

**“Ouçam, minhas irmãs: os corpos!” – a trajetória de “*l’écriture féminine*”
em Portugal e na China a partir dos anos 70**

**“Listen, my sisters: the bodies!” - the trajectory of ‘*l’écriture féminine*’
in Portugal and China from the 1970s onwards**

HUANG Lin¹

RESUMO: O presente artigo visa realizar uma análise comparatista revisando a trajetória de “*l’écriture féminine*” (Cixous, 1975) na literatura portuguesa e chinesa a partir dos anos 70. Em Portugal, a escrita literária com características de “*l’écriture féminine*”, fazia presença durante ditadura, citando os nomes importantes como Natália Correia, as Três Marias, Luiza Neto Jorge e mais recentemente, Ana Luísa Amaral. No caso da China, citam-se escritoras, nos anos 70, as poetas Yi Lei e Zhai Yongming, nos anos 90, como Lin Bai e Chen Ran, conhecidas pelo estilo de “escrita privada” e no tempo contemporâneo, Yu Xiuhua. Aprofundando o estudo com análises textuais de inscrições dos corpos femininos em *Novas Cartas Portuguesas* e na poesia de Yu Xiuhua, para descobrir como é que “*l’écriture féminine*” possibilita a emancipação das mulheres.

PALAVRAS-CHAVE: “*l’écriture féminine*”, corpo feminino, sexualidade e erotismo, literatura feminina em Portugal e na China, *Novas Cartas Portuguesas*, Yu Xiuhua

ABSTRACT: This article undertakes a comparative analysis of the trajectory of “*l’écriture féminine*” (Cixous, 1975) in Portuguese and Chinese literature, beginning in the 1970s. In Portugal, literary writing with characteristics of “*l’écriture féminine*” emerged during the dictatorship, with prominent figures such as Natália Correia, the Três Marias, Luiza Neto Jorge, and, more recently, Ana Luísa

¹ Doutora em Estudos Literários e Interculturais (Chinês - Português), instrutora do Departamento de Português da Faculdade de Estudos Estrangeiros da Universidade de Hubei da China, com a literatura contemporânea de autoria feminina em línguas portuguesa e chinesa, estudos de mulheres, e estudos de tradução literária (chinês – português) como interesses de pesquisa.

Amaral. In China, notable authors include poets Yi Lei and Zhai Yongming in the 1970s, and Lin Bai and Chen Ran in the 1990s, who became known for their “individualized writing” style. In contemporary times, the poet Yu Xiuhua also commands attention. This study delves into the textual analysis of the inscription of female bodies in *Novas Cartas Portuguesas* and Yu Xiuhua’s poetry to explore how “*l’écriture féminine*” enables the emancipation of women.

KEYWORDS: “*l’écriture féminine*”, female body, sexuality and eroticism, women’s literature in Portugal and China, *Novas Cartas Portuguesas*, Yu Xiuhua

1. Introdução

O emblemático conceito “*l’écriture féminine*” deu origem ao ensaio “*Le Rire de la Méduse*” de Cixous (1975, p. 37). Com essa proposta, Cixous (1975) trouxe à prática literária uma ostensiva posição feminina que advogava a autonomia da voz feminina na escrita focalizada no corpo feminino e a rebeldia contra a tradição literária patriarcal, despertando a consciência feminina nos textos literários. Aliás, Cixous (1975) não deu definição clara para esse estilo de escrita, além disso, afirmou que era impossível definir e teorizar a prática feminina de escrita, pois se lhe déssemos uma definição, limitaríamos e aprisioná-lo-íamos mais uma vez no racionalismo falocêntrico. Por essa razão, o que se pode fazer é apenas descobrir as possibilidades ou representações desse estilo. Enquanto isso, a irracionalidade e a ambiguidade permitem ao texto a possibilidade de múltiplas interpretações, libertando o texto de posse única de alguém.

Mesmo assim, Cixous (1975) indica maneiras para pôr em prática a escrita feminina. Em primeiro lugar, é iminente para as mulheres participarem em atividades de escrita, contar as próprias histórias e demonstrar o mundo erótico com base em experiências sistemáticas das funções do corpo feminino, o que é desencorajado pelo regime patriarcal. Logo, é preciso considerar o corpo feminino como a fonte e força motriz para a escrita, isto é, tomar a autonomia do próprio corpo e descrever as experiências exclusivas dos corpos femininos, tais como a menstruação, a masturbação feminina, a gravidez, o parto, o aleitamento, entre outros, tornando assim o sangue ou o leite, em vez de esperma, como a “tinta” de escrita. Dessa maneira, as mulheres voltam para o próprio corpo e escrevem as partes corporais vistas pelos olhos femininos, enquanto o seu corpo, por sua vez, obtém a voz de falar por si próprio e ganha a vivacidade e a subjetividade, desmitificando as tradicionais imagens femininas, ora monstruosas como Medusa, ora angélicas como Santa Maria, ora submissas como objetos de desejo masculino.

Écris-toi: il faut que ton corps se fasse entendre. Alors jailliront les immenses ressources de l'inconscient. Notre naphte, il va répandre, sans dollars or o noir, sur le monde, des valeurs non cotées qui changeront les règles du vieux jeu. (Cixous, 1975, p. 45)

Já que na sociedade androcêntrica e na tradição patriarcal, o desejo e a vontade femininos são ignorados e reprimidos, Cixous (1975) reivindicou que as mulheres emancipassem o desejo sexual na sua escrita e o pronunciassem em voz alta, revertendo a posição subordinada e passiva. Isto quer dizer que as mulheres devem pôr em primeiro lugar a sua vontade em vez de expectativas ou pressões de outrem, libertando-se das convenções, ritos, ou regras formuladas pela visão androcêntrica duma sociedade de dominação masculina. Além disso, é primordial considerar o desejo sexual como algo natural, inerente ao ser humano, satisfazê-lo e exprimi-lo através dos textos sem medo nem escrúpulo, isenta a repressão de qualquer tipo de impulso.

Na perspectiva de Irigaray (1985), os homens concebem imagens femininas tomando o sexo masculino como referência. Sob o sistema binário da filosofia androcêntrica, as mulheres não têm própria definição, entretanto, são definidas como não homens. Assim sendo, as imagens das mulheres têm sido distorcidas devido às escritas dominadas pela visão androcêntrica. As mulheres, ora falam usando linguagem de tradição masculina, ora mantêm-se simplesmente silenciosas, em consequência disso, não conseguem falar por si próprias. Diante disso, constata-se a iminência para as mulheres construir a própria tradição linguística feminina para inscrever e conceber, através de práticas diligentes de escrita, as próprias imagens femininas, destruindo/subvertendo as imagens distorcidas sob a visão androcêntrica. Na mitologia, Medusa é uma entidade-monstro maliciosa e vive aprisionada no abismo de trevas, com cabelos louros que seduzem os homens e olhos que petrificam as pessoas, assustando homens que a desejem. Entretanto, na ótica de Cixous (1975), Medusa é bela e ridente, e a demonstração dos seus risos implica a obtenção do prazer, a satisfação do desejo e a liberdade de expressão do desejo. Segundo Bergson (1900), o riso é uma forma de correção para os defeitos individuais ou coletivos, que desperta as pessoas do estado de inconsciência.

Le rire est cette correction même. Le rire est un certain geste social, qui souligne et reprime une certaine distraction speciale des hommes et des événements. (Bergson, 1900, p. 89)

Nesse sentido, o riso ainda se carrega de forças revolucionárias, a capacidade de esmagar as

convenções tradicionais, reestruturar as instituições sociais, conscientizar as mulheres como também os homens, e de destruir a “verdade” da filosofia logocêntrica.

Por estas razões, a imagem de Medusa, através de reinterpretação de Cixous (1975), passou a representar subjetividade, autonomia, coragem, e potencial subversivo contra a sociedade patriarcal. Logo, a proposta “*l’écriture féminine*”, alicerçada por essa imagem, pode ser interpretada, por um lado, como a produção literária exercida pelas mulheres (Magalhães 1987); por outro lado, um estilo de escrita único feminino em que se condensam essências forjadas pelas experiências dos próprios corpos femininos, e que apresenta um modo de pensar anti-logos, que foi ancestralmente pensado como um defeito da escrita das mulheres.

Em consequência disso, em vez de definir “*l’écriture féminine*”, é possível resumir as características dela, ou seja, os critérios para a seleção de escritoras a ser apresentadas: antes de tudo, são escritoras femininas, obviamente; além disso, inscrevem nas suas obras o corpo feminino, narram sobre as experiências corporais femininas e representam audaciosamente o desejo sexual feminino; por fim, escrevem com uma linguagem fluída, isto é, fora das regras logocêntricas, cuja ambiguidade permite múltiplas interpretações.

A apóstrofe citada no título “ouçam, minhas irmãs – os corpos!” provém da vanguardista obra de escrita no feminino de Portugal – *Novas Cartas Portuguesas*, cuja autoria recai a três escritoras: Maria Teresa Horta, Maria Isabel Barreno e Maria Velho da Costa, conhecidas como Três Marias. Essa frase denota o elemento fulcral para a proposta de “escrita no feminino” e o presente estudo, que é a inscrição do corpo feminino. Em vista disso, o artigo fará primeiramente uma revisão dos percursos de escritas no feminino em Portugal e na China e depois entrará no estudo textual comparativo tomando *Novas Cartas Portuguesas* e a poesia de Yu Xiuhua como *corpora* de exemplo.

