

## ADÍLIA/FLORBELA

Dentre vários projectos de construção das narrativas históricas e genealógicas do protagonismo cultural feminino que podem ser identificados na obra de Adília Lopes, um dos mais complexos (e que melhor se sintoniza com a matéria e os objectivos deste ensaio) é constituído pelo diálogo intertextual que a sua escrita trava com a poesia e a personagem de Florbela Espanca.<sup>177</sup> Tomo como o ponto de partida para esta leitura da relação Adília-Florbela a citação de uma carta dirigida, em 1916, por Raul Proença ao seu irmão Luís, amigo íntimo de João Maria Espanca, o pai da poetisa. Serviu essa trindade masculina como cadeia de transmissão do parecer favorável sobre a poesia da menina Florbela, pronunciado pelo então eminente escritor Proença:

Quanto à filha do Sr. Espanca não se pode dizer que espanque a poesia. Pelo contrário: tem bastante talento e promete. As composições que me enviou não são só verso, são também poesia na sua maior parte. Creio que dará alguma coisa se continuar e se se for purificando dos vícios inerentes aos principiantes.

(Espanca, *Obras completas* V, 164)

Nos quinze anos de vida que ainda lhe restavam, Florbela efectivamente continuou, foi-se purificando e nunca deixou que se pudesse dizer dela que espancava a poesia: pelo contrário, cultivou-a sempre com todo o respeito, dedicação e humildade que a acção de cultivar etimologicamente implica. Mesmo na hora triunfal de *Charneca em Flor*, liberta do complexo de inferioridade derivativa em relação aos “poetas [seus] irmãos” que lhe perturbava (aliás

<sup>177</sup> A relação, marcadamente mais constante e extensa, entre Adília Lopes e a figura de Mariana Alcoforado (seu “subterrâneo pseudónimo”, no dizer de Elfriede Engelmeyer), por razões de economia de espaço não poderá receber aqui a atenção que merece. Um esboço preliminar de tal abordagem encontra-se no capítulo “Feminizar Mariana” e, sobretudo, no posfácio (“*E pur si muove*”) do meu livro *Mariana Alcoforado: Formação de um Mito Cultural*.

fertilmente) a imaginação e o discurso, Florbela não vislumbrava sequer a dissipação da aura benjaminiana que para ela nunca deixou de envolver e de sacralizar a poesia; pelo contrário, reforçou ainda esta perspectiva a auto-inclusão da poetisa na cobiçada esfera numinosa (com sonetos como, por exemplo, “Mais alto” ou “Crucificada”), como a filha afinal legítima da sua musa por fim maternalmente disponível.

Dona de uma expressão literária exemplarmente pós-aurática, Adília Lopes por seu turno tem-se empenhado precisamente, de um modo consistente e explícito, em *espancar a poesia*, ou melhor, os leitores presos a fórmulas de contemplação estética incompatíveis com o ingénuo e sofisticadíssimo terrorismo discursivo praticado pela autora. Talvez daí derive a razão principal do embaraço que esta poesia se compraz em provocar: o embaraço de ver espancar pessoas adultas, sérias e dignas, categoria a que se presume pertencerem maioritariamente leitores de poesia, e tanto mais os próprios poetas, no caso a poetisa que, aliás, não evade também a autoflagelação, um vício tradicionalmente muito ao gosto das autoras da espécie florbeliana, como ainda se notará.

No artigo intitulado “Adília Lopes espanca Florbela Espanca”, Osvaldo Silvestre discorre acerca da estratégia do espancamento – um tratamento de choque, punitivo e fisicamente concreto – enquanto o modo de comunicação com o público privilegiado por Adília Lopes (e que inclui não apenas a escrita poética, mas também as insólitas sessões de leitura dos textos da autora). A poetisa detém, nesta perspectiva do crítico, o papel inquestionável de uma dominadora, a chicotear verbalmente a linguagem e os usos consagrados dela, o público leitor e, por fim, “a musa, neste livro espancada por interposta Florbela Espanca” (26). O papel de Florbela em *Florbela Espanca espanca* configura-se, assim, como fundamentalmente subsidiário: não só verificamos na constatação citada uma negação do seu protagonismo como, principalmente, a sua relegação para mera figura de discurso, sinédoque ou “pessoa interposta”. Se assim de facto fosse, haveria precedentes para este

