

A ESCRITA FEMININA E AS SUAS IMPLICAÇÕES: A RECORRÊNCIA AO CORPO COMO SIGNO DE IDENTIDADE

Mônica Sant'Anna
Doutoranda em Teoria Literária e Literatura Comparada/Universidade de Santiago de
Compostela

Resumo: Um recorte na literatura portuguesa contemporânea a partir da Revolução dos Cravos, quando a abertura política “permitiu” a publicação de poesias eróticas e a inserção, com mais intensidade, da voz feminina na produção literária portuguesa, destacando um pequeno *corpus* da poesia de Maria Teresa Horta, nas quais se evidencia uma *performance* do corpo na expressão do erotismo.

Palavras-chave: Poesia Portuguesa Contemporânea; Maria Teresa Horta (Poesia); Escrita Feminina; Corpo; Erotismo.

Resumen: Un recorte en la literatura portuguesa contemporánea, a partir de la Revolución de los Claveles, cuando la apertura política permitió la publicación de poesías eróticas y la inserción, con más intensidad, de la voz femenina en la producción literaria portuguesa, haciendo un destaque en un pequeño corpus de la poesía de Maria Teresa Horta, en la cual se hace evidencia una performance del cuerpo en la expresión del erotismo.

Palabras-clave: Poesía portuguesa contemporánea; Maria Teresa Horta; Escrita femenina; Cuerpo, Erotismo.

Escreve o teu eu. O teu corpo tem de ser ouvido (...).
Escrever. Um acto que não só materializa a relação
isenta de censura da mulher com a sua sexualidade,
consigo mesma (...). Inscreve a respiração da mulher
completa (...). Ela escreve com tinta branca.

Hélène Cixous

Nem cabe duvidar quanto à função da escrita como um mecanismo de que se serviu a mulher na sua luta por atingir um espaço de igualdade na sociedade em geral e no círculo mais estrito do relacionamento homem-mulher. O conceito de escrita feminina está associado, por um lado, à necessidade de engendrar ou gerar retrospectivamente uma tradição e, por outro, à problematização da especificidade e registro de marcas do feminino no discurso e na escrita de mulheres (o conceito de *écriture féminine* cunhado pela crítica feminista nos anos 1970). Traduz igualmente a existência de uma prática alternativa à cultura literária homológica e patriarcal, ou de uma “escrita do avesso” que

inverte a tradição e sublinha sempre a *obliquidade* em que se estrutura a relação que as mulheres mantêm com a linguagem, com a cultura e com o poder dominantes.

Na matriz desta gestação merece um especial destaque a autora inglesa Virginia Woolf, que na sua obra *A Room of One's Own* traça um brilhante painel da presença (e da tentativa da presença) feminina na literatura – não como personagem, mas como escritora – ao longo do tempo, esclarecendo: “Uma mulher tem de ter dinheiro e um quarto que seja seu se quiser escrever ficção; e isso, como verão, deixa por solucionar a questão maior da verdadeira natureza da mulher, bem como a verdadeira natureza da ficção” (WOOLF, 1985, p. 85).

O que se sobressai nesse discurso de Virginia Woolf, num momento em que apenas havia nove anos que se lhe tinha outorgado o voto à mulher, são dois pontos cruciais que impediram a independência feminina ao longo da história: a limitação financeira e a limitação espacial que demarcaram a dependência e “imobilidade” da mulher na sociedade vigente de então. A autora chega mesmo à conclusão de que se Shakespeare tivesse tido uma irmã tão brilhante e vocacionada quanto ele era, certamente teria suportado uma vida miserável e se matado ainda jovem, porque, às mulheres do século XVI, não era permitido outro papel senão o de trabalhadoras domésticas escravas ou animais de estimação. Em outras palavras, mulheres escritoras só começam a surgir a partir do momento em que lhes foi dado o direito de ter uma renda pessoal e um teto todo seu – afirma numa linguagem pungente e incisiva.

Nas páginas de tal ensaio, que se tornou emblemático para os estudos feministas, vai-se traçando a gênese da escrita feminina confinada, por um lado, mas transgredindo, por outro, as imposições ideológicas, designadas então como “limitações do sexo”. Estas últimas circunscrevem a produção literária feita pela mulher às fronteiras do cotidiano e do doméstico, colocando inclusive a questão nos seguintes termos: “este é um livro importante, assume o crítico, porque trata da guerra. Este é um livro trivial, porque se ocupa dos sentimentos de uma mulher na sala de estar” (WOOLF, 1985, p. 70).

A escritora em foco exerceu e ainda exerce pelos seus textos críticos e literários um papel importante para a existência de uma tradição literária feminina, sendo também responsável pela cartografia desta quando afirma que a sua frase não pode ser uma (re)elaboração do discurso masculino mas obedecer à integridade do seu próprio ser. E,

igualmente, expõe as bases do argumento essencial de uma *écriture féminine*, tal como seria, meio século passado, reclamado pela crítica feminista francesa ao comentar que “o livro (tal como a frase) tem de ser adaptado ao corpo” (WOOLF, 1985, p. 74). Alguns anos depois esta é ainda a ressonância das palavras de Virginia Woolf no texto “Convite para o chá” de Virgínia Albuquerque:

(...) ser um corpo significa ver este corpo como vemos outras coisas visíveis: um corpo que sente e é sentido; um corpo que toca e é tocado; um corpo que vê e é visto: inflexo. Onde as coisas visíveis se circunscrevem, este é o alcance do meu corpo. Mas é através da linguagem que consigo inserir o acontecimento bruto que vejo; é na fenda que existe entre as significações anteriores e as significações presentes que se instala a significação do que vejo em meu corpo. É na possibilidade de transgressão que a linguagem significa para mim. O que quero representar será salvo pela cesura que a linguagem como sistema sincrônico possibilita, analisando as significações diacrônicas (ALBUQUERQUE, 1996, p. 145).

Eis uma proximidade das duas falas, distintas no elaborar e no tempo em que foram proferidas, mas parentes em algumas especulações da ordem do corpo, do feminino, da situação da mulher no mundo. Falas essas que também vão ao encontro do que proclamou Hélène Cixous nas palavras reproduzidas em modo de epígrafe (CIXOUS, 1975, p. 39-54)

A questão do corpo, bem como a sua representação e auto-representação, articula-se com a problematização da identidade, tendo-se por isso tornado um debate fulcral no feminismo contemporâneo. O seu conceito surge assim ancorado no contexto do social, traduzindo uma «política da localização», isto é, o reclamar de um território espaciotemporal ocupado. Assim, a poeta americana Adrienne Rich, pioneira nesta formulação, expressou-se nos seguintes termos no seu artigo “Notas para uma política da localização”: “Começar, assim, não por um continente, por um país ou por uma casa, mas pela geografia mais próxima – o corpo. (...) A política da localização. Tentar ver como mulher, a partir do centro” (MACEDO; AMARAL, 2005, p. 121-124). Por sua vez, a filósofa feminista Rosi Braidotti define o corpo como se fosse uma “construção cultural e uma interface, um limiar de energias heterogêneas e descontínuas, uma superfície onde se cruzam e se inscrevem múltiplos códigos (de raça, classe, sexo, idade etc.)” (MACEDO; AMARAL, 2005, p. 22-23).

