareza com que a cena do ato sexual é descrita, pois a metáfora se restringe à expressão ‘espada’. É uma imagem que leva à noção de sexualidade animal, como revelam significantes como: ‘mordedura/prende/enterra’/empurra’. A forma imperativa dos verbos de movimento conduz a uma visão do feminino que repensa a posição da mulher, contrariando as características da feminilidade.

As imagens eróticas desafiam a simbologia de elementos ‘sagrados’ da poesia tradicional, como a imagem da ‘rosa’ carregada de inocência e pureza que lembram muito do amor romântico. No poema seguinte, a imagem tanto dessacraliza esse símbolo, como ‘purifica’ elementos renegados pela poesia :

Rosa

 Desenha no meu ventre
 A rosa
 Com o teu esperma

 Ó meu amor!

 Como a tua boca
 É doce
 No cimo das minhas pernas (HORTA, 1983, 105)

Mais uma vez a imagem dinâmica dos corpos em movimentação. O verso ‘ Ó meu amor’ separa os dois atos. Esse procedimento, mais do que expressar a satisfação do prazer, revela a presença do sentimento amoroso. A rosa não se constitui metáfora de

mulher. Ela é transformada em imagem contemplativa de um elemento totalmente estranho à poesia. A intenção é quebrar essa barreira entre o poético e não poético. O desnudamento do ato sexual, através do desnudamento da metáfora faz com que se balance o discurso dominante (masculino), pois o olhar feminino desvia para o ventre e cimo das pernas o centro da relação amorosa.

Os poemas mostram que o erotismo jamais se desvincula do sentimento amoroso, Há uma relação íntima entre amor e sexualidade em todos os poemas. Fato que não é por acaso, pois a poesia é declaradamente instrumento da luta revolucionária da libertação da voz feminina. Faz-se, portanto, poesia de rebeldia e ruptura de valores desgastados e, principalmente, expressão de uma escrita feminina.

A crescente presença do erotismo na lírica amorosa se acentua à medida que cresce a luta política marcante da década de sessenta. António Ramos Rosa (1973) afirma que: “...em nome de Deus, da alma, do espírito, da consciência, da razão, da transcendência (...), o corpo e o desejo foram reprimidos como fatores de subversão e de instabilidade social” (1973, p.124). Não parece então que ocorra por acaso esta intensidade que o erotismo vai marcando ao longo dos anos sessenta e que culmina em sua força total no início dos anos setenta com a publicação de *Educação sentimental*.

A transladação do corpo

As mulheres sentiram-no mais intensamente do que ninguém. Deixaram falar o seu corpo, quiseram descer às profundezas do abismo onde nascia este grito sem voz, e hoje, em todo lado, por todos os meios, elas começam a dizer de que país longínquo vêm, por que razão é rouca a sua voz, sem elegância as suas palavras, incompreensível a sua linguagem. (Maria de Lourdes Pintasilgo.)

Cultuar o corpo e fazer dele mais do que matéria de prazer é uma maneira de elevá-lo à esfera do divino, ou seja, dar-lhe o lugar atribuído à alma. É o objeto de prazer que deixa de ser objeto para se tornar senhor do desejo. António Ramos Rosa, em *Incisões Oblíquas* (1973) afirma que, nos poemas de Horta, o desejo se enuncia sem entraves, porém não perde o poder encantatório da palavra, mesmo em sua audácia sensual. Em relação à função poética do corpo na poesia, Rosa coloca que Horta é: “Adversária de toda concepção hierárquica do espírito”. (ROSA, 1973, 126). O corpo livre de qualquer constrangimento é cantado em sua plenitude com encantamento: “A

linguagem, liberta de constrangimentos, nomeia, numa sensualidade aberta, todas as partes do corpo, todos os desvarios e vertigens do desejo, todas as sensações, todos os actos, todas as secreções do corpo” (ROSA, 1973, p.126). Ao dialogar com a tradição, através da retomada das cantigas amorosas, não é o espírito apenas que canta o amor, mas um espírito encarnado no corpo formando uma totalidade:

A valorização do corpo que permeia quase todos os poemas é um aspecto que caracteriza o engajamento feminista sempre presente. Nesse sentido caminha o pensamento de Elizabeth Grosz a propósito da relação entre feminismo e corpo:

O pensamento misógino freqüentemente encontrou uma auto-justificativa conveniente para a posição social secundária das mulheres ao contê-las no interior de corpos que são representados, até construídos, como frágeis, imperfeitos, desregrados, não confiáveis, sujeitos à várias intrusões que estão fora do controle consciente (GROSZ, 2000, p.67).

A idéia platônica de corpo como prisão da alma se constitui na visão da ensaísta feminista como uma primeira representação do corpo político. A tradição cristã reforça a desvalorização do corpo, separando mente e corpo e condicionado a separação ao que é mortal ou imortal, ou seja, mulher/corpo e homem/alma. A concepção de corpo eminente nos poemas quebra essa dicotomia cara às feministas como Grosz: “...a corporalidade não deve ser associada à apenas um sexo (ou raça), o qual passa a carregar o fardo da corporalidade do outro por isso”. (Grosz, 2000, p.83). O corpo nas cantigas transcende sua condição de matéria para chegar à esfera do amor através do corporal, como já revelado em *Minha senhora de mim*.

A elevação do corpo à fusão com a dignidade da alma aparece como uma herança da poesia provençal. Octávio Paz afirma que no “amor cortês” se exaltava o prazer físico desviado da função reprodutora. Apesar de a idéia de amor cortês ter se findado com a civilização provençal, ela deixou marcas que contaminaram todo o resto da Europa, transformando a ‘cortesias’ num ideal de vida. Fica claro que numa poesia que pretende marcar a voz da mulher haja influência da poesia provençal, principalmente no que diz respeito à própria situação da mulher na sociedade provençal. Paz coloca que o amor cortês proporcionou uma revolução social na situação da mulher devido ao fato de atribuir a ela uma ascensão na ordem das relações amorosas e, sobretudo, na realidade social, mesmo que não tenha conferido a ela direitos políticos ou jurídicos. Esta elevação deu à mulher a categoria de senhora de seu corpo e de sua

alma. Essa é a idéia que o poema capta, o sujeito lírico como senhora de seu corpo, mas agora totalmente entregue ao erotismo.

A celebração do corpo através do erotismo atinge seu ponto culminante em *Educação sentimental* (1975). Outra vez, a poetisa traz o dialogo intertextual com a tradição literária, ao retomar o livro *A Educação Sentimental* de Gustave Flaubert. Nesse livro, é narrada a história da vida de um jovem de província que é educado em Paris no século XIX. Nos poemas, também há um sujeito masculino como receptor da educação, porém é uma educação erótico-amorosa comandada pelo sujeito feminino que conduz a iniciação ao prazer sob a ótica feminina/feminista:

Educação sentimental

Põe devagar os dedos
devagar...

Carrega devagar
Até ao cimo

o suco lento que
sentes escorregar
é o suor das grutas,
o seu vinho

Contorna o poço,
aí tens de parar,
descer, talvez,
tomar outro caminho...

Mas põe os dedos e sobe
devagar...

Não tenhas medo
daquilo que te ensino (HORTA, 1983, p.105)

A educação pelo tato faz com que o poema seja construído pelo código dinâmico-estático, como propõe Sant'Anna (1993). O dinamismo dos verbos de movimento: 'pôr/carregar/contornar/descer/devagar' conduzem à descoberta através dos verbos estáticos de percepção sensorial: 'sentes/parar/ter'. Essa voz feminina condutora da educação mexe com a questão da posicionalidade do sujeito na história, sobretudo quando dialoga intertextualmente com o escritor do século XIX. É um sujeito, como coloca Vera Queiroz (1997) que contextualiza sua posição na história, deixando evidente a marca da escrita feminina.

A metáfora do corpo feminino, como região a ser descoberta pelos sentidos, força o receptor a desenvolver a sensibilidade usualmente atribuída às mulheres. O uso

das imagens que induzem ao ‘mistério da feminilidade’ como as metáforas: ‘grutas/poço’ são desmistificadas, já que são fontes de sexualidade a serem descobertas. A libertação do corpo leva também à libertação da linguagem, como coloca Angélica Soares em *A paixão emancipatória*:

A libertação do corpo feminino vem agenciando uma libertação da linguagem. A transmissão poética do erotismo feminino, através de uma percepção também feminina, vem-se impondo como uma manifestação da face contestadora da literatura (1999, p.103).

Essa percepção feminina de mundo é a marca mais relevante da escrita feminina. Falar de um universo individual do ser- mulher e levá-lo ao conhecimento do outro como forma de ‘educação afetivo-erótica’ é quebrar a barreira daquilo que o senso comum chama de ‘mistérios da feminilidade’. Por outro lado, constitui uma maneira de tirar a mulher dessa estranheza e fazer que o universo feminino seja possível de ser compartilhado e desfrutado por ambos os sexos. Por isso, há nos primeiros poemas verdadeiros cantos de iniciação à arte erótica, ou seja, como se fossem preliminares da prática erótico-amorosa:

Penumbra

por dentro da penumbra
o cheiro a fruta
e o gosto do feno no afago

Os gomos do gozo
que se afundam:
pétala por pétala no poço do teu hálito (HORTA, 1983, p.145)

Nos cantos de iniciação amorosa, todos os detalhes e pormenores são fundamentais. Da mesma forma, todos os sentidos são destacados: paladar, tato, olfato. Todos ganham importância no ritual que tira o sexo da esfera da animalidade e o transforma em jogo erótico (Bataille). No jogo, há o desafio de conhecer o outro e de conhecer a si própria. É o momento da revelação que o ritual proporciona. Explorar o corpo do outro deixa de ser simples prática da sexualidade para tornar-se o momento de encontro com a beleza platônica:

Sossego

Não creio que possuir-te
vença

este meu medo
nem que tão cedo
o desejo
dispa das ilhargas

Ah! Meu amor!
que desatino de raiva e de loucura
escondo na tontura
que me invade...

Pois saber de ti
quem sabes? (HORTA, 1983, p.137)

Embora o título seja sossego, contraditoriamente os termos: ‘possuir/vença/escondo/dispa/invade’ conduzem à batalha travada na busca de unidade amorosa. Assim o medo e o desejo caminham juntos na angustiante (raiva/loucura) constatação da distancia entre masculino e feminino. O vocativo “Ah! Meu amor!” mostra que a voz feminina evita o lamento solitário, por isso chama a presença do interlocutor.

Conhecer ou descobrir o outro seria a possibilidade de conciliação entre feminino e masculino. É inevitável recordar o mito do andrógino quando se trata dessa suposta busca de conciliação. A busca da unidade perdida é retratada como desejo de saber do outro, fato que causa medo, pois seria quebrar essa distância mítica e histórica que fazem a trajetória da separação das metades perdida. Nesse sentido, Rosiska D. de Oliveira afirma:

Nessa busca, por onde passam vão deixando as marcas de uma cultura que lhes é própria, mesmo se essas duas culturas se diluem, se alteram, se confrontam e se confundem no que acreditamos ser uma só. A ferida do Andrógino é a mais nítida na pele do mundo (1999, p.113).

Os poemas preliminares refletem a revelação do feminino que quer mais do que revelar, pois deseja afirmar a diferença e, acima de tudo, conduzir o outro na exploração e na descoberta da iniciação amorosa, na qual todos os elementos, todas as partes, enfim todo o corpo deve ser integrado.

Nesse sentido, há vários poemas que exploram todas as partes do corpo como regiões eróticas possíveis de serem descobertas na ‘educação’. Assim, partes que não são consideradas sensuais entram no jogo amoroso de forma ousada, buscando uma

nova forma de prazer e de integração com o outro. O processo de conhecimento do corpo como fonte de prazer é a tônica marcante:

As axilas

com seu meigo sabor
a chocolate

gosto a ferro dormente
na maciez que as invade

que se desliza a língua
há toda uma ambigüidade:
se é saliva ou suor
delas sal ou humidade?

(gruta que os braços resguardam
e onde os gestos demoram)

filtrando do corpo todo
o que depois elaboram:
mansos odores que desprendem
e prendem na mesma hora (HORTA, 1983. p. 162)

Uma descrição através dos sentidos. O objeto de contemplação e desejo ‘axilas’ ganha sabor exótico ‘chocolate/ferro’ no ritual erótico do qual passa a tomar parte através da descoberta desse lugar ‘gruta’ ignorado e estranho com seus odores que ganham outra dimensão, ou seja, valorizar os elementos mais puros e naturais da natureza humana.

Esses elementos ganham a mesma dimensão erótica e fazem parte do ato amoroso. A exploração sensorial, o tato e o paladar são os condutores do ritual do jogo do prazer erótico-amoroso. A imagem de fusão sonora, entre suor e saliva, revela a busca do amor compartilhado que, segundo Angélica Soares: “...constitui-se como forma de superação dos limites impostos pela ideologia patriarcal e pela “moral sexual cristã” (1996, p.6). Como todas as partes do corpo são celebradas, as mais íntimas também são reveladas em imagens metafóricas surpreendentes:

O clítoris

Eis na flor
o nervo mais antigo
na boca dela o botão dos lábios

Centro da carne
no lugar mais íntimo

Piscina da carne
de me vir a nado

Cisterna
cisterna
de todo o orgasmo (HORTA, 1983, p.172)

Se as axilas são grutas, o clitóris ganha surpreendentes metáforas: ‘botão de flor/piscina/cisterna’. A imagem criada rompe com as representações simbólicas das entranhas femininas: ‘concha/vaso/taça’. São essas imagens que prendem a mulher a sentidos místicos e patriarcais, remetem, portanto, às amarras de feminilidade. As metáforas do poema, entretanto, criam uma nova simbólica que aponta à beleza: ‘botão de flor’, à libertação dos movimentos em ‘piscina’ e lugar escondido a ser revelado em ‘cisterna’. É nesse lugar escondido que se esconde o orgasmo, portanto é o símbolo da libertação da sexualidade feminina, por isso é um órgão tão temido em muitas culturas.

No ciclo de poemas ‘Modos de amar’ a educação erótico-amorosa aparece como forma de instrução ao receptor. Ousadia ao extremo é encontrada, já que cada poema traz a imagem de um ato sexual que traz sempre o sujeito feminino no comando. Por isso, é relevante a presença dos verbos no modo imperativo:

Modos de amar I

Lambe-me os seios
desmancha-me a loucura

usa-me as coxas
devastam-me o umbigo

abra-me as pernas
põe-nas nos teus ombros

e lentamente faz o que te digo: (HORTA, 1983, p. 183)

Modos de amar – VI

Inclina ao ombros
e deixa
que as minhas mãos avancem
na branda madeira

Na densa madeixa do teu ventre

Deixa
que te entreabra as pernas
docemente (HORTA, 1983. p.187)

A dinâmica dos rituais eróticos é dada pelos verbos de movimento ordenados pela voz feminina. Esse direcionamento coloca a mulher como voz de seu próprio desejo, por isso os ‘ensinamentos são ‘didáticos’ representados por ‘lições’, ou seja, cada posição sexual é configurada como uma lição a ser apreendida e desfrutada. A construção dos poemas em ‘modos de amar’ é apoiada na elaboração de um verdadeiro manual erótico do ponto de vista da mulher.

A liberação total do desejo, através da linguagem do corpo, aponta para a afirmação da mulher como sujeito na prática da sexualidade. O descobrir-se e descobrir o outro é revelado no momento do gozo. É o estágio da plenitude que a mulher, livre da coerção social, revela na mútua contemplação do corpo despido de pudores. Como aponta Angélica Soares: “A escrita feminina desvela um eu feminino, recriado a usufruir com o parceiro cada detalhe do gozo, livre dos condicionamentos históricos que sempre uniram a sexualidade da mulher simplesmente à procriação” (1996, p.12). Em *Educação Sentimental*, no ciclo de poemas intitulados ‘gozo’, a poetisa descreve as diversas possibilidades de obter prazer na atividade sexual transformada pelo erotismo:

Gozo – VII

São as tuas nádegas
na curva dos meus dedos

as tuas pernas
atentas e curvadas

O cravo – o crivo
sabor da madrugada
no manso odor do mar das tuas
espáduas

E se soergo com as mãos
as tuas coxas
e acerto o corpo no calor
das vagas

logo me vergas

e és tu então
que tens os dedos
agora
em minhas nádegas (HORTA, 1983, p.200)

No jogo erótico da imagem, percebe-se que há uma alternância nas práticas sexuais; primeiro o condutor dos ensinamentos e depois o receptor repete o ato. Uma verdadeira aula de prática erótico-amorosa, já que não dispensa metáforas para se referir às partes interditas do corpo. Ao contrário disso, há um culto ao corpo em sua

totalidade. Há também um jogo fônico-semântico com as palavras que se aproximam e se afastam: ‘curvas/curvadas/cravo/crivo’, ‘madrugada/espáduas’, ‘vagas/vergas/nádegas’, reproduzindo assim o rito erótico da movimentação dos corpos.

Como supõe Paz: “O amante ama o corpo como se fosse alma e a alma como se fosse corpo. O amor mistura a terra com o céu: é a grande subversão” (2001, p.116). Nesse sentido, cada detalhe, por mais estranho e inusitado que seja, é destacado e valorizado na relação entre os corpos:

A veia do (teu) pênis

O vulto...

A vulva?

A veia em movimento

Que cresce e doma o nervo

Do teu pênis

O ventre...

O vácuo?

O vício do teu corpo

Ópio de esperma

Com o qual me enveneno. (HORTA, 1983, p.151-152)

Outra vez o jogo fônico-semântico provocado, sobretudo, pelas assonâncias e aliterações induzem à movimentação entre o feminino ‘vulva’ e o masculino ‘vulto’ e o encontro e a síntese entre os dois ‘O vulto.../A vulva?’. A interrogação remete à assimilação que torna difícil até distingui-los, tanto no ato sexual como também no sentido e no som.

Sem dúvida é uma imagem surpreendente na descrição feita em aliterações que induz a um canto do encontro personificado dos elementos que distinguem a sexualidade feminina e a masculina. É construída uma belíssima imagem no encontro entre elementos masculinos e femininos que simbolizam o casal, ou seja, o par amoroso ‘vulto e vulva’. No título o pronome possessivo está destacado entre parênteses, como se a poetisa pretendesse revelar que o poema é dedicado especialmente a alguém que está por trás do tu receptor.

Considerando a linearidade, depois que são apresentadas todas as formas possíveis e imagináveis de gozo enumerados até o décimo segundo, chega-se enfim ao momento final. A integração total entre os seres metaforizados ou personalizados no próprio corpo.

Os dois corpos

O peito - -o feltro
a curva da cintura
as mãos – os dedos
a lentidão dos braços

da boca
os gomos

da outra boca
os dentes
(...)
os pés – o pênis
no sono dos meus ombros

os seios – as pernas
os pulsos
que entreabres
(...)
O cedo
a seda da pele
das virilhas
na branda sede
da pele dos teus
lábios (HORTA, 1983, p.205-206)

Esse é o ponto culminante da ‘educação sentimental’. Educados para a sexualidade plena: a arte erótica, sem interdições morais, sem hierarquias ou limitações no prazer, os corpos são alinhados em aproximações sonoras, metafóricas ou por atração semântica ou sensitiva. Nessa aproximação não há hierarquia, todos os elementos estão no mesmo patamar erótico ‘os pés/o pênis’, como também não há entre o masculino e o feminino que são apenas corpos.

A desmistificação do corpo

“Voar é gesto de mulher”. (Hélène Cixous)

O erotismo, além de libertar o corpo das interdições sociais, desmistifica símbolos sagrados como a imagem do anjo. Como tema recorrente na tradição poética portuguesa, o anjo aparece sempre como símbolo do divino, de elevação espiritual, ou seja, representa uma religiosidade marcante.

Segundo Maria de Fátima Marinho (1989), a presença do anjo, na poesia portuguesa nos anos 40 e 50, é de influência do poeta Rainer Maria Rilke. São várias as

imagens que adquirem nos poemas. Se em Rilke ele aparece distante e impassível, em outros poetas, pode simbolizar o ideal como também pode assemelhar-se muito com os homens. Assim, a imagem do anjo ganha múltiplas referências e uma constante presença, principalmente como um deus, senhor da vida e da morte. Essa imagem está ligada à tradição cristã, como coloca Marinho, pela forte influência que essa tradição condicionou à cultura ocidental. Por outro lado, a figura do anjo carrega: “As ligações com o paganismo e com os deuses antigos que aparecem também em alguns textos, que demonstram o interesse dos poetas pelas figuras e mitos da cultura clássica”. (1989, p.105).

A imagem do anjo dialoga com a tradição ao continuar a reflexão da presença dessa figura emblemática. O aspecto mais importante, porém é a ruptura dessa mesma tradição, já que perde toda a ligação com a espiritualidade para se humanizar. Se, em muitos poetas de gerações passadas, o anjo aparecia como elemento essencial à natureza humana, agora ele próprio adquire a natureza do homem na poesia de Horta. Sobre essa presença do anjo, Ana Helena Belline afirma: “Desvinculados de qualquer conotação religiosa, esses convergem para a união dos contrários: o sonho e o intelecto, a água e o ar, o corpo e a mente, o passado e o presente, o real e o imaginário, a palavra e o silêncio, o masculino e o feminino” (1992, p.303). Eles carregam, na quebra da ambigüidade entre masculino e feminino, o prenúncio da afirmação das diferenças, pois os anjos agora são sexuados e erotizados, sem perder a força simbólica que representam na poesia de todos os tempos. Há uma constante nas imagens do anjo, como coloca Angélica Soares: “...mantém, inúmeras vezes, o procedimento metafórico de figuração do corpo, na imagem recorrente dos anjos/homem e mulher/pássaro a transformar em voo e bailado os movimentos do desejo” (1996, p.12).

O livro *Os anjos* é dividido em seis ciclos de poemas. Cada ciclo representa uma imagem concebida de anjo do ponto de vista do feminino. O primeiro é dedicado à desmistificação da imagem histórica dos misteriosos seres alados que inspiram o imaginário:

São anjos
 apenas
 com o corpo dos homens
 num corpo de mulher
 e um ligeiro crepitar
 de asas
 na altura dos ombros (HORTA, 1983, p.20)

A disposição gráfica dos versos remete ao voo de pássaro. A ambigüidade dos seres é assinalada na presença dos corpos em fusão: ‘corpo dos homens/num corpo de mulher’. O poema ilustra a convergência da união dos contrários, como afirma Belline (1992). Na imagem do anjo, há a presença não só do masculino e do feminino, como também do pássaro que remete ao voo de liberdade das amarras da dicotomia sexual. A representação do voo está ligada à imagem de mulher. Já o segundo ciclo traz justamente a representação das diferenças sexuais que levam à separação dos sexos. São os anjos do apocalipse:

Este é o anjo do apocalipse
Com a sua espada
Fulva

funda

Embainhada na nossa
Vagina! (HORTA, 1983, p.35)

Ei-lo que rompe
o espaço
com a espada
com o esperma
anjo da justiça
com seu pênis (1983, p.36)

A representação dos anjos negros não metaforiza o masculino, como pode parecer, mas simboliza o poder falocêntrico, representado pelos substantivos: ‘espada/esperma/pênis’ que convergem na representação do poder do falo como instrumento de dominação. São poemas de forte cunho ideológico que mais uma vez reafirmam o caráter de poesia libertária feminista. As metáforas do corpo não só remetem ao poder como também à resistência a ele, já que essa ‘espada’ perde seu poder ao ser ‘embainhada na nossa Vagina’. Ironicamente teria sido ‘devorada’ pela ‘vagina dentada’.

Por outro lado, a referência ao Cristianismo – apocalipse – remete à ligação religiosa da poesia portuguesa tradicional, porém a imagem sagrada é subvertida ao ser erotizada. No diálogo com a tradição, a poetisa questiona os valores que, segundo Soares: “... por forças das instituições cristãs, que sempre se empenharam em esconder o caráter religioso do erotismo e o sentido erótico do sagrado” (1996, p.12).

Em ‘anjos do amor’ há uma dedicatória à mãe da poetisa. Como a própria dedicatória revela, a obsessão pelo amor materno leva à metaforização da mãe como o anjo do amor. Metaforizar a mãe em anjo não parece trazer nenhuma novidade na poesia se não fosse a originalidade de como a figura materna é ‘sacralizada’ através do erotismo amoroso:

(à minha mãe)

Vens de um sonho
Tomado
da infância

quando comigo deitada nos lençóis
me abraçavas
E o orgasmo te transformava as asas (1983, p.43)

Os termos: ‘sonho/infância’ estão intimamente relacionados à imagem materna, remetendo à possibilidade da restauração da mãe da primeira infância, como coloca Maria Rita Kehl (1993), a mãe sedutora do espelho. O poema reflete a antiga unidade entre a mãe fálica o bebê que, segundo Kehl, é nela que a criança se vê refletida. O último verso traz a imagem fantástica da metamorfose causada pelo poder libertador do orgasmo.

Quebrar as barreiras da interdição através da desmistificação da imagem do anjo eleva o sexo à esfera do sagrado. Soares defende que o sexo, nesse ciclo de poemas, é elevado à experiência de anjos: “experiência alada, leve e, numa leitura possível, livre do peso da culpa e do pecado; já tão internalizados na sociedade ocidental” (1996, p.12). A busca da androginia, por outro lado, releva a quebra da tensão homem/mulher, já que, ao invés de reafirmar o aspecto assexuado dos anjos, funde a dupla sexualidade.

Os anjos descobrem
a vulva
no mesmo instante

em que sabem
do pênis:
com
as pernas ligeiramente
abertas
e desviando as asas (HORTA, 1983, p.60)

Despir os anjos
um por um

passando-lhes a língua...

lentamente,
pelo sal do pênis
Sorvendo-lhes em seguida
os sucos da vagina (HORTA, 1983, p. 61)

O poema constrói a imagem do anjo descobrindo a dupla sexualidade. Simbolicamente há um rompimento das barreiras do sexo. No anjo, masculino e feminino estão juntos no mesmo ser. A sexualidade é alada como o anjo. No segundo poema, a imagem é de desnudamento dos seres alados, mas agora é o momento de senti-los 'passando-lhes a língua/sorvendo-lhes em seguida'. No primeiro poema, há um olhar que descobre um sentir tão profanador quanto esse olhar.

Os dois poemas marcam momentos de revelação. No primeiro, os anjos descobrem o sexo através do ritual erótico. Já no segundo, é a revelação da dualidade do sexo do anjo, representando assim a humanização através da descoberta da sexualidade. Essa dualidade mexe com um tabu da sexualidade: a bissexualidade que vai nortear sempre a presença dos anjos. Nas epígrafes que abrem o livro, há referência à bissexualidade como aspecto da condição humana. O anjo deixa a imagem de ser etéreo para entrar na esfera da corporal macho/fêmea, ou seja, o corpo como fonte de prazer fundamental independente de gênero. Nesse sentido, em 'anjos da memória' o próprio corpo se torna anjo:

A parte que é
Anjo
Do teu corpo

e me procura a meio
da madrugada

Sobrevoando o lago
que é suposto
ser o meu sono
aquilo que calava
(...) (1983, p.95)

O corpo se torna anjo, mais especificamente como metaforiza o poema, a própria imagem do órgão sexual se torna sagrada, agregando assim toda a pureza que a imagem angelical carrega, por isso a palavra 'Anjo' é grafada em letra maiúscula. O corpo deixa de ser, como aponta Octávio Paz, a metade inferior para se igualar aos

atributos consagrados à alma. Fazer do corpo anjo é um ato de desnudar que, mais do que quebrar a hierarquia entre corpo e alma, é a possibilidade de encontro do ser humano com a própria natureza de seu corpo. Por isso, além de anjo, o órgão sexual também se metaforiza em pássaro que sobrevoa o lago (vagina). Esse canto de encontro com a natureza reafirma a valorização de uma sexualidade instintiva e primitiva que se opõe à coerção que as convenções sociais e a concepção de pudor impõem à construção das sexualidades.