uso de Florbela, alguns dos quais apontados no respectivo capítulo deste livro: o seu papel de “reliquia” materializada “numa grande fotografia que se pode pôr no corredor” nas *Novas Cartas Portuguesas* (336) ou a sua ausência do retrato de família das poetas portuguesas contemporâneas imaginadas por Luciana Stegagno Picchio como as “netas de Mariana [Alcoforado]”. Eco indirecto deste posicionamento de Florbela no papel simultaneamente proeminente e oculto da mãe ausente ou matriz repudiada, a sua configuração por Silvestre como uma agente interposta (e então suprimida) igualmente trai uma resistência a gerir o significado do seu protagonismo na história da literatura nacional. Florbela figura nesta história como um vínculo inegável, mas difícil de interpretar e portanto de assumir, entre um passado em que no horizonte do reconhecimento crítico pura e simplesmente não existe uma poesia portuguesa escrita por mulheres (com a excepção de um punhado de freiras ou alguma marquesa, todas elas – assim como a grande maioria dos autores masculinos seus coevos – consideradas pouco pertinentes para a modernidade literária) e um presente em que escrevem e publicam, livre e abundantemente, dezenas de poetas portuguesas sem que alguém (com raras excepções) se atreva sequer a categorizá-las como tais e muito menos a implicar-lhes inferioridade em relação a poetas homens, como dogmaticamente se andou a fazer até recentemente. Passou-se assim de um estado de exclusão, mais ou menos absoluta e consagrada por séculos de argumentação demagógica, a uma situação de inclusão mais ou menos completa e inquestionável, sem que se mantenham visíveis, na maior parte dos casos, os traços desta metamorfose historicamente radical ou, por outras palavras, sem que se dedique muita atenção ao papel desempenhado nela por tais figuras intermédias como, por exemplo, a poetisa Florbela Espanca.<sup>178</sup>

178 Uma corroboração recente do estatuto equívoco de Florbela Espanca perante o cânone literário e crítico da modernidade portuguesa é a sua ausência da Ur-antologia da poesia portuguesa do século vinte, *O Século de Ouro*, organizada por Pedro Serra e Osvaldo Manuel Silvestre (Braga/Coimbra/Lisboa: Angelus Novus & Cotovia, 2002). Recorde-se que

Voltemos, pois, a *Florbela Espanca espanca*. No posfácio ao volume, também de autoria de Osvaldo Silvestre, a questão da actuação equívoca de Florbela na poesia de Adília Lopes é colocada em termos mais explícitos do que no ensaio anteriormente citado, mas que confirmam fundamentalmente o diagnóstico do seu papel elíptico de “pessoa interposta”. No contexto destas reflexões interessa reter sobretudo a observação inicial do crítico:

Mas o que significa esta convocação de Florbela para o limiar e horizonte semântico de um livro? Como parece evidente a uma leitura atenta, significa muito pouco, se intentarmos lê-la como recuperação, mais ou menos aurática, de uma personagem exemplar na débil narrativa feminina ou feminista das letras portuguesas. (1999, 67)

Com efeito, uma leitura atenta de *Florbela Espanca espanca* não pode senão confirmar que, depois do impacto inicial atribuível ao título do volume e ao notório poema de abertura que parodia o soneto “Amar!” de *Charneca em Flor*, a poesia de Florbela não retém explicitamente o estatuto do intertexto condutor do conjunto (ao contrário do que acontece, por exemplo, nos dois volumes de poesia de Adília Lopes que evocam a paixão de Mariana Alcoforado, *Marquês de Chamilly [Kabale und Liebe]* e *O Regresso de Chamilly*). Não se trata, portanto, como não diz mas podia dizer Silvestre, de um gesto clássico de revisionismo literário, operado desde uma perspectiva inicialmente surgida na “segunda vaga” feminista dos anos sessenta e setenta do século passado: uma recuperação reivindicativa de modelos literários, históricos e míticos do protagonismo feminino, em aliança estratégica com uma desconstrução da tradição de produção simbólica sexuada no masculino e solidária das estruturas do poder patriarcal. E no entanto, não creio que seja inteiramente verdade

a selecção dos poetas que integram a antologia foi o resultado das preferências exprimidas pelos colaboradores convidados, representando portanto um reflexo razoavelmente fiável do consenso crítico quanto à relevância estética e histórico-literária dos autores incluídos (e, correlatamente, também dos “excluídos”).

