**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS COMPARADOS DE
LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA**

BRUNA RENATA BERNARDO ESCALEIRA

**NÃO TENHAS MEDO DE SER: CORPO, TRANSGRESSÃO E LIBERDADE NA
POESIA ERÓTICA DE MARIA TERESA HORTA E OLGA SAVARY**

VERSÃO CORRIGIDA

**SÃO PAULO
2020**

BRUNA RENATA BERNARDO ESCALEIRA

NÃO TENHAS MEDO DE SER: CORPO, TRANSGRESSÃO E LIBERDADE NA
POESIA ERÓTICA DE MARIA TERESA HORTA E OLGA SAVARY

VERSÃO CORRIGIDA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestra em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Emerson da Cruz Inácio

São Paulo

2020

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação

Serviço de Biblioteca e Documentação

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Escaleira, Bruna Renata Bernardo

E74n

Não tenhas medo de ser: Corpo, transgressão e liberdade na poesia erótica de Maria Teresa Horta e Olga Savary / Bruna Renata Bernardo Escaleira ; orientador Emerson da Cruz Inácio. - São Paulo, 2020.
130 f.

Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área de concentração: Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa.

1. Poesia. 2. Erotismo. 3. Feminismo. 4. Literatura de expressão portuguesa. 5. Literatura de autoria feminina. I. Inácio, Emerson da Cruz, orient. II. Título.

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Bruna Renata Bernardo Escaleira

Data da defesa: 16/12/2020

Nome do Prof. (a) orientador (a): Prof. Dr. Emerson da Cruz Inácio

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 12/01/2021

PROF. DR. EMERSON DA CRUZ INÁCIO
ORIENTADOR
N. USP 5763421

Nome: ESCALEIRA, Bruna Renata Bernardo

Título: **Não tenhas medo de ser**: corpo, transgressão e liberdade na poesia erótica de Maria Teresa Horta e Olga Savary.

Título em inglês: **Be thou not afraid of being**: Body, transgression and freedom in the erotic poetry of Maria Teresa Horta and Olga Savary

Dissertação (Mestrado) apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo.

Aprovada em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição _____
Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____
Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____
Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____
Julgamento _____ Assinatura _____

A Liz
e às futuras que se abrem.

AGRADECIMENTOS

A minha mãe, minhas avós e minhas bisavós, forças criadoras, raízes profundas do tempo.

A meu pai e meu avô, pelo incentivo sem limitações.

A Ru, por caminhar lado a lado.

A Hana, pela cuidadosa tradução do resumo e a Iara, Ester, Lea e Zé, pela torcida.

A minhas irmãs, companheiras de luta e sonhos, Lia, Aninha, Clara, Mari, Pati, Camis, Aline, Su, Tu e Carols.

A Emerson, pela generosidade, alegria e inesgotável transgressão.

A Teresa, pelos inestimáveis conselhos.

A Claudiana, Aline e Marina, pelas potentes trocas.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) pela concessão de bolsa de mestrado e pelo apoio financeiro para a realização desta pesquisa.

Àquelas que lutaram antes de nós.

A Liz, por iluminar o futuro.

“Põe devagar os dedos,
devagar...
[...]
Não tenhas medo
daquilo que te ensino...”
(HORTA, 1976: 11)

“SER

o sexo tão livre, natural, obsessivo
como areia e seixos rolados:
regresso à água.”
(SAVARY, 1982, p. 16)

RESUMO

A portuguesa Maria Teresa Horta e a brasileira Olga Savary publicam livros de poesia erótica em um momento de impulsão dos movimentos feministas em seus países nas décadas de 1970 e 1980. Enquanto Savary não reivindica diretamente questões políticas relativas às mulheres, Horta participa ativamente do movimento feminista português. O objetivo deste trabalho é, a partir das obras *Educação Sentimental* (HORTA, 1976) e *Magma* (SAVARY, 1982), fazer uma análise comparatista que tem o corpo, a transgressão e a liberdade como operadores críticos para a percepção da poética das duas autoras, olhando para o erotismo como um espaço de conflito, confronto e poder que propicia a liberação feminina e a ruptura com a poesia canônica. Para tanto, a pesquisa dialogará com a crítica literária feminista e os estudos de gênero, tomando como horizontes teóricos os pensamentos de Simone de Beauvoir, Hélène Cixous, Michel Foucault, Audre Lorde, Adrienne Rich, Judith Butler, entre outros, para investigar se os discursos eróticos de Savary e Horta entram em conflito com o poder patriarcal ou conformam abordagens alternativas em relação ao falocentrismo e à heterossexualidade e seus dispositivos.

Palavras-chave: Poesia de Língua Portuguesa. Gênero. Erotismo. Literatura de Autoria Feminina. Comparatismo literário.

SUMMARY

Portuguese Maria Teresa Horta and Brazilian Olga Savary have both published erotic poetry books in a time of feminist political effervescence, each in their respective countries and during the decades of 1970 and 1980. While Savary may not have claimed political matters relative to women directly on her work, Horta actively participated on the Portuguese feminist movement. The goal of this paper is to analyse comparatively the works *Educação Sentimental* (HORTA, 1976) and *Magma* (SAVARY, 1982) in order to review the themes of body, transgression and freedom as critical imperatives for the understanding of the poetic perception of both authors, looking towards erotism as an enabler of conflict, confrontation and power which provides female liberation and the rupture with canonic poetry. This research will build a dialogue with feminist literary review and gender studies, guided by the works, thoughts and theories of Simone de Beauvoir, Hélène Cixous, Michel Foucault, Audre Lorde, Adrienne Rich and Judith Butler, among others, in order to investigate if Savary and Horta's erotic discourses either confront patriarchal power or conform to alternative approaches regarding phallogocentrism and heterosexuality and their social mechanisms.

Key words: Poetry in Portuguese. Gender. Erotism. Female Authorship Literature. Literary Comparatism.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	ESPINHAÇO DO TEMPO: CONTEXTO E CONCEITOS	19
2.1	Contexto: escrever sob repressão	21
2.1.1	Teresa e o salazarismo	22
2.1.2	Olga e a ditadura	30
2.1.3	Mulheres de corpo e palavra	36
2.2	Conceitos: operadores de leitura	40
2.2.1	Corpo	40
2.2.2	Transgressão	45
2.2.3	Liberdade	47
3	AQUILO QUE TE ENSINO: O CORPO DA E NA POESIA ERÓTICA DE MARIA TERESA HORTA E OLGA SAVARY	50
3.1	Palavra punhal: enunciação e erotismo na obra de Maria Teresa Horta	51
3.2	Arredia: enunciação e erotismo na obra de Olga Savary	55
3.3	Não tenhas medo de ser: corpo, transgressão e liberdade em <i>Educação Sentimental</i> e <i>Magma</i>	58
3.3.1	Corpo	60
3.3.2	Transgressão	78
3.3.3	Liberdade	85
4	À BEIRA DOS ABISMOS: SEXUALIDADES, ENFRENTAMENTOS E RUPTURAS	96
4.1	O erotismo como embate: a produtividade do erótico como espaço de transgressão e liberdade para as mulheres	96
4.1.1	Voragem: entre a pornografia e o erotismo	98
4.2	Assim te invento: outras sexualidades possíveis	105
4.2.1	Outros femininos, outros masculinos	106
4.3	Estilhaços: poéticas transgressoras como desleitura da poesia canônica	113
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	121
	REFERÊNCIAS	125

1 INTRODUÇÃO

“Nunca se diz não à poesia.”
(HORTA, 2019)¹

“A poesia que ecoava na praça se tornava mais poesia. E a praça, mais praça”, escrevi no meu diário depois do primeiro sarau aberto do Circular de Poesia Livre, coletivo dedicado a criação, estudo e divulgação de literatura erótica de autoria feminina que construí junto a algumas amigas entre 2011 e 2016. “E ficou a sensação, suposição singela, de que, naquele amontoado de papezinhos toscos sobre livros e rabiscos, ali no criado-mudo mal iluminado, numa casa tão comum como qualquer outra, aquelas insignificantes letrinhas podiam ser semente de uma revolução”, continuei. Mas não imaginava, de fato, o tamanho da transformação que aqueles encontros subversivos operariam na minha vida.

O que descobri ao longo daqueles anos de leituras e escritas compartilhadas é que nossos “exercícios de liberdade” – como gostávamos de dizer – impulsionaram não apenas uma emancipação pessoal, mas também o amadurecimento dos nossos processos criativos, pois possibilitaram superar muitas amarras cognitivas que nos limitavam ao escrever. Assim, a criação literária pode ser tomada como um ato de ruptura subjetiva, pois abre um espaço de liberdade pessoal no qual é possível quebrar tabus de superação social muito mais complexa, apontando também para um gesto político de alcance mais objetivo e coletivo.

Apesar dos avanços em direção à emancipação feminina conquistados nas últimas décadas, o inconsciente coletivo continua carregado de estigmas que impedem a liberdade sexual de mulheres e homens de todas as orientações sexuais. Por isso, a criação literária erótica pode ser vista como espaço de libertação, emancipação e autodeterminação, além de propiciar uma desleitura da poesia tradicional.

Esse caráter libertário é ainda mais relevante na produção de mulheres, que são, até hoje, minoria no cânone literário nacional e internacional e, em particular, nos conservadores panoramas brasileiro e português. Logo percebemos que o que

¹ Transcrição de trecho de fala de Maria Teresa Horta gravada em 9 de maio de 2019, na Cinemateca de Lisboa, durante o I Congresso Internacional Maria Teresa Horta e a Literatura Contemporânea.

estávamos lendo e escrevendo em nossos encontros era transgressor, afinal, “a mulher que goza com liberdade é uma mulher marginal”, como propõe Isadora Sinay em *69 poemas e alguns ensaios* (2020, p. 32).

Uma das mulheres “marginais” que descobri nesse caminho foi Olga Savary com seu *Magma* (1982), que me impressionou e inspirou profundamente. Decidi escrever sobre sua obra no trabalho de conclusão de curso de uma pós-graduação *lato sensu* em Jornalismo Cultural. Depois, lancei uma coluna para falar sobre literatura feita por mulheres na revista *AzMiná* e, quando me dei conta, estava propondo um projeto de mestrado sobre o mesmo tema.

O encontro com os Estudos Comparados, meu orientador e nosso grupo de pesquisa deram uma nova dimensão ao meu projeto. Foi por meio deles que conheci a poesia de Maria Teresa Horta e fiquei impressionada. Ao ler *Educação Sentimental* (1976), lembrava a todo momento de *Magma*. Não era uma questão de semelhança entre os versos, mas algo nos tons das duas vozes poéticas e nos temas que evocavam. Então, percebi que a leitura de uma obra através da outra enriqueceria muito minha análise – e, também, que não faria sentido escrevê-la senão assumindo meu lugar de fala, meu histórico e ponto de vista, em primeira pessoa.

E cá estamos, neste ciclo de sororidade em que a escrita de uma mulher desenrola as histórias e os versos de outra, em que Horta e Savary podem ser um espelho uma para a outra ou para suas leitoras. Afinal, ler mulheres é reconhecer-se nos reflexos da outra para buscar sua identidade e um espaço para si num mundo que nos foi, desde sempre, restrito. Por isso, esta pesquisa pretende formar parte do incessante, porém incansável, trabalho de resgate histórico das mulheres, comprometido com a memória, o presente e o futuro.

Embora os pontos de contato entre as obras de Horta e de Savary me pareçam evidentes, uma dissertação sobre essa relação é inédita. Encontrei apenas um trabalho que coloca especificamente as duas autoras em perspectiva, apesar de não fazer uma comparação direta entre elas: o artigo “Ecofeminismo e literatura: diálogos possíveis na poesia de Maria Teresa Horta e Olga Savary”, de Angélica Soares (1943-2013), publicado em 2009 na revista *Lusorama*. Continuando seu

extenso trabalho com a concepção de ecologia de Felix Guattari² e a literatura de autoria feminina, que vinha desenvolvendo desde a década de 1990, Soares propõe uma leitura ecofeminista³ da poesia de Horta e de Savary.

A partir das construções imagéticas relacionadas à natureza e ao sujeito feminino presentes nas obras literárias, o ecofeminismo busca possíveis ligações entre a opressão histórica às mulheres e a destruição e o uso predatório do meio ambiente nas culturas patriarcais. Para Soares, a aproximação entre o corpo humano e o corpo da natureza na poesia erótica de autoria feminina aponta para a liberação do desejo das enunciadoras:

Estruturado numa relação de permuta e de cumplicidade entre corpo e Natureza, o discurso transgressor e libertário da sexualidade feminina configura-se como lugar de ressingularização da experiência erótica, instaurando, por isso, novas modalidades de valorização que envolvem a subjetividade e a socialidade. (SOARES, 1992, p. 110)

No artigo “Nas águas do erótico/ecológico” (1992) e no livro *A paixão emancipatória* (1999), Soares sustenta que a poesia erótica de autoria feminina aponta para uma reconciliação entre o corpo e as outras instâncias do ser, retomando valores de sociedades tradicionais menos individualistas e predatórias, o que converge para a leitura da criação literária como instrumento de libertação e resgate da corporeidade das mulheres que guia este trabalho, como aprofundarei na seção 2.

No artigo publicado na revista *Lusorama*, Soares atualiza sua crítica ao reconhecer “a necessidade de evitar-se uma tendência, dentro da teoria ecofeminista, de ênfase em ligações ou continuidade entre mulher e natureza” (SOARES, 2009, p. 196). Afinal, o que aproxima mulheres e natureza na cultura patriarcal é a opressão que ambas sofrem, e não uma identidade essencial ou biológica.

O ecofeminismo de Soares também vai ao encontro da minha análise das hierarquias de gênero presentes nos poemas de Horta e de Savary, através da ótica da transgressão. Ao ler um poema de Savary do livro *Linha d'água* (1987) no artigo

²Em *Les trois ecologies* (GUATTARI, 1989), o autor inter-relaciona meio ambiente, relações sociais e subjetividade humana e propõe a inclusão da luta pela emancipação das mulheres entre as questões ecológicas globais.

³Soares parte do conceito de ecocrítica literária cunhado por William Rueckert em 1978 e o atualiza, pensando junto às propostas ecofeministas de Mies, Shiva, Plumwood, Glotfelty, Gaard, Murphy, Armbruster, Gates, entre outras.

“Imagens ecológicas do desejo na poesia brasileira e portuguesa contemporâneas” (1997) – em que também é analisado um poema de Horta –, a pesquisadora sintetiza a subversão das relações tradicionais entre os sexos promovida na poética das autoras:

No poema, a amada “em fogo” vivência a penetração de seu corpo e bebe “os rios” do amante, na relação compartilhada, onde não há lugar para o exercício do poder, para a hierarquização opressora, que exige a existência de um sujeito e de umujeitado. Assim, desfaz-se ainda, poeticamente, o sentido de passividade “natural” atribuída à “Mulher”, pelo sistema essencialista de sexo-gênero, que vem ainda hoje interessando ao patriarcalismo. (SOARES, 1997, p. 14)

Para ela, além de rasurar as hierarquias de gênero, o erotismo das autoras analisadas “ressingulariza a relação erótica [...] apontando para reavaliações e redirecionamentos emotivos, agenciadores de investimentos afetivos altamente dignificantes” (SOARES, 2009, p. 208).

Este ponto remete à tese de livre-docência de Emerson da Cruz Inácio *Do corpo o canto, perfumada presença: o corpo, Fluxo-Floema e Novas Cartas Portuguesas* (2016), que vê o agenciamento da paixão e do prazer na criação literária como instrumento para a conquista de uma “escrita digna” (INÁCIO, 2016, p. 18) por parte das mulheres. É leitura que se faz essencial para pensar a postura autônoma tomada pelas enunciatórias ao elaborar os erotismos dos poemas do *corpus*.

A tese de Inácio dá continuidade ao grande projeto internacional de pesquisa “*Novas Cartas Portuguesas 40 Anos Depois*”, do qual participou sob a coordenação de Ana Luísa Amaral, uma das maiores referências críticas sobre a literatura portuguesa de autoria feminina e a obra de Maria Teresa Horta. Tal projeto, por sua vez, dá sequência à pesquisa “*Novas Cartas Portuguesas Três Décadas Depois*”, que deu origem à edição anotada de *Novas Cartas Portuguesas* publicada pela editora Dom Quixote em 2010, a qual tomo como referência neste trabalho.

Outra importante base sobre a poesia portuguesa feita por mulheres e a obra de Horta é *O formato mulher: a emergência da autoria feminina na poesia portuguesa* (2009), de Anna Klobucka – que também participou do referido projeto de pesquisa junto a Amaral e Inácio. Klobucka vê a emergência de uma pluralidade inédita de vozes femininas como a grande ruptura ocorrida na literatura portuguesa entre as décadas de 1950 e 1960 (KLOBUCKA, 2009, p. 203-204), da qual Horta é

um dos expoentes. Para a pesquisadora, “pensar – e escrever – atentamente (através d) o corpo tornou-se tarefa urgente para as mulheres” (KLOBUCKA, 2009, p. 211) inspiradas pelos movimentos feministas:

Também na poesia de Maria Teresa Horta, o corpo feminino se apresenta como o território semiótico que melhor acomoda o impulso poético de anarquização da linguagem e que não se deixa submeter aos moldes de significação autoritária [...]. (KLOBUCKA, 2009, p. 215)

Klobucka identifica a busca por essa linguagem subversiva em *Educação Sentimental* (1976) – uma das obras menos estudadas de Horta, devido à sua conturbada publicação – e define o livro, precisamente, como “uma viagem erótica a dois (ou a duas) que é, ao mesmo tempo, ensino e aprendizagem da geografia do corpo” (KLOBUCKA, 2009, p. 2015).

Dentre a volumosa fortuna crítica de Horta, em que se sobressaem estudos sobre *Novas Cartas Portuguesas*, destaco, ainda, a contribuição de Ana Maria Domingues de Oliveira, que coloca a trajetória da autora em perspectiva e estuda o cruzamento de pontos de virada em sua produção literária e os acontecimentos político-culturais que os contextualizam.

Já a obra de Savary é ainda muito menos estudada do que a de sua colega portuguesa, apesar de ser tema de diversos artigos e algumas teses e dissertações que, em sua maioria, tematizam o erotismo. As pesquisas mais extensas sobre a poesia de Savary são de Marleine Paula Marcondes e Ferreira de Toledo, Andréa Jamilly Rodrigues Leitão e Claudia Pastore – além, é claro, de Angélica Soares. No entanto, apenas Soares faz uma leitura efetivamente comprometida com as lutas feministas, ainda que do ponto de vista específico do ecofeminismo.

Na esteira de Soares, Leitão (2014) enfatiza, na poética savaryana, a possibilidade de reconciliação com a natureza do mundo e do corpo no encontro lírico entre os amantes. Já Toledo (2009) enfoca, na obra da poeta, uma concepção do corpo como indivisível das outras instâncias do ser, que se coloca a serviço de Eros, “revestindo-se de sentido criador de vida” (TOLEDO, 2009, p. 71). Pastore (2004), por sua vez, faz uma análise comparatista entre os erotismos de Savary e da poeta angolana Paula Tavares; no entanto, parte de uma visão essencialista do feminino que é completamente oposta à deste trabalho. Assim sendo, a crítica de Soares é a que mais dialoga com minha análise.

O primeiro conceito a estabelecer para a leitura deste trabalho – cujo dimensionamento da importância devo à Professora Marlise Vaz Bridi – é a diferenciação entre “autoria”, “escrita” e “escritura”, que será fundamental para pensar a literatura feita por mulheres. A escrita é o simples ato de escrever, que pode ser relacionado à condição social da/o⁴ escritor/a para analisar sua produção, por meio da atribuição de uma autoria. Quando um texto tem sua autoria assumida por ou atribuída a uma ou mais mulheres, estamos falando de “autoria feminina”. No entanto, a escrita em si não pode ser considerada “feminina” ou “masculina”, visto que o gênero da/o autor/a não determina o modo como escreve. Já o termo “escritura”, como proposto por Hélène Cixous (1975), pressupõe uma intencionalidade, a criação de um discurso em que a mulher se inscreva e tome para si o espaço da escrita, antes restrito aos homens. Por isso, utilizo as noções de “escritura feminina”, “escrita de autoria feminina” ou, ainda, “escrita feminista”, mas nunca “escrita feminina”.

O próprio termo “feminino” deve ser lido, nesta dissertação, como relativo a algo feito por uma mulher, e não a um certo “modo feminino”. Afinal, em consonância com Simone de Beauvoir (2009), nego a existência do “feminino” e do “masculino” como características essenciais dos sujeitos e busco o entendimento de Judith Butler (2015) do gênero como um comportamento performado pelos atores na cena social. Ainda com Butler, tomo por horizonte a noção de que os gêneros sexuais/identitários não podem ser compreendidos apenas por meio de uma lógica binária ou essencialista. Ao contrário, é preciso questionar constantemente o que foi naturalizado pela cultura.

Tal questionamento se dá, muitas vezes, no âmbito da linguagem. Uma das grandes polêmicas em relação à poesia feita por mulheres é justamente sobre como chamar suas autoras: poetas ou poetisas? Por terminar justamente em “a”, vogal que marca o feminino como diferente do masculino “neutro” em português, muitas

⁴ Cogitei usar a concordância apenas no feminino na escrita como forma de reparação do apagamento histórico das mulheres na linguagem. No entanto, considerei que isso poderia soar contrário à ideia feminista de busca pela igualdade entre os sexos, e não de uma inversão da dominação masculina pela feminina. Além disso, quero destacar as múltiplas possibilidades interpretativas de uma leitura atenta à desconstrução das lógicas essencialistas e binárias de gênero. Por isso, decidi usar “barra” para indicar a concordância com os dois gêneros existentes na língua portuguesa e, sempre que possível, colocar o feminino primeiro, ao contrário do que é de praxe. Entendo que esta opção não é suficiente para abarcar outras orientações de gênero não binárias. Contudo, foi o que melhor consegui elaborar de modo a não desrespeitar a norma culta acadêmica.

escritoras têm reivindicado o termo “poeta” para si ao longo da história – como fez Cecília Meireles no emblemático poema “Motivo”: “Não sou alegre nem sou triste: / sou poeta.” (1973, p. 5) – por entenderem que a palavra “poetisa” carrega um sentido de desvalorização da produção literária feita por mulheres. Savary alinhava-se a este argumento e autoproclamava-se poeta.

Já Horta propõe a resignificação e o uso do termo “poetisa” para marcar a diferença da escritura feminina frente à dominação masculina que ainda prevalece no meio literário⁵. Afinal, a mulher que encontrou sua voz mesmo diante desse cenário desigual tem força para reapropriar-se de um termo considerado pejorativo e subvertê-lo, num movimento semelhante ao de outras lutas de sujeitos marcados pela diferença.

Como escritora, tendo a concordar com o posicionamento de Horta em teoria, mas uso o termo “poeta” na prática, por considerar que carrega mais força semântica e sonora, gerando um maior “efeito de presença”⁶. Por buscar alinhar-me ao feminismo interseccional e respeitar a autodeterminação dos sujeitos, opto por seguir a alcunha escolhida por cada autora. Uma vez que Savary e Horta elegeram denominações diferentes, prefiro utilizar “autoras” ao me referir a ambas em conjunto.

Outro termo que tem gerado múltiplos questionamentos dentro dos movimentos feministas é justamente “mulher”, cujo uso no singular tem sido evitado por não abarcar todas as mulheres em seus contextos específicos – como as mulheres negras ou transgênero. Afinal, as lutas pela emancipação das mulheres também acontecem e se organizam em movimentos plurais, por isso escrevo “feminismos”, e não “feminismo”. Desta forma, neste trabalho, quando aparece a palavra “mulher”, embora a expressão gramatical indique o singular, o conceito será sempre plural e diverso, deixando claro que tal uso refere-se às enunciadoras e opera no campo da ficção, atendendo àquilo que sugerem os poemas.

⁵Como disse em entrevista ao jornal *O Globo*: “Eu não sou um. Sou uma. O feminino não diminui ninguém. Por que cargas d’água não havemos de dizer ‘poetisa’? Ofende alguém? Só àquelas que continuam a pensar que o que é bonito é ser poeta, porque se é tão boa quanto um homem — explicou em entrevista ao GLOBO, por telefone, de Lisboa. — A poesia das mulheres é diferente.” (O GLOBO, 2018)

⁶Como define Hans Ulrich Gumbrecht em *Produção de Presença* (2010, p. 9): “[...] a linguagem pode ser, ela também, produtora de presença. O ritmo ou o volume de um poema, por exemplo, ativam os sentidos de um modo que não se deve confundir com a atividade hermenêutica que atribui significados culturais determinados ao que tal poesia diz, assim como a vibração das cordas de um violino atinge nossos corpos a despeito do que possamos interpretar acerca da melodia em execução.”

O principal objetivo deste trabalho é valorizar, na produção poética contemporânea, a literatura feita por mulheres, considerando como as obras do *corpus* podem propiciar reflexões para os pensamentos feministas atuais. Para isso, analiso duas principais questões: como as obras *Educação Sentimental* (1976), de Maria Teresa Horta, e *Magma* (1982), de Olga Savary, veiculam corpo, transgressão e liberdade; e se os discursos eróticos do *corpus* entram em conflito com o poder patriarcal ou conformam outras abordagens relativas à heterossexualidade e aos seus dispositivos.

Em um primeiro momento, apresento a trajetória das autoras e contextualizo os lançamentos das duas obras, delineando os vetores de opressão que as cercam e os valores com os quais se chocam. Em seguida, defino os operadores de leitura: corpo, transgressão e liberdade, que guiarão o desenvolvimento do estudo.

Em um segundo momento, introduzo o modo como a enunciação e o erotismo perpassam a escrita das duas autoras e apresento a análise do que os poemas de *Educação Sentimental* e *Magma* comunicam em relação ao corpo, à transgressão e à liberdade, de forma comparativa, sempre em diálogo com a teoria.

Já em um terceiro momento, proponho olhar para o erotismo como um espaço de conflito, confronto e poder e discuto como a poesia erótica privilegiada no *corpus* constitui-se, a seu modo, em um espaço de emancipação feminina. Além disso, analiso os discursos eróticos do *corpus* em relação ao poder patriarcal e à heterossexualidade dominante e seus dispositivos, buscando observar se existem propostas de vivências sexuais alternativas ao padrão patriarcal, ainda que dentro da heterossexualidade.

Por fim, as considerações finais fazem uma amarração das ideias expostas na dissertação, destacando os pontos que se sobressaem e as propostas que possibilitam continuar estes estudos.

2 ESPINHAÇO DO TEMPO: CONTEXTO E CONCEITOS

“A árvore que persigo mato adentro
navega no espinhaço deste tempo.”
(SAVARY, 1982, p. 21)

Maria Teresa Horta é uma das mais aclamadas e prolíficas poetisas portuguesas do século XX. Nasceu em 1937, em Lisboa, em uma família da antiga aristocracia – um de seus antepassados mais célebres é a poetisa Marquesa de Alorna (1750-1839), com quem compartilha a rebeldia de escrever como mulher. Estudou na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e estreou na literatura com o poemário *Espelho Inicial*, em 1960. Em seguida, junto a outros autores iniciantes, participou da emblemática publicação de *Poesia 61* (1961), que se tornou um marco da experimentação poética em Portugal.

Suas obras mais famosas são *Minha senhora de mim* (1971) e *Novas Cartas Portuguesas*, esta publicada em 1972 em Portugal⁷, em coautoria com Maria Isabel Barreno e Maria Velho da Costa – que ficaram conhecidas como as “Três Marias”. Além de inovar ao transcender os gêneros textuais canônicos, o livro causou grande impacto por defender a libertação social da mulher e por indiretamente criticar a Ditadura Salazarista (1933-1974), pela qual foi imediatamente censurado e as autoras, processadas, o que gerou furor no movimento feminista internacional. Devido à agitação política em torno de *Novas Cartas Portuguesas*, o livro causou muito mais polêmica do que *Educação Sentimental* (1976), apesar deste veicular um erotismo muito mais explícito do que a publicação escrita a seis mãos.

Além da literatura, Horta dedicou-se a uma longa carreira jornalística e trabalhou em alguns dos mais importantes jornais do país. Suas origens privilegiadas nunca a impediram de participar de lutas por causas sociais, em especial, as do feminismo, do qual é um dos grandes expoentes da sua época. Foi chefe de redação da principal publicação periódica comprometida com as lutas feministas nos anos 1980 em Portugal, a revista *Mulheres* (1978-1990), e uma das criadoras do Movimento de Libertação das Mulheres (MLM), em 1974.

Em 2004, foi reconhecida como Grande-Oficial da Ordem do Infante D. Henrique por sua contribuição para a expansão da cultura portuguesa, além de ter sido contemplada com diversos prêmios literários. Até 2020, publicou mais de 40

⁷No Brasil, a obra foi publicada pela primeira vez em 1974, pela Editora Nórdica.

livros próprios, entre poesia, prosa e gêneros híbridos, e não pretende parar de produzir com o avançar da idade. Apesar de ser amplamente conhecida entre as feministas e os amantes da literatura e no meio acadêmico, a obra de Horta é raramente incluída nos currículos escolares, o que limita sua popularização.

Olga Savary nasceu, em 1933, em Belém do Pará, filha de pai russo e mãe paraense e viveu parte da infância em Fortaleza. Nos anos 1940, mudou-se para o Rio de Janeiro, onde vive e trabalha como escritora, tradutora e jornalista até hoje. Começou a escrever ainda na infância e a publicar poemas em jornais e revistas do Pará, de Minas Gerais e do Rio de Janeiro na juventude. Seu primeiro livro, *Espelho Provisório* (1970), só foi publicado aos 37 anos de idade, mas reúne poemas produzidos desde 1947.

A obra foi prefaciada pelo poeta Ferreira Gullar e agraciada com o Prêmio Jabuti de Autor Revelação, concedido pela Câmara Brasileira do Livro em 1971. Seu segundo livro, *Sumidouro* (1977), ganhou o Prêmio de Poesia da Associação Paulista dos Críticos de Arte, e o terceiro, *Alta Onda* (1980), recebeu o Prêmio de Poesia Lupe Cotrim Garaude da União Brasileira dos Escritores de São Paulo.

Estreou no jornalismo na década de 1970, com a coluna *As dicas*, no jornal *O Pasquim* e passou a colaborar com várias publicações no Brasil e no exterior. Também se dedicou à tradução de expoentes literários latino-americanos como Pablo Neruda, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa e Octavio Paz, além de mestres do haikai japonês como Bashô, Buson e Issa. Além disso, procurava valorizar suas origens ao utilizar palavras do idioma tupi em algumas de suas criações.

Savary publicou mais de 20 livros de poesia e ficção próprios e participou de mais de mil antologias como autora convidada ou organizadora – destacando-se pela organização da primeira antologia de poesia erótica brasileira em 1984. Apesar de ter sido muito aclamada entre os anos 1970 e 1990, de ter recebido diversos prêmios nacionais e internacionais e de contar com uma extensa e consistente produção literária, hoje, a autora não é tão conhecida e estudada quanto outras escritoras contemporâneas suas, como é o caso de Hilda Hilst, Adélia Prado ou Ana Cristina César, mesmo entre pesquisadores de literatura. Faleceu em 15 de maio de 2020 no Rio de Janeiro.

Ao contrário de Horta, Savary nunca participou de movimentos sociais ou feministas. No entanto, ao publicar *Magma*, em 1982, reconheceu o caráter

transgressor da escrita erótica de mulheres ao reivindicá-lo como o primeiro livro exclusivamente composto de poemas eróticos a ser publicado por uma mulher no Brasil. Tal reivindicação é discutível, visto que a obra foi precedida por *Meu glorioso pecado* (1928), de Gilka Machado, de um erotismo mais velado, mas não menos corajoso à sua época. No entanto, isso não diminui a importância de *Magma*, apenas evidencia a escassez desse tipo de produção por décadas no país.

Manifestando-se ou não sobre o tema, tanto Horta quanto Savary publicam poemas eróticos em um momento de retomada dos movimentos de luta das mulheres em seus países. A temática que coloca o corpo da mulher em evidência converge com as reivindicações dos movimentos feministas da época, que se intensificam frente à repressão e à censura promovidas pelos governos autoritários, tanto em Portugal quanto no Brasil.

Mesmo transgredindo os limites do cânone e da tradição literária, as escritoras em geral foram e seguem sendo apagadas repetidas vezes da história oficial da literatura. São muito menos conhecidas, estudadas e escolhidas para compor antologias, eventos literários ou programas de ensino. Quanto às autoras analisadas neste trabalho, Savary é bastante esquecida no panorama literário brasileiro, enquanto Horta recebe mais reconhecimento em sua terra natal – no entanto, é preciso considerar as maiores possibilidades de articulação dos discursos de emancipação da mulher em países com menor grau de desigualdade social, como é Portugal em relação ao Brasil. Ainda assim, a simples inclusão de autoras no cânone não garante sua relevância, já que, muitas vezes, são lidas de forma tendenciosa e incorporadas ao discurso machista dominante.

