

QUANTAS MARIAS HÁ NA LÍRICA DE MARIA TERESA HORTA:
UMA QUESTÃO DE PERFORMANCE

Dra. NATÁLIA SALOMÉ POUBEL
Doutora pela Universidade Federal do Mato Grosso (UFMT)
Cuiabá, Mato Grosso, Brasil
(natsalome@gmail.com)

Dr. VINÍCIUS CARVALHO PEREIRA
Universidade Federal do Mato Grosso (UFMT)
Cuiabá, Mato Grosso, Brasil
(viniuscarpe@gmail.com)

RESUMO: O artigo parte do pressuposto de que a leitura literária de poemas escritos por mulheres, assim autoidentificadas, pode ser realizada dentro do viés da crítica literária feminista. Nesse contexto, a voz que emana dos poemas de Maria Teresa Horta é a da *eu lírica* (POUBEL, 2020): uma entidade feminina que enuncia os poemas de mulheres dentro do *continuum* lésbico (RICH, 2010) e do *continuum* feminino. Como o conceito de uma eu lírica não prevê – tal qual na crítica literária de uma forma geral – uma voz enunciativa universal/neutra, os poemas de Maria Teresa Horta também não terão a voz de apenas uma “Maria”, de acordo com a presente análise das performances poéticas da autora à luz das teorias feministas e *queer*.

Palavras-chave: Literatura Portuguesa, eu lírica. Teoria Literária Feminista. Maria Teresa Horta.

Artigo recebido em: 27 maio 2020.
Aceito em: 01 jul. 2020.

HOW MANY MARIAS ARE THERE IN MARIA TERESA HORTA'S LYRIC: A MATTER OF PERFORMANCE

ABSTRACT: This paper is based on the assumption that the literary reading of poems written by self-identified women can be achieved by feminist literary criticism. In that context, the voice in poems by Maria Teresa Horta is that of the *eu lírica* (POUBEL, 2020): a feminine entity that enunciates women's poems within the lesbian *continuum* (RICH, 2010) and the feminine *continuum*. Since the concept of the *eu lírica* does not entail – as in general literary criticism – a universal/neutral enunciative voice, Maria Teresa Horta's poems do not have the voice of a single “Maria”, as we herein analyze the authors' poetic performances in the light of feminist and queer theories.

Keywords: Portuguese Literature, *eu lírica*. Feminist Literary Theory. Maria Teresa Horta.

*A água é no princípio
das palavras
veia fechada saliente nas rochas
Maria Teresa Horta*

Em tempos de silêncios, ausências, desencontros e portas fechadas, a arte nos salva da loucura, mas pode implementar o caos. Perguntas fundantes da humanidade aparecem gritando: Quem sou eu? Como sou? Para que sou? E, na perspectiva de apontar para uma humanidade que não é una e idêntica em si mesma, na crítica literária uma pergunta muito próxima nos aproxima: Quem é que diz o poema? Não coadunamos mais com a ideia de uma voz lírica universal que fala por todos; estes são tempos que já deveriam ter passado, portanto ouvimos na voz lírica de poemas escritos por mulheres a voz da eu lírica: uma voz enunciativa que performa mulher no poema (POUBEL, 2020), um poema – uma performance feminina, numa nova leitura – outra eu lírica, e assim caminhamos, ouvindo diferentes eus líricas que percorrem não somente o *continuum* lésbico (RICH, 2010)¹, mas também o feminino.

¹ *Continuum* lésbico é um termo cunhado por Adrienne Rich (1980, 2010) para falar de relacionamentos entre mulheres que fogem ao sistema patriarcal. O termo não se fecha