que a cooptação de Florbela para *Florbela Espanca espanca* signifique “muito pouco”: diria, pelo contrário, que Adília Lopes estabelece, por via dessa cooptação, uma (des)continuidade genealógica muito interessante que ultrapassa tanto a herança equívoca em que a figura de Florbela surge como uma presença ao mesmo tempo inegável e inabsorvível, como a já anacrônica reivindicação feminista em primeiro grau à qual alude Silvestre. Restituindo a este ícone da poesia portuguesa de autoria feminina que se materializa nos versos e na imagem biográfica de Florbela Espanca a visibilidade e a estridência retórica que lhe foram neutralizadas por referências mais bem educadas ou ambivalentes (como, por exemplo, as duas apontadas acima), Adília mostra que não tem medo nem de Florbela nem, mais geralmente, do fantasma da ghettoização da chamada poesia feminina. Ao mesmo tempo, porém, que *assume* a tradição literária e, sobretudo, cultural (no sentido amplo) das mulheres portuguesas – tradição que engloba tanto as elevadas linhagens de parentesco poético como os desastres das meninas exemplares da Condessa de Ségur – Adília Lopes inicia também um diálogo crítico, neste caso veiculado no regresso paródico ao discurso florbeliano, com certos pressupostos e consequências do revisionismo feminista de primeira geração para os quais acaba por alargar a mira da paródia. Leia-se, como uma expressão concentrada deste diálogo, o poema inaugural de *Florbela Espanca espanca* (401-402):

Eu quero foder foder  
 achadamente  
 se esta revolução  
 não me deixa  
 foder até morrer  
 é porque  
 não é revolução  
 nenhuma  
 a revolução  
 não se faz

nas praças  
nem nos palácios  
(essa é a revolução  
dos fariseus)  
a revolução  
faz-se na casa de banho  
da casa  
da escola  
do trabalho  
a relação entre  
as pessoas  
deve ser uma troca  
hoje é uma relação  
de poder  
(mesmo no foder)  
a ceifeira ceifa  
contente  
ceifa nos tempos livres  
(semana de 24 x 7 horas já!)  
a gestora avalia  
a empresa  
pela casa de banho  
e canta  
contente  
porque há alegria  
no trabalho  
o choro da bebé  
não impede a mãe  
de se vir  
a galinha brinca  
com a raposa  
eu tenho o direito  
de estar triste

Adília Lopes recorre neste poema a um dos seus métodos habituais de composição, que é a acumulação hipertrófica, desfasada e irreverente de citações e alusões culturais. Identifiquem-se as principais: em primeiro lugar, os versos de abertura do já apontado soneto florbeliano (“Eu quero amar, amar perdidamente!”); logo, a citadíssima, posto que apócrifa, declaração da anarco-feminista Emma Goldman, “If I can’t dance, I don’t want to be part of your revolution” [Se não puder dançar, esta não é a minha revolução], que se tornou um dos ícones verbais do feminismo anglo-americano dos anos setenta<sup>179</sup>; por fim, a ceifeira pessoana, essa personificação da consciência em grau primário que em Pessoa (*pace* o fenómeno Caieiro) tende a ser associada indistintamente a mulheres, crianças e animais. No poema de Adília Lopes, a pré-moderna ceifeira transforma-se na liberta e moderníssima “gestora” que, como a sua antepassada literária, também “canta / contente / porque há alegria / no trabalho”. Esta última alusão alarga a perspectiva da ironia histórica do poema ao evocar a estado-novista Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho (FNAT), reconstruída no pós-25 de Abril como o Instituto Nacional de Aproveitamento dos Tempos Livres dos Trabalhadores (INATEL).<sup>180</sup> Numa viragem comparável à substituição da alegria no trabalho pelo aproveitamento dos tempos livres, os objectivos da gestora não se limitam ao contentamento laboral, cumprindo o ideal promovido pelas revistas femininas em directa, embora perversa, derivação dos lemas da revolução feminista: combinar satisfação profissional, maternidade e, por último mas não em último, realização sexual consubstanciada no orgasmo (“o choro da bebé / não impede a mãe / de se vir”). O poema alude performativamente à premissa maior da transformação social

179 Alix Kate Shulman conta a história da sua contribuição involuntária para a invenção do slogan atribuído a Goldman (que aconteceu por via de uma extrapolação de um fragmento da autobiografia desta última) em “Dances with Feminists”, *Women’s Review of Books*, Vol. IX, no. 9 (December 1991).