É notório que, pelo menos desde meados da década de 1960, um dos principais objetivos do feminismo tem sido reconceitualização do corpo da mulher, desde os primados da luta à volta da contraceção, tematizando-o num extraordinário avolumar de discussões: a sexualidade, a imagem de si, a auto-estima, a posição perante a lei, etc. – assim, nos anos 70 as feministas reclamaram, em França, o corpo como elemento da diferença e um pólo fundamental de luta e resistência¹. Hoje o corpo continua ocupando, enquanto signo, um lugar essencial no discurso e pensamento feministas. Conseqüentemente ele tornou-se um dos mais importantes elementos constituintes da escrita e também da crítica social feitas por mulheres, o que levou mesmo aos teóricos a falar de uma “política do corpo”, organizando-se em campanhas em torno da saúde, da sexualidade feminina, da violência e, inclusive, de aspectos como a maternidade e o envelhecimento. E, com efeito, Susan Bordo argumenta que se deve ao feminismo a prerrogativa de ter invertido e convertido a antiga metáfora do “corpo político”, conforme a tradição de filósofos como Platão, Aristóteles, Cícero, Sêneca, Maquiavel e Hobbes, entre outros, numa nova metáfora:

Na velha metáfora do corpo político o estado da sociedade era imaginado como um corpo humano em que os diferentes órgãos e partes simbolizavam diferentes funções, necessidades e constituintes, forças, etc. Para o feminismo o corpo é ele próprio uma entidade politicamente inscrita, sendo a sua fisiologia e morfologia moldada e marcada por práticas históricas de condicionamento e controlo – desde o enfaixamento dos pés ao uso do corpetes, à violação e ao espancamento, à heterossexualidade compulsiva, à esterilização forçada, à gravidez não desejada (...) ao tráfico explícito” (TONG, 1989, p. 76).

Assim, na literatura e noutros campos de expressão vamos assistir a uma reivindicação do corpo, sendo este percebido como a metáfora de todas as formas de expressão durante tanto tempo escondidas e que agora se pretende vencer. Torna-se, em definitivo, arma ou instrumento visível da luta contra convenções e imposições herdadas.

1. Contestações e espírito feminista em Portugal

Como se pode perceber, a construção da diferença sexual na linguagem é uma preocupação constante da crítica feminista e que se estende ao âmbito cultural do conceito de gênero e identidade feminina. Esta preocupação ainda existe, após guerras, tempos de ditaduras em alguns países e comportamentos culturais repressores. A

existência de lutas reivindicativas para uma conscientização, organização e defesa de direitos atenua maneiras de vivência, em alguns lugares de maneira mais ou menos rápida, com o fim de um exercício de cidadania e respeito recíproco – e em outros de forma bem lenta². O resultado não é imediato, mas se olharmos para a história mais recente, veremos que, por exemplo, os anos 70 foram considerados anos de lutas e consolidações de conquistas de vários grupos denominados “minorias”.

Em Portugal, até a Revolução dos Cravos, por força da ditadura que durou 48 anos, a mulher tinha um papel aparentemente invisível na sociedade. Para Salazar e seu regime, o trabalho da mulher fora de casa desagregava a família: “Parir, poupar, zelar, representam tarefas sublimes – as tarefas de mulher”, eis as palavras com que resume a jornalista e professora universitária Helena Neves aquele ambiente de “domesticação” (NEVES³, 1988, p. 7). O que não isentava a articulação feminina em associações e movimentos a fim de terem visibilidade, uma vez que na História (oficial) de Portugal há uma ausência feminina nos principais eventos históricos – marcada pelo silêncio dos arquivos oficiais – o que já não ocorre na esfera dos registros da memória.

Manuela Tavares, ativista em movimentos pelos direitos das mulheres, publicou o livro *Movimentos de mulheres em Portugal – décadas de 70 e 80*, com origem na sua Tese de Mestrado em Estudos sobre as Mulheres, defendida na Universidade Aberta e na qual trata de registrar (por meio de entrevistas, pesquisas em jornais, em arquivos de associações, folhetos etc.) uma cronologia dos acontecimentos políticos sociais portugueses em que as mulheres tinham um papel ativo. É importante ressaltar, porém, que havia uma atuação feminina desde antes de 25 de abril, a GRAAL, associação transnacional de pensamento cristão motivada pela procura espiritual e pela promoção de um mundo mais solidário, conforme o sentido simbólico da lenda que deu origem ao seu nome; Movimento Democrático de Mulheres; o Ninho; ou Associação para o Planejamento da Família) (TAVARES, 1989, p. 46)⁴. E, imediatamente depois da abertura de 1974, cabe sublinhar tanto o ativismo de grupos como Movimento de Libertação das Mulheres ou União de Mulheres Alternativa e Resposta, quanto à existência do arquivo conhecido como IDM (Informação/Documentação/Mulheres) em que se registra uma boa parte do espólio das organizações feministas das últimas décadas.

Dentro das reivindicações em foco têm um especial destaque a luta pela contracepção (uso da pílula) e aborto, que teve maior repercussão nos anos de 80 e, também o apelo a uma inserção no âmbito político. Na verdade, o que se encontra de documentação sobre o ativismo feminista em Portugal corresponde-se basicamente a partir do fim da ditadura de Salazar como um instrumento de transformações sociais, por isto os estudos nesta área têm crescido significativamente em tempos mais recentes⁵. A primeira publicação lançada no país pela Cooperativa Editorial de Mulheres (já uma das primeiras conquistas) foi *As mulheres rompem o cerco*, em 1977, três anos após o 25 de abril, cujo objetivo maior era destruir as barreiras aprisionadoras de 48 anos de um regime que estigmatizava a mulher ao lar e submissa à figura masculina – o pai e o marido.