2. Desde “*l’écriture féminine*” para “escrita no feminino”: o caso de Portugal

A tradução literal do termo francês “*l’écriture féminine*” para português seria “escrita feminina”, aliás, esta expressão é frequentemente utilizada para referir as escritas de autoria feminina ou de estilo feminino (Magalhães, 1987 e 1995; Santos e Amaral, 1997; Flores, 2010). Entretanto, Carvalho (2018) analisou de ponto de vista filosófico e concluiu que “escrita no feminino” seria a expressão mais apropriada para referir exatamente à noção desenvolvida por Cixous (1975) de uma escrita com linguagem e poética sexualmente marcadas, que está “no eco da dissimetria e da heteronomia implicadas pelo «corpo-a-corpo»” (Carvalho, 2018, p. 14). Em harmonia com isso, Real (2019, p. 281)

observou que “escrita feminina” era uma expressão mais usada no século passado e já tinha sido substituído por “escrita no feminino”. Seguindo esse raciocínio, nas posteriores análises no presente artigo, dar-se-á preferência ao uso “escrita no feminino” como a versão portuguesa ao referir o conceito de “*l’écriture féminine*”.

Antes da primeira conceção e sucessivas explorações realizadas em torno de “*l’écriture féminine*” pelas críticas feministas francesas, no limiar dos anos 60, ainda sob a sombra da ditadura salazarista, as poetas Luiza Neto Jorge (1939 - 1989) e Maria Teresa Horta (1937-) já tinham começado a sua trajetória poética com a inscrição do corpo feminino e o erotismo como temas centrais, vinculadas à efémera revista e ao movimento do mesmo nome, *Poesia 61*², que deram subversões surpreendentes à linguagem poética portuguesa, tal como comentou Silveira (1984, p. 124): “*Poesia 61* surgiu solta no tempo e no espaço, sem antes nem depois”.

Luiza Neto Jorge já tinha publicado um livro de poesia intitulado por *A Noite Vertebrada* (1960) antes dessa iniciativa. Integrou-se na coleção *Poesia 61* com o caderno *Quarta Dimensão*, o que, segundo a interpretação de Kloubuka (2009), implicava a sua exploração de novas possibilidades linguísticas poéticas, e esta exploração está intimamente interligada com o erotismo e o corpo. Entretanto, este é justamente um aspeto que associa os poemas de Jorge à “poesia insurreccionada” (Abreu, 2014, p. 76), pois o desenfreamento erótico e a libertação corporal feminina contradiziam as doutrinas impostas pelo regime ditatorial. O «corpo» e a «insurreição» são elementos tão marcantes da poesia de Jorge até tem um poema com título “O Corpo Insurrecto” na coleção de poesia *Terra Imóvel* (1964). Apesar de ter escrito principalmente nos anos 60³, foi em 1973 que chegou a ter a primeira antologia completa de poesia, intitulada por *Os Sítios Sitiados*.

No caso de Maria Teresa Horta, estreou-se na literatura em 1960 com a publicação do livro *Espelho Inicial*, e logo na epígrafe dele, a poeta declarou citando Simone de Beauvoir: “*toute ma présence est parole*”, o que demonstrou a atitude da poeta de reivindicar e recuperar direitos de falar das mulheres, dando primordial importância ao discurso. Nesta obra, reconhece-se evidentemente a identidade feminina nos poemas com títulos que construíram um “universo feminino disfórico” (Cameira, 2018, p. 47). Em 1971, publicou o livro de poesia *Minha Senhora de Mim*, e nele reescreveu os versos que deram origem ao cânone literário medieval e recuperou a voz feminina nas cantigas de amigo que tinha

² Grupo *Poesia 61*: Casimiro de Brito, Luiza Neto Jorge, Gastão Cruz, Fíama Hasse Pais Brandão e Maria Teresa Horta.

³ Além de *Terra Imóvel* (1964), publicou sucessivamente mais dois livros em 1966 e 1969, que eram *O Seu a Seu Tempo* e *Dezanove Recantos*.

sido prolongadamente ignorada. Este tratamento, “minha senhora”, em contraste com “meu senhor”, declara logo a autonomia feminina e reflete uma “subversão dos moldes prescritos pela poesia trovadoresca” (Amaral, 2003, p. 110), ou seja, uma transgressão à tradição literária portuguesa e um desafio à opressão patriarcal. Todavia, o aspeto mais transgressivo deste livro reside-se na franca e despudorada revelação do desejo e prazer sexuais corporais femininos. Dado esse facto, o livro foi apreendido sem demora e a própria poeta foi ameaçada por enviados da PIDE (Meirim, 2023). Mesmo assim, Horta nunca desistiria o estilo de vincular a poesia ao corpo feminino, pois uns anos mais tarde, logo depois da queda do Estado Novo, os leitores passariam a ter acesso mais liberto a uma “inventariação do corpo numa estranha geografia erótica” (Cameira, 2018, p. 47) feita pela poeta em *Educação Sentimental* (1975).

Vale destacar mais um facto de que Maria Teresa Horta ainda é uma das escritoras das conhecidas “Três Marias” por *Novas Cartas Portuguesas* (*NCP*, 1972), sendo as outras duas Maria Isabel Barreno (1939-2016) e Maria Velho Costa (1938-2020). O livro foi concebido fazendo ressonância com a clássica história da freira Maria Alcoforado, mas revolucionou drasticamente as relações entre as personagens. As “Três Marias” construíram, em mãos dadas, um novo universo alcoforadista e uma linhagem feminina de sororidade. *NCP* é uma obra de carácter completamente híbrido, experimental e revolucionária em vários sentidos. Em primeiro lugar, o livro reúne cartas, poemas, relatórios médicos, ensaios, prosas, códigos jurídicos, textos narrativos e assim por adiante, e isto já constitui um experimento formal. Além disso, as “Três Marias” desconstruíram a noção fixa de autoridade e autoria, recusando a assinar o nome abaixo de cada um texto e só colocando os nomes das três para todo o livro. Sob a ditadura, *NCP* foram proibidas e acusadas de pornografia e de ofensa à moral pública por causa dos conteúdos eróticos e a inscrição cartográfica do corpo feminino, enquanto as Três Marias foram levadas ao tribunal (Amaral *et al.*, 2015, p. 19) e foram absolvidas com o triunfo da Revolução dos Cravos. Na perspetiva de Coelho (1999), *NCP* liderou um experimentalismo formal com indispensável consideração da situação histórico-social do país e dos dilemas enfrentados pelas mulheres, como também intensificou, nas escritas das autoras portuguesas, o teor de reinvenção do real, da libertação do corpo e do erotismo.

Uma figura incontornável para a publicação de *NCP* seria Natália Correia, escritora, poeta e responsável pela editora *Estúdios Cor* de então, uma vez que foi Natália Correia a única que tinha a coragem extrema de arriscar-se a publicar em completo o livro (Meirim, 2023). A coragem de Natália Correia refletiu-se ainda na sua edição e organização da *Antologia de Poesia Portuguesa Erótica e*

Satírica (1965), o que sujeitou a poeta a um processo judicial e à prisão. No despacho⁴ de denúncia à PIDE do outro livro de poesia *O Vinho e a Lira* (1966) de Natália Correia, são assim apresentadas as razões para a proibição do livro: “expressões eróticas imorais”, “termos escatológicos” e “insinuação de ordem política com tendência dissolvente”. Em contraste disso, nas suas críticas, Owen/Pazos-Alonso (2011, p. 156) apreciaram as escritas de Correia com palavras seguintes: “*Correia dealt a powerful body blow to the naturalness and inevitability of paternal families and patriarchal power as sustained by Portuguese fascism*”. Devido à censura, cinco obras de Natália Correia compareceram efemeramente nas livrarias e foram rapidamente proibidas, que são *Comunicação* (1959), *O Homúnculo* (1965), *O Vinho e a Lira* (1966), *A Pécora* (1967) e *O Encoberto* (1969). Porém, alguns desses livros ficaram a ser republicados após 25 de Abril e tiveram uma boa receção, pois até anos mais recentes, ainda se encontra reedições da poesia de Natália Correia.