180 Agradeço a Ana Paula Ferreira e Helder Macedo por terem atraído a minha atenção para a referência que o poema faz à FNAT.

protagonizada pelos movimentos feministas (o pessoal é político e portanto “a revolução / faz-se na casa de banho”) para em seguida parodiar a sua paráfrase modelada pelas prioridades da actualidade dita pós-feminista em que “a gestora avalia / a empresa / pela casa de banho”.

Entre Florbela Espanca contemporânea da ceifeira e Adília Lopes contemporânea da gestora instaura-se, no entanto, uma solidariedade contestatária que constitui um contraponto irónico à noção de progresso implícita no contínuo histórico que se estende desde a ceifeira até à gestora, a passar pelo sismo feminista sinalizado pela citação de Goldman. Esta solidariedade poderá ser postulada a vários níveis, nem todos explicitados no próprio poema, como seria o caso de uma triangulação intertextual entre a figura emblemática da ceifeira pessoana, a poesia de Florbela Espanca (com destaque para o soneto “Alentejano”, em que o papel simbólico da ceifeira é assumido pelo próprio eu lírico) e o empenho paródico de um revisionismo pós-feminista, que abrangeria, no caso, tanto o uso que da ceifeira instrumentalizada e estereotipada faz Pessoa, na esteira de Wordsworth, como a revisão (proto-)feminista desse uso que devemos a Florbela, com troca de papéis e tudo. No entanto, o plano porventura mais visível em que se estabelece a relação de cumplicidade entre a poetisa Florbela e a poetisa Adília pode ser observado a partir do desfecho do poema em questão – “eu tenho o direito de estar triste” – remate comprovador, aliás, do “superior domínio de anti-climax” que para Osvaldo Silvestre caracteriza desde sempre a poesia de Adília Lopes (2001, 25). Este regresso circular ao eu desinibidamente sentimental e confessional, cuja irrupção escandalizante lançava o início do poema (e do livro), é, entre outras coisas, pura e plenamente assumida herança florbeliana e outra razão do embaraço que a poesia de Adília tende a provocar em muitos dos seus leitores. Os já citados versos que a “poetisa morta” escreve “para [se] casar” (310) são um perfeito homólogo paródico (o que não quererá dizer adversário) dos versos em que Florbela encena repetidamente a assimilação íntima da problemática

do relacionamento intertextual ao relacionamento erótico e da criação poética em geral ao espaço semântico do jogo amoroso: trata-se, como sustento no respectivo capítulo deste estudo, de uma estratégia de nivelamento qualitativo entre a poetisa e os vários poetas homens a quem Florbela obsessivamente se compara no início da sua trajectória literária, tanto nos poemas como nas cartas, estratégia que rende lucros notáveis sobretudo a partir do *Livro de Soror Saudade*. O que Adília Lopes faz com esta herança florbeliana não é, obviamente, usar a mesma estratégia para os mesmos fins: trata-se antes de *parodiá-la solidariamente*, sendo esta uma forma de paródia em que o texto apropriado tem para o texto apropriador a função de arma e não apenas, ou não principalmente, de alvo (sigo aqui a teorização de J. A. Yunck citada por Linda Hutcheon [2000, 52]). Se o texto florbeliano é, para Adília, sobretudo arma, qual será então o alvo desta manobra paródica? Os alvos são sem dúvida vários, e vários aparecem apontados nos ensaios, extensos e também algo militantes, que à poesia de Adília Lopes dedicaram ao longo dos anos Américo António Lindeza Diogo e Osvaldo Silvestre; para o efeito das presentes reflexões interessa indicar, sobretudo, que o confessionalismo e mesmo exibicionismo exacerbados na escrita da “poetisa pop”, além de terem referentes óbvios na cultura pop propriamente dita, são directamente contestatários em relação a certa ideologia de boa educação discursiva que ajudou as gerações pós-florbelianas da poesia portuguesa de autoria feminina a emanciparem-se do estatuto de minoridade a que as continuava a relegar o *mainstream* masculino. Parece-me exemplar deste fenómeno a já citada opinião de David Mourão-Ferreira, emitida no início dos anos sessenta do século passado, ao vincular a posição de grande destaque que nas letras portuguesas tinha vindo a ocupar a poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen ao facto de a sua expressão lírica se encontrar “completamente isenta de biografismo (...) e de toda aquela imediatez interjectiva, tão frequente na poesia feminina” (132).