Porém, antes disso, antes mesmo da Revolução, o livro *Novas Cartas Portuguesas*, escrito por três mulheres: Maria Teresa Horta, Maria Velho da Costa e Maria Isabel Barreno, conhecidas como “As três Marias”, vai ter uma grande repercussão pelo seu caráter “ousado” de combater um sistema social e político assente em formas patriarcais de domínio sobre as mulheres e, inclusive, criticava severamente a Guerra Colonial. As três autoras tiveram a idéia de escrever um livro de mulheres e sobre mulheres que falam de Portugal a partir de uma organização epistolar. Prepararam a obra em comum e reuniam-se periodicamente a fim de lerem conjuntamente as cartas: cada uma redigia e passava a cópia para as outras duas, com a maior liberdade. A única regra é que cada uma tinha que compor cinco cartas no princípio e fim do livro. Fora isso, escreveriam o que quisessem. Publicaram em meados de 1972, em pleno vigor do regime de Marcelo Caetano, e em junho do mesmo ano foi emitido um auto de busca e apreensão, sendo levadas a julgamento e sendo obrigadas a pagarem cada uma delas a quantidade de quinze mil escudos. A única que não conseguiu dispor dessa quantidade de dinheiro foi Maria Isabel Barreno, que foi conseqüentemente condenada a apresentar-se na esquadra por oito dias.

O processo penal pelo qual passou tal fato fazia explícitas as causas da sua perseguição (“pornografia”; “abuso da liberdade de imprensa”; “ofensas à moral pública”) e chegou a ter repercussões a nível internacional, contando as pessoas implicadas nele com o apoio de defensores dos direitos humanos dos Estados Unidos e da Europa⁶. As *Novas Cartas Portuguesas* agiram, com efeito, como um desafio à moral conservadora de um

país que se encontrava fechado ao mundo: “A perseguição criminal das três autoras foi uma das últimas e mais ridículas manifestações do espírito obscurantista que sempre caracterizou em termos de feroz intransigência, o regime ditatorial, em boa hora de derrubado” (VIDAL, 1974).

Por todas estas razões constitui um marco na história e intrahistória de Portugal, sendo considerado mesmo como o primeiro manifesto feminista lançado neste país. Assim, ao falar da contemporaneidade como um espaço de expressão mais livre parece até impossível não tocar neste assunto. Em 2004, data em que se comemoraram os 30 anos da Revolução dos Cravos, a revista semanal *Grande Reportagem* dedicou várias páginas não só a tal acontecimento, mas à atuação da Polícia Política que tinha a função de censurar e impedir a publicação de livros que, de alguma maneira, feriam os padrões ideológicos salazaristas ou caetanistas. Diz em relação a tal matéria:

Decadente, ultrapassado, o regime saído do golpe de 28 de maio de 1926 enredava-se numa teia judicial por causa de um livro, *Novas Cartas Portuguesas*, das tais três Marias (...). Disfarçadamente, como exigia a sua caquexia, cada vez mais visível depois da morte do homem que lhe fornecera a espinha dorsal ideológica e política, António de Oliveira Salazar. O sucessor do velho ditador, Marcelo Caetano, não quis deixar incólume a ousadia destas três mulheres que haviam se atrevido a dar uma visão de Portugal a partir de um lugar feminino, isto é, do próprio corpo: «Antes de fazer tombar a cadeira, Mónica passou devagar as mãos pelo corpo nu que assim iria ficar exposto, defronte da janela aberta, à claridade da manhã», lia-se numa passagem. Mas julgou-as em Tribunal Comum, por crime de abuso de liberdade de imprensa, pois a obra em questão seria pornográfica. Julgou-as como se julgavam – e julgam? – as prostitutas. Ao recusar-lhes a honra equívoca e perigosa do Tribunal Plenário (destinado aos processos políticos), o poder tentava diminuí-las politicamente, afastá-las da «seriedade» dos seus pares escritores⁷ (VIDAL, 1974, p. 11).

Um outro fato que causou bastante repercussão, embora menor do que o caso das Três Marias, aconteceu com a tão polifacetada figura de Natália Correia que,

(...) seleciona, prefacia e anota uma *Antologia de Poesia Portuguesa erótica e satírica*, que Fernando Ribeiro de Mello edita na Afrodite. Neste caso – e ao invés do que acontecerá com *Novas Cartas Portuguesas* –, o Estado salazarista, talvez ainda convencido da sua impunidade e da sua eternidade, pega de caras: apreende os volumes nas livrarias e manda quem considera responsáveis para Tribunal Plenário. Que livro é este? Desde o Trovador Martim Soares (século XIII) até meados do século XX, está lá toda a gente que, na poesia portuguesa, tenha cultivado o erotismo, a provocação licenciosa, o escárnio, o humor grosso, que tão bem parece assentar no feitio lusitano. (...) ⁸ (SEPÚLVEDA, 2004, p. 46).

A sua intenção era mostrar uma “fotografia” que pudesse evidenciar a “poetização” da carne, desde a Idade Média, criando uma imagem heterogênea, porém coerente de Portugal. A fotografia é “crua” e não agrada ao poder e mais uma vez o resultado foi uma punição, via processo, por ofensa ao pudor geral, à decência e à moralidade pública. Na verdade, Natália Correia também faz ponte entre o caso que se descreveu anteriormente e este em que participou como responsável pela antologia. No primeiro caso participa como diretora literária dos Estúdios Cor, que editam *Novas Cartas Portuguesas*: “É Natália que abre a porta às Três Marias: ‘Tivemos muitas propostas de edição, mas a Natália foi a única que não recuou’”, declara Maria Velho da Costa⁹ (SEPÚLVEDA, 2004, p. 51). Em meio ao processo ocorre a revolução e:

(...) em 7 de maio de 1974, as três são absolvidas, pois «*Novas Cartas Portuguesas* é uma obra de elevado nível», elogia o delegado do procurador da República que pedirá absolvição, definindo-o como «jovem e já ilustre», e manda entregar aos legítimos proprietários os exemplares apreendidos. (...) Caetano considerava as Três Marias indignas de serem portuguesas, fora borda fora. Mas Maria Teresa Horta ainda seria espancada na rua, num certo fim de noite, por alguns energúmenos que lhe gritavam “Então escreves livros destes!?” enquanto lhe batiam com a cabeça no chão (SEPÚLVEDA, 2004, p. 51)¹⁰.