Seguindo essa linhagem de escrita no feminino, Ana Luísa Amaral (1956 – 2022) iniciou o seu percurso literário com o livro de poesia *Minha Senhora de Quê* (1999), cujo título faz uma aparente homenagem a Maria Teresa Horta. Em comparação com o foco no desejo e na retoma de autonomia corporal do sujeito feminino em *Minha Senhora de Mim*, Amaral usa esse pronome interrogativo no título mais para questionar a fixação de identidade ou género feminino, pois a palavra de interrogação “quê” no título transmite a ideia de possibilidades não conhecidas. Além de reabrir novos caminhos a partir dos das poetisas anteriores, a escrita de Amaral é nutrida pela tradição literária portuguesa, aliás, aplica-lhe renovações até subversões. No poema “Soneto científico a fingir” em *E muitos os Caminhos* (1995), encontra-se herança da literatura tradicional (soneto) e referência ao famoso «fingimento poético» do poeta português modernista Fernando Pessoa. No entanto, o tal «soneto» tem cinco quartetos em vez de dois quartetos e dois tercetos, aliás, esse desvio da tradição canónica de soneto é «ciência» para a poeta, como declara na última estrofe: “E se é soneto coxo, não faz mal./E se não tem tercetos, paciência:/ dar o mote ao amor, glosar o tema,/ e depois desviar. Isso é ciência!” (1995, p.35). Através das retrospeções de Amaral (2010) no seu texto “Os Teares da Memória” sobre a criação poética, observa-se que, desde o início, as obras de Amaral têm sido repletas de questionamentos e desconstruções, explorando possibilidades da própria identidade como mulher, assim como a dissolução da noção fixa das imagens femininas e das delimitações para a escrita de essência feminina. Uma das inspirações da escrita de Amaral provém da literatura inglesa, já que fez a tese de

⁴ Consultar: “As obras das autoras portuguesas censuradas pela PIDE”, no site <https://www.esquerda.net/dossier/obras-das-autoras-portuguesas-censuradas-pela-pide/64741>, acedido em 25 de set. de 23.

doutoramento centralizada em Emily Dickinson, logo, este laço promoveu a publicação do livro de poesia *What's in a Name* (2019), cujo título vem justamente da famosa peça de teatro de Shakespeare, *Romeu e Julieta*. As obras mais recentes de Amaral debruçam-se mais sobre a condição humana e tentam “humanizar as coisas do mundo”⁵, como resumiu Helena Buescu (2022) ao comentar o livro *Mundo* (2022) publicado no ano do falecimento da poeta.

Amaral foi ainda uma académica na literatura e professora universitária de letras. Justamente sob a sua coordenação da equipa de investigação dedicada a *NCP*, foram concluídos dois projetos que reuniram pesquisadores de diversas nacionalidades, em comemoração aos 30.º e 40.º aniversários da primeira publicação do livro, através dos quais saíram dois livros⁶ e vários artigos académicos de importância significativa. Portanto, apesar de recusar a vinculação compulsória de mulheres escritoras à escrita feminina ou definir a natureza de escrita feminina, Ana Luísa Amaral foi aquela que fez continuar essa linhagem de práticas de escritas literárias de mulheres e ao mesmo tempo construiu um universo mais vasto, favorecendo as futuras escritoras com mais possibilidades.

3. Desde “*l’écriture féminine*” para “escrita privada”: o caso da China

Após a introdução do conceito «*l’écriture féminine*» nos anos 90, esse termo passou a ter várias interpretações em chinês, tais como 女性書寫 (escrita de autoria feminina), 身體寫作 (escrita corporal), 軀體寫作 (escrita somática) e 私人化寫作 (escrita privada), enquanto a última é mais frequentemente utilizada e refere-se à escrita sobre experiências do corpo das mulheres no espaço privado, por exemplo, no quarto dela. Por causa dos maus entendimentos acima referidos, o “corpo feminino”, o fulcral elemento de «*l’écriture féminine*», tornou-se um instrumento mercantil para capturar atenção. Em consequência disso, surgiram um grande número de trabalhos de imitação grosseira e malfeita de «*l’écriture féminine*», cujo objetivo é apenas expor o corpo feminino para atender o voyeurismo e descrever cenas pornográficas, dispensando a intenção de «*l’écriture féminine*» de desconstruir o falocentrismo (Du, 2017). Assim se formou um ciclo malicioso, escandalizando ainda mais os outros trabalhos literários de «*l’écriture féminine*».

Ao resumir a situação da escrita feminina durante fundação da RPC (1949) até a Reforma e

⁵ Consultar: <https://www.publico.pt/2022/01/20/culturaipilon/critica/humanizar-mundo-1992234>, acessado em 26 de set. de 23.

⁶ A saber: *Novas Cartas Portuguesas*, de Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa. Edição anotada. Org. Ana Luísa Amaral. Lisboa: Dom Quixote, 2010; *Novas Cartas Portuguesas: entre Portugal e o mundo*, Org. Ana Luísa Amaral e Marinela Freitas. Lisboa: Dom Quixote, 2015.

Abertura (1978), Dai (2002, p.21) afirma:

A escrita feminina é justamente como a masculina, deve servir incondicionalmente a causa de revolução da classe proletária e deve observar a escrita realista do socialismo para construir a imagem heroica da classe proletária.⁷

Nesse caso, apesar de ter uma longa história de criação literária de autoria feminina, a inscrição do corpo feminino, revelação do desejo feminino e reflexão da condição feminina não eram temas frequentes nas escritas de mulheres até à segunda metade dos anos 70⁸. Com o término da Grande Revolução Cultural (1966-1976) e a iniciativa de Reforma e Abertura (desde 1978), a sociedade chinesa e o ambiente político para a criação literária no interior da China ficaram a ter mais espaço e abraçar mais liberdade. Neste período, a poesia deixou de ser um instrumento político e voltou ao caminho de exploração artística (Gao, 2017, p. 146).

Sob essa aurora de nova era, Yi Lei (伊蕾, 1951-2018) iniciou a escrita poética em 1974, que não chegou à maturidade até à segunda metade dos anos 80. A publicação do conjunto de poemas “O Quarto de uma Mulher Solteira”⁹ em 1987 evidenciou uma viragem da criação literária de Yi Lei para atenção à consciência feminina, ao corpo próprio e à expressão do desejo sexual, que também marcou a sua contribuição para a formação de uma poética feminina especial e participação na reforma poética no final dos anos 80 (Gao, 2017). Nesses catorze poemas, a poeta partiu desde a descoberta do sujeito feminino através do espelho para a inscrição detalhada do corpo e por fim, contemplou a desesperadora situação das mulheres de ser transparentemente constrangidas. A palavra-chave desse conjunto de poemas é o “quarto”, que pode ser um espaço seguro para as mulheres, mas também pode ser um cerco, tal como o crítico poético Chen Chao (陳超¹⁰) apreciou: “Este quarto não é um espaço físico, mas é

⁷ Tradução minha, o texto original é: 女性寫作一如男性，應無保留地服務於無產階級的革命事業，應依照社會主義現實主義的創作方法，塑造叱吒風雲的無產階級英雄形象。

⁸ Na verdade, depois da queda do regime feudal de Manchus (desde 1911), surgiram várias escritoras produziram reflexões sobre experiências corporais femininas e condições de viver das mulheres, como fez 蕭紅 (Xiao Hong, 1911-1942) no romance *The Field of Life and Death* (1935). Contudo, naquela época, os temas de nacionalismo, a conscientização do povo sobre a crise étnica, e a guerra contra a invasão japonesa predominavam as criações literárias. Nas primeiras décadas após a fundação da RPC, devido ao ambiente político apertado, muitos escritores vinculavam estreitamente a escrita ao tema político, enquanto alguns simplesmente cessaram a escrita literária e passaram a fazer trabalhos de tradução até ao fim da Grande Revolução Cultural e à iniciativa de Reforma e Abertura, pois a escrita literária pode refletir a atitude subjetiva do/a autor/a, mas as traduções são produtos de outrem.

⁹ Tradução minha, o título original é 《獨身女人的臥室》. São catorze poemas publicados em 1987 no 1.º e 2.º números da Revista *Literatura Popular* (《人民文學》).

¹⁰ Nasceu em 1958 e suicidou-se em 2014. Foi professor universitário, poeta e um dos críticos de poesia moderna e contemporânea chinesa mais reconhecidos e prestigiados.

uma ‘história interior’ da vida da poeta”¹¹ (Chen, 1992, p. 99).

Enquanto isso, a poeta Zhai Yongming (翟永明, 1955 -), nascida em Chengdu, começou a publicar poemas em jornais e revistas locais em 1981, e três anos depois, completou o seu primeiro conjunto de poemas “Mulheres” (《女人》) e deu uma grande surpresa aos leitores. Este conjunto de poemas é dividido em quatro volumes e cada volume tem cinco poemas, traçando uma trajetória de trevas que as mulheres viviam à procura de direções e respostas ao longo de todo o percurso de vida. A noite constitui o pano de fundo dos poemas, que denotou a vivência e criação literária femininas reprimidas e negligenciadas. No entanto, essa procura nas trevas representadas pela vida feminina não é para entrar finalmente no mundo solheiro dos homens, em vez disso, segundo Deng (2005) a poeta tenta construir, através desse processo, um mundo noturno que exclusivamente lhe pertence. O corpo feminino e as respetivas experiências corporais são temas constantes na poesia de Zhai, pois confessou a própria poeta: “É natural que as mulheres escrevem associando o seu corpo”¹² (Zhai, 2008, p. 202). Tem dois poemas intitulados exatamente por “Corpo”, na perspectiva de Li (2015, p. 27): “A inscrição corporal na poesia de Zhai, além de desconstruir a cultura masculina, realiza mais fortemente a exploração e expressão da vida interior própria”¹³. Além de escrever, em 1998, Zhai fundou a primeira revista da China dedicada às escritas de mulheres e com evidente posicionamento feminista, *Asas* (《翼》), em cooperação com o poeta e crítico literário Tang Xiaodu (唐曉渡¹⁴, 1954 -) e a poeta Zhou Zan (周瓚¹⁵, 1968 -). O título da revista “asas” faz lembrar a declaração de Cixous (1975) ao propor a iniciativa de «*l’écriture féminine*»: “*Voler, c’est le geste de la femme, voler dans la langue, la faire voler*”¹⁶ (1975, p. 58). Por isso, é legítimo afirmar que Zhai denunciou pelas mulheres as vozes que tinham sido reprimidas, e ao mesmo tempo, disponibilizou uma plataforma exclusiva e mais larga para as mulheres falarem por si próprias.