Ora, “biografismo” e “imediatez interjectiva” são claramente

peças mestras do repertório poético de Adília Lopes, como também o foram para Florbela Espanca. Podia-se ainda acrescentar aqui vários outros pecados tradicionalmente denunciados como próprios da lírica feminina no registo florbeliano: narcisismo, autoflagelação masoquista, falta de complexidade formal e de organização lógica do discurso – todos eles alegremente recuperados, geralmente por via de reacentuação paródica ou citação transcontextualizada, pela poesia de Adília. Entre as poucas prerrogativas de que dispunha, Florbela tinha o direito inquestionável, assegurado pelos múltiplos antecedentes do discurso feminino nas letras portuguesas, de “estar triste”; direito de que usou e abusou nos seus sonetos. Adília recupera esse “direito histórico” – como a acima citada epígrafe do seu volume de estreia claramente anuncia – ao mesmo tempo que reclama o problemático rótulo de “poetisa” e outros elementos da herança literária e simbólica luso-feminina. Para retomar mais uma vez a metáfora genealógica de Luciana Stegagno Picchio, se para a crítica italiana as mulheres poetas portuguesas dos anos cinquenta, sessenta e setenta surgiam como “netas” da Soror Mariana Alcoforado, talvez nos seja legítimo pensar Adília Lopes como uma neta, ao mesmo tempo dedicada e irreverente, da primeira grande *poetisa* da literatura portuguesa que, *pace* Teixeira de Pascoaes, não foi António Nobre e sim Florbela Espanca.

#### DE MINHA SENHORA DE MIM A MINHA SENHORA DE QUÊ

Se compararmos o diálogo poético que Adília Lopes trava com a escrita e o *exemplum* de Florbela Espanca com o exercício de comunicação intertextual entre *Minha Senhora de Quê* de Ana Luísa Amaral e *Minha Senhora de Mim* de Maria Teresa Horta, considerando ambos enquanto casos de uma negociação trans-geracional em poética e política feminista, a distinção mais óbvia a registar prender-se-á com a distância histórica que se instaura entre as respectivas interlocutoras. Precisamente dezanove anos separam tanto as datas

de nascimento de Maria Teresa Horta (1937) e Ana Luísa Amaral (1956) como as datas de publicação dos referidos volumes de poesia (1971 e 1990): um intervalo menor do que o que se convencionava associar ao sentido estritamente genealógico de “uma geração”, posto que perfeitamente classificável como tal de acordo com a prática comum de periodização histórico-literária (*vide* os menos de quinze anos decorridos entre o auge da “geração de *Orpheu*” e o arranque da “geração da *presença*”).<sup>181</sup> Estes dois sentidos convergem, efectivamente, na justaposição de *Minha Senhora de Quê* e *Minha Senhora de Mim*, já que, como se tornou manifesto na altura do lançamento do volume inaugural de Ana Luísa Amaral, a sua filiação genealógica na história da construção do protagonismo literário e cultural das mulheres portuguesas coexistia, enquanto factor de recepção, com a estreia de um idiolecto poético esteticamente distinto que o livro igualmente consubstanciava. Osvaldo Manuel Silvestre assim resume a maneira como Ana Luísa Amaral chegou a ser “*anunciada* ao pequeno mundo das letras lusas” por Maria Irene Ramalho de Sousa Santos: “O que Irene Ramalho anunciou, nesse texto, foi em boa verdade o advento do poeta (ou *da* poeta: tal era parte substancial da matéria em pauta nesse artigo) por que o feminismo português tanto ansiava (...)” (1998, 37; sublinhados originais). Valerá a pena recordar aqui os termos precisos em que a poesia de Ana Luísa Amaral estava a ser situada, no momento da sua apresentação inicial, no contexto histórico do feminismo português:

Esse livro intitula-o [Ana Luísa Amaral] *Minha senhora de quê*, nessa ousada assunção do diferente que me inspirou este texto. “Minha senhora de mim”, cantava o poeta trovadoresco, num contexto em que a diferença e a desigualdade sexual caminharam de mãos dadas, num longuíssimo percurso de assimétrica comunicabilidade. *Minha senhora de mim*,

181 De acordo com o *Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa*, “uma geração” é o “espaço de tempo correspondente ao intervalo que separa cada um dos graus de uma filiação e que é avaliado em cerca de 25 anos” (1.<sup>a</sup> ed., Rio de Janeiro: Objetiva, 2001).