No ciclo ‘anjos mulheres’, a simbologia do vôo ganha mais destaque, pois representa a busca de liberdade que só é possível através da força palavra. Por isso, a mulher é identificada tanto com o anjo como com a bruxa. Essa dicotomia de imagens de mulher é quebrada, pois ela é o anjo e a bruxa ao mesmo tempo. Desmistificando o sagrado e o profano, o anjo é aproximado ao sexo. Para Angélica Soares, a busca da imagem religiosa pretende: “... inscrever, no poema, a dignificação do amor humano. Reverte, dessa forma, as interdições maniqueístas, ao livrar as sensações corpóreo-emocionais da depreciação sofrida, por terem sido sempre identificadas como coisa do demônio” (1996, p.13). No ciclo ‘Anjos mulheres’, Soares argumenta que: “A poesia, o sexo e os sonhos são apontados como vivências aladas, porque abrem espaço de criação e prazer” (1996, p.13).

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 (HORTA, 1983, p. 119/120)

Graficamente as palavras estão soltas, voando no espaço como os seres alados, pássaros, anjos e sexualidade (orgasmo). São juntas as formas libertadoras da mulher: a poesia de expressão feminina, o sexo desmistificado e a conquista do prazer. A palavra poética se torna experiência alada pelo seu duplo papel: o criador e o libertador. A

presença da bruxa reforça o lado subversivo da palavra. Ela é no imaginário a representação do mal, transgressora da ordem estabelecida. Representa o ‘poder sobrenatural da mulher’ contra o qual quase é impossível lutar, pois, por mais sufocada, a palavra da mulher acaba vindo à tona.

A intenção de desmistificar imagens sagradas, tornando-as imagens libertárias, ganha dimensão maior em ousadia em *Minha mãe Meu amor*, no qual há poemas que evidenciam a erotização da imagem ‘sagrada’ da mãe. Erotizar o corpo da mãe, como coloca Soares, ao reproduzir as próprias palavras da autora, revela os sentimentos eróticos em relação à figura materna: “...a centralização no erótico, uma vez que, mesmo quando pega a figura materna, a vê sexualizada, com corpo; e não mitificada, dessexualizada como os homens a vêem, porque têm medo dos seus sentimentos eróticos em relação à mãe” (1996, p.14).

Em “A escrita mulher”, Lúcia Castello Branco afirma que a presença obsessiva da figura materna e o alucinado amor pela mãe é um traço marcante na tradição da escrita feminina: “O corpo da mãe, essa coisa sagrada e desejada, talvez seja o que há de mais significante (o significante a mais) nas narrativas de mulher, o que nelas desenhe nitidamente o traçado feminino” (1989, p.154). Em *Minha mãe Meu amor*, a volta ao lar materno é tematizada no erotismo centralizado na ligação intra-uterina, como elo de identificação entre mulheres. Esses ciclos assinalam um círculo que vai da ‘A obscuridade’ à vida intra-uterina, passando ao ‘Transfer’ ou seja, a fusão total entre mãe/filha. Assim a memória sensorial compõe o vínculo de ligação com a origem:

A nascente
De um rio:

Por entre as tuas duas pernas

Impossível
A idéia de sair do teu ventre

Neste parto difícil
De amor contrariado (HORTA, 1986, p.50)

Na metáfora de nascente, a vagina ganha poder de fonte de vida nesse poema que representa um parto dificultado pela recusa do eu-lírico em abandonar o útero. O ventre transforma-se em prisão voluntária. É o lugar de onde não se quer sair: “É da primeira infância que trazemos a ‘lembrança’ desse doce aprisionamento, prazeroso e sufocante?”. (Kehl, 1993, p.414).

A aproximação mulher/natureza, sempre retomando o vínculo ancestral, evoca a busca de uma identidade feminina na qual haja valorização da natureza feminina fundamentada na aceitação da diferença. A natureza deixa de ser um tabu que o feminismo, como coloca Rosiska Darcy de Oliveira: “...opunha-se a uma maneira de encarar a natureza que transformava o corpo feminino em prisão e fonte de desigualdade de estatuto social e político entre homens e mulheres” (1999, p. 144).

A maternidade como fonte de reconhecimento e prazer confere à natureza o papel de companheira, quebrando a velha ideologia, como conclui Oliveira: “O endeusamento da maternidade se fazia acompanhar de toda uma ideologia de submissão, de conformismo, de aceitação de fronteiras” (1999, p.144). Valorizar a presença física, expor o corpo no esplendor do instinto animal, no qual os sentidos se fazem presentes, é maneira de marcar a total reconciliação mulher/natureza:

Como um pequeno
animal
lambia devagar o bico
Dos teus seios
à procura de leite
Eras tão vulnerável!
-Então, aninhava-me, repleta
de teu leite
na axila do teu braço (HORTA, 1986, p.66)

Apoio os lábios
docemente
no teu ombro

E começo a lambêr
o teu cheiro
como uma cria

No sentido circular
da lua (HORTA, 1986, p.128)

A relação erótica amorosa mãe-filha exposta através do instinto mostra a estreita relação com a Natureza, aproximando a imagem da mãe à imagem de um animal aninhando e amamentando sua cria. A presença da lua, outro símbolo de feminilidade, reforça o vínculo da mulher com a natureza, apontando para o instinto natural de protetora da fêmea. Esses mitos considerados por muitas feministas como estereótipos do “eterno feminino” são desmontados e revalorizados. Constitui-se uma forma de afirmação da cultura feminina apagada pelo patriarcalismo. Como supõe Oliveira, essa cultura é:

Ancestral, feita de experiência física e psíquica, incide sobre a expressão feminina. Quer elas escrevam na amargura contra a discriminação, quer escrevam afirmando a igualdade ou sublinhando a diferença, em quaisquer dessas circunstâncias é a identidade que se procura pelos caminhos da diferença e da diversidade (1999, p.129).

A relação erótico-amorosa mãe-filha marca o retorno ao útero como busca da ancestralidade e identificação de feminilidade. As experiências físicas e psíquicas de mulheres são expostas abertamente, quebrando o tabu de desvendar as intimidades do corpo. Em *Rosa sangrenta* (1987), a poesia revela os mistérios da menstruação e sua relação com o desejo. Essa relação, marcada pela interdição desde as sociedades primitivas, é desmistificada e colocada como fonte de prazer erótico. Através das metáforas corporais, a natureza é celebrada e fundida ao corpo feminino. Sobre a presença da temática da menstruação, Angélica Soares comenta: “...a poetisa parece querer lembrar-nos que o estar no mundo da mulher liga-se diretamente a suas vivências específicas e insubstituíveis (1996, p.15). O sangue menstrual se transforma em seiva natural da vida, deixando de lado sua conotação de impureza herdada da civilização cristã e legada pelo patriarcalismo como símbolo do mal feminino. Poetizar a menstruação é uma maneira não só de colocar o corpo na escrita, como também de questionar sua interdição e desnudar sua estreita relação com o prazer, já que é a marca biológica mais relevante da vivência da mulher:

O mel das rosas
cada mês...
Cada vez:
que as abelhas sobrevoam o desejo
O lago...
Perto das muralhas milenárias
dos castelos do mar (HORTA, 1987, p. 67)

A Metáfora da rosa é colocada como a fonte e o mel/pólen é o que fertiliza o desejo. O lago que simboliza o sangue menstrual constitui a fonte da qual exala a feminilidade. Esse lago se opõe às muralhas da interdição. Há também a oposição Natureza/Cultura através das metáforas: rosas x muralhas. Inverte-se, portanto, a interdição, pois a poetisa coloca a natureza como a instância positiva em oposição à negativa do mundo da cultura patriarcal. A natureza confundida ao corpo feminino revela a fertilidade como fonte de vida que se renova através do útero da ‘fêmea/mulher/pássaro’. A harmonia ‘natureza/mulher/animal’ remonta à busca de

integração do feminino que deseja romper com a velha dicotomia Natureza/Cultura, como bem aponta Oliveira: “...o humano realizando no meio ambiente e em seu próprio corpo acoplamentos sucessivos que o transformam e as transformam, sendo esse um único e mesmo processo” (1999, p.41). Essa relação se revela plenamente no poema:

São os rios mais antigos
que se desprendem da maciez as estradas
a caminho
da branda foz dos pássaros
e das pernas (HORTA, 1987, p.65)

A menstruação metaforizada em rio remete ao seu símbolo de purificação. Seria então um estágio de purificação do corpo feminino, destruindo a crença negativa atribuída à menstruação. A imagem transforma o sangue em águas calmas que se transformam em foz na qual se funde ser humano e animal ‘pássaro/pernas’.

A paixão do corpo

O que vê o casal, no espaço de um piscar de olhos? A identidade da aparição e desaparecimento, a verdade do corpo e do não-corpo, a visão da presença que se dissolve num esplendor: a vivacidade pura, o ritmo do tempo. (Octávio Paz)

No artigo “A dor do amor e o amor da dor” Maria Rita Kehl comenta: “Não existe caso de paixão feminina mais fora de moda do que o da portuguesa Mariana Alcoforado, freira no convento da Conceição de Beja, na segunda década do século XVII, pelo sedutor oficial francês conde de Saint-Léger” (1996, p.89). Segundo ela, a mulher pós-moderna jamais aceitaria ou viveria tal arrebatamento amoroso. E ainda mais confessá-lo ao amante. Para a ensaísta, entretanto, a experiência relatada pela autora das intrigantes *Cartas portuguesas* é totalmente feminina. Mariana representa o nascimento da mulher moderna: a mulher que fala de si própria, sem ter medo de se expor. Essa é a grande marca da escrita feminina.

Talvez seja a voz dessa mulher que conduz o sujeito lírico feminino que, sem medo de se expor, canta o amor em *Destino* (1998) e em *Só de amor* de 1999. Em *Destino*, embora o cantar o corpo tenha o cunho erótico caro à poesia de Horta, o corpo se revela na captação do mundo, do real, sem muitas metáforas. A busca da harmonia

entre feminino e masculino é revelada no erotismo que chega ao esplendor no mais recente livro de poesia: *Só de amor*. O livro traz poemas que celebram a plenitude erótico-amorosa ao trazer a integração na relação afetiva. Embora o erotismo apareça atenuado em relação aos poemas dos livros anteriores. *Só de amor* ousa desmistificar o sentimento amoroso, transformando-o em corpo. Através do exercício erótico-corporal o amor é revelado. Sem dúvida é uma forma inusitada de cantar o sentimento amoroso, pois, ao contrário dos poetas que ao longo dos séculos celebram a espiritualidade do amor, Horta celebra a materialização do amor através do corpo.

O corpo tornou-se, em tempos contemporâneos, tema de debate, principalmente o corpo feminino, historicamente feito objeto de admiração, de desejo, proibição e análise. Em “Os silêncios do corpo da mulher” (2003), Michelle Perrot aponta que há um silêncio que cerca as mulheres. Elas são as sem-vozes da história, mas, contraditoriamente, o corpo feminino é presença inquestionável no discurso dos poetas, dos médicos, dos políticos, em imagens (quadros, esculturas, pinturas etc.). Fala-se muito dele, mas ele se cala. Há um pudor que encobre seus membros e que é a própria marca de feminilidade. Perrot lembra que esse silêncio do corpo está condicionado às diferenças culturais, religiosas, étnicas etc. Mas como será que a mulher moderna, sugerida por Kehl e cantada na poesia de Horta, lida com esse silêncio histórico? Em *Destino*, o corpo rompe o silêncio:

O corpo inteiro

Um silêncio dormente
o corpo inteiro
Com este odor a Verão
descontrolado

Esta chama, estes lábios
e este cheiro
dormindo entre os braços,
Mas primeiro:

doce bebido de um leite
coalhado (HORTA, 1998, p.31)

O corpo exalando sensualidade é revelado em sua totalidade ‘o corpo inteiro’. Dele nada se esconde, seus odores rompem as barreiras do interdito. A passividade da imagem do corpo em repouso não esconde a inquietação que se revela pelo cheiro e sabor.

O rompimento do silêncio se faz pelos sentidos do corpo. Eles formam a totalidade e através dos sentidos o corpo marca sua presença no mundo. Não há mudez em um corpo que fala pelos sentidos erotizados que ‘dormem’ entre os braços, ou seja, estão reprimidos e calados.

Perrot mostra que, no espaço público, o corpo da mulher, quando é o corpo privado, deve permanecer oculto, já o público é alvo de exibição, apropriado e carregado de significação. No espaço público, ela é apenas uma figuração. Ainda hoje o corpo feminino, silenciado e dissecado continua sendo matéria de publicidade tal como as alegorias políticas (Germânia, Marianne) que são: “formas desapropriadas de corpos reduzidos ao silêncio da figuração muda” (2003, p.15). Tais tratamentos transformam o corpo feminino em objeto e confirmam a posição do ‘sexo frágil’, manipuláveis de acordo com interesse de quem se apropria dele. Fato revelador que, ao longo da história, a mulher nunca teve direito de conduzir o próprio corpo. É possível provocar mudanças e resistir? A poesia é a arma usada pela voz feminina que protesta contra o uso do corpo. A poesia também é o corpo político capaz de redimensionar o corpo:

O corpo, Os corpos

Dizer do corpo
o corpo da poesia

Os Ombros
os seios
O ventre que seqüestra

entre as pernas fachadas
a vagina
com a sua longa boca entreaberta
Pensar do corpo
o corpo da poesia

Mais os dedos do que as mãos
sobre as arestas
mais as fendas do que o liso

mais a ruga
mais a rusga das coxas
e das pernas

Depois vêm os dentes e a língua
a descer o trilho brando do umbigo
bebendo o sal do suor da pele
e o fermento de um doce que não digo
(...) (1998, p.67)

Construído no paralelismo entre corpo/corpos traz a referência à presença da corporalidade na poesia. Cada parte do corpo faz parte da construção do poema que metalingüisticamente fala da sua construção, ou seja, da poética corporal. O próprio poema ganha corpo que vai sendo descrito num movimento que desce, soe e volta a subir, dando um sentido circular que é próprio da construção do poema. Dar corpo à poesia feminina é tirá-lo do silêncio e deixar o corpo falar por si próprio. O poema é construído na descrição que revela os ‘segredos’ do corpo feminino, remetendo à poesia feminina que também revela a intimidade da mulher.

O silêncio maior ao qual o corpo feminino é submetido é o da vida íntima. Como mostra Perrot, a vida sexual feminina fora da procriação permanece oculta. O corpo é matéria de poesia que o revela, exibindo o esplendor de sua autenticidade. Ele é o sujeito e uma marca da presença da mulher no mundo que se opõe ao corpo cantado e admirado pelos poetas como parte de uma natureza contemplativa. O corpo transforma-se na própria poesia presente no corpo do poema, por isso ele não está silenciado. O poema revela a vida íntima do corpo da mulher, desmistificando seus históricos ‘mistérios’ que a ciência, a medicina, a política, a moral cristã etc. sempre tentaram esconder, atribuindo-lhe assim o fardo de perigo.

Qual a razão de tanto silêncio? Perrot coloca que: “Trata-se de um silêncio de longa duração, inscrito na construção do pensamento simbólico da diferença entre os sexos, mas reforçado ao longo do tempo pelo discurso médico e político” (2003, p.20). O corpo masculino considerado o princípio da vida, tem como símbolo o falo que se opõe ao útero cavernoso, oculto, ou seja, ao abismo que assusta, mas é o vaso receptor da essência da vida que é masculina. A poesia cumpre a função de quebrar esse tabu da intimidade oculta, deixando exalar o cheiro do ‘proibido’:

Os cheiros

Os cheiros

do corpo

A musgo

A líquen

A raízes perdidas

A cuspo

A vagina

A águas paradas levemente aquecidas (1998, p.86)

Construído em seqüência de odores corporais, o poema celebra pelo olfato os cheiros repugnantes relacionados às entranhas femininas. Cada palavra carrega em si

toda uma simbologia que dispensa outras palavras. Os odores fazem parte da sexualidade, do corpo, assim a hierarquia do poético é desafiada. Mais do que exhibir os ‘mistérios’ das partes ocultas, o corpo se revela. Se na mentalidade patriarcal aquilo que remete à sexualidade feminina é instrumento para a procriação, então seu cheiro deve ser ocultado. Na poesia o cheiro é o elemento principal, desencadeador do ritual erótico. O sujeito lírico fala do próprio corpo como um fato já marcante da posição conquistada da mulher na sociedade contemporânea. Como bem coloca Perrot, na época atual, muitos novos saberes sobre o corpo têm sido desenvolvidos. A mulher, entretanto já tinha vasto conhecimento empírico sobre o corpo desde os tempos primórdiais. Ela sempre foi a encarregada com os cuidados com o corpo, a saúde e a doença. Também sempre foi responsável pela vida e pela morte, a ponto de ser temida, sofrendo as já conhecidas perseguições por serem acusadas de bruxas, feiticeiras devido a tais conhecimentos.

Então essa intimidade retratada entre a mulher e o corpo remete à luta histórica das mulheres pela autonomia de seus corpos que tem sido a mais árdua prisão da mulher. Essa luta tem sido uma grande bandeira do feminismo contemporânea, como afirma Perrot. Assim a poesia de Horta, como arma do feminismo, não poderia deixar de usar o corpo da poesia para libertar o corpo, que não é somente feminino, mas os corpos.

O corpo ganha com a luta feminista uma dimensão maior. Perrot mostra que foram as pioneiras do feminismo, tanto na poesia como no romance, as primeiras a incluírem o discurso acerca do corpo feminino que reclama o direito ao prazer. Não foi só na arte literária que as pioneiras revelaram o corpo, Perrot relata que no início do século XX, surgiram mulheres que lutavam pela emancipação sexual da mulher em diversas áreas do conhecimento. Muitas lutas foram travadas pela libertação do corpo (planejamento familiar, direito ao aborto etc.). Uma verdadeira revolução contra o silêncio dos corpos se propagou nos mais diversos discursos. A poesia de Horta em décadas de luta pela doutrinação do corpo para o prazer, chega ao final do século XX no ponto em que a poesia corporal marca uma conquista da ‘Educação Sentimental’. É o momento que não há mais como temer as interdições, os corpos já se revelam e se desfrutam livremente no esplendor do erotismo:

O Vôo

Tira-me a blusa, amor

que eu tiro-te a camisa
percorro-te com a língua
o ventre desvendado

e tu vais-me tomando,
tocando, mais acima
entreabrindo as pernas puxando-me
para baixo

E nada mais sossega ou se aquieta,
afirmas,
e eu conheço a chama no corpo
desatada

essa onda rasgada
que fulmina
nos envolve –convulsa
e transloucada

Depois
nenhum dos dois
já sabe onde termina
onde se acoita o grito devorado

Pelo prazer que rompe
e que domina
o corpo, meu amor,
do nosso desacato (1998, p.48)

A descoberta do erotismo coloca a mulher sempre nessa posição de comando no ritual erótico. A presença do outro é sempre ação, mas comandada, no sentido de estar sempre procurando satisfazer o desejo do sujeito feminino sempre ávido pelo prazer.

Embora pareça, não há uma doutrinação para a prática amorosa como ocorre em *Educação sentimental*. Aqui o silêncio já está rompido, os corpos dialogam, há uma reciprocidade na conquista da arte erótica que se faz rito. O silêncio da mulher, pelo menos na poesia feminina/feminista está rompido. Perrot considera uma revolução a conquista da expressão do corpo: “Nosso corpo, nós mesmas: direito do corpo, conhecimento do corpo, livre disposição do corpo na procriação e na relação amorosa” (2003, p.26). O silêncio vencido. Uma forma de revolução em suma. Salienta Perrot, entretanto, que ainda há muita resistência à libertação feminina. Há muitas zonas de silêncio, mesmo em países desenvolvidos como a França. Em países orientais, por sua vez, um pesado silêncio ainda pesa sobre o corpo da mulher.

Se há em *Destino* um canto de revelação do corpo como existência ocultada pelos discursos que aprisionam a mulher em imagens falsas e estereotipadas, em *Só de amor*, como o próprio título define, há um direcionamento para a questão da totalidade

da relação amorosa. O tema do amor longe de afirmar os paradigmas da sobrevivência dos ideais do amor romântico ou cair nas armadilhas do amor moderno que, como mostra Jurandir Freire Costa (1998), cria um tipo de identidade volátil, feita de arranjos pontuais com vistas ao maior prazer possível dos parceiros; caminha para a valorização da intimidade e das relações humanas.

No *Banquete* de Platão, Aristófanes concebe o amor como uma união entre dois corpos. As metades perdidas que estão em constante busca: “Unir-se e confundir-se com o amado e de dois ficarem um só. O motivo disso é que nossa antiga natureza era assim e nós éramos um todo; é, portanto, ao desejo e procura do todo que se dá o nome de amor” (1979, p.25). Nas palavras de Aristófanes também o amor se materializa em corpos que se procuram para se completarem.

Confesso

Não volto a confessar
Que te amo

O corpo diz tudo
a alma é que se acalma (HORTA, 1999, p. 95)

Sinteticamente o poema parte da oposição entre o confessar do eu-lírico e o dizer do corpo. Nessa confissão, a revelação da completude atingida pela expressão do corpo, por isso o poema é feito de tão poucas palavras. O corpo diz tudo.

Evidencia-se o propósito feminista de dar voz ao corpo e elevá-lo à esfera “espiritual”. O amor é saudado e glorificado pelas impressões percebidas na relação corporal na qual a mulher já não teme a entrega, pois, na plenitude do amor, se forma o todo, como coloca Aristófanes. Sobre esse aspecto Octávio Paz comenta: “...para os amantes o corpo pensa e a alma se toca, é palpável” (2001, p. 112), na idéia de amor do crítico, não há possibilidade de amor sem que haja atração carnal. O corpo destituído da idéia de alma faz com que o amor se torne mero erotismo, como coloca Paz. No poema acima, a alma aparece como um atributo do corpo, não se sobrepõe a ele. O corpo é que anima a alma: “Podemos até dizer que, se não fosse a atração pelo corpo, o apaixonado não poderia amar a alma que o anima” (Paz, 2001, p.116).

Contrariando a tradição platônica a qual vê o corpo como prisão da alma, e a tradição cristã a qual crê que a vida é missão de salvar a alma dos prazeres do corpo; a lírica de Horta faz do corpo o encantamento que traduz a paixão amorosa:

Paixão

Limito-me a sentir-te
 Simplesmente
 A beber o teu cheiro
 Cheia de sede

A tomar-te nos meus braços
 Neste incêndio
 Deixando-me afundar
 Por tanto querer-te (HORTA, 1999, p.69)

Há dois momentos marcados no poema. No primeiro, o estático marcado pela expressão dos sentidos exaltados, sobretudo na fusão inusitada ‘beber o teu cheiro’. No segundo, o dinâmico no qual a iniciativa das ações pelo feminino ganha mesma proporção de exacerbação erótica e amorosa ‘Deixando-me afundar’ do primeiro.

A presença obsessiva do corpo conduz à reflexão da postura feminista. Há uma clara opção pelo corpo que é cantado e saudado em sua natureza. Acreditar que haja uma inclinação a reduzi-lo às funções naturais seria um engano. Como afirma Elizabeth Grosz: “O corpo é visto como um objeto político, social e cultural por excelência e não o produto de uma natureza crua, passiva, que é civilizada, superada, polida pela cultura. O corpo é tecido cultural e produção da natureza” (2000, p.76). Tanto as marcas biológicas quanto as culturais estão presentes sem hierarquia nos corpos. Não há intenção de apagar as marcas dessas especificidades corporais:

O teu corpo

Atentas as mãos
 cobrem os lugares
 trocam os sítios e perdem os sinais

Desassossegam o coração
 e mais:
 despertam os silêncios que se entregam

Encontro ou desencontro?
 Não interessa

Veneno a contragosto já intacto
 os corpos se revoltos nunca negam
 de si seu prazer o seu palato

Retrato à beira-boca
 do teu pênis
 se eu canto as virilhas e o olfato
 (...) (HORTA, 1999, p.122)

A imagem do corpo é construída através da percepção das mãos, pelo toque dinâmico que vai sendo ‘descortinado’. Através desta revelação física, aparece a reflexão a propósito do conflito homem/mulher na forma como concebem a sexualidade.

Além de desvendar o corpo através do ato erótico, revela o corpo psicológico repleto de subjetividade. Vê-se que há marcas do desencontro que revela a dicotomia: encontro corpora *versus* desencontro de alma (ou mente?). Não há exclusão, como revela o verso: “Não interessa”. Grosz afirma: “Sejam quais forem os modelos desenvolvidos, eles devem demonstrar algum tipo de articulação interna ou constitutiva, ou mesmo de desarticulação, entre o biológico e o psicológico, entre o interior e o exterior do corpo, ao mesmo tempo que evitar um reducionismo da mente ao cérebro” (2000, p.85). Mais do que cultivar o corpo, o sujeito-lírico mostra um corpo que não se opõe a sua dimensão psíquica, pois está em interação com ela.

Em *Só de amor* a celebração corporal acaba revelando ou desvendando a intimidade dos corpos. Masculino e feminino se encontram através da linguagem dos corpos que se expressam pelos sentidos. O fato de ser o sujeito-lírico uma voz feminina faz com que a intimidade seja mais do que revelada, ela é desnudada. Como sujeito historicamente marcado pela repressão da voz e do desejo, não é estranho que, nesse momento de esplendor do erotismo-amoroso, haja uma ansiedade em desnudar todos os momentos da intimidade, até mesmo do silêncio:

Não entendo os silêncios
que tu fazes
nem aquilo que espreitas
só comigo

se escondes a imagem
e a palavra
e adivinhas aquilo que não
digo

se te calas
eu oiço e eu invento
Se te foges
eu sei não te persigo

Estendo-te as mãos
dou-te a minha alma
e continuo a querer
ficar contigo (HORTA, 1999, p.19)

Poema marcado pelo questionamento que mostra a insegurança do eu-lírico frente ao silêncio do outro na relação amorosa: ‘não entendo’, ‘se te calas’, se escondes’, ‘se te foges’. Essa seqüência de dúvidas contrasta com a demonstração do desejo angustiante da mulher em revelar seus sentimentos e emoções: ‘Estendo-te as mãos’, ‘dou-te a minha alma’. Talvez seja realmente a inquietação da escrita feminina que emerge nesse poema, ou seja, mostrar a pulsão contida da mulher.

Cantar a intimidade e desvendar a intimidade do outro mais do que quebra de silêncio é um ato que mostra uma percepção feminina de descobrir-se e descobrir o outro. Não estaria aqui a mulher moderna, experiente e precavida que Maria Rita Kehl afirma estar nascendo com Mariana Alcoforado autora das *Cartas portuguesas*. Essa mulher que não tem medo de revelar sua intimidade e de desejar ser correspondida. Ao contrário da freira Mariana, essa mulher moderna não se satisfaz apenas com seu amor solitário, ela quer o outro para se completar. Como bem coloca Octávio Paz, o amor é desejo de completude, a eterna busca da metade perdida, como simboliza o mito do andrógino. Quando o amor não supõe o outro, torna-se puro erotismo, afirma Paz.

O sentimento amoroso é a grande tônica, embora a carga erótica sempre prevaleça. Nesse sentido, a lírica de Horta se afasta profundamente da idéia de amor romântico, ou seja, o ideal de amor sublime do platonismo camoniano, evocado intertextualmente, é erotizado:

Delírio

É o meu mel
que eu cheiro na tua boca

É no teu pênis
que eu bebo a sede toda

Nos teus lábios abertos
que me vencem
eu nado devagar sem ter vergonha

É a lagoa – digo
de veludo

(...)