Nos anos 90, a sociedade chinesa estava num veloz processo de transformação à comercialização e modernização. A poesia ia sendo marginalizada e capturava menos atenção do mercado de imprensa

¹¹ Tradução minha, o texto original é: 這個「臥室」不是什麼物理場所，而是詩人的「內在生命史」。

¹² Tradução minha, o texto original: 女性寫作與身體發生關係是很自然的。

¹³ Tradução minha, o texto original: 她對身體的書寫除了對男性文化的解構之外，更多的是對自我內部生命的探索和表達。

¹⁴ Um dos críticos de poesia mais influentes da China, foi editor da revista de poesia mais prestigiada da China.

¹⁵ Poeta, escritora, tradutora, dramaturga e académica, actualmente trabalha como investigadora no Instituto de Literatura, Academia Chinesa de Ciências Sociais (CASS).

¹⁶ Uma hipótese de tradução em português: “Voar, este é o gesto da mulher, voar na língua, fazê-la voar.”

e dos leitores, mas os romances e novelas ficaram a ser cada vez mais populares. Enquanto assim, devido à abertura às culturas ocidentais e com a introdução de *O Segundo Sexo*¹⁷ e os demais ensaios de críticas feministas ocidentais¹⁸, a plena consciência sexual, a autorreflexão sobre o sexo feminino e a subjetividade e o corpo das mulheres passaram a ser temas frequentes e fulcrais nas escritas das mulheres, especialmente nas obras de Lin Bai (林白, 1958 -) e Chen Ran (陳染, 1962-), formando um estilo de “escrita privada” (私人化寫作). É de destacar que ambas autoras iniciaram a trajetória literária com a escrita de poesia, mas se tornaram romancistas no limiar dos anos 90. As autoras deixaram grandes temas de exegese e focalizaram suas escritas na identificação de ser mulher, exploração de relações entre homens e mulheres e nas experiências psíquicas e corporais exclusivamente pertencentes às mulheres. Os romances representantes, *A Guerra de uma Pessoa* (《一個人的戰爭》, 1994) de Lin Bai e *Vida Privada* (《私人生活》, 1996) de Chen Ran, delimitaram as narrativas dentro do espaço privado feminino e demonstraram o processo de crescimento das protagonistas. É de salientar que, nas narrativas delas, se evidencia frequentemente a completa ausência de personagens masculinas, portanto, as autoras realizaram dessa maneira uma subversão à ordem e tradição linguística patriarcal e contruíram um universo de convívio puramente feminino. No ponto de vista de Lu (2007), a insistência de descrições de privacidade, vidas individuais e expressões em monólogos nas obras de Lin Bai e Chen Ran é na verdade um resultado do despertar da consciência feminina e uma “explosão em conjunto do ‘inconsciente coletivo’ das mulheres reprimidas por milhares de anos”¹⁹ (Lu, p. 69).

Apesar de ser marginalizada desde os anos 90, a poesia entrou na vida enclausurada de Yu Xiuhua (余秀華, 1976 -) neste período e esta fê-la em 2014 aproximar-se à vida quotidiana das pessoas através da viral circulação na Internet do poema “*Crossing Half of China to Sleep with You*”²⁰. Aproveitando esse súbito e enorme tráfego, foi realizada a publicação de duas antologias de poesia em 2015, a saber: *O Luar Deitado na Mão Esquerda* e *O Mundo Terrestre Oscilante*²¹. Desde os anos 90 até atualmente,

¹⁷ A primeira tradução de *O Segundo Sexo* data do ano 1985, quando Li Xiaojiang construiu o primeiro museu de mulheres da RPC e organizou a tradução de seções do livro (Shen, 2016). Enquanto isso, foi apenas em 2011 que o livro foi completamente traduzido diretamente a partir do francês pelo famoso tradutor Zheng Kelu 鄭克魯, publicado pela editora *Shanghai Translation Publishing House*.

¹⁸ Refere-se à antologia *Críticas Literárias Feministas Contemporâneas* (1992), editada por Zhang Jingyuan, em que introduziu pela primeira vez aos leitores chineses o emblemático ensaio de Cixous (1975).

¹⁹ Tradução minha, o texto original: 積壓了幾千年的“女性集體無意識”的噴發.

²⁰ Traduzido por Elise Huerta e Xu Hangping, o título original: 《穿過大半個中國去睡你》.

²¹ Tradução minha, os títulos originais: 《月光落在左手上》e 《搖搖晃晃的人間》.

ela é a única poeta com mais de cem mil volumes vendidos da China.

Sendo uma camponesa que viveu na zona rural por mais de quarenta anos, os temas de vida fechada e o desejo reprimido das mulheres, a solidão delas devido à emigração masculina por fatores económicos, a violência doméstica e muito mais dificuldades femininas são frequentes na poesia dela, mas raramente se lê esses temas nas obras das outras escritoras anteriormente referidas. Entretanto, o elemento mais marcante da poesia de Yu seria a sua perspicaz observação e profunda inscrição do seu corpo feminino e deficiente, pois nasceu com paralisia cerebral. Por exemplo, no poema “Deparei com um Espelho”, a poetisa assim descreve o seu corpo: “O meu corpo torto, como um carro com um pneu furado”²² (Yu, 2020, p. 14), e relativamente a este aspeto, L. Riep (2019) comentou:

Yu Xiuhua through her poetry provides this voice for women with disabilities. Through her meditations and reflections on her own body, the site of both her disability and femaleness, Yu articulates in her verse something new and unique in the Chinese literary tradition: a female and disabled perspective. (2019, p. 33)

No entanto, esta vertente da poesia de Yu trouxe-lhe pungentes críticas, alegando que a escrita do corpo e representação do desejo feminino é apenas uma estratégia para suscitar reparos e obter popularidade (Luo, 2018), além disso, a insinuação sexual e a referência a órgãos sexuais são consideradas vulgares e que destroem a beleza da poesia chinesa e ofendem a moral social (Ji, 2018; Luo, 2018). Esses comentários negativos refletem justamente a intolerância e a hegemonia da tradição literária patriarcal em relação à anunciação de vozes dos corpos femininos, ou seja, à escrita no feminino.

Na verdade, não é de negar que no corpo feminino estão inscritas perceções culturais, tal como Rabine (1987-8, p. 32) apontou: “*the body it writes is a cultured one*”, portanto, ao descrever o corpo e a sexualidade femininos, é possível “fortalecer o valor simbólico do corpo, fazendo com que as mulheres se tornem mais uma vez objeto sexual e sofram o olhar masculino”²³ (Liu, 2012, p. 96). Enquanto assim, o sexo e o erotismo têm sido um tabu na sociedade e cultura chinesas desde a consolidação do estatuto consagrado do confucionismo. Além disso, têm existido por longo tempo o privilégio patriarcal e masculino que penetra todos os estratos da sociedade chinesa e o padrão duplo em relação às mulheres e homens, já que Fei (2011, p. 196) denuncia: “A sociedade chinesa tradicional regulariza rigidamente a relação casal em modo de ‘casal na cama, estrangeiros fora’, mas nunca

²² Tradução minha, o título original: 《與一面鏡子遇見了》 e o texto original: 我的身體傾斜，如癩了一隻胎的汽。

²³ O texto original: “強化了身體具有的符號價值，也因此使女性再次淪為男性的性愛客體和凝視對象”。

disciplina a vida amorosa dos homens”²⁴.

Por razões disso, todas essas poetisas acima referidas provocaram de certo modo polémicas em torno dos conteúdos eróticos nas obras delas. Entretanto, como a poeta Yu Xiuhua é aquela mais discutida e conhecida, com as suas obras a chegar às mãos dos leitores, além disso, a sua poesia toca o aspeto ignorado nas obras da maioria das escritoras chinesas, isto é: a condição da vida das mulheres em zona rural. Portanto, a próxima seção toma a poesia de Yu Xiuhua como o texto representativo para estabelecer diálogos com *NCP* das três Marias, explorando os elementos de “*l’écriture féminine*” dos dois *corpora*.

4. Yu Xiuhua e Três Marias: Vozes Transgressivas e Ecos Transeculares e Transcontinentais

Tanto *NCP* como a poesia de Yu sofreram uma receção polémica, ambas consideradas como um “escândalo” literário (Huang, 2024). Sob a ditadura, *NCP* foram acusadas de pornografia e de ofensa à moral pública por causa dos conteúdos eróticos e a descrição cartográfica do corpo feminino. A sua circulação foi proibida, enquanto as Três Marias foram levadas a tribunal (Amaral *et al.*, 2015, p. 19). No caso de Yu, depois de ser conhecida pelos versos audaciosos, foi estigmatizada como “prostituta” por ser uma mulher a escrever poemas com insinuação sexual, até foi acusada de “plágio” e “violação da beleza da língua chinesa” (G. He, 2016), junto com comentários literários injustos e insultos verbais nas redes sociais. Aliás, os poemas dos demais poetas masculinos chineses com descrição verbal de cenas eróticas e de órgãos genitais, como os de Shen Haobo²⁵, nunca lhes provocaram polémicas nem ataques tão severos.