2.1 Contexto: escrever sob repressão

Se, como sugeriu Ezra Pound (2006, p. 78), o artista pode atuar como uma “antena” catalisadora dos pensamentos e sentimentos persistentes na sociedade em que habita, em *Educação Sentimental* (1976) e *Magma* (1982), Maria Teresa Horta e Olga Savary podem ser vistas como intérpretes dos anseios das mulheres em contextos de transição política e ideológica, de regimes ditatoriais em decadência a movimentos libertários em ascensão. Ainda que assumam posições públicas diferentes em relação aos feminismos, esse substrato social semelhante pode ser refletido a partir da leitura das obras de ambas as autoras.

A distância histórica entre Europa Ocidental e América do Sul não resulta em cenários sociais tão distintos em termos de política e de comportamento quando se compara Portugal dos anos 1970 ao Brasil dos anos 1980. As duas nações eram dominadas há algumas décadas por ditaduras de forte cunho ideológico, cujo poder repressivo se manifestava especialmente em relação à moral e aos costumes e tinha grande impacto sobre a produção cultural – seja pela censura, seja pela temática que inspirava a criação artística. Assim, a análise das obras do *corpus* revelará a interação entre as ideias veiculadas pelos poemas e o meio em que foram criados.

2.1.1 Teresa e o salazarismo

“Até 1974, eu só conhecia o fascismo, nunca havia experimentado outro modo de vida”, contou Horta em entrevista a Elvis Veiguiha para o projeto *Disquiet – International Literary Program* (2014, 10’), exibido durante o I Congresso Internacional Maria Teresa Horta e a Literatura Contemporânea, realizado pela Universidade de Lisboa em maio de 2019. A afirmação é literal, visto que a autora nasceu em 1937, no começo do período conhecido como Estado Novo, ou salazarismo, que perdurou de 1933 a 1974. “Deus, Pátria, Família”⁸ era o lema do regime liderado por Antônio de Oliveira Salazar, que se caracterizou pelo autoritarismo político, pela intervenção estatal na economia, pelo isolacionismo nacional, pelo ruralismo e pelo colonialismo.

Essa política econômica foi responsável pelo grande atraso do desenvolvimento português em relação às outras nações europeias, que já apresentavam altos índices de industrialização na primeira metade do século XX. Esse quadro começou a ser revertido a partir da segunda metade do século, quando o setor secundário finalmente ultrapassou o crescimento do primário. No entanto, a aceleração da economia não foi acompanhada pelo aumento da oferta de empregos, o que obrigou uma boa parcela da população economicamente ativa a emigrar ou integrar-se ao serviço militar nas guerras em que as colônias portuguesas lutavam por sua independência durante as décadas de 1960 e 1970 em África (MARTINS, 2006, p. 7).

⁸Como mostra o cartaz de propaganda do regime “Deus, Pátria, Família: A Trilogia da Educação Nacional” da série *A Lição de Salazar*, editada em 1938 pelo Secretariado da Propaganda Nacional do Estado Novo e distribuída para as escolas primárias portuguesas.

A melhora no desenvolvimento socioeconômico do país tampouco garantiu avanços nos direitos individuais ou mais liberdade de pensamento, comportamento e expressão. A repressão coibia qualquer manifestação de ideias dissonantes às do regime e infiltrava-se no cotidiano social, criando um clima de temor permanente:

A polícia política espalhava a sua influência insidiosa por todo o país, por meio de uma rede de colaboradores e espiões. Poucos recursos havia contra suas pressões. Com o perigo à espreita em cada conversa política, as pessoas tornaram-se esquivas, desconfiadas e silenciosas... Evitando excessos públicos ou escondendo-os habilmente de olhares estrangeiros, Salazar criou um clima de terror “moderado” que era implacável, vigilante e devastadoramente eficaz. (MARTINS, 2006, p. 8 apud MAXWELL, 1999, p. 31)

A imposição da moral salazarista não se restringia à vida pública: o governo buscava controlar até mesmo os aspectos mais íntimos da vida privada da população, como o erotismo e a afetividade. Se, durante a Primeira República (1910-1926), os movimentos feministas portugueses haviam se fortalecido com a aprovação de legislações favoráveis à emancipação da mulher, como o direito ao divórcio, em meados dos anos 1950, o poder legislativo avançava em direção contrária.

Um exemplo explícito do conservadorismo de costumes aplicado às leis de Estado é a Postura n.º 69.035 publicada pela Câmara Municipal de Lisboa em 9 de janeiro de 1953, que determinava “à Polícia e Guardas Florestais uma permanente vigilância sobre as pessoas que procurem frondosas vegetações para a prática de actos que atentem contra a moral e os bons costumes”, conforme destaca Michelle do Nascimento (2019). Tais atos são listados em ordem crescente de gravidade e multas correspondentes: “Mão na mão”, “Mão naquilo”, “Aquilo na mão”, “Aquilo naquilo”, “Aquilo atrás daquilo” e “Com a língua naquilo” (NASCIMENTO, 2019). Caso fosse flagrado em alguma dessas ações, além de multado, o casal poderia ser preso e fichado.

Na tese *Feminismos em Portugal (1974-2007)* (2008), a historiadora Manuela Tavares defende que, nos anos 1960, a ideologia estatal impediu que a segunda onda feminista chegasse ao país trazendo avanços para a liberdade sexual das mulheres, como a pílula anticoncepcional, que foi proibida pelo governo: “É o próprio Oliveira Salazar que afirma que as mulheres não atingem a felicidade pelo prazer,

mas sim pela renúncia. Numa sociedade com um grande domínio do catolicismo, o sexo equivalia ao pecado” (TAVARES, 2008, p. 119).

O movimento feminista estava enfraquecido no país sem a atuação de associações femininas até a criação do Movimento Democrático de Mulheres (MDM), em 1968, ligado ao Partido Comunista Português (PCP). No entanto, durante o Estado Novo, as reivindicações do MDM se concentraram em temas mais gerais da sociedade portuguesa, como a oposição à guerra colonial e o apoio aos presos políticos (TAVARES, 2008, p. 169), deixando as questões relativas às condições de vida e liberdade das mulheres em segundo plano.

Outro aspecto da repressão moral do Estado, e um dos mais eficazes, era a censura, instituída desde 1926, durante a Ditadura Nacional que antecedeu o salazarismo. Como propõe Michel Foucault em *A ordem do discurso* (1970), a interdição à livre expressão é um dos mais evidentes “procedimentos de exclusão” utilizados por governos autoritários para controlar a produção do discurso e costuma ser aplicada, especialmente, quando a sexualidade e a política emergem como tema. “Por mais que o discurso seja aparentemente bem pouca coisa, as interdições que o atingem revelam logo, rapidamente, sua ligação com o desejo e com o poder” (FOUCAULT, 1996, p. 10).

Assim, sob uma ótica extremamente moralista, até 1974, em Portugal, a imprensa periódica, o rádio, a televisão, o teatro e o cinema sofriam censura prévia, enquanto os livros ficavam à mercê de recolhimento pós-publicação. Isso dava à literatura uma certa “vantagem” em relação às outras formas de expressão, pois conseguia chamar atenção para ideias contrárias ao regime, ainda que rapidamente e com alcance reduzido.

Foi dessa forma que a política passou a interferir mais diretamente na obra de Maria Teresa Horta. A autora já se envolvia com a resistência à ditadura em sua carreira jornalística e como diretora do ABC Cineclube de Lisboa. As críticas ao governo também integram sua produção literária desde seu primeiro livro, *Espelho Inicial* (1960), e foram se intensificando nas obras seguintes, que demonstram uma preocupação com as desigualdades sociais relacionadas à mentalidade colonial – notadamente em *Cronista não é recado* (1967) – e evidenciam a construção de uma voz feminista, como em *Ambas as mãos sobre o corpo* (1970).

No entanto, foi a publicação de *Minha Senhora de Mim*, em 1971, que marcou o início da perseguição da autora pela censura. Conforme analisa Ana Maria Domingues de Oliveira:

Trata-se de um livro de muitas faces, que pode ser visto como uma releitura da poesia do Trovadorismo português, sobretudo no que concerne às cantigas de amigo. Os poemas seriam, segundo este ponto de vista, reescrituras daquela modalidade poética, tendo agora, de fato, uma mulher como autora, reivindicando seu direito à escritura, à sua própria voz. (OLIVEIRA, 2016, p. 52).

Os poemas colocam o corpo e o direito ao prazer em evidência, propondo uma dicção erótica feminina:

ROSA

Desenha no meu ventre
a rosa
com o teu esperma

Ó meu amor!

Como a tua boca
é doce
no cimo das minhas pernas
(HORTA, 2014, p. 50)

Nesse poema e em toda obra, Horta propõe uma voz de mulher que conduz o amante na exploração sexual e exalta o gozo do seu próprio desejo, poetizando, inclusive, práticas consideradas extremamente obscenas à época, como o sexo oral no corpo feminino. O choque dessas ideias com o moralismo do regime era evidente, o que determinou que a polícia política recolhesse a publicação das livrarias imediatamente. Além disso, o então Subsecretário de Estado da Presidência do Conselho, César Moreira Baptista – que já vinha acompanhando a trajetória de Horta e havia criticado publicamente sua nomeação como primeira mulher diretora de um cineclube em Portugal –, ameaçou fechar a editora Dom Quixote caso publicasse novamente qualquer obra da autora.

A perseguição chegou a invadir a vida pessoal de Horta e culminou em um episódio de agressão física em público, como contou a própria poetisa durante o XXI Encontro dos Professores Brasileiros de Literatura Portuguesa, realizado em 2007 na Universidade de São Paulo (USP):

Na mesma altura começaram os telefonemas e as cartas anónimas, com ameaças e grosserias, quer para casa quer para “A Capital”, o jornal onde trabalhava. Tudo isto num crescendo, que culminou com o meu espancamento, uma noite em plena rua: três homens atiraram-me ao chão e sem pararem de me bater, por entre palavrões e obscenidades, gritavam: “isto é para aprenderes a não escreveres como escreves”. (HORTA, 2007 apud OLIVEIRA, 2016, p. 53)

Não por acaso, o livro é considerado pela própria autora como ponto de viragem em sua carreira, que se tornaria ainda mais politicamente provocativa nos anos seguintes:

Minha senhora de mim foi, pois, um livro determinante, quer na minha obra, quer na minha vida pessoal. Depois de o publicar, fiquei só na planície ardente. E até a aragem que me fazia mover os cabelos, era de brasa. Tinha infringido os códigos, tinha tomado de assalto na Literatura a coutada masculina da escrita erótica, com dístico à porta, prevenindo: mulher não entra! E eu entrei, extravasando. (HORTA, 2007 apud OLIVEIRA, 2016, p. 52)

Essa viragem na obra de Horta coincide com uma nova fase da ditadura salazarista e um novo impulso dos movimentos sociais contrários ao regime, incluindo o feminista. Em setembro do emblemático ano de 1968 – enquanto o mundo sacudia frente à Primavera de Praga, os protestos estudantis de maio na França, as manifestações contra a Guerra do Vietnã e o assassinato de Martin Luther King nos Estados Unidos, a Passeata dos Cem Mil contra o regime militar no Brasil, entre outros movimentos de revolta –, Salazar sofre um acidente cerebral que o retira da vida pública e é imediatamente substituído por Marcelo Caetano, que se torna o novo chefe do governo português.

Inicialmente, Caetano moderou a censura e tomou algumas medidas políticas que despertaram na população uma esperança de mudança e estimularam um aumento das manifestações contrárias ao governo – no entanto, qualquer ato de resistência continuou a ser duramente reprimido (MARTINS, 2006, p. 9). Esse clima de insatisfação popular refletia-se na produção cultural, especialmente na literatura, que inaugurava uma nova fase de experimentalismo e radicalização, tanto temática quanto formal.

Um dos maiores ícones desse momento literário – senão o maior – foi a publicação de *Novas Cartas Portuguesas* (1972) por Maria Teresa Horta, Maria Isabel Barreno e Maria Velho da Costa – que ficaram conhecidas como as “Três Marias”. Em vez de se retrair após as represálias contra *Minha senhora de mim*,

Horta decide aprofundar ainda mais a busca por uma voz literária “feminina” em um projeto literário coletivo que, além de borrar as fronteiras entre os gêneros textuais, joga com a questão da autoria, já que o livro é assinado pelas três autoras, sem distinção entre os textos de cada uma.

Assim como a obra anterior de Horta rasurava e reescrevia a tradição trovadoresca, *Novas Cartas Portuguesas* toma como ponto de partida *Cartas Portuguesas* (1669) livro que reúne correspondências escritas pela freira Mariana Alcoforado, no século XVII, em um convento em Beja, a seu amado Marquês de Chamilly. Ao eleger essa obra muito presente no imaginário do país, as autoras buscavam um “coração feminino e português” (OLIVEIRA, 2016, p. 57) como cerne do trabalho, para então recriá-lo e subvertê-lo por meio de uma voz comprometida com a libertação das mulheres:

Só que em Beja ou Lisboa, de cal ou de calçada – há sempre uma clausura
pronta a quem levanta a garimpa contra os usos:
freira não copula
mulher parida e laureada
 escreve mas não pula
(e muito menos se o fizer a três)
com a Literatura
LITERATURA, não se faz
rodinhas
(BARRENO; HORTA; COSTA, 2017, p. 6)

Tudo na obra é intencionalmente provocativo: a linguagem experimental entre a carta, o poema e o relato; as referências explícitas às tradições cultural e literária conservadoras; a crítica à literatura canônica, com “L” maiúsculo, que não dá espaço às escritoras; e o erotismo no feminino plural. Não é de se espantar, portanto, que tal ousadia fosse repreendida com “clausura”. Mal acabara de ser lançado em Portugal, o livro foi apreendido pelo regime português e as autoras, acusadas de ofensa à moral e aos costumes e de promoção da inaceitável “emancipação da mulher em todos os seus aspectos” (AMARAL; MOURATO, 2015).

Tal emancipação, sobretudo no que diz respeito ao direto das mulheres ao corpo e ao prazer, era justamente a bandeira dos movimentos feministas de segunda onda, que se expandiam rapidamente na Europa e nos Estados Unidos nas décadas de 1960 e 1970 e com os quais as autoras tinham forte ligação – principalmente com as feministas francesas, como Simone de Beauvoir e Hélène Cixous, a quem enviaram exemplares do livro. Foi então que a obra transcendeu de

vez a tênue fronteira entre literatura e sociedade e passou a gerar efeitos sobre a política e a história. A proibição da venda e circulação de *Novas Cartas Portuguesas* e a perseguição às “Três Marias” geraram ampla repercussão internacional. Movimentos feministas ao redor do mundo tomaram a causa para si como algo que dizia respeito a todas as mulheres (TAVARES, 2008, p. 200). Os protestos em apoio às autoras tomaram tal proporção que chegaram a atrapalhar a realização do seu julgamento⁹.

A pressão da elite intelectual e de movimentos sociais pela soltura das autoras era mais um foco de incêndio no calor da insatisfação com o regime. Essa agitação deixou de ser apenas popular e tomou parte das forças armadas portuguesas, culminando na queda do governo com a Revolução dos Cravos em 25 de abril de 1974. Em 7 de maio do mesmo ano, Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa foram absolvidas, e seu livro foi reconhecido pelo juiz responsável como “obra de arte, de elevado nível, na sequência de outras obras de arte que as autoras já produziram” (MOURATO, 2015). Logo após a conclusão do julgamento, aproveitando a mobilização e a proximidade com os movimentos feministas internacionais, sobretudo os franceses, Barreno e Horta participam da fundação do Movimento de Libertação das Mulheres (MLM) em Portugal.

Completamente envolta pelo furor de *Novas Cartas Portuguesas*, entre as audiências intermináveis do processo, Horta escrevia novos poemas eróticos que viriam a compor seu próximo livro, *Educação Sentimental*. No entanto, aconselhada por seu advogado a retirar todos os seus escritos originais de casa para evitar a apreensão da censura, envia uma cópia do que viria a ser a obra e outros poemas avulsos à sua editora, como contou durante o I Congresso Internacional Maria Teresa Horta e a Literatura Contemporânea (2019):

Entretanto, eu escrevia os poemas calmamente, com bastante constrangimento, mas não podia deixar de escrever, porque nunca se diz

⁹“A solidariedade criada internacionalmente em torno das *Novas Cartas Portuguesas* foi, para Maria Teresa Horta, o exemplo mais espantoso do que pode ser a solidariedade das mulheres. ‘Aqui não tivemos a mesma onda de solidariedade pelas condições que o regime impunha. Não aparecendo notícias nos jornais, as mulheres não sabiam’ [Horta em entrevista a Tavares]. É um facto que foram poucas as notícias que surgiram na altura. O jornal *República* publica, a 25 de Outubro de 1973, uma pequena notícia, informando que tinha começado, nessa manhã, o julgamento das três escritoras: ‘Audiência secreta no processo das *Novas Cartas Portuguesas*’. A notícia refere que o juiz tinha mandado evacuar a sala ‘onde se encontravam numerosos jornalistas portugueses e estrangeiros, observadores enviados por movimentos feministas internacionais e vários intelectuais’, por considerar que a ‘audiência era secreta’”. (TAVARES, 2008, p. 193-194).

não à poesia. Ia escrevendo no tribunal os poemas que viriam a dar em *Educação Sentimental*. [...] Mas recebo um telefonema do meu advogado, Francisco Rebelo, que me diz: “Teresa, se tens poesia inédita aí, então tira já, porque se sabe que eles vão à casa de vocês fazer vistoria, e ficas sem a poesia”. [...] Escrevo à mão. Portanto, fiz cópias e dei à minha mãe um “x”, à minha sogra outro, fui espalhando assim, e dei à minha editora, que era a Futura.

Deu-se o 25 de Abril e, passados por aí dez meses, recebo um telefonema do poeta Armando Silva Carvalho, que me diz assim: “então tu acabas de publicar um livro e não me dissesstes nada?”. Eu disse: “E eu publiquei um livro?”. Ele disse: “*Educação Sentimental*”. Fico estarecida. (HORTA, 2019)¹⁰

A autora foi então buscar esclarecimentos na editora Futura, onde foi informada de que o responsável pela publicação de *Educação Sentimental* em 1976 pelo editorial *A Comuna*, sem sua autorização, era o editor Carlos Silva, ex-sócio da Futura que havia ido ao Canadá após a revolução, levando consigo a cópia do poemário enviada por ela à editora. Em meio à agitação em torno da queda do salazarismo, ao fim do julgamento de *Novas Cartas Portuguesas* e à sua atuação no MLM, Horta não havia tido a oportunidade de revisar e organizar os 115 poemas que compõem o livro. Por isso, além de ser desnecessariamente extensa e contar com muitas repetições, a obra inclui em sua primeira parte “poemas que não tinham nada a ver com *Educação Sentimental*”, como comentou a autora durante a mesma fala no congresso de 2019¹¹.

Horta nunca fez outra edição do livro, mas o reconhece como parte integrante de sua obra e o incluiu em suas antologias posteriores, inclusive na reunião de sua poesia erótica *As Palavras do Corpo* (2012). *Educação Sentimental* sugere uma resposta “feminina” ao romance homônimo de Gustav Flaubert, de 1869, que narra as aventuras do jovem Frédéric Moreau em sua descoberta do amor e do sexo. A edição d’*A Comuna* começa com trechos de *O Segundo Sexo* (1949), de Beauvoir, e uma dedicatória “A todas as mulheres/minhas irmãs”.

Apesar de reunir um conteúdo erótico bem mais explícito e ousado do que *Minha Senhora de Mim* e *Novas Cartas Portuguesas*, talvez devido à publicação atribulada, à escassez de exemplares e à falta de edições posteriores, a obra foi recebida praticamente sem crítica e há pouquíssimos trabalhos que a analisam. No entanto, o espírito corajoso do livro acompanharia toda produção da autora pós-25

¹⁰Transcrição de fala de Maria Teresa Horta gravada em 9 de maio de 2019, na Cinemateca de Lisboa, durante o I Congresso Internacional Maria Teresa Horta e a Literatura Contemporânea.

¹¹Na mesma ocasião, Horta fez questão de acrescentar que achou a capa “horrenda” e que, ao encontrar a edição sendo vendida em um quiosque de livros pornográficos em Lisboa, comprou todos os exemplares lá disponíveis.

de abril, marcada especialmente por sua atuação jornalística como chefe de redação da revista *Mulheres* (1978-1989).

À Revolução segue-se um período conturbado de disputas entre grupos de esquerda e direita que culmina na realização de eleições diretas em 1975 e na redação de uma nova Constituição em 1976. Diante dos novos impasses do regime democrático, a euforia pela libertação do fascismo logo dá lugar à desilusão com as utopias mais próximas ao socialismo, e um sentimento de desencanto e instabilidade passa a ser refletido na produção literária nascente.

2.1.2 Olga e a ditadura

Portugal não era o único país que vivia um clima de incerteza entre o final dos anos 1970 e começo dos anos 1980. Enquanto as nações desenvolvidas sofriam os reflexos da crise do petróleo da década de 1970 e do recrudescimento da Guerra Fria (1947-1991), no Brasil, a economia absorvia os impactos da crise internacional somada à decadência do regime militar (1964-1985) e entrava em uma recessão com altos índices de inflação e desemprego, o que impulsionaria o movimento pelas “Diretas Já” entre 1983 e 1984.

Se a economia brasileira estava em declínio, o mesmo não acontecia com a cultura. A explosão mundial da contracultura e dos movimentos de libertação da juventude nos anos 1960 e 1970 – marcada, no país, pelo Tropicalismo e pela luta contra a ditadura – possibilitou “um sobressalto do subjetivo, uma renovação da psicanálise e das ciências humanas, uma vontade de potência”, como propôs a teórica búlgara Júlia Kristeva (1998, p.13) em entrevista sobre a época publicada no jornal *Folha de São Paulo*. Identificados com os ideais socialistas, jovens, intelectuais e artistas buscavam desconstruir as instituições tradicionais como Estado, família, casamento e religião, em direção a uma sociedade mais igualitária.

A iminente crise dos regimes socialistas, somada à ascensão da classe média e à diversificação dos sujeitos participantes dos movimentos de contestação – em que se destaca a crescente participação das mulheres –, propiciou que os principais questionamentos comesçassem a se deslocar da luta de classes para opressões mais específicas, como o racismo, a homofobia e o machismo, o que impulsionava uma vontade de subversão da ordem comportamental cotidiana.

O comportamento foi um dos pilares da estética do movimento tropicalista, que influenciou fortemente a juventude das décadas de 1970 e 1980, bem como o posterior movimento da poesia marginal, como aponta um de seus expoentes, a autora Ana Cristina César, em *Escritos no Rio*:

Usando cabelos longos, extravagantes, atitudes inesperadas, a crítica política dos jovens baianos busca inovar em relação ao modo de fazer política da esquerda tradicional, em que a prática revolucionária deixa de lado os aspectos existenciais e de comportamento, fazendo-se grave, séria, sagrada, conceitual e deserotizada. (CESAR, 1993, p. 124)

A liberdade proposta pelos movimentos de vanguarda enfatizou a sexualidade livre e causou “alterações profundas, que geraram um distanciamento enorme, como um fosso entre a geração de mulheres antes e depois dos anos 60. A passos largos nos anos 70 e 80, portanto, fomos abrindo caminhos que pareciam totalmente fechados às nossas mães”, afirma Sandra Nascimento Souza (2007, p. 20) em *Mulheres em movimento: memória da participação das mulheres nos movimentos pelas transformações nas relações de gênero dos anos 1970 a 1980*.

Apesar de a circulação de ideias de liberdade e emancipação feminina ter se ampliado com a abertura política no final do regime militar, o conservadorismo e o machismo ainda predominavam na sociedade brasileira. A pesquisa de Souza mostra que até nos movimentos sociais de esquerda havia grande disparidade entre os sexos, com frequentes relatos de experiências de machismo sofridas por mulheres dentro dos próprios grupos ativistas que integravam. Tanto na política institucional quanto na militância civil, a liderança era quase exclusivamente masculina.

A desigualdade de oportunidades entre homens e mulheres explicitava-se, especialmente, no mercado de trabalho. Ainda que a taxa de atividade econômica feminina tenha subido de 13,6% em 1950 para 29,6% em 1976 – como mostra o estudo *Mulher, Sociedade e Estado no Brasil* da UNICEF (1982) –, esse tímido percentual representa menos de um terço do total de brasileiras empregadas, frente a 74,2% dos homens (BARROSO, 1982, p. 17-18). De acordo com o mesmo estudo, as oportunidades de emprego para as mulheres limitavam-se aos cargos mais baixos da hierarquia ocupacional, a poucas áreas de atuação – em especial, o magistério, seguido pelo setor de serviços – e a condições de trabalho inferiores às masculinas, sobretudo, com salários menores.

Em relação à sexualidade, as brasileiras já experimentavam mais liberdade que suas mães e avós. Em 1978, 62% das paulistas casadas usavam algum método anticoncepcional, principalmente, a pílula (25%). No entanto, observa-se um aumento significativo do número de abortos (ilegais) entre 1960 e 1975, principalmente entre mulheres com menor nível de educação – o Estado não garantia creches ou pré-escolas para os filhos das trabalhadoras, o que dificultava ainda mais sua autonomia (BARROSO, 1982, p. 92-93). Além disso, na educação familiar e formal, ainda prevaleciam os ideais da virgindade e do casamento.

Assim como em Portugal sob o salazarismo, até os anos 1970, a luta das brasileiras que participavam de movimentos sociais concentrava-se nas pautas mais gerais contra a ditadura. Os questionamentos feministas só passam a ganhar um novo fôlego no país a partir de 1975, com a promoção do Ano Internacional da Mulher pela Organização das Nações Unidas (ONU):

A iniciativa da ONU foi particularmente importante para as mulheres brasileiras, por ter propiciado um espaço de discussão e organização, numa conjuntura política marcada pelo cerceamento das liberdades democráticas. Assim, 1975 foi um ano em que as mulheres, principalmente nos Estados de São Paulo e Rio de Janeiro, puderam falar de seus problemas específicos e ampliar o debate para outros setores sociais. (BARROSO, 1982, p. 163)

No artigo “Fragmentos de leitura nas lembranças feministas: Brasil e Argentina, 1960 – 1980”, a historiadora Joana Vieira Borges destaca o surgimento de diversos grupos e veículos de informação em busca da igualdade de gênero no país a partir de então:

No Brasil, surgiram os movimentos de mulheres (em clubes de mães e associações de bairros), o Movimento Feminino pela Anistia (MFPA) e o Centro da Mulher Brasileira (CMB), ambos em 1975, os periódicos *Brasil Mulher* (1975), *Nós Mulheres* (1976) e *Mulherio* (1981), além dos grupos de reflexão e outras organizações formadas no interior dos partidos políticos. (BORGES, 2011, p. 10)

Com base em entrevistas a militantes da época para sua tese de doutorado (2013), Borges destaca *O segundo sexo* (1949), de Simone de Beauvoir, e *Mística feminina* (1963), da estadunidense Betty Friedan, como as obras que mais influenciavam as feministas de então. Em 1960, Beauvoir esteve no Brasil e conferenciou sobre o papel da mulher na sociedade. A partir de então, começaram a

surgir edições nacionais da sua obra, que passaram ilesas pela censura estatal, vigente até 1988, mas mais frequente até 1974. O mesmo aconteceu com o livro de Friedan, que chegou ao país em 1971, com a vinda da autora para divulgá-lo a convite da feminista brasileira Rose Marie Muraro (1930-2014), que considerou a visita como um dos primeiros passos para a formação de um “feminismo à brasileira” (BORGES, 2013, p. 298).

Apesar de raramente se auto-afirmar feminista¹², Olga Savary frequentemente reivindicava a libertação das mulheres e sua maior inserção na literatura em entrevistas e falas públicas. É nesse contexto de fortalecimento das lutas feministas que lançou, em 1982, *Magma*, seu primeiro livro totalmente dedicado à poesia erótica, composto de 43 poemas. Na ebulição contracultural da época, a autora não participava de grupos de vanguarda específicos, mas inseria-se no cenário da cultural nacional com sua consistente produção literária e jornalística, além de atuar como tradutora e diretora do setor de Literatura da Casa do Estudante do Brasil no Rio de Janeiro, entidade ligada ao Governo Federal.

Em paralelo, Savary escrevia a coluna cultural *As dicas para O Pasquim* (1969-1991) – jornal alternativo e de resistência à ditadura conhecido por suas charges e humor crítico – e era casada com o cartunista Sérgio de Magalhães Gomes Jaguaribe, o “Jaguar”, integrante da publicação. Anos mais tarde, falou sobre a desvalorização feminina na redação do jornal em entrevista à jornalista Marina Caruso para a revista *Marie Claire* (2011): “os louros ficaram com os homens da redação, mas eu fui uma das fundadoras d’*O Pasquim*”.

A escritora também se relacionava com expoentes literários da época que se posicionavam publicamente contra o regime, como Carlos Drummond de Andrade, com quem manteve uma amizade próxima e de longa data – seu livro *AltaOnda* (1980) é dedicado a ele. Para finalizar *Magma*, participou de uma experiência de criação alternativa ao se hospedar na Casa do Sol, de Hilda Hilst, idealizada como espaço para inspiração artística, que recebeu vários escritores e artistas para temporadas de produção e pesquisa, como Caio Fernando Abreu e Lygia Fagundes Telles:

¹²“Sou feminina e feminista. Sou ligada aos assuntos femininos como mulher. Esse é o meu universo. Sempre escrevi sobre isso”, declarou a autora em entrevista a Maria Célia Teixeira publicada na Tribuna Bis do Rio de Janeiro, edição de 3 e 4 de maio de 2003.

Lancei o *Magma* em 1982, mas os poemas já estavam na minha cabeça, fermentando, havia anos. Só concluí o livro quando fui passar um fim de semana com a Hilda na fazenda dela, em Campinas, e fiquei um mês. (SAVARY apud CARUSO, 2011)

Diferente de Horta, Savary nunca teve obras censuradas. Apesar de a censura estatal apreender mais livros por seu caráter “imoral”, “pornográfico” ou “contrário aos bons costumes” do que os propriamente políticos, muitas obras explicitamente feministas continuaram sendo publicadas mesmo durante o período mais agressivo da ditadura no Brasil (BORGES, 2013, p. 257-261). A partir de 1974, com o início da redemocratização, a intervenção estatal na circulação cultural diminuiu significativamente. Na mesma época, começam a surgir diversas seleções de literatura feita por mulheres, como *O conto da mulher brasileira* (contos com organização de Edla Van Steen, em 1978) e *Mulheres da vida* (poesias organizadas por Leila Míccolis, em 1979), e inclusive seletas eróticas “femininas”, como *Muito prazer* (contos com organização de Márcia Denser, em 1982), que conta com a participação de Savary.

A aproximada publicação de *Magma* foi anunciada em uma matéria intitulada “O erotismo como arma do feminismo”, publicada pela *Folha de São Paulo* em 1981, que traz como linha fina: “Olga Savary, uma das maiores poetisas brasileiras, acha que a mulher ainda não escreve com o corpo”. Contrariando a ideia libertária propagada pelo título, o jornalista Miguel de Almeida descreve a relação da autora com a criação erótica sob um – talvez irônico – tom de recato:

Um dia, Olga Savary sentou na máquina para escrever uma poesia. [...] Quando terminou, foi dormir. No dia seguinte, ao ler o poema, teve um susto. Ficou até vermelha. É que Olga Savary havia feito um poema erótico. Depois, relendo-o, até gostou. E guardou. Em pouco tempo reuniu uma produção de poesias eróticas, que formarão seu próximo livro, “Magma”, a sair por Massao Ohno Editor.

Ela diz: “[...] Quando comecei a fazer estes poemas eróticos fiquei até meio assustada. Andei me policiando no início. Acho que isto acontece até hoje. Mas depois eles foram ficando mais soltos, passaram a fluir mais livremente. Mesmo Drummond, que é homem, disse que só vai deixar publicarem suas poesias eróticas depois de morto. Imagine eu, sendo mulher”.

[...]

Mas Olga, estes poemas eróticos você escreve de noite, depois que chega em casa...? Aí a poetisa enfia as duas mãos nos cabelos e mergulha num denso silêncio. Não chega a ficar vermelha. Logo responde: “Sabe os poemas eróticos que é a coisa irônica, sarcástica. Este livro vai ser um grande barulho. Sei de muita gente que poderá ficar mal-humorada, não acha?”. Acho, Olga. (ALMEIDA, 1981, p. 19)

Em outra matéria, “Sob a magia poética de Olga Savary”, publicada em 1982 no jornal *O Estado de São Paulo* por ocasião do lançamento de *Magma* na capital paulista, observa-se o mesmo vício ou estratégia discursiva identificada com o patriarcalismo de tentar envolver a voz da mulher rebelde ou dissonante com os contornos do que foi culturalmente cristalizado como feminino, como a sutileza, a magia e a sugestão:

Quanto ao erotismo desses novos versos [...], Olga Savary o entende como algo que se dá por sutilezas, por metáforas e imagens muito mais sugeridas que aclaradas, portanto mais envolventes e duradouras, quem sabe mais fortes e libertadoras. (O ESTADO DE SÃO PAULO, 1982, p. 24)

É verdade que os poemas da autora são realmente permeados pelo misticismo e muitas vezes não falam do sexo de forma explícita. Minha observação é que o discurso da crítica parece sempre enfatizar justamente esses aspectos identificados com os ideais de “feminino”, em vez do caráter violento e transgressor tanto da poesia quanto das falas de Savary, talvez a fim de tornar seu discurso mais “palatável” para uma sociedade ainda tão dominada pelo machismo. Mesmo assim, a poeta torna sua rebeldia audível em seu depoimento à reportagem:

“A mulher demorou a se liberar. [...] Mas é claro que a antiguidade dessa repressão a que a mulher foi tão duramente submetida implica agora uma resistência dela em colocar o erotismo para fora, embora às vezes me pareça que ela está tão ligada a ele e o entende.”