Contra os resquícios de uma cultura que tem sido designada nos estudos feministas como falocêntrica¹¹, levantaram-se vozes que com a passagem dos anos foram ganhando mais tom contestatário, mostrando atitudes de uma revolta mais enérgica, dado o fortalecimento da conscientização. Apenas em modo de amostra, não nos parece despropositado trazer aqui à memória os versos da brasileira Leila Mícolis, figura polêmica nas suas facetas de agitadora cultural, poeta e teórica da produção marginal dos anos 70 e 90. Nos seus versos registram-se modos não ortodoxos de expressão e a sexualidade é amiúde utilizada como arma de combate para denunciar uma série de aspectos relativos à posição da mulher na sociedade burguesa: entre outros, a sua exploração pelo homem, o falso moralismo ou a castração imposta para a conservação dos bons costumes. Neste sentido, permita-se-nos recorrer ao poema de Leila Mícolis (2002, p. 60) a fim de ilustrar e “materializar” em partes, o quadro contemporâneo da condição da mulher, ainda particularmente evocada aqui sob a condição de esposa:

Sendas estelares

Eu fui um dia rainha
E o meu reino se estendia
do quarto até a cozinha,
mas depois foi restringindo:
em vez de amante, o marido,
em vez de gozos, extratos.
Agora nem isso tenho.
apenas restam-me os pratos.

A poeta aponta, de maneira irônica, a tentativa de modificar, via poesia, os papéis socialmente autenticados ao homem e à mulher. Fica em relevo o descontentamento hegemônico de uma parte considerável de mulheres que vêm em um mundo reduzido apenas às prendas domésticas. E é claro que o tom de queixa tem aqui a finalidade de denunciar tal situação vivida no dia-a-dia.

2. Maria Teresa Horta ou como se vive a experiência-*via-crucis* do prazer

Quero escrever o borrão vermelho de sangue
com as gotas e coágulos pingando
de dentro para dentro.
(...)
Quero escrever noções
sem o uso abusivo da palavra.
Só me resta ficar nua:
nada tenho mais a perder.

Clarice Lispector

E o desejo? Que dizer do desejo: sempre a
formular o corpo...

Maria Teresa Horta

Ao falar da Literatura Portuguesa ou história contemporânea é impossível não deixar de fazer, ao menos, uma pequena alusão à Maria Teresa Horta (1937). E ao tocar em seu nome, automaticamente transitamos por vários caminhos por ela percorridos: da luta da mulher por seu espaço de autonomia/independência numa sociedade cujo discurso era hegemonicamente masculino; da inscrição da mulher atuante no discurso literário – na escrita feminina; da mulher corpo sujeito e não mais objeto. E mais, a trajetória desta

escritora é paralela às transformações da sociedade portuguesa nos últimos, pelo menos quarenta anos¹², não com uma fala panfletária ou polêmica, muito pelo contrário, o seu discurso nos chega via poesia ou narrativa, onde a presença da força fêmea-mulher sobressai-se a reivindicar o seu espaço e rompimento das idéias e olhares historicamente cristalizados sobre a figura e o papel da mulher na sociedade.

A sua trajetória poética é marcada pela temática erótica, que também permeia as suas obras narrativas. A vertente do erotismo em sua obra adquire um papel diferenciador do que até então era produzido no espaço literário português – um erotismo como “bandeira” para uma verdadeira prática da liberdade e, simultaneamente, como uma denúncia da repressão sexual sobre a mulher, principalmente nos anos 60. Assim, o discurso do desejo, do prazer, antes de domínio masculino, passa a ter uma voz feminina, ainda dentro de uma ordem social e política discriminatória¹³. E o que acompanha esta voz é um corpo com características bem marcadas, que atua como sujeito, busca o prazer sem medo ou pudores, a formar também o “corpo” do poema que tem bem demarcada a escrita feminina, como bem foi designado pela filósofa e antropóloga belga Luce Irigaray:

(...) através do termo *parler femme* [falar (como) mulher] um modo experimental que evidencia a relação entre a sexualidade feminina e a escrita. Este conceito, tal como a *écriture féminine* de Cixous, designa a sintonia existente entre o discurso feminino e o corpo da mulher, através de transgressões e do reprimido na ordem simbólica. E tal conceito continua a reunir apoiantes entre feministas contemporâneas que afirma que o corpo da mulher possibilita metáforas poéticas e analogias que constituem desafios simbólicos ao falocentrismo (IRIGARAY, 1974, p. 52).

E Maria Teresa Horta, ao “dar vida” a um corpo feminino, faz a sua inscrição na Literatura Portuguesa e desenha uma cartografia corporal que mais do que fazer ecoar uma voz (de mulher) que deseja, tem sexo e sente prazer, demarca um espaço, o feminino, *via poesia*, uma vez que em nossos dias a reivindicação feminina passa, principalmente, pela linguagem, pela invenção de novas relações com a palavra. Sobre isto há o exemplo de Hélène Cixous que trabalha em busca de uma língua do imediato, uma língua do corpo e da alma. Cixous chega a propor, em vez de uma língua que separa e afasta, uma outra língua, próxima do instante, em que a escrita e a vida se confundem, em que o saber intelectual liga-se com o saber do corpo, onde o ser surge sempre em movimento. Para a especialista em estudos feministas: “Écrire un livre est

um suicide recommençable. Um livre a tout du suicide, sauf la fin” (CIXOUS, 1991, p. 254). E parece que é isso que vemos na poesia da escritora portuguesa. Seleccionamos algumas composições, de momentos distintos de publicação, a fim de demarcar, mesmo que brevemente, a sua grande produção poética.

Segredo

Não contes do meu
vestido
que tiro pela cabeça

nem que corro os
cortinados
para uma sombra mais espessa

Deixa que eu feche o
anel
em redor do teu pescoço
com as minhas longas
pernas
e a sombra do meu poço

Não contes do meu
novelo
nem da roca de fiar

Nem o que faço
com eles
a fim de te ouvir gritar (HORTA, 1970, p. 45).

Foi escrito na década de 60, um detalhe interessante de saber aqui a fim de compreender alguns dos sinais enunciados no pleno exercício da linguagem, sobre a qual Octavio Paz afirma: “A relação da poesia com a linguagem é semelhante à do erotismo com a sexualidade. Também no poema – cristalização verbal – a linguagem se desvia de seu fim natural: a comunicação (...) o poema já não aspira a dizer, e sim a ser” (1994). O erotismo marca iniludivelmente um desejo de ir além e no poema a idéia parece seguir esta afirmação, mas sem revelações, sem alardes, já a partir do título: “Segredo”, e outras palavras que remetem para ele: “corro o cortinado”, “sombra”, “feche”, “anel”. É como se este momento, pronunciado por uma voz feminina (“Não contes do meu/ vestido/ que tiro pela cabeça”), fosse algo proibido. Ana Marques Gastão, ao fazer a sua leitura da composição em foco, afirma que:

Este poema contém em si, na sua estratégia de insubordinação, um lastro de verdade na revelação de uma obra transgressora que, na década de 60,

mergulha, solitária, os pulsos no espaço gelado e cortante que separa a luz da escuridão, ousando enveredar por um território directo ou indirectamente vedado, ao longo da história da literatura, às mulheres, ou pelo menos estigmatizado: a escrita erótica (GASTÃO, 2006).