Maria Teresa Horta é uma mulher portuguesa, nascida em maio de 1937 e produtora de diversas obras literárias, entre poemas, contos e romances. Sua obra é amplamente estudada tanto em Portugal quanto no Brasil. Figura indispensável para a história portuguesa, lutou e ainda luta pelo lugar das mulheres na cena literária e política, de forma que sua influência atravessa as fronteiras de seu país desde a década de 1970, durante o Estado Novo Português. Jornalista de formação, atuou em diversas áreas, sendo dirigente do ABC cineclube, escrevendo para jornais, ministrando palestras e publicando suas obras. As primeiras publicações da autora remontam ao início da década de 1960, com *Espelho Inicial* (1960) e *Tatuagem* (1961), obra que fez parte do movimento Poesia 61. Para Pedro Eiras (2013), o Poesia 61 levou a poesia portuguesa a um retorno ao privilégio da linguagem por si, opaca, como jogo de linguagem que prevê rasuras e movimentos não lineares. Podemos, pois, a partir dessa dinâmica, compreender a relação da poetisa com a linguagem: Maria Teresa Horta pode ser lida, na lírica, a partir do viés da rasura, daquilo que revoluciona a própria linguagem não apenas por seu conteúdo irreverente e que trata de assuntos como a sexualidade das mulheres, o erotismo e a revolução, mas também pela inovação em relação à forma, a estrutura poética que propõe a cada novo poema. De maneira mais ampla, podemos dizer que Maria Teresa Horta não se rendeu a um imperante social patriarcal, revolucionando não apenas na forma em suas obras, mas também nos temas que não eram “apropriados” para mulheres no início de sua carreira. Essa irreverência é parte da escritora e permanente em suas obras, como bem afirma Conceição Flores (2015): Maria Teresa Horta é “Senhora de uma dicção poética assumidamente libertária e feminista” (FLORES, 2015, p. 9).

Na luta a favor do feminismo, a poetisa já percorre um longo caminho se posicionando politicamente, desde *Espelho Inicial*, em 1960, livro que revoluciona ao tratar do erotismo e inserir as mulheres na luta política. Por sua posição política, a escritora sofreu repreensões físicas nas ruas por parte dos cidadãos portugueses após a publicação de *Novas Cartas Portuguesas*, em 1971, obra escrita em coautoria com Maria Isabel Barreno e Maria Velho da Costa e pela qual as autoras foram processadas e Teresa Horta chegou a ser presa durante o Estado Novo Português. Além disso, merecem destaque suas obras mais recentes, *Poesis*, de 2017, e *Estranhezas*, de 2018, nas quais mantém sua escrita erótica e política, dando continuidade ao seu legado, mas revolucionando na medida em que, como mulher de mais de 80 anos, continua falando do corpo através do erotismo. Sendo essa uma de suas marcas na poesia, podemos concordar com Flores (2015) quando esta nos afirma que:

em performances erótico-sexuais, mas em todos os relacionamentos entre mulheres que escapam às relações de mulheres enquanto objetos de troca.

Se o erotismo que percorre sua poesia teve início como um ato de denúncia da repressão sexual que pesava sobre a mulher, logo se tornou um autêntico discurso do prazer e da fruição, liberto de qualquer amarra social e linguística. (FLORES, 2015, p. 13)

Logo, se durante o Estado Novo Português Maria Teresa Horta foi revolucionária, hoje ela continua sendo essa mulher que não se cala e que subverte aquilo que lhe é imposto socialmente. A subversão e a transgressão que encontramos em seus livros fazem com que as regras tenham que ser repensadas, pois, ao criar um novo sistema ao subverter o estabelecido, como discute Amaral (2015), Teresa Horta procede à corrosão do *status quo* tanto no que tange à perspectiva interna à linguagem, quanto à sua dimensão social.

Para dar conta das eus líricas que se inauguram na poesia de Maria Teresa Horta, tomaremos como ponto de partida a questão da performatividade (BUTLER, 2016) no intuito de ressaltar que o gênero é algo que se performa continuamente; logo, as performances são cópias distorcidas de um fantasma que é o ideal da performance de gênero e que hoje se encontra no seio da sociedade patriarcal. Mas o que há entre performance e poesia? Sendo a performance constituída de atos inscritos nos corpos dos seres, esta também estará inscrita nos olhos que fazem a leitura de um poema, tendo em mente que a discussão em torno da performance pode tomar caminhos diferentes, sejam eles da identidade enquanto manifestação empírica de um ser humano, seja através das manifestações enunciativas, ou ainda através da voz lírica dos poemas, dentre outros. Como compreendemos que as mudanças que ocorrem na linguagem moldam nossas possibilidades de performar/ser, entenderemos aqui que as performances das eu líricas moldarão diferentes mulheres – assim autoproclamadas – na instância enunciativa. Se o ato de leitura é ainda uma continuação do texto (BARTHES, 2007) e a linguagem poética é aquela que abarca todas as outras e nos proporciona um retorno para o momento anterior à significação (KRISTEVA, 1984), performar na linguagem é imprimir diferentes possibilidades de performance na vida empírica, numa espécie de “sou texto, logo performo linguagem”. Performar linguagem possibilitará a ampliação da noção de gênero dentro do *continuum* feminino².