[...]

O curioso, a dedicatória no livro: “Para Célia Nobre de Almeida Savary, primeira lição de abismo”. “Talvez seja muito safado mesmo eu dedicar poemas eróticos a uma mulher, justo à minha mãe. Há quem vá dizer de um edipianismo às avessas. Respondo não. Eu os dedico à mulher”. (O ESTADO DE SÃO PAULO, 1982, p. 24)

Na mesma página do jornal, ao lado do artigo sobre *Magma*, há indicações de outros lançamentos. Coincidentemente ou não, um deles é o livro *Como vão os homens* (1982), da jornalista francesa Christiane Collange (1930-), que discute as masculinidades e foi descrito da seguinte forma no periódico: “Sem preocupações etnológicas, Christiane chegou a ‘esses eternos meninos que são os homens’ e perguntou: ‘E então, como vão os homens?’ Resposta unânime: ‘Francamente, não estamos numa boa!’” (O ESTADO DE SÃO PAULO, 1982, p. 24). Esse emaranhado de vozes e estereótipos, que formam os diferentes discursos sobrepostos na imprensa, evidencia a emergência do questionamento sobre os papéis sociais

relacionados ao gênero e à sexualidade como um dos grandes temas em debate na época ao redor do mundo.

2.1.3 Mulheres de corpo e palavra

Nesse contexto sociocultural agitado, é evidente que Horta e Savary não escreviam sozinhas: nos anos 1970 e 1980, em meio à intensificação dos movimentos feministas tanto em Portugal quanto no Brasil, a poética tradicionalmente relacionada à produção feminina e referenciada em autoras “bem-comportadas”, como as brasileiras Cecília Meireles (1901-1964) e Henriqueta Lisboa (1901-1985) ou a portuguesa Virgínia Vitorino (1895-1967), passa a ser abalada por obras que questionam não apenas a condição social da mulher, mas suas formas de se dizer poeticamente e as formas literárias usuais em si (ESCALEIRA; INÁCIO, 2019, p. 100).

Essa nova produção transgressora encontra referência em autoras extremamente ousadas para suas épocas, como as brasileiras Francisca Júlia (1871-1920) e Gilka Machado (1983-1980) ou as portuguesas Judith Teixeira (1880-1959) e Florbela Espanca (1894-1930). No entanto, justamente por seu posicionamento contestatório, estas poetisas sofreram repetidas tentativas de apagamento da história oficial da literatura – afinal, se havia poucas escritoras compondo os panoramas literários português e brasileiro no início do século XX, as escolhidas para integrar o cânone jamais seriam as rebeldes (ESCALEIRA; INÁCIO, 2019, p. 101).

Em *O formato mulher: a emergência da autoria feminina na poesia portuguesa*, Anna Klobucka sustenta que o advento de mais mulheres como autoras foi um dos principais acontecimentos da literatura portuguesa na segunda metade do século XX – especialmente entre os anos 1960 e 1980 –, o que promoveu “a pluralização do fenômeno, estabelecido como excepcional e singular (em todos os sentidos), da participação literária feminina, e o facto de esta participação ser apreendida como existindo em pé de igualdade com a masculina” (KLOBUCKA, 2009, p. 203-204).

Para ela, a “ruptura de 60” – expressão ligada aos movimentos de renovação do discurso poético em Portugal conhecidos como *Poesia 61*¹³ e *Poesia Experimental* –, caracterizada pela exploração da materialidade do texto e por uma nova autoconsciência cultural, deve ser relacionada a uma outra ruptura referente ao “imperativo feminista da reescrita do texto cultural legado ao Ocidente europeu pelos séculos de dominação masculina” (KLOBUCKA, 2009, p. 206) que advém da ampliação da participação feminina no meio literário.

A ligação entre uma autoconsciência cultural e experimental e o aumento da participação das mulheres na literatura também pode ser observada no cenário brasileiro da época. Para Nelly Novaes Coelho, um dos principais fenômenos da literatura nacional a partir dos anos 1970 é a crescente emergência das “vozes divergentes” dos sujeitos marcados pela diferença, efetivada especialmente pela publicação de mais mulheres, negras e negros, além da literatura para crianças e jovens (COELHO, 1993, p. 11). As autoras também tiveram papel de destaque na mais irreverente e despojada produção poética e performática do período no país – a “literatura marginal”, ou “geração mimeógrafo” –, que reuniu nomes como Ana Cristina Cesar (1952-1983), Leila Mícolis (1947-), Glória Perez (1948-) e Ledusha Spinardi (1953-).

Nesse jogo estético nascente, “uma nova produção [literária] e um feminismo militante se dão as mãos, propondo-se a despoetizar, a desmontar o código marcado do feminino e do poético” (CESAR, 1993, p. 145), o que provoca a emergência de uma escrita “errante, descontínua, desnivelada, expondo com intensidade muito sentimento em estado bruto” (CESAR, 1993, p. 175), como analisa César em um de seus ensaios de crítica literária reunidos em *Escritos no Rio*. Não é de se admirar, portanto, que, para se produzir sentidos tão intensos e tão ligados ao sentir – quase material –, o corpo se torne meio e matéria da criação literária e que se eleja frequentemente o erotismo como tema (ESCALEIRA; INÁCIO, 2019, p. 101).

Dessa forma, o corpo feminino passa a marcar com força a literatura em Portugal e no Brasil tanto na poesia quanto na prosa: *Trovas de muito amor para um*

¹³É oportuno notar que este movimento, conhecido pela publicação de uma revista homônima ou uma série de livretos autorais, teve participação majoritária de mulheres entre os autores publicados: Casimiro de Brito, com *Canto Adolescente*; Fiamma Hasse Pais Brandão, com *Morfismos*; Gastão Cruz, com *A Morte Percutiva*; Luiza Neto Jorge, com *Quarta Dimensão*; e Maria Teresa Horta, com *Tatuagem* (todos publicados em 1961). Os volumes de Horta e Jorge destacam-se pela autoconsciência e pela inscrição da experiência de ser mulher na escrita.

amado senhor (1960), de Hilda Hilst; *A madona* (1968), de Natália Correia; *Novas Cartas Portuguesas* (1972), de Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa; *Os sítios sitiados* (1973), de Luiza Neto Jorge; *Educação Sentimental* (1976), de Maria Teresa Horta; *A hora da estrela* (1977), de Clarice Lispector; *Cenas de Abril* (1979), de Ana Cristina Cesar; *Terra de Santa Cruz* (1981), de Adélia Prado; e *Magma* (1982), de Olga Savary, são apenas alguns dos títulos em que esse corpo historicamente tomado como objeto coloca-se como sujeito do processo literário, provocando a ascensão de um discurso contestatário repetidamente reprimido (ESCALEIRA; INÁCIO, 2019, p. 98-99).

Atento à ideia de Michel Foucault (2015), em *Microfísica do Poder*, de que é impossível e improdutivo localizar historicamente o momento exato do surgimento de um discurso – já que este opera em um dispositivo heterogêneo que engloba outros discursos, outras instituições, o dito, o não dito e as relações entre todos esses elementos. No entanto, é possível identificar momentos em que esses discursos “submersos” pelos dispositivos de poder vem à tona. Para o filósofo, em *Prefácio à Transgressão*, a falência de “Deus” como discurso abriu a possibilidade de que os discursos sobre sexualidade emergissem na Modernidade (FOUCAULT, 1963). O discurso do sexo, fatalmente ligado à política e ao corpo, frequentemente assume um caráter contestatário e transgressor, sobretudo nos enunciadores marcados pela diferença (ESCALEIRA; INÁCIO, 2019, p. 99), como aponta Nádia Battella Gotlib:

Até o presente momento, é o grito de Macabéa [protagonista do romance *A hora da estrela*] na sua hora de agonia e morte, quando conquista a grandeza da dimensão humana pelo poder de resistência num contexto adverso, que ainda ecoa, forte, como música de fundo de toda uma história da mulher na literatura brasileira. (GOTLIB, 2001, p. 18)

Se a obra de Horta tem forte apelo social, o mesmo não acontece com a de Savary nem com a de boa parte das autoras contemporâneas a elas, sobretudo no âmbito da poesia. No entanto, ainda que não reivindicuem diretamente direitos para as mulheres, a literatura produzida por elas mostra-se insurgente e provoca rupturas na tradição literária de diferentes maneiras: por meio da mistura de gêneros textuais e do questionamento da autoria, como em *Novas Cartas Portuguesas*; pela releitura das formas tradicionais, como nos haicais de Savary; através da adoção de uma intertextualidade crítica e, por vezes, paródica, como em *Minha Senhora de Mim*; pelo uso da ironia, muito presente na poesia de Cesar, Horta e Jorge; pela

introdução da linguagem conotativa na lírica, também em Cesar e em Horta; por meio da referência nada ortodoxa a textos sagrados, como em Prado; através do uso inovador do ritmo e da métrica, bem como de formas alternativas de publicação, como na poesia experimental portuguesa e na poesia marginal brasileira; e por meio da própria enunciação no “feminino”, especialmente, no erotismo.

Nesse sentido, embora algumas obras não cumpram por princípio um posicionamento acerca das questões das mulheres, elas podem ser lidas a partir de uma premissa cara aos movimentos de emancipação feminina: “o pessoal é político”, como propôs o icônico manifesto da feminista estadunidense Carol Hanisch em 1969. Afinal, a assinatura literária “feminina” sempre se configurará como uma transgressão ao edifício canônico, mesmo que nele queira se inserir ou que corrobore com suas estruturas discursivas. Por exemplo, ainda que, em diversas entrevistas, Clarice Lispector tenha negado classificar-se como “autora feminista”, em uma crítica literária que redimensione sua obra desse ponto de vista, ela pode ser relacionada ao ato emancipatório – para si e para as outras – que resulta da escrita feita por mulheres (ESCALEIRA; INÁCIO, 2019, p. 100).

Essa dimensão transgressora e libertária da escritura feminina intensifica-se no erotismo devido ao agenciamento do corpo da mulher como cerne do processo criativo. Esse corpo deixa de ser apenas tema e passa a se inscrever no texto. Como propõe Angélica Soares em *A paixão emancipatória: vozes femininas da liberação do erotismo na poesia brasileira*:

A mulher que pensa e diz o erotismo livremente é a mesma que pensa e diz o seu papel enquanto construtora da sociedade. São faces do mesmo processo. O autoconhecimento erótico leva ao conhecimento do outro e do mundo, e à consciência do poder de transformá-lo com vontade própria. (SOARES, 1999, p. 58)

A força transformadora que surge da ativação do corpo da mulher na poesia erótica de *Educação Sentimental* e *Magma* – e faz emergir movimentos de transgressão e liberdade – entra em confronto direto com os vetores de poder da época, que operavam em oposição às ideias veiculadas nos poemas, buscando censura, silenciamento e repressão. Esse é o conflito central evidenciado pela análise comparatista das obras. Por isso, o corpo, a transgressão e a liberdade foram escolhidos como operadores de leitura neste trabalho.

2.2 Conceitos: operadores de leitura

Para a análise comparatista dos poemas, escolhi operadores críticos que funcionarão como lupas para focar pontos que evidenciam, de forma privilegiada, os conflitos entre a forma e o conteúdo dos poemas em contraste com a moralidade e o cânone dominantes, no contexto em que foram escritos e veiculados. Desta forma, a leitura da obra hortiana através da savaryana e vice-versa – em que uma se torna espelho “inicial” e “provisório” da outra – será organizada por meio de três pontos de foco principais: corpo, transgressão e liberdade, como definidos a seguir.

A escolha da abordagem comparatista possibilitará, ainda, a discussão sobre como os operadores de leitura se refletem ao longo do tempo no cânone literário e fora dele, ressignificando e atualizando as perspectivas sobre a poesia erótica feita por mulheres antes, concomitantemente e após a publicação de *Educação Sentimental* e *Magma*.

2.2.1 Corpo

“Digo do corpo
o corpo”
(HORTA, 1976, p. 93)

Do que falamos quando dizemos a palavra “corpo”? A primeira noção a se construir sobre este termo tão familiar é que, apesar de evocar uma unidade – ao menos, material –, a ideia de corpo varia significativamente de cultura para cultura, a começar pelas origens etimológicas a que o vocábulo remete em cada idioma. Uma das principais diferenças dessa significação é a noção de corpo como algo simplesmente material frente a conceitos de unidade entre carne, mente e espírito ou do corpo humano como parte da natureza e da comunidade.

A concepção mais corrente nas sociedades ocidentais modernas do corpo como matéria desprovida de humanidade – conceito ligado a uma supervalorização da Ciência, da Medicina e da Biologia – herda traços da raiz latina da palavra. De acordo com o *Grande Dicionário Houaiss* (2019), *corpus* refere-se ao corpo em oposição à alma, remetendo também ao corpo humano inanimado ou cadáver e a qualquer objeto ou substância material. *Corpus*, por sua vez, provém da raiz indo-europeia *kwerp*, da qual deriva, entre outros, o idioma alemão, que conserva a ideia

de separação entre corpo material e espiritual e possui diferentes palavras para designá-lo – *körper*, por exemplo, refere-se ao corpo material e sensível (CASTAÑEDA HERNÁNDEZ; BEJARLE PANO; SALCEDO, 2014, p. 14).

Já em hebraico, corpo é *basar*, “carne”, e define-se como algo vivo, animado e indivisível da alma, numa concepção muito próxima à de *soma*, em grego – como enumeram María del Carmen Castañeda Hernández, Guadalupe Bejarle Pano e Hugo Salcedo em *El cuerpo textualizado, el texto corporizado* (2014). Em tupi antigo, o significante de corpo, *eté*, também designa o que é “muito bom, verdadeiro, genuíno”¹⁴. Para outras sociedades que conservam modos de vida mais intimamente ligados à comunidade e à natureza, o corpo do indivíduo se confunde com o grupo e o ambiente. É o caso do povo Caneque da Melanésia, que não possui uma palavra específica para o corpo humano e usa nomes de árvores e frutos para designar os órgãos, já que não vê “ruptura entre a carne do mundo e a carne do homem” (LE BRETON, 2017, p. 27).

O estudo da etimologia evidencia o caráter cultural das concepções e vivências corporais e nos leva à Sociologia. Em *A Sociologia do Corpo*, David Le Breton (2017, p. 7) propõe a “compreensão da corporeidade humana como fenômeno social e cultural, motivo simbólico, objeto de representações e imaginários”, o que faz cair por terra a noção da experiência corporal, seus sentidos e suas sensações como algo natural e comum a todos os seres humanos:

No interior de uma mesma comunidade social, todas as manifestações corporais do ator são virtualmente significantes aos olhos dos parceiros. Elas só têm sentido quando relacionadas ao conjunto de dados da simbologia própria do grupo social. Não há nada de natural no gesto ou na sensação. (LE BRETON, 2017, p. 9)

O corpo, determinante da existência e centro da relação do homem com o mundo, converte-se em vetor semântico para a significação das coisas, bússola para a vida. Esse “instrumento” através do qual lemos o universo à nossa volta transforma-se, a todo momento, em “texto” lido pelos outros: “Emissor ou receptor, o corpo produz sentidos continuamente e assim insere o homem, de forma ativa, no

¹⁴De acordo com o *Vocabulário Tupi-Português* do Curso Elementar de Tupi Antigo da FFLCH – USP: “**eté (r-s-)** - muito bom, verdadeiro, genuíno: **xe r-eté** – eu sou verdadeiro; **s-eté** – ele é verdadeiro; **abá-eté** – homem verdadeiro
eté (t-r-s-): **t-eté** - corpo; **xe r-eté** - meu corpo; **s-eté** - seu corpo” (NAVARRO, 2019).

interior do espaço social e cultural” (LE BRETON, 2017, p. 8). Envolvida diretamente na construção dos sentidos, a corporeidade é inseparável da literatura:

El cuerpo se concibe como espacio de escritura, en donde se registran representaciones, imágenes y metáforas que sugieren más de lo que se dice. El cuerpo se manifiesta en cada sociedad, en cada cultura, como el territorio fundamental de configuración de la identidad, fusión de emociones y pensamientos, escenario cultural por excelencia para la expresión de las nociones de individuo, sujeto, persona y sociedad. (CASTAÑEDA HERNÁNDEZ; BEJARLE PANO; SALCEDO, 2014, p. 15)

A própria noção de individualidade só é possível a partir do corpo. Para Le Breton, a criação de uma concepção corporal que privilegia o individual em detrimento do coletivo foi construída nas sociedades ocidentais modernas a partir da valorização da anatomofisiologia: “não é mais o macrocosmo que explica a carne, mas uma anatomia e uma fisiologia que só existe no corpo” (LE BRETON, 2017, p. 27). Separado da natureza e dos outros, o ser humano pode, ao mesmo tempo, sentir-se separado do próprio corpo que lhe dá forma e compreender essa forma como vetor da sua identidade:

O corpo como elemento isolável da pessoa a quem dá fisionomia só é possível em estruturas societárias do tipo individualista, nas quais os atores estão separados uns dos outros, relativamente autônomos com relação aos valores e iniciativas próprias. O corpo funciona como se fosse uma fronteira viva para delimitar, em relação aos outros, a soberania da pessoa. Ao contrário, nas sociedades tradicionais e comunitárias, o corpo não existe como elemento de individuação, como categoria mental que permite pensar culturalmente a diferença de um ator para outro, porque ninguém se distingue do grupo, cada um representando somente a singularidade na unidade diferencial do grupo. (LE BRETON, 2017, p. 30-31)

O desenvolvimento desse processo de individuação em direção ao individualismo desemboca na criação da diferença como marcador de valor sobre os corpos nas sociedades modernas. A variedade anatômica ou visual das pessoas só passa a implicar distinções sociais quando é inserida em um sistema de valorização de certas características físicas em detrimento de outras. Assim, nasce a diferenciação social entre os sexos e as raças, da qual derivam o machismo e o racismo.

A atribuição de valores morais não incide apenas sobre a aparência, mas também sobre o comportamento, e determina quais ações são socialmente aceitáveis de acordo com o papel social esperado do indivíduo, conforme as marcas

da diferença que carrega, ou não, em seu corpo. Desta forma, por exemplo, na sociedade judaico-cristã, espera-se que uma mulher permaneça casta até o casamento, enquanto encoraja-se a experimentação sexual masculina.

No final da década de 1960, a crise de legitimidade dos valores dominantes é impulsionada pela emergência das vozes dos sujeitos marcados pela diferença. O movimento negro, o feminismo, a “revolução sexual”, a arte performática e a ascensão da psicanálise colocam o corpo no centro do debate social, proclamando sua libertação:

Já que o corpo é o lugar do rompimento, da diferenciação individual, supõe-se que possua a prerrogativa da possível reconciliação. Procura-se o segredo perdido do corpo. Torná-lo não um lugar da exclusão, mas o da inclusão, que não seja mais o que interrompe, distinguindo o indivíduo e separando-o dos outros, mas o conector que o une aos outros. Pelo menos este é um dos imaginários sociais mais férteis da humanidade. (LE BRETON, 2017, p. 11)

Talvez, por isso, observe-se, na produção artística alternativa emergente nesses momentos de crise de valores, uma vontade de regresso às concepções mais tradicionais e holísticas do corpo. Isso acontece especialmente na produção dos sujeitos marcados pela diferença, que buscam retomar o domínio sobre seus próprios corpos frente às limitações impostas a eles pela moralidade dominante.

Um dos campos privilegiados para essa retomada de poder sobre si e sua corporeidade é a literatura. Ao considerar o corpo como espaço habitado pela linguagem e sensível aos efeitos dos discursos socioculturais, concebe-se que ter um corpo é poder dizer algo com e sobre ele: “Escrever é revelar-se, fazer-se ver, apresentar o próprio rosto frente ao outro” (CASTAÑEDA HERNÁNDEZ; BEJARLE PANO; SALCEDO, 2014, p. 16, tradução minha¹⁵). Assim, “por meio do corpo, a escritura alcança uma condição liberadora, de emancipação do ser humano” (CASTAÑEDA HERNÁNDEZ; BEJARLE PANO; SALCEDO, 2014, p. 23, tradução minha¹⁶).

Para Hélène Cixous, essa liberação do corpo através da criação literária é a grande marca da escritura feminina, como sustenta no ensaio *O riso da Medusa*, de 1975:

¹⁵“Escribir es revelarse, hacerse ver, presentar el propio rostro ante el otro”.

¹⁶“Por medio del cuerpo la escritura alcanza una condición liberadora, de emancipación del ser humano [...]”.

[...] ao se escrever, a mulher fará voltar aquele corpo que lhe confiscaram, o qual tornaram um estranho em seu ninho, o doente ou o morto, e que tão frequentemente é o mau companheiro, causa e lugar das inibições. Ao censurar o corpo, censura-se, ao mesmo tempo, o fôlego, a fala. Escreve-te: é preciso que teu corpo se faça entender. Assim, irão jorrar as imensas riquezas do inconsciente. Nossa nafta, sem dólares ou ouro negro, espalhará sobre o mundo valores não cotados que mudarão as regras do velho jogo. (CIXOUS, 1975 apud BRANDÃO, 2017, p. 135-136)

A retomada da corporeidade feminina passa, não apenas pelo resgate de valores tradicionais do corpo como inseparável de todas as dimensões do ser, mas também pela promoção de uma “revolta íntima” que traz à tona a individualidade inescrutável e impulsiva da experiência corporal, como propõe Julia Kristeva (2001). Para a autora, a chegada das mulheres à cena social como protagonistas permite a revalorização da experiência sensível, o que funcionará como “antídoto” à primazia do raciocínio técnico que embasa a separação entre corpo e ser (KRISTEVA, 2001, p. 12).

Essa revolta íntima se evidencia ainda mais no erotismo, no qual a mulher encontra sua força, como propõe Audre Lorde:

Como mulheres, temos desconfiado desse poder que emana de nosso conhecimento mais profundo e irracional. Durante toda nossa vida temos sido alertadas contra ele pelo mundo masculino, que valoriza sua profundidade a ponto de nos manter por perto para que o exercitemos em benefício dos homens, mas ao mesmo tempo a teme demais para sequer examinar a possibilidade de vivê-la por si mesmos. [...] Mas o erótico oferece um manancial de força revigorante e provocativa à mulher que não teme sua revelação, nem sucumbe à crença de que as sensações são o bastante. (LORDE, 1984)

Até mesmo na criação do erotismo, quando a pulsão sexual teoricamente evocaria o aspecto primitivo e natural do corpo, a sociedade impõe valores e barreiras:

O Corpo não existe em estado natural, sempre está compreendido na trama social de sentidos, mesmo em suas manifestações aparentes de insurreição, quando provisoriamente uma ruptura se instala na transparência da relação física do ator com o mundo (dor, doença, comportamento não habitual, etc.). (LE BRETON, 2017, p. 32)

Assim, “‘escrever com o corpo’ transforma-se numa poética subversiva, turbulenta e revolucionária da escritura” (CASTAÑEDA HERNÁNDEZ; BEJARLE

PANO; SALCEDO, 2014, p. 27, tradução minha¹⁷) que, no caso das mulheres, converte-se também em forma de luta:

Escrever, ato que não somente “realizará” a relação des-censurada da mulher com sua sexualidade, com seu ser-mulher, devolvendo-lhe o acesso a suas próprias forças; que lhe devolverá seus bens, seus prazeres, seus órgãos, seus imensos territórios corporais mantidos sob sigilo; que a arrancará da estrutura superegocentrada na qual lhe reservavam sempre o mesmo lugar de culpada [...] por esse trabalho de pesquisa, de análise, de iluminação, essa maravilhosa liberação do texto dela mesma que ela deve urgentemente aprender a falar. Uma mulher sem corpo, muda, cega não pode ser uma boa combatente. (CIXOUS, 1975 apud BRANDÃO, 2017, p. 136)

No embate entre a moral opressora e a força erótica latente no corpo, cada palavra tornada pública por uma mulher desafia o silenciamento histórico sobre sua existência e torna-se uma afronta à ordem estabelecida. Ainda que ela não busque propositalmente o confronto, a conjuntura social lhe impõe o caminho da transgressão como única via possível para realizar-se enquanto sujeito autônomo e seguir em busca de liberdade.

2.2.2 Transgressão

“o grito sobre o orgasmo
que me prende e me desprende”
(HORTA, 1976, p. 159)

Em *Prefácio à Transgressão* (1963), Michel Foucault sustenta que a sexualidade moderna foi “desnaturalizada” pela violência dos discursos que se construíram sob a prerrogativa de liberá-la. Ao falar insistentemente sobre o sexo, acabamos por evidenciar os limites da linguagem para exprimir a experiência humana. Limites que coincidem com a lei, já que a sexualidade “aparece como o único conteúdo absolutamente universal do interdito” (FOUCAULT, 2009, p. 28).

A vivência erótica nos leva aos limites da experiência humana, assim, “na raiz da sexualidade, do seu movimento que nada jamais limita (porque ele é, desde sua origem e em sua totalidade, reencontro constante do limite) [...], uma experiência singular se configura: a da transgressão” (FOUCAULT, 2009, p. 31-32). Para falar sobre ela, é preciso transcender os limites do léxico e da dialética tradicional. Por

¹⁷ “[...] ‘escribir con el cuerpo’ se transforma en una poética subversiva, turbulenta y revolucionaria de la escritura.”

isso, a literatura erótica está ligada a um inevitável e constante questionamento da linguagem.

Em *Os filhos do barro* (1974), Octavio Paz elege esse movimento de interrogação e ruptura da linguagem, da tradição cultural e do cânone literário como a principal marca da poesia moderna. Para ele, a partir da construção de consciência histórica, criamos uma “sociedade da mudança” que enxerga o futuro como inesperado, em oposição às sociedades tradicionais que viam o passado como “um tempo imutável, impermeável às mudanças; não é o que aconteceu uma vez, mas o que está acontecendo sempre: é um presente” (PAZ, 1974, p. 26, tradução minha¹⁸).

Apesar de vivermos a era da valorização da mudança e do novo – do diferente –, nossas vivências ainda são limitadas pelas tradições e pelos valores desse passado que se faz presente em cada âmbito da vida cotidiana e se manifesta em discursos anacrônicos, porém persistentes, como o do machismo. O ranço patriarcal é uma tradição antiga e antiquada que continua impondo limites ao presente e manifestando-se sobre os corpos e discursos, sobretudo os das mulheres. E isso nos impulsiona à ruptura: “Não nego que os efeitos do passado estejam ainda aqui. Mas me recuso a consolidá-los, repetindo-os; a lhes conceder um mandato equivalente a um destino; a confundir o biológico e o cultural” (CIXOUS, 1975 apud BRANDÃO, 2017, p. 129). Por isso, a escritura feminina segue marcada pelo signo da transgressão, como propõe Cixous:

Impossível de *definir* uma prática feminina da escritura, uma impossibilidade que se manterá por não se poder nunca *teorizar* tal prática, fechá-la, codificá-la, o que não significa que ela não exista. Mas ela excederá sempre o discurso que rege o sistema falocêntrico; ela tem e terá lugar fora dos territórios subordinados à dominação filosófico-teórica. Ela só se deixará pensar pelos sujeitos que rompem os automatismos, os corredores da orla que não são subjugados por nenhuma autoridade. (CIXOUS, 1975 apud BRANDÃO, 2017, p. 140)

Ao questionar a autoridade, seja das leis, seja das estruturas linguísticas, o “limite abre violentamente para o ilimitado” (FOUCAULT, 2009, p. 32), mas sua ruptura é uma ação fugaz, passageira: a transgressão é algo momentâneo e inconstante. É também uma ação relativa à “falta”, ao descumprimento de um dever

¹⁸ “[...] un tiempo inmutable, impermeable a los cambios; no es lo que pasó una vez, sino lo que está pasando siempre: es un presente.”

ou norma, em busca de algo que falta para que o sujeito se sinta realizado, livre, ilimitado. Assim, enquanto persistirem as limitações do passado, a escrita feita por mulheres terá de se manter em constante movimento, fazendo da transgressão o nosso presente. Aliada à experiência do corpo, numa revolta íntima, a escritura feminina rompe com aquilo que a prende e se desprende em direção à liberdade.

2.2.3 Liberdade

“Deito-me com quem é livre à beira dos abismos
e estou perto do meu desejo.”
(SAVARY, 1982, p. 47)

Se a transgressão é uma ação relativa à falta, a liberdade é um estado relacionado à amplitude. É a experiência do ilimitado, o gozo da existência que a ruptura objetiva. No entanto, só pode ser entendida desde o negativo: é independência, desobrigação, incoerção, insubordinação. Não por acaso, o *Dicionário analógico da língua portuguesa* propõe uma significação da palavra ligada à “regalia”, ao “privilégio” e ao “poder de querer ou não querer” (AZEVEDO, 2016, p. 354). Afinal, na vida em sociedade, liberdade é poder – de acordo com o *Grande Dicionário Houaiss* (2019): “poder que tem o cidadão de exercer a sua vontade dentro dos limites que lhe faculta a lei”.

Para os sujeitos marcados pela diferença, esse poder costuma se materializar a partir da conquista de direitos, sua liberdade é algo que se almeja e se alcança com empenho e luta. Por isso, talvez esteja muito mais presente no imaginário do oprimido do que do opressor – “os prisioneiros conhecem melhor do que seus carcereiros o gosto do ar livre” (CIXOUS, 1975 apud BRANDÃO, 2017, p. 147) –, afinal, a libertação é um impulso inerente à natureza humana, como explica a moral existencialista:

Todo sujeito coloca-se concretamente através de projetos como uma transcendência; só alcança sua liberdade pela sua constante superação em vista de outras liberdades; não há outra justificação da existência presente senão sua expansão para um futuro indefinido aberto. (BEAUVOIR, 2009, p. 30)

Para Beauvoir, a conquista da liberdade é justamente a maior questão relativa à vida das mulheres na sociedade ocidental moderna:

Ora, o que define de maneira singular a situação da mulher é que, sendo, como todo ser humano, uma liberdade autônoma, descobre-se e escolhe-se num mundo em que os homens lhe impõem a condição de Outro. [...] O drama da mulher é esse conflito entre a reivindicação fundamental de todo sujeito que se põe sempre como essencial e as exigências de uma situação que a constitui como inessencial. (BEAUVOIR, 2009, p. 30-31)

Assim como nos tornamos mulheres devido à assimilação dos limites que nos são impostos historicamente e desde o nascimento, precisamos nos tornar livres a partir do questionamento desses padrões, desse “eterno” passado que insiste em se fazer presente. Por vivermos à margem de um mundo masculino, em que a história e a cultura oficiais não nos representam, Beauvoir sustenta que estamos predispostas a buscar uma salvação longe do real, na literatura e na arte (BEAUVOIR, 2009, p. 905). No entanto, para almejar nos tornarmos escritoras, artistas ou filósofas perante a sociedade, precisamos tomar posse de nossa liberdade e experimentá-la:

A arte, a literatura, a filosofia são tentativas de fundar de novo o mundo sobre uma liberdade humana: a do criador. É preciso, primeiramente, se colocar sem equívoco como uma liberdade, para alimentar tal pretensão. As restrições que a educação e os costumes impõem à mulher limitam seu domínio sobre o universo [...]. Com efeito, para tornar-se um criador não basta cultivar-se, isto é, integrar espetáculos e conhecimentos na vida; é preciso que a cultura seja apreendida através do livre movimento de uma transcendência [...]. (BEAUVOIR, 2009, p. 913-914)

Frequentemente, essa experimentação libertadora parte do corpo e da sexualidade. O impulso libertário pode ser sentido como desejo ou necessidade a partir da percepção das opressões que incidem sobre os corpos ou, ao contrário, pode surgir através de uma experiência de liberdade inesperada que leva à consciência sobre os limites impostos aos corpos e suas possíveis transgressões – assim, os três operadores de leitura escolhidos para este trabalho tornam-se dinâmicos, confundem-se e misturam-se o tempo todo, como se um se transformasse no outro, num movimento fluido.

Qualquer que seja o caminho pelo qual a liberdade emergja, essa experiência do ilimitado, da amplitude e do gozo confere um poder de emancipação ao indivíduo, que jamais aceitará se sujeitar novamente às amarras que o prendiam. Para Audre Lorde, esse poder está no cerne da experiência erótica:

O erótico é um lugar entre a incipiente consciência de nosso próprio ser e o caos de nossos sentimentos mais fortes. É um senso íntimo de satisfação ao qual, uma vez que o tenhamos vivido, sabemos que podemos almejar. Porque uma vez tendo vivido a completude dessa profundidade de sentimento e reconhecido seu poder, não podemos, por nossa honra e respeito próprio, exigir menos que isso de nós mesmas. (LORDE, 1984)

Para que haja honra e respeito próprio, é essencial que todas/os participantes da experiência erótica – seja ela solitária, seja compartilhada – enxerguem-se como seres autônomos e livres: “o amor físico tira sua força e dignidade da alegria que se dão os amantes na consciência recíproca de sua liberdade” (BEAUVOIR, 2009, p. 578).

