

A PROBLEMÁTICA DA ESCRITA FEMININA NO SÉCULO XX: AS TRÊS POETAS DE *POESIA 61*

Maria João Cameira
ISCAP - IPP
Portugal
mjcameira@gmail.com

Resumo

Este artigo pretende refletir sobre o reconhecimento e valorização da escrita feminina no século XX, centrando a sua atenção nas três poetisas de *Poesia 61*: Fiama Hasse Pais Brandão, Maria Teresa Horta e Luiza Neto Jorge. A análise de traços comuns a estas três linguagens - a reflexividade poética, a intertextualidade e o erotismo - pretende demonstrar como estes mesmos aspetos são tratados de forma distinta, diferenciando-as entre si e singularizando a sua linguagem poética. Referindo-se aos antecedentes literários da escrita feminina do século XX, estudo contribui para realçar a importância decisiva destas três autoras na poesia de autoria feminina do século XX.

Palavras-chave: *Poesia 61*, poesia feminina, Fiama Hasse Pais Brandão, Maria Teresa Horta, Luiza Neto Jorge, reflexividade poética, intertextualidade, erotismo

Abstract

The purpose of this article is the recognition and appreciation of feminine writing in the twentieth century, focusing its attention on the three poets of *Poesia 61*: Fiama Hasse Pais Brandão, Maria Teresa Horta and Luiza Neto Jorge. The analysis of the common traits to these three languages - poetic reflexivity, intertextuality and eroticism - intends to show how these same aspects are treated in different ways, by differentiating them from each other and by distinguishing their poetic language.

Referring to the literary background of feminine writing of the twentieth century, this study contributes to highlight the decisive importance of these three authors in the feminist poetry of the twentieth century.

Key words: *Poesia 61*, feminist poetry Fíama Hasse Pais Brandão, Maria Teresa Horta, Luiza Neto Jorge, poetic reflexivity, intertextuality, eroticism

Introdução

A existência ou não de uma escrita com características femininas é um tema que tem sido alvo de discussão entre os críticos literários da poesia portuguesa do século XX. Não restam dúvidas quanto à existência de uma escrita de autoria feminina, em quantidade e qualidade, na segunda metade do século XX, na qual se afirma um sujeito poético feminino.¹

Fíama Hasse Pais Brandão, Maria Teresa Horta e Luiza Neto Jorge são *as três autoras de Poesia 61* que se inserem *na linha de evolução das escritoras anteriores*. Em *Poesia 61*, os homens estão em minoria (Casimiro de Brito e Gastão Cruz), o que anteriormente não era provável acontecer, visto que a participação literária feminina, no século XX e nos séculos anteriores, não estava sequer em paridade com a atividade literária masculina. Anna Klobucka,² assinala a grande presença das mulheres nas lides literárias, um facto relevante «estabelecido historicamente como excepcional e singular (em todos os sentidos)» (Klobucka, 2009: 203).

1 Curiosamente, em 1965, é publicada a primeira Antologia erótica, por iniciativa de uma mulher: a *Antologia da Poesia Portuguesa Erótica e Satírica* de Natália Correia, com seleção, prefácio e notas da mesma. Este facto, por si só, não é importante, mas revela alguma abertura quanto a uma escrita que surge associada ao erotismo, apesar de só três nomes femininos figurarem na obra: Natália Correia, Ana Hatherly e Maria Teresa Horta (Correia, 2005: 473-474). Esta obra possui várias edições sendo consultada a de 2005.

2 No livro *O Formato Mulher, A Emergência da Autoria Feminina na Poesia Portuguesa*, Anna Klobucka faz uma análise da escrita, de autoria feminina, até 2009, tendo o seu título sido inspirado no poema «Minibiografia» de *A Lume*, de Luiza Neto Jorge.

Antes de observarmos o que a escrita das três poetas de *Poesia 61* possui de comum e singular, relevemos algumas reflexões importantes na evolução da escrita feminina do século XX.

Começemos por António José Saraiva e Óscar Lopes que, em *História da Literatura Portuguesa*, observam que o desenvolvimento da literatura de autoria feminina já «vem de trás» afirmando-se gradualmente «uma nova consciência literária surgida de vivências femininas» que se iniciou com a «afirmação (...) da livre intimidade da mulher» de Florbela Espanca e que alcançou «a primeira notável realização em prosa» com Irene Lisboa (Saraiva / Lopes, 1996: 1029). Estes autores referem numerosos nomes de precursoras de literatura feminina, desde o século XIX, dos quais mencionamos apenas alguns, como o de Guiomar Torresão (1844-98), Maria Amália Vaz de Carvalho (1842-1921), Ana de Castro Osório (1872-1935) e Angelina Vidal (1853-1927), que foi a primeira autora e editora de literatura infantil (*idem: ibidem*).

Jacinto do Prado Coelho fala igualmente de um aumento extraordinário de escritoras no século XX com obras dotadas de uma «força original, uma independência de observação e de juízo (...) [sem] precedentes» (Coelho, 1979: 679), referindo os nomes de Florbela Espanca, Fernanda de Castro, Sophia de Mello Breyner Andresen, Natércia Freire, Natália Correia, Ana Hatherley, Salette Tavares, Teresa Horta, Isabel de Almeida, entre outros, no domínio da poesia; Irene Lisboa, Agustina Bessa Luís, Fernanda Botelho, Matilde Rosa Araújo, Maria Judite de Carvalho, entre outros, na prosa de ficção; Luísa Dacosta (igualmente ficcionista), na crítica literária; Maria de Lourdes Belchior e Andréa Rocha, na história literária e Manuela de Azevedo, no jornalismo e na conto (*idem: ibidem*).

Em *O Tempo das Mulheres* (1987), Isabel Allegro de Magalhães observa que, em Portugal, apenas no século XX, encontramos escritoras que fazem parte da vida e da literatura nacionais. Embora estas tenham ficado em silêncio, durante o *Orpheu* e ao longo do movimento da *Presença*, e passado despercebidas no *Neo-Realismo* (movimentos todos eles de homens), surgem vozes fora desses movimentos como a de Judith Teixeira (1880-1958); Irene Lisboa (1892-1958), cujo primeiro livro data de

1939; Florbela Espanca (1894-1930); Judite Navarro (1910-1987), cuja obra foi publicada em 1947 e ainda Natércia Freire (1920-2004). Repetindo cem anos depois o «artifício» de Georges Sand, Irene Lisboa, entre 1935 e 1940, publica livros sob pseudónimos masculinos (João Falco, Manuel Soares) e um feminino (Maria Moira).³

Note-se que os estudos sobre a escrita de autoria feminina em Portugal ainda não foram alvo de um estudo sistematizado das escritoras mais representativas da literatura portuguesa, antes e depois de 1960.