É a proa do prazer
sobre o lençol
onde mais tarde vai rebentar a onda

Secreto é o ruído
dos corpos

no combate

Os elmos já depostos pelo chão
caídas as viseiras e as máscaras
o vestido misturado à armação

São fulvos os cavalos
com as patas cor de pó
tropeçando na paz adormecida

Eu levo a bandeira
do orgasmo
E “para tão grande amor é curta a vida” (HORTA, 1999, p.96-97)

O poema reflete a aproximação entre uma batalha: e um ato sexual. As palavras que semanticamente remetem à batalha são metáforas sexuais. Nessa batalha, o ‘guerreiro’ é vencido pelas ‘armas’ femininas, as carícias que o derrubam pelo prazer. Ironicamente, a bandeira da vitória é o orgasmo, justamente por ser o elemento mais interdito à sexualidade feminina.

A presença da tradição literária portuguesa na citação explícita do verso de Camões conclama a elevação do amor erotizado à esfera espiritual, ou seja, da sublimação. Além de haver homenagem à poesia clássica, há um desafio ao aspecto “sagrado” da moralidade portuguesa. As imagens aproximam o ato sexual de uma batalha, que tanto evoca as novelas de cavalaria como também as navegações. Na lírica e na épica portuguesa erotizadas, a grande vencedora das batalhas é a voz do sujeito lírico feminino que conquista o orgasmo, símbolo máximo da liberação feminina. Nessa bandeira de orgasmo, a voz de Camões conclama o amor que é tema universal, por isso no contexto da década de noventa do século XX, não há mais como separá-lo da sexualidade.

As imagens, por outro lado, mostram o culto à arte erótica. Retomando as palavras de Anthony Giddens (1992), no contexto da modernidade do poema, o erotismo conduz a sexualidade ao amor confluyente, no qual o prazer sexual é a chave dos relacionamentos afetivos. O fato de ser o sujeito lírico feminino o condutor das práticas eróticas, além de mostrar que a mulher moderna já não aceita a subordinação nas práticas sexuais, reafirma que o culto das habilidades sexuais é uma especificidade feminina já cultivada nas sociedades não-ocidentais.

O culto à arte erótica está sempre direcionado na valorização do corpo, principalmente no livro *Minha senhora de mim*. Se naquele livro o corpo foi celebrado e apresentado como elemento principal em todas suas possibilidades de prazer no jogo

erótico, em *Só de amor* ele já consolidou sua presença. Por isso a agressividade do erotismo se atenua, pois as partes inusitadas, como joelhos, axilas etc. já não chocam, visto que elas fazem parte naturalmente no ritual da intimidade amorosa:

Joelho

Ponho um beijo
Demorado
No topo do teu joelho

Desço-te a perna
Arrastando
A saliva pelo meio
Onde a língua
Segue o trilho
Até onde vai o beijo

Não há nada
Que disfarce
De ti aquilo que vejo
(HORTA, 1999, p.33)

O joelho foi escolhido como ponto de partida na exploração do corpo. O poema traça um percurso através dos verbos de movimento que remetem uma ‘trilha corporal’ no rito erótico. A imagem do eu-lírico está em metamorfose, pois no primeiro momento a suavidade e a delicadeza do beijo. Em seguida, o eu-lírico ganha aspecto animalesco: ‘A saliva pelo meio/ Onde a língua segue o trilho’. Paladar e olfato são fundamentais nessa ‘escalada’ de busca do objeto do desejo: ‘De ti aquilo que vejo’. Esse poema parece sintetizar a fusão entre rito erótico e instinto sexual.

Como ocorre na grande maioria dos poemas, o paladar e o olfato são os sentidos mais usados no ritual erótico. Sobre a presença dos sentidos na poesia de Horta, Soares comenta: “A visão, o tato, o paladar, a audição e, mais indiretamente o olfato (...) são convocados para que mais completo se faça o ritual amoroso...” (1996, p.12). Por isso, elementos naturais participam do ritual amoroso, no qual o elemento humano se confunde e se funde à natureza:

Sabor

O teu travo a madrugada
A erva doce

O teu cheiro a madeiro
Nos cabelos

O teu sabor a noite

A lua cheia
 O teu odor a cravo
 Que se enleia
 Nas axilas brandas e vagueia

Entranhando-se doido
 Nos teus pêlos (HORTA, 1999, p.94)

O destaque usado para celebrar o corpo é o ‘sabor’. Na exploração dos sentidos, paladar e olfato evidenciam que o ser humano faz parte da natureza. Por isso, o seu gosto e odor se confundem. O corpo ganha assim a imagem dinâmica dos cheiros ‘entranhando-se’ ou seja, sendo absorvido, tanto quanto absorve os odores. Assim eles se integram e se fundem.

A propósito da presença dos elementos naturais no ato amoroso, Soares afirma que: “Através da escrita apoiada em um processo de transformação e permuta, a mimesis das sensações vivenciadas por um eu feminino em comunhão com o vigor e a presença da natureza traz-nos, simbolicamente, a consciência da natureza em nós” (1996, p.9). No ritual amoroso, há a presença forte do olfato através do gesto de devoração ou de degustação suave do par amoroso. A poetisa parece querer expressar todo o momento que os seres humanos são partes da natureza, assim desejo erótico e instinto sexual (cultura/natureza) já não se separam:

Canela

A canela dos teus ombros
 Que provo

À mistura com
 O açúcar
 Do teu umbigo? (HORTA, 1999, p.106)

O corpo erotizado através da assimilação aos elementos naturais já está totalmente fundido à natureza, não há mais separação também entre o feminino e masculino. Esse desejo de fusão com o outro, além de remeter ao mito do andrógino, remete à busca constante de continuidade na concepção de Bataille. Os corpos se alimentam mutuamente, quebrando a descontinuidade entre os seres.

O erotismo representa não apenas a continuidade do caminho aberto por Florbela Espanca, mas a conquista da libertação da voz feminina. O empenho em desvendar o

universo reprimido das mulheres é a marca da trajetória de engajamento político, o qual não poderia deixar calada a voz do corpo que canta o prazer feminino.

Romper os tabus e interdições da sexualidade é o caminho que leva a voz feminina ao encontro da natureza, negando assim os valores culturais do patriarcado opressor. Assim são justificados os simbolismos e metáforas vegetais e animais constantes. O corpo humano é visto como um elemento natural em harmonia com os outros elementos. Dessa harmonia resulta a plenitude erótico-amorosa.

Marcados pela extrema ousadia, muitos poemas questionam elementos sagrados que contribuem para a manutenção do silêncio da mulher. Mexer esses símbolos (mãe, anjo) é fazer refletir os conceitos da “moral sexual cristã” e reescrever a mulher na história. Libertar-se desse peso só é possível através da libertação da linguagem poética que não teme as palavras ‘não poéticas’ proibidas.

O erotismo na obra poética de Horta, em consonância com as discussões da crítica feminista, traz a problemática da condição feminina, a partir da ótica do amor e da sexualidade. Por outro lado, valoriza o reencontro com a natureza, não só da mulher, mas do ser humano, como coloca Rosiska D. de Oliveira: “Dissolver e fundir homens e mulheres, masculino e feminino, no magma de uma natureza humana indiferenciada, é romper a própria dinâmica da vida”(1991, p.143).

Ao erotizar de temas comuns à escrita feminina, como maternidade, relação amorosa e anjos, a poetisa não retoma o essencialismo sexista, mas coloca o feminino em uma nova perspectiva de experiências libertárias que expõe a conquista histórica do feminismo no século XX, e abre os novos caminhos de integração latentes no último livro de poesias *Só de Amor*.

III - PALAVRA REVOLUCIONÁRIA: poesia resistência

A poesia resiste à falsa ordem, que é, a rigor, barbárie e caos, ‘esta coleção de objetos de não amor’ (Drummond). Resiste ao contínuo “harmonioso” pelo descontínuo gritante; resiste ao descontínuo gritante pelo contínuo harmonioso. Resiste aferrando-se à memória viva do passado; e resiste imaginando uma nova ordem que se recorta no horizonte da utopia. (Alfredo Bosi)

Em “O ocaso da vanguarda” Otávio Paz, ao comparar a vanguarda do início do século XX com o Romantismo, afirma que a semelhança central entre eles é a pretensão de unir vida e arte. Ambos os movimentos não foi: “...apenas uma estética e uma linguagem; foi uma erótica, uma política, uma visão do mundo, uma ação: um estilo de vida.” (1984 p.134). Havia uma ambição de mudar a realidade, sem dúvida uma intenção revolucionária. Paz defende que tanto os filósofos quanto os revolucionários não entenderam a atitude ambígua dos poetas que: “...vêm na magia e na revolução duas vias paralelas, mas não inimigas, para transformar o mundo” (1984, p.137).

Nas palavras de Paz, fica evidente que poesia e revolução, apesar da aparente negação mútua, sempre caminharam juntas: “...a operação mágica não é essencialmente distinta da operação revolucionária. A vocação mágica da poesia moderna, desde de Blake até nossos dias, não é senão a outra face, a vertente obscura, de sua vocação revolucionária” (1984, p.138). Mesmo que Paz esteja se referindo à Revolução russa, é importante notar como o lirismo se coloca diante de situações políticas em momentos históricos de transformação das coisas do mundo. “A poesia é a verdadeira revolução” (1984, p.143) diz Paz, pois ela leva a repensar as relações pessoais. A vocação revolucionária da poesia é sua natureza de transformar a presença do homem no mundo: “O poema não é um ato puro, é uma contingência, uma violação do absoluto”. (1984, p.144).

O caráter revolucionário da poesia consiste na capacidade que ela tem de forçar um olhar muito mais intenso e crítico para a realidade. Assim, questiona essa realidade como uma ação política, porém sem deixar ser convertida em instrumento a serviço de uma ideologia política, como ocorreu com muitos poetas que vivenciaram a Revolução russa. Ao questionar a realidade, a poesia capta a história que, segundo o crítico, é um texto produtor de outros textos. A história, diz Paz, não é única. Ela aponta para aquilo

que a crítica contemporânea tem destacado, ou seja, a abertura à pluralidade de vozes na qual a sociedade se coloca em tempo plural que é refletida na poesia comprometida com a história.

A poesia é inconcebível sem a história. Ela é construída pela multiplicidade de suas vozes. Paz deixa isso evidente ao concluir que: “O poeta não é o ‘autor’, no sentido tradicional da palavra, mas um momento de convergência das diferentes vozes que confluem para um texto” (1984, p.200). A participação do leitor é fundamental no ato de recriação histórica do poema. Como define Paz: “O poema é uma virtualidade trans-histórica que se atualiza na história, na leitura. Não há poema *em si*, mas *em mim* ou *em ti*. Vaivém entre o trans-histórico e o histórico” (1984, p.202). Como ato revolucionário, a poesia afirma e nega a história pois está sempre redimensionada. Ela faz a crítica da atualidade em que se inscreve, mostrando-se assim atual: “Ler um texto poético é ressuscitá-lo, re-produzi-lo. Essa re-produção desenvolve-se na história, mas se abre para um presente, que é a abolição da história” (1984, p.209).

Em “Poesia e história” Octávio Paz reafirma a extrema ligação entre a poesia e a história: “O poema, ser de palavras, vai mais além das palavras e a história não esgota o sentido do poema; mas o poema não teria sentido – nem sequer existência – sem a história, sem a comunidade que o alimenta e à qual alimenta” (1982, p. 225-226). As palavras do crítico apontam para o caráter datável da poesia, ou seja, o poder que a poesia carrega de tornar presente os momentos consagrados pela poesia. É o que Paz chama de ‘consagração’ do instante: “...privilegiado da corrente temporal” (1982, p.227). É o instante que o poeta cria e o leitor recria. Ao participar do ato criativo do poeta, o leitor, segundo Paz, recria a si próprio. Por isso, o poema é sempre uma obra inacabada, pronta para ser completada ou recriada por um novo leitor.

Paz conclui que o poema é histórico como produto social e também como criação que transcende o histórico. Nesse aspecto, a poesia se torna revelação do homem: “Essa revelação é o significado último de todo poema e quase nunca é dita de modo explícito, mas é fundamento de todo o dizer poético” (1982, p.230). Paz afirma, entretanto, que a revelação da condição humana não é uma explicação, pois vai além: é uma experiência em que a própria condição se revela ou se manifesta.

A necessidade de resistir às ideologias fez com que a lírica procurasse se desligar da história. Alfredo Bosi (1977) afirma que a modernidade se modelou como recusa e ilhamento. Recusa aos discursos dominantes. Fato que tem como marco o Pré-Romantismo. Assim, os poetas modernos se afastaram da realidade, ou seja, da barbárie

de transformar a poesia em mercadoria e o poeta em burocrata da linguagem. A poesia se fechou em si, quebrando o antigo desejo do poeta de ser compreendido por todos. Como afirma Bosi: “A metáfora do avestruz que cobre a cabeça diante do inimigo é eloqüente demais para exigir comentários” (1977, p.144).

Sophia M. B. Andresen no discurso “Poesia e revolução” define o caráter revolucionário da poesia: “O amor positivo da vida busca a inteireza. Porque buscar a inteireza do homem numa sociedade como aquela em que vivemos é necessariamente revolucionária” (s/d, p.75). Em outras palavras, Andresen confirma o pensamento de Paz de que o significado último da poesia é revelar o homem. A poetisa confirma o caráter político da poesia, por isso ela é desalienante: “E porque desalienar, conquistar a inteireza de cada homem é a finalidade radical de toda a política revolucionária, o projeto de uma política real é, por sua natureza, paralelo ao projecto da poesia” (s/d, p.76).

Andresen traça a profissão de fé da poesia, ou seja, inspirar e profetizar os caminhos da desalienação. Percebe-se assim a estreita relação da poesia com a realidade social. Ela não deve ser adorno, nem luxo em uma sociedade necessitada de profundas transformações. Sintetizando a função social da poesia, que vem ao encontro tanto do pensamento de Paz como também Bosi e Adorno, Andresen afirma: “...é a poesia que desaliena a nossa consciência” (s/d, p.77).

A revolução portuguesa: gestação de uma nova poética

Enchem-se as ruas de júbilo. Destemem os corpos. Apertam-se mãos desconhecidas. Trocas de sorrisos e cravos gravam a marca da liberdade nesta hora de prata. Não vá lá fugir. Munificentes, os seios das mulheres despejam-se nos olhos encadeados dos soldados. Em suas figuras de espanto plasma-se o assombro de crianças que abrissem uma caixa de brinquedos e de dentro saísse uma coisa colossal que os transcende, que lhes põe a cabeça a girar. Não atinam com a razão da oferenda aluvial de flores com que as mulheres os aspergem. Enfiam-nas nos canos das metralhadoras que não disparam um tiro e entram na festa estonteados por uma rajada de hossanas que, sem motivo que saibam, os arrebatam. (Natália Correia)

No dia 25 de abril de 1974 foi consolidada a Revolução dos Cravos em Portugal. Impulsionada pelos movimentos operários, a revolução marcou o fim da ditadura fascista que há décadas oprimia o povo português. Como vanguarda nessa luta, a classe operária enfrentou a violenta repressão que tentou a todo custo abafar seus protestos e

suas reivindicações. Participações importantes nesse processo histórico, foram as dos movimentos democráticos, compostos principalmente pelo movimento juvenil e pelas chamadas camadas médias dos intelectuais. Desses movimentos surgiram frentes de lutas contra a ditadura. Como afirma Alfredo Cunha, a quinta dessas frentes, a luta contra a guerra colonial: “...tornou-se nos últimos anos do fascismo um vigoroso movimento nacional” (2004, p.1). A participação dos poetas e ficcionistas na revolução foi marcada pelo registro do vivenciado, principalmente nas obras daqueles que acompanharam o antes, o durante e o depois da Revolução.

Maria de Lourdes Netto Simões chama de “geração de abril” aos artistas desse período que, paralelamente à revolução histórica, edificavam a revolução da literatura. Segundo Simões, a relação da produção literária com o processo de revolução política se dá na gestação (opressão e luta contra a ditadura), na eclosão (espanto e alegria) e na repercussão (conquista da democracia e busca de identidade). Ao traçar esse paralelo, Simões coloca: “A revolução portuguesa passa da ditadura para a democracia em paralelo com a revolução que acontece no processo da comunicação literária, a qual ultrapassa os recursos do silêncio, criando um novo discurso e novas formas de comunicação” (2004, p.3).

Os acontecimentos históricos que culminaram com a Revolução dos Cravos fazem parte de um processo social de gestação que ganha relevância na década de sessenta. É o período da gestação revolucionária marcada pela opressão em todas as esferas da sociedade e também pelo início da consciência das classes operárias que fazem nascer os movimentos de luta contra a ditadura. O silêncio é a palavra que representa o panorama dessa década. Esse silêncio acaba se convertendo em processo de criação de um discurso no qual a contenção de palavras passa a ser recusa e protesto. O tempo de silêncio da ditadura dos anos sessenta é marcado pelo início das revoltas das colônias portuguesas na África e pelos movimentos dos estudantes e dos intelectuais que se unem à classe operária na luta pela liberdade. Inspirados pelas ideologias socialistas e marxistas, esses movimentos começam a construir os alicerces da revolução.

É na contenção das palavras e nas metáforas literárias que os escritores registram e questionam a história vivenciada. Nesse contexto, a situação da mulher começa a sair do obscurantismo marcante de sua história. Simões afirma que nos anos sessenta algumas obras começam a questionar a situação de subordinação e opressão da mulher. Na década de setenta as escritoras portuguesas Maria Isabel Barreno e Maria Velho da

Costa se unem à Maria Teresa Horta, para publicarem o livro *Novas cartas portuguesas*, no qual fazem da criação literária instrumento de luta contra os valores patriarcais. Uma obra desafiadora que denuncia, além da condição de opressão da mulher, a guerra colonial e a emigração; por isso acabou por levar suas autoras a serem julgadas pela ditadura de Marcelo Caetano que considerou o livro imoral e pornográfico. Esse livro é um marco histórico da presença das mulheres na luta pela liberdade de expressão, porém sua importância ganha dimensão muito maior por refletir o desejo da mulher de escrever a história do oprimido, principalmente das mulheres.

Uma nova geração literária se forma na década de sessenta. Embora herdeiros do Neo-realismo, essa geração tende à preocupação com o discurso, o que já era uma tendência geral da época, como coloca Simões: “A linguagem literária evidencia uma tendência para o experimentalismo e à fragmentação. O papel do artista na sociedade deveria ser o de luta sutil” (2004, p.9). Uma das marcas importantes do discurso literário é o caráter documental (muito marcante na poesia de Maria Teresa Horta) que se soma à influência experimental e estruturalista. Isso possibilita, afirma Simões, que ocorra um diálogo cultural possível entre o artista e a sociedade: “... através da obra, em interação, onde o primeiro retrata uma condição social e a segunda emancipa-se a partir das idéias vinculadas” (2004, p.110).

Após o dia 25 de abril, muitos escritores começam a recuperar a voz contida: “É a voz engasgada pelo espanto e a emoção explodida que caracterizam a fala desses primeiros anos, considerados da eclosão revolucionária” (SIMÕES, 2004, p.16). Nesse período, a produção literária revelada do tempo da ditadura espantou mais pela escassez do que pela novidade em termos estéticos. Mesmo que numericamente tenha sido pouco expressiva, há um relevante entrelaçamento com os acontecimentos sócio-políticos. É o que ocorre nas obras da geração de abril, principalmente aqueles que estavam engajados nas lutas políticas de transformação social. No caso de escritoras, como Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa, há o nítido comprometimento com a causa feminista.

O período pós-revolucionário é marcado por uma significativa crise de identidade em decorrência dos acontecimentos históricos. Por isso, a busca de identidade é uma temática que aproxima os escritores e os poetas que foram inibidos pela repressão fascista. É a hora de se escrever uma nova história. A crise de identidade coloca fim a um ciclo histórico que deixa suas marcas no mal resolvido problema da descolonização e na difícil questão dos retornados. A consciência das experiências históricas é tematizada, tanto na ficção como na poesia, revelando que a tradição neo-

realista ainda permanecera ativa, mesmo perante as influências das inovações das novas vanguardas. Simões revela que a retomada da história é impulsionada pela memória dos autores que viram, sentiram e experimentaram os acontecimentos revolucionários. Somados a eles, muitos que vieram depois se empenham no resgate do histórico. A reconstrução da história portuguesa é feita através da literatura, que traz outro viés que não é o oficial.

O novo olhar para a história se soma à revisão dos mitos lusitanos, como supõe Simões: “O mito, como um modo de estar na história, a ela se incorpora por força dos discursos de dominação; a ficção, por sua inerente ambigüidade, transforma-os ou neutraliza-os” (2004, p.27). Essa revisão ganha formas peculiares decorrentes das perspectivas que cada autor define sua maneira de ver e sentir os mitos.

No novo olhar, a literatura, como observa Simões: “...se propõe como interpretadora da realidade e se acerca da verossimilhança realista, que gradualmente se afirma como meio de ‘ganhar’ o leitor” (2004, p.28). Essa interpretação da realidade considera a individualidade do ato criador. A necessidade de muitos autores de se aproximarem do leitor e tornarem o texto literário mais legível leva à: “...mistura de contrários como o erudito e o popular; daí o entrelaçamento da ‘história’ na história; daí o descompromisso com escolas, ou formas, ou gêneros; daí a intensificação da intertextualidade por recursos mais sofisticados como a paródia, o pastiche” (2004, p.28). Muitas inovações compõem a revolução que a linguagem poética sofreu no período pós-revolução. Assim o limite entre prosa e poesia leva a uma postura mais transgressora em relação às formas tradicionais. Já as formas consideradas marginais acabam por ser absorvidas, como é o caso do diário, da crônica e das memórias.

No caso específico da poesia, Gastão Cruz em *A poesia portuguesa hoje* (1973) destaca a importância das estruturas poéticas nas décadas de 50 e 60. A publicação de *Poesia 61* afirmou com maior vigor essa tendência que marcou a revolução na poesia portuguesa. Fernando Guimarães destaca que a tendência à valorização dos aspectos próprios da linguagem já se fazia presente em poetas de gerações anteriores. A evolução da poesia dos autores da *Poesia 61* mostra que a dimensão simbólica não desapareceu em muitos deles. Nem mesmo a inspiração na realidade deixou de se manifestar com o distanciamento da revolução. Até a década de oitenta, a temática relacionada aos acontecimentos revolucionários permeava a produção literária. Simões percebe que os ecos da revolução ainda são sentidos de um imaginário já amadurecido com o distanciamento. A produção nascida nos anos sessenta vivencia a década de setenta e

atinge a maturidade, na década de oitenta se consolidou como versão não oficial da história, como propõe Simões. Essa produção que: “Provavelmente preencherá os vazios deixados pela história oficial, já que é reinterpretação do acontecido, perspectivas da visão fragmentada e, por vezes, contraditória dos seus vários leitores/escritores” (2004, p.32).

A importância da produção literária desse período ganha dimensão maior não só pelo fato de ser registro da história, mas, sobretudo, por seu próprio aspecto revolucionário, ou seja, a mutação de uma linguagem em busca de novos procedimentos. Do ponto de vista histórico, houve mudanças estruturais da sociedade, mas acima de tudo, das mentalidades. Como bem coloca Simões: “A revolução sonhada, aquela que muda consciências, tem os seus soldados nos escritores, não no exército armado” (2004, p.32).

Nessa perspectiva, Simões afirma que a revolução verdadeiramente será consolidada gradualmente: “As pessoas vão analisando a frustração do sonho e analisando a si mesmas, parte do processo revolucionário, e vão também mudando. A revolução sonhada é sonho, e o será sempre, porque sonho é sonho” (2004, p.32). O grande desafio da história é a consolidação do sonho. As mudanças no discurso literário acompanham esse desafio de levar o leitor a fazer a releitura da história e a reinterpretá-la.

No repensar cumpre focalizar a participação da mulher no processo de revolução social. No seio de uma sociedade de valores patriarcais, a mulher situa-se duplamente no espaço do isolamento. São poucas as vozes de mulheres intelectuais que se fizeram ouvir através do discurso literário. Embora escritoras de grande expressão, como Maria Velho da Costa, Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta, Lília Jorge e Natália Correia, tenham tido participação significativa na geração de Abril, a voz feminina ainda encontra grande resistência para deixar o silêncio. As três primeiras por seu comprometimento com a luta feminina foram as que trouxeram a mulher portuguesa para a luta através de suas personagens ou do sujeito lírico da poesia. Além de situá-las na revolução de seu país, colocou-as no palco mais amplo da revolução das mulheres, como um processo histórico que ultrapassa a luta datável de um povo para atingir o nível de universalidade que é a luta pela causa das mulheres.

A revolução feminista: a conquista do espaço público

Ninguém nasce mulher, torna-se mulher”. (Simone de Beauvoir)

Em *Mulheres públicas*, Michelle Perrot traça a extremidade que marca o termo público quando se refere aos homens e às mulheres: “O homem público, sujeito eminente da cidade, deve encarnar a honra e a virtude. A mulher pública constitui a vergonha, a parte escondida, dissimulada, noturna, um vil objeto, território de passagem, apropriado, sem individualidade própria” (1977, p.7). O lugar das mulheres no espaço público sempre foi problemático. Desde os gregos sempre houve atribuições negativas à presença de mulheres no espaço do qual os homens se julgavam proprietários. Perrot afirma que os corpos das mulheres sempre causam pavor, por serem descritos como doentios, histéricos, nervosos e inquietantes. Às mulheres foram atribuídos os excessos das Revoluções pela falta de equilíbrio. Para ela: “Essas representações, esses medos atravessam a espessura do tempo e se enraízam num pensamento simbólico da diferença entre os sexos” (1977, p. 9)

Perrot mostra as imagens de mulheres que foram difundidas no espaço público como ideais no século XIX. Essas imagens reproduzidas em monumentos, fazem da mulher o espetáculo de contemplação dos homens. Ela diz que os monumentos de representação feminina fazem reforçar a dualidade entre o amor sonhado e a sexualidade do romantismo, aumentando assim o distanciamento entre corpo e coração.

Como objetos de contemplação no espaço público, as mulheres têm a beleza como um dever. Por isso, as cortesãs tornam-se modelos para a burguesia. Não só em relação à moda, mas também em relação ao comportamento. A historiadora aponta que, na falta de testemunhos recalcados pela decência, a literatura oferece muitos exemplos. As mulheres são as grandes leitoras dos romances do século XIX que trazem imagens femininas de todas as espécies. A leitura de romances era uma maneira de se apropriarem do mundo.

No século XIX, sobretudo na França, atraídas pelo mercado de trabalho, as mulheres começam a entrar nas cidades. A principal função, entretanto, é de domésticas, o que ainda as mantém no espaço privado. Há na verdade uma segregação sexual do espaço público, pois há lugares que são proibidos às mulheres como os espaços políticos, jurídicos, intelectuais e esportivos. Outros espaços lhes são exclusivos como lavanderias, grandes magazines e salões de chá. São lugares de socialização das mulheres, conforme a classe social a que pertencem. As burguesas circulam nos lugares fechados e as mulheres populares se encontram nas ruas, lavanderias e mercados. Assim, as mulheres das classes populares são aquelas que têm maior contato no domínio público.

Por isso, Perrot afirma que a mulher do povo era a mais ‘pública’ de todas. Devido ao trabalho, ela era ‘empurrada’ para a rua. As lavanderias na França do século XIX foram os lugares mais importantes da vida social da mulher popular. Isso se deve ao fato de a lavanderia ir se tornando aos poucos um lugar misto, pois com a introdução das máquinas, passa a haver um controle pelos homens.