Cixous também relaciona o erotismo à liberdade, sobretudo no corpo da mulher. Esse corpo, que nunca foi orientado para o exercício do próprio desejo na sociedade patriarcal, quando desperta para a autodescoberta, torna-se um “ilimitado cosmo que Eros percorre sem repouso” (CIXOUS, 1975 apud BRANDÃO, 2017, p. 148). Diferente do homem, cujo corpo foi culturalmente moldado para o falocentrismo, a mulher:

[...] não monarquiza seu corpo ou seu desejo. [...] a sexualidade masculina gravita em torno do pênis, gerando esse corpo (anatomia política) centralizado sob a ditadura das partes. Já a mulher não opera sobre si mesma essa regionalização em proveito do casal cabeça-sexo, que só se inscreve no interior de fronteiras. Sua libido é cósmica, como seu inconsciente é mundial: sua escrita também só pode continuar sem nunca inscrever ou discernir contornos, ousando essas travessias vertiginosas do outro, efêmeras e apaixonadas jornadas nele, nelas, neles [...]. Sua linguagem não contém, ela traz, não retém, torna possível. (CIXOUS, 1975 apud BRANDÃO, 2017, p. 148-149)

O gozo da autonomia erótica feminina ultrapassa os limites do corpo e atravessa a linguagem, impulsionando a escritora numa busca por algo que talvez sequer a palavra “liberdade” possa abarcar. Como escreveu Clarice Lispector (1980, p. 50): “Liberdade é pouco. O que desejo ainda não tem nome”. Assim, o empenho na escritura de uma libertação que contemple a mulher enquanto ser autônomo transcenderá ela mesma e “provocará uma mutação das relações humanas, do pensamento, de todas as práticas” (CIXOUS, 1975 apud BRANDÃO, 2017, p. 139). No nascimento dessa libido imensurável está o germe de uma mudança social ilimitada.

3 AQUILO QUE TE ENSINO: O CORPO DA E NA POESIA ERÓTICA DE MARIA TERESA HORTA E OLGA SAVARY

Separadas geograficamente por um oceano, Horta e Olga encontram mais semelhanças em suas poéticas do que sugerem os significados das palavras que compõem seus nomes¹⁹. Habitantes de cidades costeiras, ambas elegeram o mar como frequente referencial simbólico. Metáfora para “um macho como não há igual” (SAVARY, 1982, p. 31) ou “o ventre / ainda por abrir” (HORTA, 1976, p. 32), em *Magma* e em *Educação Sentimental*, o mar ganha contornos corpóreos.

Ao convocar elementos marítimos para suas criações eróticas, as enunciadoras dão as mãos a suas colegas galegas²⁰ e desafiam o temeroso mar das epopeias, como o de Camões (1982, IX, p. 39), onde as mulheres jamais ousavam navegar e apareciam apenas como sereias na “Ilha dos Amores” – “aquáticas donzelas” à espera de “fortíssimos barões” (CAMÕES, 1982, IX, p. 22) para recompensar-lhes os esforços empreendidos no desbravamento oceânico.

Afinal, o que separava as duas autoras de forma concreta pode unir conceitualmente sua produção poética. Ao contrariar a concepção canônica das ondas como domínio masculino, as escritoras enfrentam também a supremacia dos homens na literatura.

Passo, então, ao encontro de Horta e Olga, terras criativamente férteis, banhadas e separadas pelo mesmo mar que as une. Para preparar o terreno, começo por uma breve análise acerca da enunciação e do erotismo na obra de cada uma delas, ordenada de acordo com a data da primeira publicação dos livros que formam o *corpus* deste trabalho.

¹⁹ Apesar de a sonoridade do nome Olga remeter a alga, planta aquática, de acordo com o *Grande Dicionário Houaiss* (2020), “olga” denomina uma área de cultivo delimitada ou uma depressão em um terreno fértil.

²⁰ O questionamento do machismo cultural por meio da subversão de mitos clássicos relacionados à exploração marítima – em especial, de Penélope e Ulisses – é uma constante na literatura galega de autoria feminina desde a obra de sua “mãe de tinta”, Rosalía de Castro (1837-1885).

3.1 Palavra punhal: enunciação e erotismo na obra de Maria Teresa Horta

Desde sua estreia na poesia, Horta busca inscrever no fazer literário suas convicções políticas. Em suas primeiras obras, a autora usa tanto a primeira quanto a segunda e a terceira pessoas do singular e preocupa-se pouco em definir o gênero da voz que enuncia os poemas. Isso não revela, no entanto, um distanciamento do feminismo. Como aponta Maria João Reynaud no prefácio da mais recente antologia poética da autora, Horta busca aproximar-se do pensamento de Julia Kristeva, que entende por “homem” ou “mulher” o que resta além das nomações e ideologias reducionistas e binárias (REYNAUD, 2009, p. 21). Vejamos um poema do seu primeiro livro, *Espelho inicial* (1960):

MULHER

mulher – imagem
diz
do espaço percorrido
dos beijos do amante teu
disperso e passado
trazido à memória
do total descanso
na mudez dos sexos

constrói no ventre o filho
que morará
e acusará a cidade no teu leite
mente ele mentirá
edifica-lhe as lágrimas
e a distância

maravilhoso o sono
a que não renunciaste
ontem

mente
se te interrogarem
sobre os quilômetros contidos nos cabelos
mente
sobre o teu filho que beijas nas madrugadas
oblíquas aos espelhos
mente
de só conteres destino

fiz o tempo esperar
e quis em ti o tempo

mulher – mar
afirmo
(HORTA, 2009, p. 54-55)

Não há nada na estrutura do poema que aponte o gênero de quem enuncia, mas a preocupação com a condição social feminina se faz presente na construção narrativa que sugere um conselho dirigido a uma mulher que precise falar ou seja interrogada sobre sua vida, seu amante, seu filho. Considerando o contexto do salazarismo em que a obra se insere, é possível atribuir um sentido político ao enunciado e tomar o questionamento à destinatária do conselho – “se te interrogarem” (HORTA, 2009, p. 55) – como um interrogatório do regime. Para proteger a si mesma e aos seus, em especial, ao seu filho, ela deve mentir.

O emprego da anáfora “mente” na antepenúltima estrofe provoca dois efeitos de sentido: enfatiza a importância do conselho, o que sugere que a mulher enfrentará consequências graves caso não o siga; e produz um tom de eloquência que acelera o ritmo do poema, criando um clímax de tensão antes da pausa que antecede a estrofe seguinte – esta, por sua vez, alude também a uma pausa no tempo.

Essa pausa literal e semântica – “fiz o tempo esperar” (HORTA, 2009, p. 55) – prepara a leitora ou o leitor para a impactante metáfora que encerra o poema, a modo de conclusão: “mulher – mar / afirmo” (HORTA, 2009, p. 55). Desta forma, Horta nos propõe a mulher como “mar”, potência de infinitas possibilidades frente à realidade que busca cerceá-la. O verso “afirmo” enfatiza a apropriação feminina de dois territórios historicamente dominados pelos homens: o mar e a escrita.

Assim, este poema revela o começo de um intenso diálogo da autora com suas interlocutoras-leitoras fundado no reconhecimento dos laços que unem todas as mulheres, umas às outras, por sua condição social, envolvendo-as como um “mar” – agora, navegável por elas. Uma sororidade que vai se tornar concreta a partir da escrita coletiva de *Novas Cartas Portuguesas* (1972), em que as “Três Marias”, enunciando-se na primeira pessoa do plural, propõe-se a fundar “uma irmandade e um convento” para mudar sua realidade e seu tempo, criando até “um Outubro, um Maio, e novo mês para cobrir o calendário” (BARRENO; HORTA; COSTA, 2017, p. 3).

Essa “escrita poética nascida de uma exigência radical de liberdade”, como afirma Reynaud (2009, p. 23), encontra no erotismo uma forma de potencializar a expressividade dessa demanda, convocando a voz do corpo e do prazer feminino a enunciarem-se, seja em poemas dedicados ao tema, seja como pilares para a

construção poética de diversos enunciados, como neste trecho de *Mulher noite*, poema do seu livro de estreia:

vagina de chuva atada de tranças
em sombra soerguida nos muros
ventre de morte – morte
palavras roucas roucas de amor
outonos moribundos
de ombros moribundos
garça garça garça

mulher de espasmos febris de seda
rasgada
dilacerada dilacerada louca
(HORTA, 2009, p. 43)

A rede aliterativa dos primeiros versos gera uma sonoridade que amplia seu sentido sinestésico, criando um ambiente sensual para o poema. A forma, que alterna versos curtos e compridos, em especial na última estrofe, pode aludir também aos movimentos do ato sexual e do orgasmo. Desse modo, cria-se um jogo erótico entre os significados e a estrutura do poema que propicia a realização do erotismo na linguagem, como propõe Octavio Paz:

A relação entre erotismo e poesia é tal que, se pode dizer, sem afetação, que o primeiro é uma poética corporal e a segunda uma erótica verbal. [...] o erotismo não é mera sexualidade animal – é cerimônia, representação. O erotismo é sexualidade transfigurada: metáfora. (PAZ, 1994, p. 12)

Mais que uma poética corporal ou erótica verbal, “o erótico é uma fonte de poder e informação” que se assenta “em um plano profundamente feminino e espiritual”, como propõe Audre Lorde (1984) em *Os usos do erótico*. Desta forma, especialmente no caso das escritoras, o erotismo pode ser usado como estratégia de expressão e criação sobre inúmeros temas, oferecendo “um manancial de força revigorante e provocativa à mulher” (LORDE, 1984).

Pouco antes do lançamento de *Novas Cartas Portuguesas*, Horta intensifica tanto o uso do erotismo como instrumento de subversão da tradição literária quanto a enunciação marcadamente feminina para a reivindicação do seu lugar como escritora em *Minha senhora de mim* (1971), uma de suas principais obras, reconhecida pela crítica como marco de abertura à escrita de autoria feminina em Portugal:

Comigo me desavim
minha senhora
de mim

sem ser dor ou ser cansaço
nem o corpo que disfarço

Comigo me desavim
minha senhora
de mim

nunca dizendo comigo
o amigo nos meus braços

Comigo me desavim
minha senhora
de mim

recusando o que é desfeito
no interior do meu peito
(HORTA, 2009, p. 304)

No poema homônimo ao livro de 1971, Horta dialoga com o original renascentista de Francisco de Sá de Miranda que fala sobre um conflito interno: “Comigo me desavim, / No extremo som do perigo; / Não posso aturar comigo / Nem posso fugir de mim.” (MIRANDA, 1989, p. 15). Aqui, a experiência da individualidade também causa sofrimento, mas esse descontento parece relacionar-se à condição da enunciativa enquanto mulher, que precisa dissimular os desejos da carne – “o corpo que disfarço” – e o amor – “nunca dizendo comigo / o amigo nos meus braços” (HORTA, 2009, p. 304). Afinal, como bem aponta Ana Maria Domingues de Oliveira sobre o livro de Horta:

Das cantigas de amigo, os poemas guardam muitas características, como a sonoridade, o paralelismo, o refrão e, no âmbito mais temático, as referências à realização física do amor entre a mulher e seu amigo. Mas aqui não se trata mais de um trovador travestido na voz de uma mulher, e sim de uma mulher que assume o seu próprio cantar e faz uso dele inclusive para expressar seu desejo e, com voz ativa, impor sua vontade e suas formas de amar. (OLIVEIRA, 2016, p. 54)

Senhora de si, Horta reafirma a posse do seu corpo, da sua voz e da sua escrita, com as quais pretende seguir desestabilizando as estruturas canônicas patriarcais. Empreitada que, de fato, crescerá com a publicação de *Novas Cartas Portuguesas* e terá sua dimensão erótica radicalizada em *Educação Sentimental* (1976). Assim, a enunciação do erotismo na obra da autora ganha contornos marcadamente políticos e relacionados às lutas feministas.

3.2 Arredia: enunciação e erotismo na obra de Olga Savary

Desde seus primeiros poemas, Savary usa a enunciação no feminino e em primeira pessoa, salvo raras exceções. Sua voz poética se impõe e reflete muito sobre si mesma, sobre sua subjetividade e sobre a natureza das coisas. Por isso, ser mulher está presente na poesia da autora naturalmente, como forma de expressão, sem configurar um tema em si. No poema “Narciso”, de 1953, publicado em seu livro de estreia, podemos ler:

Se eu pudesse amar-me menos,
mais haveria de te amar.
Mas sou rosa emurchecendo
ferida entre espinhos
— espinhos do próprio amor.

Se eu pudesse amar-me menos...
Mas sou fonte da noite
colhida no próprio pânico
em gelada escuridão.

Se eu pudesse amar-me menos...
Mas sou alga
(não tenra de ternura
mas doida
desgarrada
violenta)
e sou onda homicida e concha,
sal, peixe,
espuma canibal.

Não me ames porque
não posso deixar menos
de me amar.
(SAVARY, 1998, p. 39)

Nestes versos, os adjetivos usados para definir a subjetividade que fala são predominantemente femininos, mas os substantivos, que também a caracterizam, são ora femininos – “rosa”, “fonte”, “onda”, “homicida”, “concha”, “espuma” –, ora masculinos – “sal”, “peixe” –, o que pode apontar para uma vontade de expressão independente de gênero ou despreocupada em defini-lo. Afinal, o que move a subjetivação da voz poética é sua energia “doida / desgarrada / violenta” (SAVARY, 1998, p. 39), que a torna “onda homicida”, exacerbada, e, ao mesmo tempo, “concha”, ensimesmada.

Dessa autodefinição reflexiva encontrada em muitos poemas da autora, costuma desprender-se um caráter erótico por ser profundamente íntima e ligada à

natureza. Carregada de simbolismo, a poética savaryana é povoada por elementos naturais frequentemente associados ao sexo – como a misteriosa concha, ligada ao órgão sexual feminino, e o escorregadio peixe, ao masculino. No entanto, “peixe” também simboliza união na fé cristã e “sal”, a espiritualidade e o que dá sabor à vida. Essa rara mistura de símbolos com múltiplos significados constrói uma subjetividade complexa que alude, ao mesmo tempo, ao sagrado e ao profano – territórios entre os quais também caminha o erotismo.

A sugestão erótica por meio de elementos naturais também aparece no poema “Trato”, de 1959:

Quisera desabar sobre ti
como chuva forte.
As coisas são boas quando destroem
e se deixam destruir.
Só assim eu venho:
eco de profundas grutas,
nada leve,
uma irreabilidade
estar aqui.
Só sei amar assim
– e é assim que te lavro, deserto.
(SAVARY, 1998, p. 85)

Aqui, a chuva representa a consumação do desejo sexual e o deserto, o corpo do amante, que a enunciativa se propõe a “molhar”, provocar, com excitante violência – “As coisas são boas quando destroem / e se deixam destruir” (SAVARY, 1998, p. 85). É dessa forma agressiva que ela inverte os tradicionais papéis sexuais – do homem como conquistador violento e da mulher como presa passiva – e se propõe a “lavar”, cultivar o corpo do amante, transformando o deserto em terreno fértil.

Assim como na produção de Horta, o erotismo se configura como um traço inerente à poesia de Savary e aparece em boa parte de sua obra, mesmo quando não fala sobre sexo, evocando a força de criação que se desprende do erótico enquanto artifício poético, como sustenta Paz (1994), e enquanto recurso de autoconhecimento e exploração do mundo, como propõe Lorde (1984).

Apesar de não ser tema principal, a paixão carnal está presente na obra da autora brasileira desde seu livro de estreia. É possível classificar alguns de seus primeiros poemas como eróticos, ainda que não explícitos, como se observa em “Trato” ou em “Gazel II”, de 1953:

Chamo-te: Amado
 com voz abstrata
 alongada no jardim onde me esqueço
 sob a lua porque verta em minha forma
 o sortilégio dessa cor fantasma
 com que esperar-te.

Chegas e há fugas
 de sombras e silêncios eleitos
 para teu alto redor.

Vais: fuge contigo
 o vento levando os últimos sons
 de folhas machucadas na relva
 meu corpo ainda
 iluminado.
 (SAVARY, 1998, p. 35)

Aqui, temos a narração velada – “com voz abstrata” (SAVARY, 1988, p. 35) – de um encontro erótico ao ar livre. Apesar desse encontro evocar uma certa *performance* pudica devido à dissimulação dessa voz “abstrata”, bem como às “fugas”, às “sombras” e aos “silêncios eleitos” (SAVARY, 1988, p. 35), não há dúvidas sobre a atitude e a vontade da enunciativa: é ela quem chama o amado, espera-o nua – sua forma iluminada pela lua –, deleita-se com sua presença e, depois, canta o prazer consumado no seu corpo, que permanece regozijando e à mostra – “iluminado” (SAVARY, 1988, p. 35). Assim, Savary reivindica, a seu modo, uma atualização do erotismo canônico através da enunciação do desejo feminino.

A autora também trabalhou o erotismo em prosa. Seu conto “Ah King Kong” foi finalista do Concurso Anual de Literatura da revista *Status* e publicado na coletânea do prêmio, *34 contos eróticos*, em 1977, e na antologia *Erotismo no conto brasileiro*, organizada por Edilberto Coutinho, em 1980. Na primeira edição de *Magma*, de 1982, o conto é citado como seu quarto livro e *Magma*, como quinto e o primeiro inteiramente de poesia erótica (SAVARY, 1982, p. 56). Em seguida, Savary organizou *Carne Viva – 1º [sic] Antologia Brasileira de Poemas Eróticos* (1984), que reúne 77 autoras e autores de diferentes estilos, reconhecendo e celebrando a força expressiva do erótico na literatura.

3.3 Não tenhas medo de ser: corpo, transgressão e liberdade em *Educação Sentimental e Magma*

Educação Sentimental e *Magma* coincidem na escolha do erotismo, na proximidade histórica de suas publicações e na aparente semelhança temática de alguns símbolos que constroem seus poemas. No entanto, o tópico gerador que me motiva a propor uma análise de uma obra através da outra é o encontro das poéticas de Horta e de Savary na postura das suas enunciatórias, mais precisamente, na segurança e na dignidade com que dizem, o que faz aflorar de seus discursos um forte sentido de poder – poder que, como diz Michel Foucault em *Microfísica do Poder*, “penetrou no corpo, encontra-se exposto no próprio corpo” (FOUCAULT, 2015, p. 235). Afinal, se sexo e política são interditos, como sustenta Foucault (1996, 2015), são necessárias vozes empoderadas para construir esses corpos políticos e sexualizados e dizer sobre eles.

Essas vozes poéticas dizem porque podem. Apossam-se da palavra a serviço da sua própria e legítima expressão. Elas dizem o que querem e o dizem como mulheres. Por meio delas, as autoras tomam seus lugares de fala para questionar a hierarquização a que esses lugares foram submetidos ao longo do tempo. E, ao fazê-lo, subvertem a hierarquia do escritor sobre a escritora, valorizando suas escritas justamente por seus pontos de vista desviantes enquanto “femininos”.

A qualidade poética atribuída às autoras pela crítica evidencia a injusta desvalorização da literatura feita por mulheres no cânone literário. Afinal, apesar de habitarem posições sociais privilegiadas – ambas são mulheres brancas, cis-gênero, heterossexuais, escolarizadas e de classes sociais altas –, o que possivelmente interferiu em sua inserção no campo literário – como pretendido por Pierre Bourdieu em *As regras da arte* (1996) –, Horta e Savary não são tão conhecidas e difundidas quanto outros autores contemporâneos a elas, mesmo apresentando mais vasta e variada produção.

Ou seja, os lugares sociais de ambas as autoras, privilegiados em seus respectivos contextos, talvez tenham facilitado que elas entrassem no campo literário – por circularem em ambientes elitizados econômica e culturalmente e por manterem contato com atores, por sua vez, privilegiados dentro desse campo, como editores e críticos ou outros escritores renomados. No entanto, a entrada e o reconhecimento dentro do campo literário não se mostraram suficientes para garantir

uma ampla disseminação de suas obras ao longo do tempo – principalmente no caso de Savary.

Da mesma forma, embora diante do machismo estrutural das sociedades portuguesa e brasileira dos anos 1970 e 1980, esses dois corpos de mulher, talvez, só tenham encontrado espaço para se dizerem na literatura devido à posição privilegiada das duas autoras, o que lhes permitiu a emergência do discurso erótico. Afinal, na produção literária de muitas autoras da mesma época em contextos sociais mais duros, o erotismo dificilmente se manifesta devido à urgência de outras questões relacionadas à experiência do corpo feminino, como a violência doméstica ou social e a subsistência.

Nesse cenário complexo, o valor simbólico da escrita erótica do corpo feminino é muitas vezes distorcido e desmerecido, frente a uma escrita masculinizada, deserotizada ou não, mas que perpetua o poder do polo patriarcal nos campos literário e cultural. Tal percepção é essencial a esta análise, que toma a noção de erótico proposta por Audre Lorde:

Há muitos tipos de poder: os que são utilizáveis e os que não são, os reconhecidos e os desconhecidos. O erótico é um recurso que mora no interior de nós mesmas, assentado em um plano profundamente feminino e espiritual, e firmemente enraizado no poder de nossos sentimentos não pronunciados e ainda por reconhecer. Para se perpetuar, toda opressão deve corromper ou distorcer as fontes de poder inerentes à cultura das pessoas oprimidas, fontes das quais pode surgir a energia da mudança. No caso das mulheres, isso se traduziu na supressão do erótico como fonte de poder e informação em nossas vidas. (LORDE, 1984)

Assim, o que une e torna interessante a análise comparativa entre Horta e Savary é justamente o sentido de poder que emana da pulsão erótica de suas escritas, como um “efeito de presença” que transcende a significação dos enunciados e manifesta-se no corpo – como propõe Hans Ulrich Gumbrecht em *Produção de Presença* (2010):

[...] a linguagem pode ser, ela também, produtora de presença. O ritmo ou o volume de um poema, por exemplo, ativam os sentidos de um modo que não se deve confundir com a atividade hermenêutica que atribui significados culturais determinados ao que tal poesia diz, assim como a vibração das cordas de um violino atinge nossos corpos a despeito do que possamos interpretar acerca da melodia em execução. (GUMBRECHT, 2010, p. 9)

Esse sentido de poder que se faz presente na leitura dos poemas eróticos de Horta e Savary está intimamente intrincado a seus corpos de mulher, o que, muitas vezes, torna-o subversivo. Diante disso, o corpo, a transgressão e a liberdade foram escolhidos como principais operadores de leitura para esta análise, buscando pensar sobre os caminhos do erotismo na poesia feita por mulheres.

3.3.1 Corpo

São do corpo as palavras de *Educação Sentimental*, de Maria Teresa Horta (1976) – objetivamente do corpo humano, seus fluidos e materializações: menstruação, voz, face, olhos, fala, corpo, pênis, veia, esperma, boca, lábios, língua, cabelos, nuca, pescoço, ombros, axilas, braços, pulsos, mãos, dedos, seios, cintura, nádegas, ancas, ventre, umbigo, púbis, clitóris, vagina, verilhas [sic], joelhos, pernas, pés, testículos e gozo (HORTA, 1976, p. 36, 53, 55, 63, 74, 76, 83-87, 93-126, 148-169). Estas palavras nomeiam e tematizam boa parte dos poemas, sobretudo na terceira parte do livro. A partir do seu corpo, interessa à enunciativa dizer sobre si e sobre outro(s) corpo(s) que movimenta(m) seu desejo, num exercício quase denotativo de descrição que joga luz sobre a realidade mais íntima e categórica que nos constitui:

O CORPO

Digo do corpo,
o corpo
e do meu corpo,

digo no corpo
os sítios e os lugares

de feltro os seios
de lâminas os dentes
de seda as coxas
o dorso, em seus vagares.

Lazeres do corpo:
os ombros,
as lisuras – o colo alto
a boca retomada

no fim das pernas
a porta da ternura,
dentro dos lábios
o fim da madrugada.

Digo do corpo,
o corpo:
e do teu corpo,

as ancas breves
ao gosto dos abraços

os olhos fundos
e as mãos ardentes
com que me prendes
em súbitos cansaços

Vício de um corpo:
o teu
com o seu veneno

que bebo e sugo
até ao mais amargo,
ao mais cruel grau
do esgotamento
e onde em segredo
nado
em cada espasmo

Digo do corpo,
o corpo:
o nosso corpo

Digo do corpo
o gozo
do que faço

Digo do corpo
o uso
dos meus dias

e a alegria
do corpo sem disfarce
(HORTA, 1976, p. 93-95)

Esse poema pode ser lido como *ars poética*, uma síntese dos vetores presentes no poemário. Ao desnudar o corpo, Horta desnuda também o discurso sobre ele, buscando poetizar sobre o mais impenetrável e inexprimível da experiência humana, aproximando-se do que Julia Kristeva (2001) define como “revolta íntima”: quando a linguagem passa a significar o próprio ser. Desta forma, a escrita de Horta parece buscar uma expressividade “sem disfarce” (HORTA, 1976, p. 95) para produzir um retrato do corpo como ele realmente é para a autora.

A poesia acontece justamente no desencaixe entre a objetividade da anáfora “Digo do corpo, / o corpo” (HORTA, 1976, p. 93-94) e a pressuposta conotação associada à linguagem poética. Aqui, não se quer apontar para um significado fora do texto, mas enfatizar a referencialidade da linguagem, como se fosse preciso

reforçar a cada instante que, quando se escreve “corpo”, o objetivo é apontar realmente para o corpo: dizer “corpo” é fazer seu referente presente, vivo.

Os versos “Digo do corpo, / o corpo” (HORTA, 1976, p. 93-94) carregam uma ambiguidade de perspectivas, pois, entre outras múltiplas possibilidades de interpretação, podem querer dizer: que se diz sobre a forma do corpo; que se fala a partir do corpo e, em seguida, enfatiza-se o corpo; ou, ainda, que se enuncia a respeito do corpo, enfatizando-se o corpo. A repetição dessa dupla de versos do começo ao fim do poema denuncia o desejo da enunciadora, mas também pode evocar o esforço constante a que estamos submetidas/os ao ousar falar sobre o corpo humano real, cotidiano, na sociedade cristã ocidental. Esforço esse profundamente intensificado quando o corpo que busca se dizer encontra-se socialmente marcado pela diferença, como é o caso das mulheres.

Assim, essa anáfora nos relembra que o discurso de Horta também é repetição. Como propõe Jacques Derrida (2001) em *O monolinguismo do outro ou a prótese de origem*, todo texto repete e responde ao que já foi dito antes dele. Dessa forma, o que se diz do corpo no poema insere-se numa intertextualidade, evocando o que já se disse sobre o corpo na tradição – como no original *A educação sentimental* de Flaubert (1869). No entanto, não se trata de uma simples repetição passiva, já que Horta propõe uma resposta e uma atualização ao discurso do corpo, que se amplia sob o ponto de vista da mulher – e se torna evidentemente diferente da obra de Flaubert, por exemplo, em que o corpo feminino aparece apenas como objeto de desejo de um amor romântico.

De forma metalinguística, “o corpo” que nomeia e se repete ao longo do poema também organiza e dá ritmo, dá “corpo” ao texto. A cadência é formada igualmente pelas rimas dos últimos versos da segunda e quarta, quinta e sexta e oitava e nona estrofes: “lugares” / “vagares”, “retomada” / “madrugada” e “abraços” / “cansaços” (HORTA, 1976, p. 93).

A partir da décima estrofe, no entanto, não há rima. Quebra-se, ou melhor, desordena-se a musicalidade e a rede aliterativa do poema, justamente quando a enunciadora afirma ações para além do dizer – que se repete em “digo do corpo” –, ao introduzir outros verbos conjugados na primeira pessoa do singular – “bebo”, “sugo” e “nado” (HORTA, 1976, p. 94). Tais ações estão relacionadas a uma experiência sexual que “embaralha” o ritmo do poema como se “bagunçam” os cabelos, roupas e corpos dos amantes que se “enroscam”. Assim, a enunciadora

constrói um discurso sobre os domínios do corpo: o seu e o da/o amante, costurados pelo desejo, que dá origem a outro corpo, o “nosso” (HORTA, 1976, p. 94).

Da décima primeira estrofe em diante, observa-se uma mudança mais drástica no ritmo do poema, com a concatenação de três tercetos de composição semelhante que intensificam a repetição do verso “Digo do corpo”, enquanto a enunciadora continua ativa – afirmando “faço”, além do sentido de ação subentendido em “uso” (HORTA, 1976, p. 94-95). Aqui, observa-se um processo de performatização da linguagem que se assemelha ao proposto por John Austin (1990) em *Quando dizer é fazer* – se considerarmos o poema como um contexto fechado –, já que, ao dizer sobre o gozo do que faz, a enunciadora goza dizê-lo e, ao dizer sobre o uso dos seus dias, ela dispõe do seu tempo. Trata-se de um discurso ativo sobre uma experiência viva que remete ao caráter dinâmico da própria poesia, como definido por Jean-Luc Nancy em *Fazer, a poesia*: “o poema é a coisa feita do próprio fazer” (NANCY, 2013, p. 420), pois produz na linguagem sua própria função, que é o acesso a um sentido “a cada momento ausente e adiado”, “sempre por fazer” (NANCY, 2013, p. 416).

Desde o início do poema, as partes dos corpos citadas são qualificadas por imagens sensoriais e sensuais, intimamente ligadas aos sentidos, sobretudo ao tato: “de feltro os seios / de lâminas os dentes / de seda as coxas” (HORTA, 1976, p. 93). A gradativa enumeração de membros e órgãos parece acender cada parte do corpo nomeada – no corpo de quem lê ou de seu objeto de desejo – e convidá-la ao toque, criando um mapeamento sensorial que vai acordando os sentidos, transformando as regiões evocadas em zonas erógenas e estimulando a libido, como explica Gabriel Weitz:

El lector construye el texto en su cuerpo, lo cual implica proyectar imaginariamente los espacios y sensaciones descritos por el autor al propio universo somático. [...] Este intercambio procura una comprensión de los diversos significados del cuerpo, pues el texto que describe al cuerpo permite que la conciencia del lector crezca con respecto a su propia experiencia corporal. (WEITZ, 1998, p. 34 apud CASTAÑEDA HERNÁNDEZ; BEJARLE PANO; SALCEDO, 2014, p. 22)

Essa “somatografia” criada pelo leitor em seu próprio corpo – como expõe o artigo “El cuerpo textualizado, el texto corporizado” (CASTAÑEDA HERNÁNDEZ; BEJARLE PANO; SALCEDO, 2014, p. 14) – provem de um movimento de percepção do corpo da enunciadora, que sente seu corpo macio como “feltro”, suave

como “seda”, pungente como “lâmina” e denuncia seu sexo, feminino, ao falar dos “seios” (HORTA, 1976, p. 93).

Chega-se, então, à quarta e à quinta estrofes, em que “Lazeres do corpo” (HORTA, 1976, p. 93) revela-se a prática do sexo oral, que pode referir-se à estimulação da vulva – se tomarmos “lábios” como os lábios da vagina de quem recebe o estímulo ou se relacionarmos a palavra aos lábios da boca de quem estimula –, mas, também, à excitação do pênis – se tomarmos novamente os “lábios” como parte da boca (HORTA, 1976, p. 93). A oitava e a décima estrofes prosseguem a descrição de exercícios sexuais explicitados por figuras que aludem ao orgasmo, como “súbitos cansaços” e “nado / em cada espasmo” (HORTA, 1976, p. 94), e tampouco marcam os gêneros dos amantes.

De fato, pouco importa se a natureza das experiências aludidas no poema são hetero, homo ou bissexuais. O que se sobressai é a voz de uma mulher que se percebe e se permite sentir seu corpo e seu desejo, os quais a impelem a explorar outro(s) corpo(s) e criar com ele(s) o exercício do seu prazer. A partir dessa vivência, ela pode elaborar o que sente e o que é, organizando suas impressões e criando um discurso que revela “a alegria / do corpo sem disfarce” (HORTA, 1976, p. 95). Despido de máscaras, o discurso da enunciativa se diz discurso e ela toma a palavra para si sem deixar dúvidas sobre seus objetivos.

Já a voz poética de Savary ecoa despida, mas reluta em aceitar sua natureza discursiva. Parece brotar de impulsos primitivos pré-linguísticos e, se pudesse, transcenderia a palavra, porém acaba sendo materializada em poema pela mulher que precisa se expressar. A necessidade de dizer o que se passa no seu íntimo é tão grande que – parece-me – sequer lhe importaria falar sozinha – daí a criação de uma “ária”, peça musical para uma só voz:

ÁRIA

O que havia era fúria no toque,
nos corpos um elo desconhecido,
arquetípico e anterior.

Desejo que se faz magma nas entranhas
como os igarapés que de repente em convulsões
de fúria deflagrada de assalto nos tomassem.

Palavras não nos faziam falta,
palavras para nós dois eram demais
se em ti findam meus itinerários.

A eternidade do instante é que é minha bandeira
afeita ao pastoreio da minha solidão
e voando para a morte é que eu estava viva.

Teu rosto e corpo a que me acostumo lento
mais é belo desenho do que corpo e rosto.
Sou caça sim mas também caçador solitário.