Outra questão é a de saber se existe uma distinção entre uma escrita caracteristicamente masculina e feminina, baseada no sexo do autor, o que estudiosas como Isabel Pires de Lima negam, por considerarem não ser este critério suficiente para «definir» uma «escrita feminina», nem sequer para «uma ginocrítica interessante no estudo específico de literatura escrita por mulheres».⁴ A este propósito, em *Vozes e Olhares no Feminino*, Isabel Pires de Lima recorda as palavras de Maria Gabriela Llansol do seu livro *Um Falcão no Punho*:

À medida que o texto adquire uma certa potência deixa de ser característico de homem, ou de mulher. (...) Eu própria vou sentindo uma parte neutra do meu ser – a terra prometida da força, e a terra de ninguém do sexo. (Llansol, 1995: 150)

De forma distinta da de Llansol, Sophia de Mello Breyner Andresen, em «Arte Poética II» de *Geografia*, assume um ponto de vista ontológico, dizendo que a poesia não pede uma especialização e encarando-a como uma «arte do ser» que ela vai buscar à sua própria vivência: «Pede-me uma intransigência sem lacuna. Pede-me que

3 Isabel Allegro de Magalhães chama a atenção para a «feminilidade» escondida em discursos e obras de autoria masculina como é o caso de Violante de Cysneiros, pseudónimo que Armando Côrtes Rodrigues utiliza em alguns dos seus livros. Também o caso das «Salomé» «escolhidas como paradigma da decadência em curso», das «bailarinas» cujos «gestos livres do corpo» parecem projetar-se em Almada Negreiros e Mário de Sá-Carneiro (Magalhães, 1987: 193-196).

4 Estas afirmações de Isabel Pires de Lima constam do texto «Para refazer o percurso» de *Vozes e Olhares no Feminino* e é um dos textos que serve de apresentação a um ciclo de treze encontros realizados semanalmente, ao longo de três meses, no Auditório da Biblioteca Almeida Garrett, no Porto, onde os ensaístas apresentavam poetisas e ficcionistas, através dos seus textos.

arranque da minha vida que se quebra, gasta, corrompe e dilui uma túnica sem costura» (Andresen, 1990: 87)

Maria de Fátima Marinho reconhece a existência de um percurso na afirmação da escrita feminina que começaria por tentar «igualar-se ao homem, para, em seguida, demarcar a sua infinita distância», mas não em termos de sexo porque, lembrando Kristeva torna-se quase impossível distinguir um tipo de escrita baseado apenas no sexo, considerando importante que algumas autoras portuguesas, motivadas pelo Surrealismo, se tenham debruçado sobre temas marcadamente femininos tornando-se pioneiras de uma nova estética.⁵

Foram surgindo, entretanto, alguns estudos sobre esta problemática, fora de Portugal, e é em 2009 que Anna Klobucka, estudiosa de estudos literários e cultura portuguesa, elabora a primeira sistematização acerca das autoras portuguesas femininas do século XX.

Na apresentação do seu livro, *O Formato Mulher, A Emergência da Autoria Feminina na Poesia Portuguesa*, só são estudadas Florbela Espanca, Sophia de Mello Breyner Andresen, Maria Teresa Horta, Luíza Neto Jorge, Adília Lopes e Ana Luísa Amaral.

Ana Luísa Amaral considerou-o uma obra «inédita» e «o primeiro estudo em Portugal de carácter diacrónico a debruçar-se sobre poesia escrita por mulheres». Sendo um estudo sobre poesia, Ana Luísa Amaral refere a «dificuldade de se saber onde termina o rosto e começa a máscara do discurso poético (...), do que é convencionalmente chamado “feminino”, ou no que é produzido pelos sujeitos que, social e culturalmente, estão incluídos na categoria “mulher”» (Amaral, A., 2010 b: s/p.).⁶ Por conseguinte, a presença da mulher como autora é encarada como um

5 Cf. Maria de Fátima Marinho in «Escrita de Mulher, escrita sobre a Mulher», *Vértice*, n.º 27, 1991, junho: 45-52.

6 A apresentação do livro de Anna Klobucka é feita por Rosa Maria Martelo e decorre no Clube Literário do Porto. Em seguida, repete-se em Lisboa, a cargo de Ana Luísa Amaral. O texto de Ana Luísa Amaral foi disponibilizado “on-line” (Cf. Amaral, A. 2010b: s/p.).

«fenómeno»⁷ da literatura portuguesa das décadas de 50 e 60, do século XX, ou como uma «pluralização (...) historicamente excepcional e singular (em todos os sentidos)» (Klobucka, 2009: 204). Klobucka lembra que Maria de Lurdes Belchior e Isabel Allegro de Magalhães já tinham chamado a atenção para este «fenómeno» que ficará no advento da história da escrita literária feminina em Portugal (*ibidem*).

Também Eduardo Lourenço se refere a uma «ausência maciça» (Lourenço, 1977: 10) de uma escrita de autoria feminina em Portugal, no seu prefácio do livro *Maina Mendes*, de Maria Velho da Costa, publicado em 1969. Este prefácio de 1977, apresenta como modelo exemplar de recuperação da voz feminina, Maina Mendes, personagem do romance que perde a mudez, reinventando uma fala que não é «*nem masculina, nem feminina*, [mas] *apenas autónoma e soberana*, [de] que os homens usufruem sem riscos e desde sempre, por ‘*direito divino*’ (...) intacto no meio do qual brilha, revestido dos seus mais cruéis e irrisórios adereços, o *Minotauro* masculino mundo» (*ibidem*, destacados meus). Eduardo Lourenço vai ainda mais longe ao classificar as obras de autoras femininas anteriores, como Agustina Bessa Luís, Maria Judite de Carvalho ou Maria Isabel Barreno, etapas na construção de um «inconsciente feminino (...) centrado na diferença assumida como signo do mundo» em que se dispensa «como norma ‘o outro’ que desde sempre lhe permitiu existir» (*idem*: 11-12). No entanto, teriam sido estes percursos que, de certa forma, contribuíram para a construção da personagem feminina de Maina, no romance *Maina Mendes*, erguido à altura de uma «epopeia», invenção de fala feminina e «inevitável e magistral recuperação da mesma» (*ibidem*).⁸

7 Anna Klobucka também qualifica como um fenómeno o surgimento das mulheres como autoras literárias, nas décadas de 50 e 60, chamando a atenção para Maria de Lurdes Belchior e Isabel Allegro de Magalhães que já tinham utilizado esta designação relativamente à escrita literária feminina das décadas de 50 e 60 (Klobucka, 2009: 203-204).

8 A personagem Maina Mendes evoca também a de Menina e Moça, de Bernardim Ribeiro, que representa, para Eduardo Lourenço, «ao centro da nossa próxima modernidade um barco romanesco», através de uma «espécie de tardia e nobre vingança daquela heroína, anónima e epónima entre todas as da nossa literatura, a que foi levada de casa de seus pais sem saber a razão porque a levavam. Mas nós sabemos: razão de amor. À razão de amor, Maria Velho da Costa acrescenta: razão de liberdade, liberdade da razão feita mulher. Com ela a ‘menina e moça’ regressa a sua casa e sabe porque regressa ou porque está nela» (Lourenço, 1977:16-17)

Embora Eduardo Lourenço chame a atenção para o vazio de uma «voz do mestre», nos princípios dos anos 50, tendo em conta a não existência de uma escritora portuguesa da dimensão de Germaine de Staël, George Elliot, Georges Sand, Émily Brontë ou Selma Lagerlöff (Lourenço, 1977: 10), o seu posicionamento crítico é singularmente discrepante da perspectiva falocêntrica de grande parte dos críticos masculinos.