Sobre a circulação da palavra na esfera pública, Perrot coloca que: “A idéia de que a natureza das mulheres as destine ao silêncio e à obscuridade está profundamente arraigada em nossas culturas”. (1977, p.59). Apesar disso, a historiadora mostra a influência da palavra das mulheres nas camadas superiores da sociedade através das conversações em salões. As mulheres francesas começaram a ir às tribunas como ouvintes, chegando a interpelarem os oradores, mostrando interesse pelo debate público. Isso as levou a serem expulsas e proibidas de falar de política pelo poder revolucionário.

Ao longo do tempo, as mulheres foram abrindo caminho na esfera pública. Muitas vezes esse espaço foi conquistado pela brecha deixada pelos homens, como acontece nos tempos de guerra. Essas guerras foram extremamente conservadoras, pois quando terminaram, recolocaram as mulheres em seus antigos lugares. Por outro lado, o acesso das mulheres no mercado de trabalho possibilitou que os homens alcançassem melhores posições. Mantinha-se a inferioridade feminina. Daí a importância da educação e da preparação das moças. Segundo Perrot, a instrução abria para elas a possibilidade de ingresso em muitas profissões, principalmente na área da educação e da saúde.

Além da influência na educação, as mulheres tiveram papel fundamental na transmissão religiosa durante o século XIX na Europa. A Igreja, através das mulheres, tentava reconquistar os espíritos. A historiadora conta que o poder espiritual das

mulheres era exercido através da piedade e da mística. Essa também caracterizou uma das formas de entrada no domínio público, já que através da caridade e da filantropia podiam deixar o espaço privado e conquistar novos horizontes. A historiadora nota, porém, que muitas dessas ‘damas padroeiras’ tinham idéias moralizantes bastante estreitas. Mesmo assim não deixavam de exercerem um abalo na fronteira entre o público e o privado.

A luta das mulheres para entrarem no espaço público tem sido árdua, principalmente no que diz respeito às três ordens que, desde a Idade Média, têm sido os santuários proibidos a elas: o militar, o religioso e o político. Mesmo que em alguns momentos da história, algumas mulheres tenham conseguido entrar nesses territórios, na maioria das vezes, o poder era exercido com mais autoridade do que os homens, como o caso da ‘dama de ferro’ na Inglaterra. Essas mulheres, em momentos de crise, enfrentam a tempestade por serem demasiadamente enérgicas: as salvadoras da pátria, como Joana D’Arc.

Perrot argumenta que os militares são menos resistentes à presença feminina do que os políticos. As guerras revolucionárias sempre provocaram o patriotismo das mulheres. No meio religioso está a maior resistência às mulheres. Isso acontece principalmente nas religiões monoteístas. A desigualdade entre os sexos sempre foi reforçada pelo judaísmo, cristianismo e pelo Islã. Excluídas da palavra e do sacerdócio, o que seria uma forma de reconhecimento público, as mulheres continuam sua luta para conquistar a entrada nesses espaços hostis. A historiadora conta que o protestantismo, nesse aspecto, realizou uma ruptura. As mulheres são pastoras há muito tempo, enquanto o catolicismo resiste à ordenação de mulheres. O catolicismo, como o Islã, talvez ainda seja o grande bastião de resistência de entrada das mulheres no espaço público.

Mesmo com resistência, as mulheres se apoderaram do espaço público. As organizações feministas tiveram o papel fundamental nas grandes batalhas. Perrot mostra que os movimentos feministas hoje já não têm o brilho das décadas de 70 e 80, quando conquistas importantes aconteceram. Mesmo que atualmente as divergências ideológicas dividam as feministas, principalmente na questão da identidade de gênero, o acesso ao mundo público é uma realidade. É evidente que esse acesso perde proporção em países de menor desenvolvimento e de extremismo religioso. Nesses países, o desafio para as feministas ainda é grande, principalmente quando têm de enfrentar a hostilidade não só dos governantes como também das próprias mulheres.

As mulheres e a luta de classe

Em seu discurso proferido em 12 de maio de 1912, Rosa de Luxemburgo faz um profundo questionamento sobre a questão da luta de classe e sobre o sufrágio feminino. Ela ressalta a importante participação das mulheres na luta pela social democracia na Alemanha. As mulheres, mesmo sem ter direitos políticos, participaram ativamente na causa proletária. Apesar da intensa participação nas conquistas, elas não haviam conseguido ainda o sonhado direito ao voto.

Luxemburgo considera inclusive o trabalho doméstico produtivo, como o das donas de casa e a criação dos filhos. Ao contrário do sistema capitalista que considera produtivo apenas o trabalho lucrativo. É a condição de proletária que tira a mulher do ‘ciclo familiar’ e a coloca na luta de classe. Embora Luxemburgo afirme que a luta de classe tenha ampliado o horizonte das mulheres, tirando-as do estreitamento do lar, não houve efetivamente um rompimento da mulher com a função doméstica, pois é fato ainda nos tempos atuais a dupla jornada de grande parte das mulheres trabalhadoras.

Luxemburgo acreditava que o sufrágio das mulheres seria o caminho para a conquista da igualdade, como as primeiras feministas do século XIX sonhavam que o direito ao voto faria com que todas as outras reivindicações fossem alcançadas. Como coloca Rose Marie Muraro (2001), não foi isso que ocorreu. As feministas do início do século XX também se envolveram em outras lutas sociais, como as norte-americanas na luta contra a escravidão. O envolvimento nas lutas operárias, entretanto, trouxe conflitos ideológicos entre mulheres de classe média e operária.

A partir do século XIII começa a caça às bruxas. As mulheres historicamente sempre praticaram os cuidados com a saúde através da manipulação de ervas. Com o domínio da Igreja e a crescente prática da medicina pelos homens, as curandeiras acabam sendo consideradas subversivas e são perseguidas. O número de mulheres exterminadas em quatro séculos atinge a casa dos milhões. Foi sem dúvida o maior genocídio da história da humanidade. É nessa época que os papéis sexuais e as normas de conduta são fixados e mantidos até hoje: “Aparentemente parece exagerada a afirmação de que a caça às bruxas foi uma pré-condição para a solidificação do Estado moderno” (MURARO, 2001, p.110). A autora se fundamenta no fato de que o poder

centralizado exige corpos normatizados que não transgridam. Como a frigidez era a norma, a bruxa constituía o símbolo da mulher orgástica, pela crença de que mantinha relações sexuais com o demônio. Muraro ressalta que a caça às bruxas e a normatização da sexualidade atingiram principalmente as mulheres pobres, o que teve como consequência a submissão do proletário: “...estas mulheres já tinham, pois, os seus corpos reprimidos e inorgásticos e podiam, assim, transmitir aos seus filhos e filhas as regras de submissão que viriam a torná-los os operários e operárias submissos e de corpos dóceis do século XIX em diante” (2001, p.121).

Desde a Idade Média, a mulher pobre tem sido a grande revolucionária da história. Elas participaram de todas as revoltas camponesas, da guerra civil inglesa, da reforma protestante e em muitos levantes camponeses na Europa até o século XVIII. Tiveram, sobretudo, papel fundamental na Revolução francesa. Nesse episódio marcante foram elas que tomaram as iniciativas violentas em defesa do pão de seus filhos.

Durante o século XIX, as mulheres formavam quase metade da massa operária nas fábricas e também nas minas de carvão, porém eram exploradas e trabalhavam em condições inumanas. A mortalidade feminina era terrivelmente alta devido ao fato de além de ganharem menos e trabalharem mais, as mulheres doavam a escassa comida aos maridos e filhos, como afirma Muraro. Nesse mesmo século, Karl Marx e Friedrich Engels escrevem o manifesto comunista convocando os operários a se unirem contra a opressão, porém deixam as mulheres de fora. Como mostra a autora, Marx ainda culpa as operárias por seus maus princípios morais. No mesmo ano de publicação do manifesto, as primeiras feministas se reúnem em um encontro nos Estados Unidos. Começava assim a germinação de um movimento que ao longo do tempo alcançará grande proporção.

O movimento feminista nasce praticamente junto do movimento operário, na era da civilização industrial. Muraro diferencia a luta das mulheres da luta de classe, classificando a primeira como mais profunda e com mais obstáculos: “...aparentemente o apelo de Marx visava erradicar apenas a sociedade de classe, mas o das mulheres ia muito mais além. O que elas reivindicavam era a supressão do patriarcado, muito mais antigo e mais profundo do que a sociedade de classes” (2001, 133).

Embora o movimento feminista tenha agitado toda a segunda metade do século XIX, só na década de vinte do século XX, as mulheres conquistaram o direito ao voto na maioria dos países industrializados, todavia, a grande maioria das mulheres votava de

forma conservadora, não alterando assim a situação de opressão e exploração. Além disso, o culto da domesticidade feminina ganha força após a Primeira guerra mundial. Embora essa década tenha dado uma abertura significativa em termos de sexualidade, a domesticidade prevalecia: “O orgasmo clitoriano, que devia ser o das bruxas, é agora substituído pelo orgasmo vaginal, que seria o da mulher ao mesmo tempo sexuada e materna” (MURARO, 2001, p.137).

A dicotomia privado/público não se alterou, portanto, a situação da mulher quase nada mudou, mesmo com todo o esforço das feministas. A situação se agrava devido à Grande Depressão, pois as mulheres foram as primeiras a perderem seus empregos. Devido a isso, nos anos trinta, a mística da feminilidade e o reacionarismo chegam ao seu ponto máximo, porém ainda se agrava mais, principalmente na Alemanha, com o advento do nazismo.

A evolução da condição da mulher não é homogênea. Ela está diretamente relacionada à condição sócio-econômica dos países. Nos países subdesenvolvidos, as mulheres de classe operária ainda são exploradas pelo capitalismo. Como força de trabalho necessário tanto à acumulação de capital como à sobrevivência da família, a mulher acumula dupla jornada, além de, na maioria das vezes, ganhar bem menos do que o homem. Já nas classes dominantes, apesar da situação de riqueza e poder, a grande maioria das mulheres reproduz os valores tradicionais do patriarcado. Nos grandes centros urbanos, embora em número pouco relevante, situam-se mulheres que formam uma outra classe média moderna: intelectuais, profissionais liberais, artistas, pesquisadores, etc. Essas classes formam outra consciência de feminilidade. Segundo Muraro, é justamente nessa classe que as transformações sociais começam a ocorrer.

Ao examinar a evolução feminina nos países capitalistas, a autora mostra que as mulheres americanas também entraram na força de trabalho durante a Segunda Guerra Mundial para substituir os homens. Quando eles voltaram da guerra, as mulheres foram obrigadas a voltarem para casa. A ideologia dominante baseada nas idéias de Freud é a da mulher que não se masculiniza.

Durante a ascensão da sociedade de consumo, a jovem psicóloga Betty Friedan resolve pesquisar a neurose que atinge grande parte das mulheres de classe média. Ela chega à conclusão de que a causa é a não-utilização de todas as capacidades humanas. Em 1963, Friedan publica o livro, *Mística feminina*, cuja repercussão faz com que o livro de Simone de Beauvoir, *O segundo sexo*, ganhe notoriedade. Beauvoir foi para o feminismo o que Marx foi para os operários, já que sua obra teoriza sobre a opressão

das mulheres. Muraro mostra que houve dois motivos para o sucesso do movimento feminista. O primeiro foi a emergência da sociedade de consumo, e a segunda o fato de ele se unir a outros movimentos de libertação. Entre eles, destacam-se os movimentos pelos direitos civis dos negros e contra a guerra no Vietnã.

Apesar das conquistas no final da década de oitenta, o feminismo foi esmagado pela dominação capitalista nos Estados Unidos e cooptado pelo sistema dominante na Europa. Contudo há uma revolução silenciosa, pois as mulheres hoje conseguiram superar a dicotomia entre o público e o privado, entrando no mundo dos homens. Muraro caracteriza o final do terceiro milênio como um pós-patriarcado. O crescimento das mulheres no domínio público foi sem dúvida a grande causa do desmoronamento crescente do patriarcalismo. O movimento feminista trouxe, sem dúvida, uma transformação das estruturas sociais e políticas.

A quebra da dicotomia entre público e privado possibilitou que houvesse a partir da década de oitenta a emergência de novas correntes de pensamento. As filosofias pós-modernas se empenham em desconstruir verdades ‘eternas’ da filosofia e até do próprio conhecimento. As novas teóricas feministas de hoje criam metodologias que reincorporam a emoção e a subjetividade ao conhecimento científico. Muraro mostra que essas teorias fazem parte de um projeto pós-platônico e pós-cartesiano na área da epistemologia que corresponderia a uma era pós-econômica, na qual ao invés da produção e o lucro, a prioridade seria o direito à satisfação das necessidades básicas e à fruição. Parece utópico que esses novos modelos de desenvolvimento possam ser realizados. Seria o triunfo do socialismo democrático sonhado por Rosa de Luxemburgo, a mais importante pensadora do século XX, na visão de Muraro, pois ela foi a grande profetisa do que pode vir ser o Estado no século XXI. Essa utopia parece ser a condição de sobrevivência da humanidade nas próximas gerações.

A tomada da palavra

A partir da década de sessenta, o movimento feminista ganha novos contornos ideológicos. Maria de Lourdes Pintasilgo mostra que nessa década houve: “...transposição para o plano social – público e colectivo – da opressão experimentada por cada mulher a nível pessoal e ressentida como problema íntimo e privado. (1981,

p.13). Essa é a primeira condição para o aparecimento de um movimento social, ou seja, as mulheres descobrem que suas histórias individuais são na verdade um problema universal. A segunda é a tomada de consciência de que a conquista do mundo do trabalho se revelou expressão da condição de superexploração. Nesse sentido, a crítica afirma que: “A denúncia das injustiças vividas, a possibilidade de as exprimirem mutuamente, a análise dos casos particulares no seu contexto social, econômico e político são caminhos através dos quais se opera a tomada de consciência coletiva” (1981, p.16).

O movimento de luta das mulheres está extremamente relacionado com o movimento operário. Pintasilgo mostra que o direito à reprodução social é a primeira reivindicação, pois a manifestação de seu poder individual e social de determinar o tipo de inserção que lhe seja adequado. O segundo direito é o de exigir condições humanas de trabalho. Essas reivindicações partem das lutas que se manifestam da vida familiar à vida do trabalho e da vida sexual ao exercício do poder e à tomada de decisão.

. Tal como os povos colonizados, as mulheres vivem uma subcultura própria. A necessidade de uma auto-afirmação dentro de um ambiente que lhe é hostil exige que haja resistência. A afirmação da existência da subcultura feminina pode levar as mulheres a valorizá-la, criando assim um movimento social; por outro lado pode levar à submissão extrema ou ao seu oposto que são as manifestações inconscientes e loucas, como mostra Pintasilgo.

A valorização da subcultura feminina se faz através da tomada da palavra. A crítica chama de palavra subversiva aquela que é expressão de um ato pessoal que leva à repercussão fora do grupo, atingindo assim proporção revolucionária. O que é uma questão pessoal se desdobra no coletivo. É a possibilidade de retomar a história, de mostrar que a consciência é sempre histórica. Esses são os dois traços culturais do movimento das mulheres. O que diferencia esse movimento dos outros movimentos sociais é justamente a historicidade: “A historicidade que a palavra das mulheres traz para a cena da vida não diz o instante, mas a duração em que todos os instantes se inscrevem”. (PINTASILGO, 1981, p. 44-45). É uma historicidade que mostra a palavra carregada de silêncio há séculos.

Pintasilgo salienta que o movimento das mulheres foi buscar nos três grandes movimentos sociais expressões que incorporaram aos seus códigos. No movimento operário, a expressão ‘condição operária’ é ecoada quando se fala na ‘condição feminina’. No mesmo caso se situam as expressões: exploração, alienação e opressão.

Da luta dos povos colonizados, a ‘discriminação racista’ faz eco em ‘discriminação sexista’. Na revolta dos jovens de Maio de 68, a inspiração da ousadia e criatividade da literatura feminista. Isso não faz com que a palavra das mulheres se reduza ao decalque da linguagem alheia.

O único aspecto que a crítica classifica como realmente revolucionário na ação dos novos movimentos de mulheres é o fato de se partir de situações concretas das mulheres posta em questão de forma personalizada para atingir, assim o todo social. É essa singularidade revolucionária que tonaliza a poesia de engajamento social de Maria Teresa Horta. A poetisa, militante na luta das mulheres, faz da palavra o retrato das vozes individuais de mulheres que escrevem a história coletiva das marginalizadas da história. Como feminista, fez da poesia um instrumento de revelação da voz feminina em todos os aspectos de opressão que, ao longo dos séculos, têm calado as mulheres. Embora a poesia não se restrinja à poética datada e limitada ao contexto da mulher portuguesa, há uma pretensão de refletir sobre a poesia que marca o momento de engajamento político-social no contexto dos anos sessenta e setenta, período pré-revolucionário da sociedade portuguesa.

Como diz Octávio Paz “A história é o lugar de encarnação da palavra poética” (1982, p.227), através delas é marcada a presença das mulheres na luta pela liberdade. Pertencente à geração de sessenta, Maria Teresa Horta é colocada como integrante da “geração de abril”. Destacam-se desse período dois livros de poesia que se revelam frutos da produção marcadamente de expressão feminista datável da luta revolucionária, especificamente em relação à mulher: *Cronista não é recado* (1967) e *Mulheres de abril* (1977).

Embora seja uma das principais integrantes de dois movimentos de vanguarda: Poesia 61 e Poesia experimental, os quais pretendiam romper com os esquemas tradicionais, através de uma maior depuração da linguagem poética, Horta não leva ao extremo os princípios dos movimentos. Fernando Guimarães afirma que tanto Horta quanto outros poetas dos movimentos de vanguarda não se limitaram aos valores próprios da linguagem, pois não ocorreu: “... uma recusa total relativamente a uma poesia voltada para certas circunstâncias que ultrapassam esses valores e que, ocasionalmente, acabam por vir à superfície” (1989, p.35). Os princípios estéticos marcantes da vanguarda que se evidenciam na poesia de Horta se fazem notar na quebra da discursividade poética e na fragmentação. Simões (2004) nota que essas tendências literárias, entre outras, constituem-se como símbolos de resistência intelectual à

ditadura. Ela destaca que o papel do artista na sociedade deveria ser o de luta sutil, daí a fragmentação da poesia que fala através do silêncio.

Cronista não é recado: a gestação da consciência revolucionária

Sobre a inserção da história na poesia, Octávio Paz expõe que “O poema, ser de palavras, vai além das palavras e a história não esgota o sentido do poema. Mas o poema não teria sentido – nem sequer existência – sem a história, sem a comunidade que o alimenta e à qual alimenta” (1982, p.226). Para o crítico, as palavras são históricas, pois elas pertencem a um povo e ao momento da fala desse povo, por isso a palavra é algo datável.

Em *Cronista não é recado* (1967), a palavra datada marca o registro da história do povo português no período pré-revolucionário. Através da poesia, aparece a busca da identidade portuguesa que transcende o aspecto datado para se fazer história de opressão de um povo, por isso a história se faz sob a ótica do oprimido. O poema que abre a coletânea é significativo, visto que o sujeito lírico evoca e convoca os amigos a olhar de frente para a realidade e provoca a reflexão sobre as questões sociais frente ao momento de ditadura política:

Poema para os meus amigos

Virar a cabeça
não é resguardar

(amigos)

nem ver as pessoas
é vistoriar

(...)
os outros passeiam
com ar de enganados

verdade há naquele
com a fome
no fato

(...)

Reparem
no choro que nos deram
no berço

verdade é a História
com arado
e semente

Virar a cabeça
Não é confrontar

(amigos)

(...)

Tem o povo as mãos
Pregadas na terra

Se um dia as recolhe
São armas de guerra

que o pão é
feitio que o corpo
aí toma

(...)

nem ver as pessoas
é vistoriar (HORTA, 1983, p. 11-13)

O poema é construído como discurso político no qual o interlocutor está subtendido: (amigos). O eu lírico assume a voz da liderança política que apela para a tomada de consciência de sua história de opressão. Por isso, a aliteração formada pelas palavras: ‘virar/ver/verdade/vistoriar’ as aproxima semanticamente no sentido de chamar atenção para a profundidade do significado a que juntas remetem, ou seja, os ‘amigos’ são estimulados a olharem não apenas para realidade, mas para sua verdadeira história. Nesse sentido, aparece a ligação entre o homem e a terra: ‘Tem o povo as mãos pregadas na terra’. A terra ganha a simbologia que remete às origens da força humana. É dela que é tirada a energia vital: o pão que sustenta o corpo e a verdade que constrói a consciência.

O tom panfletário retoma a tradição neo-realista da literatura portuguesa. O conteúdo ideológico e a conscientização política são aspectos que marcaram a produção literária no final da década de trinta. Sobre o contexto que marcou essa década Fernando Guimarães afirma: “...devido às circunstâncias políticas da época – dado que em Portugal vigorava um regime conservador e repressivo, desde a revolução de 1926 –, houve sempre a preocupação de disfarçar um pouco ou tornar implícitos esses

pressupostos ideológicos” (1989, p.25). A presença do passado deixa evidente que a ruptura com a tradição que a vanguarda portuguesa desejava não se concretizou efetivamente. Embora haja uma contenção nas palavras, o tom subversivo é explícito. O tom discursivo é marcado pela incorporação dos códigos da luta de classe que começara a ganhar evidência nesse momento de lutas ideológicas em Portugal. Há um claro olhar para a alienação a que as pessoas tendem a aceitar sem questionar. É uma alienação social que atinge homens e mulheres indistintamente.

O sujeito lírico chama atenção para a verdadeira história que está sendo escrita nos gestos de quem a vivencia. Os trabalhadores que cultivam a terra são os heróis dessa história sem as glórias que intertextualmente evocam a grandeza da história cantada pelos grandes poetas. A verdadeira história é feita de arado e semente, ou seja, do trabalho dos heróis que resistem às adversidades da vida ordinária, enquanto no imaginário os ‘heróis lusitanos’ enfrentam a fúria dos deuses. Assim, o camponês é dignificado pelo seu trabalho:

Ao camponês e ao trabalho

Vem a palavra
do homem

do trabalho
o instrumento

utensílios que o país
utiliza no seu ventre

a chuva não
fertiliza

o camponês
não desprende

Vem o gesto da palavra
onde o homem não suspende

nos olhos
não soa o vento

mas soa a morte
marcada
nos braços do camponês
que não trabalha a espingarda

que a arma
no seu país é instrumento
de arado

na terra que fertiliza
não a chuva

Mas a raiva (HORTA, 1983, p15-16)

A dupla homenagem em forma de lamento que acaba confundindo dois elementos: ‘camponês/trabalho’ através da palavra que vem do homem e do instrumento que vem do trabalho. Assim a palavra torna-se o instrumento de contestação que se depreende da ambigüidade dada à fertilização da terra: ‘A chuva não fertiliza/ na terra que fertiliza/não a chuva/Mas a raiva’.

O homem e o trabalho são os elementos que fazem a grandeza do país. O lamento expressa a desvalorização do trabalho braçal e a dignidade daqueles que lidam com as armas. Por outro lado, evoca-se, na metáfora das armas, a repressão do regime militar que faz com que comece a lenta germinação de tomada de consciência do camponês. Se no campo há um herói anônimo, também há na cidade, nas fábricas, os heróis da resistência que são os operários que compõem a força do trabalho. O trabalho alienante, a exploração do homem pelo homem e as condições sub-humanas são objetos de denúncia:

Modo

Fábrica é só movimento
porque o operário não
esquece
se movimento nos dedos
é pena com que se escreve

palavra já reclusa
pregada com um martelo
pregos que a chuva enferruja
rasgados sobre o que é pele

peso pregada a palavra
pesado prego martelo
prego batido na casa
com a febre de quem repele (HORTA, 1983, p.16-17)

As assonâncias e as aliterações conduzem um ritual repetitivo da movimentação do trabalho operário alienante. O silêncio é marcado pela palavra ‘pregada’ de quem visa apenas o resultado do trabalho. O agente que repele a palavra aqui é o sistema que valoriza o crescimento industrial em detrimento da valorização da pessoa humana. A força da metáfora da palavra ‘pregada’ remete ainda à imagem da crucificação. Assim há uma analogia do poder da palavra com a imagem do salvador da humanidade. Teria a palavra esse mesmo poder? Salvar o homem do trabalho alienante? A força de

contestação do poema leva um questionamento maior que é o poder de força da própria palavra.

O propósito de valorização do ser humano reflete o momento em que o movimento das mulheres se soma aos outros movimentos sociais na luta pelas transformações de uma sociedade. Aparece uma clara recusa ao progresso desenfreado e ao crescimento econômico que só valoriza a abundância e a acumulação de riqueza. A crítica a esses valores é a presença do homem como o protagonista da sua história e não como um instrumento da industrialização que explode na década de sessenta e transforma os homens em utensílio de trabalho:

O homem empresta o seu corpo

Ao jarro o homem
empresta as suas mãos

ao vinho a sede
cede
o seu desvio

Ao copo o homem
empresta o seu silêncio

à casa o homem
cede
o seu vestígio

dobrado o homem
empresta ao campo o tempo

à água o homem
cede
a sua cara

O homem empresta à História
o seu segredo

ao rico empresta o camponês
a vara (HORTA, 1983, p.19-20)

Em todas as estrofes o homem tem a presença de sujeito que constrói a história. O corpo que ora empresta, ora cede, é corpo coletivo exposto à servidão. Os verbos ‘emprestar/ ceder’ remetem à escravização que o trabalho operário condicionou ao homem. Nesse momento de triunfo da industrialização, o poema coloca o homem acima da ideologia dominante, já que sua vida é o enredo da história. Uma rebelião na palavra que é uma provocação, pois toca numa questão essencial: a História não existe sem o homem. A última estrofe mostra a opção do sujeito lírico feminino pelo camponês.

Quando se fala em voz do oprimido, a presença da mulher como voz feminista, denuncia a condição de vida marcada pela exploração e desigualdade. Considerando o contexto da sociedade portuguesa da década de sessenta, a situação da mulher ainda difere bastante de outros países onde os movimentos feministas têm maior penetração. Em Portugal, algumas vozes começam a manifestar o protesto das mulheres. Como a sociedade é extremamente patriarcal, a opressão pesa de maneira mais intensa à mulher. Aparece junto ao engajamento, nas questões sociais, uma focalização na condição marginalizada da mulher. Qual é a sua presença na história, sem a idealização ou marcas de estereótipos que desenham uma imagem de mulher que não dá conta da condição real de vida das mulheres de todas as esferas da sociedade? No poema seguinte há um retrato da mulher portuguesa que vivencia a conturbação social que marca sua época:

Onde recusou a mulher o pranto

Já não chora baixo
sobre ambos os
braços

nem tende no pão
aquilo que é uso

Não tece no fuso
nem pega o segredo
nem cose tão justo o pano no medo

na roca não
canta

no campo não
usa

Os mantos
acusa
os usos recusa (HORTA, 1983, p.28)

Construído em cima de negações, o poema reflete um estágio da vida da mulher que começa a reagir através da recusa ao conformismo. Na primeira estrofe, a negação ao pranto reprimido, assim o poema é uma forma de soltar o pranto. Nas estrofes seguintes os verbos: ‘tecer/pegar/coser’ do campo semântico referente ao trabalho doméstico remetem à negação ao isolamento, prisão/ opressão, dado à mulher camponesa. O pranto feminino é uma marca de lamento que retrata o comportamento feminino diante das adversidades. Como símbolo da retirada para dentro de si, o uso do manto é negado. Em suas múltiplas simbologias, o manto também é o elemento capaz

de tornar quem o usa invisível. Será que a mulher camponesa pode sair da invisibilidade que sua condição de vida impõe? No entanto, os versos “Não tece no fuso/e/nem cose tão justo o pano do medo” revelam que algo começa a tirá-la desse manto ‘sagrado’ de obscuridade que é a vida dedicada às atividades da mulher camponesa, ou seja, coser, tecer, etc.