E o mato cresceu ao redor, ao redor, ao redor.
(SAVARY, 1982, p. 38)

É por meio dessa ária que a enunciadora de *Magma* afirma sua autonomia frente à experiência amorosa e sexual. Se, nas duas primeiras estrofes, ela se entrega e se deixa tomar pelas sensações provocadas pelo toque “furioso” dos corpos, até findar seus “itinerários” no corpo da/o amante na terceira estrofe, em seguida, na quarta estrofe, ela avisa que aquele encontro será eterno apenas enquanto durar. Afinal, ela valoriza o cultivo de sua solidão, que parece se aproximar mais da solitude, pois a conduz ao êxtase: “e voando para a morte é que eu estava viva” (SAVARY, 1982, p. 38). Aqui, “morte” alude ao orgasmo²¹, o clímax sexual ao qual se atinge em conjunto, mas se sente apenas no próprio corpo.

Depois do êxtase, a enunciadora recobra o senso de realidade e reconhece os contornos do outro, com o qual construiu o prazer, acostumando-se a seu rosto e corpo. No entanto, no primeiro verso da quinta estrofe, apenas o rosto do outro é determinado, “teu”; o corpo, não. É como se o corpo com o qual ela se relaciona não pertencesse a ninguém, o que também vale para si mesma, já que se diz “caça sim mas também caçador solitário” (SAVARY, 1982, p. 38).

Ao escolher caracterizar-se como “caçador solitário”, em vez de “caçadora solitária”, a enunciadora parece reconhecer que esse papel costuma ser desempenhado pelo homem no jogo erótico. No entanto, ela é consciente da autonomia de sua subjetividade e não precisa se limitar aos papéis tradicionalmente atribuídos aos gêneros sexuais.

Assim, toda a excitação descrita nos versos é apenas um encontro entre corpos e sujeitos autônomos que buscam satisfazer seus desejos, como tantos outros amantes já fizeram antes e farão depois deles – o que se explicita em “E o mato cresceu” (SAVARY, 1982, p. 38), que sugere a passagem do tempo. Essa

²¹A associação entre orgasmo e morte é antiga. Pode ser encontrada nas teorias de Freud, que aponta “a semelhança entre o estado que segue a plena satisfação sexual e a morte” (2011, p. 59) ou na mais conhecida expressão francesa “*petite mort*” (“pequena morte”), vista por Bataille como um excesso de vida que promove o “acesso ao impossível” (1987, p. 163).

eterna repetição é traduzida pela anáfora final: “ao redor, ao redor, ao redor” (SAVARY, 1982, p. 38), que aponta para a continuidade. Dessa forma, o poema evoca o conceito de repetição de Derrida, retomando a tradição do discurso poético sobre o encontro erótico e atualizando-a sob um novo ponto de vista que valoriza a autonomia dos corpos e os desejos dos sujeitos, inclusive, os das mulheres.

Como em *Educação Sentimental*, a escrita de *Magma* também nasce do corpo. Mais especificamente, das profundezas efervescentes desse corpo, que se agitam e estremecem a superfície da pele, emergindo como magma vulcânica em forma de versos – “desejo que se faz magma nas entranhas” (SAVARY, 1982, p.38) – e tentando dar nome ao que foge aos domínios da linguagem. Abrir as páginas desse livro é como adentrar as entranhas expostas da enunciativa.

Em vez de se mostrar aos poucos, começando pela pele até chegar a níveis mais profundos do ser, numa gradação característica dos jogos de sedução, a enunciativa escancara logo seu desejo nu, inteiro: “O que havia era fúria no toque” (SAVARY, 1982, p. 38). Afinal, “aquilo que há de mais profundo no homem é sua pele”, escreveu Paul Valéry (1960, p. 215, tradução minha²²), pois o exercício erótico é a revelação do que há de mais entranhado²³, escondido nas energias do corpo, um “poder que emana de nosso conhecimento mais profundo e irracional” (LORDE, 1984). Assim levanta-se o erotismo de Savary, como um discurso adormecido, “anterior” (SAVARY, 1982, p. 38), acordado pelo toque do desejo que o revela à luz do dia.

Ainda que não nomeie explicitamente o corpo como Horta, Savary também desnuda a fala sobre o corpo, de forma mais metafórica ou fantasiosa – talvez até utópica. Ler *Magma* é entrar no universo íntimo de imagens e sensações do corpo da enunciativa e ver a experiência sensual pelas lentes do desejo dela – confundidas a todo momento com as de quem lê. Nesse universo particular compartilhado, a linguagem forma contornos sutis que apenas aludem a imagens provocadas por sensações tão profundamente corporais que transcendem a língua e o corpo: “Palavras não nos faziam falta, / palavras para nós dois eram demais” (SAVARY, 1982, p. 38). Afinal, o indizível pela linguagem comum só o poema pode dizer.

²²“Ce qu'il y a de plus profond dans l'homme, c'est sa peau”.

²³“Uma pele bem tocada / é superfície de entranhas” (ESCALEIRA, 2014, p. 20), escrevi, em meu livro de poesia *entranhamento*.

No entanto, trata-se de um fazer poético atado à realidade por meio do corpo, o que permite à autora brincar com as sensações, criar seus próprios universos internos, sonoros, imagéticos ou verbais a partir da experiência sexual; divertir-se, permitir-se experimentar e gozar (d)essas experiências, seja em “lazer” e “lúrias” (HORTA, 1976, p. 93) ou “convulsões / de fúria deflagrada” (SAVARY, 1982, p. 38).

Esse caráter orgástico, presente tanto na poética de Savary quanto na de Horta, tem duplo sentido, porque promove a celebração de corpos e prazeres femininos historicamente oprimidos nos meios social e literário – afinal, como nos lembra Georges Bataille (1987) em *O erotismo*, “nunca, humanamente, o interdito aparece sem a revelação do prazer, nem o prazer sem o sentimento de interdito” (BATAILLE, 1987, p. 101). Ao gozarem, desfrutarem – literal ou literariamente – do fazer de sua poesia, as autoras gozam, zombam das normas sociais e formais que impediram – e continuam impedindo – tantas outras mulheres de usufruírem e comunicarem a autonomia de seus corpos e desejos.

Desses discursos gozosos, parece despontar um intenso sentido de alegria, um prazer que se escondia como “magma nas entranhas” (SAVARY, 1982, p. 38) até emergir no “corpo sem disfarce” (HORTA, 1976, p. 95). Ao evocar sensações e partes do corpo, os erotismos de Horta e Savary acendem sensibilidades, “faíscas”, que alegram também os corpos das/os leitoras/es que se identificam com esses enunciados, como secretas cócegas sob a pele. Assim, o poema se torna “espaço de fruição”, como propõe Roland Barthes (2004) em *O prazer do texto*:

Se leio com prazer essa frase, essa história ou essa palavra, é porque foram escritas no prazer (esse prazer não está em contradição com as queixas do escritor). Mas e o contrário? Escrever no prazer me assegura – a mim, escritor – o prazer do meu leitor? De modo algum. Esse leitor, é mister que eu o procure (que eu o “drague”), *sem saber onde ele está*. Um espaço de fruição fica então criado. Não é a “pessoa” do outro que me é necessária, é o espaço, a possibilidade de uma dialética do desejo, de uma imprevisão do desfrute: que os dados não estejam lançados, que haja um jogo. (BARTHES, 2004a, p. 9)

O inapreensível deleite do jogo literário acontece, para quem lê, concomitantemente, como estímulo sensorial do corpo e como realização da poesia no processo cognitivo de compreensão do texto. Afinal, o gozo constitui o cerne da experiência literária, como nos lembra Paul Zumthor (2012) em *Performance, recepção, leitura*:

[...] o ato de leitura, em si, de modo geral, pode ser descrito como neutro: decodificação de um grafismo, tendo em vista a coleta de uma informação. Ora, em certos casos (que é preciso definir), a leitura deixa de ser unicamente decodificação e informação. Somam-se a isto e, em casos extremos, em substituição, elementos não informativos, que têm a propriedade de propiciar um prazer, o qual emana de um laço pessoal estabelecido entre o leitor que lê e o texto como tal. Para o leitor, esse prazer constitui o critério principal, muitas vezes único, de poeticidade (literariedade). Com efeito, pode-se dizer que um discurso se torna de fato realidade poética (literária) na e pela leitura que é praticada por tal indivíduo. (ZUMTHOR, 2012, p. 24)

Apesar de Zumthor referir-se mais à *performance* poética que à simples leitura mental ou solitária, acredito que esta proposição se aproxima muito da poesia do *corpus*, pois Savary e Horta apresentam uma busca de expressar-se por meio de seus corpos femininos “sem disfarce” (HORTA, 1976, p. 95). Esse anseio por dizer-se – mulher – tal como se é já se fazia presente na trajetória anterior das autoras, como neste trecho de *Novas Cartas Portuguesas*: “de mim / vos dou a arte / onde de mim não sei já ser disfarce” (BARRENO; HORTA; COSTA, 2017, p. 43), que se contrapõe à figura pessoana do poeta fingidor (PESSOA, 1936). Talvez, a poesia de Horta e Savary rejeite esse artifício do disfarce, pois a única maneira que encontram de dizerem-se enquanto mulheres seja radicalizar a veracidade do texto, como se dissessem: “este texto não me representa, este texto sou eu”, o que as aproxima ainda mais da *performance*.

Seguindo o raciocínio de Zumthor, interessa-me assinalar que o prazer da leitura poética, ligado a elementos não verbais, é criado, invariavelmente, a partir da percepção corporal – como já propunha Barthes (2004a, p. 24): “O prazer do texto é esse momento em que meu corpo vai seguir suas próprias ideias – pois meu corpo não tem as mesmas ideias que eu”. Aproximando esta reflexão à ideia do poético como ação de Jean-Luc Nancy, a poesia é um fazer que se dá nos corpos:

Se admitimos que há, grosso modo, duas espécies de práticas discursivas, uma que chamaremos, para simplificar, de “poética”, e uma outra, a diferença entre elas consiste em que o poético tem de profundo, fundamental necessidade, para ser percebido em sua qualidade e para gerar seus efeitos, da presença ativa de um corpo: de um sujeito em sua plenitude psicofisiológica particular, sua maneira própria de existir no espaço e no tempo e que ouve, vê, respira, abre-se aos perfumes, ao tato das coisas. Que um texto seja reconhecido por poético (literário) ou não depende do sentimento que nosso corpo tem. Necessidade para produzir seus efeitos; isto é, para nos dar prazer. É este, a meu ver, um critério absoluto. Quando não há prazer – ou ele cessa – o texto muda de natureza. (ZUMTHOR, 2012, p. 35)

Não por acaso, é o prazer da leitura na alegria gozosa dos corpos que nos traz a um dos pontos centrais desta análise: se autoras/es e leitoras/es – como pretendem Zumthor (2012) e Barthes (2004a) – estão vivos, têm corpos, escrevem e leem a partir de seus corpos, há uma comunicação que atravessa a linguagem e se realiza do corpo de quem escreve ao corpo de quem lê. A verbalidade conduz a uma comunicação de natureza não verbal que promove o toque dos corpos à distância. Toque paradoxal, pois se realiza individualmente – não são Savary e Horta que tocam meu corpo, mas eu mesma, como leitora aberta “aos perfumes, ao tato das coisas” (ZUMTHOR, 2012, p. 35), que ativo sensações e efeitos de presença a partir das palavras que partiram dos corpos delas. De qualquer forma, o ato da leitura realiza uma conexão, já que “a partilha do gozo, seja ele físico, emocional, psíquico ou intelectual, monta uma ponte entre quem compartilha” (LORDE, 1984).

Talvez, então, a questão fundamental que tal constatação estabeleça no contexto deste estudo seja: se a linguagem que forma esses poemas que “tocam” de corpo a corpo está estruturada por um modelo em que o neutro (masculino, heterossexual, machista) é naturalizado como forma-matriz (na mesma linha em que o masculino singular é a marca zero para os estudos de linguística saussureana), as condições de existência “essenciais” da comunicação literária contaminam a mensagem enviada ou as mensagens “originais” dos corpos das mulheres conseguem transgredi-la numa comunicação direta com outros corpos, por meio do que transcende o verbal na realização da poesia?

Para trabalhar com esta provocação, voltemos à análise dos poemas e ao discurso de Savary, que busca dizer o indizível arrebatamento da experiência sexual, por meio da própria linguagem, na criação poética: “Palavras não nos faziam falta, / palavras para nós dois eram demais” (SAVARY, 1982, p. 38). De fato, as palavras parecem demais para a autora. Talvez, por isso, a economia na extensão da maior parte dos poemas de *Magma*, que nunca ocupam mais de uma página. Há também uma economia formal na construção lírica, notadamente em “Ária”, que não se vale de recursos comuns como rimas ou repetições, apenas encadeia imagens, dando a ideia de uma escrita automática, como alguém que conta livre ou despreocupadamente sobre uma experiência – ainda que numa linguagem erudita.

Essa aparente simplicidade é fruto de uma cuidadosa sofisticação que revela a busca pela tradução das sensações “essenciais” das experiências eróticas numa linguagem também “essencial”. Savary dificilmente era prolixa, estava sempre à

procura da palavra que compusesse suas imagens e metáforas de forma mais exata, o que poderia justificar a escolha de termos pouco usuais na linguagem falada brasileira, como “deflagrada”, “itinerários”, “pastoreio” e o próprio título do poema “Ária” (SAVARY, 1982, p. 38), bem como na composição de poemas curtíssimos que remetem ao haicai em *Magma* (1982), como “Ser” (p. 16), “Sensorial” (p. 17), “O segredo” (p. 19), “Rota” (p. 28), “Dionisiaca” (p. 33), “Ser” (p. 55) e “Uroboros” (p. 57).

No entanto, a autora, por vezes, abusava do arroubo de termos semelhantes encadeados na tentativa de dar conta dos sentimentos indizíveis do êxtase corporal, evocando sensações e materialidades sobrepostas, como nos terceiro e quarto versos da segunda estrofe de “Ária”: “como os igarapés que de repente em convulsões / de fúria deflagrada de assalto nos tomassem.” (SAVARY, 1982, p. 38). Os pequenos rios que iniciam o terceiro verso subitamente se agitam “em convulsões” que se tornam furiosas no quarto verso e terminam, num novo repente, por tomar os corpos dos amantes em vertiginosa ascensão rumo ao êxtase arrebatador do orgasmo. A repetição da preposição “de” antes de “repente”, “fúria” e “assalto” reforça o efeito de progressão da força das águas, metáfora dos fluidos do corpo, ao mesmo tempo que compõe um ritmo sincopado que remete aos movimentos repetitivos comuns a muitas práticas sexuais.

Apesar de celebrar a discursividade em poemas como “O corpo” (HORTA, 1976, p. 93-95), Horta também parece compartilhar dessa busca por uma voz corporal mais “pura”, além dos limites da linguagem, para dar conta de dizer a sexualidade e romper com seu *status* de segredo:

SÃO AS PALAVRAS

São secretas
as palavras que não olho
ou países secretos que não penso

São os corpos macios
do pensamento
ou piscinas profundas de seu vento

São secretas
cansadas
são de estanho

de saliva contorno
são sedentas

São os seios
os seixos
e os anseios

o secreto daquilo
que desvendo
(HORTA, 1976, p. 24)

Neste poema, a autora mostra o erotismo como a ação de desvendar as palavras do corpo, como se fosse preciso desenterrá-las da pele e, logo, contorná-las com saliva para que se mantenham vivas; palavras-matéria “de estanho”, resistentes ao tempo e à corrosão que tenta a todo momento abafá-las, mantê-las “secretas”, mas encontra-as “cansadas” de se esconder, pois são “sedentas”, pulsantes e desejanter como a carne a que remetem (HORTA, 1976, p. 24). Esse jogo de negar e revelar o próprio discurso é uma estratégia de sedução linguística que envolve a leitora ou o leitor na percepção das nuances da linguagem.

Assim como nos poemas de Savary, a enunciadora de Horta promove um mergulho profundo para conectar-se consigo mesma e dar ouvidos à voz do corpo feminino, tão cruelmente silenciada ao longo da história, num processo investigatório que exige solidão e coragem: “Sou caça sim mas também caçador solitário.” (SAVARY, 1982, p. 38). O resultado é uma “ária”, canto solitário, do corpo que fala de si. Afinal, mesmo quando relatam experiências vividas com outras/os, tratam-se de experiências “secretas” (HORTA, 1976, p. 24), por isso, em certa medida, as vozes dos poemas falam sozinhas ou num ambiente particular, como se escrevessem em seus diários ou fizessem confissões sussurradas a confidentes ou a seus amantes. Talvez porque o outro – homem com quem se relaciona ou o “outro” geral, o “neutro” social presumidamente masculino – não lhe daria ouvidos, o que poderia apontar para uma marca do machismo na linguagem.

Não são apenas os corpos femininos das poetisas/poetizas que são secretos, mas suas vozes e até seus pensamentos, que podem ser tão extensos como “países” (HORTA, 1976, p. 24) quando não elaborados. Esse território de segredo interior, daquilo que não se diz, não se olha e não se pensa, mas existe, latente, como o desejo, é formado por “corpos” que são percebidos pela sensorialidade: “macios”. A maciez evocada pelo termo estende-se pela sonoridade do poema todo na aliteração de palavras iniciadas e finalizadas por “s” – sobretudo se lidas com o acento do português europeu, que torna os fonemas finais das palavras sibilantes –, envolvendo todo o texto de uma soada sedosa, que se intensifica na quinta estrofe

com a rima “seios” / “anseios” intercalada pelo chiado de “seixos” (HORTA, 1976, p. 24), que remete ao som da água correndo, fazendo o verso derreter, deslizar pelos ouvidos ou pela pele.

Não é à toa que o segredo e o mistério, da ordem do interdito e da esfera particular à qual a mulher permaneceu confinada em boa parte da história, façam-se presentes na composição dos erotismos de Horta e Savary. No entanto, esse segredo passa a ser corporificado, sentido na escrita, como evidencia o poema de Horta analisado acima. Além de adicionar materialidade e efeitos de presença aos mistérios do corpo, as duas enunciatóricas aventuram-se a desvendar os segredos de outros corpos²⁴, inclusive os de um corpo quase onipresente na posição de enunciatório, mas pouco colocado como objeto de desejo na literatura tradicional: o corpo masculino, como neste poema de *Magma*:

O SEGREDO

Entre pernas guardas:
casa de água
e uma rajada de pássaros.
(SAVARY, 1982, p. 19)

A expressão “rajada de pássaros”, que compõe o “segredo” do amante da enunciatória, pode remeter ao movimento do órgão sexual masculino durante o sexo ou à ejaculação; já “casa de água” sugere tanto metáforas de orgasmo e gozo (feminino ou masculino) quanto a própria essência vital, comumente representada pela água na poesia savaryana. É verdade, no entanto, que “pássaros”, enquanto símbolo, pode remeter também à vagina, já que “pomba” é uma forma popular de se referir tanto ao órgão sexual feminino quanto ao masculino, principalmente, nas regiões Norte e Nordeste do Brasil.

Por isso, a interpretação de que o poema fala de um amante masculino resulta não apenas da semelhança da imagem construída com a ejaculação, já que não há marcadores de gênero explícitos no poema, mas da recorrência de referências ao órgão sexual masculino como objeto de desejo da enunciatória ao longo da obra – em *Magma*, de forma implícita, simbolizado por “espada”, “adaga”,

²⁴Elas parecem não temer se arriscar: “e voando para a morte é que eu estava viva.” (SAVARY, 1982, p. 38); “tenho de mim / os gestos da voragem / [...] e uma inversa paz / que não suspendo” (HORTA, 1976, p. 17).

“faca” e “punhal” –, além da associação indireta da sexualidade da enunciadora à heterossexualidade publicamente conhecida da autora.

A mesma associação indireta à heterossexualidade se dá neste poema de Horta – enquanto noutros poemas de *Educação Sentimental*, a alusão à masculinidade é explícita, como em “O pênis” e “A veia do (teu) pênis” – que evoca novamente “pássaros” como símbolo de algo que habita o interior de seu amante:

TEU SONO

São os pássaros que tens
dentro de ti
mansamente a voarem
no teu sono

gomo a gomo
(HORTA, 1976, p. 62)

Mais que a confirmação ou não da heterossexualidade latente nos poemas, interessa-me observar a inversão do tradicional papel lírico da mulher – e de seu corpo – como musa cantada por um homem que mostra sempre sua voz, nunca sua carne. Afinal, como sustenta Eve Kosofsky Sedgwick (1985) em *Between men*, o corpo masculino é ainda mais interditado do que o feminino na literatura canônica – escrita, em sua maioria, por homens – devido à homofobia da sociedade patriarcal ocidental, que impõe a diferenciação absoluta entre as relações sociais e sexuais que envolvem sujeitos do sexo masculino. Desta forma, a simples descrição de um corpo masculino, mesmo sem uma intenção erótica, seria o suficiente para denunciar a homossexualidade do escritor, que seria desvalorizado frente a uma sociedade em que prevalece a heterossexualidade obrigatória.

Aqui, no entanto, as enunciadoras femininas de Savary e de Horta assumem, com segurança, o *status* de “cantoras” para exaltar os detalhes dos corpos de seus amantes. Por meio dessa nova ótica, o corpo masculino ganha contornos bem diferentes dos atribuídos ao tradicional “macho alfa” patriarcal. O segredo e o mistério, tidos como características femininas, são conferidos aos homens, os “musos”, ou seja, os objetos amorosos cantados por suas amantes poetisas, que deliciam-se observando seu sono “gomo a gomo” (HORTA, 1976, p. 62), desvendando os recônditos de seus corpos masculinos e indagando sobre seus “mansos” e “apaixonantes” enigmas – como nos versos iniciais de “Vida”:

É das uvas roxas que abocanho
 em tua boca e em teu fruto exposto
 que faço meu vinho, meu sangue,
 que para ti como um rio corre,
 minha paixão, muso do meu canto
 (SAVARY, 1982, p. 50)

A expressão “fruto exposto” (SAVARY, 1982, p. 50) alude à vulnerabilidade do órgão sexual masculino “abocanhado” pela enunciadora feminina que, apaixonada, transforma-o em “muso do meu canto” (SAVARY, 1982, p. 50). Assim como o segredo e o mistério, a fragilidade é apenas mais um dos diversos atributos comumente associados exclusivamente ao masculino ou ao feminino pela epistemologia ocidental binária (BUTLER, 2015), mas que, na poética das duas autoras, são compartilhados por ambos os sexos. A vulnerabilidade e a doçura com que Horta e Savary, muitas vezes, percebem o pênis – já que, noutros momentos, fazem menção à sua agressividade – aparecem, notadamente, no uso constante da palavra “fruto” para aludir tanto a ele quanto ao órgão sexual feminino.

Enquanto em “Vida I” (SAVARY, 1982, p. 20) “frutos” representa a carne masculina que a enunciadora “morde” e, em “Gozo X” (HORTA, 1976, p. 166), “dois mansos frutos” simbolizam os testículos também “tateados” pela boca da amante, em “A língua” (HORTA, 1976, p. 97), “a acidez do suco / que brota logo do fruto / da vagina” retrata o gozo da mulher que recebe a prática do sexo oral e, em “Lavra” (SAVARY, 1982, p. 32), o “punhal” que figura o pênis fere “o coração do fruto”, aludindo à vagina. Já em “Nome” (há três poemas sob o mesmo título em *Magma*), “fruto” refere-se aos dois sexos:

Diria que amor não posso
 dar-te de nome, arredia
 é o que chamas de posse
 à obsessão que te mostra
 ao vale das minhas coxas
 e maior é o apetite
 com que te morde as entranhas
 este fruto que se abre
 e ele sim é que te come,
 que te como por inteiro
 mesmo não sendo repasto
 o fruto teu que degluto,
 que de semente me serve
 à poesia.
 (SAVARY, 1982, p. 39)

A mulher “arredia” contraria o conceito de posse do parceiro com a figura do “fruto” feminino – a vulva – envolvendo e “deglutindo” o “fruto” masculino – o pênis. Nota-se o tom de contestação da posse masculina no verso “ele sim é que te come”, o que aponta para uma marca machista e masculina na linguagem expressa no uso comum do verbo “comer”, no Brasil, para designar a penetração do pênis como um ato violador em que o corpo “penetrado” é passivamente “comido”.

Aqui, no entanto, a mulher não se rende à passividade. Além de “possuir” o corpo do homem, o enunciador feminino afirma que o faz não por necessidade, visto que aquele “fruto” não é “repasto” (refeição), mas por servir de inspiração (“semente”) à criação poética, retomando o mote de *Novas Cartas Portuguesas*: “não interessa tanto o objecto, apenas pretexto, mas antes a paixão; e eu acrescento que não interessa tanto a paixão, apenas pretexto, mas antes o seu exercício” (BARRENO; HORTA; COSTA, 2017, p. 3), por meio do fazer literário, “na carta que, mais do que para o outro, escrevemos para nosso próprio alimento” (BARRENO; HORTA; COSTA, 2017, p. 4).

A representação do órgão sexual feminino como algo voraz, que “morde” ou “come” o que deseja, contrariando enfaticamente a noção dominante do corpo da mulher como frágil e passivo no ato sexual, aparece também em *Educação Sentimental*:

A VAGINA

É cálida flor
e trópica mansamente
de leite entreaberta às tuas
mãos

feltro das pétalas que por dentro
tem o felpe das pálpebras
da língua a lentidão

Guelra do corpo
pulmão que não respira

dobada em muco
tecida em sua água

Flor carnívora voraz do próprio
suco
no ventre entorpecida
nas pernas sequestrada
(HORTA, 1976, p. 120)

A “cálida flor” mansa após o gozo, “leite”, macia como “feltro” ou “felpe”, lenta como a língua quente que a acaricia, constrói-se a partir da sua própria “água”, sua própria essência, no deleite orgástico (HORTA, 1976, p. 120). Horta compõe uma aura sedutora para a vagina-flor por meio da sua suavidade, para, em seguida, subvertê-la, revelando sua natureza “carnívora voraz” que a impele à busca pela saciedade dos seus desejos, seja através da masturbação – “do próprio / suco” – ou do coito – “nas pernas sequestrada” (HORTA, 1976, p. 120). Assim também faz Savary, evocando o “apetite” com que a vagina representada pelo “fruto que se abre” “morde as entranhas” do amante (SAVARY, 1982, p. 39).

Com estas proposições poéticas, as autoras rompem com a beleza e a superficialidade das “musas”, que dominavam a presença do corpo na literatura. Aquelas imagens de mulheres angelicais veiculadas por enunciadores masculinos são questionadas através da atuação dos corpos das anunciadoras numa “revolta íntima” (KRISTEVA, 2001), em toda sua profundidade. Se o corpo da musa era raso, o da poeta é muito mais complexo. Ao cantar seus “musos”, Savary e Horta alcançam o domínio pleno da enunciação poética, rompendo com a tradição e impondo seus próprios dizeres.

Desta forma, as enunciadoras se expõem e navegam pelas grutas escuras do ser, onde podem acessar as nuances ambíguas dos corpos. Assim, é com naturalidade que a agressividade do órgão sexual masculino²⁵ não apenas coexiste com a violência do órgão sexual feminino²⁶, mas também se transforma em brandura:

O PÊNIS

Eis a haste da noite
acesa no meu corpo

um gesto mais longo
a encrespar a pele
num silêncio poisado
mas de borco

Eis a haste – corpo
em seu repouso
como se rosa ou nada
ou campo raso

²⁵ Como caracterizada nos versos: “A cravar o punhal / que se borda na carne” (HORTA, 1976, p. 23); e “o punhal ferindo o coração do fruto” (SAVARY, 1982, p. 32).

²⁶ Como aparece nestes versos: “este fruto que se abre / e ele sim é que te come” (SAVARY, 1982, p. 39); e “Flor carnívora voraz” (HORTA, 1976, p. 120).

como se haste só
 apetecida:
 brandura erecta em que se reparte
 (HORTA, 1976, p. 84)

O pênis, representado de forma tão diferente na literatura canônica, finalmente torna-se objeto poético através da libertação de uma voz de mulher que o canta e, com seu canto, liberta-o também da agressividade imposta ao corpo masculino como falsa garantia da virilidade que tenta, a todo custo, justificar a absurda dominação social do homem sobre a mulher. Afinal, como sustenta Pierre Bourdieu (2002) em *A dominação masculina*:

A virilidade, como se vê, é uma noção eminentemente *relacional*, construída diante dos outros homens, para os outros homens e contra a feminilidade, por uma espécie de *medo* do feminino, e construída, primeiramente, dentro de si mesmo. (BOURDIEU, 2002, p. 67)

Talvez por não ter construído o valor da virilidade em seu corpo, além de ter o acesso ao âmbito da delicadeza socialmente permitido e até encorajado, a voz feminina do poema é capaz de captar as discretas nuances de “brandura” (HORTA, 1976, p. 84) do corpo masculino e aproximar a imagem da vagina como “flor” (HORTA, 1976, p. 120) à do pênis como “rosa” (HORTA, 1976, p. 84).

Se até mesmo os órgãos sexuais masculino e feminino podem ter suas características radicalmente aproximadas – na violência, na suavidade e, até mesmo, no seu formato –, na poética das duas autoras, as literaturas analisadas no *corpus* constituem um espaço de libertação dos corpos dos padrões binários de masculino e feminino. Nas obras analisadas, até a sexualidade heterossexual pode ser exercida de forma horizontal, sem a hierarquia de um sexo sobre o outro.

Assim, a presumida heterossexualidade de Horta e Savary rasura os dispositivos²⁷ de poder que sustentam a heterossexualidade dominante, propondo a possibilidade de que uma mulher ame e/ou deseje um homem sem submeter-se à dominação e sem precisar, por sua vez, dominá-lo. Afinal, esta poética constrói os corpos, sejam masculinos ou femininos, como cúmplices:

²⁷ Tomo aqui a noção de dispositivo como definida por Foucault (2015, p. 364): “um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode tecer entre estes elementos”.

SER

essa boca cúmplice e insensata
tangendo a mais antiga e solitária ária
na anfíbia flauta do teu corpo
(SAVARY, 1982, p. 55)

A cumplicidade entre os corpos dos amantes realiza-se mediante um fazer poético em que o corpo masculino – aqui, aludido pela figura da “anfíbia flauta” (SAVARY, 1982, p. 55) que representa o pênis – torna-se instrumento para o canto – “ária” (SAVARY, 1982, p. 55) – da enunciadora. A caracterização desse canto como solitário e da boca que o realiza como “insensata” (SAVARY, 1982, p. 55) retoma a interdição ao discurso e à experimentação erótica à qual a mulher foi submetida ao longo da história. No entanto, apesar das barreiras morais, a sexualidade e a discursividade femininas conseguem se concretizar nos corpos e, por meio deles, reverberam. Transformada em poema e publicada, a “ária” savaryana já não é mais tão solitária, pois ecoa e alcança os corpos das/os leitoras/es.

Além de expandir os limites impostos à expressividade feminina, esse poema promove uma quebra na tradição literária ao inserir o erotismo nos moldes do haikai japonês, cuja temática principal é, tradicionalmente, a natureza em todo seu bucolismo. No entanto, a poética das autoras analisadas transpassa a todo momento as fronteiras entre o humano e o natural ou o animal, subvertendo as convenções sociais e a racionalidade epistêmica que domina a linguagem, por meio da construção de uma poesia “selvagem” – e, por isso, transgressora.

3.3.2 Transgressão

“Na esfera humana, a atividade sexual distancia-se da simplicidade animal. Ela é essencialmente uma transgressão. Não se trata, depois do interdito, de voltar à liberdade primeira. A transgressão é o acontecimento da humanidade organizada pelo trabalho. A própria transgressão é organizada. O erotismo é no seu todo uma atividade organizada e é na medida em que é organizado que ele muda através do tempo.”
(BATAILLE, 1987, p. 101)

De fato, o universo dos poemas do *corpus* é primordialmente constituído por elementos naturais e animais em seu aspecto selvagem, intocado pelo humano ou pela racionalidade. Palavras como água, mar, rios, lagos, terra, areia, praia, fogo, vento, magma, pedras, grutas, lua, sol, ferro, sal, cal, árvores, floresta, mato, musgo,

flores, folhas, raízes, frutos, animais, bichos, pássaros, cavalos, peixes, fungos, garras, patas, fera e carne constituem boa parte dos poemas de ambas as obras, em que são convocadas para a construção dos corpos e a evocação dos desejos enunciados, como nos versos de Horta:

LARANJA

Rosa branda na espuma
do meio-dia
com janelas abertas nas laranjas

e um risco de sombra
sobre a cal
traçado devagar como uma franja

Meu claustro de musgo
e de fermento
onde o ferro se perde de humidade

Onde o tempo se inventa
noutro tempo
feito de musgo – franbueza
e carne
(HORTA, 1976, p. 21)

Inserida nas vias da civilização, dentro de uma habitação forjada com cal e janelas, a enunciadora do poema transmuta essa construção em organismo vivo, o “claustro de musgo / e de fermento” (HORTA, 1976, p. 21), que pode aludir tanto ao quarto que ocupa quanto a seu próprio corpo, a seu ventre capaz de gerar vida. Lá, no centro do seu ser ou desse refúgio urbano, até o que é duro como o ferro se torna “úmido”, seja o pênis ereto em pleno gozo, sejam as normas civilizatórias que regem o mundo pr’além daquelas “janelas abertas nas laranjas” (HORTA, 1976, p. 21). Ali, a demarcação temporal instituída pelo homem “se inventa / noutro tempo” (HORTA, 1976, p. 21), que responde à temporalidade natural, feita de “musgo – franbueza” (HORTA, 1976, p. 21) e, sobretudo, de “carne” (HORTA, 1976, p. 21), a matéria viva e desejante que constitui a enunciadora.