cantou Maria Teresa Horta nos anos setenta, explicitando uma subversão que é também a das *Novas cartas portuguesas*. Ao cabo dos anos oitenta, Ana Luísa Amaral pergunta-se (ou talvez não), *Minha senhora de quê*, num gesto de quem lucidamente recolhe as heranças difíceis de um progresso acidentado e, reconhecida, faz suas as lutas que hoje lhe garantem a sua relativa segurança e lhe permitem exercitar a diferença e a própria fragilidade para além das igualdades que se vão conquistando. (Santos 1989/90, 124)

A prospecção arqueológica e o recolhimento transformador das “heranças difíceis” da história cultural das mulheres portuguesas são desta forma assumidos como matrizes enformadoras do livro, cujo título ao mesmo tempo acentua e explica as coordenadas da sua historicidade. A continuidade e o desvio coexistem na relação que *Minha Senhora de Quê* estabelece para com *Minha Senhora de Mim*: por um lado, trata-se de um acto de homenagem e de solidariedade (“faz suas as lutas”); por outro, o livro encarna um movimento agónico de ultrapassagem geracional que exige o direito não apenas à própria diferença de gnose e expressão, mas também, mais particularmente, à indefinição, dúvida e “fragilidade” como atributos legítimos do sujeito poetizante no feminino. É de notar que, além dos outros efeitos apontados e por apontar, o gesto performativo consubstanciado no título *Minha Senhora de Quê* reafirma, à boa maneira bloomiana, a centralidade da personagem e até da intencionalidade do autor – ou melhor, e crucialmente, *da autora* – no processo da inscrição do livro no macrotexto cultural que lhe antecede e o rodeia. Que este confronto entre as duas poetisas, e não apenas entre os dois livros, seja o evento focal na construção de uma linhagem feminina na poesia portuguesa contemporânea corrobora a constatação de Jay Clayton e Eric Rothman de que a instrumentalização do protagonismo do/da autor/a se tem afirmado como uma posição vantajosa para as incursões críticas feministas nos domínios histórico-literários da influência e/ou intertextualidade (10). O que torna o caso particular do diálogo poético entre Ana

Luísa Amaral e Maria Teresa Horta tão significativo neste contexto é que a matéria do diálogo tem muito a ver com a própria condição da personagem “autora” e com os múltiplos compromissos e variáveis que contribuem para a sua construção no texto poético.

Sem desejar debruçar-me sobre os aspectos teóricos da relação complexa entre os regimes distintos da escrita literária e do ensaísmo académico, dois géneros de pensamento e de criação verbal cultivados por Ana Luísa Amaral, julgo entretanto que poderá ser útil, enquanto um ponto de partida para a contemplação da questão formulada acima, um fragmento da sua escrita crítica em que a estudiosa compara e contrasta a respectiva construção das *personae* do eu lírico por Walt Whitman e Emily Dickinson:

Se a poesia de Whitman contrariava o espírito puritano que condenava o desejo, insistindo na democracia do corpo, pelo corpo, para o corpo, um corpo múltiplo e diverso, tanto o humano como o social (...), a poesia de Dickinson manteria com os preceitos puritanos um atitude sempre de ambiguidade.

(...)

Se o verso livre de Whitman (...) celebra o eu transcendental, (...) um eu moderno virado para as novas invenções científicas, tecnológicas e industriais, o verso de Dickinson, servindo-se da estrutura prosódica do hino religioso, bem como a sua rejeição da publicação (e, portanto, da reprodução), parece celebrar o anacronismo. À integração da contradição mesma, que culminará no “I am large, I contain multitudes”, de Whitman, Dickinson contrapõe “I’m nobody! Who are you?” (...) ou “I was the slightest in the house” (...), escolhendo o espaço da casa e a vida interior e servindo-se de uma linguagem de contenção e desvio, que passa pela reticência e pela obliquidade na escrita. (2004, 20)

Guardadas todas as devidas reservas e feitos os inevitáveis ajustes referenciais (alguns dos quais já representados nesta citação pelos cortes a que a sujeitei), não será muito diferente a posição em que a poeta Ana Luísa Amaral (*qua* Dickinson) se situa perante o modelo

do protagonismo lírico legível na poesia de Maria Teresa Horta (*qua* Whitman). Em alguns poemas de *Minha Senhora de Mim* a robustez afirmativa do erotismo triunfante atinge, por via da conjugação entre o intimismo desinibidamente propagado e a transgressora dimensão pública (o anti“puritanismo”) incontornavelmente subjacente a *este* discurso intimista, um fôlego retórico equiparável ao whitmaniano (por mais que se afaste, a nível estilístico e imagético, do exemplo clássico da escrita whitmaniana em português que se encontra em Álvaro de Campos):