Como mostra Rose Marie Muraro (2001), a mulher camponesa, na grande maioria das sociedades, possui dupla ou tripla jornada de trabalho. Além de conceber muitos filhos, seu comportamento sexual é mais controlado. Sem dúvida é essa mulher que vive mais distante das conquistas das lutas feministas. O isolamento do espaço público das cidades as faz serem mantidas nas condições mais arcaicas de vida. Confinadas às tarefas de cuidar da casa e da terra, são vozes ainda muito distantes das organizações de conscientização.

Há um desejo de evidenciar as condições de vida das mulheres de todas as classes. Muitas vezes traçar um paralelo entre elas é um modo de pensar a condição feminina como um todo, sem desconsiderar as individualidades e os contextos diferentes. Enquanto exploração e miséria dominam a vida da mulher de classe social inferior, a mulher burguesa, devido ao estágio de alienação, acaba por se tornar um simples objeto de contemplação:

Pequena cantiga à mulher

Onde uma tem
o cetim
a outra tem
a rudeza

(...)

Onde uma tem
a riqueza
a outra tem a fadiga

tapa a nudez
com as mãos

procura o pão
na gaveta

Onde uma tem
o vestígio
tem a outra
a pele seca

Enquanto desliza
o fato

pega a outra na
enxada

Enquanto dorme
na cama
a outra arranja-lhe
a casa (HORTA, 1983, p.28-29)

A alternância entre uma e outra contrasta a realidade das mulheres de classes diferentes e denuncia os dois papéis da mulher na sociedade. Assim o poema é construído na oposição: ‘cetim/rudeza, riqueza/fadiga, vestígio/pele seca, fato/enxada, conforto/trabalho’. Os elementos que marcam a vida da mulher burguesa remetem à imagem de adorno ou objeto de contemplação. No caso da empregada, os elementos refletem a situação dos oprimidos na sociedade.

No diálogo com a poesia trovadoresca medieval, percebe-se que a situação da mulher quase nada mudou. Nessa nova cantiga, a realidade social marcada pela desigualdade entra em evidência. A posição da mulher burguesa, por outro lado, já num contexto da década de sessenta, representa a convivência e a acomodação com os valores patriarcais. Como bem notou Rosa Luxemburgo: “As mulheres das classes proprietárias defenderão sempre fanaticamente a exploração e escravização do povo trabalhador pelo qual indiretamente recebem os meios para a sua existência social inútil” (2004, p.3). É evidente que há todo um exagero na generalização de Luxemburgo, mesmo que ela estivesse se referindo especificamente ao contexto da Alemanha do início do século XX, porém a alienação em relação às questões sociais faz com que muitas mulheres sejam reprodutoras de valores que aumentam a sua própria opressão.

Em Luxemburgo há uma clara adesão ideológica à mulher da classe trabalhadora; na poesia de Horta, não há distinção ou opção ideológica e política por classe. Há uma opção pela vida da mulher independente de sua classe social. Todas compõem o ‘outro’ da história, ou seja, o ‘segundo sexo’, como chama Simone de Beauvoir. A presença da mulher como símbolo da opressão parece ser uma opção ideológica, entretanto, também representa símbolo de resistência que aponta para a possibilidade de transformação. Numa sociedade dominada pelo medo, a mulher é aquela que consola mas também é a própria materialização da resistência:

Pequenos dizeres sobre a mulher

Não come da
fome
nem come do medo

nem guarda na
arca
com a roupa o segredo

II

No armário
não tem vestido
mas também não tem o medo

na fome
os dentes vão lendo

no corpo
o frio vai cedendo

III

Há quem diga da mulher
E há quem conte a sua vida

Conforme o pão
a mulher

conforme a luta
é nascida

Há quem diga de seus
olhos
e há quem conte do seu ventre
conforme o peso
que arrasta

conforme o país
que sente

(...)

debruçada sobre
o tempo
acolhe a mulher a vida (HORTA, 1983, p. 23-25)

Nesses dizeres, embora haja uma separação por classe: ‘Conforme o pão a mulher’, ‘conforme a luta/é nascida’, não há uma opção ideológica por determinada classe social. A opção é pela mulher, ou seja, cada estrofe traz uma referência a história de vida das mulheres na história e sobretudo destaca que são imagens de mulher vistas pelos olhos dos homens que escrevem a história oficial, da qual é apenas ‘personagem fictícia’: ‘Há quem diga da mulher/ E há quem conte a sua vida’. A última estrofe, por fim a coloca como a grande mãe que acolhe a vida, conduzindo ao papel de revolucionária

Ao colocar a mulher como protagonista do processo revolucionário, as imagens literárias e históricas da mulher-musa vão sendo desmistificadas. Ao longo da história,

as mulheres sempre foram cantadas em prosa e verso pela beleza, doçura, bondade (construções culturais), ou por outro lado, como a mãe ou a esposa, coadjuvantes nos feitos históricos. Ela é a geradora de uma nova possibilidade de vida. O ato de ‘acolher a vida’ revela um princípio primordial ligado à cultura feminina, como bem coloca Rosiska Darcy de Oliveira: “As mulheres são diferentes dos homens porque no centro de sua existência estão outros valores: a ênfase no relacionamento interpessoal, a atenção e o cuidado com o outro, a proteção da vida, a valorização da intimidade e do afeto, a gratuidade das relações” (1999, p.103). Essa consciência da diferença que há em termos existenciais entre os sexos faz com a poesia seja uma homenagem à mulher como heroína. O heroísmo da mulher, no entanto, não está nos grandes feitos históricos de que tanto se orgulha o povo português, está no heroísmo do cotidiano, na força de sobrevivência às adversidades e o poder de acolher:

Cantar à criança e à mulher

É a criança que
entorna
a fome em cima da mesa

É a mulher que
recolhe
o marido em sua tenda

a fome sem
atributo

o corpo sem
a fazenda

a janela sem
cortina
a mulher em sua tenda

Recolhe a criança
O sol

a mulher
a solidão

Sem o corpo
A cama é velha
sem cama o sono
desvenda

a criança sem
vestido

a mulher em sua tenda
(...) (HORTA, 1983, p.31)

Nas imagens domésticas se evidencia que a mulher e a criança são os protagonistas do universo privado. O verbo ‘recolher’ reforça a referência a esse universo que ‘esconde’ as privações e angústia das famílias camponesas e operárias. O poema vai focalizar em forma de cenas este mundo que camufla uma realidade que vai além da questão da mulher para atingir a questão de classe.

São imagens que representam a realidade das classes inferiores da sociedade portuguesa. A criança ‘recolhe o sol’ como símbolo da influência celestial ou espiritual. Ela é a própria fonte de iluminação. A mulher, por sua vez, é a grande mãe. Isso não significa que haja uma intenção de reafirmação do ‘eterno feminino’, mas a imagem da mulher que acolhe e consola, reafirma o propósito da diferença que delimita os gêneros. Mais do que uma valorização da vida privada, onde a mulher exerce sua função de guardiã da família, há um culto à cultura feminina, como bem coloca Rosiska Darcy de Oliveira: “...o reconhecimento de que o universo feminino existe, de que ele é fruto de um corpo que se faz experiência histórica e social, de um psiquismo que se faz cultura” (1999, p, 109).

A imagem de mulher traz a projeção de uma ancestralidade do feminino que não se apaga. Longe de se reforçar estereótipos, o poema se direciona na trilha do projeto da diferença que, segundo Oliveira: “...afirma os valores constitutivos da identidade feminina para reivindicar sua presença e seu impacto em todas as esferas e dimensões da vida social” (1999, p.110). Valorizar o que é próprio das mulheres, sua identidade, suas raízes e seu modo de ser e estar no mundo, para Oliveira, não é devolvê-las ao universo do privado, mas é uma abertura para o futuro.

A mulher não é a única protagonista da história, pois, em *Cronista não é recado*, o verdadeiro agente da história é o oprimido. Embora a presença feminina seja a grande tônica dos poemas, é através da realidade de vida de todos os oprimidos que a história é revista e os feitos heróicos são tirados dos atos cotidianos, na luta pela sobrevivência e na resistência silenciosa frente à dominação:

Memorial para a história

Faz-se a História
com os homens
sem mantos

Esquecer brocado
é tempo

e os fusos

Dominada é a vantagem
Daquilo que não se escusa

o vento crava a viagem
Recusa

Faz-se a História
sem os mantos
com os homens

(...)

Rainhas mortas na cama de partos
não fazem a História nem factos

(...)

no campo a História é gravada
debaixo dos pés descalços

(...)

Lenda de rei
enganado

O povo constrói
a História

O rico constrói
o riso

O pobre constrói
o barro (HORTA, 1983, p.33-34)

O poema cria uma história poética feita de algumas imagens da vida dos ‘esquecidos’ que conduzem as reflexões críticas à história oficial que aparecem em forma metafórica: ‘no campo a História é gravada/ debaixo dos pés descalços’.

A opção pelo dominado aparece na valorização do povo em oposição à nobreza. Por outro lado, há exaltação à luta do presente, dando-lhe a grandeza que é atribuída aos fatos históricos do passado, que traz mais lendas do que fatos. Camões exaltou a glória do passado, embora também tenha desmistificado muito de tais glórias. O sujeito lírico canta a glória do ausente da História oficial e, se Camões colocou os heróis lusitanos acima dos deuses, nesse poema, o povo (de pés descalços) são colocados acima dos reis gloriosos. Eles são os verdadeiros heróis sem o manto ‘sagrado’ da realeza. Mais uma vez, a simbologia do manto aparece, pois os homens comuns, sem o manto da invisibilidade, protagonizam a história. A presença feminina mostra a história que não foi contada, ou seja, a realidade das mulheres que morrem para parirem novos reis e

guerreiros. Essa guerreira não faz a história, mas a poesia procura colocá-la no seu lugar de verdadeira heroína.

Em diálogo com a tradição literária, os fragmentos seguintes denunciam como a literatura contribui com o silêncio do povo e com a mistificação das falsas glórias que contribuíram com a derrocada do país:

Crônica sobre o país seu rei e seu povo
 (...)
 cronistas dizem das naus
 mas não dizem do arado
 que lavra a História do povo
 feita de povo descalço
 (...)
 A História que tem a
 espada
 para fazer o seu
 pão
 só utiliza a enxada

(..)
 Caminha o rei
 vai sentado
 aos ombros dos seus criados

na cadeirinha que o leva
 há um cheiro ligeiro de cravo

Crava o suor
 a camisa
 de quem conduz o arado

A história conduz
 o povo
 gente de saio encarnado

Levam os feitos
 Cinzel
 Cronista não é recado

Que o recado do homem
 Não sai de quem malfadado (HORTA, 1983, p 34)

Em forma de crônica poética como propõe o título, o poema traça uma análise crítica da história oficial que desconsidera o povo. Assim, traça-se um paralelo entre desvalorização do trabalhador/valorização das conquistas: ‘cronistas dizem das naus/ mas não dizem do arado, e ‘espada/enxada’. Reafirmando essa oposição, dois momentos históricos são referidos: ‘Caminha o rei/ há um cheiro de cravo’. Fica evidente a contraposição entre passado monárquico e o presente revolucionário, que traz o cravo como seu símbolo. O verso ‘há um ligeiro cheiro de cravo’ mostra, entretanto

que o processo revolucionário foi construído ao longo da história, pois já estava latente num passado distante. Por isso o poema busca mitos históricos registrados pelos cronistas para construir uma identidade nacional.

A busca de uma verdadeira identidade lusitana, considerando o heroísmo do povo, leva à releitura da história e dos mitos construídos em função dela: “A revisão dos mitos lusitanos ou dos mitos históricos que sustentam a identidade política e social do povo português constituem-se matéria ficcional. O mito, como um modo de estar na história, a ela se incorpora por força dos discursos de dominação” (SIMÕES, 2004, p. 27).

Considerando o momento político, a leitura da história marca uma quebra no silêncio, como defende Simões. Eles fazem parte do que a crítica chama de ‘utopia revolucionária’. Num momento de censura acirrada, a poesia se faz grito de alerta. O diálogo cultural entre o artista e a sociedade ocorre através da obra. Simões afirma que, nesse sentido, há a possibilidade de uma interação, pois na retratação de uma condição social, há uma emancipação da sociedade. Por outro lado, há muito poucos textos sobre o contexto social português do período de gestação revolucionária. Esse é para ela, o mais forte indício de opressão. A poesia de Horta, portanto, ganha maior relevância histórica justamente por tentar preencher um pouco desse vazio, marcando assim a antiga função social da poesia, tão defendida pelos neo-realistas.

Para entender o momento vivido, é preciso que haja uma consciência de um passado que ainda não acabou, pois seus resíduos culturais permanecem vivos no pensar coletivo. Rever a história é questionar todos os detalhes da vida social de um povo, suas crenças, valores e hábitos que construíram o caminho da opressão, principalmente da mulher que durante séculos permanece calada, reproduzindo o comportamento das antepassadas. A poesia mexe com esses valores ao trazê-los para serem questionados na história recriada:

Vida velhice e morte de um fidalgo de Lisboa

Ter filho varão
e grande aventura
nos dedos anéis
no corpo armadura

(...)
a sela e o cobre
a renda no lenço

(...)

o grão e o pão
a espada e o prato

Ter mulher perfil
de roupa ajustada
o corpo arredio pela madrugada

Ter terras
veludos

Criados descalços

A morte chorada
Ter filho varão que siga a morada
(HORTA, 1983, p.36)

Vários aspectos e valores da vida portuguesa são evidenciados e redimensionados. No retrato de vida de um fidalgo, o verbo ‘ter’ grifado em maiúsculo mostra a importância da propriedade. A ele pertencem não só os objetos, mas, sobretudo as pessoas: filhos, criados e mulher/perfil. A esposa está no mesmo nível dos criados, diferenciando-se apenas pelo destaque ao corpo: ‘o corpo arredio pela madrugada’, ficando evidente que seu corpo é apenas objeto de reprodução. Apenas o filho varão ganha valor na hierarquia, pois ele sucederá o pai na escala de valores. Aliás, a posse de um filho varão representa um símbolo de poder que se iguala ao poder social das aventuras e da propriedade de terras. Esse retrato de fidalgo destaca também a importância do homem tanto na esfera privada como pública, pois o poema traça esses dois paralelos nos significantes: ‘sela/cobre, grão/pão, linho/lençol’. Em contraponto a mulher é retratada no confinamento do espaço privado:

Retrato de uma fidalga de Lisboa

Senhora tece no linho
sentada no seu escapelo

Trata-lhe a aia
o cabelo

borda no corpo
o vestido

Senhora no seu castelo
à espera de seu marido

veste-lhe a aia
o vestido

a cama sem seu
marido

Senhora que tem no fuso
o ócio das suas mãos

a ama trata-lhe
o filho

a aia do seu
cabelo

o linho
no seu vestido (HORTA, 1983, p.38-39)

No retrato da fidalga também há um contraponto entre mulheres de níveis sociais diferentes: a patroa e as criadas. A palavra senhora está sempre grafada em maiúscula chamando atenção para a escala de valores. A fidalga é o símbolo da ociosidade e da infantilidade como resultado da educação destinada às mulheres dessa classe social. Ela vive em função de ser o ‘repouso do guerreiro’, sempre à espera do marido, tecendo ou bordando. Não como trabalho, apenas um modo de passar o tempo. Mesmo em relação à maternidade seu papel é de omissão, pois a maternidade é transferida para a ama. Assim, destaca-se a mera função de reprodutora de filhos e objeto de adorno da casa. Além disso, a mulher é infantilizada, tal como o filho, ela também está aos cuidados da criada. Embora as criadas representem já uma força de trabalho, ainda é no confinamento do espaço privado, mas tal qual nas camadas operárias, o trabalho é subalterno e de exploração.

Nesses retratos dos fidalgos fica clara a divisão de mundo feminino e o masculino. Mesmo no espaço privado, o homem é o senhor proprietário do castelo e das pessoas. A senhora é a rainha, mas ‘reina’ sem poder. Nem mesmo sobre as criadas ela exerce o poder. Para uma poetisa engajada na causa feminista é fundamental mexer nessas imagens que mostram a nítida diferença entre espaço público e privado que deixaram marcas na sociedade contemporânea. Rosika Darcy de Oliveira (1999) afirma que as feministas relembram sempre o desencontro homem/mulher e o desencontro das mulheres consigo mesmas: “E por isso mesmo, porque toca no que de mais ancestral, mas íntimo é mais desejado reúne as pessoas, só pode ser desvairadamente utópico” (1999, p.74).

Para a intenção de rever o passado e colocá-lo em questionamento é preciso ir além dos retratos de pessoas. É necessário retratar o passado para buscar o entendimento daquilo que o imaginário definiu como glórias da história. Por isso, há incorporação da

polifonia, ao trazer citações de outros poetas que também questionam a história portuguesa.

Primeiro cantar sobre a Índia

Quem se atrevia a afirmar que a nação
se arruinava?
Oliveira *Martins*

Lisboa morre de fome
debaixo dos seus alpendres

a mesma fome
dos campos

o rei paga
o que pede
de juros exorbitantes

Quem se atreve a afirmar
que a nação se arruína?

Vêm cheias de brilhantes
as naus que tornam
da Índia

Os fidalgos trazem
escravos
e sapatos de pelica

O pão não canta
No campo
Nem os homens nas ruínas
(...)
Lisboa constrói
A fome (HORTA, 1983, p.40-41)

O poema se alicerça no diálogo com a história através da epígrafe. Desse ponto de partida, o desnudamento dos fatos históricos que marcaram a decadência portuguesa após as tão celebradas conquistas. Nesse relato crítico, aparece a denúncia de que com ou sem riqueza, o país sempre ignorou os pobres, sobretudo, os camponeses: ‘O pão não canta /No campo/Nem os homens nas ruínas’.

Há uma profunda reflexão acerca do preço que custou ao povo a aventura das navegações. Será que valeu a pena entrar para a história com o sacrifício de uma nação? A vaidade dos reis e de seus governantes parece que estava acima dos interesses da sociedade. Há um jogo no poema com a ambigüidade que marca a aventura portuguesa. Os significantes ‘fazenda/rendas’ tanto induzem à vaidade quanto também à questão

econômica. Ambos, entretanto, não chegaram ao povo que se sacrificou por eles, nem mesmo o país desfrutou das riquezas. O que restou foi apenas a ruína e a fome. Há um claro desmoronamento na grandeza do fato histórico. Como no episódio do Velho do Restelo, em *Os Lusíadas*, o sujeito lírico critica a ambição de conquista dos portugueses. Como na poesia de Camões, fica evidente que o sujeito lírico canta a queixa pela decadência de sua pátria. No diálogo com o passado literário e histórico, a poesia vai questionar outros mitos ‘sagrados’ como o sebastianismo:

Fidalgo que combateu na batalha de Alcácer Quibir

Com viseira e tenda
batalha campal

a dama no paço

com vinho na tenda
a roçar o copo
e espada no braço

(...)

com o rei urgente
que vai para a guerra
com a sua gente

com sino na sé

Lisboa de gala
a nau a partir de onde se fala

Não pensa nas filhas
Que estão no
Convento

não pensa na morte
não pensa na gente

A névoa nos olhos
não é de ter lágrimas

nem é pela gente

Não volta com o rei
que era só louco
e inconsciente

não volta o seu braço
que não tem espada
a nau lá ficou pela madrugada
(...)

O filho não tem
que ficou na tenda
a morte dormente de setas ou vendas (HORTA, 1983, p.43-44)

Focalizando vida de um fidalgo, representando um dos poucos combatentes da batalha que retornou à pátria, o poema traz imagens que refletem a partida: ‘Lisboa de gala/a nau a partir de onde se fala’; a batalha: ‘não pensas...’; e o retorno: ‘não volta o seu braço’. As perdas do fidalgo ganham amplitude ao sugerir as perdas de uma nação, representadas pela imagem do filho morto, simbolizando o comprometimento do futuro. A perda mais significativa, entretanto, foi a de Dom Sebastião, o jovem rei imprudente que, na tentativa de dominar o Marrocos, acabou morrendo junto com a grande maioria de seu exército. Na imagem do fidalgo, outra realidade comum aos retornados de batalhas: a mutilação física e a perturbação mental. O saldo do heroísmo do rei foi a perda da independência de Portugal que passou para o domínio da Espanha, fato que levou o povo português a criar o mito de Dom Sebastião, segundo o qual o rei voltaria para assumir o trono. Talvez o sebastianismo seja um dos mitos lusitanos de maior presença na literatura portuguesa. Além de Camões, Padre Vieira, Fernando Pessoa e muitos outros o revisaram em mais diversos ângulos. Talvez o que diferencie esse novo olhar para um mito tão presente, seja o ponto de vista do sujeito lírico de expressão feminista que focaliza as perdas não só do país, mas principalmente das pessoas. Como Camões, Horta assume a postura humanista, pois juízos morais estão implícitos. Há uma clara crítica aos valores e à ambição dos portugueses que durante a expansão mercantilista levou os portugueses a buscarem riquezas no Oriente. Há ainda uma tênue crítica à impropriedade de um mito tão fantasioso como o de Dom Sebastião.

A referência intertextual e o diálogo com a tradição e a história constituem marcas da literatura portuguesa. Esses procedimentos ganham dimensão maior por trazer na epígrafe referências a acontecimentos históricos registrados pelo cronista Fernão Lopes. Esses fatos são recriados liricamente. Diferente do olhar objetivo e referencial das crônicas, que documenta o acontecimento de um passado distante e morto, a poesia, como sintetiza Octávio Paz, faz o reviver do instante, tornando-o um acontecimento que rompe a barreira do tempo e se torna presente:

Cerco de Lisboa
“Os da cidade, como ouviram o repico
deixavam o sono e tomavam as armas e
saía muita gente”.

“Crônica D. João I” – Fernão Lopes

Pela madrugada
tece o Tejo a
água

Lisboa a dormir
sobre as suas
casas
não vem pelo
Tejo
este odor casas

vem antes das casa
este odor
a armas
(...)

o Tejo a tecer
as armas nas
águas (HORTA, 1983, p.45-46)

Se nas crônicas de Fernão Lopes há o registro das batalhas como fato que marca a história, no poema há a aversão a essas batalhas. A referência à grandiosidade do Tejo remete ao fato de ter ocorrido lá a construção das caravelas das navegações de Vasco da Gama, a pedido de Dom Manoel (o Venturoso) para que pudesse acompanhar as obras, já que seu castelo ficava às margens do rio.

Nas tradições judaica e cristã, a água simboliza a origem da criação. Como o Tejo tece (cria) armas, ele, de modo ambíguo é fonte de vida, mas também de morte. O Tejo é personificado como o elemento que participa da criação, pelo poder das águas, de um novo mundo (as descobertas ultramarinas). Contraditoriamente, também participa da destruição da pátria, pois foi das margens do Tejo que a armada portuguesa partiu para a Índia, levando os homens para o caminho desconhecido e da morte para muitos.

O diálogo intertextual traz a presença do escritor português José Saramago que também contesta a história oficial em seu romance *História do cerco de Lisboa* (1989). Como Horta, Saramago trata de temas cruciais do presente através da revisão e desmitificação dos fatos históricos.

Como afirma Maria de Fátima Marinho: “A intertextualidade está presente em todos os poetas, que são influenciados pelas suas leituras, pelas modas culturais, ou pela linguagem do seu tempo” (1989, p.97). Horta faz desse procedimento uma maneira de criar uma renovação da forma poética e, principalmente dialogar com outros artistas que

também, em outras épocas, se preocuparam em registrar os fatos históricos e dar a eles uma visão reflexiva. Nesse sentido, a voz do escritor romântico e historiador, Alexandre Herculano, aparece na citação que abre o poema. Herculano foi bastante engajado nas questões políticas do seu tempo, chegando a ser exilado na França durante alguns anos:

Dizeres sobre o medo

“... Facto e época em que a tirania, o
fanatismo, a hypocrisia e a corrupção
nos aparecem na sua natural hediondez.”
“História da Inquisição” Alexandre Herculano

Quem ousa dizer

Tirano

Sem contornar a palavra

(os olhos firmes e espessos)

Quem ousa dizer

Tirano

Com a janela entreaberta

(os dedos duros e secos)

(...)

Quem ousa dizer

Tirano

Sem ter violado o medo? (HORTA, 1983, p.47)

O diálogo intertextual com a história é feito a partir de um questionamento que ecoa em todas as estrofes. Essa repetição indica o fluxo contínuo que tal indignação reflete. Os versos entre parênteses revelam as expressões corporais causadas pelo medo. Cada estrofe traz uma forma de expressão desse medo: a contenção da palavra, o isolamento. Na última estrofe, aparece a violação, a reação como única possibilidade de vencer.

A tirania transportada da *História da inquisição* tem como referente o contexto político da década de sessenta, ou seja, a ditadura militar que dominara Portugal. Mudam os fatos, mas a tirania continua a mesma, pois na visão do sujeito lírico, ela é fruto do medo. Num momento em que a poesia se faz instrumento de germinação da consciência política, pode-se considerar o poema como uma forma de evocação à luta revolucionária que começa a ser gerada nos movimentos de classe. Por isso, a última estrofe é interrogativa.

Octávio Paz diz que: “O poeta consagra sempre uma experiência histórica” (1982, p.233). Quando suas palavras são recriadas pelo leitor, há uma revelação da condição humana. A poesia mostra seu poder de ser revelação, afirma Paz. A revelação da história é, portanto, de fazer pensar e construir o presente. Os novos movimentos de lutas de classe nascidos na década de sessenta constituem a evolução de um processo histórico que tem suas origens nos momentos em que a sociedade percebe que é a hora de resistir.

Nesse sentido, o livro *Cronista não é recado* reflete o clima dos anos sessenta. São anos de questionamento da falta de liberdade, do autoritarismo, do patriarcalismo, das guerras, do próprio capitalismo e da condição da mulher. Através da recriação da história, colocando o oprimido como protagonista, a nova história começa a ser pensada e transformada em poesia. São poemas que não contam uma história linear e objetiva, mas transformam instantes históricos em revelação, como pensa Paz. Essa forma de recriar a história é uma importante marca da escrita feminista que vai além do fato de mostrar a mulher à margem da história, ao revelar o aspecto geral da marginalização. É uma forma de questionar o poder dominante.

Mulheres de abril: A gestação da consciência feminista

Passados três anos da Revolução dos Cravos, é publicado o livro *Mulheres de abril*, 1977. Nele fica evidente a denúncia de que a condição social da mulher pouco mudou, porém mostra que a revolução feminina começa a partir da quebra do silêncio e da germinação da consciência feminista, reveladas tanto na voz de enunciação como de enunciado. O tom de militância, dado pelo fato de trazer o referencial político-social e o engajamento, pode levar ao rótulo de poética datada, ou seja, aquela que teve uma função social que se perdeu com o tempo. Sobre a questão do passado datável no poema, Octávio Paz coloca que: “...a palavra comum, a circunstância social ou individual – sofre uma transformação decisiva: cessa de fluir, deixa de ser sucessão, instante que vem depois e antes de outros idênticos e se converte em começo de outra

coisa” (1982, p.227). Como argumenta o crítico, é o instante consagrado pela poesia. É esse instante histórico, a luta das mulheres, que é tornada presente.