Se a voz poética de Horta parece buscar na vida urbana os resquícios de natureza que permitem a resistência dos corpos numa sexualidade mais próxima aos instintos que à racionalidade, a voz de Savary faz questão de revestir essa mesma busca de uma aura selvagem que flerta a todo momento com a violência orgânica da matéria e reivindica a agressividade – tradicionalmente associada aos homens e a mitológicas mulheres, como as sereias e as amazonas – como

característica integrante das mulheres comuns, expressa em suas vozes e em seus corpos:

GUERRA SANTA

Tenho um medo da fera que me pelo,
ao vê-la quase perco a fala
(embora seja a fera o que mais quero)

mas reagindo digo-lhe palavras doces
e palavras ásperas, torno
igual minha voz à voz dos bichos

para seduzi-la ou para intimidá-la,
para que pontiaguda me tome das entranhas
depois de dilacerar com as garras meu vestido.
(SAVARY, 1982, p. 27)

O discurso²⁸ que encerra os corpos limita também as possibilidades de dizer sobre as experiências corporais. Talvez, por isso, surja nestas autoras o impulso de falar a partir de um universo selvagem, “natural”, que torne suas vozes iguais “à voz dos bichos” (SAVARY, 1982, p. 27), indomadas; como se a voz do corpo só pudesse ser ouvida se falasse diretamente a partir dele, sem passar pelo intelecto e transformar-se em discurso. Mas essa voz precisa tomar forma para ser escrita e comunicar, então tenta se constituir formando uma amálgama entre o instintivo e o inteligível – afinal, a escritora também se lê a partir da sua mente e precisa compreender-se para identificar-se.

Os impulsos criadores dos poemas analisados certamente nascem dos corpos das autoras. No entanto, ao se materializarem na escrita, podem acabar se moldando a formações discursivas e histórias pré-estabelecidas. Assim, a maneira como são escritos pode revelar traços da formação cultural ou da condição social de quem escreve. No caso de Savary, essas influências se materializam no uso de símbolos convencionais para compor as metáforas do prazer corporal, como a associação a elementos naturais e animais – o amante como “fera” (SAVARY, 1982, p. 22, 25, 27, 34), o sangue como “vinho” (SAVARY, 1982, p. 41, 50) e o gozo como “água” (SAVARY, 1982, p. 15-17, 19, 24, 25, 31, 32, 35, 37, 41, 43, 45, 51, 54). Esse

²⁸ Refiro-me aqui à noção foucaultiana de discurso como: “conjunto de regras anônimas, históricas, sempre determinadas no tempo e no espaço, que definiram, em uma dada época e para uma determinada área social, econômica, geográfica ou linguística, as condições de exercício da função enunciativa”. (FOUCAULT, 2009, p. 133)

simbolismo tradicional confere um ar de erudição e elitismo à escrita, o que pode ser lido como algo antiquado, obsoleto, mas também como estratégia de aproximação com a leitora ou o leitor.

Apesar de ter inovado muito em termos formais ao longo de sua produção – principalmente em *Novas Cartas Portuguesas* –, Horta também se mantém mais próxima à tradição em *Educação Sentimental*. Ainda que visite simbolismos tradicionais em alguns poemas, a autora ousa – mais que Savary em *Magma* – ao nomear partes do corpo de forma denotativa. No entanto, sua linguagem permanece “limpa” e culta: seu gozo é “vinho” (HORTA, 1976, p. 11, 149), a ereção são “pássaros” (HORTA, 1976, p. 62) e nada cheira mal, até o suor desprende “mansos odores” (HORTA, 1976, p. 105).

As poéticas de *Educação Sentimental* e *Magma* não chegam a inovar muito em termos formais. Contudo, suas enunciadoras ousam ao reconhecerem-se como mulheres, o que coloca o exercício da sexualidade no território do conflito com os vetores de opressão patriarcais e da transgressão da ordem estabelecida. A criação de um erotismo “feminino” parte de uma libertação e de um posicionamento inevitável, pois “a autora precisa colocar-se em movimento frente ao outro ‘neutro’ dominante, mobilizando uma ação de coragem” (ESCALEIRA; INÁCIO, 2019, p. 101). Talvez, por isso, o ato sexual seja, muitas vezes, representado como embate na poesia erótica feita por mulheres interessadas em transgredir o ordenamento patriarcal, como em “Guerra santa” de Savary ou neste poema de Horta:

GOZO V

Vigilante a crueldade
no meu ventre

A fenda atenta
e voraz
que devora o que é
dormente

a febre que a boca
empresta
a vela que empurra o vento

a vara que fende
a carne

a crueldade que entende
o grito sobre o orgasmo
que me prende e me desprende
(HORTA, 1976, p. 159)

Nos dois poemas supracitados, a mulher não apenas enxerga a ação possessiva do homem sobre si como violenta, mas reage a ela e a contesta, mostrando sua força para relacionar-se de igual para igual com ele. Afinal, é ela quem “devora” (HORTA, 1976, p. 159) o corpo do amante-oponente. Em vez de se deixar intimidar pela selvageria “masculina” ou abandonar-se à sua própria natureza selvagem, a enunciadora apropria-se desta característica – “torno / igual minha voz à voz dos bichos” (SAVARY, 1982, p. 27) – e usa-a em favor do seu desejo – “para seduzi-la ou intimidá-la” (SAVARY, 1982, p. 27). Desta forma, os discursos poéticos das duas autoras equiparam os gêneros sexuais, propondo uma quebra na hierarquia do masculino sobre o feminino sem que um precise sobrepor-se ao outro e observando-se o equilíbrio entre os sexos (ESCALEIRA; INÁCIO, 2019, p. 102).

A violência evocada pelos versos de Savary e Horta vai além da ressignificação da relação dos corpos no coito – em que a mulher historicamente colocada na posição de objeto transforma-se em sujeito atuante –, passa pela própria experiência do corpo feminino – que, por ser historicamente reprimida, é sempre transgressora – e participa da construção poética, produzindo um efeito intenso de ferocidade na leitura. A vertiginosa cadência das ações dos poemas em direção ao êxtase corporal não pode ser apreendida apenas no âmbito da linguagem: a produção de sentidos dessa escrita corpórea faz-se na experiência do corpo de quem lê, gerando um efeito de presença substancial, quase tangível (ESCALEIRA; INÁCIO, 2019, p. 103-104).

É interessante notar que a agressividade entre os corpos masculinos e femininos presente nos poemas reproduzidos acima também permeia boa parte da produção feminina da época que se faz de alguma forma transgressora. “O embate no jogo erótico evoca a luta real pela libertação do corpo feminino na sociedade, mas também a reivindicação de espaço para as mulheres escritoras no cânone literário” (ESCALEIRA; INÁCIO, 2019, p. 105). Por isso, é tão importante que as autoras identifiquem-se, denunciem-se como mulheres e coloquem-se em posição ativa no sexo e no poema. O “grito sobre o orgasmo” (HORTA, 1976, p. 159) que “prende” a enunciadora à sua condição de mulher também a “desprende” da dominação patriarcal e liberta a escritora e sua obra das formas literárias canônicas.

Talvez, a chave para solucionar a diferenciação da literatura feita por mulheres em relação à canônica esteja justamente no aspecto transgressor dessa escritura, como propõe Hélène Cixous (apud BRANDÃO, 2017, p. 140). Para ela, a

escritura feminina é aquela que transgride as regras dos discursos patriarcal e literário – que, afinal, pertencem ao mesmo discurso, visto que propagam as mesmas estruturas de poder. Por isso, as poéticas de Horta e Savary, bem como as de outras autoras que fazem questão de inscrever-se como mulheres na literatura, nascem “selvagens”, parecem jorrar das entranhas de seus corpos como magma e carregam sempre alguma carga de violência, tanto por seu caráter erótico – afinal, como aponta Bataille (1987, p. 16), “essencialmente, o erotismo é o domínio da violência, o domínio da violação” – quanto por mexerem com os dispositivos de poder firmemente estabelecidos. Seguindo o raciocínio de Cixous:

Um texto feminino não pode deixar de ser mais do que subversivo; se ele se escreve, é levantando, vulcanicamente, a velha crosta imobilizante, que carrega investimentos masculinos, e não de outra forma; não há lugar para ela se ela não é um ele? Se ela é ela-ela, o é para destruir tudo, para despedaçar os fundamentos das instituições, para jogar a lei para o alto, para entortar a “verdade” de tanto rir. (CIXOUS, 1975 apud BRANDÃO, 2017, p. 147)

O riso da escritura feminina é o riso dos corpos que nela se inscrevem, a gargalhada gozosa dos orgasmos – múltiplos. Afinal, para conseguir falar sobre e a partir do corpo da mulher, frente a toda repressão, opressão, interdição e silenciamento que o confinam, é preciso transcendê-lo transgredindo os limites da matéria até alcançar uma zona de êxtase e liberdade. Tal libertação transcendente realiza-se, de forma prática, no orgasmo – ou seja, transgride-se o corpo através dele mesmo. Essa “pequena morte”, fuga do corpo, permite observar-se de outro ponto de vista, de “fora”, e ressignificar a experiência material, física. Conquista-se, assim, a dignidade e liberta-se corpo e mente:

ACOMODAÇÃO DO DESEJO III

Deito-me com quem é livre à beira dos abismos
e estou perto do meu desejo.

Depois do silêncio úmido dos lugares de pedra,
dos lugares de água, dos regatos perdidos,
lá onde morremos de um vago êxtase,
de uma requintada barbárie estávamos morrendo,
lá onde meus pés estavam na água
e meu coração sob meus pés,

se seguisses minhas pegadas e ao êxtase me seguisses
até morrermos, uma tal morte seria digna de ser morrida.

Então morramos dessa breve morte lenta,
cadenciada, rude, dessa morte lúdica.
(SAVARY, 1982, p. 47)

O desejo da enunciativa encontra-se na iminência da libertação da matéria, “à beira dos abismos” (SAVARY, 1982, p. 47), por meio do orgasmo, que ela busca enquanto guia sua/seu amante a seguir suas “pegadas”. A autoconsciência de suas vontades é o que a torna munida de sua dignidade, sujeito atuante capaz de produzir e propagar poder por meio de uma ação e de um discurso que se encontram para desestabilizar as práticas da literatura tradicional. Em sua tese de livre-docência, Emerson da Cruz Inácio ressalta o papel crucial do corpo da mulher nesse processo de libertação e construção de uma integridade digna de enunciar-se. O texto refere-se ao objeto de estudo de Inácio, *Fluxo-Floema* (HILST, 1970) e *Novas Cartas Portuguesas* (BARRENO; HORTA; COSTA, 1972), mas a constatação pode ser estendida a outras autoras da época, como Savary:

Ora, se a escrita digna se relaciona à paixão e ao prazer, como observamos não só em *Fluxo-Floema*, mas em toda obra hilstiana e que ambos, paixão e prazer, são um exercício, como vemos em *Novas Cartas Portuguesas*, é sempre válida a reiteração de que o par acima – relacionado às duas obras – esteja intimamente ligado à experiência do corpo e com a criação de uma nova gramática literária capaz de dizer-lhes em termos ficcionais. Nesse sentido, esta nova gramática que é dignidade, paixão e prazer, nasce, como dirá Derrida (1976, p. 249-285), de um engendramento só possível no corpo da mulher. (INÁCIO, 2016, p. 18)

Neste ponto, é importante atentar para o fato de que, por mais subversivo que consiga tornar-se, o corpo da mulher jamais poderá libertar-se definitivamente das opressões patriarcais enquanto estiver inserido numa sociedade que as veicula como regra. Esse corpo transgressor será sempre visto como “outro” e marcado pela diferença – na pele e na linguagem – de forma dupla, já que “desvia” tanto do corpo masculino considerado neutro quanto do corpo da mulher que se encaixa nos ideais de uma feminilidade utópica e opressora que condena as mulheres à aceitação e à passividade.

Desta forma, os corpos das enunciativas do *corpus* aproximam-se muito mais da libertação do que da liberdade, pois precisam manter-se em constante movimento para almejar a realização de sua autonomia. Visto que a “a transgressão transpõe e não cessa de recomeçar a transpor uma linha que, atrás dela, imediatamente se fecha de novo em um movimento de tênue memória, recuando

então novamente para o horizonte do intransponível” (FOUCAULT, 2009, p. 32), o exercício da liberdade deve ser constante para que se crie uma prática cotidiana da experiência sexual libertária.

3.3.3 Liberdade

Embora não alcance a permanência, a liberdade realiza-se constantemente nos versos de Horta e Savary, na medida em que as enunciadoras proclamam o abandono aos prazeres do corpo, como se nada mais importasse. Nesse espaço de liberdade poética, as opressões sociais e as pressões políticas e econômicas servem apenas para intensificar o prazer que resulta de transgredir o interdito erótico fundado pela civilização:

VIDA II

Quase não falo e do mundo
não quero nada do mundo;
só um aceno, alguma espiga
e apenas esta pênsil
adaga nua
que se dilata
em aéreos jardins de espuma
sitiando a forma viva.
(SAVARY, 1982, p. 21)

GOZO XII

[...]

Não tenho mais que te dizer
das coisas
que tudo o mais te faço eu
deitada

enquanto sentes que o teu corpo
cresce
por dentro do mundo
na minha mão fechada
(HORTA, 1976, p. 168)

Em ambos os poemas, as enunciadoras deixam claro que não querem “nada do mundo” (SAVARY, 1982, p. 21), estando imersas em suas aventuras íntimas e aproveitando ao máximo a liberdade que alcançaram para desfrutar dos deleites da carne. Nesse sentido, é interessante notar que ambas as autoras decidiram enfatizar a insuficiência do discurso para dar conta da experiência corporal: “Quase não falo”

(SAVARY, 1982, p. 21); “Não tenho mais que te dizer / das coisas” (HORTA, 1976, p. 168). O que as interessa são seus corpos e os de seus amantes e as sensações que provocam, muitas vezes, indizíveis por meio de uma linguagem que carrega em suas bases o interdito à sexualidade. Talvez, por isso, o drama da linguagem, a insuficiência da língua diante de tudo o que se pretende dizer, apareça como marca não apenas na produção de Horta e de Savary, mas nas gerações de poetas em que elas se integram.

Desta forma, apesar de não apresentarem um tom reivindicatório, os poemas do *corpus* carregam marcas, muitas vezes sutis, do embate pela libertação da sexualidade dos corpos femininos na linguagem – afinal, “o pessoal é político” (HANISCH, 1969). Esse conflito se revela, sobretudo, no tom imperativo de alguns versos, como no poema que abre e dá nome ao livro de Horta:

EDUCAÇÃO SENTIMENTAL

Põe devagar os dedos,
devagar...

carrega devagar
até o cimo

o suco lento que
sentes escorregar
é o suor das grutas,
o seu vinho

contorna o poço,
aí tens de parar,
descer, talvez,
tomar outro caminho...

Mas põe os dedos e sobe,
devagar...

Não tenhas medo
daquilo que te ensino...
(HORTA, 1976, p. 11)

A autora introduz a leitora ou o leitor à obra ironizando o título que remete ao clássico *A educação sentimental*, de Gustav Flaubert, publicado pela primeira vez em 1869, como se propusesse um contraponto feminino à narrativa do jovem Frédéric Moreau. Aqui é a enunciadora quem promove a formação da/o sua/seu amante nas artes da paixão, antes no sexo do que no amor. Ela começa justamente por satisfazer seus próprios desejos, por meio da masturbação, em vez de

preocupar-se antes de tudo com o prazer do homem, como seria exigido da mulher na sociedade patriarcal. Nos dois últimos versos, ela termina num tom que pode ser lido como sarcástico, ao pressupor que a/o amante poderia sentir-se acuado/o frente à autonomia assumida pela anunciadora no exercício sexual, já que, culturalmente, se esperaria que o homem assumisse uma posição “professoral” ou dominadora, enquanto a mulher seria ingênua, inexperiente e orientada a agradá-lo. Na poética de Horta, observa-se exatamente o oposto:

MODO DE AMAR – I

Lambe-me os seios
desmancha-me a loucura

usa-me as coxas
devasta-me o umbigo

abre-me as pernas
põe-nas nos teus ombros

e lentamente faz o que te digo:
(HORTA, 1976, p. 135)

De posse de sua dignidade e autonomia, a enunciadora conduz as ações da/o amante no coito em busca do seu prazer. Até mesmo a agressividade do outro deixa de ser recebida com passividade, já que é convocada pela mulher que fala. A violência que responde à demanda da enunciadora também está presente na poética de Savary, em que é retribuída ao outro, esse “amor-meu-inimigo” (SAVARY, 1982, p. 31), por uma “insubmissa dona do meu dono” (SAVARY, 1982, p. 56) ou uma “vulva possuída-possuindo” (SAVARY, 1982, p. 41) e também aparece em trechos como “cavalo e égua cavalgada e cavalgando” (SAVARY, 1982, p. 33) ou “meu rei e vassalo” (SAVARY, 1982, p. 15).

Em “Modo de amar – I”, depois de convocar a agressividade da/o amante, evocada pelos verbos “desmanchar”, “usar”, “devastar” e “abrir”, a enunciadora costura o erotismo do poema ao contrapor a agressividade dos versos iniciais ao pedido do último verso, em que não apenas demanda que a/o amante obedeça suas instruções, como define a forma como ela/e deve fazê-lo: “lentamente” (HORTA, 1976, p. 135).

O clímax erótico do poema – a realização do sexo oral, suposta pela posição da enunciadora de pernas abertas sobre os ombros da/o amante, que deve ter seu

rosto bem em frente à sua vulva – é, então, deslocado para fora dele, por meio dos dois-pontos que o encerram sem uma fala na sequência. Novamente, observamos uma alusão ao fato de a linguagem verbal não conseguir dar conta da experiência erótica – afinal, como afirma Barthes (2004b, p. 36) em *O rumor da língua*, “O Desejo não pode nomear-se, nem mesmo (ao contrário da Demanda) dizer-se” –, como também faz Savary nos versos finais de *Coração subterrâneo*:

Tempo de terra e de água é este tempo
do corpo que no outro não procura espelho
mas conhecimento ávido, progressivo e lento,
pasto de magma alimentando o ventre.
Amando e se tornando amado, o corpo
do outro é de repente nosso corpo
e dentro, coração subterrâneo,
no pequeno mato solta seus cavalos
cadenciadamente.
Como de bilha derrubada, a água fresca
e o mel-salsugem, em pulsões sedentas,
faz no interior do outro corpo
desenho de vida nos que estão morrendo.
O sortilégio de uma palavra
há que ser gritado como o desenfreio
dos cavalos e da bilha derramada.
Porém, calado, o tempo é dos amantes
e, deliquescidos, eles não dizem nada.
(SAVARY, 1982, p. 43)

Além de apontar para a insuficiência da linguagem frente ao arrebatamento promovido pelo êxtase sexual, o poema revela a superação, por meio do afeto, das barreiras morais que apartam os sujeitos de seus próprios corpos e dos corpos dos outros: “Amando e se tornando amado, o corpo / do outro é de repente nosso corpo” (SAVARY, 1982, p. 43). Assim, Savary propõe a apropriação da experiência sexual como instrumento para a busca por autoconhecimento – “do corpo que no outro não procura espelho / mas conhecimento ávido, progressivo e lento” (SAVARY, 1982, p. 43). Esse reconhecimento de si mesma no outro só poderia realizar-se nos corpos dos amantes que estão livres de opressões para construir sua cumplicidade e reciprocidade, como propõe Simone de Beauvoir (2009, p. 578) em *O segundo sexo*.

Tal cumplicidade relaciona-se a outro dispositivo de poder ironicamente sugerido na poética de ambas as autoras: a monogamia. Esse pressuposto básico do casamento nas sociedades ocidentais é utilizado de maneira perversa pelo discurso da heterossexualidade tradicional, que impõe e fiscaliza a fidelidade feminina – até mesmo, por meio da violência física, com o uso de “cintos de

castidade” e a “punição, inclusive a morte, devido ao adultério”, como aponta Rich (2010, p. 23) – enquanto tolera uma monogamia de fachada por parte do homem, cujo adultério é até socialmente valorizado como símbolo da masculinidade. Talvez por estar tão arraigada à cultura e ao imaginário popular, a monogamia apareça como sugestão em diversos poemas das obras analisadas:

OUTRO CORPO: NÃO

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

Outro corpo, não:
só canto as tuas ancas

as tuas coxas magras
duras e compridas
(HORTA, 1976, p. 83)

SIGNO

A respiração de novembro e de sua véspera
(outubro) arde-me não no cérebro
nem no ombro
mas – anel de fogo – nas ancas
e nas entranhas
Em ti eu amo os amores todos.
[...]
(SAVARY, 1982, p. 22)

Essas citações sobre a monogamia podem ser lidas como resquício do patriarcado no discurso das autoras. No entanto, as proposições monogâmicas de Horta e Savary poderiam subverter, até certo ponto, a lógica patriarcal por responderem não a uma demanda externa, mas ao desejo genuíno das enunciadoras de realizar inteiramente suas paixões, o que exige a fidelidade entre os amantes, ainda que de forma temporária, como explica Beauvoir (2009):

Sem dúvida a fidelidade é necessária ao amor sexual, pelo fato de que o desejo de dois amantes apaixonados envolve sua singularidade; eles recusam que esta seja contestada por experiências estranhas se se querem insubstituíveis um para o outro; mas essa fidelidade só tem sentido na

medida em que é espontânea; e espontaneamente a magia do erotismo dissipa-se muito depressa. O milagre está em que a cada amante ele entrega no instante, em sua presença carnal, um ser cuja existência é uma transcendência indefinida: a posse desse ser é sem dúvida impossível, mas pelo menos ele é atingido de maneira privilegiada e pungente. (BEAUVOIR, 2009, p. 579)

A fidelidade declarada pelas enunciadoras dos poemas de *Educação Sentimental* e *Magma* a seus amantes é espontânea, na medida em que parte de relações de reciprocidade e ausência de hierarquia. Além disso, nas poéticas analisadas, a singularidade dos amantes é requisitada muito mais no âmbito corporal, para realização dos desejos e afetos nos corpos, do que para a satisfação de sentimentos abstratos de amor e suas convenções sociais. O laço entre esses amantes responde à busca pela transcendência da matéria, como propõe Octavio Paz em *A dupla chama*, ao descrever a sensação de estar “envolto e movido pela totalidade da existência” (PAZ, 1994, p. 196) promovida pelo encontro sexual:

O corpo da minha companheira deixa de ser uma forma e converte-se numa substância disforme e imensa na qual, ao mesmo tempo, me perco e me recobro. Nós nos perdemos como pessoa e nos recobramos como sensações. À medida em que a sensação se faz mais intensa, o corpo que abraçamos se faz mais e mais intenso. Sensação de infinitude: perdemos corpo nesse corpo. O abraço carnal é o apogeu e a perda do corpo. Também é a experiência da perda da identidade, dispersão de formas em mil sensações e visões, queda numa substância oceânica, evaporação da essência. Não há forma nem presença. Existe a onda que nos move, a cavalgada pelas planícies da noite. (PAZ, 1994, p. 182-183)

Paradoxalmente, a realização da paixão movida pelo desejo da singularidade do outro liberta os indivíduos de qualquer identidade, conduzindo o casal a uma sensação de morte e renascimento, um regresso à essência vital definido por Paz como uma “experiência circular” (PAZ, 1994, p. 183) em que o corpo do casal se converte “numa substância infinita que palpita, se expande, se contrai e nos encerra nas águas primordiais; um instante depois, a substância se desvanece, o corpo volta a ser corpo e reaparece a presença” (PAZ, 1994, p. 183), exatamente como este poema de Savary parece propor:

UROBOROS

Amada presa ao amado
como a cabeça à cauda,
a esfera ao seu redor.
(SAVARY, 1982, p. 57)

A figura mítica do *uroboros* simboliza o ciclo da vida em eterno movimento, o que eleva a união do casal a uma ação contínua de desejo, satisfação e regresso ao corpo que sintetiza o sentido da vida numa busca pela libertação do ser só realizável através da morte ou do orgasmo – que nos permite “morrer de amor e continuar vivendo”. Por isso, essa união sexual traz para ambos os amantes uma sensação absoluta de liberdade:

NOME

Pelos braços da manhã é que escorro
tendo no corpo o cantar do dia.
De branco chegas como um noivo, estou
também de branco ritualizando a espera.
O que de mim fica é o procurar-me
e o me encontrar debaixo dos teus flancos.
Paixão é o nome deste pasto e desta fome
que nos consome e nos labora, amor
o nome onde deságua e de onde escorres.

Esta a nossa liberdade:
só tu és tudo e tudo eu sou.
(SAVARY, 1982, p. 49)

As enunciatóricas dos poemas do *corpus* estão completamente imersas em suas paixões, que são seu “pasto” e sua “fome” (SAVARY, 1982, p. 49). O caráter libertário de atender às próprias paixões – ainda que isso requisite uma fidelidade momentânea – reside na autonomia das enunciatóricas, uma vez que, se há algo que as limita, essa limitação parece vir de si mesmas, e não do outro ou de elementos externos:

A CHAMA

Não creias que danço
perto
da chamada da tua mão

Meu amor de ti
liberta
não cansa a baga do vento
por desmanhada e incerta
(HORTA, 1976, p. 54)

Em vez de prendê-la, o amor que a enunciadora sente por sua/seu amada/o a liberta²⁹ e ela dança ao sabor do vento, sem precisar esperar pelo outro, incerto. De fato, as vozes dos poemas analisados respondem antes a seus desejos e depois a seus amantes. Elas não precisam sequer do outro para realizarem-se sexualmente ou empreenderem suas buscas pela comunhão com a natureza, o regresso às águas primordiais do ser; precisam apenas se conectarem consigo mesmas:

SENSORIAL

Íntima da água eu sou por força,
mar, igarapé, rio ou açude,
pela água meu amor incestuoso.
(SAVARY, 1982, p. 17)

A “substância oceânica” de Paz (1994, p. 183) são as águas de Savary, a essência natural que ela busca e encontra dentro de si mesma. Essa natureza plural engloba todos os “tipos” de correntes aquáticas, incluindo o mar, evocado muitas vezes em *Magma* como símbolo para seu amante masculino, como em “Mar II”: “Mar é um macho como não há igual / – e eu toda água.” (SAVARY, 1982, p. 31). Para a autora, não há diferenças importantes entre os gêneros sexuais, afinal, todos compartilham da mesma natureza aquática e contêm em si toda água que corre livre: “mar, igarapé, rio ou açude” (SAVARY, 1982, p. 17).

Se a essência da liberdade é o exercício, em Horta, esta prática se chama siririca – no sentido popular de masturbação feminina – e é mencionada de forma mais explícita em, pelo menos, quatro poemas de *Educação Sentimental*: “Meigos sustos” (HORTA, 1976, p. 46-47), “Só contigo” (HORTA, 1976, p. 61), “Masturbação I” (HORTA, 1976, p. 132-133) e “Masturbação II” (HORTA, 1976, p. 134), cuja estrofe final sintetiza a paixão da enunciadora pelas possibilidades de prazer proporcionadas por seu próprio corpo:

Desapego é
ou só desassossego:
rubi das pernas que tomo debruçada
como cicuta
na polpa dos meus dedos
mosto do corpo nas pétalas fechadas
(HORTA, 1976, p. 134)

²⁹Aludindo novamente ao mote de *Novas cartas portuguesas* (1972), “não interessa tanto o objecto, apenas pretexto, mas antes a paixão; e eu acrescento que não interessa tanto a paixão, apenas pretexto, mas antes o seu exercício” (BARRENO; HORTA; COSTA, 2017, p. 3).

Livre para o “desapego” de entregar-se ao “desassossego” dos desejos do corpo, a enunciativa exalta o precioso “rubi” do clitóris que tem entre as pernas como se estivesse envenenada – “como cicuta” – pelo vício, obsessão de fazer brotar o “mosto” (HORTA, 1976, p. 134), sumo fresco do orgasmo com as mãos. Com ajuda da “palavra punhal que escrevemos” (HORTA, 1976, p. 58) para tocar e libertar o âmago do ser, os poemas do *corpus* constroem discursos que, antes de reivindicar a liberdade, realizam-na, pois esta só pode nascer do corpo liberto para simplesmente ser:

SER

o sexo tão livre, natural, obsessivo
como areia e seixos rolados:
regresso à água.
(SAVARY, 1982, p. 16)

Esta proposta de haikai evoca uma espécie de utopia em que o prazer se realizaria sem ter que passar pelas experiências da sexualidade possíveis na civilização. “Ser” seria fruição pura, quase como o utópico “rumor da língua” imaginado por Barthes (2004b), em que o funcionamento perfeito – e impossível – da linguagem anularia seu uso:

O rumor é o barulho daquilo que está funcionando bem. Segue-se o paradoxo: o rumor denota um barulho limite, um barulho impossível, o barulho daquilo que, funcionando com perfeição, não tem barulho; rumorejar é fazer ouvir a própria evaporação do barulho: o tênue, o camuflado, o fremente são recebidos como sinais de uma anulação sonora. (BARTHES, 2004b, p. 94)

Esse discurso perfeito produziria “o próprio ruído do gozo plural” (BARTHES, 2004b, p. 95) e tornaria possível a realização total da hipótese proposta aqui de uma comunicação “direta” entre os corpos das enunciativas e os das/os leitoras/es. A análise dos poemas, no entanto, revela “barulhos” que denunciam marcas do falocentrismo³⁰ na linguagem, como alusões ao silenciamento e à solidão das vozes femininas ao longo da história, além da necessidade de contestação de estereótipos relativos aos papéis desempenhados pelos gêneros sexuais.

³⁰Neologismo cunhado por Jacques Derrida em “Le facteur de la vérité”, da obra *La carte postale* (1980, p. 439-524), a partir da união das palavras “falocentrismo” e “logocentrismo”, e usado pela crítica feminista para denunciar a dominação masculina do discurso e da cultura que coloca a mulher sempre como o “outro” e numa relação de inferioridade.

Apesar desses ruídos configurarem obstáculos à expressão das experiências corporais femininas, as enunciadoras analisadas conseguem criar erotismos que transmitem mensagens às/aos leitoras/es sobre suas maneiras de vivenciar a sexualidade. Essa comunicação indireta entre os corpos das enunciadoras e das/os leitoras/es acontece por meio dos “efeitos de presença” (GUMBRECHT, 2010) criados pelos recursos de linguagem presentes nos poemas. Nas obras analisadas, destaca-se o uso de anáforas e aliteraões e a intercalação de versos mais compridos e outros mais curtos para a composição de ritmos e cadências eróticos, que ativam os sentidos na leitura. Conforme Barthes (2004b, p. 38), “[...] na leitura, todas as emoções do corpo estão presentes, misturadas, enroladas: a fascinação, a vagância, a dor, a volúpia; a leitura produz um corpo transtornado, mas *não despedaçado* (sem o que a leitura não pertenceria ao Imaginário)”.

Dessa forma, a leitora ou o leitor constrói uma “somatografia” do texto no seu próprio corpo: os textos tornam-se “corporizados” (CASTAÑEDA HERNÁNDEZ; BEJARLE PANO; SALCEDO, 2014). No caso das autoras analisadas, a “corporização” da linguagem acontece a partir de uma “revolta íntima” (KRISTEVA, 2001), que traz à tona os impulsos indizíveis da experiência corporal feminina. Tanto Horta quanto Savary parecem buscar enunciações “do corpo sem disfarce” (HORTA, 1976, p. 95), o que radicaliza a veracidade dos seus textos e aproxima-os da *performance*.

Essa enunciação profundamente identificada com os textos que produz evidencia o caráter político da literatura que fala sobre as experiências corporais das mulheres, retomando o mote “o pessoal é político” (HANISCH, 1969). Ao trazer a público narrativas sobre experiências da esfera privada, a literatura do *corpus* rasura a solidão e o silenciamento que dificultam a interlocução de conteúdos sobre as vivências femininas até hoje.

As mulheres que elaboram suas experiências, seus sentimentos e suas emoções por meio da arte realizam sua transcendência (BEAUVOIR, 2009, p. 30, 914) na esfera social e tornam-se agentes de mudança. Ao ecoar na sociedade, seus textos mostram o poder dos corpos femininos autônomos – daí o sentido de poder que emana dos poemas. As enunciadoras transcendem os dispositivos que buscam limitar seus corpos e suas vozes, criando um novo polo de poder para si que sustenta seus discursos.

Suas poéticas mostram-se transgressoras em diversos aspectos: na despreocupação em definir os gêneros da enunciação e das personagens dos poemas, o que pode revelar a busca por uma expressão livre de marcadores estereotipados dos gêneros sexuais; nas propostas de símbolos polissêmicos, que ora são relacionados às feminilidades, ora às masculinidades; ou na criação de novos pontos de vista e nuances sobre os corpos poetizados – em especial, sobre os “musos” dos seus cantos.