Assim, este “território/poema” ainda vedado oferece pistas para uma “iluminação”. Recorrendo ao *Dicionário de símbolos*, encontramos no verbete “segredo”:

O segredo é um privilégio do poder e um sinal da participação no poder. Está igualmente ligado à idéia de tesouro e tem os seus guardiães. É também fonte de angústia, devido ao seu peso interior, tanto para aquele que o guarda, como para aqueles que o temem. (...) Do ponto de vista analítico, poder-se-ia dizer que a confissão do segredo liberta a alma da angústia. (...) (CHEVALIER, 1994, p. 590).

Indo ao encontro da afirmação de Ana Maria Gastão e do que o verbete anuncia, é angústia revelar o prazer que se sente/busca: “Não contes do meu/ novelo/ nem da roca de fiar”. Temos dois elementos importantes no desvelamento e encontro de uma possibilidade de leitura:

O simbolismo do fio é essencialmente o do agente que *liga todos os estados da existência entre eles e o seu Princípio* (...). (CHEVALIER, 1994, p. 325).

Em Platão, o fio/fuso da necessidade simboliza a necessidade que reina no coração do universo. (...) indica uma espécie de automatismo no sistema planetário: a lei do eterno retorno. A este propósito pode ser comparado com o simbolismo lunar. (...) este simbolismo indica o carácter irredutível do destino: impiedosamente, as Parcas fiam e desfiam o tempo e a vida. O duplo aspecto da vida é manifesto: a necessidade do movimento, do nascimento, até a morte, revela a contingência dos seres. A necessidade da morte reside na não necessidade da vida. O fuso/fio, instrumento e atributo das Parcas, simboliza a morte (CHEVALIER, 1994, p. 342).

Ora, a necessidade de segredos, pedida por esta voz feminina que tem o fio da vida e da morte, que indica e segue a predestinação de encontrar o outro, aqui remete ao mito de Eros e Tanatos. E a ousadia (para a época) de proporcionar o prazer ao outro: “Nem o que faço/ com eles/ a fim de te ouvir gritar” até que chegue ao gozo. Sim, há uma transgressão no/ pelo poema, pela inversão de papéis, pela autonomia feminina, pelo desnudar-se, mesmo que em meio à sombra, que pode ser lida como a imagem das coisas fugidias, que se ocultam. Ainda, este corpo feminino, vivo, em completude com um homem, oferece a vida “com as minhas longas/ pernas/ e a sombra do meu poço”.

Uma vez que o poço vai remeter, simultaneamente à fonte de vida e símbolo de segredo, de dissimulação, o poema assemelha-se a uma epopéia de descoberta do corpo.

E tal “atitude” nos faz lembrar o que escreveu Ovídio em *A arte de amar* (1994), um clássico da literatura latina que leva o leitor a repensar o amor e o prazer carnal que é engendrado num movimento de troca (oferecer e receber prazer ao mesmo tempo), tendo como alvo a técnica que não é exclusiva das práticas amorosas, mas que se estendem à arte e à fruição dos sentidos. E Maria Teresa Horta coloca o corpo em outra esfera, fragmentado, desmembrado. E isto nos leva ao encontro dos mais recentes estudos sobre a obra de Cixous, sobre a representação do feminino no texto literário. Precisamente num artigo escrito sobre esta estudiosa, de Violette Santelani, sublinha-se que, para o homem e para o escritor, a mulher foi fundamentalmente uma “forma” que se converteu em desejável em função de uma cristalização de imagens da mulher produzida em diferentes épocas.

“Casser la figure” aux fausses images, détruire ces figures de femmes, produit millénaire de l’inconscient masculin et, malheureusement incorporées, consolidées, transmises de génération en génération par lès femmes mêmes (SANTELLANI, [s. d.], p. 149-161).

Casser la figure remete não só à destruição do estereótipo da imagem feminina, mas também à anulação do rosto protótipo, junto ao cabelo, símbolos da beleza feminina, por excelência, na história da literatura. Os personagens femininos de Cixous e de Maria Teresa Horta não apresentam/possuem rosto, são apresentados desmembrados, fragmentados e em pluralidade, denotando assim riqueza e, ao mesmo tempo desconstrução¹⁴. E este processo de escrita não é para destruir a figura da mulher, mas justamente o contrário, uma nova reivindicação deste mesmo corpo feminino. A alusão a diferentes partes do corpo produz uma escrita distinta, como podemos confirmar no que diz a própria Cixous:

C’était un corps étroit mais de taille élevée, pris dans une peau glabre tissée serrée, avec des bras très longs, des mains aux doigts maigres, aux ongles longs et sensibles, un corps de compréhension d’appréhension. Je l’ai mis. Tous lès nerfs résonnaient, des pensées montaient et descendaient dans toutes les regions, je ne suis sentie appelée de toutes parts (CIXOUS, 1978, p. 34).

E também:

Les nerfs vibrent, son torse de plénitude, mais pas de bras, pas de mains, pas de pieds, le sang tournoie, le coeur claque, le sang retombe, tu es sans et tu retourneras au sans (CIXOUS, 1978, p. 7).

E esta reivindicação/desconstrução torna-se imprescindível para a construção de uma nova consciência da mulher, do seu corpo e dos sentidos vários que ele constrói. Isto vai fazer com que seja criada a necessidade da mulher recuperar este corpo que foi “confiscado” e que não se atreveu, durante séculos, a sentir o prazer, o gozo, a tesão. E esta nova construção traz em si uma releitura da história, além da tessitura de um discurso poético e intelectual simultaneamente construído sobre a mulher, sobre o seu corpo e sobre a sua sexualidade. Maria Teresa Horta parece-nos, a sua maneira, seguir estes “preceitos” em sua poética. Ousa, não demonstra pudores ao inscrever uma nova mulher em metonímias corporais, sozinha ou com seu companheiro em busca da troca de prazer, não como objeto, mas principalmente como sujeito.

Encontramos um exemplo desta afirmação e de tantas outras afins por nós proferidas, numa série de poemas denominados “Modo de amar” e numerados de um a quinze, numa espécie de paródia à *via-crucis*, não no sentido de sofrimento, martírio do corpo, mas ao contrário, cada passagem/poema/modo de amar pode ser lido como a descoberta da sexualidade/sensualidade que vem a ser a representação de uma transcendência, com o propósito de revelar uma ou várias experiências, que constituirão uma nova voz feminina¹⁵ (CIXOUS, 1978, p. 7). Ressaltar aqui que, pensando no campo de estudos das religiões, a conexão entre a experiência do amor divino e a experiência da sexualidade foi introduzida na linguagem dos místicos¹⁶ e, também:

Centrado no mistério da encarnação, o Cristianismo, não menospreza o corpo, mas o inclui em sua reflexão e discurso e o coloca em lugar proeminente ao refletir e falar sobre o mistério do divino. A experiência da transcendência no cristianismo é a experiência de um Deus encarnado. Portanto, é uma experiência que passa pela corporeidade. Fora deste dado central e indispensável, não há cristianismo (BINGEMER, 2001, p. 56).