Nesse sentido, o tornar-se mulher de Beauvoir (2016) se encontra na repetição constante desse significante, buscando estabelecê-lo como signo. Como o fechamento do signo não é possível – pelo fato de não existir “A Mulher” –, a busca por ele passa a ser tão infinita quanto as performances de mulheres.

² *Continuum feminino* é a expressão que designa as diferentes performances do gênero social feminino. Nele estão implicadas tanto as performances femininas que mais se aproximam de um padrão de feminilidade esperado pelo sistema de gênero da sociedade patriarcal, quanto outras performances que fogem a este padrão, mas que ainda assim dizem respeito a performances de mulheres que se autoidentificam enquanto mulheres.

Quando lançamos uma mirada de perto para a produção lírica de muitas poetisas, encontramos poemas que apontam para a construção do feminino enquanto performance. Como já discutido amplamente pela teoria feminista, a performance mulher é frequente e equivocadamente tomada como natural, uma vez que se pode notar que esta é uma atividade de escolha e ação: escolhe-se como se vestir, andar, falar etc. Ser mulher se aproxima, nesse sentido, da voz lírica que anuncia sua performance através dos poemas: escolhem-se as palavras, o metro, o suporte...

Mesmo que essas construções identitárias sejam observadas na ação de uma pessoa específica – ou aqui através da voz de uma eu lírica específica –, parte de suas características são aprendidas através do convívio social, dos espaços culturais, ou das mídias. Contando com a perspectiva foucaultiana, o discurso é responsável por moldar os comportamentos e atitudes sociais que implicam diretamente nas possibilidades de manifestação de cada ser humano (FOUCAULT, 2008). À vista disso, a performance de gênero, ao ser tomada como dado natural, nada mais é do que a manifestação de uma criação discursiva e coletiva a fim de que se mantenham as estruturas sociais de poder dominantes; logo, ao mesmo tempo em que o indivíduo faz as suas escolhas de performance, não o faz de maneira dissociada da construção discursiva dos gêneros, de forma que se mantém atrelado à rede simbólica de poder.

Entre as diversas performances que tentam se encaixar no signo mulher – ainda que este não possa ser definido de forma estanque –, leremos três poemas de Maria Teresa Horta intitulados “Pequena cantiga à mulher”, “O mais amargo fel?” e “Dúvida” para entender como a eu lírica desses poemas pode enunciar variadas performance(s) de mulher.

O poema “Pequena cantiga à mulher” foi publicado pela primeira vez em 1987, na obra *Cronista não é recado*, contudo a transcrição que se segue foi retirada do livro *Poesia reunida* (2009)³ da autora.

PEQUENA CANTIGA À MULHER

Onde uma tem
o cetim
a outra tem
a rudeza

Onde uma tem
a cantiga

³ Com relação aos poemas de Maria Teresa Horta reunidos na obra *Poesia reunida* (2009), daremos ao longo do artigo algumas informações acerca de sua primeira publicação para fins de referência.

a outra tem
a firmeza

Tomba o cabelo
nos ombros
o suor pela
barriga

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, 2009, p. 276-277).

O poema carrega no seu título a palavra *cantiga*, palavra esta que nos remete à poesia portuguesa provençal da Idade Média. Certo é, ao observar a estrutura do poema, que este se enquadra em muitas das características do gênero: o paralelismo sintático repetitivo, a figuração do ambiente doméstico – que é o caso de algumas cantigas de amigo, segundo Saraiva (1999) –, o uso de uma voz impessoal. Ainda que essas características sejam mais típicas das cantigas de amigo, podemos associar o poema, pelo seu conteúdo, às cantigas de escárnio,

uma vez que há nele uma crítica social construída de modo velado, ou seja, indireto. Dessa forma, pode-se imaginar que essa escolha de estrutura nos levará à apresentação de não apenas uma performance de mulher, mas duas, sendo as diferenças socioeconômicas entre elas o objeto de crítica da cantiga.