Desta forma, a análise dos poemas aponta para os enfrentamentos da poesia erótica feita por mulheres em relação aos vetores de opressão presentes nos contextos sociais em que repercutem, o que pode levar a rupturas na tradição literária e a novas propostas de vivências eróticas para a construção de outras sexualidades possíveis.

4 À BEIRA DOS ABISMOS: SEXUALIDADES, ENFRENTAMENTOS E RUPTURAS

As escrituras femininas transitam num território de iminências. Prestes a se chocarem com a ordem social e a tradição literária, carregam a coragem e a instabilidade de viver “à beira dos abismos” (SAVARY, 1982, p. 47). A seguir, discutirei como as escritas desafiadoras do *corpus* enfrentam o falocentrismo e provocam rupturas no cânone, propiciando novas maneiras de vivenciar as sexualidades e de estar perto do próprio desejo (SAVARY, 1982, p. 47).

4.1 O erotismo como embate: a produtividade do erótico como espaço de transgressão e liberdade para as mulheres

“Eis que te utilizo
e te
destruo

Eis que te construo
e te
desfaço”
(HORTA, 1976, p. 70)

Na sociedade ocidental, onde está o erótico ou o pornográfico, há confronto, pois está aí o interdito à sexualidade (FOUCAULT, 2009, p. 28). No erotismo de autoria feminina, o conflito é ainda mais visível. Afinal, de maneira explícita ou implícita, as escritoras acabam denunciando-se ou afirmando-se mulheres ao poetizar sobre a experiência corporal. Mesmo diante da fragilidade do “eu” textual apontada por Jacques Derrida em “La Loi du Genre”, na obra *Parages* (1986), o sujeito feminino será sempre lido como o “outro”. Diante do falocentrismo – esse domínio masculino do discurso –, qualquer dizer erótico é visto como obsceno se leva assinatura feminina, pois constitui-se como um instaurar da abjeção na linguagem, não importa o conteúdo que veicule.

Desse modo, ainda que uma autora produza um texto erótico ou pornográfico identificado com a tradição patriarcal, em que a mulher figura como ser passivo na experiência sensual – caso de *best-sellers* contemporâneos, como *Cinquenta tons de cinza* (2011), da autora inglesa Erika Leonard James –, o fato desse texto ter sido assinado por uma escritora já o coloca no âmbito da subversão, uma vez que

escrever sobre sexo não é algo esperado de uma mulher que siga, como afirma o senso comum, “a moral e os bons costumes”.

Talvez, por isso, em contextos que enfatizam as opressões de gênero e sexualidade, surja, na produção poética de mulheres, uma vontade de enfrentamento discursivo, como apontam Maria Irene Ramalho de Souza Santos e Ana Luísa Amaral no ensaio *Sobre a ‘escrita feminina’*:

Porque durante tanto tempo o saber da palavra pareceu ser prerrogativa masculina, a que as mulheres acediam esporadicamente por transgressão ou *roubo*, é frequente ler na poesia escrita por mulheres três atitudes distintas. A postulação indirecta do ‘ser universal’ pela suspensão conscientemente cuidadosa dos géneros gramaticais; a reivindicação de temas e formas retirados da esfera dita masculina, como o consensualmente público e político ou a expressão despudorada do erotismo; e a assunção desassombrada e a valorização desafiadora (ora explícitas ora implícitas) de uma esfera socialmente considerada feminina. (AMARAL; SANTOS, 1997, p. 23)

O momento histórico de publicação das obras do *corpus* intensifica a atribuição de um carácter político inerente à produção erótica feminina. A censura a *Novas Cartas Portuguesas* (1972) reverbera em autoras contemporâneas – inclusive brasileiras – que, se não a tomam como ameaça, usam-na como estímulo à rebeldia. Desta forma, como descrito no início deste trabalho, tanto em Portugal quanto no Brasil, a poesia de autoria feminina passa a ser desconstruída por autoras que criam uma nova ótica sobre o erotismo ao inscreverem seus corpos e desejos de forma ativa no jogo sexual e transformarem sua poesia em arma na luta contra o sistema machista:

A LÍNGUA

A língua
que é líquido
sacro
não transborda

um dedo
que tocou
a palavra
não a aborda
(JORGE, 1973, p. 60)

Em *Os sítios sitiados*, a poeta portuguesa Luiza Neto Jorge (1973) cria uma enunciação que afirma: aquela/e que tocou “a palavra” (de Deus) não se atreveria a

abordar a língua (órgão) e seus usos eróticos. Porém, como na eucaristia, em que a hóstia simboliza o corpo de Cristo e materializa o discurso religioso, a poeta busca corporificar a linguagem. Através da sinestesia, o poema confere materialidade à palavra, que se torna “líquido” e pode ser “tocada”, o que gera um efeito de presença erótico na leitura. Outra interpretação possível é tomar essa “língua sacra” como o idioma: enquanto afirma que a sagrada língua portuguesa não transcenderia suas normas, o poema as rasura com figuras de linguagem.

Se, como propõe Foucault (1963) em *Prefácio à transgressão*, o discurso sobre “Deus” está em extinção na contemporaneidade e o erotismo transcende os limites do léxico e da dialética tradicional, o poema coloca toda a ordem dominante em xeque, tanto no âmbito do discurso religioso quanto no da tradição literária. Assim, como já haviam cantado as “Três Marias”, “mulher parida e laureada” (BARRENO; HORTA; COSTA, 2017, p. 6) escreve e também “pula” os limites da literatura canônica patriarcal. E, ao enunciar-se mulher, desfaz um território interdito a si, construindo outras possibilidades de expressão.

4.1.1 Voragem: entre a pornografia e o erotismo

“Tenho de mim
os gestos da voragem”
(HORTA, 1976, p. 17)

Um dos principais resultados da apropriação do discurso sobre a sexualidade pelas mulheres é a retirada do desejo feminino do âmbito da pornografia enquanto território que remete à indecência e à pobreza poética. Afinal, como a tradição patriarcal restringe a existência feminina à passividade, qualquer manifestação de vontade sexual por parte da mulher é vista como abjeta, obscena ou pornográfica. Assim, o erotismo feminino é desvalorizado e socialmente condenado:

O erótico tem sido frequentemente difamado pelos homens, e usado contra as mulheres. Tem sido tomado como uma sensação confusa, trivial, psicótica e plastificada. É por isso que temos muitas vezes nos afastado da exploração e consideração do erótico como uma fonte de poder e informação, confundindo isso com seu oposto, o pornográfico. Mas a pornografia é uma negação direta do poder do erótico, uma vez que representa a supressão do sentimento verdadeiro. A pornografia enfatiza a sensação sem sentimento. (LORDE, 1984)

Para Lorde, o pornográfico é um discurso mecanizado que esvazia os sujeitos e seus afetos, enquanto o erótico recobra poder e autonomia à enunciação. Essa visão da pornografia é perpassada por moralismos e corresponde à do senso comum na sociedade ocidental – afinal, como afirmam Eliane Robert Moraes e Sandra Lapeiz (1985, p. 10), “a pornografia é sempre voltada para qualificar os outros, e nunca a gente” ou, como propõe Susan Sontag em “A imaginação pornográfica” (ensaio de 1967 reunido em *A vontade radical*, 2015), “alguma coisa frente à qual se é contra ou a favor”.

No entanto, Sontag (2015) nos lembra que “as experiências não são pornográficas, só as imagens e as representações (estruturas da imaginação) o são”. Desta forma, como explica Henry Miller (1949, p. 9 apud MORAES, 2003, p. 129), o obsceno “é tão-somente uma qualidade do espírito daquele que lê, ou daquele que olha”, ou seja, nada é obsceno em si, a obscenidade é um “efeito” de leitura. Por isso, é impossível diferenciar precisamente o erótico e o pornográfico.

Assim, é possível reivindicar a potência artística da “imaginação pornográfica”, como pretende Sontag (2015). Para ela, os impulsos sexuais evocados na pornografia estão na extremidade da consciência e, para acessá-los, o sujeito corre o risco de perder sua sanidade, isto é, sua humanidade (SONTAG, 2015). Mas a arte assumiu a tarefa “de efetuar incursões e conquistar posições nas fronteiras da consciência (em geral muito perigosas ao artista como pessoa), para relatar o que lá encontrou” (SONTAG, 2015) por meio de suas criações que “fascinam e encantam” (SONTAG, 2015).

Sontag (2015) propõe ainda que “o obsceno, isto é, a extremidade da experiência erótica, é a raiz de energias vitais”, o que vai ao encontro da ideia de Lorde (1984) sobre o erótico como fonte de poder e força criativa. Ao aproximar esses pensamentos para enriquecer esta análise poética, a classificação dos textos como eróticos ou pornográficos deixa de ter importância central. O que me interessa é observar como os poemas do *corpus* se apropriam da potência do erótico para subverter o falogocentrismo e a hierarquia de gênero que predominam nas narrativas tradicionais do sexo mais disseminadas na sociedade ocidental contemporânea.

Se tomarmos a noção do senso comum sobre a pornografia que está a serviço do falogocentrismo, a escritura feminina analisada neste trabalho se opõe drasticamente a ela, pois promove um resgate do erótico como fonte de poder e

busca de conexão – seja entre as/os amantes, seja entre as enunciatóricas e o mundo a sua volta, num regresso à “substância oceânica” proposta por Octavio Paz (1994, p. 183). Se essa pornografia separa, compartimentaliza e isola sentimentos, seres e âmbitos da existência, o discurso sobre a experiência erótica presente nos poemas analisados une, dissolve fronteiras, empodera, pois está liberto da superficialidade e reintegrado à vida cotidiana.

Em contato com seu “manancial” de poder erótico (LORDE, 1984), as escritoras tornam-se capazes de enfrentar os dispositivos do poder masculino dominante transmitidos pela propagação da pornografia falocêntrica como modelo de realização da sexualidade, principalmente para relações heterossexuais, como aponta Adrienne Rich (2010):

A mensagem mais perniciosa transmitida pela pornografia é a de que as mulheres são presas sexuais naturais dos homens e que elas gostam disso, que sexualidade e violência são congruentes e que, para as mulheres, o sexo é essencialmente masoquista, uma humilhação prazerosa, um abuso físico erotizado. (RICH, 2010, p. 26)

A violência simulada nas relações sexuais retratadas nessa pornografia falocêntrica influenciada principalmente pela produção pornográfica comercial dos Estados Unidos, à qual Rich se refere, nos traz a um paradoxo presente na poesia do *corpus*, sobretudo na obra de Savary. Em *Magma*, a relação entre os amantes é frequentemente representada como um embate de oponentes que carregam símbolos tradicionais de feminino e masculino. A enunciatóricas entrega-se ao amante repetidamente caracterizado como “fera” ou “inimigo” – “Amo-te, amor-meu-inimigo, / de mim não tendo piedade alguma.” (SAVARY, 1982, p. 31) – e sente prazer ao submeter-se a sua violência:

olho no olho o bicho que me espreita,
ponho-me nua para ser domada
e o coração do magma eu atiro à fera.
(SAVARY, 1982, p. 25)

Em uma primeira leitura, essa vontade de sujeição a um ser agressivo pode soar masoquista – e talvez realmente o seja, em alguma medida. Afinal, esse “amor-meu-inimigo” retoma a valorização do sofrimento amoroso presente na tradição literária de língua portuguesa desde a coita amorosa das cantigas de amigo, passando pelo ultrarromantismo, até a poesia do brasileiro José Guilherme de

Araújo Jorge (1916-1987). No entanto, a enunciadora não responde à violência com passividade como na vassalagem amorosa das cantigas medievais, ela também se caracteriza como “fera” – “Fera que eu era / e mais ainda agora sou, pterodáctilo, és meu pasto” (SAVARY, 1982, p. 34) – e parece sentir-se forte por enfrentar a agressividade do amante de igual para igual. A violência é uma propriedade que a excita tanto no/a amante como em si mesma. Ora um domina o outro e vice-versa, equilibrando-se enquanto se proporcionam prazer mutuamente: “Paz é esta guerra de água” (SAVARY, 1982, p. 32).

Esse domínio compartilhado da ação e da intenção na experiência sexual faz com que a enunciação rasure os critérios da hierarquia de gênero, já que, na pornografia falocêntrica, a mulher frequentemente se submete à agressividade masculina, mas raramente com alegria ou por vontade própria. Afinal, ela é apenas objeto, nunca sujeito, e sua função é proporcionar, não receber prazer. Ela está ali para deleite do homem e sequer importa o que pensa ou sente em relação a ele ou ao ato sexual em si – só seria vista como uma “fera” capaz de dominá-lo na pornografia ou no erotismo que atende aos fetiches do masoquismo.

Há algumas situações, porém, em que a mulher é qualificada como agressiva e perigosa pelo falocentrismo: quando os homens sentem seu poder ameaçado pela autonomia feminina, apropriam-se de mitos tradicionais para oprimir as mulheres “rebeldes” e garantir que elas não desestabilizem a ordem dominante. Esse medo irracional alimenta mitos desde a Antiguidade, como o do “útero errante”, que seria responsável pelo enlouquecimento das mulheres, segundo Platão (1990, 91c apud SAFATLE, 2016), e o da “*vagina dentata*”, que castraria ou até mataria os homens que a penetrassem e se repete no imaginário de diferentes povos ao redor do mundo, como em tribos africanas, entre os astecas e os nativos norte-americanos, de acordo com a pesquisa de Erich Neumann (1999, p. 148-150) em *A grande mãe*.

A ideia de que a sexualidade feminina ameaça a ordem social resultou em perseguições em massa ao longo da história, como a “caça às bruxas” dos séculos XVI e XVII, em que estados europeus ordenaram a execução de centenas de milhares de mulheres, em sua maioria, camponesas e pobres, como explica Silvia Federici (2017, p. 346) em *Calibã e a bruxa*: “Neste processo, foi fundamental a proibição, por serem antissociais e demoníacas, de todas as formas não produtivas, não procriativas da sexualidade das mulheres”.

A crença no caráter antissocial da sexualidade feminina também motivou a internação desenfreada de mulheres em manicômios para o tratamento da “histeria” no século XIX e continua fazendo vítimas até hoje, através da disseminação de crenças infundadas sobre a “periculosidade” e a “loucura” das mulheres, ainda que de forma mais “sutil” ou “camuflada” no cotidiano.

Essas crenças estão na raiz de práticas de violência psicológica estudadas e combatidas pelas feministas de hoje, como o “*gaslighting*”³¹, termo usado para descrever a manipulação de informações por parte dos homens – em geral, do próprio amante – para que a mulher duvide de sua memória e sanidade. Diferente da ideia de força e agressividade masculina que confere poder aos homens, o mito da periculosidade feminina é usado para oprimir as mulheres e nos incutir o medo de sermos autônomas, já que assim assustamos os homens e não somos aceitas – afinal, agradar e obedecer ao poder masculino é essencial para sobreviver na sociedade falocêntrica.

Diante desse imaginário, Horta e Savary utilizam uma estratégia de resistência frequente nas lutas dos sujeitos marcados pela diferença: apropriam-se de termos ou ideias estigmatizantes para subverter seus significados e usá-los para promover sua própria emancipação:

YCATÚ*

E assim vou
com a fremente mão do mar em minhas coxas.
Minha paixão? Uma armadilha de água,
rápida como os peixes,
lenta como medusas,
muda como ostras.

**Ycatú* (do tupi): água boa
(SAVARY, 1982, p. 18)

Aqui, a enunciadora parece ser dominada por um parceiro masculino, representado pelo “mar”, que a envolve pelas coxas e, provavelmente, relaciona-se com o que há no meio delas, a vulva, seu centro de calor e excitação. Mas esse centro de “paixão” de aparência passiva logo revela sua real “natureza”: é uma “armadilha de água” que “captura” o amante ao fazê-lo gozar. Nos três últimos

³¹Expressão cunhada a partir do filme *Gas Light* de 1944. Na trama, o marido tenta convencer a mulher de que ela é louca, manipulando elementos do seu ambiente de forma sutil – como as lâmpadas de gás da casa em que vivem, daí o nome – e afirmando insistentemente que ela está errada ou que sua memória falha.

versos, a enumeração de animais marinhos em movimento alude às contrações dos órgãos sexuais lubrificados durante o orgasmo e também sugere múltiplas interpretações. Por exemplo: é possível ler “medusa” como água-viva, ser lento e aparentemente inofensivo, mas que pode soltar um veneno perigoso; ou como a figura da mitologia grega relacionada à ideia da mulher como ser perigoso.

Qualquer que seja a leitura dos símbolos presentes no poema, fica evidente que a enunciadora vê a experiência descrita como algo bom e desejável: *ycatú*, “água boa”. É como se ela confirmasse a hipótese de ser perigosa enquanto mulher, mas esse “perigo” não se relacionaria aos mitos de castração; ao contrário, poderia levar ao prazer e à alegria. E quem conduz os amantes em direção a essa realização é ela mesma.

Retomando a ideia de reciprocidade entre os sexos presente nos poemas do *corpus*, essa tal “periculosidade” deixa de ser premissa de uma suposta “feminilidade”, já que também é identificada pelas enunciadoras no corpo masculino: “O vício do teu corpo / ópio de esperma / com o qual me enveneno” (HORTA, 1976, p. 85). E esse “envenenamento” consciente está mais ligado ao prazer em si do que ao amante, já que é igualmente experimentado pela enunciadora quando pratica a masturbação: “rubi das pernas que tomo debruçada / como cicuta / na polpa dos meus dedos” (HORTA, 1976, p. 134).

Da mesma forma, *Educação Sentimental* e *Magma* apropriam-se do mito da *vagina dentata* ao descreverem o órgão sexual feminino como “Flor carnívora voraz” (HORTA, 1976, p. 120) ou como “este fruto que se abre / e ele sim é que te come” (SAVARY, 1982, p. 39). É possível ler um certo tom de ironia nesses versos, como se propusessem uma resposta à imposição implícita da passividade ao corpo feminino. Porém, longe de “destruir” o corpo masculino, como propõe a tese da *vagina dentata*, essa “flor carnívora” “come” apenas o desejo pelo outro e leva ambos os amantes ao êxtase – afinal, ela não “devora” o pênis, mas o mito fálico que ele carrega.

O domínio masculino do falo como fonte de poder termina de cair por terra nos poemas finais de *Educação Sentimental*. Intitulados “Modo de amar” e “Gozo” (enumerados em ordem crescente), os textos trazem uma enunciadora que conduz o amante a diversas possibilidades de realização do ato sexual por meio do uso de verbos no imperativo. Fica evidente, portanto, que essa poesia não é feita para agradar aos homens, já que se trata de algo elaborado pelo e para o próprio deleite

das enunciadoras. Visto que a pornografia tradicional pressupõe a superioridade masculina, a inferioridade feminina e o domínio absoluto do prazer por parte do falo, essa escritura pula os limites do falogocentrismo na produção cultural e passa a construir novas dicções para o erótico.

Nos erotismos analisados, o desejo passeia por toda a “substância” corporal – haja vista a parte III de *Educação Sentimental*, que dedica poemas a cada parte do corpo, dos cabelos aos pés –, a libido é “cósmica” (CIXOUS, 1975 apud BRANDÃO, 2017, p. 148) e deixa as ideias, mais soltas e “selvagens”, próximas à sua origem no pensamento. Talvez, isso se revele no uso constante de frases nominais na poesia de Horta, afinal, o surgimento das ideias na mente é muito mais nominal do que verbal:

A NUCA

Para a nuca
a boca:
a guilhotina

a mansidão da pele estagnada
perto da raiz onde o cabelo
nasce – cresce mas é ainda nada

Nuca dobada
bordada a fio de prata
na morna tepidez desses cabelos

arbusto brando
humedecido e lasso

da lâmina o vício
dos lábios o cansaço
(HORTA, 1976, p. 101)

As ações aludidas pelo poema acontecem na zona erógena da nuca. Assim, o uso de frases nominais lança foco sobre essa toponímia corporal. Enquanto o desejo pulsa em cada palavra do poema, o destaque aos substantivos constrói a concretude dos corpos num espaço-tempo afetivo íntimo, compartilhado pelas/os amantes e com as/os leitoras/es. Essa poesia que concretiza a presença também mostra a dissolução das fronteiras e da posse dos corpos: o que “corta” a pele excitada é a linha da nuca ou a ação da língua sobre ela? Afinal, “Amando e se tornando amado, o corpo / do outro é de repente nosso corpo” (SAVARY, 1982, p. 43), “é tudo o que inventar se possa / na vontade” (HORTA, 1976, p. 114).

Os corpos que habitam os poemas de Horta e de Savary não cabem nas *performances* tradicionais de gênero ou nas experiências sexuais que correspondem à *performance* esperada das mulheres heterossexuais. São corpos insurgentes, pois não buscam responder à hierarquia de gênero e propõem outras maneiras de vivenciar a sexualidade.

4.2 Assim te invento: outras sexualidades possíveis

“no oceano da pele
nado em águas livres”
(ESCALEIRA, 2014, p. 39)

Como exploramos anteriormente, ainda que muitos poemas do *corpus* falem de relações explicitamente heterossexuais, o abrandamento das fronteiras entre os corpos masculinos e femininos nas poéticas de *Educação Sentimental* e *Magma* faz com que o padrão das relações sexuais descritas em boa parte dos poemas permaneça incógnito, passível de múltiplas interpretações em relação às *performances* de gênero. Isso acontece porque o desejo das enunciadoras está muito mais ligado à exploração das potencialidades sensíveis dos corpos do que a idealizações estereotipadas relacionadas aos gêneros e aos papéis presumidos para as/os amantes no ato sexual.

A criação de perspectivas menos binárias sobre os corpos rasura não apenas as fronteiras do gênero, mas da sexualidade, possibilitando a construção de outras formas de vivenciar o sexo além da “heterossexualidade compulsória” que domina nossa sociedade – como propõe Adrienne Rich (1980) no ensaio *Heterossexualidade compulsória e existência lésbica* –, independente dos gêneros dos atores envolvidos nas relações sexuais e/ou amorosas. Ou seja, mesmo no âmbito heterossexual em que os poemas parecem navegar, há diversas possibilidades de vivências. Ao lado de outras identidades sexuais e de gênero, a heterossexualidade faz parte de um leque multifacetado.

O que Rich (1980) propõe como “heterossexualidade compulsória” é o estabelecimento, quase onipresente nas sociedades contemporâneas, de uma instituição política que apaga a existência lésbica – ou seja, a possibilidade de existir desejo entre mulheres – e, ao mesmo tempo, desvaloriza as características historicamente identificadas com o “feminino”. Com isso, essa instituição retira o

poder das mulheres, inclusive das que se identificam como heterossexuais, distorcendo suas experiências sexuais e afetivas.

Para mapear a influência dessa sexualidade imposta sobre as vidas das mulheres, Rich (1980) resgata dispositivos do poder masculino em sociedades arcaicas e contemporâneas levantados por Kathleen Gough (1976) no ensaio *A origem da família*. Dois deles se relacionam mais diretamente à poesia do *corpus*: a negação de uma sexualidade própria das mulheres e a submissão das mulheres a uma sexualidade “dos homens”, nos moldes do que foi culturalmente cristalizado como masculino (RICH, 2010, p. 23-24).

Essa negação de uma sexualidade feminina autônoma incide diretamente sobre a experiência corporal das mulheres, por meio de práticas de violência física ou psicológica que buscam impedir ou condenar o autoconhecimento erótico, como a interdição à masturbação. Tais práticas restritivas à sexualidade feminina constituem a violência simbólica que garante a dominação masculina através das estruturas sociais, como propõe Bourdieu (2002).

A análise dos poemas exposta ao longo da seção 3 deixa claro que esses dispositivos opressores são subvertidos na poesia de Horta e de Savary, pois elas estabelecem enunciadoras femininas que se apropriam de seus corpos, desejos e vozes com “alegria e dignidade”³², escrevendo sobre suas experiências eróticas solitárias ou compartilhadas. Através dessa apropriação emancipatória, as autoras conseguem explorar profundamente sua própria sexualidade e produzir um erotismo autêntico, independente e poderoso que resgata a força do erótico na vida íntima e criativa das mulheres, como defende Audre Lorde (1984).

4.2.1 Outros femininos, outros masculinos

Para Rich (2012, p. 31), um dos mitos que sustentam essa heterossexualidade compulsória é “a primazia e o caráter incontrolável da pulsão sexual masculina”, ao qual a mulher deve responder com obediência: “na mística da supremacia vitoriosa da pulsão sexual masculina, qual seja, o *pênis-de-vida-própria*, está enraizada a lei do direito sexual masculino às mulheres” (RICH, 2012, p. 32), a

³²Essas são as “palavras-chave” de Olga Savary, como contou em carta a mim, em 9 de maio de 2014, e em entrevista a Pedro Pires Bessa (2014, p. 2-A) publicada no jornal *Agora* de Divinópolis, Minas Gerais, em janeiro do mesmo ano.

ideia de que as mulheres têm o dever de satisfazer qualquer desejo sexual masculino, ainda que isso não as agrade ou até mesmo lhes cause dor e sofrimento.

A mística do “pênis-de-vida-própria” retoma a figura de Priapo (filho de Dionísio e Afrodite), divindade cultuada na cultura greco-romana, cuja principal característica era seu falo enorme, completamente desproporcional ao corpo e que permanecia sempre ereto. Estátuas de Priapo eram comumente colocadas em meio a plantações, pois se acreditava no seu poder de fecundar a terra, além de afastar pragas e ladrões. Sua presença na literatura remonta ao século IV a.C., e a representação de sua figura pitoresca costuma ser satírica, afinal, seu desejo de prazer é sempre animalesco, embriagado ou hedonista. Nesses escritos, muitas vezes talhados em pedras, já se observa a construção da ideia do falo como algo rude, porém desejado pelas mulheres, como apontam alguns poemas compilados e traduzidos por João Angelo Oliva Neto em *Falo no jardim: Priapéia Grega, Priapéia Latina* (2006):

8

Matronas castas, ide p'ra bem longe:
palavras sem pudor vergonha é lerdas!
(Não dão a mínima e aqui vêm direto;
Não admira, também matronas vêm,
degustam com prazer um pau enorme.)
(OLIVA NETO, 2006, p. 213)

A violência é a principal marca dessa figura fálica e está ligada à ideia de uma pulsão sexual incontrolável que não poupa ninguém, homem, mulher ou criança. Este texto provavelmente foi inscrito abaixo de uma estátua de Priapo destinada a proteger uma propriedade agrícola romana:

11

Cuida que eu não te pegue; pego, não terás
Açoites nem feridas más da foice:
vai trespassar-te um pau enorme e apertar tanto
que acharás que teu cu não tinha pregas.
(OLIVA NETO, 2006, p. 213)

A virilidade é usada concomitantemente como ameaça e convite ao riso, já que remete ao interdito erótico – que recai sobre o pênis ainda mais do que sobre a vagina, como sustenta Sedgwick (1985) –, propondo uma certa ironia no fato de que

um elemento supostamente tão agressivo seja, ao mesmo tempo, temido e desejado. O humor abre a possibilidade de ler essa sátira como questionamento do poder atribuído ao falo que, afinal, precisa se reafirmar constantemente. Essa permanente autoafirmação é justamente um dos fardos que pesam sobre os homens que tentam performar³³ a masculinidade tradicional perante a sociedade, o que certamente afeta e limita a maneira como homens e mulheres vivenciam a sexualidade.

Essa imagem fálica é completamente diferente da maneira como Horta e Savary poetizam o órgão sexual masculino. Retomemos as duas últimas estrofes do poema “O pênis – A haste” de *Educação Sentimental*, analisado anteriormente:

Eis a haste – corpo
em seu repouso
como se rosa ou nada
ou campo raso

como se haste só
apetecida:
brandura erecta em que se reparte
(HORTA, 1976, p. 84)

A estrutura orgânica do pênis descrito no poema demonstra uma anatomia que muito lembra uma “haste” ereta e que nada tem a ver com o mito do “pau enorme” (OLIVA NETO, 2006, p. 213) e ameaçador dos poemas priapeus, pois está preenchida de “brandura” e pode desfazer-se num tranquilo “repouso”, sem que isso seja visto como fraqueza aos olhos da amante. A enunciadora aprecia a vulnerabilidade do corpo do amado com ternura e sente-se atraída por sua delicadeza.

Assim, Horta retoma o elogio à doçura do sexo masculino que já havia demonstrado, junto a Barreno e Costa, em textos como “O corpo” em *Novas Cartas Portuguesas* (BARRENO; HORTA; COSTA, 2017, p. 175-176). Trata-se de uma descrição poética do corpo amado adormecido e vulnerável que, à primeira vista, parece ser de uma mulher, tal a delicadeza em que é descrito. No entanto, as últimas linhas revelam sutilmente que a enunciadora fala sobre um corpo masculino:

³³ Tomo aqui o conceito de performatividade de gênero proposto por Judith Butler (2015) em *Problemas de Gênero*, que olha para a “masculinidade” e a “feminilidade” como modelos que são representados pelos sujeitos na cena social e que podem coincidir ou não com o sexo biológico dos atores.

[...] e entre as coxas, renascendo da sombra do ventre escondido, e que se estende como savana cálida, que em si retém o amarelo da luz, na curva nascente das nádegas, nas coxas, nas pernas, entre as coxas o seu sexo, os dois pequenos pomos cuja firmeza se desenha na pele branda e a corola recolhida do seu pênis adormecido. (BARRENO; HORTA; COSTA, 2017, p. 176)

Não fosse a menção aos “dois pequenos pomos” e ao “pênis adormecido” (BARRENO; HORTA; COSTA, 2017, p. 176) no final do trecho, seria impossível determinar o sexo biológico do corpo descrito. Esse texto é ainda mais ousado em relação à ideia de virilidade relacionada à masculinidade tradicional por descrever a beleza de um pênis “adormecido” (BARRENO; HORTA; COSTA, 2017, p. 176) em vez de ereto, vigoroso e varonil.

Savary (1928, p. 21) faz algo semelhante ao descrever o pênis como “adaga nua / que se dilata / em aéreos jardins de espuma”. Além de vulnerável, o corpo masculino é visto como matéria inconstante, capaz de mutação. Se o corpo da mulher se transforma de acordo com o ciclo menstrual, para a enunciativa de *Magma*, o corpo masculino também se modifica nos ciclos ou fluxos das relações sexuais, quando os amantes partem da violência da excitação à calma pós-orgástica: “o ferro transmuda-se em nuvem” (SAVARY, 1982, p. 34).

Ao colocar a delicadeza e a inconstância como aguçadoras de seu desejo, ambas as enunciadoras valorizam essas características historicamente relacionadas à ideia de feminino, contrariando a heterossexualidade compulsória. Ao mesmo tempo em que retiram uma carga negativa associada à feminilidade, valorizando as mulheres e seus corpos, propõem a transferência de marcas “femininas” aos corpos masculinos, o que possibilita a libertação dos homens – ou, ao menos, de seus amantes – das exigências de virilidade e estabilidade enraizadas no ideal dominante de masculinidade. Assim, o principal gesto feminista presente nas obras analisadas é a busca pela igualdade entre os gêneros sexuais que redunde do equilíbrio entre os amantes, tanto no âmbito corporal quanto nos papéis que desempenham no sexo e no amor.

Além das proposições feministas em ascensão, a contestação dos moldes masculinos emergia também nos movimentos de contracultura da época de publicação das obras do *corpus*, especialmente na música popular brasileira, com as extravagantes apresentações do cantor Ney Matogrosso e da banda Secos & Molhados ou da música *Masculino e Feminino* (1983), de Pepeu Gomes:

Ser um homem feminino
 Não fere o meu lado masculino
 Se Deus é menina e menino
 Sou Masculino e Feminino...
 (CONSUELO; GOMES, D.; GOMES, P., 1983)

A busca pela igualdade de valor entre os sexos promove a autonomia dos sujeitos, que podem finalmente libertar-se da normatividade de gênero. Apesar de borrar as fronteiras entre masculino e feminino, as poéticas de Horta e de Savary não chegam a negar as diferenças entre os sexos em termos biológicos, mas naturalizam as características de ambos os corpos e reconhecem sua paridade no jogo erótico, mesmo quando heterossexual.

Essa ideia dos sexos como opostos complementares que se relacionam de maneira horizontal aparece notadamente em *Magma*. Para a enunciativa, a excitação parece vir de uma tensão no reconhecimento dos amantes como “oponentes” – esse “amor-meu-inimigo” (SAVARY, 1982, p. 31) –, que é logo apaziguada pela confirmação de sua paridade, como em: “cavalo e égua cavalgada e cavalgando” (SAVARY, 1982, p. 33), “vulva possuída-possuindo” (SAVARY, 1982, p. 41), “a insubmissa dona do meu dono” (SAVARY, 1982, p. 56) e “meu rei e vassalo” (SAVARY, 1982, p. 15).