Rosiska Darcy de Oliveira separa o movimento feminista em duas etapas. Uma de contestação radical da situação de inferioridade da mulher que começou no final do século. A outra etapa é o amadurecimento do movimento que começa a se consolidar nos anos setenta. Nessa fase, começa se afirmar a diferença, nem inferiores, nem iguais, apenas diferentes. No momento de afirmação da diferença que se situam os poemas de *Mulheres de abril*. São construídos como fruto de um momento de amadurecimento, nos quais a luta das mulheres desenha novas formas de contestação, dimensionadas nas conquistas alcançadas: “Redefinir o feminino é não ter mais um passado nostálgico, já repudiado, ao qual se referir, nem tampouco um modelo masculino ao qual aderir. Reconstruir o feminino é o destino do movimento das mulheres” (1999, p.73-74).

Em *Mulheres de abril* se somam os ecos da contestação radical à evolução que se figura na década de setenta. É o momento de situar a mulher da sociedade portuguesa na questão ampla e dinâmica do feminismo. Por outro lado, é preciso marcar a presença da mulher tanto na sua história, como também na história das mulheres em movimento no mundo pela conquista de seu lugar, tanto no espaço privado como no público. Por isso, o poema de abertura se constitui num ‘basta’:

Basta

Basta.
- digo –
que se faça
do corpo da mulher:

a praça – a casa
a taça

A ÁGUA

Com que se mata
a sede
do vício e da desgraça (HORTA, 1983, p.209)

Em forma de discurso político, o tom persuasivo é passado na contenção das palavras que trazem em si muitos significados reveladores do corpo tornado prisão. Embora construído com poucas palavras, o poema marca um momento de ruptura com o silêncio. Chegou o momento de tirar a mulher, na metonímia do corpo, das metáforas

que marcam sua opressão. O corpo que é ‘praça’ remete à imagem da mulher pública, a ‘rapariga’, que pertence a todos. Por outro lado, a metáfora da ‘casa’ reflete a imagem da mulher em sua prisão doméstica. A oposição dessas metáforas coloca em confronto duas formas de opressão: a pública e a privada. Como lembra Michelle Perrot (1998), a mulher pública constitui a vergonha, território de passagem, sem individualidade. O corpo também é casa, espaço privado, reservado às mulheres. Lugar onde se esconde: “O corpo das mulheres, seu sexo, esse poço sem fundo, apavora” (PERROT, 1998, p.8). Perrot mostra que foi a partir desse ponto de vista sobre o corpo feminino que as ciências médicas em florescimento a partir do século XVIII consideraram o corpo feminino doentio e histérico. Portanto, inconvenientes para a vida pública.

Enquanto esses dois significantes trazem à cena a situação política da mulher; os outros: ‘taça’ e ‘água’, trazem símbolos que remetem diretamente à questão da sexualidade feminina. A taça simboliza o seio materno que produz o leite, remetendo ao estigma da feminilidade que faz da mulher aquela que alimenta. Outro símbolo relevante é o do cálice sagrado que contém o sangue de Cristo. O sangue, princípio da vida também leva à questão da maternidade como uma forma de fazer do corpo (sexualidade feminina) uma prisão. A simbologia da taça remete, principalmente, ao útero. Símbolo da geração da vida que se torna mais uma forma de opressão da mulher. A água, por sua vez, é o símbolo maior de estereótipo de feminilidade, por isso está grafado em maiúsculo. Como fonte de vida e de purificação, é o símbolo primordial de origem da vida, mas também de seu oposto: a morte. Embora esses símbolos sejam muito usados na poética de Horta em seus aspectos positivos, há uma clara intenção de desconstruir a atribuição negativa que historicamente tem contribuído para oprimir a mulher.

Esse ‘basta’ faz a abertura para os poemas que pretendem mostrar que o caminho da luta das mulheres é marcado pelo rompimento com esses símbolos e pela construção de uma nova imagem de mulher. Por isso, o poema que empresta o nome ao livro traz no tom conclamatório – o discurso ideológico do feminismo excessivo, porém necessário quando se trata de uma sociedade que marginaliza, sobretudo a mulher, de todos os aspectos de poder e por consequência da história. É preciso construir (reescrever) uma história das margens para que a nova imagem nascida na luta possa aparecer:

Mulheres de abril
somos
mãos unidas

certeza já acesa
em todas
nós

Juntas formamos
fileiras
decididas

ninguém calará
a nossa
voz

Mulheres de abril
somos
mãos unidas

na construção
operária
do país

nos ventres férteis
a vontade
erguida

de um Portugal
que o povo
quis (HORTA, 1983, p.210)

A disposição gráfica constitui uma idéia de fileira em marcha de um exército utópico que pretende construir/gerar. Então se fundem os significantes: ‘mulher/povo’, pois o operário constrói e a mulher gera. A fusão disso é a mulher operária, duplamente marginal. A referência ao mês de abril marca a importância da mulher na Revolução dos Cravos. Como participantes ativas, as mulheres estavam presentes tanto nos movimentos operários, estudantis, intelectuais, como também no campo. A imagem criada remete ao espírito de patriotismo tomado pelas mulheres logo após a eclosão da Revolução, devido à esperança na construção de uma nova sociedade. Embora a disposição gráfica remeta à imagem militar de fileira, o verso ‘mãos unidas’ quebra o rigor da ‘ordem militar’. É um exército feminino, portanto, os valores se diferenciam, mesmo que as mulheres tenham lutado pelos mesmos ideais. Esse modo de ‘invasão’ num dos territórios mais dominados pelos homens (exército) mostra também o esforço de fazer a palavra poética arma de luta.

A beleza maior do poema se configura na imagem da mulher operária como a ‘grande mãe’ que dá à luz a um país. A referência a esse mito de feminilidade, no ponto

de vista de um sujeito feminino, remete ao poder gerador da mulher. A referência a ‘grande mãe’ é usada como um símbolo da luta das mulheres nesse contexto revolucionário. A luta das mulheres, entretanto, é bastante anterior a esse momento em que praticamente se dissolve nas lutas políticas de um povo. É uma luta que há muitos séculos se trava no silêncio:

Diz

Diz mulher
Ao teu país
Como lutaste até hoje

O que fizeram
De ti

O que quiseram
Que fosses

Como prenderem teu
Grito
Sob a boca
Amordaçada

Mas como cantaste
Assim
Do teu desgosto apartada

Diz mulher
Ao teu país

Conta a vida em que
Cresceste

Como algemaram
Teus pulsos

Conta aquilo
Que aprendeste

(...)

não cales mais
a recusa
do que quiseram que fosses

não silencies
a renúncia
a que te viste obrigada

não desistas
de gritar
tua vida encarcerada (HORTA, 1983, p.211-212)

A presença do verbo ‘dizer’ é significativa por mostrar que o discurso é propositalmente de engajamento. É o discurso de persuasão que induz a mulher a soltar sua voz. Significa romper com o silêncio e expor sua história, ganhando assim a visibilidade através da questão revolucionária como pretexto para a exposição de uma luta travada na obscuridade. O poema é construído na ambigüidade, pois, ao mesmo tempo em que o sujeito tem como referente a luta da revolução política portuguesa, também remete à questão particular da luta histórica das mulheres. Há, portanto, um claro cruzamento da revolução portuguesa com a revolução feminista. Um diálogo conflitante vai sendo travado entre passado e presente de dois momentos distintos que se entrelaçam na questão da opressão de um povo e na questão particular da mulher portuguesa. Essa questão particular, por sua vez se funde à questão mais ampla que diz respeito à situação do ser mulher no mundo. É um aspecto fundamental que vai se desenhando na construção dos poemas, ou seja, de situações particulares, há um apontamento para a reflexão da problemática universal:

Mulher-resistente

*A Mariana Janeiro em nome de todas as
mulheres que lutaram contra o fascismo*

Eram tantas as torturas...
O chicote sobre a carne
Que o corpo te inchava
inchava
pelas vergastas cortado

Eram dias sobre noites
em que os olhos te queimavam
em que as veias te romperam
e os ouvidos te rasgaram

Eram meses sobre meses
na cela
só
isolada

Torturas quantas sofrestes
minha irmã
sempre calada

que à polícia não se fala
nem que se morra
à pancada! (HORTA, 1983, p.212-213)

O sujeito lírico narra, em forma documental e descritiva, o longo calvário da prisioneira política: ‘ eram dias sobre noites/ Eram meses sobre meses’. A descrição das

torturas e o destaque à resistência frente ao sofrimento são as marcas dessa narrativa cuja protagonista é tirada de fatos reais.

Em forma de homenagem que tem como referente a saga de uma mulher prisioneira durante o regime fascista em Portugal, o poema mostra a participação feminina na vida política e seu papel na germinação dos ideais que levaram à Revolução. A epígrafe traz o diálogo com a história e faz da mulher a grande mártir das transformações sociais do país. Há de fato uma posição ideologicamente de cunho feminista devido à evidente intenção de valorizar a participação feminina. O sujeito lírico mostra claramente essa adesão ao heroísmo feminino no verso ‘minha irmã’. O poema enaltece a visibilidade que a luta revolucionária possibilitou à mulher.

Mostrar a vida das mulheres é fazê-las tornarem-se protagonista de uma história que, na versão oficial, se não ficaram excluídas, ficaram como figurantes. Na saga de Mariana, a homenagem se estende às mulheres que participaram da luta na qual muitas morreram no anonimato. Fica evidente a proposição de Maria de Lourdes Pintasilgo (1981) de que na luta das mulheres há uma intenção de partir de casos particulares para atingir a situação de opressão de toda uma classe. Assim o caso de ‘Mariana’ deixa de ser um fato datado para tornar-se um fato de proporção que vai atingir todas as mulheres que lutam por liberdade. São as heroínas que a poesia pretende mitificar através do poder da palavra poética de transformar o instante em história. As heroínas, porém não são apenas aquelas que participaram ativamente da luta revolucionária. Nessa categoria se incluem também as heroínas escondidas no silêncio dos lares e dos campos:

Mulheres quotidianas

Mulheres quotidianas
São aquelas
Que ao porem no mundo os filhos
Sossegam o sorriso
Indo de sol a sol

Colhendo
Fazendo o que é preciso

O riso dobram em silêncio
`a mistura na tábua
com os lençóis...
Mulheres quotidianas
São aquelas
Que as horas percorrem
Devagar

A tatear no escuro
À mistura com os tachos

E as panelas

Silenciosamente...dão a vida ao mundo
Sem nunca ninguém
Reparar nelas (HORTA, 1983, p.213-214)

O poema se constitui como uma definição explicativa do que é ‘mulheres quotidianas’. Nela há uma retratação da rotina das mulheres no silêncio das casas e na vida campestre. A dura realidade do trabalho que lhes consome desmorona a imagem de fragilidade da mulher. Elas são retratadas como heroínas do cotidiano das classes populares. Elas não participam das lutas de transformação da sociedade, mas são elas que compõem a força de trabalho sem ter nenhum reconhecimento. São essas mulheres também as construtoras de uma nação, porém invisíveis. Elas não incomodam, porque não têm vozes, mas isso não significa que estejam livres da violência que atinge as mulheres envolvidas nas questões políticas. A violência a que são submetidas é a mais complicada de ser combatida por elas estarem, na maioria das vezes dentro de suas casas, como já retratado no próprio nome do poema ‘Quem?’:

Quem?
*A todas as mulheres anônimas destruídas –
- assassinadas. Diariamente aniquiladas.*

Quem te disse
e propagou
perdida?

Quem usou
abusou
da tua voz?

Quem se cansou
te abandonou
Na vida?

Quem se esqueceu
te perdeu
e em seguida
te acusou do crime mais atroz?

(...)

Quem te matou
e assassinou
te envenenou de mal?

(...) (HORTA, 1983, p.215)

A construção formal do poema já assinala a situação de abandono e isolamento através da disposição gráfica das palavras soltas (desalinhadas). Ela é uma voz perdida na vida. Tantas interrogações sem respostas marcam a vida da mulher, pois não há respostas para aquilo que não aparece, não tem relevância. A repetição do pronome interrogativo ‘Quem’ traçando, de forma dinâmica, muitas ações que refletem as contínuas e repetitivas formas de violência física e psicológica. Assim tem sido a história de muitas mulheres ao longo dos séculos. No questionamento, há uma busca de respostas para a posição de oprimida na sociedade. A situação feminina como uma classe específica, vai sendo revelada na representação de histórias individuais tiradas de um contexto específico da história portuguesa. Configura-se como procedimento de cunho ideológico feminista. Nesse sentido, muitos poemas são construídos na paródia poética de fatos concretos tirados de notícias dos jornais:

Maria Odete Lopes Rodrigues, de 38 anos, morreu assim em sua própria casa, atingida a tiros de caçadeira pelo marido. Trabalhadores da Construção Civil que se encontravam num prédio fronteiro presenciaram o crime: a Maria Odete tentou fugir mas foi apanhada por duas descargas, vindo o corpo a tombar na varanda. Então o Silva encostou a espingarda à parede e acendeu um cigarro, sem se preocupar com o cadáver (...).

“Muitas pessoas se encontram revoltadas com o silêncio que se fez à volta do crime, que nem sequer foi noticiado nos jornais, atribuindo tal crime ao facto de o Silva ser muito conhecido na vila, onde é activista do CDS”.

*Diário de Lisboa
17-6-1977*

Tinha 38 anos
Tinha 38 anos
quando foi assassinada

Quando de braços
caiu
por duas balas varada

Tinha 38 anos
quando foi assassinada

Um fardo sem importância
que ali ficou enroscado...
em nem um grito saiu do seu peito estilhaçado
(...)
Pelas costas e a frio
com a arma de morte
e caça
(...)

Eram 3 horas da tarde
na varanda
em sua casa.. (HORTA, 1983, p.215-216).

Em forma de narrativa poética, o poema refaz a notícia em forma de lamento que traz a marca da oralidade, nos quais os fatos seguem a emotividade subjetiva, ao contrário do aspecto linear e coeso da notícia do jornal que apenas relata. O poema refaz o discurso oral das mulheres contando os acontecimentos sem que haja uma solução, por isso a última estrofe é centrada na descrição centrada no tempo e lugar, revelando o descaso em relação a esse tipo de crime.

O verso ‘tinha 38 anos’ é o maior destaque. A idade da mulher é enfocada com a intenção de revelar o fato de as mulheres morrerem ainda tão jovens, vítimas da violência doméstica. Ao contrário da notícia que coloca a idade apenas como um dado de praxe, o poema destaca a fragilidade da vida das mulheres que desaparecem da história através da violência cometida pelos companheiros. São atos que muitas vezes são considerados legítimos pela própria justiça, quando alegam defesa da ‘honra’. São fatos considerados banais devido à indiferença lançada sobre eles. Outro verso repetido ‘quando foi assassinada’ simboliza um eco que pretende se fazer ouvir diversas vezes. Repetir se faz uma maneira de não deixar que tragédia se torne apenas um fato como ocorre no jornal, ou seja, apenas um dos muitos acontecimentos do cotidiano das crônicas policiais. O poema quer denunciar o crime e não apenas noticiar o fato como o jornal que banaliza, torna passageiro aquilo que a poesia pretende eternizar: o destino das mulheres. A poesia cumpre o caráter social da linguagem, como afirma Theodor Adorno (1983), ou seja, a lírica deixa falar aquilo que a ideologia esconde.

Ao parodiar a notícia do jornal, a poesia dialoga com a história, provocando o presente, diz Alfredo Bosi (1977). É uma forma de resistência. Transformar a realidade em poesia é a maneira de denunciar a condição da mulher e, ao mesmo tempo, romper o silêncio em torno da violência a que é submetida ao longo dos séculos. A ‘poesia-reportagem’, como denomina Angélica Soares (1994), é uma prática inovadora que faz dialogar literatura e jornalismo, ou seja, realidade e ficção se intertextualizam:

*“No passado mês de Fevereiro, Maria Isabel Bentinho
Pinto, mãe de três filhos, quando proce-
dia a trabalhos domésticos na cozinha de sua casa
foi acometida de um ataque epiléptico, indo cair
sobre a frigideira com óleo a ferver do que resultou
ter ficado totalmente queimada. (...)
Apresenta-se com o rosto totalmente desfigurado
- a boca semicerrada, o nariz e os orifícios nasais
reduzidos a metade, o mesmo acontecendo com
os olhos. (...) todo o seu rosto é, desde a testa ao
queixo, um lençol de pele amarfanhada.”*

Diário popular
25 -10-1977

(...) entretanto as esposas dos senhores capitalistas, dos senhores latifundiários, endireitam os seios, encurtam os narizes, cortam pela raiz as rugas dos rostos maquiados, as pregas dos ventres descaídos, disfarçam as peles dos pescoços flácidos. (...) Será isto justo?"

O Diário
31-10-1977

Carta à Isabel

A Isabel Bentinho Pinto

Isabel, que poderei contar
da tua vida

aos outros?

que tens 27 anos
e estás desesperada...

E do teu rosto?

Isabel, que poderei contar
da tua vida

aos outros

que tens 27 anos
e te tornaste um monstro...

E do teu rosto?

(...)

que o óleo fervia na sertã
onde calma fazias o almoço
e caindo de súbito
mergulhaste o rosto?
(...) (HORTA, 1983, p.223-224)

A forma de carta do poema dá humanização, quebrando a frieza da notícia policial. Como correspondência íntima, a carta revela que a violência doméstica faz parte de uma intimidade familiar que acaba por camuflá-la. A intenção de expor esse drama doméstico faz com que o sujeito lírico crie uma voz para a receptora. Através dessa voz simulada, ela conta seu drama com a emoção que a notícia esconde. Os versos ‘aos outros’ estão isolados do poema e soltos do alinhamento, deixando em evidência o isolamento e distanciamento que as pessoas mantêm uma das outras. Elas só sabem da tragédia dos outros pelos jornais, como fatos isolados. Por isso, não se envolvem. Dialogar com a vítima parece ser uma intenção de aproximação para que o

sofrimento seja compartilhado pelos ‘outros’. Sobretudo, as outras mulheres que são notícia do outro jornal que o poema dialoga.

Na relação intertextual, o poema absorve tanto a informação do primeiro texto citado, como a crítica aos valores da sociedade do segundo texto. Transformadas em poesia, as mensagens forçam o leitor a refletir e participar da pluralidade de vozes que refletem o propósito da realidade em que vivem pessoas de diferentes níveis sociais. Entra em discussão tanto a questão da miséria da mulher pobre, como também dos valores fúteis que transformam a mulher de classes privilegiadas em alienadas pelo excesso de vaidade que a posição social exige. A poesia cumpre assim seu papel enunciativo de revelar a condição de isolamento dos indivíduos fechados em seus ‘mundos’.

Angélica Soares (1994) em “*Mulheres de abril* de Maria Teresa Horta: Matrizes de um novo Portugal” aponta que Horta faz das questões feministas motivo de poesia sem confundir engajamento com tendencionismo, já que a poetisa prefere poematizar situações concretas que levam às reflexões de cunho sócio-político-econômico. Transformar a realidade em poesia é a maneira de denunciar a condição da mulher e, ao mesmo tempo, romper o silêncio em torno da violência a que é submetida ao longo dos séculos. A ‘poesia-reportagem’ ao fazer dialogar literatura e jornalismo, faz com que realidade e ficção se intertextualizem. Ao revelar as injustiças sociais, é a mulher do povo a protagonista que ganha voz, já que, por sua condição marginal, é esquecida pela história e pela literatura.

Ao revelar as injustiças sociais, é a mulher do povo a protagonista. Por sua condição marginal, é esquecida pela história e pela literatura. Nesse sentido, o sujeito lírico retrata o perfil de mulheres comuns como de donas-de-casa, de mulheres-a-dias, de operárias e de camponesas. Enfim aquelas mulheres que fazem a história emudecida da sociedade portuguesa:

Tua vida?
À Célia

A vida que tens
a quem pertence

Ao patrão?
Ao pai?

A quem te vence!

A quem te usa...

A quem te explora...

A quem te chama:

-Sua pertença
criada
ama

II

A vida que tens
A quem pertence?

A teu marido
Que noite e dia te reclama?

Ramal dele apenas
Sua sombra

Tu: repouso
Tu: ovário
Tu: fertilidade

(e assim apagaram
tua chama)

Tu: o corpo...que a madrugada
Entorna

Derrama...
Mansamente exausta
Estendida -despida sobre a cama (HORTA, 1983, p.225-226)

O sujeito lírico com um discurso claramente feminista faz uma espécie de chamada de atenção a um tu (mulher) no sentido de que ela comece a pensar sua posição no mundo, por isso há tantos questionamentos. Como há uma dedicatória, percebe-se que o sujeito lírico parte do plano pessoal (Célia), transpondo para o plano social (a mulher). O questionamento parte em relação à posse de sua vida: 'Patrão/ Pai', pois tanto na vida privada como na pública há um dono de seu destino. A partir daí, há uma sequência de questionamentos que atingem os estereótipos atribuídos às mulheres independentes de sua posição social.

Lembrando as palavras de Pintasilgo (1981), essa é uma das principais formas de tomada da palavra pela mulher, ou seja, transpor um problema pessoal para o nível universal. Não é uma questão localizada apenas na vida da mulher portuguesa, mas uma opressão que atinge grande número de mulheres, nos mais diversos contextos mundiais.

O questionamento envolve tanto a posição da mulher no espaço privado como no público. A opressão se dá com a mesma intensidade, tanto na vida familiar, enquanto ela pertence ao domínio do pai/marido, quanto também na entrada no mercado de

trabalho. Nesse campo, aliás, há mais uma divisão entre espaço público e privado. No primeiro, a opressão é representada na imagem do patrão, que faz recorrência à vida proletária. E o segundo, traz as imagens da criada e da ama, como símbolos da continuidade da opressão da vida doméstica, nesse caso feita pelas próprias mulheres (patroas).

Talvez o questionamento de maior teor feminista seja em relação ao corpo feminino. Essa analogia da mulher com o corpo biológico feito para reproduzir é o maior fardo que oprime a mulher. Seu corpo é ‘repouso/ovário/fertilidade’, ou seja, é espaço apenas de reprodução. Se a mulher não comanda seu próprio corpo, como poderá conduzir sua vida. É o grande questionamento que o sujeito lírico faz ao se dirigir à Célia/ mulheres.

Chamar a mulher a construir sua própria revolução constitui uma forma de romper o silêncio. Para que ocorra uma germinação de consciência política, é preciso que a mulher presa no espaço privado seja libertada, livrando-a assim da alienação que a rotina dos afazeres domésticos provoca. Constitui um ato evidente da escrita feminista:

Fechas-te em casa

Fechas-te em casa
a lavar o chão...

do teu país o que sabes?

Fechas-te em casa
a remendar a roupa...

do teu país o que sabes?

(...) (HORTA, 1983, p.228)

O destaque dado ao verbo ‘fechar’ remete a duas formas de isolamento: da vida pública e da vida política. A casa torna-se a prisão, na qual o trabalho doméstico a aliena da vida política, por isso a dinâmica dos verbos: ‘lavar/remendar’ se distancia do sentido estático do verbo: saber. Seu sentido estático remete à necessidade de reflexão que é por si uma forma de parar para pensar nas ações dinâmicas da vida social e política.

É o retrato de muitas mulheres que vivem na alienação da vida doméstica que são chamadas a se interessar pelo que ocorre com o país. O poema mostra que a grande maioria das donas-de-casa é ausente do processo revolucionário, principalmente da

revolução da mulher. Por outro lado, já ocorre uma germinação da consciência das mulheres, através da voz do sujeito que questiona o ‘tu’ feminino restrito ao universo privado, mostrando o trabalho doméstico alienante e desvalorizado. Para revelar a germinação da postura política das mulheres é preciso dar-lhes voz. Deixá-las falar, assumir a voz é fazê-las assumir a autonomia das palavras que mostra a eminência de uma luta, embora ainda seja sutil:

Poema de uma mulher dona-de-casa

À Filipa

Sou – direi
trabalhadora

e a casa o meu tear...

Ou teia de minha vida
onde me prendo no lento
dos dias seu desfiar?

Sou – direi:
Trabalhadora

E a casa o meu fiar...

Fabrico os meses que seco
estendidos como lençóis
na cama do meu esperar (HORTA, 1983, p.229)

A fusão do espaço público com o espaço privado mostra a desvalorização do trabalho doméstico. Segundo Soares, desmistifica-se a figura da “rainha do lar” que fortalece o poder patriarcal. O infinitivo ‘esperar’ revela a condição de passividade que a restrição do espaço doméstico impõe à mulher, ou seja, a alienação em relação à vida pública. Por outro lado, o sujeito lírico se afirma como ‘trabalhadora’, num sentido de valorizar o trabalho doméstico. Formulado na antítese valorização/desvalorização (tear/teia) o poema se eleva na ambigüidade da situação da mulher. Será que o confinamento impede que haja reflexão? Como bem coloca Soares: “...um eu feminino que registra, sob a forma de depoimento poético, a experiência de *sub-missão* de uma ‘mulher dona de casa’” (1994, p.5). Ao relatar a experiência, ela fabrica ‘os meses’ ou seja, registra sua própria história. O confinamento, porém, ainda é o retrato da maior parte de mulheres. O silêncio é a marca do quadro nos quais vários poemas registram a imagem de mulheres perdidas na alienação e sem vozes:

Slide de mulher sentada

Sentada no degrau
 Da tua porta,
 Ouves o sol que desliza
 Pelas folhas das árvores
 Ali perto... (HORTA, 1983, p.230)

No interior das casas

O silêncio dos olhos
 e mais nada...
 ou ainda,
 quem sabe...
 lhes reste o tactear do vácuo
 (do sito vago)
 onde estão fechadas...

Dentro de si próprias,
 no interior das casas... (HORTA, 1983, p.230).

Mulher-bordadeira

Secretamente teces
 as lágrimas com que bordas
 a solidão laqueada
 em que adormeces (HORTA, 1983, p.230)

Irmã mais velha

Às mulheres da terceira idade

As mãos cruzas sobre o ventre
 e esperas...

O fio da idade tecido pelos anos
 conduz-te os olhos
 até ao fim do tempo

- O que vês,
 irmã mais velha? (HORTA, 1983, p.231)

Construídos como quadros de mulheres em seu cotidiano, os poemas mostram uma profunda reflexão dessas imagens. No primeiro fragmento, um quadro estático de uma mulher olhando a vida sentada à porta da casa. No segundo, uma mulher fechada no interior da casa. No terceiro, ela está centrada numa atividade 'feminina'. Já no quarto, a mulher envelhecida esperando a morte. Sintetizando, os quadros conduzem a uma visão temporal na qual o curso da vida é percorrido na restrição da vida privada. Simbolicamente, a irmã mais velha representa o destino das mulheres de passarem ocultas pela vida.

Por um lado, esses retratos marcam a década de silêncio em Portugal, como afirma Simões (2004). Por outro mais significativo, retrata a história de gerações de mulheres passadas no mutismo, como bem representa o poema ‘Irmã mais velha’. A condição das mulheres é revelada no diálogo com a história de vidas de cada uma delas. Retomando as palavras de Theodor Adorno (1983), a lírica deixando falar, através das imagens, o que a ideologia esconde. Os poemas são concisos, mostrando o pouco a ser retratado, ou seja, uma imagem de vida no vazio, portanto, no silêncio.

Maria de Lourdes Pintasilgo (1981) afirma que o mutismo se constitui como a defesa mais arcaica e a arma mais surpreendente das mulheres. A palavra só existe no silêncio, pois no mutismo a palavra pede para ser adivinhada. Nessas mulheres, há uma força que revela toda uma cultura. O mutismo é uma forma de recusa, pois através dele aparece a linguagem do corpo: “O corpo fala, um só gesto deixa a nu a marca por onde passaram as sensações, os olhares estão carregados de sentimentos, as mãos desenham e sublinham o historiar dos factos” (1981, p.48). Assim são retratadas as mulheres no seu silêncio carregado de significados.