No entanto, de onde vem esse padrão duplo? Segundo a observação de Birman (1999), desde o século XIX, as figuras tomadas pelos corpos das mulheres situam-se sistematicamente em dois extremos, isto é: mães ou prostitutas, de resto, têm sido maculados pela “anomalia e pela patologia de seus humores eróticos” (1999, p. 93). Enquanto os corpos femininos que assumem a maternidade ideal são fadados à reprodução, os outros que desempenham o papel de prostituta sedutora servem como mulher-objeto para atender ao desejo masculino. No caso da China, evidencia-se também essa nítida divisão binária da imagem feminina que se enraíza na cultura de autocracia patriarcal de milhares de anos (L. Guo/Guo, 2007). Sob a manipulação dessa ideologia convencional, as mulheres que assumem

²⁴ O texto original: “中國傳統社會很嚴格地把夫婦關係弄得‘上床夫妻下床客’，但是對於男子的感情生活卻很少加以嚴格的拘束。”

²⁵ Poeta chinês, foi conhecido por ter iniciado o Movimento de Poesia de Corpo Inferior no princípio do Séc. XXI, e retomou a atenção do público por criticar a poesia de Yu e pelo debate com Shen Rui.

o papel de maternidade, são sujeitas à repressão do desejo sexual e os atos coitais são apenas para fins reprodutivos.

para ser mãe, a figura da mulher teria que perder os atributos da feminilidade. Sendo considerada, pois, como um atributo negativo e incompatível com a figura da maternidade, a sensualidade feminina teria de ser ortopedicamente disciplinada para que a mulher pudesse aceder à condição materna. (Birman, 1999, p. 87)

Por conseguinte, uma grande parte das obras marcadas pela «escrita no feminino» e suas autoras sofrem desse tipo de acusações injustas referidas no início desta seção, consideradas como uma existência de transgressão.

Logo, um dos aspetos transgressivos de *NCP* e da poesia de Yu constitui justamente a dissolução da fronteira dos dois arquétipos femininos. Em primeiro lugar, ao expor cenas que introduzem o erotismo, há trechos que usam certas imagens corporais ou ações com insinuação à maternidade, confundindo dessa maneira a imagem de uma mulher a exercer o papel de mãe e a de uma mulher a ter relações sexuais. Cita-se aqui o poema inspirado nas cantigas trovadorescas²⁶, “Senhora” em *NCP*:

-Quem escolhe, parte e rejeita.
Quem parte, vai e não colhe.
Quem vai, faz e não ama.
Quem faz, fala e não sente
São teus olhos os sujeitos
São de granito os meus peitos.
Quem fia, borda e ajeita,
Quem espera, fica e não escolhe,
Quem cala, quieta na cama,
Sou eu, deitada a sentir
Tua roda de fugir
Tua cabeça em meu ventre
(Barreno *et al.*, 2010, p. 19)

²⁶ É de referir que convencionalmente o enunciador de uma cantiga é masculino e é sempre ausente a voz feminina, entretanto, na cantiga acima citada, há dois interlocutores entre os quais a voz feminina é a determinante para a evolução da relação entre os dois e é como uma acusadora que denuncia pungentemente os sofrimentos das mulheres presas ao espaço doméstico.

Nos últimos três versos, a interlocutora confessa que na cama é ela que está quieta e calada, mas ter o sentimento, enquanto “tu” é como se fosses uma criança com a cabeça no ventre e não está a sentir. A cena de ter a cabeça no ventre pode referir-se ao parto como também a penetração da cabeça fálica na vagina até ao útero. Aqui se vê um companheiro indiferente nas relações amorosas, e que pede à mulher apenas a satisfação do seu desejo sexual. Faz amor, mas não ama nem sente, como uma criança que pede a amamentação da mãe e esta contribui com tudo sem dizer nem pedir nada. Portanto, esse poema de *NCP* funde as duas imagens femininas de ser mãe e uma mulher no ato coital. Enquanto entre os poemas de Yu, encontram-se versos seguintes:

給老田的不是無中生有的(節選)	O que dado a Velho Tian não é sem fundamento (Trecho)
整一個晚上, 我和他在說你, 你也可以 說是猜測 你盡可以用一些快樂的詞兒 你也許正爬在你婆娘的肚皮上 把她的奶子往五月里拖, 使出吃奶的 力 (Yu, 2012)	Por toda a noite, fiquei a falar com ele sobre ti, podes dizer que é uma adivinha usando palavras alegres talvez estejas a rastejar pelo ventre da tua mulher arrastando para maio os seios dela, como se chupasses o leite

No penúltimo verso inscreve-se mais uma vez a imagem do ventre da mulher fundindo a capacidade de nutrir novas vidas e de receber a penetração fálica. A seguir, o “eu” poético infantiliza, em harmonia com os versos de *NCP*, os atos do sujeito masculino na relação sexual de modo que se realiza uma duplicação das imagens femininas de ser mãe e de ter relações sexuais. A saliência do mês de maio sugere várias metáforas que remetem para a reprodução e maternidade, pois a sua origem data da deusa romana Maia, representação de fecundidade e de energia vital (Chevalier/Gheerbrant, 1982). Além disso, na língua chinesa existe expressões “flores das romãzeiras ardentes em maio”²⁷ e “mês de romã” para referir maio, enquanto, a imagem de romã acarreta justamente conotações de prosperidade e fertilidade (Ma, 2013).

Uma outra estratégia para desconstruir essa dicotomia de “mãe” e “prostituta” é retratar a imagem de mãe sem ignorar o seu desejo carnal, ou seja, libertar as mulheres do arquétipo de virgem-mãe. Neste caso, a “mãe” jamais se mantém passiva e recetora e nota-se subtilmente a emergência do desejo das mães. Portanto, em *NCP*, ao contar a vida de adolescência e infância como meninas “privadas do mundo” (Barreno *et al.*, 2010, p. 274), as autoras dão conta também do ardor e da avidez das mães numa vida recatada e silenciada.

²⁷ A expressão em chinês: 五月榴花紅似火.

A mãe:

as suas longas pernas, o corpo macio, os vestidos ondulantes e os louros cabelos pelos ombros. Os seus olhos de louça.

De longe, via, espiava-lhe os movimentos, os gestos sempre como que suspensos, ávidos.

A sua distância. (*idem*, p. 275)

Aos olhos da filha, o corpo da mãe é charmoso e angélico com os elementos tipicamente de atração feminina: pernas longas, cabelos louros e olhos límpidos. Entretanto, a filha repara também nos gestos da mãe tentadores, mas nunca realizados, árida por causa do impulso sexual raramente concretizado. A mãe, junto com as demais mulheres da aldeia, observa de longe os Marialvas sedutores e libertinos com “sensações mais fortes” (*ibidem*) nos olhos. Os olhos de Yu vislumbram a mesma paixão escondida no peito da “Mulher da pequena aldeia”:

小村莊的女人 (節選)	Mulher da pequena aldeia (Trecho)
她從懷裡掏出糧食，兒女，三月陽光	Ela cava dos peitos alimentos, filhos, sóis de Março
她從懷裡掏出三歲時先生給她排出的宿命	Ela cava dos peitos os fados que o adivinho calculou aos três anos
十二月的田野放任陽光流淌	O campo rústico de Dezembro desenfria as luzes do sol
十二月，雪下來，一些情緒出軌了，一些出軌的回家了	Em Dezembro, cai a neve, descarrilam emoções e retornam a casa uns descarrilados
她的乳房感應到陽光	Os seios dela interagem com as luzes do sol
兩棵高粱長到她攀不到的高度	Dois sorgos crescem até à altura fora do seu alcance
(Yu, 2011)	

No trecho acima citado, lê-se a maternidade de uma mulher camponesa que cria os filhos e labora nos campos. Meramente no inverno, quando chega o tempo de ócio para os agricultores, a mulher da pequena aldeia acaba por deixar emergir as emoções apaixonantes e desviantes como o campo “desenfria as luzes do sol”. Nesse caso, os seios não servem mais para amamentar os filhos, mas como um órgão sexual que interage com as energias do mundo exterior, demonstra ostensivamente o desejo sexual e ajuda a mulher a obter o prazer sexual. No último verso, a poeta referiu sorgos, fazendo lembrar uma clássica imagem erótica na literatura contemporânea chinesa aderida ao campo de sorgos por causa do prestigiado romance de Mo Yan *Red Sorghum* (1986), que alude ao espaço rural onde se libertam o impulso e a pujança sexual e se testemunham os atos desviantes das pessoas regulamentadas pela ideologia ortodoxa convencional. Por isso, na figura da mãe nesse poema misturam-se as qualidades meritórias tradicionalmente atribuídas às mulheres que assumem a maternidade, bem como os desejos e pensamentos considerados transgressivos para uma mulher-mãe.

Consequentemente, através de atribuir características de maternidade às cenas eróticas e revelar o

desejo sexual das mães, *NCP* e a poesia de Yu desconstroem a dicotomia de “mãe” virgem e “prostituta” voluptuosa que rotula e limita cada mulher, o que é considerado uma ofensa à moral dominada pela ideologia machista e patriarcal, ou seja, uma transgressão perversa a ser estigmatizada. Porém, de acordo com Birman (1999), ser mãe não significa desistir nem negar definitivamente a necessidade básica de um ser humano, isto é, o desejo e o prazer sexuais:

O que está em pauta é a positividade do puro desejo na mulher, que pode se desdobrar ou não no ser da maternidade. Com isso, ser mãe não é a condição *sine qua non* para ser uma verdadeira mulher, o traço definidor de sua identidade sublime. (Birman, 1999, p. 94)

Por causa disso, um dos fatores mais importantes para libertar as mulheres dessa ideologia é reconhecer a pureza do desejo feminino, isto é, considerar legítimo e natural para qualquer mulher ter desejo sexual quer seja mãe ou assuma qualquer outro papel social, pois não é a obrigação da mulher ser “corpo sem alma, virgem-mãe, [...], mãe abnegada, [...], fada do lar, [...], e muito envergonhada pelo sexo, cabra e anjo” (Barreno *et al.*, 2010, p. 80).