No panorama literário português relativo à escrita de autoria feminina, a obra que mais chamou e continua a chamar a atenção para a importância de uma escrita de autoria feminina é o livro *Novas Cartas Portuguesas*. Escrito por Maria Teresa Horta (n. 1937), Maria Velho da Costa (n. 1938) e Maria Isabel Barreno (n. 1939) e assinado pelas três escritoras, sem distinção autoral dos textos, foi publicado em abril de 1972, em Lisboa, três anos antes da Revolução de 25 de abril. A este propósito, Eduardo Lourenço afirma, exatamente um ano após o 25 de Abril, que «o povo português (...) mudou de alma». Valorizando «o ascendente literário» feminino, por ele encarado como o «fenómeno ético e sociológico mais decisivo» na «ruptura do universo erótico milenário do macho ibérico», o mesmo realça o que designa de «pulsão libertante» da «esfera erótica», presente na obra que se tornou de reconhecido interesse nacional e internacional. (Lourenço, 1993: 266, 267).

Este «mudar de alma», de que fala o autor, poderá traduzir-se por um progressivo ganhar de consciência no que diz respeito à mulher e à escrita. Efetivamente, cada uma das autoras de *Novas Cartas Portuguesas* já havia publicado antes livros com uma forte componente política, reivindicando «para si o direito de falar do corpo, do desejo e da sexualidade da mulher», como afirma Ana Luísa Amaral, na introdução a *Novas Cartas Portuguesas*. (Amaral, A. 2010a: XV).

Relembremos que as três autoras de *Novas Cartas Portuguesas* partem do romance epistolar *Lettres Portugaises* (1660), publicado anonimamente por Claude Barbin e apresentado como uma tradução, também anónima, de cinco cartas de amor endereçadas a um oficial francês, pela freira portuguesa Soror Mariana Alcoforado, enclausurada num convento de Beja. De facto, o impacto que tiveram no século XVII

foi tão forte que se repercutiu até aos nossos dias, através de publicações do livro em várias línguas, tendo Eugénio de Andrade feito dele uma tradução bilingue em 1969, isto é, trezentos anos depois. Foi esta a edição utilizada pelas autoras de *Novas Cartas Portuguesas*. Sem nos determos mais sobre este livro, lembre-se apenas as diferentes publicações do mesmo (1974, 1998, 2001) e da sua edição anotada (2010) da responsabilidade de Ana Luísa Amaral, cujo trabalho crítico,⁹ a uma distância de quarenta anos, é imprescindível para que se torne possível entender a problemática dos textos da obra, a partir de uma contextualização histórica do ano de 1972 (onze anos passados sobre a *Poesia 61*), ano em que vigora em Portugal o regime de Marcelo Caetano, que cai dois anos depois, com a Revolução do 25 de abril a marcar o fim do fascismo em Portugal. Ana Luísa Amaral considera que:¹⁰

A obra afirma-se como um libelo contra a ideologia vigente no período pré-25 de Abril (denunciando a guerra colonial, o sistema judicial, a emigração, a violência, a situação das mulheres), revestindo-se de uma invulgar originalidade e actualidade, do ponto de vista literário e social. Comprova-o o facto de poder ser hoje lido à luz das mais recentes teorias feministas (ou emergentes dos Estudos Feministas, como a teoria *queer*), uma vez que resiste à catalogação, ao dismantelar das fronteiras entre os géneros narrativo, poético e epistolar, empurrando os limites até pontos de fusão. (Amaral, A., 2010a: XXI)

Decorridos todos estes anos após a primeira publicação de *Novas Cartas Portuguesas*, a sua atualidade abre caminho para questões universais que ultrapassam a «ideia cristalizada de mulher» e, do ponto de vista literário, apresentam três aspetos

9 A nova edição é organizada por Ana Luísa Amaral, com a colaboração do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa da Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

10 Apesar da boa receção que o livro tem em Portugal e no estrangeiro, ele é apreendido e as autoras alvo de interrogatórios, de acusações de ofensas à moral pública, num processo que só não chega a julgamento porque, entretanto, se deu a revolução de abril.

«centrais» para a compreensão da literatura contemporânea: «a intertextualidade, a hibridiz e a alteridade» que só poderão ser compreendidas «à luz de novas lentes teóricas» (*idem*: XX). Sublinha-se também o potencial do livro para fazer «explodir dicotomias em que assentam identidades e papéis sexuais, e, com elas, a própria rigidez atribuída à periodização histórica». Mariana Alcoforado deixa de ser «uma sobra textual anónima» para adquirir «uma identidade pessoal» com uma «genealogia, familiar e nacional», «epítome» de um certo tipo de feminilidade (*idem*: XXI).

Retomando as opiniões críticas de Klobucka, destacamos a sua chamada de atenção para a importância «inelidível» da produção literária de «escritoras» que cada vez mais se escrevem «quanto mulheres» (Klobucka, 2009: 40-41). Ela denuncia as relações existentes entre a sexualidade e a textualidade assentes na diferença estrutural de que fala Julia Kristeva, segundo a qual a sexualidade, a biologia e a fisiologia femininas, associadas à reprodução, correspondem a formas diferentes de relacionamento com o poder, a linguagem e o sentido (Kristeva, 1979: 10).

Observemos as três poetas de *Poesia 61* para vermos o modo singular como cada uma das autoras se afirma como um sujeito cada vez mais consciente do seu desejo e da sua voz, preenchendo esse longo e milenar vazio da escrita de autoria feminina de que fala Eduardo Lourenço.

Fiama Hasse Pais Brandão

*Tu, realidade, és nome de ti
e do que os poetas fundam,
depois de terem a fala perfeita.*

Fiama Hasse Pais Brandão

Sendo o erotismo um dos temas centrais das plaquettes das três poetas de *Poesia 61*, ele está menos presente na escrita de Fiama Hasse Pais Brandão do que na obra posterior das outras duas autoras. Enquanto a poesia de Neto Jorge e Teresa

Horta possui uma componente erótica fortíssima, a de Fiama manteve-se durante muito tempo fiel ao seu projeto poético inicial, dando prioridade à formulação de uma poética, tal como afirmou no seu depoimento ao Diário de Lisboa, aquando da publicação de *Poesia 61*, no qual declara que o título de *Morfismos*, composição das plaquetes, já aponta decididamente para a sua preocupação com a «forma verbal», a «criação poemática» e a «qualidade estética», resultando o poema *da «inter-relação das palavras, ou (...) dos significados»* (Brandão, 1961:14).¹¹

De facto, é bem visível em Fiama, desde 1961, uma maior preocupação com a linguagem do que com o erotismo, notando-se desde logo na sua escrita, a autonomização «sem limites» das palavras, a importância da imaginação e a criação de novos significados fora dos hábitos linguísticos convencionais. Não é por acaso que a designação de *Morfismos*, incluída em *Poesia 61*, evidencia essa desconstrução linguística em *Obra Breve – Poesia Reunida*, publicada pela Assírio & Alvim, em 2006, com prefácio de Eduardo Lourenço.