Outras vezes elas são retratadas quebrando o silêncio. Em poemas que ganham voz, elas soltam o discurso que Pintasilgo chama de ‘tagarelice’. É o oposto do silêncio, um lugar de refúgio. Na tagarelice o que importa é o modo de falar: “...porque nele (modo) se veicula a conversa por meias palavras, feita de alusões de coisas que não se sabe se têm eco mas de que *a priori* se adivinha a receptividade” (1981, p.46). A tagarelice é assimilada para dar voz à mulher e fazê-la sujeito na construção de sua história, como ocorre no seguinte poema que mistura texto dramático com narrativa em forma de lamento:

Dia de uma criada de servir e seu lamento-calado

I

_ Maria!

_ Minha senhora?

_ O banho está arranjado?

Quero a casa toda limpa!

E o almoço aprontado!

LAMENTO

“Levantei-me ainda

noite

sono _ solto_ amordaçado...”

II

_ Maria!
_ Minha senhora?

_ Quero o vestido passado!
A mesa que esteja posta!
E o menino lavado!

LAMENTO

“Desde as cinco da manhã
que não respiro não paro...” (HORTA, 1977, p.236)

O poema é construído em seis atos que relatam o dia de uma criada desde quando acorda até adormecer. Na recriação da rotina, a exploração por parte da patroa revela que a relação de exploração não se limita às fábricas, mas também está nas relações de classe, entre as próprias mulheres, por isso é improvável a crença numa relação de irmandade entre mulheres, sem considerar a relação de classes sociais. O lamento de Maria é calado. No diálogo com a patroa há apenas a aceitação da ordem recebida. Segundo Soares: “A exploração de ‘Maria’ é, por isso, uma sinédoque da prática de dominação que, quando é executada entre mulheres, só serve para reforçar a dominação entre sexos” (1994, p.56). As diferenças de classe, entre outras, dificultam a luta da mulher para se fazer sujeito na sociedade, pois, a imagem da patroa mostra que muitas mulheres são reprodutoras do sistema patriarcal.

Pintasilgo (1981) diz que a tagarelice pode se tornar uma arma poderosa, pois as mensagens, as meias palavras, os subtendidos são utensílios para qualquer urdidura que podem levar à revolta. Essa revolta é o ‘grito histérico’: “Palavra que não sabe como dizer-se, faz-se grito, faz-se queixa dolorosa.” (1981, p.52). Desse grito que nasce a consciência política que aparece nas vozes das proletárias. São as mulheres dizendo não. O grito de revolta é aquele que reivindica o direito de ser ouvido.

Se a Maria confinada ao espaço privado tem seu lamento calado, outras Marias estão no espaço público, soltando o grito histérico pela construção de uma sociedade mais justa. Enquanto muitas Marias geram filhos ou cuidam dos filhos das patroas, outras geram e cuidam da consciência das outras Marias:

Cantar de operária (I)

*À Idalina operária na “Plessey Automática”
em Cabo Ruivo*

Sou Maria:
operária nesta fábrica

desde sempre a odiada
do patrão

Sou aquela que chama
as camaradas
invocando a força da razão (HORTA, 1983, p.242)

A epígrafe traz uma homenagem a uma operária real que é transformada em personagem no poema-depoimento. O sujeito lírico mostra que para haver luta é preciso que haja ‘heroínas’ que se fazem mártires de libertação. Aqui se fundem luta operária e luta das mulheres. A condição operária é aderida à condição feminina. A mulher que toma a palavra é duplamente subversiva, por ser mulher e líder operária.

O termo ‘camaradas’ faz referência ao comunismo que na década de setenta se implantou como força ideológica em Portugal após a Revolução dos Cravos. A referência mais significativa, entretanto, é a alusão às mulheres que lideraram os movimentos das mulheres operárias, como Rosa Luxemburgo, e tantas outras que deram a vida em favor da causa operária. As vozes das operárias, assim precisam ser ouvidas para que o processo revolucionário se consolide:

Cantar de operária (II)

Sou Maria: operária nesta fábrica

Viúva desde os 30
Um filho a quem dar pão

Trabalho 9 horas
Sentada a uma máquina

E como paga
Tenho:
Nas pernas as varizes
Na vida a solidão (HORTA, 1983, p.242)

Também em forma de depoimento, aparece a denúncia das condições miseráveis de trabalho. Concisamente, o eu-lírico relata sua realidade de mulher operária. A exaustão conseqüente da carga excessiva de trabalho reflete tanto no aspecto físico: ‘Nas pernas as varizes’, como psicológico da mulher: ‘Na vida a solidão’. Há uma clara intenção de mostrar a condição de exploração das operárias: “Sendo ao mesmo tempo factor de emancipação e instrumento de alienação, expressão contraditória de liberdade e de novas servidões, o trabalho acabou por funcionar para as mulheres como revelador de sua condição de superexploradas” (PINTASILGO, 1981, p.

14). Embora a entrada da mulher no mundo do trabalho tenha sido uma grande conquista, no poema há uma desmistificação do papel feminino na entrada desse mundo. Pintasilgo mostra que, embora a presença das mulheres no mercado de trabalho faça delas uma força social, em quase todos os países, as mulheres compõem as camadas menos qualificadas e pior remuneradas.

A situação da mulher no mundo do trabalho é representada e discutida a partir de casos particulares no seu contexto social. Pintasilgo teoriza como consciência coletiva: “...específica do grupo social ‘mulheres’ conduz à análise dos elementos que a integram e, conseqüentemente, à tomada de consciência do laço existente entre a opressão das mulheres e a opressão mais global que a sociedade exerce sobre os seus membros”. (1981, p.16).

Na análise de casos particulares, aparecem as situações que afligem toda uma categoria de mulheres já que a grande maioria dos problemas atinge o global, pois a entrada no mundo do trabalho trouxe a dupla jornada que é uma realidade não resolvida até a atualidade. Além disso, a maternidade ainda é um empecilho, pois não é respeitada e considerada como um direito da mulher. O trabalho doméstico e a maternidade acabam por ser dois fardos pesados demais que as mulheres acabam tendo de resolver sozinhas:

Fim de dia de uma operária grávida

Sente o peso do filho
na barriga
As costas leva curvadas

Nas pernas vê as varizes
Vê as mãos
que traz inchadas

(A casa! Chegar a casa!)

(...)

E a cama desalinhada?
E a comida por fazer?
E a louça não lavada?

Na fábrica ficou a máquina
na oficina o ruído
a obra já acabada

Mas ainda falta a casa
Com a sua vida a cumpri;
varrer
panelas

jantar

E a roupa do marido
toda ainda por lavar

(A casa...chegar a casa...)

A que horas vai poder
deitar-se para dormir?
Num sono de se esquecer...

A que horas vai poder? HORTA, 1983, p.243-244)

O eu-lírico traça um olhar para um determinado espaço de tempo no qual aparece a intensidade da sobrecarga de trabalho de uma mulher operária. A transposição do pensamento da operária: ‘A casa! Chegar a casa!’, mostra a duplicidade da palavra casa, pois na primeira expressão se deduz a necessidade de descanso que ‘a casa’ deveria proporcionar. Já na segunda expressão, a chegada na casa representa outra jornada de trabalho, tão cansativo ou mais, por isso há uma seqüência de descrições dos pormenores do trabalho doméstico. Só resta o lamentar de sua vida reduzida a: ‘varrer/panelas/jantar/lavar’.

A propósito desse poema, Angélica Soares comenta que há uma opção pela denotação, já que um narrador onisciente acompanha cada passo de um dia da operária. Nesse sentido, a situação de desigualdade é revelada, sem que haja interferência subjetiva do eu-lírico. Denuncia-se assim a injusta divisão do trabalho, pois o trabalho operário, longe de ser libertação, é uma forma de a mulher dividir o sustento da família. Não há, porém contrapartida em relação ao homem que continua agindo como o ‘Senhor proprietário’ no espaço privado.

A entrada das mulheres no mundo do trabalho não trouxe a integração entre o público e o privado, continua sendo uma utopia feminista, embora haja uma evolução dessa situação nos países de maior desenvolvimento econômico, onde o nível de instrução e preparo profissional das mulheres são muito maiores. O contexto ainda é a década de setenta em Portugal, mas a questão da mulher é ampla e acima de tudo, marcada pela desigualdade entre masculino e feminino. Como afirma Rose Marie Muraro: “...o dualismo platônico que caracteriza o mundo ocidental e a tecnologia nos últimos milênios pode ser superado, dando origem a novas formas de conhecimento mais integradas” (2001, p-196). Mas isso ainda é um projeto de futuro para a grande maioria das mulheres no mundo.

Sobre a questão da dupla jornada da mulher operária, Rosa Luxemburgo (2004) já havia chamado atenção em seu discurso. Ela defende como trabalho produtivo as tarefas domésticas e a criação dos filhos. Luxemburgo atribuía isto à economia capitalista que tem em vista apenas o lucro. Passado várias décadas a luta de classes ainda não conseguiu realizar o sonho de tirar a mulher totalmente da tirania do que Luxemburgo chama de ‘ciclo familiar’ patriarcal. É certo que a condição proletária tirou a mulher da estreiteza do espaço privado, mas o preço foi a dupla jornada. A luta de classe, entretanto, não deixa de ser um processo de conscientização que, ao longo do tempo, tem ajudado a construir uma nova postura da mulher na sociedade, fazendo-a rever sua condição:

Tomada de consciência
À Amélia, trabalhadora da “Facel”

I

Fizeste barreira
 desalienada
 à opressão que tinhas em casa

Da boca tiraste
 a mudez –
 mordança

E em casa
 gritaste

Gritaste na fábrica
 a voz junta às outras
 na mesma razão

– E agora patrão?
 (...)

II

Fizeste barreira
 desalienada
 à exploração que tinhas na fábrica

(...)

Gritaste na fábrica
 e gritaste em casa
 A voz – só
 crescendo
 vencendo o gemido

– E agora marido? (1983, p.245- 246)

O tom de discurso de militância política e feminista do poema marca a fusão das duas lutas: a de classe e a das mulheres através dos significantes: ‘opressão/exploração’. Os questionamentos que encerram as duas partes do poema refletem que a partir da

tomada de consciência, é preciso redimensionar os papéis, pois o processo revolucionário é irreversível. Por isso, os verbos: ‘fazer/ gritar’ são extremamente significativos, tanto pelo sentido como pela dinamicidade que dá o aspecto de movimento, como os verbos no gerúndio revelam: ‘crescendo/vencendo’, como resultado dos atos de fazer e de gritar.

Nada poderá ser como antes, pois há um claro rompimento com o passado marcado pela opressão e pela exploração. Esse rompimento através da tomada de consciência nascida na luta operária acaba refletindo na vida doméstica, como mostra o último verso: ‘– E agora marido?’. Não significa que a opressão e a exploração desapareçam, pois é notório que continuam sendo um desafio ainda enfrentado por homens e mulheres no sistema capitalista no mundo contemporâneo.

Para reforçar a idéia de revolução histórica da mulher é preciso dar voz a outras marginalizadas, principalmente àquelas distantes da efervescência ideológica da luta operária. Assim, se faz presente também a trabalhadora rural:

Cantar de uma mulher trabalhadora rural

– Repara
nas minhas mãos!

e assim as mostras:
rudes e cansadas

– Repara
nas minhas mãos!

e assim as estendes:
duras e gretadas

– Repara
nas minhas mãos!

e assim as ergues:
ásperas – deformadas

– Repara
nas minhas mãos!

E assim as dá:
grossas – magoadas (HORTA, 1983, p.247)

Em forma de texto dramático, o poema traz o monólogo da trabalhadora encenando a tragédia de sua vida estampada nas mãos. As mãos são uma metáfora de sua vida, pois os adjetivos partem de características abstratas: ‘rudes/cansadas’,

passando pelas concretas: ‘duras/gretadas/ásperas/deformadas/grossas, até retornar à abstrata: ‘magoadas’. Nessa personificação das mãos, resplandecem todas as dores que o trabalho no campo deixa na mulher. O discurso do narrador é apelativo, pois o tom de denúncia o caracteriza ser de ideologia feminista. Na voz feminina não há uma motivação política, apenas a intuição de uma opressão que o trabalho rural impõe às pessoas. Mais uma vez o trabalho é desmistificado como fonte de libertação.

Revelar todos os aspectos da vida política e social é uma forma de cruzamento das lutas revolucionárias em construção na década de setenta. Assim, muitos poemas trazem questões relativas a acontecimentos que deixaram feridas profundas no povo, como o problema das guerras nas colônias portuguesas:

Lamento de uma mãe
Para um filho soldado nas colônias

Meu filho posto
Soldado
Levado para lá do mar

De negro ando vestida
Chorando-te até chegares

Dois braços – sei – tu levavas
Com quantos voltas não sei...

(...)

Meu filho neste baraço
De ódio que nunca vem...
Uma farda te vestiram e uma arma te entregaram
A mando não sei de quem...

Pus cinza nos meus cabelos
E com um lenço os tapei

Vou chorar-te dia e noite
Nessa guerra de
Ninguém

Dois braços – sei – tu levavas
Com quantos voltas não sei... (HORTA,1983, p.250)

Passado e presente se alternam neste lamento de uma mãe. O poema inicia-se com a imagem do filho, partindo no passado, descrita pela mãe que justifica seu luto no presente. Esse luto é prenúncio de que, mesmo que o filho retorne, algo já se perdeu simbolicamente na imagem do braço que se repete. O ato de chorar continuamente remete ao protesto revelado no discurso do eu-lírico que através da ausência do filho, questiona o absurdo da guerra sem motivo justo.

A força dramática do lamento mostra o trauma emocional que as guerras coloniais trouxeram, principalmente, às mulheres que perderam seus filhos e maridos. Denuncia-se, acima de tudo, a falta de sentido das guerras para o povo e para o país que só perdeu devido à ambição da qual o povo nem sabia de quem era: ‘a mando não sei de quem...’. Como sintetiza Simões (2004), o papel do artista é o de luta sutil, pois a sociedade ganha possibilidade de se emancipar através das idéias vinculadas pelos artistas. Revela-se assim a crise de identidade ocorrida no período pós-revolucionário, devido ao problema mal resolvido da descolonização e a questão dos retornados: ‘com quantos volta não sei’. São experiências da história tematizadas, fazendo que haja, como bem mostra Simões, um novo olhar para os mitos lusitanos: onde está o heroísmo? (nesta guerra de ninguém) como questiona a mãe no poema.

O problema colonial foi um dos principais a ser motivo de busca de soluções logo após a Revolução. O dia 1º de maio de 1975 foi o dia da primeira manifestação em que o povo exigiu o fim imediato da guerra. Esse marcante fato histórico não poderia deixar de ser homenageado, principalmente no registro da participação das mulheres:

As mulheres e o 1º de maio

Tanto povo!
Tanto povo!

Tanta bandeira
Vermelha!

Tanta mulher que caminha
Cantando à sua maneira
Camponesas e operárias
Todas elas companheiras

Ombro a ombro com os homens
Os filhos às cavaleiras

Tanto povo!
Tanto povo!

Tanta bandeira
Vermelha! (HORTA, 1983, p.259)

Como teoriza Simões, o caráter documental da literatura da época transparece. A euforia proporcionada pelas conquistas da revolução aparece como uma consolidação dos ideais revolucionários. Formalmente o poema reproduz o discurso inflamado das passeatas, os gritos e refrões repetidos. A utopia de igualdade entre os sexos, entre outras bandeiras da luta de classe parece se tornar realidade. É o momento do sonho. O

ideal comunista representado na bandeira vermelha acende a esperança do futuro. Mesmo que a história mostre que as utopias continuaram utopias, não há como negar que houve transformações sociais significativas, legítimas ‘filhas’ das heroínas (camponesas e operárias).

O caráter documental é reforçado quando o poema registra, não só um momento histórico, mas todos aqueles e todas as situações vivenciadas. Por isso, na multiplicidade de vozes de mulheres que constroem a história (marginal) do país, não poderiam faltar:

Fala de uma mulher pedinte

— Aqui estou senhora
com os meus filhos
à vossa porta
a pedir-te esmola

Da mesa os restos
o resto que ficou
daquilo Senhora
que os vossos filhos comem (HORTA, 1983, p.251)

Na primeira estrofe, o discurso da pedinte mostra a realidade dos miseráveis, já na segunda, o sujeito feminista empresta a voz ideológica que denuncia as desigualdades sociais. Dar voz à pedinte, além de inseri-la na história é também fazer da poesia protesto para questionar as diferenças sociais. A pobreza é tematizada como uma das maiores mazelas do sistema econômico. Na voz do sujeito lírico, aparece a ideologia da tomada da palavra das mulheres, já que a crítica implícita no discurso da pedinte traz o desafio, como pensa Pintasilgo (1981), de construir uma outra sociedade, com outros valores e critérios. No depoimento pessoal da pedinte, reflete um drama silencioso que atinge milhares de pessoas no mundo. Dar voz a ela é romper o silêncio e trazer esse drama à cena de discussão, fazendo assim a poesia cumprir sua função social. Por isso, outras questões relativas ao período pós-revolução são tematizadas, como a participação da mulher na luta pela reforma agrária:

Perguntas e respostas de mulheres
Sobre a Reforma Agrária

Mulheres

que interrogam

— Quem vos quer quebrar,
Irmãs,
as costas da vontade?

— Quem vos quer dobrar,
irmãs,
o corpo das idéias?

— Quem vos quer domar,
irmãs
desbravando do vosso
(sangue a voz do
Alentejo?)
(HORTA, 1983, p.252-253)

*mulheres alentejanas
que respondem*

— Em foices pegaremos,
irmãs,
e ceifaremos de ao pé de
(nós
a dúvida que pode pesar
(em cada herdade

Desfraldaremos os punhos,
irmãs,
como bandeiras sustidas
na firmeza do recado

— O amor semearemos,
irmãs,
e o fruto será — No Alentejo —
do nosso ventre a fim
deste cuidado

Há um claro contraste entre o tom agressivo da voz feminista que interroga engajada na luta de classe e a voz feminina das camponesas que responde. A escolha semântica dos verbos reforça esse contraste: ‘quebrar/dobrar/domar’ e ‘pegar/ceifar/desfraldar/semeiar’. Um discurso que revela dois lados de um mesmo universo: o da mulher no espaço público lutando pela conscientização das ‘irmãs’ e do outro lado, as camponesas perpetuando os valores humanos que devem permanecer acima de tudo, sobretudo na luta de classe. Esse poema sintetiza a fusão das marcas feminina e feminista da escrita.

A reforma agrária foi um projeto do novo Governo português logo após o 25 de Abril. Simões (2004) mostra que o movimento de ocupação de terras após a revolução foi uma forma de os trabalhadores protestarem contra o não pagamento de salários pelos latifundiários. O poema registra a participação heróica das mulheres nessa luta e, sobretudo, o amor ancestral da mulher à terra. Como inovação estética, o poema é construído em forma de diálogo, retratando a ocupação na região do Alentejo que mostra o sentimento apaixonado com que as mulheres camponesas portuguesas abraçaram a causa revolucionária.

Os poemas que finalizam *Mulheres de Abril* são construídos ora como homenagens às mulheres que participam do processo de gestação da consciência política, ora como homenagem à maternidade atribuída a essas mulheres que geraram um novo país:

Mulheres comunistas
À Maria Alda Nogueira

De bronze
 a vontade

e a vontade
 de vencermos

Mil vezes nos
 derrubem
 mil mais mulheres erguemos (HORTA, 1983, p.254)

Maternidade (I)

Mães do povo somos:
 a raiz

Matriz
 de um Portugal novo
 corre-nos no ventre
 o sangue do país (HORTA, 1983, p.255)

Maternidade (II)

À Eugénia Cunhal

Mansamente
 somos a barreira

o muro
 o barro
 o aço da matriz

em nós o povo
 nasce

e cresce inteiro

No nosso sangue
 o sangue do país

(...) (HORTA, 1983, p.255)

Amamentar

Quem alimentas
 tu
 que dás o peito?

o leite
 depois do sangue
 do teu corpo

(...) (HORTA, 1983, p.256)

Esses poemas-homenagem trazem vários elementos simbólicos que participam da glorificação do heroísmo feminino. Na homenagem às comunistas, a idéia de exército revolucionário de mulheres remete à simbologia da força militar. Por outro lado, há um eco da mitologia. A raça do bronze terrível e poderosa seriam essas mulheres. A capacidade de cair e reerguer dessas mulheres faz analogia com o herói de poderes sobre-humanos como Talo da lenda cretense. Nos outros poemas, o sangue é o símbolo de vida, e do princípio da geração. O leite como símbolo da abundância, de fertilidade e, principalmente, de conhecimento. O corpo da mulher é glorificado como a fonte de todos esses elementos: vida, fertilidade e conhecimento. A mulher também é metaforizada no símbolo do muro/muralha, ou seja, ela é a cinta protetora do mundo e sua defesa. Além disso, há nela a força do aço e o poder de ser a origem do homem simbolizado no barro, que na mitologia cristã é o elemento do qual foi criado o primeiro homem (mulher?).

O que acontece com os corpos e, principalmente, com a mentalidade das mulheres é um tema caro à poesia de teor feminista. Angélica Soares (1994) comenta que as *Mulheres de abril* não são recriadas apenas como combatentes contra a ditadura e o trabalho nas fábricas, mas, sobretudo, com o que ocorre com seus corpos, principalmente em relação à gestação e ao parto: “... recorrências metafóricas de grande impacto na poética horteana, onde não é bastante cantar o corpo em si, mas torná-lo ‘metáfora de uma percepção do mundo vivenciado a partir de uma morada insubstituível do feminino’” (1994, p.47). O ventre da mulher se torna metáfora da gestação da consciência revolucionária, reafirmando o caráter ideológico da poética:

Trabalho de parto

Mulheres – companheiras
ombro a ombro
o ventre a crescer-nos
de coragem

Como tarefa temos
O que somos:
no interior da luta
a sua faca

(...)
na construção dos dias
de mão dada

Agora água e depois
o fogo
Hoje a dureza...Amanhã ternura

vencendo um destino de desgraça

Mulheres – companheiras
hoje – aqui

em trabalho de parto
de um país (HORTA, 1983, p.259-260)

Mais uma vez a voz do sujeito lírico assume o tom de discurso engajado na luta de classe. As interlocutoras postas como um batalhão: ‘ombro a ombro’ ouvem esse discurso eloqüente que traz como tônica a metáfora da gestação e do parto, deixando evidente que o discurso é extremamente feminino, pois fala de um universo restrito das mulheres. E mesmo que fale desse universo não deixa de ter força política de transformação de consciência, já que o apelo do sujeito lírico busca suas referências no poder de criar e, sobretudo, de transformar. Para isso ocorrer é necessário que haja um sentimento de irmandade: ‘na construção dos dias de mão dada’. Na constatação da supremacia da mulher na transformação da sociedade, o sujeito lírico coloca dois elementos essenciais à vida como metáfora: ‘Agora a água e depois/ o fogo’, ou seja, essência sempre. Nesse mesmo sentido, aponta a capacidade de adaptar às situações da vida: ‘Hoje a dureza.../Amanhã ternura’.

A interação entre as mulheres, a preocupação em transformar (gerar) um país mais justo e, sobretudo, a ternura são aspectos que apontam para a valorização da diferença do feminino, como aponta Rosiska Darcy de Oliveira (1999). Essa concepção de feminismo da diferença dada como maturidade do movimento das mulheres já se mostra presente na poética horteana na década de setenta, quando o feminismo se pautava na luta pela igualdade. É evidente, entretanto, que a luta pela igualdade se faz presente, mas é uma igualdade em relação às questões políticas e sociais do povo oprimido, sem desconsiderar o que é essencialmente feminino.

A presença das vozes emudecidas da história e da literatura confirma que o processo de revolução histórica caminha junto à luta revolucionária contra a opressão das mulheres. Através da poética que resgata a história vista do ponto de vista do sujeito feminino em sua condição cultural, é possível perceber que o feminismo emergente na poesia de Maria Teresa Horta vai além de uma poética datável, na construção de uma identidade feminina pautada na diferença do ser-mulher. Militância feminista e engajamento político fazem da poesia instrumento de libertação que tem como arma a palavra poética – expressão maior da busca de liberdade.

Essa busca de liberdade é o que Octávio Paz (1984) chama de vocação mágica da poesia moderna: a vocação revolucionária que expressa o desejo de mudar o mundo, transformá-lo em poesia, como sonharam os poetas surrealistas. O grande desafio da história é a consolidação do sonho, como afirma Simões (2004), porque a verdadeira revolução é feita de sonhos que mudam as mentalidades. Nesse processo de mudança lenta, mas progressiva, as mulheres tiveram papel fundamental, como Maria Teresa Horta revela. Como bem coloca Angélica Soares (1994), Horta transforma o engajamento político em uma força estética produtiva. A dimensão histórico-social dos poemas extrapola o datável para se fazer ‘consagração do instante’, como define Octávio Paz. É um verdadeiro trabalho de parto feito pelas Mulheres de Abril.

Conclusão

Como bem defende Virgínia Woolf, as experiências de vida das mulheres não constituem os ‘grandes enredos’ das altas narrativas consagradas pela tradição literária, mas alimentam a poesia em sua essência. Uma essência que é feminina por ser de mulher, como define Marina Colasanti. Da mudez da reclusão dos séculos passados até à tagarelice dos momentos de maior envolvimento nas grandes e nas silenciosas revoluções, a poesia traça o retrato da Mulher. Da memória coletiva que guarda uma história que não foi registrada na História oficial, nasce uma escrita que é diferente por trazer experiências singulares.

Nessa consciência da diferença, a teoria crítica feminista tem ressaltado a presença da subjetividade na escrita das mulheres como um fator decisivo na consolidação da diferença. Uma subjetividade que contraria a objetividade científica marcante nos discursos da modernidade, como apontou Rita Teresinha Schmidt. Além de subjetiva, a escrita feminina é desconstrutiva na visão de Jane Flax, já que, a partir de práticas sociais concretas (experiências e vivências), desmantela as crenças de verdades do pensamento iluminista que consolidou a objetividade científica apontada por Schmidt.

A poesia de Maria Teresa Horta é construída nessa diferença, inscrita em subjetividade. É desconstrutiva enquanto repensa o sujeito fechado em verdades universais e coloca em questão um sujeito emaranhado nas relações de gênero. Como situou Vera Queiroz, o sujeito que lê, escreve e é escrito no feminino. A poesia de expressão feminina traz sem dúvida o discurso do ex-cêntrico da pós-modernidade teorizado por Linda Hutcheon quando se coloca como uma voz que desafia e põe em questionamento a estabilidade do discurso poético.

A presença do discurso feminista nos poemas de Horta evidencia muitas questões que estão sendo discutidas no âmbito da crítica. A afirmação de uma escrita da diferença faz com que o discurso feminista seja situado como o ‘outro’ da cultura. Susan Bordo mostrou como a discussão do gênero tem situado o discurso feminista fora da cultura geral, reafirmando a dualidade de gênero. A teórica apontou ainda que o discurso feminista é constituído por muitas divergências conceituais que dividem a crítica feminista contemporânea. Muitas temem perpetuar o rótulo de vítimas que a identificação com as diferenças históricas possibilita. Outras insistem na visão de que as

diferenças de experiências, de raça, classe e de gênero são essenciais para a construção de uma crítica cultural e filosófica.

A permanência dessas questões na leitura confirma o caráter crítico e político da escrita de Horta, situando-a nas práticas pós-moderna. É uma voz feminista em essência contextualizada social e historicamente como o sujeito do feminismo, definido por Vera Queiroz. Uma voz que considera as mulheres em contextos específicos para que sejam ressaltadas as marcas de diferenças como sujeito social, construído tanto nas relações de sexo como também nas relações de raça, classe, como situaram Teresa de Lauretis e Linda Nicholson.