Ao longo da história, tanto no ocidente como na China, o corpo feminino tem sido visto como um espaço de fertilidade ou simplesmente um instrumento de reprodução, por isso, a única função da vida sexual das mulheres é ter filhos, sendo “bens simbólicos” (Bourdieu, 2012, p. 55) para garantir a continuidade e a produtividade familiar (Fei, 2011). Nesse contexto, é considerado indecente para as mulheres terem vidas sexuais antes de estabelecer uma relação matrimonial e manifestarem publicamente o seu desejo carnal e a satisfação do prazer sexual. É também por essa razão que as Três Marias e a poeta Yu provocaram tantas polémicas e sofreram ataques, dado que nas obras delas se inscrevem frequentemente os corpos femininos que gozam empenhadamente do contentamento sexual sem vergonha nem pudor.

No texto intitulado “A Paz” de *NCP* condensa-se a inscrição explícita de um corpo erótico feminino em plena masturbação. Mariana quebra a clausura e compraz-se com o seu próprio corpo, pois jamais é uma mulher passiva nem reprimida que se atormenta pela falta do amado.

os dedos bem fundo perdidos na humidade viscosa da vagina, os ombros erguidos, a cabeça apoiada no travesseiro, os braços tensos como que para lhe reter os quadris estreitos que se movem na consentida busca da voragem do útero. (Barreno *et al.*, 2010, p. 37)

Diante desse texto, Gouveia (2021, p. 42) propõe uma dúvida: “se faria diferença o facto de

Mariana quebrar a clausura com as suas próprias mãos ou através das mãos de outrem?” Pois, para a mulher realizar a satisfação do desejo sexual, o fator decisivo é a total dedicação física e mental do sujeito feminino (Beauvoir, 1967a) em vez da penetração do pênis, e o percurso de chegar à volúpia é apenas um “exercício do corpo-paixão, exercício da paixão da sua causa” (Barreno *et al.*, 2010, p. 36).

Ao passo que Mariana rompe a clausura e se compraz com o seu corpo, Yu convenceu-se e refletiu: “Preciso de me habituar a tocar o meu corpo/ para ver a cautela do outono que caminha dos seios”. Depois, em frente da “Janela invadida pelo Brilhos de Sol”, Yu (2013) confessou: “Neste momento, acaricio os meus seios mansos, / Chamar o teu nome/ sem despertar nenhuma borboleta”, a seguir, “com os dez dedos penetrando na sua vagina, o céu oeste obteve a cor de fogo”, dessa maneira, Yu conseguiu ter “uma alma aberta num corpo em clausura”. Para Yu, só quando alcançar o auge da emoção sexual por si própria é que o resto do tempo verdadeiramente lhe pertencerá:

剩下的時間是我的（節選）	O Tempo que Resta é o Meu (Trecho)
在想夠一個男人以後 在手淫以後 在洗澡以後 在乳房和陰蒂都乾淨以後 在月光爬上手臂以後	Depois de pensar exaustivamente num homem Depois de me masturbar Depois de tomar o banho Depois de limpar os seios e o clitóris Depois de luazes treparem para os braços
[...]	[...]
剩下的時間是我的 我卻在我以後，突然不知所措 (Yu, 2012)	O tempo que resta é o meu

Essas cenas de autossatisfação do desejo sexual, ou seja, cenas de masturbação, representadas em *NCP* e na poesia de Yu desmantelam a ideologia de inveja feminina do pênis e a superioridade fálica, pois “o ato masturbatório simboliza a vingança de todos as *vaginae dentatae*” (Lentina, 2018, p. 247). Em vez de ter inveja, Yu compara as espigas com os pênis, declarando: “Vou chutá-los para o céu ou pateá-los/ Ninguém me impede de me tornar uma rainha/ Quando mostro bondade, faço pipocas/ para florescerem”, em concomitância, as Três Marias desconsagram o estado superior do falo, concluindo: “estará a honra situada sempre em nossas vaginas, corpo e não no pênis” (Barreno *et al.*, 2010, p. 252), pois todas as mulheres têm o direito de se tornar senhoras de si.

Além disso, encontram-se tanto na poesia de Yu como em *NCP* vários monólogos de amor, refletindo mais uma vez a independência e a subjetividade feminina na relação amorosa. Se Yu confessa na sua poesia: “Eu amo, mas não vejo amor” (X. Yu, 2020b, p. 51), em paralelo, a freira Mariana declama: “Descobri que lhe queria menos do que a minha paixão” (*apud* Barreno *et al.*, 2010, p. 36). Amar, tanto para Yu como para a freira Mariana, é uma prática própria dispensando o objeto destinado,

ou seja, em vez de amar uma pessoa específica, Yu e a freira Mariana amam o amor próprio. As mulheres têm o direito de plena autonomia na disposição da sua paixão amorosa bem como o seu corpo, que está sempre “pronto a reacender-se, caso queira” (Barreno *et al.*, 2010, p. 37).

Apresentando os aspetos transgressivos em *NCP* e na poesia de Yu, deparamo-nos sempre com a exposição dos órgãos íntimos do corpo feminino, comprovando a ideia de Cixous (1975) de que o corpo feminino é a fonte e força motriz para a escrita. Aliás, essa exposição do corpo, ou seja, a nudez feminina é vista por Bernheimer (1989) como uma forma de sedução para saciar o desejo masculino, o que também se trata de um ponto de crítica encarado pela proposta de “escrita no feminino”, sobretudo a prática de escrita no feminino na China. Bernheimer (1989) escreve:

O nu (...) é um bem de troca erótico, a nudez vale não pela sua individualidade marcada e pela sua expressão subjetiva, mas pela sua capacidade de alimentar fantasias masculinas que apagam a subjetividade do desejo da mulher. (*apud* Amaral, 2013, p. 10)

Amaral (2013) refuta essa ideia com o texto “O Corpo” em *NCP*, porque a nudez introduzida na maioria desse texto apaga a fronteira entre o feminino e o masculino, só na última frase é que se revela o sexo do corpo exibido com o “seu pénis adormecido” (Barreno *et al.*, 2010, p. 176). Entretanto, na opinião de Pereira (2007), a nudez feminina metaforiza justamente a rebeldia feminina, porque existia o tabu para as mulheres exibirem o seu corpo no espaço público. Nesse contexto, confronta-se com um dilema em relação às atitudes quanto ao desnudamento do corpo feminino.

Na ótica de Birman (1999), a sedução erótica através da exibição do corpo feminino é materializada pela “transparência sutil do véu” (1999, p. 62) e é o “desnudamento progressivo” (*idem*, p. 63) que alimenta a ganância sexual e a volúpia. Aliás, se o corpo está num pleno desnudamento, isto é, sem ter nenhum ocultamento e transparência subtil realizada pelo uso do objeto da mesma função do véu, o corpo é exibido introduzindo subitamente a “brutalidade carnal” (*idem*, p. 63), por consequência, perde-se a potencialidade e silencia-se a intensidade erótica. Desta forma, caso o corpo seja revelado direta e francamente com os pormenores quase anatómicos, não se constitui exatamente uma forma de sedução a atender ao olhar masculino. Por isso, é legítimo ver a inscrição anatómica do corpo feminino como uma força transgressiva que consegue recuperar e desmitificar as imagens do corpo feminino que têm sido prolongadamente ocultadas na tradição literária patriarcal, a tal “rutura no sistema falocêntrico da escrita” declarada por Souza & Pereira (2017, p. 3).

Uma das limitações do patriarcado é não compreender que as mulheres possuem outros órgãos, fontes de poder, que podem ter o mesmo peso simbólico, sem com isso excluir a importância do falo. Mas também sem deixar que o falo seja borracha que apague a importância dos lábios/útero. (*idem*, p. 3)

Tanto em *NCP* como na poesia de Yu, encontra-se a tal inscrição anatômica do corpo feminino liberto do olhar erótico masculino e da função para a sedução dos homens, o que é considerado como umas das formas de representar o corpo feminino na transgressão. Se as Três Marias reivindicam: “Guerreiros, nós, mulheres de corpo inteiro e segura mão” (Barreno *et al.*, 2010, p. 32), dando ênfase a inscrever o corpo feminino de maneira completa e cartográfica para que as mulheres se revoltam como guerreiras, Yu (2012) corresponde: “não posso fazer nada à tua frente/ senão demonstrar a minha nudez total”. No poema “Poema do amor que resolve todas as diferenças” de *NCP*, lê-se os seguintes versos:

teus **seios** de leve e guarda
castos castelos em água
o puríssimo **torso** amada
são

meu amor mata-te
porque não te matas?

tuas **mãos** a chave alada
morena **carne** acendida
à rédea (**dedos** de corda)
a **cova** morna

[...]

o teu **púbis** por deitada
ergue-se e miúdo o **ventre**
no **côncavo** o berço de alma

[...]

os teus **caninos** luzentes
vagam lume

pausam **olhos** amarelos
alto **rosto**

[...]

tua **cintura** abrandada
(do **dorso** vagueia ao **ventre**)

a **fronte** fraca e o delicado
osso tremente sob o peso

[...]