Canto a tua  
febre  
fechada no meu ventre

canto o teu grito  
e canto as tuas veias

Canto o teu gemido  
teu hálito  
teus dedos

Canto o teu corpo  
amor que me encandeia

(343)

Por sua vez, o sujeito lírico de *Minha Senhora de Quê*, “relutante em assumir a dádiva da propriedade-de-si, oportunamente prometida por Maria Teresa Horta” (Santos, “Prefácio” 10), dickinsonianamente evade tanto a afirmação do protagonismo do eu como a revelação dos segredos do seu percurso referencial. Ainda nas páginas de *Minha Senhora de Mim*, no magnífico poema intitulado precisamente “Segredo”, assistimos outra vez à dinâmica de interlocução que se diria whitmaniana, na medida em que faz confluír o recato discursivo

de um segredo guardado a dois (entre o corpo amoroso da mulher que fala no poema e o seu amante, ou – no caso de Whitman – entre o sujeito-poeta e os seus destinatários, que apesar de serem múltiplos não deixam de ser abordados individualmente na maior das intimidades)<sup>182</sup> com a divulgação muito pública de todos os segredos pelo eu supremamente indiscreto que, parecendo dizer tudo, ainda assim se compraz em fazer soltar a imaginação de quem lê para além dos limites do dizível:

Não contes do meu  
vestido  
que tiro pela cabeça  
(...)  
Não contes do meu  
novelo  
nem da roca de fiar  
  
nem o que faço  
com eles  
a fim de te ouvir gritar

(342-43)

Por contraste, o eu lírico de *Minha Senhora de Quê* só raramente implica na sua “discreta arte” (21) um tu intimamente referenciável ao sujeito da enunciação: trata-se, quando muito, de um “tu (sem descrições maiores)” que em “Estátuas mortas” (o primeiro poema do volume em que aparece) apenas se manifesta sob a forma de um pronome oblíquo (16):

182 É a esta individualização público-privada dos destinatários dos versos de Whitman que responde, embevecido e grato, o Campos da “Saudação a Walt Whitman” ao exaltar no seu interlocutor o “grande democrata epidérmico” e “cantor da fraternidade feroz e terna com tudo” (Pessoa 1987, 270).

Que ler-te à luz da vela é bem  
diferente: o resto do mundo às escuras,  
tão triste, e nós alegremente em escritas  
e leituras de um esplendor antigo.

Assim também o próprio eu da poeta, cuja autoconstituição enunciativa inicial no poema inaugural do volume, o já comentado “Terra de ninguém” (11), como o seu demiurgo e força motor (“Digo: espaço”) é precisamente aquilo que, em última análise, o poema serve para eliminar, ocupando o seu lugar, como se descobre nos versos finais:

Digo espaço  
ou receita qualquer  
em vez de mim

Uma justaposição analítica de “Terra de ninguém” com o que intertextualmente lhe corresponde, o poema inicial de *Minha Senhora de Mim* (“Regresso”), revelaria, aliás, toda uma série de contrastes que corroboram a antítese-matriz constituída pelos títulos dos volumes: o exílio permanente e assumido de “Terra de ninguém” contra a nostalgia territorial de “Regresso”; a identidade sincopada e permeável do sujeito de Ana Luísa Amaral – “reduto” em que “definham / borboletas e sonhos” – contra a imersão fragmentadamente coerente do corpo no real em Maria Teresa Horta (“o sol / os braços // a boca / o sabor // ou os meus ombros”); as respectivas prosódias, uma composta de sintagmas regularmente ritmados, outra vária e entrecortada por encavalgamentos. E no entanto, parece-me talvez demasiado óbvio e empobrecedor resumir a configuração dialógica do confronto Amaral/Horta à veia de interpretação agónica e antagonica – uma espécie de *performance* em poesia do fosso geracional feminista – que até aqui tenho estado a privilegiar. Pois se também o poema “Minha senhora de quê” de Ana Luísa Amaral, o primeiro da secção homónima do volume,

programaticamente se integra nesta veia, já alguns outros textos da mesma secção – sintomaticamente inserta no meio, e não no início, do livro – poderiam ser lidos como *pastiches* delicados e harmoniosos, exercícios de *imitatio* transtextual cujos impulsos subjacentes são reconhecimento e homenagem, e que operam uma espécie de fusão estilística e imagética entre as duas poéticas, aparentemente tão divergentes. Assim, por exemplo, “Que se abram os meus olhos” (50-51), “Navegações doentes” (47) ou “Linguagens” (50):