A construção de uma poesia que traz as marcas da diferença do discurso feminista foi alicerçada na revisão e redefinição do erotismo amoroso na lírica. A presença do erotismo figura como uma reconciliação com a idéia original do amor como força inseparável. A força do erotismo se mostra através das experiências amorosas do sujeito feminino. George Bataille procurou mostrar as diferenças entre erotismo e sexualidade, deixando evidente que o erotismo se constitui como força transgressora, pois mesmo sendo uma atividade humana (socializada) mantém a força do instinto animal. Octávio Paz chama de 'sexualidade socializada' o erotismo que é invenção usada como forma de controlar a sexualidade instintiva. É o que Herbert Marcuse vê como forma repressiva de controle dos instintos. Essa força transgressora do erotismo é a tônica dos poemas que buscam fazer do erótico uma forma libertária de lidar com a sexualidade humana.

A forma desmistificadora que os poemas abordam a sexualidade revela essa maneira libertadora de se colocar a sexualidade em questão. Como analisa Anthony Giddens, a sexualidade continua o grande tema discutido nas sociedades modernas. Debate que Marilena Chauí dimensiona como consequência da repressão sexual persistente nas mais diversas culturas. Para Chauí, essa repressão depende de contextos específicos, já que cada cultura lida de forma distinta com o problema da sexualidade. Tanto como Giddens, Chauí destaca a repressão em relação ao corpo feminino.

Ao resgatar a história de vidas das mulheres, os poemas mostram como essa repressão é denunciada e transgredida. A poesia faz da sexualidade matéria de discurso estético que em seu potencial político contribui com a ruptura desse poderoso tabu. Como discurso comprometido com o feminismo, os poemas traçam a trajetória da luta das mulheres que é o grande desafio que ainda enfrentam, mesmo no contexto de sociedades nas quais muitas delas vivenciaram ativamente essa luta.

A revolução do corpo, impulsionada pela independência feminina e pela conquista dos métodos anticoncepcionais, é um fator decisivo na história do amor e do erotismo, como mostrou Octávio Paz. Isso leva à mudança de posição do corpo que deixa de ser considerada a metade inferior do ser humano. Nos poemas eróticos, o corpo ocupa esse lugar negado pela tradição platônica. Um corpo transgressor que vai aos poucos sendo 'reconfigurado' à esfera espiritual. Rompendo assim com a imagem marcada pelo amor Cortês de que o amor exclui os instintos os quais remetem à semelhança do homem com os animais. O reino do amor não exclui o erótico que o completa e o torna sublime.

A imagem criada do amor pela retórica da cortesia vai, junto à mística católica e ao pensamento filosófico, criar a história do sujeito amoroso no Ocidente, como mostrou Jurandir Freire Costa. Um sujeito que deve ter seus desejos, paixões e prazeres adestrados pela sociabilidade. Na visão do filósofo Rousseau, o sexo 'domesticado' pode ser força útil à sociedade.

Para Freire Costa, o amor, tanto quanto para Octávio Paz o amor é um grande desafio da sociedade moderna. A questão do amor ganha mais relevância do que a sexualidade já tão banalizada e tornada hábito e matéria de consumo. Como coloca Freire Costa, a sexualidade deixou de ser a fonte do maravilhoso. Por outro lado, as idealizações do amor romântico se frustram devido, sobretudo, à emancipação da mulher. Esses ideais de amor romântico, entretanto, ainda se manifestam nas sociedades modernas, levando muitas mulheres à sujeição e à submissão.

A idealização do amor romântico é desconstruída devido, sobretudo, à valorização da arte erótica. A realização amorosa está estreitamente relacionada com o prazer sexual mútuo. Como historicamente as mulheres se mostraram as especialistas na arte erótica, a voz feminina exerce a função de disseminadora da elaboração do ritual erótico que consagra o corpo como fonte primordial do amor.

Os poemas revelam que essa voz feminina emerge de um lento processo da tomada da palavra da mulher. Uma palavra que traça o percurso de uma história de apagamento e desvenda séculos de silêncio. Uma palavra reveladora das experiências particulares e universais. Como bem mostrou Maria de Lourdes Pintasilgo, a palavra é uma das armas mais importantes contra os poderes instituídos. As formas históricas de uso da palavra pelas mulheres se revelam. Ora marcados pelo mutismo ou, contraditoriamente, pela tagarelice ou pelo grito histórico, a voz vai se construindo feminista e tornando-se fonte de poder.

A revelação da voz do corpo faz do erotismo um ato político que mostra a mudança da posição que o corpo conquistou com o feminismo, como resultado de uma conscientização vindo da situação histórica do confinamento das mulheres no espaço privado. Essa revelação, definida por Pintasilgo é um lugar de recusa ao anonimato. A sexualidade como fonte de poesia é mais que um simples desafio para a palavra da mulher, é poematizar as especificidades da mulher e revelar uma percepção (feminina e feminista) de mundo. Essa percepção revela também uma extrema rebeldia que se consolida com radical contestação contra toda forma de opressão, além de reivindicar o lugar das mulheres na história.

No livro *Minha senhora de mim* esses aspectos da escrita ficam em evidência nos poemas que colocam o corpo como elo de identidade entre as mulheres e trazem as marcas da diferença culturais como marcas de feminilidade. Essa é uma atitude política assumida como um eco da revolução feminina. Os poemas se tornam assim cantos de protesto através das imagens e símbolos de opressão que são destruídos. Por outro lado, há uma busca de conciliação entre os sexos, revelando o amor confluyente (Giddens) como uma evolução dos relacionamentos amorosos da contemporaneidade.

O diálogo com a tradição literária e com a história faz balançar as bases dos ideais patriarcais que ainda triunfam nas culturas ocidentais. Há uma atitude pós-moderna de pretender unir arte e sociedade. O erotismo vai se intensificando nos poemas à medida que Maria Teresa Horta vai se envolvendo com a luta das mulheres. O sujeito do feminismo protesta contra o silêncio do corpo sem constrangimento. Os poemas, portanto, registram a ruptura com o silêncio. Rebeldia e protesto são marcas de denúncia de opressão e de ousadia de mostrar o corpo erotizado.

Em *Educação sentimental* o encantamento diante da descoberta dos prazeres corporais faz a tônica dos poemas. O diálogo intertextual explícito com a tradição literária no título é uma forma de colocar em questão os valores sociais que marcaram a literatura do século XIX. Como uma educação à arte erótica, os poemas valorizam todas as partes interditas do corpo. Uma educação que busca libertar não só o corpo, mas a linguagem. A desmistificação de símbolos da tradição cristã, principalmente a imagem do anjo, é uma constante presença que busca também aproximar a imagem do corpo, sobretudo o corpo feminino, da idéia de sagrado construída pela mística cristã. A metáfora da mulher-anjo é o símbolo da quebra da negatividade ligada à mulher, à bruxa, ao corpo e à nudez corporal. As construções culturais de feminilidade são também redimensionadas da carga negativa que carregam na história. Os tabus

relacionados ao feminino são quebrados quando a imagem da mãe aparece assexuada sem que haja nenhum sintoma de perversão. Assim também ocorre com a erotização do relacionamento entre mãe e filha. A sexualidade perde toda sua carga de desvio para se constituir elemento essencial da natureza humana e animal. Por isso, a presença de aves e serpentes vai além da simbologia de liberdade e de conhecimento.

O exercício erótico torna-se fundamental para o conhecimento do corpo. Relegado ao mistério, o corpo sexuado vai sendo desvendado. Como uma presença no corpo da poesia, o corpo feminino e o masculino protestam contra o silêncio e revelam que a mulher sempre foi quem mais se relacionou com seu próprio corpo e guardou o ‘mistério das partes íntimas’. A voz feminina se coloca como a guardiã dos segredos do corpo desvendado na poesia.

No livro *Só de amor*, a consagração do corpo se dá na elevação do amor erótico à esfera espiritual. O corpo deixa de ser prisão e contensão do desejo para atingir o esplendor erótico. Nesse esplendor, a alma que se torna atributo do corpo, simbolizando assim a valorização das relações humanas. Sem afirmar o paradigma do amor romântico, os poemas são cantos que não idealizam, mas materializam o amor sem tirar seu poder de encantamento.

Como o próprio título sugere, em *Só de amor* a tônica dos poemas recai na valorização, ou seja, na busca de uma significação amorosa na qual não há mais uma necessidade da presença de um erotismo tão ousado como houve nos momentos de maior repressão como nas décadas anteriores. Publicado já na década de noventa do século XX, esses poemas refletem a conquista da revolução sexual e mostra que é o momento de redescobrir o amor que parece ter ficado esquecido pela valorização da sexualidade.

Nos livros *Cronista não é recado* e *Mulheres de abril*, o caráter revolucionário da poesia ganha maior dimensão ao remeter às grandes revoluções que marcaram a história portuguesa e a história das mulheres. Como pensa Octávio Paz, a poesia força o olhar crítico para a realidade sem se tornar instrumento político a serviço de uma ideologia. Cumprindo seu significado, os poemas revelam a luta história das mulheres pela significação na História. Sem transformar a poesia em simples pretexto para o discurso ideológico, os poemas trouxeram além da revolução da mulher, a história da revolução portuguesa, vista e pensada pelo ponto de vista da mulher. Os momentos mais significativos da revolução portuguesa, paralela à revolução no processo de

comunicação, são cantados nos versos que enaltecem não só a luta das mulheres, mas a luta de classe que possibilitou a eclosão da tomada de consciência do povo português.

A reconstrução da história se deu pela visão do oprimido, no caso a mulher que é o elemento duplamente condenado à opressão dentro do contexto histórico que marcou a década de setenta. Um olhar que procurou rever os mitos lusitanos que mantiveram, ao longo da história, o povo e, sobretudo a mulher, à margem da história. A participação da mulher na revolução portuguesa aparece como a voz de protesto ao silêncio.

O feminismo é uma posição claramente ideológica. Há evidentemente uma opção pela condição da mulher. A desigualdade sem dúvida sempre pesou sobre as mulheres. No caso específico da sociedade portuguesa, na ruptura com símbolos de opressão, a condição feminina é focalizada através da realidade daquelas mulheres mais distantes dos movimentos pela libertação. É importante notar que todas as mulheres constroem a história, não apenas aquelas engajadas na luta política, mas, sobretudo, as camponesas em sua luta silenciosa. Os poemas são homenagens a esse heroísmo silencioso.

A poesia se consolida como o projeto da diferença ao valorizar o universo feminino, sem reforçar aquele ‘eterno feminino’. A crítica da divisão do mundo em público e privado, que separa os universos feminino e masculino, proporciona o diálogo com outros poetas e escritores que também questionam a história oficial e a validade dos feitos heróicos que reforçaram a exclusão das mulheres.

Em *Mulheres de abril*, os poemas situam a mulher portuguesa na dinâmica do feminismo como luta essencialmente política. Esses poemas podem ser considerados como um marco da presença das mulheres no mundo. A conquista do espaço público se consolida em marcha, definindo dois momentos da luta feminista: a contestação radical e a afirmação da diferença.

A participação nas lutas revolucionárias mostra a mulher como geradora não só de filhos, mas também de consciências na construção de uma luta mais ampla, que é a da situação das mulheres no mundo. Desconstruindo símbolos de feminilidade, os poemas trazem referências a fatos e casos reais como homenagem às heroínas do cotidiano. É uma posição claramente ideológica de dar visibilidade à mulher, tornando-a protagonista da história.

As histórias particulares da realidade tiradas das notícias dos jornais: assassinatos, demissões em fabricas, misérias, agressões físicas e morais servem de

motivo para mostrar a banalização da violência sofrida pelas mulheres, num momento em que o feminismo se consolida. Essa análise da realidade deixa em evidência que o confinamento é a base da alienação.

Os retratos e imagens de mulher mostram o pouco que elas têm para falar de suas vidas, por isso a representação do silêncio é tão marcante e esteticamente elaborado na construção dos poemas. A representação da voz das operárias tem a função de mostrar que o trabalho consolidou uma condição de exploração ao invés de trazer liberdade. Essa desmistificação da entrada da mulher no mundo do trabalho revela ainda que aquilo que parecia uma conquista levou a mulher à dupla jornada de trabalho. As situações retratadas na década de setenta ainda remetem à atualidade para uma grande parte das mulheres no mundo, sobretudo nos países mais pobres e de dominação patriarcal.

Afirmar, portanto que a escrita de Maria Teresa Horta é feminina e feminista significa que é feminina enquanto se baseia no projeto da diferença, ou seja, tratar de especificidades do universo das mulheres, porém considerando as diferenças entre mulheres e seus contextos. Por outro lado, é uma escrita ideologicamente feminista enquanto assume uma posição que busca uma postura política de questionar e fazer uma reflexão da vida de mulheres envolvidas ou não com o feminismo.

A opção por traçar dois eixos de leitura, o erotismo amoroso e o engajamento político, foi uma maneira de mostrar a evolução do processo da escrita e a ligação com os momentos históricos significativos. Essa divisão, entretanto não supõe que o erotismo e envolvimento nas lutas sociais tenham caminhado separadamente na trajetória da poetisa. São aspectos que se completam na escritura de uma poética que se constitui revolucionária em essência. Por isso, essa pesquisa mostra que a trajetória da poesia de Maria Teresa Horta foi construída sempre envolvida na luta por dar evidência à presença da mulher e transformá-la em matéria, ou seja, em corpo de poesia.

BIBLIOGRAFIA

De Maria Teresa Horta

HORTA, M. T. *Os anjos*. Lisboa: Litexa, 1983.

_____. *Poesia Completa*. Lisboa: Litexa, v.1 e 2, 1983.

_____. *Minha mãe meu amor*. Lisboa: Edições Rolim, 1986.

_____. *Rosa sangrenta*. Lisboa, Nova Nórdica, 1987.

_____. *Destino*. Lisboa: Quetzal Editores, 1998.

_____. *Só de amor*. Lisboa: Quetzal Editores, 1999.

Sobre Maria Teresa Horta

BELINE, A. H. C. A obra poética de Maria Teresa Horta. In: REVISTA DO INSTITUTO DE LETRAS DA PUCCAMP. Campinas, 1992.

BITTENCOURT, M. R. M. *Ema: a intertextualidade na obra de Maria Teresa Horta*. Assis: Faculdade de Ciências e Letras de Assis, UNESP. Dissertação (Mestrado em Letras), 2001.

CABRITO, A. O véu e a treva. <http://www.instituto-camoes.pt/arquivos/literatura/livmthorta.htm>. Acesso em 19/07/2004.

REYNAUD, M. J. Maria Teresa Horta. In: *Vozes e Olhares no feminino*. Porto: Edições Afrontamentos, 2001.

RODRIGUES, A. Uma vida construída de percursos femininos. <http://www.noticiasdaamadora.com.pt/nad/artigo.php?aid=1870&coddoss=23>. Acesso em 17/06/2005.

ROSA, A. R. *Incisões oblíquas: Estudo sobre a poesia portuguesa contemporânea*. Lisboa: Caminho, 1987.

SOARES, A. Mulheres de Abril de Maria Teresa Horta: Matrizes de um novo Portugal. In: IL PORTOGALLO E I MARI: UM INCONTRO TRA CULTURE. Napoli: Liguori Editore, 1994.

Sobre o feminino e o feminismo

ALVES, B. M. et alii. *Sexualidade feminina: algumas considerações sobre identidade sexual e identidade social*. Escrita/Ensaio, São Paulo, 1979.

_____. PITANGUY, J. *O que é feminismo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BEAUVOIR, S. *O segundo sexo*. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Ed. Nova fronteira, v.1, 1980.

BENHABIB, S., CORNELL, D. *Feminismo como crítica da modernidade*. Tradução de Nathanael da costa Caixeiro. Rio de Janeiro: Rosa dos tempos, 1987.

BORDO, S. A feminista como o outro. Estudos feministas. Florianópolis, 2000.

CASTELLO BRANCO, L. A escrita mulher. In: BRANDÃO, R. S., C. _____. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Casa Maria, 1989.

_____. *O que é a escrita feminina*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1991.

COLASANTI, M. Por que nos perguntam se existimos. In: SHARPE, P. (org.). *Entre resistir e identificar-se: para uma teoria da prática da narrativa brasileira de autoria feminina*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 1997.

CROSZ, E. Corpos reconfigurados. Cadernos Pagu (14). Campinas: Unicamp, 2000.

CUNHA, H. P. (org.) *Desafiando o Cânone: Aspectos da literatura de autoria feminina na prosa e poesia (anos 70/80)*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1999.

DUARTE, C. L. Literatura feminina e crítica literária. *Travessia*. Florianópolis: 1990.

DUBY, G., PERROT, M. Escrever a história das mulheres. In: PANTEL, P. S. (Org.). *História das mulheres no Ocidente*. v.1. Tradução de Teresa Joaquim. Porto: Afrontamentos, 1990.

EAGLETON, M. (Ed.) Do women write differentty? In: *Feminist literary theory*. Cambridge, Massachusetts: Blackwell, 1986. p. 200 -237.

FIGUEIREDO, E. (org.) *A escrita feminina e a tradição literária*. Niterói: EDUFF/ABECAN, 1995.

FLAX, J. Pós-modernismo e relações de gênero na teoria crítica feminista. In: HOLANDA, H. B. *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

FUNCK, S. B. *Feminist Literary Utopias*. Florianópolis: Advanced research in English Series, 1998.

_____. Da questão da mulher á questão do gênero. In: FUNCK, S. B. (org.) *Trocando idéias sobre mulher e literatura*. Florianópolis, Universidade. Federal de Santa Catarina, 1999.

GALVÃO, V. N., PRADO Jr., B. (org.) A mulher objeto ...de estudo. ALMANAQUE 10. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1979.

GERGEN, M. M. *O pensamento feminista e a estrutura do conhecimento*. Tradução de Ângela Melim. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1988.

GIDDENS, A. *A transformação da intimidade: Sexualidade, Amor e Erotismo nas sociedades modernas*. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora Unesp, 1992.

GILBERT, S., GUBAR, S. *The Northon anthology of Literature by Women*. 2ª. ed. New York/London: W.W. Norton & Company, 1996.

HOLLANDA, H. B. Feminismo em tempos pós-modernos. In: _____. *Tendências e impasses: O feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1994.

KEHL, M.R. Masculino/feminino: o olhar da sedução. In: NOVAES, A.(Org.) *O Olhar*. 4ª. Reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. *A mínima diferença: masculino e feminino na Cultura*. Rio de Janeiro; Imago, 1996.

_____. *Deslocamentos do feminino*. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

KRISTEVA, J. *Women's time*. In: BELSEY, C., MOORE, J. *The feminist reader*. London: Macmillan Press Ltd, 1989.

LAGO, M. C. S., RAMOS, T. R. O., SILVA, A. L. *Falas de gênero*. Florianópolis Editora Mulheres, 1999.

LEMAIRE, R. Repensando a história literária. In: HOLANDA, H.B. *Tendências e impasses: O feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1994.

LAURETIS, T. A tecnologia do gênero. In: HOLANDA, H.B. *Tendências e impasses: O feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1994.

LUXEMBURGO, R. O sufrágio das mulheres e a luta de classes. <http://www.pco.org.br/causaoperaria/2004/388/sufragio.htm>. Acesso em 19/07/2004.

_____. Feminist, Female, Feminine. In: : BELSEY, C., MOORE, J. *The feminist reader*. London: Macmillan Press Ltd, 1989.

MOI, T. *Sexual/textual politics: feminist literary theory*. New York: Methuen, 1985.

MURARO, R. M. *A mulher no terceiro milênio*. 7a. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos tempos, 2001.

_____. PUPPIN, A. B. *Mulher, gênero e sociedade*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

_____. *Um mundo novo em gestação*. Campinas: Editora Verus, 2003.

NICHOLSON, L. Interpretando o gênero. *Rvista Estudos feministas*. Florianópolis, v 8, no.2, p.9-41, 2000.

OLIVEIRA, R. D. *Elogio da diferença: O feminino emergente*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

PAIVA, V. *Evas, Marias, Liliths...; as voltas do feminino*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

PERROT, M. De Marianne a Lulu: As imagens de mulher. In: SANT'ANNA, D. B. (org.) *Políticas do corpo: Elementos para uma história das práticas corporais*. Tradução de Mariluce Moura. São Paulo: Estação Liberdade, 1995.

_____. *Mulheres públicas*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. São Paulo; Editora Unesp, 1997.

_____. Os silêncios do corpo da mulher. In: MATOS, M. I., SOIHET, R. (org.) *O corpo feminino em debate*. Tradução de Luiz Antônio Oliveira de Araújo. São Paulo: Editora da Unesp, 2003.

PINTASILGO, M. L. *Os novos feminismos*. Lisboa: Moraes, 1981.

RAMALHO, C. (org.) *Literatura e feminismo: Propostas teóricas e reflexões críticas*. Rio de Janeiro: Elo Editora, 1999.

QUEIROZ, V. *Crítica literária e estratégia de gênero*. Niterói: EDFF, 1997.

SCHMITT-PANTEL, P. "A criação da mulher": um artilho para a história das mulheres. In: MATOS, M. I., SOIHET, R. (org.) *O corpo feminino em debate*. Tradução de Luiz Antônio Oliveira de Araújo. São Paulo: Editora da Unesp, 2003.

SCHMIDT, R. Repensando a cultura, a literatura e o espaço as autoria feminina. In: NAVARRO, M. H. (org.) *Rompendo o silêncio: gênero e literatura na América latina*. Porto Alegre: Ed. da URGs, 1995.

_____. Da ginolatria à genologia: sobre a função teórica e a prática feminista. In: FUNCK, S. B. (org.) *Trocando idéias sobre mulher e literatura*. Florianópolis, Universidade. Federal de Santa Catarina, 1999.

_____. (org.) *(Trans) Formando identidades*. Porto Alegre: Editora Palloti, 1997.

SCHPUN, M. R. (org.) *Gênero sem fronteiras*. Florianópolis: Editora Mulheres, 1997.

- SICUTERI, R. *Lilith: a lua negra*. Tradução de Norma Telles. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.
- SHOWALTER, E. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLANDA, H.B. *Tendências e impasses: O feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1994.
- SISSA, G. Filosofias do gênero: Platão, Aristóteles e a diferença dos sexos. In: PANTEL, P. S. (org.). *História das mulheres no Ocidente*. v.1. Tradução de Teresa Joaquim. Porto: Afrontamentos, 1990.
- SOARES, A. Mulheres de Abril de Maria Teresa Horta: Matrizes de um novo Portugal. In: IL PORTOGALLO E I MARI: UM INCONTRO TRA CULTURE. Napoli: Liguori Editore, 1994.
- _____. Metamorfoses do corpo na poesia de Maria Teresa Horta. In: SEMINÁRIO PERMANENTE DE LITERATURA COMPARADA. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.
- _____. *A paixão emancipatória*. Rio de Janeiro: Difel, 1999.
- VIANNA (org.) IV SEMINÁRIO NACIONAL MULHER E LITERATURA: UFF/ABRALIC, 1991.
- WOOLF, V. *Um teto todo seu*. 2.ed. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1985.
- XAVIER, E. *Tudo no feminino*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.

Assuntos diversos

- ADORNO, T. Lírica e sociedade. In: *textos escolhidos – “Os pensadores”*. São Paulo: Abril cultural, 1983.
- ALEXANDRIAN. *História da literatura erótica*. Tradução de Ana Maria Scherer e José Laurênio de Mello. Rio de Janeiro: 1993.
- ANDRESEN, S. M. B. Poesia e Revolução. In: *O nome das coisas*. Lisboa: Salamandra, s/d.
- ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM LETRAS E LINGÜÍSTICA. *Anais do VII Encontro da ANPOLL*. Goiânia, 1993.
- BAKTHIN, M. *Questões de estética e literatura – A teoria do romance*. Tradução de Aurora Bernardini. São Paulo: Hucitec/EDUNESP, 1988.

- BARRENO, M.I. et al.: V. *Novas Cartas portuguesas*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1972.
- BARTHES, R. *O rumor da Língua*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1988.
- BATAILLE, G. *O erotismo*. 2ª. ed.. Tradução de João Benard da Costa. Lisboa: Moras, 1980.
- BOSI, A. Poesia Resistência. In: _____ *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1977.
- CAPELÃO, A. *Tratado do amor cortês*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins fontes, 2000.
- CARA, S. A. *A poesia lírica*. São Paulo: Ática, 1989.
- CHAUÍ, Marilena. *Repressão sexual: essa nossa (des)conhecida*. 12ª. Ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.
- CHEVALIER, J., GHEERRBRANT, A. *Dicionário de símbolos*. 18ª. ed. Tradução de Vera da Costa e Silva et al.: Rio de Janeiro: José Olympio editora, 1982.
- CORREIA, N. *Não percas a rosa*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1978.
- CRUZ, G. S. F. *A poesia portuguesa hoje*. Lisboa: Plátano editora, 1973.
- CUNHA, A. Histórico da Revolução dos Cravos. <http://www.imediohelderneto.hpg.ig.com.br/Revolucao-dos-cravos.html>. Acesso em 19/07/2004.
- DICIONÁRIO DE MITOLOGIA GRECO-ROMANA. São Paulo: Abril Cultural, 1973.
- DURIGAN, J. A. *Erotismo e Literatura*. Editora Ática: 1985.
- EAGLETON, T. *Teoria da literatura: uma introdução*. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, s.d.
- FIORIN, J. L. *Elementos de análise do discurso*. São Paulo: Ed. Contexto, 1989.
- FOUCAULT, M. *História da sexualidade I, a vontade de saber*. 5ª. ed. Tadução de Maria Thereza C. Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1984.
- _____ *A história da sexualidade II, o uso dos prazeres*. Tradução de Maria Thereza C. Albuquerque. Rio de Janeiro; Graal, 1984.
- FREIRE, J. *Sem fraude nem favor: estudos sobre o amor romântico*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- FRIEDRICH, H. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas cidades, 1978.
- GUIMARÃES, F. *A poesia contemporânea portuguesa e o fim da modernidade*. Lisboa: Caminho, 1989.

- LOPES, M. M. F. *Conceitos de amor em psicanálise*. São Paulo: Hacker, 1977.
- HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- MARCUSE, H. *Eros e Civilização*. 8ª. ed. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro, Zahar, 1981.
- MARINHO, M. F. *A poesia portuguesa nos meados do século XX: Rupturas e continuidades*. Lisboa: Caminho, 1989.
- MONIZ, A. *Para uma leitura de sete poetas contemporâneos*. Lisboa: Presença, 1997.
- PAZ, O. *O arco e a lira*. Tradução Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1982.
- _____. *Os filhos do Barro: do Romantismo à Vanguarda*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1984.
- _____. *A dupla chama: amor e erotismo*. 5ª. ed. Tradução de Wladir Dupont. São Paulo, Siciliano, 2001.
- PLATÃO. Banquete. In: _____. *Diálogos*. Tradução de José Cavalcante de Souza. São Paulo: Abril cultural, 1979.
- REBOUÇAS, M. V. *O surrealismo*. São Paulo: Ática, 1986.
- SAID, E. *Orientalismo*. São Paulo: Companhia das letras, 1990.
- _____. *Representações do intelectual. As conferências Reith de 1993*. Tradução de Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- SANT'ANNA, A. R. *O canibalismo amoroso*. 4ª. Ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- SARAIVA, A. J. e LOPES, O. *História da literatura portuguesa*. Porto: Porto Editora, s/d.
- SILVA, V. M. A. *Teoria da literatura*. São Paulo: Martins fontes, 1976.
- SIMÕES, M. L. N. Para não dizer que não falei dos cravos. <http://www.uc.pt/ciberkiosk/arquivo/ciberkiosk4/livros/simoes.htm>. Acesso em 30/11/2004.