(Barreno *et al.*, 2010, pp. 270-71, grifo nosso)

Neste poema, o corpo feminino é como se fosse uma obra de arquitetura, que vale uma observação pormenorizada, então, as Três Marias inscrevem-no como se estivessem a desenhar um mapa, desde os seus seios até ao côncavo mais profundo que nutria novas vidas como também a alma, desde os caninos até aos ossos dentro da carne. Neste processo de inscrição cartográfica do corpo feminino, as autoras não usam muitos adjetivos que carregam insinuação sensual, ou seja, a exposição das partes corporais, que introduz logo a tal “brutalidade carnal” (Birman, 1999, p. 63), não é para excitar o desejo carnal masculino, mas sim é um dos passos para desenraizar os preconceitos em torno do corpo feminino, assim “empoderando e dando agenciamento e voz às mulheres” (Macedo, 2020, p. 2). No poema “Olá, madrugada” de Yu (2015), lê-se também uma inscrição anatómica semelhante, quase em tom de “*degré zéro de l’écriture*” (Barthes, 1953).

早晨，你好（節選）	Olá, madrugada (Trecho)
此刻，陽光穿過 14 樓的玻璃窗 落在她的屁股上 她蠕動了幾下，它落到了乳房上 她恨不能低頭去咬的乳房 如果有風，最先搖曳的是她的陰毛 在這雪白的軀體上 它有最終的發言權 但是 40 年了，它最芬芳的話 還在謎林深處 她的腹部，燙傷的痕跡還在 (Yu, 2015, grifo nosso)	neste momento, as luzes do sol atravessam as janelas de vidro do andar catorze repousam nas nádegas dela em movimento leve e lento, passam para os seios que lhe apetece morder ao baixar a cabeça caso haja vento, os pelos púbicos serão os primeiros a acenar neste torso branco neve têm o último direito de falar porém, por quarenta anos, as palavras mais perfumantes estão ainda recatadas no fundo da floresta: o ventre dela, em que permanecem as queimaduras

Nos versos acima citados, as luzes de sol movimentam-se como se fossem orientados pela disposição das peças íntimas do corpo da mulher, enquanto o direito de falar pertence aos “pelos púbicos” para descobrir “as palavras mais perfumantes” escondidas no fundo do ventre, que podem ser interpretadas como as realidades vividas pelas mulheres, mas que têm sido ignoradas e desvalorizadas na narração masculina. Portanto, a nudez feminina na escrita de Yu é mais para conhecer o seu próprio corpo, em vez de se desnudar para seduzir, tal como You (2015) comenta:

Podemos entender que o corpo feminino na escrita de Yu não equivale ao objeto de desejo do olhar masculino, que pode ser desmedidamente observado, exposto e até explorado, mas sim trata-se de um intermediário fundamental para autoconhecimento e para libertar as vozes na mente, até para eliminar as fronteiras das dicotomias.²⁸ (You, 2015, p. 72)

²⁸ Tradução da minha responsabilidade, o texto original é: “我們得以理解她筆下的身體並不等於男性凝視的慾望對象，可以被肆無忌憚地圍觀、展示乃至剝削，而是自我觀照和心靈剖白的載體，甚至是消弭一切對立界線的關鍵媒介。”

Resumindo, a inscrição do corpo feminino na transgressão concretizada pelas Três Marias e por Yu reflete-se em quatro aspetos, nomeadamente: dissolver a fronteira entre os dois papéis extremos impostos às mulheres, isto é, a mãe e a prostituta; desconstruir a existência funcional e instrumental do corpo feminino, ou seja, representar os corpos femininos em ativa satisfação do desejo sexual sem ter o propósito de engravidar; além disso, libertar o desejo e o corpo feminino da penetração fálica, dessa maneira desafiando o conceito de “inveja de pénis”; por último, inscrever anatomicamente as partes corporais femininas introduzindo diretamente a “brutalidade carnal” para que se emancipe o corpo feminino dos mitos construídos pela cultura patriarcal e da função de alimentar as fantasias masculinas. Tudo isso rompe com a tradição falocêntrica de escrita sobre os corpos femininos e é por causa disso que se designa por “corpos na transgressão”. Por meio dessas estratégias de transgressão, *NCP* e a poesia de Yu demonstram umas hipóteses para a prática de “escrita no feminino” desenvolvida por Cixous (1975) e as demais filósofas que a seguem, isto é, escrever os corpos femininos vistos pelos olhos das próprias mulheres, de modo que se concede a total autonomia às mulheres sobre o seu corpo junto com a voz de falar de si própria com plena subjetividade feminina.

5. Considerações finais

Tanto em Portugal como na China, evidencia-se uma problemática localização de «*l'écriture féminine*», sobretudo no que diz respeito à tradução do próprio termo, pois existem sempre discrepâncias sobre a categorização de trabalhos literários de acordo com o sexo do autor. Nesse sentido, encontra-se um eco entre a poeta chinesa Zhai Yongming e a escritora portuguesa Inês Pedrosa, ambas elas alegaram que havia divisão de “masculino” e “feminino” no sexo do autor, mas só havia diferença de “boa” e “má” quando se refere à literatura²⁹ (Zhai, 2015), o que ressoa também com a polémica da receção de «*l'écriture féminine*» de denominar uma categoria literário com o sexo. Ao traçar uma linhagem para as escritas no feminino de Portugal, descobre-se que algumas escritoras assumem ao mesmo tempo tarefas académicas, produzindo artigos, resenhas e ensaios literários ou presidindo projetos académicos, o que não é tão aparente entre as escritoras chinesas apresentadas.

Enquanto assim, além das vozes contra patriarcalismo e falocentrismo, ouve-se frequentemente as de rebeldia contra o regime salazarista ditador nas obras das escritoras portuguesas, sobretudo nas

²⁹ No caso da escritora Inês Pedrosa, confira no site: <https://comunidadeculturaearte.com/existe-escrita-no-feminino/>, acedido em 10 de outubro de 2023.

escritas antes de 25 de abril, o que reflete a participação feminina na luta para obter democracia através de literatura. Em comparação com a situação de Portugal, raramente se vê conteúdo de rebeldia política nas escritas das mulheres chinesas, nem que seja conteúdo que se refere à política. Em relação a este fenómeno da China, por um lado, a maioria dos autores eram participantes, até proactivos, na Grande Revolução Cultural (1966-1976), que embora constituísse um enorme sofrimento na memória dos chineses, não era uma repressão provinda do regime governamental e que provocava rebeldias. Por outro lado, como já foi referido, uns anos depois do término da Grande Revolução Cultural (1966-1976), ocorreu uma libertação da literatura dos temas políticos, desde então, a política perdeu a persistente presença nas obras literárias chinesas.

Tentando realizar umas reflexões comparativas sobre os percursos de «*l'écriture féminine*» em Portugal e na China, é possível observar um fato de que, embora os dois países tivessem testemunhado uma importante viragem política e social ambos nos meados dos anos 70, a emergência de consciência feminina e inscrição do corpo feminino nas criações literárias foi marcada para diferentes pontos temporais. Conquanto que as poetisas portuguesas Luiza Neto Jorge e Maria Teresa Horta escrevessem recuperando as vozes próprias das mulheres no limiar dos anos 60, evidenciou-se apenas no meio dos anos 80 uma evidente mudança nas escritas das mulheres chinesas. É por isso que se encontra ecos entre *NCP*, obra dos 70 do século passado, e a poesia de Yu, um produto relativamente recente.

Entretanto, com inscrições diretas e anatómicas, os dois corpora conseguiram desvendar o véu místico colocado sobre o corpo feminino pela ideologia androcêntrica, libertando-o do objeto de atendimento do desejo masculino. Além disso, o erotismo nos dois faz com que se desconstroem as dicotomias das imagens angélica – libertina impostas às mulheres, assim como a do corpo completo (com falo) – incompleto (sem falo), pois “Eu erotizo, logo sou incompleto” (Birman, 1999, p. 33). Tudo isso constitui os aspetos transgressivos e que irritam os apologistas do patriarcalismo, mas ao mesmo tempo, formas de emancipação das vozes do corpo feminino e logo, das mulheres próprias.