O que ocorre nos poemas é exatamente a experiência da corporeidade, que está em relevo, e na tessitura de tal poética o desejo parece ser a pele a revestir o corpo desta voz e dos poemas, que são pura carnalidade. Leiamos:

Modo de amar – I

Lambe-me os seios
desmancha-me a loucura

usa-me as coxas
devasta-me o umbigo

abre-me as pernas
põe-nas nos teus ombros

e lentamente faz o que te digo:

Modo de amar – II

Por-me-ás de borco,
assim inclinada...

a nuca a descoberto,
o corpo em movimento...

a testa a tocar
a almofada,
que os cabelos afloram,
tempo a tempo...

Por-me-ás de borco;
Digo:
ajoelhada...

as pernas longas
firmadas no lençol...

e não há nada, meu amor,
já nada, que não façamos como quem consome...

(Por-me-ás de borco,
assim inclinada...

os meus seios pendentes
nas tuas mãos fechadas.)

Modo de amar – III

É bom nadar assim
em cima do teu corpo
enquanto tu mergulhas já dentro do meu

Ambos piscinas que a nado atravessamos
de costas tu meu amor
de braços eu

Modo de amar – IV

Encostada de costas
ao teu peito

em leque as pernas
abertas
o ventre inclinado

ambos de pé
formando lentos gestos

as sombras brandas
tombadas no soalho

Modo de amar – V

Docemente amor
ainda docemente

o tacto é pouco
e curvo sob os lábios

e se um anel no corpo
é saliente
digamos que é da pedra
em que se rasga

Opala enorme
e morna
tão fremente

dália suposta
sob o calor da carne

lábios cedidos
de pétalas dormentes

Louca ametista
com odores de tarde

Avidamente amor
com desespero e calma

as mãos subindo
pela cintura dada
aos dedos puros
numa aridez de praia
que a curvam loucos até ao chão da sala

Ferozmente amor
com torpidez e raiva

as ancas descendo como cabras
tão estreitas e duras

que desarmam
a tepidez das minhas
que se abrem

E logo os ombros
descaem
e os cabelos

desfalecem as coxas que retomam
das tuas
o pecado
e o vencê-lo
em cada movimento em que se domam

Suavemente amor
agora velozmente

os rins suspensos
os pulsos
e as espáduas

o ventre erecto
enquanto vai crescendo
planta viva entre as minhas nádegas

Modo de amar – VI

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

Na densa madeixa do teu ventre

Deixa
que te entreabra as pernas
docemente

Modo de amar – VII

Secreto o nó na curva
do meu espasmo

E o cume mais claro
dos joelhos
que desdobrados jorram dos espelhos

ou dos teus ombros os meus:
flancos
na luz de maio

Modo de amar – VIII

Que macias as pernas
na penumbra

e as ancas
subidas
nos dedos que as desviam

Entreabro devagar
a fenda – o fundo
a febre
dos meus lábios

e a tua língua
Vagarosa:

toma – morde
lambe
essa humidade esguia

Modo de amar – IX

Enlaçam as pernas
as pernas
e as ancas

o ar estagnado
que se estende
no quarto

As pernas que se deitam
ao comprido
sob as pernas

E sobre as pernas vencem o gemido

Flor nascida no vagar do quarto

Modo de amar – X

A praia da memória
a sulcos feita
a partir da cintura:

a boca
os ombros

na tua mansa língua que caminha
a abrir-me devagar
a pouco e pouco

Globo onde a sede
se eterniza
Piscina onde o tempo se desmancha
a anca repousada
que inclinas
as pernas retezadas que levantas

E logo
são os dentes que limitam

mas logo
estão os lábios que adormentam
no quente retomar de uma saliva
que me penetra em vácuo
até ao ventre

o vínculo do vento
a vastidão do tempo

o vício dos dedos
no cabelo

E o rigor dos corpos
que já esquece
na mais lenta maneira de vencê-los

Modo de amar – XI
(Teu) Baixo ventre)

Nunca adormece a boca no
teu peito

a minha boca no teu baixo
ventre
a beber devagar o que é
desfeito

Modo de amar – XII
(Os testículos)

Tenho nas mãos
teus testículos
e a boca já tão perto

que deles te sinto
o vício
num gosto de vinho aberto

Modo de amar – XIII
(As pedras – As pernas)

São as pedras
meus seios
São as pernas

pele e brandura
no interior dos
lábios

rosa de leite
que sobe devagar
na doce pedra
do muco dos meus lábios

São as pedras
meus seios
São as pernas

Pêssegos nus corpo
descascados

Saliva acesa
que a língua vai cedendo

o gozo em cima...
na pedra dos meus
lábios

Jogo do corpo
a roçar o tempo
que já passado só se de memória,
a mão dolente
como quem masturba entre os joelhos...
uma longa história...

Estrada ocupada
onde se vislumbra
(joelhos desviados na almofada)

assim aberta o fim de que desfruta
o fruto do odor
o fundo todo
do corpo já fechado.

Modo de amar – XIV
(As rosas nos joelhos)

São grinaldas de rosas
à roda
dos joelhos

O âmbar dos teus dentes
nos sentidos

O templo da boca
no côncavo do espelho
onde o meu corpo espia
os teus gemidos

É o gomo depois...
e em seguida a polpa...

o penetrar do dedo...
O punho do punhal

que na carne enterras
docemente
como quem adormenta
o que é fatal

É a urze debaixo
e o fogo que acalenta
o peixe
que desliza no umbigo

piscina funda
na boca mais sedenta bordada a cuspo
na pele do umbigo

E se desdigo a febre
dos teus olhos
logo me entrego à febre
do teu ventre

que vai vencendo
as rosas – os escolhos
à roda dos joelhos, docemente.

Modo de amar – XV
(A boca – A rosa)

Entreabre-se a boca
na saliva da rosa

no raso da fenda
na fissura das pernas

Entreabre-se a rosa
na boca que descerra
no topo do corpo
a rosa entreaberta

E prolonga-se a haste
a língua na fissura
na boca da rosa
na caverna das pernas

que aí se entre-curva
se afunda
se perde

se entreabre a rosa
entre a boca
das pétalas (HORTA, 1970).