Ainda partindo do título, que apresenta um destinatário no sintagma “à mulher”, nos perguntamos: Para qual mulher é essa cantiga? A primeira estrofe nos responde: para “uma” e para “a outra”. Portanto, não estamos falando aqui em performances específicas, mas de categorias diferentes que caberiam dentro do *continuum* feminino. A eu lírica, dessa maneira, utiliza-se de duas figuras principais para construir seu poema: a comparação e a antítese. Leiamos a primeira estrofe:

Onde uma tem
o cetim
a outra tem
a rudeza

Percebe-se aí que a comparação entre *uma* e *outra* é marcada pelas expressões “Onde uma tem” e “a outra tem”, e essa estrutura se repetirá ao longo do poema, nas estrofes 1, 2, 4 e 6 (embora nesta última ocorra também um hipérbato). Mesmo que nas outras estrofes essa estrutura superficial seja modificada, o paralelismo criado continua existindo, uma vez que a comparação se mantém. Temos, portanto, uma estrutura que condiz com a comparação exercida entre essas duas mulheres que, no título, são metonimicamente apresentadas como *mulher*. Apesar da sugestão dessa metonímia (de que *mulher* equivale a todas as mulheres), as constantes inversões do poema nos apontam para a ideia de que elas nunca são completamente iguais, embora compartilhem do mesmo signo. Compartilhar o mesmo signo não é compartilhar a mesma performance, ou o mesmo lugar de enunciação já que existem outras implicações que ora se apresentam no próprio poema de Teresa Horta. Para a feminista Sandra Harding (2019):

Uma vez que se tenha dissolvido a ideia de um homem essencial e universal, também desaparece a ideia de sua companheira oculta, a mulher. Ao invés disso, temos uma infinidade de mulheres que vivem em intrincados complexos históricos de classe, raça e cultura. (HARDING, 2019, p. 97)

Logo, em consonância com a perspectiva de que outros entrocamentos fazem parte da construção destas performances, o uso constante da antítese vai construindo a imagem de quem pode ser *uma* e quem pode ser a *outra*.

Vejam os a construção das antíteses e para onde elas nos levam: cetim x rudeza, cantiga x firmeza, ombros x barriga, riqueza x fadiga, nudez x pão, vestígio x pele seca, fato x enxada, cama x casa. Algumas dessas antíteses nos vêm de maneira clara em relação a sua definição: o “cetim” e a “rudeza” nos remetem a texturas que são contrastantes: um é macio, fino; o outro é áspero, duro. Os versos, portanto, constroem a imagem de que *uma* está ligada à suavidade e a *outra*, à aspereza. A palavra “cantiga” nos faz pensar uma vez mais em leveza, suavidade, calma e tempo de qualidade, ao passo que “firmeza” traz novamente os sentidos de aspereza, de tempo curto, rigidez. Por sua vez, “ombros” e “barriga” nomeiam duas partes do corpo que se encontram em posições diferentes, e o toque do cabelo nos ombros indica mais uma vez a suavidade, enquanto o suor escorrendo pela barriga nos traz a ideia de trabalho, esforço. O par “riqueza” e “fadiga” nos apresenta a oposição entre ter dinheiro e ter de trabalhar por este, ao passo que “nudez” e “pão” são compreendidos a partir de seus sentidos dentro dos versos – “tapar a nudez com as mãos” é um ato de esconder, “procurar o pão na gaveta” é uma ação de desvendamento. Assim, constrói-se a imagem de que uma não se preocupa em buscar, mas em esconder, enquanto a outra quer mostrar o que de si está escondido. Em “vestígio” e “pele seca” temos duas marcas, a da *uma*, que é uma marca social, enquanto a da *outra* é uma marca no corpo, mas que também demonstra um lugar social. “Fato” e “enxada” nos remetem à primeira antítese do poema, com o fato que é delicado ao toque na ação do deslizar, e a enxada, instrumento de trabalho, de rudeza. E, por fim, temos “cama” e “casa”, termos entre os quais se estabelece de forma ainda mais clara uma comparação de classe – a *uma* que dorme na cama, que tem posses, que tem vestígio e riqueza, e a *outra* que arruma a casa enquanto a primeira dorme; ou seja, a que tem rudeza, segura a enxada, procura o pão e trabalha.