Pássaro nulo  
 a configuração da tua ausência  
 o corpo a preencher-se  
 em ressalvas de medo  
 ao meu lado  
 doidamente longe

Dir-te-ia do sólido  
 confronto que imagino  
 ou do confronto de te poder ter  
 em figura de estilo

Interessará reparar que é precisamente este último poema o escolhido por Maria Irene Ramalho de Sousa Santos para ilustrar um dos “grandes temas” que a poesia de Ana Luísa Amaral aborda e que “na tradição literária ocidental se constituem fontes de sentido poético”: no caso, “o amor; ou, talvez melhor, esse tema por excelência, quinta essência do lirismo português, que é a saudade do amor” (“Duplo posfácio” 98-99). Embora a relação entre Ana Luísa Amaral e Maria Teresa Horta não seja, neste contexto particular, evocada pela crítica, note-se que a comunicação das duas poéticas no cenário lírico tão portuguesamente tradicional como o da “saudade do amor” inscreve o seu diálogo no centro consagrado do macrotexto histórico-literário nacional. O que por sua vez permite observar que também o diálogo com a tradição desenvolvido em *Minha Senhora*

*de Mim* não se esgota em propulsionar o movimento revolucionário de reivindicação feminista através de um confronto agônico com o cânone da escrita de autoria masculina, procurando antes pôr em prática uma forma de dialogismo erotizado e condicionado pela herança da desigualdade que Luce Irigaray famosamente despreveria, em *Ce sexe qui n'en est pas un*, sob a legenda de “faire la noce avec les philosophes” (147). Poder-se-ia arriscar a afirmação de que, assim como aconteceu em grande medida com *Novas Cartas Portuguesas*, o papel politicamente contestatário e historicamente datado atribuído a *Minha Senhora de Mim* viria a ocultar a textualidade subtil e nada linear dos seus versos, herança que parece repercutir às vezes nas apreciações críticas da relação entre o livro de Maria Teresa Horta e o de Ana Luísa Amaral. No já citado “Prefácio, dez anos depois” de Maria Irene Ramalho de Sousa Santos à segunda edição de *Minha Senhora de Quê*, a data da publicação de *Minha Senhora de Mim* é dada como 1974 (8): não será exagerado chamar esta gralha de sintomática, já que ela traduz tão sinteticamente a confluência do significado do texto com a sua função politicamente situada e inseparável da erupção revolucionária do 25 de Abril. Porém, se é certo que o livro *Minha Senhora de Mim* mereceu plenamente ser encarado como o epítome da contestação radical da passividade e modéstia femininas enquanto alicerces da ideologia estado-novista, já a sua relação para com a tradição literária nacional é tão afirmativa quanto contestatária, revitalizando desconstrutivamente os textos e os gestos fundacionais através dos quais se opera o engendramento dos sujeitos, discursos e representações sexuadas no campo cultural português. A optar pelo diálogo intertextual com o legado da dominação masculina – assim como o faria, a seguir, na companhia de Maria Isabel Barreno e Maria Velho da Costa – Maria Teresa Horta ousou enfrentar o risco que Elizabeth L. Berg caracteriza da forma seguinte em relação a Irigaray: “Uma mulher escritora, a sustentar teoricamente que as mulheres funcionaram sempre, nos sistemas ocidentais de representação, enquanto suportes invisíveis das representações masculinas, é obrigada a assumir a função de mais

uma vez servir, ela própria, como suporte destas representações” (14). Seguindo embora caminhos estética e politicamente distintos nas suas respectivas negociações deste risco e deste compromisso, Maria Teresa Horta e Ana Luísa Amaral encontram-se, enquanto mulheres/poetas, no território comum da prática artística feminista, território que partilham também com Florbela Espanca, Sophia de Mello Breyner Andresen, Luiza Neto Jorge, e Adília Lopes – e com tantas outras a quem não cheguei a dedicar atenção neste ensaio e cuja escrita tem sujeitado a uma experimentação e reformulação profunda os sentidos da autoria e da autoridade poética subjacentes ao campo literário português.