Para Rosa Maria Martelo, é bem notória a intenção de desconstrução poética de Fiama relativamente aos hábitos linguísticos de modo a criar uma espécie de «linguagem-antídoto» da linguagem comum, através de uma «desfamiliarização, autonomia e despragmatização» da palavra poética. A valorização semântica da palavra, em detrimento dos aspectos rítmicos e fonéticos da poesia, funcionará como uma espécie de «estratégia» de argumentação para subordinar «o experimentalismo linguístico» à exploração semântica numa melhor «relação de indissociabilidade entre a criação de novas «formas» verbais e a expansão e subversão dos mundos habituais veiculados pelo uso comum da língua» (Martelo, 2004: 175-176).¹² Desde este «experimentalismo discursivo» de *Morfismos* até à «indefinível serenidade» de *Cenas Vivas* (2000) vai um longo trabalho de quase quarenta anos em que Fiama se dedicou a

11 A obra poética de Fiama Hasse Pais Brandão é publicada em *Obra Breve – Poesia Reunida*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006, com prefácio de Eduardo Lourenço. Todas as citações da sua obra se referem a esta edição.

12 Esta expressão está presente no poema «Teoria da realidade, tratando-a por tu», citada por Rosa Maria Martelo em «Fiama e a “fala perfeita”» de *Em Parte Incerta* (Martelo, 2004: 175-176).

um trabalho exaustivo de elaboração poética com recurso à reflexão metadiscursiva, à intertextualidade e à memória, numa vivência «quase corporal dos sons e dos sentidos» até alcançar a tão almejada «fala perfeita»: «Tu, realidade, és nome de ti / e do que os poetas fundam, / depois de terem a *fala perfeita*.»¹³ (Martelo, 2004: 180-182; destacados meus).

Klobucka refere que alguns versos de *Morfismos* («o ovário contínuo onde escuto os objectos/ e os transmito nos dedos», Brandão, 2006: 16) incluídos em *Poesia 61*, «se sintonizam com a poética de recuperação feminista das suas companheiras de grupo». Contudo, assinala também que esses «sinais de uma perspectiva explicitamente feminina» são raros, sobretudo depois de *Barcas Novas* de 1967 (Klobucka, 2009: 206).

Assim, a poesia de Fiamma Hasse Pais Brandão segue um caminho diferente do das suas companheiras de *Poesia 61*, enveredando por uma escrita elaboradíssima em que predomina a reflexão sobre a linguagem, nomeadamente sobre a poesia, com recurso à intertextualidade, à intratextualidade evoluindo no sentido da atenção ao pormenor e à importância do mínimo, em detrimento de uma atenção relativa ao feminino e a uma possível componente erótica.

Apesar de tudo, podemos observar, na sua escrita, algumas marcas de temas relacionados com o feminino como em «Poema para a Padeira que Estava a fazer o Pão Enquanto se Travava a Batalha de Aljubarrota» e «Inês de Manto» de *Barcas Novas* (1967) nos quais se recolhem e reelaboram dois temas da tradição histórica e cultural portuguesas. O primeiro é o da padeira de Aljubarrota que transfigura «o pão», «arma de amor» em «arma de mão» através da pá com que mata sete castelhanos que estavam escondidos dentro do forno e que detinham as «armas de batalha»: «Está sobre a mesa e repousa/ o pão/ como uma arma de amor / em repouso (...) Contra a batalha das armas / não repousa/ Caem contra a mesa os mortos / contra o forno» (Fiamma, 2006: 32-33).

13 Estes versos de Fiamma são do poema «Teoria da realidade, tratando-a por tu» de *Cenas Vivas* (Brandão, 2006: 696).

O segundo poema faz-nos refletir sobre o mito de Inês de Castro e, nesta composição, a autora, de forma crítica, reavalia a figura histórica daquela que Camões immortalizou no seu poema. A «que depois de morta foi rainha» transforma-se em «Inês de Manto», ou, por outras palavras, a Inês que foi morta e assassinada não tinha «manto» nem realeza e por isso lhe «[t]eceram [...] o manto/ (...)» pelo que, «Inês de manto», «morta» e «rainha», já pode assim entrar para a história e transformar-se em mito. Esta Inês «de manto» é metáfora da mulher encoberta pela mitificação histórica de um amor proibido e que só depois de morta adquiriu o estatuto de rainha. Este processo de valorização do amor é reforçado pela desocultação da máscara com que a tradição escondeu a face trágica da morte ignóbil da amante de D. Pedro: «assim como o pranto/se tece na roca», Inês «sem manto» se transforma em metáfora da mulher vítima de um amor que não tem a liberdade de exercer. (*idem*. 37-38).

Noutros poemas como «O Manuscrito Hasse», que é o VII poema de *13 Poemas de Amor pelos livros* (1981-1982), o poema «É Eurídice o meu outro nome» de *Entre os Ámagos* (1983-87), «Canto de Nausícaa» de *Cantos do Canto* (1995) ou o longo poema «Teoria da realidade, tratando-a por tu» de *As Poéticas de Cenas Vivas* (1995), que parece conter uma «interrogação filosófica e poética no feminino, são composições poéticas que não têm relação com a temática erótica das autoras de *Poesia 61* » (Klobucka, 2009: 206). São textos plenos de intertextualidade nos quais a inscrição do feminino parece servir apenas de pretexto para explicar a «fala perfeita» da poesia tão cara a Fiama.

Nas partes finais de *Cenas Vivas*, nomeadamente em *As Fábulas* e *A Matéria Simples*, os poemas são mais curtos, os temas valorizam cada vez mais a natureza e tudo o que é mínimo. A linguagem está cada vez mais próxima da habitual, longe do experimentalismo dos primeiros poemas. Veja-se «Osga» de *As Fábulas* de *Cenas Vivas*:

Tantos insectos, tantos mínimos répteis
tenho amado, e só hoje
desventurada osga que passas a tua sesta

na chapa do portão, te saúdo.

(Brandão, 2006: 720)

Em resumo, a poesia de Fiama parece iniciar-se por uma fase de experimentalismo poético traduzido numa depuração formal, de acordo com o que afirma no seu depoimento sobre *Poesia 61*, para enveredar posteriormente por uma via de profunda reflexão metapoética, com a utilização recorrente da intertextualidade. Evolui para uma atenção ao mínimo pormenor da imagem, dos sons e do sentido. Sendo uma poesia sem confessionalismos, a impessoalidade e o distanciamento não anularam a vida contida nos seus poemas nem as imagens extraídas da natureza e da sua dinâmica, construindo uma poesia de acesso à vida sentida e vivida. Em toda a obra, o erotismo parece surgir de forma predominantemente temática e apenas pontualmente. Por outras palavras, no conjunto da obra de Fiama, e apesar de alguns poemas ser visível a denúncia crítica da injustiça, relativamente ao tratamento da mulher, quer na atualidade quer no seu passado histórico, o erotismo não é determinante na sua especificidade como nas outras autoras de *Poesia 61*. A sua preocupação é maioritariamente com a escrita.

Maria Teresa Horta

*A poesia é para mim como um gesto, para o qual não procuro nem explicação nem valor
significativo.*

Maria Teresa Horta

Nós embruxamos

Nós alucinamos

Nós gritamos no cio

Maria Teresa Horta

Pelo contrário, em Maria Teresa Horta, cuja obra até 2009, está publicada em *Poesia Reunida*,¹⁴ a atenção dada ao corpo é uma componente muito mais valorizada do que a intertextualidade e a reflexão poética que vemos em Fíamã. Ao confrontarmos com o erotismo da poesia de Maria Teresa Horta e sendo as duas poetisas coetâneas, é importante não esquecer o que foi dito relativamente ao contexto literário, social e político dos finais dos anos cinquenta e inícios de sessenta, relembrando o esgotamento a que chega o Neo-realismo com a sua poética da representação a tal ponto já gasta que Gastão Cruz a qualifica de «linguagem tópica» e «insuportável» (Cruz *apud* Martelo, 2001: 36).