Tal uso de figuras como comparação, antítese, anáfora (a repetição de algumas palavras de forma regular no texto) e paralelismo colabora com as performances que a eu lírica demonstra dentro do signo mulher: uma mulher que vive na riqueza, aparentemente sem preocupações, e tem luxo performa esse lugar social pelo uso do fato, do cetim, de poder sentir os cabelos nos ombros; e a outra mulher, que trabalha, tem a rudeza nas mãos, a pele seca e se encontra de certa maneira submissa à mulher primeira. Aqui não há resistência, mas sim uma calma descrição do lugar de pertencimento das mulheres e como esses lugares as fazem performar de maneira diferenciada. E a própria performance da eu lírica? Como herdeira das cantigas trovadorescas, ela se afasta numa voz impessoal – e não seria essa uma performance de eu lírica? Aquela que vê, critica e analisa? A eu lírica demonstra sua própria performance se colocando de fora do poema, não se implicando. É como insistem em dizer do eu lírico – ele é universal; só se esquecem de que o posicionamento dele fala mais do que ele mesmo, ou seja, demonstra seu lugar dentro dos *continua* de gênero.

No poema que se segue, observaremos nova construção de identidade a partir de outra eu lírica. O poema “O mais amargo fel?” foi publicado pela primeira vez em 1998, no livro *Destino*.

O MAIS AMARGO FEL?

Onde está a mãe que me pariu
a vida,
que me deu a beber um leite envenenado?

Que me arrancou do colo ainda menina
e deixou o meu ombro
desarmado?

Onde está a mãe e o seu afecto aberto?
desassossego mais que clamor
largando o meu peito no deserto?

Que não querendo um coração desfeito
trocou por desapego
o desamor desperto?

Onde está a mãe e o seu olhar atento
às minhas feridas deixadas
em aberto?

Que me abandonou no meio da casa
sem cuidar de me agasalhar
com fogo certo?

Onde está a mãe
de manso prometida?

Aquela que leva pela mão
que põe o afago e na cozinha
coze com amor o nosso pão?

Onde está a mãe
não a madrasta?

Onde está o doce?
Onde está o mel?

Onde está a outra que de mim
é já de mim
o mais amargo fel?
(HORTA, 2009, p. 662-663).

A construção do poema “O mais amargo fel?” é feita através de estrofes que se encerram em indagações. Poderíamos sugerir que existe, portanto, no poema, uma elucubração de ordem subjetiva sobre a infância da eu lírica e a construção de sua identidade, uma vez que ela se coloca no poema em primeira pessoa do singular do discurso e, ao fim do texto, sugere que essa é a mãe nela, ou seja, uma performance de mulher construída em forma de contiguidade. A ideiação sobre a vida pueril se apresenta como um questionamento que vai, de certa forma, nos dando pistas de como essa etapa da vida se constituiu. Aqui, o enfoque é aquele do relacionamento idealizado mãe-filha que não ocorreu, nos fazendo refletir sobre a questão da maternidade. Se as mulheres performam mulheres de diferentes maneiras, o imperativo da maternidade ideal – ou da mãe ideal – tenta uma vez mais homogeneizar essa categoria de mulheres, impondo nesta imagem o grilhão social que as amarra.