O corpo é apresentado de maneira irreverente e, simultaneamente, delicada, acabando assim por escrever sobre/no corpo uma desconstrução dos papéis sexuais e também tentando romper com a idéia de ignorar o corpo, porque por muito tempo, e ainda hoje em alguns espaços religiosos, a sexualidade foi vista com uma função exclusivamente biológica de reprodução. E, na verdade, a fenomenologia das religiões demonstra-nos que a sexualidade humana é toda ela imediatamente significativa do sagrado (BATAILLE, 2004, p. 197). Podemos observar que o corpo feminino já não é passivo e tampouco o objeto da mirada masculina: é um corpo que se conhece, tem consciência e que atua, que movimenta-se em busca do prazer e disposto para ser oferecido ao seu companheiro. A voz feminina é a que ordena o movimento da relação amorosa “e lentamente faz o que te digo”. As "ordens" continuam noutros poemas a indicar posições: "Por-me-ás de borco, /assim inclinada"; a anunciar o gozo: "Ambos piscinas que a nado atravessamos", "desfalecem as coxas que retomam/ das tuas/ o pecado/ e o vencê-lo,/ em cada movimento que se domam//"; a explicitar o exercício do tato: "Tenho nas mãos/ teus testículos/ a boca já tão perto// que deles te sinto/o vicio/ num gosto de vinho aberto//;" a sentir o corpo numa relação especular: “O templo da boca/ no côncavo do espelho/ onde meu corpo espia/ os teus gemidos”.

Assim, o que vemos é que, pela palavra de Maria Teresa Horta, a poesia se instaura revelando ao mundo o que está sendo descoberto e abre caminhos insuspeitados para serem desvelados, além da consciência da palavra visceralmente dependente de sua dimensão erótica¹⁷. Um outro foco a ser novamente mirado é o de que a poesia é transcendência: somos corpo e espírito, espírito e corpo. O corpo, numa cartografia corporal detalhada, num entrelugar entre o físico e o psicológico, configura o eu e o tu que se direcionam ao prazer. E explicita-se o prazer da carne que, apresentada em fragmentos, surpreendem-nos pela nitidez com que reflete uma irreverência no modo de escrever, de (des)escrever. Tudo se passa como se fundando um novo mundo, o da sensualidade feminina, o da possibilidade de manifestar o desejo e buscar a satisfação

sexual. Por fim, vemos que Maria Teresa Horta parece reverberar o que diz Octavio Paz: “erotismo é poética corporal; a poesia erótica verbal” (PAZ, 1994, p. 97).

Referências:

ALBUQUERQUE, Virginia Coeli Passos de. Convite para o chá. *Contexto*, Vitória, a. V, n. 4, p. 140-154, 1996.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. de Cláudia Fares. São Paulo: Arx, 2004.

BINGEMER, M. C. Luxúria. In: YUNES, Eliane; BINGEMER, M. C. (Org.). *Pecados*. Rio de Janeiro: EdPuc, 2001.

CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos*. Trad. de Cristina Rodriguez e Artur Guerra. Lisboa: Teorema, 1994.

CIXOUS, Hélène. *Lange au secret*. Paris: Femmes, 1991.

CIXOUS, Hélène. Le rire de la Méduse. *L'arc*, Paris, n. 6, 1975.

CIXOUS, Hélène. *Préparatifs de nocces au-delà de l'abîme*. Paris: Des Femmes, 1978.

CONTE, Claude; SAFOUA, Moustapha. Le phallus dans la théorie psychanalytique. In: *DICTIONNAIRE de la Psychanalyse*. Paris: Encyclopaedia Universalis et Albin Michel, [s. d.]. p. 596-600.

GASTÃO, Ana Marques. Maria Teresa horta: corpo solar e lunar no corpo do texto. Disponível em: <http://www.secrel.com.br/jpoesia/ag46horta.htm>. Acesso em 07/03/2006.

HORTA, Maria Teresa. *Educação sentimental*. Lisboa: Bertrand, 1970.

IRIGARAY, Luce. *Speculum de l'autre femme*, Paris: Minuit, 1974.

MACEDO, Ana Gabriela; AMARAL, Ana Luisa. *Dicionário de escrita feminina*. Porto: Apontamento, 2005.

MÍCCOLIS, Leila. Sendas estelares. In: SALGUEIRO, Wilberth Claython Ferreira. *Forças e Formas: aspectos da poesia brasileira contemporânea (dos anos 70 aos 90)*. Vitória: EdUfes, 2002. p. 60.

NEVES, Helena. *Apontamentos para a história do MDM*. Lisboa: Movimento das Mulheres, 1988.

OVÍDIO. *A Arte de amar*. Trad. de Natália Correia e David Mourão-Ferreira, com ilustrações de Luís Alves da Costa e apêndice com a tradução erudita de Antonio Feliciano Castilho. São Paulo: Ars Poética, 1992.

PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. Trad. de Wladyr Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

PRADO, Adélia. *Poesia reunida*. 3. ed. São Paulo: Siciliano, 1991.

SANTELLANI, Violette. *Femme sans figures et figures des femmes*. In: ROSSUM, Françoise Van; DÍAZ-DIOCARETZ, Myriam (Ed.). *Hélène Cixous: chemins d'une écriture*. Amsterdam: Rodopi, [s. d.]. p. 149-61.

SEPÚLVEDA, Torcato. *Aos costumes disseram nada*. *Grande reportagem*, Lisboa, 24 abril, 2004.

TONG, Rosemarie. *Feminism Thought: A Comprehensive Introduction*. London: Routledge, 1989.

VIDAL, Duarte. *O processo das 3 Marias*. Lisboa: Futura, 1974.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Trad. de Heloísa de Lima Dantas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

¹ Historicamente o feminismo chegou a ver a diferença como uma marca de inferioridade em todos os sentidos, em oposição ao pensamento contemporâneo, que vê esta como uma fonte positiva de valores alternativos. Literalmente tem-se vindo a sublinhar a “outridade positiva” das mulheres –seja esta corporal ou de outra esfera.

² É claro que nem é preciso lembrar aqui explicitamente, e entre muitos outros, o caso de mulheres africanas e do Médio Oriente que sofrem mutilação genital (clitoridectomia ou circuncisão feminina) em nome de uma tradição que proíbe para elas a possibilidade de ter prazer sexual; ou as muçulmanas que não têm seu espaço ativo na sociedade sob inúmeros pontos de vista.

³ A autora é jornalista e professora universitária. Foi Membro da direção do MDM – Movimento das Mulheres – nos anos 60, 70 e 80, em Lisboa.