Como declara Eduardo Lourenço em *O Canto do Signo*, não se encontra antes «um comportamento amoroso e sexual tão despido de preocupação ética», sendo significativo que o que designa por «evaporação da ética tradicional seja, acima de tudo, resultado de uma escrita de mulheres. Para além do erotismo, os temas tradicionais de Deus, pátria e família, são descritos de forma «lúcida» e «implacável», constituindo um verdadeiro «terramoto invisível» para a «tábua de valores» da «mitologia portuguesa». (Lourenço, 1994: 263,267 e *passim*).

Inserindo-se na linha de pensamento de Lourenço e de outros estudiosos de literatura portuguesa, a poesia de Maria de Teresa Horta valoriza o lugar do corpo e da sexualidade, ajudando a enquadrar o contexto da luta feminista e da resistência aos valores do Estado Novo, embora o seu *modus operandi* seja diferente. Para Rosa Maria Martelo, Maria Teresa Horta «recorre ao erotismo para desenvolver uma temática e construir consistentemente um sujeito desejante feminino» (Martelo, 2001: 38).

António Ramos Rosa salienta a relação entre corpo e erotismo como subversão legítima e natural da reivindicação do corpo como lugar de desejo, através de uma incontável energia «primordial». Sem qualquer tipo «constrangimento», o «acto amoroso» e o «acto poético» tornam-se unificadores, reinserindo o homem no

14 Todas as citações da poesia de Maria Teresa Horta se referem a *Poesia Reunida*, com prefácio de Maria João Reynaud, Lisboa: D. Quixote, 2009.

universo através de uma «transmutação (...) orgânica e física» na qual «a própria existência» se reflete (Rosa, 1987: 126).

O sentido mítico do erotismo e a força de atração exercida por Eros sempre fascinaram os poetas. Se for uma voz de mulher a cantar o amor e o desejo como força libertária da subjetividade feminina, uma nova poesia nascerá para celebrar um novo amor e um novo erotismo, assim se construindo, no dizer de Octávio Paz: uma «dimensão humana da sexualidade (...) que a imaginação acrescenta à natureza (...) e não é praticada por nenhum dos outros mamíferos.» (Paz, 1995: 95).

No seu depoimento sobre *Poesia 61*, Maria Teresa Horta esclarece não procurar na poesia «uma explicação» ou um «valor qualificativo» e refere-se a *Tatuagem* (1961) (não como «uma prolongação de *Espelho Inicial*» de 1960) como «uma tentativa de reflectir o interior das coisas no exterior delas» (Horta, 1961b: 14).

Passando pelo poema «Mente», de *Espelho Inicial* (1960), sua primeira publicação, alterado para «Mulher» nas versões posteriores. (Horta, 2009a: 54-55), constatamos a necessidade de mentir para se afirmar como «mulher» numa nova identidade feminina, distinta da contida nos poemas de *Espelho Inicial*, cujos títulos apontam para um universo feminino disfórico («Penumbra Facetada», «Espanto Louro», «Acusação no Vento», «Luas», «Ansiedade Baça», «Só», «Tédio», «Mulher Noite», «Penumbra», «Espera», «Ausência», «Apenas», «Insuspenso», «Sobrevivência» ou «Inquietação»).

Relembrando o conjunto de *Educação Sentimental*¹⁵, observamos que este livro contém uma espécie de inventariação do corpo, numa estranha geografia erótica «sem constrangimentos» que Ramos Rosa qualifica de ideologia em que se nomeia numa «sensualidade aberta, todas as partes do corpo, [com] os desvarios e vertigens do desejo» (Rosa: 1987: 126).

15 O livro *Educação Sentimental* evoca *L'Éducation Sentimentale, Histoire d'un Jeune Homme* de Gustave Flaubert, que é um clássico de falência educativa, obra fértil em episódios, cenas, personagens, reviravoltas súbitas e um incomparável romance de amor, mostrando o sofrimento e as famosas «intermittences du coeur» com grande lucidez (Suffel, 1969: 16-32).

Reparemos como o gesto, tal como o corpo, se integra no clima erótico do poema, evocando a afirmação de Maria Teresa Horta: «A poesia é para mim como um gesto, para o qual não procuro nem explicação nem valor significativo» (Horta, 1961b: 14).

Contra o domínio da roupagem cultural masculina, esta escrita contrapõe uma afirmação erótica de corpos despidos que em *Educação Sentimental* é recorrente. O sujeito feminino dirige-se ao “outro”, evidenciando o seu desejo erótico de exclusividade no poema «Outro corpo não» do livro referido, no qual as repetições do possessivo indicam claramente a posse do masculino: «Outro corpo não / só canto as tuas pernas / a tua boca morna / por dentro da saliva // Outros lábios não / só canto a tua língua / O teu púbis, denso, curvo / em ogiva» (Horta, 2009a: 394).

Nesta poesia, deparamo-nos com uma sintaxe figurativa relativamente ao corpo e aos espaços por ele habitados. Klobucka utiliza a expressão «sintaxe figurativa» para designar a «interpenetração vocabular e imagética dos campos de sentido relacionados respectivamente com o corpo, com a casa e com a cidade» (Klobucka, 2009: 220).

Os poemas estabelecem relações entre si numa intertextualidade ou rede de vasos comunicantes que constroem uma espécie de história do feminino no sempre fiel empenhamento de defesa da mulher. Desde *Espelho Inicial* (1960), existem referências à morte de Inês de Castro, ainda que de forma pouco clara nos poemas «Penumbra Facetada» e «Espanto louro»: «só o esquecimento / no espelho inicial» (Horta, 2009a: 29) e «e o pavor / no espasmo do punhal / cravado no flanco da gazela / que era deusa» (*idem*: 31).

A reflexividade poética é outra das componentes desta escrita, sobretudo a partir de *Tatuagem* (1961).¹⁶ No poema «Canto o teu Corpo», de *Minha Senhora de Mim* (1971), há uma referência ao ato da escrita, através da repetição anafórica da forma verbal a intensificar e sustentar o erotismo expresso no poema: «Canto o teu corpo / passados estes anos: // o prazer que me / acendes / o espasmo que semeias // (...) Canto a tua / febre / fechada no meu ventre // Canto o teu / grito / e canto as tuas

16 Cf. *Tatuagem* corresponde ao título da *plaque* publicada em *Poesia 61*.

veias // Canto o teu gemido / teu hálito / teus dedos // Canto o teu corpo / amor que me encandeia» (*idem*: 2009: 343).

Por último, reparamos que grande parte da obra poética de Maria Teresa Horta é libertária. Nesta poesia, algumas imagens sagradas são desmistificadas, como a figura dos anjos negros, dos poemas I e II, do livro *Os Anjos* (1983) que exprimem a violência da opressão sexual do poder androcêntrico: «Este é o anjo do apocalipse / Com a sua espada / Fulva / funda / Embainhada na nossa vagina» (Horta, 2009a: 514) e «Ei-lo que rompe / o espaço / com a espada / com o esperma / anjo da justiça / com seu pénis» (*idem*: 514).