O poema é construído a partir do paralelismo sintático e semântico em torno de uma busca pela imagem da mãe. As estrofes funcionam como pequenas duplas nas quais na primeira parte há o uso da anáfora “Onde está a mãe” e, na segunda, o uso do polissíndeto com “que”. A reincidência de ambas as construções nos oferece a sensação de um ouroboros⁴ do qual a eu lírica não consegue se distanciar. Esse jogo se encerra na oitava estrofe, onde existe a substituição do pronome “que” pelo pronome “aquela”, mantendo assim a mesma função morfológica e semântica, mas causando uma pausa no ciclo vicioso. Embora haja um respiro na pausa com o fim da repetição das duplas, as três estrofes que seguem nos dão a sensação de ansiedade com a repetição de “Onde está a mãe?”, tornando essa busca infinita uma vez mais num circuito fechado. Contudo, a última estrofe nos oferece um romper do ciclo, um encontro que refrata a imagem da mãe para a própria eu lírica com a pergunta:

⁴ O Ouroboros é uma figura que representa a eternidade, o ciclo da vida, eterno retorno (dentre outros sentidos) através da imagem de uma serpente (ou dragão) que morde a própria cauda, num movimento circular. O símbolo do ouroboros é utilizado em diversas manifestações artísticas e culturais e remonta ao período pré-cristão. No poema, a imagem é utilizada para representar o ciclo vicioso e contínuo de busca pela mãe, um ciclo de que não se consegue sair, mantendo a eu lírica presa em si mesma e em sua busca.

Onde está a outra que de mim
é já de mim
o mais amargo fel?
(HORTA, 2009, p. 663)

A refração acontece porque a eu lírica percebe que a mãe está em si, sendo ela não uma continuação da mãe, mas a própria mãe dentro de si. Essa mãe é "mãe de mim" (minha mãe), mas é parte de mim (extensão de mim, parte amarga de mim), como se a mãe estivesse também na filha. É interessante observar essa inversão porque, no sentido comum, pensa-se na filha como extensão da mãe, parte da mãe etc., mas o poema desloca essa perspectiva: a mãe é "em mim". Essa inversão pode ser notada, ao longo do poema, nas imagens que a filha – eu lírica – aponta para a ruptura com a mãe: “que me deu de beber um leite envenenado”, “trocou por desapego/ o desamor desperto?”, “minhas feridas deixadas/ em aberto?”, “e não a madrasta”, “é já de mim o amargo fel”, construindo assim uma imagem da infância em uma performance de gênero que destrói a mulher idealizada na figura da mãe (tradicionalmente, a santa). O paradoxo criado na nona estrofe entre *mãe* e *madrasta* confirma essas construções transpostas, uma vez que a performance da mãe descrita pela eu lírica, no senso comum, se aproximaria daquela das madrastas dos contos de fadas; nesse poema, porém, a figura da madrasta é suavizada pela performance da mãe.

A performance da mãe na filha parece ainda reforçada, ao longo do poema, nas imagens em que a filha fala da ruptura com a mãe, mas em que o "peito largado" e o "ombro desarmado" são descritos como sendo da filha, e não da mãe (ainda que, no senso comum, pense-se na mãe emprestando o peito à filha para mamar, ou o ombro à filha ao carregá-la no colo). A reiteração dos pronomes de primeira pessoa no poema parece reforçar esse efeito de sentido.

Logo, talvez a construção de uma performance feminina seja realizada na ruptura com a performance dita como “natural” – a da mãe. Assim, ela se constrói dentro do que lhe causa infelicidade. O principal questionamento da eu lírica (“Onde está a mãe”) é respondido na última estrofe, mas também no título do poema: a mãe está nela, a mãe é o amargo que vive na eu lírica do poema.

E ao falar de performance, podemos também pensar no corpo que se constitui na linguagem. No poema a seguir, perceberemos como este corpo se expressa em uma performance única na voz da eu lírica. Maria Teresa Horta, no poema “Dúvida”, constrói o corpo em partes e, embora o vejamos fragmentado, ele nos apresenta uma geografia do gozo e da violência que dele emanam.

DÚVIDA

Quantas nuvens
encontras
no meu peito?

Quantos mares
me crescem
na vagina?

Quantos prados
nas pernas
que a seu jeito

Se desdobram
se curvam
se assassinam?
(HORTA, 2012, p. 205)

O poema “Dúvida”, de Teresa Horta, se apresenta, em termos de estrutura, como diversos outros poemas da autora – de maneira regular em relação à métrica. Mas, para além do estilo e da autoria, existe neste poema individualmente a expressão de um corpo enquanto texto, de uma eu lírica que é texto e que se materializa no papel – corpo da escrita. A performance que de antemão vimos emergir deste corpo é a de uma eu lírica que sente e deseja e que encontra no erotismo tanto o gozo quanto a violência que lhe são característicos.