⁴ Não podemos deixar de citar, igualmente, a CIDM (Comissão para a Igualdade e para os Direitos das Mulheres), que é um organismo oficial integrado na Presidência do Conselho de Ministros e constitui um dos mecanismos governamentais para a igualdade de direitos e oportunidades em Portugal. O seu percurso inicia-se também numa etapa pré-abril: em 1970 foi criado o Grupo de Trabalho para a Participação da Mulher na Vida Económica e Social, que efetuou o primeiro levantamento das discriminações contra as mulheres existentes no direito público e privado, na seqüência do qual propôs alterações e alternativas jurídicas ao direito da família e legislação laboral em relação à população feminina. Em 1973 foi instituída a Comissão para a Política Social Relativa à Mulher, que vem suceder ao Grupo de Trabalho e, posteriormente, a chamada Revolução dos Cravos e as mudanças que dela advieram levaram à criação de um departamento que foi então denominado Comissão da Condição Feminina, institucionalizada em 1977. Esta é precisamente a atual CIDM, com uma estrutura mais adequada aos tempos que correm em termos legais e políticos.

⁵ Na verdade, é bem extensa a lista de publicações que apareceram relativas a tal tema no Portugal dos mais recentes anos quer em formato de livro quer em revistas monográficas. E, ainda, cabe lembrar o número cada vez maior de jornadas, colóquios, congressos, etc. que tiveram lugar nessas mesmas datas. Apenas para citar algum exemplo destes três canais de transmissão de conhecimentos, lembremos, além do livro de Manuela Tavares antes mencionado, o de Maria Magalhães, *Movimento feminista e educação. Portugal, décadas de 70 e 80*, Oeiras: Celta Editora; a revista *Faces de Eva, que é dirigida pelo Centro de Estudos sobre a Mulher*, uma unidade de investigação formada na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa a partir de um Projecto de Investigação com o mesmo nome e

com sede no Instituto Pluridisciplinar de História das Idéias da mesma Faculdade; ou os diversos Encontros da Associação Portuguesa de Investigação Histórica sobre as Mulheres (APIHM) ou da Associação Portuguesa de Estudos sobre as Mulheres (APEM).

⁶ Diga-se ainda que o livro foi logo traduzido para inglês e francês. Em França, por exemplo, as editoras Gallimard e Brasset disputariam os direitos para a sua tradução e publicação. Mas nem só isto: Simone de Beauvoir e Marguerite Duras organizaram manifestações em Paris e marchas de protesto seriam levadas a cabo em espaços contíguos às embaixadas portuguesas em vários países. Aliás, também em Portugal as autoras contaram com a solidariedade da intelectualidade e de figuras relevantes como, por exemplo, José Gomes Ferreira.

⁷ SEPÚLVEDA, 2004. Relativamente a tal citação cabe lembrar a importância recente que o conceito de cidadania tem vindo a ganhar na Europa em geral, e também em Portugal, em relação à conquista de papéis ativos na sociedade que levou a cabo a mulher: participação democrática, expansão de direitos, obrigações resultantes do novo estado etc. (Cf. MACEDO; AMARAL, 2005, p. 18).

⁸ (SEPÚLVEDA, 2004, p. 51).

⁹ (SEPÚLVEDA, 2004, p. 52).

¹⁰ (SEPÚLVEDA, 2004, p. 53).

¹¹ Termo usado sobretudo em debates sociais e sócio-psicológicos de teor feminista, ao lado doutros tais como falicismo e falocentrismo (estes últimos mais associados à psicanálise) para referir os modelos de autoridade patriarcal e de autolegitimação ou auto-assunção dessa forma de poder pela sociedade (Cf. CONTE; SAFOUA, [s. d.], p. 596-600).

¹² Fez a sua estréia, em 1960, ao publicar *Espelho inicial* e seu nome também está associado ao grupo da “Poesia 61”. Tornou-se muito conhecida pela polémica publicação de *Novas Cartas Portuguesas*, já aludido várias vezes neste trabalho.

¹³ O fato de Maria Teresa Horta romper fronteiras e ousar inserir-se num campo “proibido” dentro dos valores morais vigentes nos anos 60 e 70 fez com que sofresse represálias como receber cartas anônimas ameaçadoras, ser insultada na rua e até mesmo ser surrada, aspectos sobre os quais já se tem insistido em páginas anteriores. Mas nada disso fez com que esta polifacetada figura desistisse de seus objetivos.

¹⁴ *Desconstrução* aqui não no sentido aplicado por Derrida, mas no sentido de rompimento com a representação do *logos* masculino em relação ao corpo feminino.

¹⁵ Entender paródia como a recriação de uma obra com modificações de suas intenções e significados, como nova versão com diferentes valências semânticas - nem sempre a parodia tem a obrigatoriedade de ser (crítico-)cômica, tal como acontece neste caso. Via-Crucis, também conhecida como Via Dolorosa, e a representação dos episódios mais marcantes na Paixão e Morte de Cristo. Esta tradição de origem franciscana reproduz o percurso feito por Jesus desde o Tribunal de Pilatos até o Calvário, em Jerusalém. É possível encontrar versões da Via Crucis com quinze estações. *A via dolorosa é essencialmente um exercício de devoção, um caminho que nos permite uma reconexão com o divino, uma promessa de enlevo através do despertar da alma.* Cf. www.auxiliadora.org.br/viasacra. Consultado em 01/07/06. Por outro lado, transcendência deve ser compreendida como aquilo que transcende os limites da experiência possível, metafísico; algo que não resulta do jogo natural de uma certa classe de seres ou de ações, mas que supõe a intervenção de um princípio que lhe é superior.

¹⁶ É pertinente a proximidade do erotismo com a religiosidade, mesmo que via paródia. Pois as correspondências entre as experiências mística e erótica são constatadas pelos impulsos de união, expansão e continuidade, a partir dos quais o fenômeno erótico se realiza. Quando buscamos o étimo “religião” encontramos a idéia de reunião (*religare*) que nos conecta com a função unificadora de Eros (BATAILLE, 2004, p. 195)

¹⁷ Encontramos uma semelhança entre esta e uma poeta brasileira – Adélia Prado – que escreve o erotismo vinculado à religiosidade de maneira explícita (o que não abordaremos aqui) e a sua relação com

a palavra e o desejo, como no poema “Sedução”: “A poesia me pega com sua roda dentada,/me força a escutar imóvel/ o seu discurso esdrúxulo./Me abraça detrás do muro, levanta/ a saia pra eu ver, amorosa e doida. (...) Eu corro ela corre mais,/ eu grito ela grita mais/ sete demônios mais forte./Me pega na ponta do pé/ e vem até na cabeça,/ fazendo sulcos profundos./ É de ferro a roda dentada dela.” (PRADO, 1991, p. 60).