A desmistificação do sagrado chega ao ponto de, em *Minha Mãe Meu Amor* (1986), se evidenciar a erotização da imagem materna: «(...) Procu-ro-te no meu corpo / apaixonada / as mãos tocando / (...) Afundo-me no meu corpo / apaixonada // julgando encontrar / o que era teu (...)» (*idem*: 587-588).

Deste modo, esta poesia expõe a conquista histórica da mulher no século XX, como no último livro de poesias *Só de Amor*. Assim, o erotismo configura-se como um desejo premente de libertação e de inversão dos papéis do *status quo* tradicional do feminino. Numa entrevista de 31 de março de 2009, publicada no Portal da Literatura, a autora explica como equaciona a questão da emancipação da mulher:

Primeiro, não gosto de falar de emancipação da mulher e sim de libertação. Segundo, acho que não há esse lado na minha poesia, o que existe é uma escrita veementemente feminina, uma desobediência, uma audácia desde sempre interdita às escritoras, às poetisas. E como a minha poesia sou eu, ou se quizer, [*sic*] eu sou aquilo que escrevo, eu sou feminista, e é natural que o feminismo faça parte, de uma forma subjacente, de todo o meu trajecto poético, mas nunca de forma panfletária, primariamente militante. (Horta, 2009b: s/p.)

Não seria possível terminar sem uma referência a *Feiticeiras*, poema inédito em Portugal, até à sua publicação em *Poesia Reunida* (2009) e que tinha sido escrito para acompanhar uma cantata, musicada pelo compositor António Chagas Rosa. Ele representa, segundo a sua autora, uma «grande homenagem» às «primeiras feministas» e a todas as mulheres que apoiaram esta luta, sendo um projeto que há muito tempo Maria Teresa Horta pretendia realizar (Horta, 2018). Trata-se da mulher feiticeira a desafiar e vencer o poder do homem. Pela sua entrega às práticas ocultas, ela recusa a vida que lhe era imposta, conquistando o poder que a ordem social lhe negava. Ao entrar em êxtase, atinge a realização que lhe era proibida.¹⁷ Assim, «Canto da Ressurreição», de *Feiticeiras*, é a proclamação apoteótica da vitória do feminino:

Sou Fénix do meu mênstruo

Orquídea da minha
vida

Sou mulher
Sou feiticeira
Sou bruxa

No meu abraço

Desobedeço e invento
Insubordino e faço
(Horta, 2009a: 847)

17 É a partitura que António Chagas Rosa cria sobre *As Feiticeiras* que dá origem à publicação de *Les Sorcières/ Feiticeiras*, obra ouvida em França e editada pelas edições “Actes Sud” em edição bilingue. O suplemento do *Diário de Notícias*, de 19 de janeiro de 2007, comenta esta edição (Horta, 2018).

Em resumo, a poesia de Maria Teresa Horta está enformada pela consciência da importância da diferença sexual, sobretudo nos livros publicados durante os anos 80, nos quais a recorrência da exploração da sexualidade e de caracteres simbolicamente atribuídos à feminilidade e masculinidade é notória. Estrutura-se numa conceção biossocial a partir de um discurso erótico e amoroso, através do qual a identidade feminina se vai consolidando numa progressiva afirmação política até à eufórica e harmoniosa celebração da vitória de *Feiticeiras* (2009). *Poesia Reunida* é, pois, a afirmação vivencial de um discurso de afirmação amorosa, poeticamente documentado.

Luiza Neto Jorge

*E quando à boca de um poço vamos
provar o nosso eco,
águas puras irrompem,
noutra língua.*

Luiza Neto Jorge

Luiza Neto Jorge representa um pouco a síntese das duas autoras estudadas: Fíama Hasse Pais Brandão, pela grande elaboração da sua escrita e forte componente de reflexão poética e Maria Teresa Horta, pela atenção dada ao corpo e ao erotismo.

Em Luiza Neto Jorge, encontramos uma linguagem em que a própria escrita se erotiza. O erotismo deixa de poder ser encarado como um tema para ser sobretudo «o motor e o modelo de uma condição discursiva de excesso, que permite situar o poema fora da (e contra a) ordem social»: a «experiência de escrita» e «experiência erótica» são homólogas e, sendo a pulsão erótica, por natureza, desordem, a escrita torna-se equivalente a uma prática excessiva de «transgressão» e «contrapoder» (Martelo, 2001: 38).

Vejamos os aspetos mais relevantes das autoras anteriores que também se encontram presentes na autora de *A Noite Vertebrada*.¹⁸

Em primeiro lugar, a reflexão e a escrita poética, de que é exemplo «O Poema», de *Terra Imóvel*, evidenciando o princípio estruturante de toda a poesia de Luiza Neto Jorge: a multiplicação de situações variáveis, a partir de uma matriz corporal e/ou erótica que anuncia e enuncia: «[e]sclarecendo que o poema / é um duelo agudíssimo / quero eu dizer um dedo / agudíssimo claro / apontado ao coração do homem // falo / com uma agulha de sangue / a coser-me todo o corpo à garganta // (...) (Jorge 1993: 57). A identificação do poema com «duelo» e «dedo agudíssimo» e a inscrição do sujeito na primeira pessoa de «falo» deixará de acontecer, se a forma verbal passar a ser encarada como um -nome, contribuindo para a dissolução da identidade do sujeito e para o jogo polissémico dos vocábulos associado, quase invariavelmente, a uma componente metapoética, característica desta poesia. Profundamente marcado pela reflexão poética é também o livro *O Seu a Seu Tempo*, sobretudo, no qual se encontram alguns poemas que se concentram sobre o ato da escrita e constituem exemplos elucidativos do que se acabou de referir. O conjunto abre com um apelo à «reflexão» no poema «De Cima, de Antes, do Mais Fundo» (p. 134), seguido pelo díptico «Eu, Artífice» (p. 135), «Uma Arquitectura» (p. 136), e pelos poemas «A Magnólia» (p. 137), «O Poder de Encantação» (p.138), «A Força da Gravidade» (p. 139), «A Cabeça em Ambulância» (p. 140), «O Poema Ensina a Cair» (p. 141), «Aventura, um Verbo Anda, é uma Pessoa» (p.142), «Banda Sonora para Curta-Metragem Erótica» (pp. 143-144), «A Outra Mão» (pp. 145-146), «Um Encontro um Conhecer» (p. 147), terminando com o poema epónimo do título do conjunto. Estes títulos apontam para uma espécie de definição de poesia como trabalho manual, de artífice, mas também intelectual, corporal, erótico e encantatório que convoca outras artes (o cinema em particular) e que se liga a elementos que fazem parte da vida quotidiana. O conjunto que se lhe segue e que constitui a primeira parte de *Sítios Sitiados* - «Sítio Lido» (pp. 163-164),

18 Todas as referências à obra poética da autora dizem respeito à edição *Luiza Neto Jorge – Poesia*, publicada pela Assírio & Alvim, em 1993, com organização e prefácio de Fernando Cabral Martins.