BIBLIOGRAFIA:

- Abreu, C. A. F. d. (2014). *O corpo ideológico do poema: um recinto de luta em Luiza Neto Jorge*. Paper presented at the Anais do Simpósio Nacional do Gepelip: Interculturalidade nas Literaturas de Língua Portuguesa., Macaus.
- Amaral, A. L. (1995). *E muitos os caminhos*. Porto: FLUP.
- _____. (2003). Do centro e da margem: Escrito do corpo em escritas de mulheres. *Cadernos de Literatura Comparada*, 8/9, 105-20.
- _____. (2010). Os teares da memória. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 89(Junho), 185-205.
- _____. (2013). Literatura e Mundo em *Novas Cartas Portuguesas: O Azulejo dos Tempos*. *ELyra: Revista Da Rede Internacional Lyracompoetics*, 1(1), 5- 24.
- Amaral, A. L., Ferreira, A. P., & Freitas, M. (Eds.). (2015). *New Portuguese Letters to the World* (Vol. 5). Switzerland: Peter Lang AG, International Academic Publishers.
- Barreno, M. I., Horta, M. T., & Costa, M. V. d. (2010). *Novas Cartas Portuguesas — Edição Anotada*. Alfragide: Dom Quixote.
- Barthes, R. (1972). *Le Degré zéro de l'écriture*. Paris: Seuil.
- Beauvoir, S. d. (1967a). *O Segundo Sexo II: a Experiência Vivida* (S. Milliet, Trans. Vol. II). São Paulo: Difusão Europeia do Livro.
- _____. (1970a). *O Segundo Sexo I: Fatos e Mitos* (S. Milliet, Trans. Vol. I). São Paulo: Difusão Europeia do Livro.
- Bergson, H. (1900). *Le Rire – Essai sur la signification du comique*. Paris: Félix Alcan.
- Birman, J. (1999). *Cartografias do feminino*. São Paulo: Editora 34 Ltda.
- Bourdieu, P. (2012). *A Dominação Masculina* (M. H. Kühner, Trans.). Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- Cameira, M. J. (2018). A problemática da escrita feminina no século XX: As três poetisas de Poesia 61. *Polissema – Revista de Letras do ISCAP* 18, 33-59.
- Carvalho, A. M. P. (2018). *Aporias de uma “Escrita no Feminino” Derrida - Cixous*. (Doutoramento em Filosofia). Universidade de Coimbra, Coimbra.
- Chen, C. (1992). 《自看自：一種新的體驗角度的嘗試》 (“Olhar para si: uma tentativa de novo ângulo de experiência”). 《名作欣賞》 (*Apreciação de Obras Famosas*)(1), 99.
- Chevalier, J., & Gheerbrant, A. (1982). *Dicionário de Símbolos: Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro: José Olympio.

- Cixous, H. (1975). Le Rire de la Méduse. *L'Arc, número especial consagrado a Simone de Beauvoir et la lutte des femmes*, 37-68.
- Coelho, N. N. (1999). O discurso-em-crise na literatura feminina portuguesa. *Via Atlântica*, 2, jul., 120-28.
- Dai, J. H. (2002). 《涉渡之舟：新時期中國女性寫作與女性文化》 (O Barco Atravessando o Rio: a Escrita Feminina e a Cultura Feminina na Nova Era da China). Xi An: Shaan Xi Popular Education Press.
- Deng, W. (2005). On Gender Awareness in Zhai Yongming's Poems. *Journal of Chu Xiong Normal University*, 20(6), 43-47.
- Du, L. (2017). Transformation of French écriture féminine in China. *Transformation of French écriture féminine in China*, 1(1), 102-07.
- Fei, X. (2011). Fertility System. In *From the Soil-Fertility System-Rural Reconstruction*. Beijing: The Commercial Press.
- Flores, C. (2010). Escrita Feminina em Portugal. *Interdisciplinar*, 10(jan.-jun.), 19-27.
- Gao, Y. (Ed.) (2017). 《中國現當代文學史》 (*História da Literatura Moderna e Contemporânea da China*) (Vol. 2). Hangzhou: Universidade de Zhejiang.
- Gouveia, L. S. (2021). *Nossa Paixão Será o Corpo: A questão do corpo censurado e liberto em Novas Cartas Portuguesas (1972)*. (Mestrado). Universidade de 305 Madeira, Madeira.
- Guo, L. & Guo, L. (2007). The Unity of Two Opposite Female Images in "SanYah". *Journal of Guangdong Radio & TV University*, 16 (3), 78-81.
- He, G. (2016). On Yu Xiuhua's Sleeping with You by Crossing More than Half of China. *Journal of Hainan Normal University (Social Sciences)*, 29(8), 55-60.
- Huang, L. (2024). *A Inscrição Cartográfica dos Corpos Femininos em Novas Cartas Portuguesas e na poesia de Yu Xiuhua* (Tese de doutoramento). Universidade de Macau, Macau.
- Irigaray, L. (1985). *Speculum of the other woman* (G. C. Gill, Trans.). New York: Cornell University Press.
- Ji, Z. (2018). 「繪畫美」詩論回望及近年來詩壇審醜化逆流批判 (“Uma retrospectiva na teoria de ‘beleza de pintura na poesia’ e crítica à apreciação de escândalo na poesia”). *Wenyi Zhengming*(2), 118-24.

- Kloubuka, A. M. (2009). *O Formato Mulher - A Emergência da Autoria Feminina na Poesia Portuguesa*. Coimbra: Angelus Novus.
- Lentina, A. M. (2018). *Novas Cartas Portuguesas: a vagina dentada das Três Marias*. *Via Atlântica, Jun.(33)*, 241-51.
- L. Riep, S. (2019). Body, Disability, and Creativity in the Poetry of Yu Xiuhua. *Chinese Literature Today, 7(2)*, 32-41.
- Li, R. (2015). Body as the Sources: On Zhai Yongming's Poetry of Gender. *Chinese Journal of Literary Criticism(25-34)*.
- Liu, Y. (2012). Écriture féminine. *Foreign Literature, Nov., No. 6*, 88-97.
- Lu, X. (2007). 《女性文学视野中的陈染林白小说创作》 (*A Escrita de Romances de Chen Ran e Lin Bai sob a Perspectiva de Literatura Feminina*). (Mestrado). Universidade de Zhejiang, Hangzhou.
- Luo, X. (2018). 論新媒體時代詩歌的「優伶化」現象(“Abordagem sobre o fenómeno de entretenimentização de poesia na era de nova média”). *Contemporary Writers Review, 5*, 31-38.
- Ma, X. (2013). Decifrar a imagem das romãs ardentes -- uma abordagem sobre a simbologia de romã na poesia clássica chinesa. *Journal of Liaoning Teachers College (Social Science Edition), 4(88)*, 20-22.
- Macedo, A. G. (2020). Corpografias do feminino e formas de resistência na literatura e na arte: entrevista com Ana Gabriela Macedo. *Revista Estudos Feministas, 28(1)*, e57099.
- Magalhães, I. A. d. (1987). *O tempo das mulheres: a dimensão temporal na escrita feminina contemporânea : ficção portuguesa*: Nacional-Casa da Moeda.
 _____ (1995). *O Sexo dos Textos e Outras Leituras*. Lisboa: Caminho.
- Meirim, J. (2023). *O Essencial sobre As Três Marias*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- Owen, H. (2012). Filhas de Antígona no país das três Marias? Uma questão de género e genealogia. *Cadernos de Literatura Comparada, 26/27*, 15-40.
- Owen, H., & Pazos-Alonso, C. (2011). *Antigone's Daughters? Gender, Genealogy and the Politics of Authorship in Twentieth-Century Portuguese Women's Writing*. Lewisburg: Bucknell University Press.
- Pereira, G. d. C. (2007). Opressor – oprimido: Um estudo sobre “*As Novas Cartas Portuguesas*”. *Revista Gatilho, 5(Ano III)*.

- Rabine, L. W. (1987-8). *Ecriture Féminine as Metaphor. Cultural Critique, winter, No.8*, pp. 19-44.
- Real, M. (2019). “Escrita Feminina” e “no feminino”. In C. Flores (Ed.), *O sentido primeiro das coisas: Ensaio sobre a obra de Maria Teresa Horta* (Vol. II). Natal: Escribas.
- Rich, A. (1980). Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence. *Signs, Vol. 5, No. 4*(Women: Sex and Sexuality), 631-60.
- Santos, M. I. R. d. S., & Amaral, A. L. (1997). *Sobre a “Escrita Feminina”*. Coimbra: Centro de Estudos Sociais.
- Shen, Y. (2016). 《女性主義在中國：代表人物、爭論和戰略的分析》 (“Feminismo na China: Representantes, Polémicas e Análise de Estratégias), relatório realizado com o patrocínio da Fundação Friedrich Ebert, publicado em Xangai.
- Silveira, J. F. d. (1984). Poesia 61: um acontecimento na história da poesia do século XX em Portugal. *Cadernos de Linguística e Teoria da Literatura*(12), 121-43.
- Souza, N. S. d., & Pereira, V. C. (2017). *A Ginocrítica como Exercício de Metacrítica em Novas Cartas Portuguesas*. Artigo proferido no seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & 13th Women’s Worlds Congress Florianópolis.
- You, C.-c. (2015). Bodily Experience and Literary Construction—On Keywords in Yu Xiuhua’s Poetry. *Journal of Jiangsu Open University, 26*(4), 68-73.
- Yu, X. (2019). Twelve Poems: Yu Xiuhua, translations by Elise Huerta and Xu Hangping. *Chinese Literature Today, 7*(2), 6-17.
- _____ (2020). 《月光落在左手上》 (*O luar deitado na mão esquerda*) (2ª edição ed.). Beijing: Beijing Shiyue Wenyi.
- Zhai, Y. (2008). 《最委婉的詞》 (*Poemas mais Eufemistas*). Beijing: Feoso Publishing House
- _____ (2015). 《潛水艇的悲傷：翟永明集 1983-2014》 (*A Tristeza de um Submarino: antologia de Zhai Yongming 1983-2014*). Beijing: Writers Publishing House.

Sitografias:

Sinablog de Yu Xiuhua: <https://blog.sina.com.cn/u/1634106437>, último acesso: 16 de Abril de 2024
 Conta Oficial de Wechat de Yu Xiuhua (acesso limitado à aplicação WeChat)