A eu lírica do poema se constitui na dúvida do que acontece em seu corpo, por meio de perguntas de estrutura similar que se repetem insistentemente e estão direcionadas para outrem, que para nós é desconhecido, mas com quem mantém uma relação erótica no texto. As três primeiras estrofes nos apresentam paralelismos importantes não apenas a partir do uso do pronome interrogativo que se repete, mas também no nível semântico, na medida em que, nos primeiros versos das três estrofes, temos elementos da natureza – nuvens, mares, prados – que se revelam em gradação decrescente de fluidez, se pensarmos do vaporoso para o mais sólido. Os três elementos também nos fazem pensar, a partir da compreensão da sua posição relativa de verticalidade, numa progressão de algo praticamente intocável, que está mais acima, para algo concreto e tangível, que está abaixo, seja o toque do tapete de relva nas mãos, seja o toque dos pés neste tapete. Neste sentido, outro paralelismo presente em termos semânticos se encontra nas palavras que nomeiam partes do corpo – peito, vagina e pernas –, também organizadas em ordem vertical decrescente, mas não do mais fluido para

o mais sólido, e sim num caminho verticalizado do prazer. O corpo, metonimicamente apresentado pelas suas partes, também vai sentir o toque, mas este metaforizado nos elementos da natureza já apresentados.

Podemos argumentar, portanto, que o erotismo do toque das partes, das sensações de caráter físico, encontra-se também manifestado na estrutura do texto a partir dos paralelismos sintático (das duas primeiras estrofes) e semântico (como apresentado acima) e da anáfora da última estrofe, a qual repete o pronome pessoal reflexivo “se” junto a um verbo que, ao final, se conjuga com as pernas – o corpo em seu toque final de prazer.

A eu lírica, por conseguinte, nos envolve em seu corpo de prazer, nos dando o movimento constante e ritmado do erotismo. Um erotismo a verticalizar o corpo, que sente sinestesticamente a natureza como toque, e que, num derradeiro momento, através da última estrofe, expressa o gozo final na pequena morte. A eu lírica, através de seu corpo e seu gozo, se assassina para renascer na manifestação de uma indagação: Quantas vezes se morre de gozo para renascer para o prazer? A relação com a violência última faz parte do jogo de acordar os sentidos, do prazer e da pequena morte que é o orgasmo. A sua geografia do prazer a leva ao gozo em metáforas naturais e sinestésicas, constituindo dessa forma um corpo textual que é livre para sentir e para indagar. Um corpo não mutilado, mas interligado em suas partes consigo próprio e com os elementos que o cercam. Uma eu lírica que, de partes que se conectam a partir dos sentidos, se faz em performance mulher. Não há, aqui, a mãe, ou a dona da casa, ou a empregada doméstica, ou a filha, ou ainda a madrasta, há aqui eu lírica – e diversas eu líricas – que se constrói na conexão entre a palavra e o som, entre os olhos da leitora e as marcas no papel.

Podemos, portanto, afirmar que a leitura de poemas depende dos olhos com os quais são lidos; portanto, implicar uma perspectiva feminista é a possibilidade de romper com amarras seculares do patriarcado e promover, cada dia mais, a abertura das performances. Não é possível, ainda, em nossa sociedade escapar por completo do sistema de gênero – embora não haja dúvida das inúmeras tentativas –, mas é possível compreender que o sistema é composto por muitas outras ferramentas que procuram mantê-lo estável e imutável. A teoria da literatura é uma dessas ferramentas. A partir das normas pelas quais precisamos analisar um poema, nos é retirada a possibilidade de emancipação da própria linguagem; subverter a ordem continua sendo a ordem do dia. Não podemos, também, enxergar o mundo de maneira compartimentada, daí a função imprescindível da cultura: a possibilidade de romper com paradigmas do patriarcado. A cultura é parte daquilo que nos move, o discurso (FOUCAULT, 2008) nos emaranha em sua ordem, mas, através destes rompimentos que causamos, ele precisa se modificar para continuar fazendo sentido.