«Sítio Sorvido» (pp. 166-167), «Sítio Absorvido» (pp. 168-170) e «O Sítio em Vista» (pp.171-172) - continua esta reflexão, utilizando objetos ou elementos de uma realidade rotineira como pretexto para refletir sobre a escrita poética. Podemos dizer que, em toda a poesia de Luiza Neto Jorge, se encontra esta profunda preocupação com a escrita, aliada a uma grande elaboração de que o poema «Magnólia» (p. 137), de *O Seu a Seu Tempo*, é exemplar. Em «O Poema» (p. 57), de *Terra Imóvel* (1964), a expressão final, «traço de alarme», pode ser encarada como um aviso quanto à força revolucionária da poesia.

A figuração poética da liberdade encontra-se igualmente na obra de Maria Teresa Horta e Luiza Neto Jorge, podendo o poema «Mulher», de *Espelho Inicial*, da primeira autora, ser colocado em paralelo com *A Noite Vertebrada*, de Neto Jorge. Partindo da imobilidade e da lentidão, o desejo de liberdade total do livro inaugural da poesia jorgiana exprime-se numa gradação ascendente, ao longo do conjunto «5 Poemas para a Noite Invariável»: «I» («que eu posso estar aqui perfeitamente pedra»), «II» («trago um filho / que parte o caule às estrelas / é louco e sofre»), «III» («sentinela última da noite»), «IV» («Gasto-me à espera da noite/ impraticável») e culmina na «evasão» do «V», abaixo transcrito: «Desgrenho cada minuto calmo — / basta de tranças imóveis dobradas sobre mim / caules rectilíneos de flores de pedra // Quebro os tabus de vidro / na beira dos passeios / febril com as pedras prenes de evasão // (...) Beijo as espáduas do espaço / desfeito» (Jorge, 1993: 26).

O tema da tatuagem como inscrição da linguagem no corpo e que, em *Tatuagem*, de Maria Teresa Horta, converte o corpo em lugar de produção de sentido, encontra eco em Neto Jorge, no conjunto «Os Corpos Vestidos», de *Terra Imóvel*, em que os corpos, metaforicamente vestidos pela linguagem, são corpos símbolo do poder masculino. No primeiro poema sem título, encontramos um «Homem / não escoado ainda / pelas costuras das ruas e dos fatos // (...) // homem pouco visível ainda» e processa-se uma espécie de «crónica da aprendizagem existencial» até a imagem disfórica de homem «enquanto corpo vestido» (Klobucka, 2009: 213-214): «(...) enquanto corpo vestido / seca descora ao sol / ampara o vento / levantando o braço

(...)» (Jorge, 1993: 61). Contra a ditadura masculina, Luiza Neto Jorge faz explodir violentamente a linguagem dos poemas «O Corpo Insurrecto» (Jorge 1993: 79) e de «Exorcismos» (*idem*: 81), mas é em «Metamorfose» que surge a figura feminina como «ritual de emigração / em resposta à raiz / constante das árvores» (*idem*: 65) e em oposição ao poder falocrático: «(...) Foi quando a mulher / se fez cabra / no compasso da fúria / contra a batuta / dos chefes de orquestra / que escorrem notas / dos gritos da música // (...)» (Jorge, 1993: 65).

Tal como acontece na poesia da Maria Teresa Horta, o corpo masculino afirma-se eroticamente, enquanto despido. Ele deixa de ter função simbólica quando se despe de convenções, num discurso erótico e de liberdade linguística, como é o caso do poema «Pelo Corpo», do ciclo «O Amor e o Ócio» (1973), de Neto Jorge. Por exemplo, em «Jornal de Domingo», de Luiza Neto Jorge, há um contraste entre a beleza da mulher, cuja «boca é um selo / na resposta à carta / que lhe pede a mão / e o seu sexo louro / e o rosto liso / na fotografia / como um peixe rindo» (Jorge 1993: 75) e o homem formalmente vestido num fato de domingo, imagem-cliché do homem tradicional e convencionalmente vestido.

À poesia jorgiana também se aplica a expressão klobuckiana da «sintaxe figurativa» entre o corpo e a casa, que se detetava na poesia de Maria Teresa Horta, criando-se uma espécie de osmose entre o plano anatómico e sexual do corpo e o espaço físico e social que ele habita no conjunto de «As Casas», de *Terra Imóvel* (1964), de Luiza Neto Jorge onde, de forma mais completa e complexa, se cruzam as relações entre corpo feminino e espaço social. Nele se estabelece uma relação metonímica entre corpo feminino e casa, que é encenada por mulheres que, individual ou coletivamente, protagonizam diferentes experiências. O último poema, «Posfácio às Casas» culmina o processo de libertação, inverte os papéis sociais e sexuais, dando voz à mulher e possibilidade de aceder à rua, através de uma desconstrução da linguagem como um «terramoto linguístico» (Klobucka 2009: 226; Lourenço 1993: 276) que passa a configurar-se verticalmente em forma de rua, a lembrar um grito de denúncia contra a sujeição das mulheres, ao autoritarismo do contexto do salazarismo, expoente

máximo de opressão masculina: «A rua / ameaça / derrá- / mar-se / verter o / declive no / sentido in- / verso / matar- / se // Escolham / para sair / a hora / delgada / da / loucura / a hora / fora / da lei / dei- / tem fora/ a casa / inútil morada / de quem / mora» (Jorge, 1993: 106).

A existência de intertextualidade a contribuir para a criação de uma «história-Mulher» também se aplica a Luiza Neto Jorge. O poema «Balada Apócrifa», de *Quarta Dimensão*, recria um ambiente de lirismo medieval, em redondilha maior e com paralelismo entre as estrofes: «Olhai os lírios do campo / meninas de saia rodada (...) // Olhai os lírios de pedra / em copos de limonada // (...) (Bebei os lírios de água / com grandes bicos de aves) // (...) Olhai os lírios do tempo / meninas virgens por dentro // (...) Colhei os lírios do corpo / meninas de saia travada» (Jorge, 1993: 46). Podemos dizer que o tema evoca uma hipotética história de amor entre uma menina e um soldado. Nele há uma simbologia erótica que, transformando «saia rodada» em «saia travada», subverte sexualmente a simulada ingenuidade do contexto poético de menina (olhada e colhida pelo soldado e pelas «teias de aranha»).¹⁹

As significações eróticas contaminam as esferas política, social e religiosa, através da contextualização do poema no início da guerra colonial, aquando da publicação de *Poesia 61*, pelo que podemos concluir que no poema existe uma inegável prioridade conferida ao elemento semântico, na inscrição de uma espécie de vivência pessoal, em articulação com a História, e em igualdade com o protagonismo do elemento masculino, tal como acontecia na poesia de Maria Teresa Horta.

O longo poema *Dezanove Recantos* de *Os Sítios Sitiados* (1973), que parodia a epopeia, subverte propositadamente os cânones e a estrutura da forma clássica na criação de uma ambiguidade intertextual, centrada no papel da mulher. Deste modo, reinventa situações comuns sem o tratamento de herói clássico, nele coexistindo um mundo diversificado de temas e estilos, numa total liberdade que, no «recanto final» se exprime disfórica e corrosivamente como «liberdade (...) precisa como a pata de um

19 *Olhai os Lírios do Campo* (1938) é o título de um romance de Erico Veríssimo, cujo tema se relaciona diretamente com a simplicidade defendida no «Sermão da Montanha».

pássaro / pisando o solo» (Jorge, 1993:204). Também nos poemas «Quarta Dimensão» e «Exame», do livro *Quarta Dimensão* (1961), se deteta a afirmação de uma voz feminina que recorre ao poder destrutivo do humor para perverter, pela linguagem, o poder masculino, intolerável e opressivo, consignado no mito do Minotauro: «(...) Ao homem que vive dentro de nós / esgotou-se o giz de cor / louvado não seja nosso senhor (...)» (Jorge, 1993: 48); (...) Eu não sou senhora eu não sou menina / sem olhos sem ouvidos fala / sento-me de pé sou um balão vazio / (...) » (Jorge, 1993: 53).

Igualmente, nos poemas «Metamorfose», de *Terra Imóvel* (1964) assistimos ao poder subvertor da imagem metamorfoseando a mulher em cabra para, no final, a restituir à sua forma inicial: «Quando a cabra / voltar mulher - / - ressurreição». As referências libertárias à sexualidade feminina, na poesia jorgiana, são menos frequentes do que em Maria Teresa Horta e não são muitas as vezes em que a questão é enfatizada como em «Canção para o Dia Igual» (p. 29), de *A Noite Vertebrada*, «Balada Apócrifa» (p.46), «Ritual», «Exame» (p. 50), de *Quarta Dimensão* ou «Metamorfose» (p. 65), de *Terra Imóvel* (Martelo, 2004a: 170). Embora sem haver a «insistência explícita sobre um *eros* feminino», não podemos deixar de afirmar que a poesia jorgiana «concorre decisivamente para o quadro libertário que (...) se desenha nos anos 60 e 70, desde logo porque justapõe uma assinatura de mulher a (...) uma escrita onde o sexo se celebra como em nenhuma outra em língua portuguesa» (Martelo, 2004a: 171) e pela insistência na presença do corpo, como estratégia de insurreição.

Conclusão

Para finalizar o estudo da escrita das três autoras de *Poesia 61*, pode-se afirmar que o percurso de Fiama Hasse Pais Brandão obedece a um projeto inicial claramente definido, arduamente exercitado e poeticamente amadurecido, de descoberta do que vimos ser a «fala perfeita». Em Maria Teresa Horta, a sua exigência radical de liberdade começa por encarar o corpo e o erotismo como forma de rebeldia contra a repressão

sexual da mulher dos anos 60 e início de 70, para evoluir posteriormente noutro sentido, a partir de *Minha Senhora de Mim*, que marcou um momento de viragem na escrita feminina contemporânea ainda por concluir. Distintamente, em Luiza Neto Jorge, a identidade feminina do discurso é geralmente menos evidenciada, permitindo que um sujeito erótico irrompa violentamente pela linguagem e a transfigure pelo lado de dentro com uma energia vulcânica e apocalíptica em busca da «língua mais oculta» (Jorge, 1993: 228).

Bibliografia

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. (1990). *Geografia*. Lisboa: Edições Salamandra.

AMARAL, Ana Luísa. (2003). «Do Centro e da Margem: Escrita do Corpo em Escritas de Mulheres» in AA.VV., *Cadernos de Literatura Comparada 8/9: Literatura e Identidades*. Porto: Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa: 105-120.

----- (2010). «Breve Introdução» in *Novas Cartas Portuguesas*, Lisboa: D. Quixote: XV-XXIX.

BESSE, Maria Graciete. (2001). «Fernando Pessoa / Maria José e a Encenação do Feminino» in *Percursos no Feminino*. Lisboa: Ulmeiro: 35-46.

BRANDÃO, Fiamma Hasse Pais. (1961a) «Poesia 61» [entrevista], *Diário de Notícias*, 25 de maio de 1961: 14: Lisboa.

----- (1961b). *Morfismos in Poesia 61*, Faro: Tipografia Cácia.

----- (2006). *Obra Breve – Poesia Reunida*, Lisboa: Assírio & Alvim.

COELHO, Jacinto do Prado. (1979). *Dicionário de Literatura (Literatura Portuguesa e Literatura Brasileira)* 3.^a edição, Porto: Figueirinhas.

HORTA, Maria Teresa. (1961a) *Tatuagem in Poesia 61*, Faro: Tipografia Cácia.

----- (1961b). [depoimento]. *Diário de Lisboa*, 25 de maio: 14. Lisboa.

----- (2018) [«Entrevista com Maria Teresa Horta sobre: A Fruição da palavra» por Ana Raquel Fernandes], *El Caliban* [Uma revista de Letras, Artes e

Ideias]. [Consultado em 30 de maio de 2018]. Disponível em <https://revistacaliban.net/entrevista-com-maria-teresa-horta-a-frui%C3%A7%C3%A3o-da-palavra-6094ae10331a>

----- (2009a). *Poesia Reunida*, Lisboa: D. Quixote.

----- (2009b) «Entrevista» in *Portal da Literatura*, 31 de março. [Consultado em 20 de maio de 2018]. Disponível em <https://www.portaldaliteratura.com/entrevistas.php?id=24>

JORGE, Luísa Neto. (1993). *Poesia* (Organização e prefácio de Fernando Cabral Martins). Lisboa: Assírio & Alvim. (2.^a edição em 2001).

KLOBUCKA, Anna M. (2009) *O Formato Mulher*. Coimbra: Angelus Novus.

KRISTEVA, Julia. (1979). «Le temps des femmes» in 34/44, *Cahier de Recherches de Sciences des Textes et Documents 5*: 5-29; Paris: Seuil.

LLANSOL, Maria Gabriela. (1985). *Um Falcão no Punho*, Lisboa: Edições Rolim.

LIMA, Isabel Pires de. (2001) «Para refazer o percurso» in *Vozes e Olhares no Feminino*, Porto: Edições Afrontamento: 11-15.

LOURENÇO, Eduardo. 1974). *Tempo e Poesia*, Porto: Editorial Nova.

----- (1977) «Prefácio» in *Maina Mendes* de Maria Velho da Costa, Lisboa: Moraes: 11-17.

----- (1993) *O Canto do Signo, Existência e Literatura (1957-1993)*, Lisboa: Presença.

----- (1994) «Uma literatura desenvolva ou os filhos de Álvaro de Campos» in *O Canto do Signo, Existência e Literatura (1957-1993)*. Lisboa: Presença: 255-267.

MAGALHÃES, Isabel Allegro de. (1987). *O Tempo das Mulheres. A Dimensão Temporal na Escrita Feminina Contemporânea*. Lisboa: INCM.

MARINHO, Maria de Fátima. (1989). *A Poesia Portuguesa nos Meados do Século XX - Rupturas e Continuidades*, Lisboa: Caminho.

----- (1991) «Escrita de Mulher, escrita sobre a Mulher», *Vértice*, n.º 27, junho: 45-52.

MARTELO, Rosa Maria. (2004a). «Carlos de Oliveira e a Erosão do Mundo» in *Em Parte Incerta – Estudos de Poesia Portuguesa Moderna e Contemporânea*, Porto: Campo das Letras: 63-79.

----- (2004b) «Modernidade e senso comum» in *Em Parte Incerta – Estudos de Poesia Portuguesa Moderna e Contemporânea*, Porto: Campo das Letras: 211-226.

ROSA, António Ramos. (1987). «Maria Teresa Horta ou a Subversão do Desejo» in *Incisões Oblíquas – Estudos sobre Poesia Portuguesa Contemporânea*. Lisboa: Caminho:123-127.