Maria Teresa Horta se diz poetisa, assim, no feminino, porque sabe da força que a linguagem tem em nossas vidas; ela, através de sua poesia, contribuiu com

a emancipação feminina de um país tomado pela ditadura, percorreu décadas nos dando ferramentas para nos libertarmos e ainda hoje, ativa em sua página na rede social, continua se posicionando, através dos poemas – algumas vezes inéditos –, em relação à sociedade na qual vivemos. Sua lírica é corajosa e marca a presença de diferentes vozes: são eus líricas que se performam para muito além da mão que lhes deu vida, são eus líricas que nascem a cada nova leitura engajada e que buscam libertação a partir da fruição, mas também da reflexão. Os poemas acima analisados apontam: as eus líricas são infinitas tanto quanto o são as mulheres. Então, voltamos a nos questionar: quantas Marias há na poesia de Maria Teresa Horta? E agora podemos dizer: uma multidude.

REFERÊNCIAS

AMARAL, A. L. Maria Teresa Horta: Escrevendo ao lado, ou de um centro sem centro. In.: FLORES, C. *Ensaio sobre a obra de Maria Teresa Horta: O sentido primeiro das coisas*. V.1. Natal: Jovens Escribas, 2015. p. 25-38.

BARTHES, R. *Crítica e Verdade*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BUTLER, J. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. 12ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

BEAUVOIR, S. *O segundo sexo: fatos e mitos*. Tradução de Sérgio Milliet. 3ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

EIRAS, P. Da novidade da Poesia 61 hoje: recensão a Jorge Fernandes da Silveira e Luis Maffei (orgs). Poesia 61 hoje. *Abril – Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF*, Vol. 5, nº10, abril de 2013, p. 191-195.

FLORES, C. (org.). *O sentido das coisas*. V1. Natal (RN): Jovens Escribas, 2015.

FOUCAULT, M. *A arqueologia do saber*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves, 7ª edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

HARDING, S. A instabilidade das categorias analíticas na teoria feminista. In.: HOLLANDA, H. B. de. *Pensamento Feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019. p. 95-118.

HORTA, M. T. *Poesia Reunida*. Prefácio de Maria João Reynaud. Alfragide: Publicações Dom Quixote, 2009.

_____. *As palavras do corpo*. Antologia de poesia erótica. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2012.

KRISTEVA, J. *Revolution in Poetic Language*. New York: Columbia University Press, 1984.

POUBEL, N. S. *Performatividade de gênero: a eu lírica na poesia escrita por mulheres*. Tese (doutorado). Universidade Federal de Mato Grosso. Instituto de Linguagens, Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem. Cuiabá, 2020.

RICH, A. Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence. *Signs*, v. 5, no. 4, Women: Sex and Sexuality. Summer, 1980. p. 631 – 660.

RICH, A. Heterossexualidade compulsória e existência lésbica. *Revista Bagoas*. N. 05. 2010. p. 17-44.

SARAIVA, A. J. *Iniciação à literatura portuguesa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

NATÁLIA SALOMÉ POUBEL é doutora e mestre em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens da Universidade Federal de Mato Grosso. Formada no curso de Fundamentação em Pedagogia Waldorf. Graduada em Letras com habilitação em Língua Portuguesa e Língua Inglesa pela Universidade Federal de Mato Grosso no ano de 2011. Trabalha com os seguintes temas: Literatura Moderna e Contemporânea, Literatura Comparada, Escrita Feminina, Crítica Literária Feminista.

VINÍCIUS CARVALHO PEREIRA é doutor e mestre em Ciência da Literatura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Bacharel e Licenciado em Letras Português-Inglês pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professor do Departamento de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Federal do Mato Grosso (UFMT). Estágio pós-doutoral na Universidade de Nottingham (UoN), no Reino Unido. Líder do grupo de pesquisa SEMIC – Semióticas Contemporâneas. Atua principalmente nas seguintes áreas: Línguas Estrangeiras Modernas; Literatura Moderna e Contemporânea; Literatura, Mídia e Tecnologia; Literatura Eletrônica; Semiologia.