Em *Educação Sentimental*, a enunciativa está completamente segura para declarar o poder que assume a partir da apropriação de todos os aspectos de suas experiências sexuais e mostra um amplo domínio sobre sua voz, seu corpo e o corpo do amante:

Me deponho e me defendo
 E empunho:
 faca e fenda
 no fundo sangue do tempo
 (HORTA, 1976, p. 76)

Esta é a estrofe final do poema “Fala e fenda”, em que Horta brinca com o uso da voz e do corpo. Aqui, “faca e fenda” representam, respectivamente, o pênis e a vagina. No entanto, a similaridade entre o título e o penúltimo verso permitem a aproximação entre “fala” e “faca”, aludindo à fala como campo de domínio masculino e ao silêncio como feminino. O verbo “depor” também possibilita a dupla significação da ação da enunciativa, que pode estar se auto-retirando de uma posição de poder, abrindo mão do seu próprio “eu” ou, ainda, falando sobre si, confessando-se, para

se defender. O fato é que esse conflito é autônomo: ela mesma se depõe e se defende. E, para fazê-lo, “empunha” os símbolos dos sexos e crava-os “no fundo sangue do tempo” (HORTA, 1976, p. 76), o que pode metaforizar uma longa e enraizada tradição que regula o comportamento dos corpos e as manifestações da sexualidade.

Para se apropriar do corpo, a enunciativa precisa “empunhar” a palavra, fazer dela “punhal” (HORTA, 1976, p. 58) para lutar contra a “faca” do falocentrismo e “descobrir o erótico em termos femininos” (RICH, 2010, p. 37). Dessa forma, essa poesia se impõe contra os mecanismos da heterossexualidade compulsória que buscam restringir a criatividade das mulheres e “retirá-las de amplas áreas do conhecimento e de realizações culturais na sociedade” (HORTA, 1976, p. 25), como a literatura.

Esse erotismo “feminino” emergente leva em si o germe da libertação, pois, retomando o pensamento de Cixous (apud BRANDÃO, 2017, p. 148), a mulher “não monarquiza seu corpo ou seu desejo” em torno do falo, como a masculinidade dominante. Como propõe Rich, em consonância com Lorde, para a mulher, o erótico:

[...] não é confinado a qualquer parte do corpo ou apenas ao corpo em si mesmo; como uma energia não apenas difusa, mas a ser, tal como Audre Lorde chegou a descrever, onipresente no “compartilhamento de alegria, seja física, seja emocional, seja psíquica” e na repartição de trabalho; que o erótico é como a alegria que se fortalece e que “nos faz com menos vontade de aceitar a ausência de poder ou, então, aqueles outros estados adquiridos do ser, que não são nativos para mim, tal como a resignação, o desespero, a depressão e a autonegação” (LORDE, Audre. *Sister Outsider*. Tmmansburg: Crossing Press, 1984.). (RICH, 2010, p. 37)

O sistema patriarcal e a heterossexualidade compulsória não querem ver os novos mundos possíveis fundados pela libertação dos corpos e das vozes das mulheres. No entanto, esses discursos nascem a todo momento e essas novas propostas de “femininos” provocam também novos “masculinos”, transcendendo as categorias de gênero e sexualidade em direção a uma transformação social maior, “uma mutação das relações humanas, do pensamento, de todas as práticas” (CIXOUS, 1975 apud BRANDÃO, 2017, p. 139).

Talvez, as ideias que apontam para essa mudança social e que já se faziam presentes na poesia do *corpus* tenham contribuído para o desenvolvimento de uma escritura feminina questionadora, ao longo das últimas décadas, que nos apresenta

rasuras profundas na percepção da normatividade de gênero na contemporaneidade, como propõe a poeta Anna Zêpa:

08 de março de 2017

Eu só gosto de homem feminino. Do homem que foi obrigado a cozinhar para a família toda e na hora certa. Do homem que foi obrigado a cuidar da casa. Do homem que foi obrigado a lavar a merda da família.

Eu só gosto de homem feminino. Do homem que teve o rabo comido na infância pelo primo mais velho. Do homem que teve de chupar o pau do tio. Do homem que apanhou do pai porque apareceu em casa namorando.

Eu só gosto de homem feminino. Do homem que foi comido por mais de 30 quando andava por aí exibindo seus músculos sem camisa. Quem mandou?

Eu só gosto de homem feminino. Do homem que foi obrigado a usar certas roupas para não provocar abusos. Do homem que teve o patrão roçando a mão no seu bumbum gostoso enquanto o patrão lhe oferecia aumento.

Eu só gosto de homem feminino. Do homem que teve de criar o filho sozinho porque foi abandonado grávido. Do homem que foi condenado à pena de morte porque traiu a mulher.

Eu, mulher de verdade, só gosto de homem feminino.
(ZÊPA, 2017)

Ao conceber a feminilidade como lugar social e satirizar os privilégios da sexualidade masculina, o poema reitera o caráter político dos modelos de gênero e sexualidade e coloca sua naturalização em descrédito. Para fazer isso, a autora subverte também o poético em termos formais, usando uma estrutura muito mais próxima da narrativa e da fala cotidiana, como se encarnasse uma personagem. O artifício da ironia confere um ar ainda mais subversivo ao texto, já que esse tipo de “humor” é comumente usado para depreciar as condutas das mulheres e afirmar “o poder que os homens exercem sobre as mulheres em todos os lugares, o poder que se tornou modelar para todas as outras formas de exploração e controle ilegítimo” (RICH, 2010, p. 44).

Afinal, fica evidente que a escritura feminina de alguma forma inspirada por uma “revolta íntima” (KRISTEVA, 2001) e comprometida com o questionamento das noções de gênero e sexualidade acaba por esbarrar e desestabilizar quaisquer mecanismos do falocentrismo e do cânone literário. Resta-nos, ainda, o incessante trabalho de mapear essas escrituras em emergência ao longo da história para visualizar, quem sabe, uma tradição literária mais próxima da liberdade e do erótico em sua potência.

4.3 Estilhaços: poéticas transgressoras como desleitura da poesia canônica³⁴

“São os brancos estilhaços
dos teus olhos
no avesso do feltro da saliva”
(HORTA, 1976, p. 81)

Se as fronteiras entre os sexos e os comportamentos tradicionalmente atribuídos a eles são constantemente ultrapassadas por essa nova escrita/estética combativa, o mesmo pode acontecer com as fronteiras entre corpos – descritos e inscritos, que escrevem, dizem, leem ou ouvem – e textos, entendendo que tais corpos femininos (como corpos dos sujeitos marcados pela diferença) são, por princípio, corpos que tanto se manifestam no texto quanto são textos manifestados pelo corpo. Talvez tenha sido esta a questão que instigou a poeta brasileira Ana Cristina Cesar no livro *Cenas de Abril*, de 1979:

olho muito tempo o corpo de um poema
até perder de vista o que não seja corpo
e sentir separado entre os dentes
um filete de sangue
nas gengivas
(CESAR, 2013, p. 19)

O sujeito da escritura feminina ascendente nas décadas de 1970 e 1980 apropriou-se tanto do seu corpo físico quanto do corpo do texto. Quanto mais liberta-se para abordar as experiências do mundo, mais rompe com as formas canônicas de expressão, criando novas textualidades insurgentes que nem sempre se adequam a um gênero literário ou aos lugares de fala tradicionalmente reservados aos gêneros sexuais e identitários. Trata-se de um discurso incessantemente transgressor, que sempre esbarra em algum limite e joga com a linguagem canônica como se ela fosse de vidro e “a cada palavra essa língua se estilhaça e novamente se recompõe” (HILST, 1970, p. 137).

O conhecimento adquirido por meio da experiência do corpo e do prazer é o que possibilita sabedoria e engenho nas ações e relações das enunciadoras analisadas neste trabalho: elas escrevem o poema e o corpo com “engenho e arte”

³⁴Esta subseção foi composta usando trechos adaptados do artigo “O erotismo como embate: o corpo na (da) poesia feita por mulheres”, que publiquei na revista de Estudos Literários *Terra Roxa e Outras Terras* em coautoria com o orientador deste trabalho, Prof. Dr. Emerson da Cruz Inácio, em 2019.

(CAMÕES, 1982, i: 3). Numa espécie de resgate do princípio camoniano quinhentista, essas escritas de mulheres autônomas e experientes redimensionam a força enunciativa do poema épico de Luís de Camões – *Os Lusíadas* – em que o canto masculino, ajudado por “engenho e arte”, está à serviço da potencialização de uma identidade conformada pelos contornos do “macho alfa patriarcal”, conquistador de territórios e de corpos.

A par disso, pode-se observar que tal “domínio de si”, este *chez soi* apresentado pelas enunciadoras não apenas confirma um novo “estatuto feminino”, como o insere em um universo cultural mais amplo, ensejando uma dupla rasura: aquela relativa às mulheres como seres que se enunciam poeticamente dentro de um quadro eminentemente masculino, e a rasura que elas fazem socialmente ao reclamarem o direito ao corpo, às identidades e a um estar no mundo. Assim, as antigas identidades do “masculino” e do “feminino” encontram-se tão “estilhaçadas” quanto a tradição literária.

A potência dessa nova escrita do corpo da mulher mostra-se nas “pregas” e “plissados” dos seus textos, como proposto por Derrida (1986). As palavras dessas autoras estão sempre em jogo com e contra o cânone. “Atadas” pela linha da tradição literária que as precede, aproximam-se e afastam-se dela dobrando-se sobre si mesmas, como uma sanfona de tecido presa apenas por um lado forma pregas numa saia plissada. No palimpsesto da literatura, essa nova linguagem experimental e “estilhaçada” reescreve, faz paródias e paráfrases, dobra-se e desdobra-se sobre o cânone, tanto para combatê-lo quanto para inserir-se nele – e seus “estilhaços” desprendem-se do momento histórico do *corpus*, resignificando as poéticas anteriores, bem como refletindo-se e reatualizando-se nas posteriores e nas que ainda estão por vir.

Esse jogo transgressor acaba por desestabilizar a tradição literária: avança sobre ela inovando nas formas, misturando e transcendendo gêneros literários – como em *Fluxo-Floema* (1970), de Hilda Hilst, e em *Novas Cartas Portuguesas* (1972), de Barreno, Horta e Costa –, além de inserir novos temas nas formas tradicionais, como Savary faz com o haikai em “Hai-Kais” (1977-1986), publicado pela primeira vez em sua antologia *Repertório Selvagem* (1998):

ENTRE ERÓTICA E MÍSTICA

As palavras, Poesia,
 não só combate.
 Durmo com elas.
 (SAVARY, 1998, p. 215)

Metalinguagem, alusão ao corpo e ao exercício erótico – pela possibilidade de interpretação semântica da palavra “durmo” relacionada ao coito – e uma conversa com Carlos Drummond de Andrade – através do intertexto dos seus versos “Lutar com as palavras / é a luta mais vã” (ANDRADE, 1987, p. 182) –, tudo isso está atado à tradição do haikai, agora ressignificada numa “prega” textual.

Trata-se de uma amostra concentrada das dobras textuais de Derrida. É preciso analisar cada palavra com cuidado, já que de cada uma delas ascendem significados e metáforas intimamente intrincados na cultura em que foram inscritos. E, por cada ângulo que se olhe, é possível obter uma nova interpretação, encontrar um intertexto, uma referência proposital ou não. O próprio posicionamento do poema oscila em relação ao cânone, à produção da autora ou à de outras autoras contemporâneas ao mesmo tempo que todos esses efeitos de sentido e presença misturam-se e realizam-se de uma só vez na leitura fluida do poema.

De forma semelhante, em *Terra de Santa Cruz*, Adélia Prado (1981) dobra e desdobra-se, não apenas sobre o texto canônico, mas sobre o texto sagrado. Mais que questionar os limites do discurso sobre seu corpo, transpõe os limites dos discursos sobre o corpo de “Deus”. Com versos que se aproximam e se distanciam do discurso eclesiástico cristão sucessivamente, a enunciativa cria um poema “plissado” de cima abaixo que evidencia a força e a fragilidade concomitantes das tradições literária e religiosa que sustentam os discursos de interdição ao corpo e ao prazer:

FESTA DO CORPO DE DEUS

Como um tumor maduro
 a poesia pulsa dolorosa,
 anunciando a paixão:
 “Ó *crux ave, spes única*
 Ó *passiones tempore*”.
 Jesus tem um par de nádegas!
 Mais que Javé na montanha
 esta revelação me prostra.
 Ó mistério, mistério,
 suspenso no madeiro
 o corpo humano de Deus.

É próprio do sexo o ar
 que nos faunos velhos surpreendo,
 em crianças supostamente pervertidas
 e a que chamam dissoluto.
 Nisto consiste o crime,
 em fotografar uma mulher gozando
 e dizer: eis a face do pecado.
 Por séculos e séculos
 os demônios porfiaram
 em nos cear com este embuste.
 E teu corpo na cruz, suspenso.
 E teu corpo na cruz, sem panos:
 olha para mim.
 Eu te adoro, ó salvador meu
 que apaixonadamente me revelas
 a inocência da carne.
 Expondo-te como um fruto
 nesta árvore de execração
 o que dizes é amor,
 amor do corpo, amor.
 (PRADO, 2015, p. 69-70)

A poética de Prado (2015) revela o “embuste” do discurso cristão que condena o sexo e impõe a castidade à imagem de Deus. Enquanto isso, “Deus” está “nu” e por debaixo dos interditos desse discurso conservador, mostra seu corpo, seu sexo – masculino –, suas nádegas, em praça pública. O poema continua o embate sobre o corpo questionando: se essa nudez não é obscena, por que a imagem de uma mulher no clímax do prazer carnal deveria ser considerada pecado? Desta forma, reivindica uma revisão do discurso sacral e a libertação dos corpos.

Os versos oscilam entre o erotismo de uma poesia que “pulsa dolorosa”, impressionada com a constatação de que “Jesus tem um par de nádegas!”, e “a inocência da carne” (PRADO, 2015, p. 69-70), que coloca o sexo no seu lugar cotidiano, corriqueiro. Neste movimento, Prado promove uma “valorização desafiadora” das temáticas relacionadas à esfera cotidiana, historicamente associada à mulher, como apontaram Amaral & Santos (1997, p. 23).

Para as enunciadoras desta nova poesia, não há nada mais cotidiano que o corpo, os corpos. O corpo feminino, que sempre habitou a literatura como objeto de desejo descrito por discursos que o esvaziavam de sua autonomia, agora apresenta-se na poesia em toda sua dignidade, relacionando-se com o mundo e com outros corpos de acordo com sua vontade, convertendo-se em sujeito e objeto do seu próprio discurso (FOUCAULT, 198, p.: 31-32). Esse corpo atuante nem sempre é caracterizado de forma que se possa definir seu gênero sexual. Muitas vezes, ele sequer é descrito, aparece nos intertextos, por dedução, em relação a outros

elementos e personagens do poema – ou pela simples associação do gênero da autora ao da enunciadora.

A força proporcionada pela autonomia feminina nem sempre se manifesta nessa poesia de forma material, diretamente ligada ao corpo. Afinal, a desconstrução dos papéis tradicionalmente marcados como masculinos ou femininos é um dos pilares de sua potência e demonstra que o poder não está condicionado à força física, é antes uma apropriação discursiva. A mulher que escreve munida de sua dignidade está pronta para o embate não apenas diante dos homens, mas diante de Deus e dos discursos sagrados, como sugere Hilda Hilst em *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, lançado originalmente em 1974:

X

Túlio: aceita a graça que te concede
A padroeira, a mãe do meu Senhor,
De me tomar a alma e o corpo, e atrair
Para o teu próprio gozo, essa que anda
A te louvar, essa primeira
A te cantar no verso, tua amiga, eu mesma,
Incendiada, coroada de espinhos, e apesar
Sempre viva
Se se trata de ti, do teu fervor. Aceita-me.
Que o tempo, peregrino se faz sempre
Mas nunca a contento perdurável,
E se demoras muito, uns imensos destinos
Distanciam de ti esse todo amoldável
Que se faz em mim. E milênios hão de passar
E serás velho e triste. Aceita-me. Acredita:

De mais nada serás merecedor
Se te recusas à graça da minha Virgem.
(HILST, 2018, p. 40)

Assim como Prado, Hilst constrói um poema “plissado”, em que subverte a tradição das cantigas de amigo, ao mesmo tempo em que brinca com o discurso religioso. Na amostra das poéticas femininas brasileira e portuguesa desprendidas e desdobradas das décadas de 1970 e 1980 analisadas neste trabalho, o discurso sobre Deus perdeu sua força, Deus está nu e seu corpo “masculino” habita o mesmo campo de batalha em que lutam para libertar-se os corpos femininos. A “guerra” estende-se à linguagem, mas, neste campo, não há perdas, apenas o surgimento de novas possibilidades e potencialidades expressivas – como a proposta pela portuguesa Adília Lopes, anos mais tarde, em *O regresso de Chamilly* (2000):

Milly chéri
tenho coisas
para te dizer
cartas de amor
nunca mais
agora só escrevo
cartas comerciais

Não quero
ter filhos
gosto muito
de foder
contigo
e com outros
mas de bebés
não gosto
(LOPES, 2002, p. 197)

Os versos iniciais desse poema mostram uma evidente conversa com diferentes tempos da tradição literária portuguesa – das *Cartas Portuguesas* da freira Mariana Alcoforado, do século XVII, às *Novas Cartas Portuguesas* (1972) das “Três Marias” – e revelam, através dos “plissados” do texto, a progressão do processo de emancipação da escritura feminina. O lendário e suntuoso Marquês de Chamilly de Alcoforado agora é apenas “Milly” e não inspira mais devoção absoluta por parte da enunciadora, que, afinal, pode confessar: está interessada apenas no prazer carnal que ele pode lhe proporcionar. Essa “confissão” desafia ainda mais a moral e os costumes por assumir uma estética informal, corriqueira e desinteressada, completamente diferente da canônica.

Como propõe Maria Irene Ramalho (2001) em *O estudo sobre as mulheres e o saber*, a poesia frequentemente se antecipa à investigação científica feminista, pois, quando denuncia a condição da mulher, aponta também para sua superação. Para ela, o caráter transgressor da linguagem torna o poético essencialmente feminista. Afinal, o corpo da mulher é “um campo de batalha” – como propôs a artista visual Bárbara Krugger (1989) na obra *Untitled (Your body is a battleground)*, tornando essa ideia já corrente nos meios feministas da época um ícone artístico –, seja escrevendo, seja escrito. Esses múltiplos embates de corpo e texto transformam a tradição literária e nos acompanham nessa incessante transgressão, que segue ecoando na poesia feita por mulheres até hoje, como na produção da brasileira Ana Rüsche (2014):

O CORPO É UM CORPO

o corpo é um campo
de batalha

se diz faça diz faça
se diz toque diz toca
esconde encolhe esconde

meu campo é um campo
de batalha
de apanhadores

e quando se dirá
amanhecer flauta
águas-vivas líquens
piratas areia quente
e cavalos grávidos de mar?

: mais que nada se dirá
quando
um corpo for um corpo
um corpo for um corpo
um corpo é um corpo
um corpo é um corpo
(RÜSCHE, 2014)

A necessidade de afirmar repetidamente que “um corpo é um corpo” demonstra a persistência da luta pela liberdade dos corpos na contemporaneidade. A construção titubeante da segunda estrofe, que faz e desfaz seu sentido, e a enumeração propositalmente aleatória da quarta estrofe, que tende ao ininteligível, produzem um efeito de hesitação e incompreensão na leitura que pode representar a dificuldade de ser e dizer-se frente às opressões cotidianas que cerceiam as experiências dos sujeitos, sobretudo daqueles marcados pela diferença.

No entanto, a última estrofe aponta para a superação dessas limitações quando muda do tempo verbal do futuro para o presente, como se o embate pela liberdade material dos corpos se realizasse no e por meio do próprio discurso. Afinal, na atual sociedade da informação, palavra é ação e a poesia feita por mulheres segue, através das décadas, transgredindo e inserindo-se na tradição, sempre evidenciando que a literatura também é um campo de batalha.

Não por acaso, as poéticas analisadas neste trabalho, desde as publicadas nos anos 1970 até às atuais, apontam para a possibilidade de realização do embate pela liberdade material dos corpos no e por meio do discurso literário. A escrita e a estética das poéticas analisadas favorecem a construção de uma nova ética para a vida amorosa e sexual que transcende a hierarquia de gênero. Esse movimento

quase subterrâneo passa muitas vezes despercebido em leituras mais tradicionais, escondido em metáforas ou atropelado pela crença em estereótipos relativos a uma tal “feminilidade” ideal que insiste em assombrar a sociedade e o cânone.

Mesmo assim, a reivindicação de vozes autônomas que contemplam as experiências de ser mulher em sua totalidade, incluindo os sentidos dos corpos e dos desejos, acaba por revelar-se em uma análise literária contemporânea comprometida com a emancipação da mulher – o que, talvez, possa vir a ligar os pontos de ruptura emergentes dos textos de certas autoras para, enfim, costurar uma tradição literária feminista de língua portuguesa.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste trabalho, analisei as interações entre os discursos poéticos do *corpus* e os dispositivos de poder da hierarquia de gênero e do falocentrismo que os perpassam, tomando o corpo, a transgressão e a liberdade como principais operadores de leitura e a análise comparatista como metodologia crítica. A leitura de uma obra através da outra possibilita delinear valores relacionados aos modos que as mulheres encontram de viver suas sexualidades e seus afetos com autonomia, desafiando a sociedade patriarcal.

A busca pela igualdade entre os gêneros sexuais, sem negar sua diversidade, é um dos principais valores presentes nos poemas. Isso aparece, notadamente, na profusão de símbolos polissêmicos relacionados tanto aos corpos femininos quanto aos masculinos. *Educação Sentimental* e *Magma* valorizam as mulheres e seus corpos ao retirar a negatividade associada ao que foi historicamente cristalizado como “feminino”. Mais que isso, as obras pretendem o compartilhamento de características tradicionalmente lidas como “femininas” com os corpos masculinos, abrindo caminho, também, para a libertação dos homens do ideal de masculinidade dominante.

Desta forma, os erotismos de Horta e de Savary propõem a criação de novas maneiras de performar as feminilidades e as masculinidades (BUTLER, 2015). Partindo desses outros femininos e masculinos possíveis, as enunciatóricas criam, ainda, novos pontos de vista poéticos sobre os corpos, especialmente sobre os “muses” dos seus cantos. Antes vistas apenas como musas passivas, as mulheres se tornam cantoras autônomas, donas de suas vozes e de seus desejos. Em seus cantos eróticos, o domínio das ações e das intenções nas experiências sexuais é compartilhado entre as/os amantes, o que possibilita a subversão da hierarquia de gênero e o surgimento de novas formas de relacionamentos entre os sexos.

Mais que transgredir os estereótipos de gênero, as poéticas analisadas rasuram também o modelo tradicionalmente estabelecido para a sexualidade, em especial a heterossexualidade compulsória, como entendida por Rich (2010). Ao contrário do que pretende este modelo, as enunciações de Horta e de Savary assumem a elaboração de uma sexualidade própria das mulheres e sua insubmissão a uma experiência do sexo a serviço exclusivo do prazer masculino. Ainda que a maior parte dos poemas pareça falar de relações entre mulheres e

homens, há uma multiplicidade de vivências que permite enxergar a heterossexualidade como plural e parte de um leque multifacetado.

Esse desejo plural não monarquiza gêneros ou partes do corpo. Da nuca às axilas, tudo o que a pele envolve pode provocar a erupção do erótico como manancial de poder interno (LORDE, 1984), ao qual as mulheres se reconectam para se libertarem do falogocentrismo. Os poemas de Horta e de Savary evocam a “libido cósmica” imaginada por Cixous (apud BRANDÃO, 2017), que não gira em torno do falo nem do “casal cabeça-sexo” (CIXOUS, 1975 apud BRANDÃO, 2017, p. 148) e está sempre em busca de conexão, não apenas entre as/os amantes, mas também com a natureza, num regresso à “substância oceânica” de Paz (1994).

Assim, Horta e Savary constroem discursos incessantemente transgressores (FOUCAULT, 2009), pois sempre esbarram em alguma fronteira ao buscar unir, conectar, mesclar seres, corpos ou sensações. Desta forma, distanciam-se do discurso da pornografia falogocêntrica, que compartimentaliza e reduz, e abrem espaço para se reconectarem com os poderes do erótico e da “imaginação pornográfica”, enquanto “raiz de energias vitais”, como propõe Sontag (2015).

Além de mostrar a autonomia feminina, a cumplicidade entre os sexos e a transgressão de fronteiras como valores das poéticas do *corpus*, a análise comparatista destaca como as relações entre as obras de Horta e Savary e o cânone evidenciam estratégias discursivas profícuas para a subversão da tradição literária em direção a uma maior liberdade de expressão do desejo para as mulheres. Por meio de enunciações intimamente identificadas com os textos que produzem, as autoras dissolvem também os limites entre o público e o privado, retomando o mote feminista da época: “o pessoal é político” (HANISCH, 1969).

A partir de uma “revolta íntima” (KRISTEVA, 2001) que faz emergir os impulsos indizíveis da experiência corporal das mulheres, as enunciatóricas produzem textos “corporizados” (CASTAÑEDA HERNÁNDEZ; BEJARLE PANO; SALCEDO, 2014) que permitem às/aos leitoras/res acessarem essas “somatografias” em seus próprios corpos, por meio dos “efeitos de presença” (GUMBRECHT, 2010) dos poemas. Afinal, é a partir do corpo que acessamos o prazer do texto, como propõe Barthes (2004a) e Zumthor (2012). Nessa escrita “do corpo sem disfarce” (HORTA, 1976, p. 95), radicaliza-se a veracidade dos textos, aproximando-os da *performance*.

A identificação da enunciação com os textos não é uma característica exclusiva das obras de Horta e de Savary, mas algo que perpassa a escritura feminina emergente nas décadas de 1970 e 1980 em Portugal e no Brasil. Quanto mais se libertam para falar sobre suas vivências, mais essas vozes rasuram a tradição literária e criam textualidades insurgentes, já que transcendem os gêneros literários e os lugares de fala tradicionalmente estabelecidos para os gêneros sexuais e identitários.

O corpo feminino, antes relegado a objeto de desejo, toma posse de toda sua dignidade e de seu poder na criação poética, tornando-se sujeito e objeto do seu próprio discurso (FOUCAULT, 1987). Desta forma, as poéticas analisadas neste trabalho, desde as publicadas na década de 1970 até as atuais, mostram a emergência dos discursos eróticos das mulheres como embate pela liberdade material dos corpos na e por meio da literatura.

Nessa nova estética combativa, os antigos marcadores das identidades “masculina” e “feminina” tornam-se tão “estilhaçados” quanto a tradição literária. O frequente jogo com e contra o cânone evidencia a potência dessa escritura dos corpos das mulheres. Uma análise comparatista dessas interações pode identificar “estilhaços” que se desprendem do momento histórico do *corpus* e propor leituras que ressignifiquem as poéticas anteriores, concomitantes e posteriores. Apenas um embrião desta ideia foi realizado neste trabalho, o que abre caminho para estudos futuros.

Ressalto, por fim, que os valores e as estratégias discursivas e estéticas delineados neste estudo revelam a proposta de uma nova ética para as vivências da sexualidade e dos afetos de forma mais livre, principalmente para as mulheres. Contudo, também abrem espaço para a libertação de sujeitos identificados com qualquer identidade sexual. As escrituras femininas analisadas são transgressoras e superam a hierarquia de gênero e das normatividades relacionadas às sexualidades, sobretudo em relação à heterossexualidade compulsória, mas também apontam para outras múltiplas sexualidades possíveis.

Afinal, num palimpsesto teórico-poético, ler sobre os desejos de mulheres livres e seus corpos “sem disfarce” (HORTA, 1975) é deitar-se “à beira dos abismos” (SAVARY, 1982) e contemplar o ilimitado.

REFERÊNCIAS

- ALCOFORADO, Mariana. **Cartas portuguesas**. Porto Alegre: L&PM, 2016.
- ALMEIDA, Miguel de. O erotismo como arma do feminismo. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 30 mar. 1981, Ilustrada, p. 19. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=7631&keyword=Savary%2COlga&anchor=4182740&origem=busca&pd=82872f49e2c4bf32903217b2570bb8b3>. Acesso em: 19 jul. 2019.
- AMARAL, Ana Luísa; SANTOS, Maria Irene Ramalho de Souza. Sobre a 'escrita feminina'. **Oficina do CES** – Publicação Seriada do Centro de Estudos Sociais, Coimbra, n. 90, v. 1, p. 1-45, abril de 1997.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Antologia poética**. Rio de Janeiro: Record, 1987.
- AUSTIN, John Langshaw. **Quando dizer é fazer**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.
- AZEVEDO, Francisco Ferreira dos Santos. **Dicionário analógico da língua portuguesa**: ideias afins / thesaurus. 3. ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2016.
- BARRENO, Maria Isabel; HORTA, Maria Teresa; COSTA, Maria Velho da. **Novas Cartas Portuguesas** – Edição anotada. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2017.
- BARROSO, Carmen. **Mulher, Sociedade e Estado no Brasil**. São Paulo: Editora Brasiliense: UNICEF, 1982.
- BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 2004a.
- BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004b.
- BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. Tradução: Sergio Millet. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009. 2 v.
- BESSA, Pedro Pires. Olga Savary. **Jornal Agora**, Divinópolis, p. 2-A, 29 jan. 2014.
- BORGES, Joana Vieira. Fragmentos de leitura nas lembranças feministas: Brasil e Argentina, 1960 – 1980. **Revista Eletrônica da ANPHLAC**, São Paulo, ano 10, n. 10, p. 9-30, jan./jun. 2011. Disponível em: <http://revistas.fflch.usp.br/anphlac/article/viewFile/1287/1154>. Acesso em: 27 set. 2019.
- BORGES, Joana Vieira. **Trajetórias e leituras feministas no Brasil e na Argentina (1960-1980)**. 2013. 355 f. Tese (Doutorado em História) – Departamento de História, UFSC, Florianópolis, 2013.
- BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Tradução: Maria Helena Küner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**: gênese e estrutura do campo literário. Tradução: Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão de identidade. São Paulo: Civilização Brasileira, 2015.

CAMÕES, Luís Vaz de. **Os Lusíadas**. Porto: Porto, 1982.

CARUSO, Marina. Olga Savary, a poeta do erotismo. **Revista Marie Claire**, São Paulo, jun. 2011. Disponível em: <http://revistamarieclaire.globo.com/Revista/Common/0,,EMI162428-17642,00-OLGA+SAVARY+A+POETA+DO+EROTISMO.html>. Acesso em: 12 nov. 2020.

CASTAÑEDA HERNÁNDEZ, María del Carmen; BEJARLE PANO, Guadalupe; SALCEDO, Hugo. El cuerpo textualizado, el texto corporizado. *In*: SALCEDO, Hugo. **Diversidades textuales y fronteras discursivas**: un acercamiento de análisis literario y cultural. México: La Zonámbula, 2014. p. 12-31.

CESAR, Ana Cristina. **Escritos no Rio**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ; São Paulo: Brasiliense, 1993.

CESAR, Ana Cristina. **Poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

CIXOUS, Hélène. O riso da Medusa (1975). *In*: BRANDÃO, Izabel (org.). **Traduções da Cultura**: perspectivas críticas feministas (1970-2010). Florianópolis: EDUFAL, 2017. p. 129-155.

COELHO, Nelly Novaes. **A literatura feminina no Brasil contemporâneo**. São Paulo: Sisciliano, 1993.

CORPO. *In*: GRANDE Dicionário Houaiss. 2019. Disponível em: <https://houaiss.uol.com.br>. Acesso em: 24 set. 2019.

DERRIDA, Jacques. Le facteur de la vérité. *In*: DERRIDA, Jacques. **La carte postale**: de Socrate à Freud et au-delà. Paris: Flammarion, 1980. p. 439-524.

DERRIDA, Jacques. **Parages**. Paris: Galilée, 1986.

DERRIDA, Jacques. **O monolinguismo do outro ou a prótese de origem**. Porto: Campo das Letras, 2001.

ESCALEIRA, Bruna Renata Bernardo; INÁCIO, Emerson da Cruz. O erotismo como embate: o corpo na (da) poesia feita por mulheres. **Terra Roxa e Outras Terras**: Revista de Estudos Literários, Londrina, v. 35, p. 98-114, jun. 2018. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/terraroxa/article/view/31302>. Acesso em: 27 set. 2019.

ESCALEIRA, Bruna. **entranhamento**. São Paulo: Patuá, 2014.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a Bruxa**: mulheres, corpo e acumulação primitiva. Tradução: Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.

FLAUBERT, Gustave. **A educação sentimental**. São Paulo: Martin Claret, 2007.
FLIP: Portuguesa Maria Teresa Horta apresenta seus versos eróticos. **O Globo**, Rio de Janeiro, 25 jul. 2018. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/flip-portuguesa-maria-teresa-horta-apresenta-seus-versos-eroticos-22916213>. Acesso em: 5 out. 2020.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso** – Aula inaugural no Collège de France pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Tradução: Laura Fraga de Almeida Sampaio. 3. ed. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

FOUCAULT, Michel. **Estética**: Literatura e Pintura, Música e Cinema. Tradução: Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Tradução: Raquel Ramalhe. Petrópolis: Vozes, 1987.

FREUD, Sigmund. **Obras Completas – vol. 16**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

GOTLIB, Nádia Battella. **A literatura feita por mulheres no Brasil**. 1. ed. Oxford: University of Oxford, Center for Brazilian Studies, 2001. 35 p. v.1.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença**: o que o sentido não consegue transmitir. Tradução: Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2010.

HANISCH, Carol. **The Personal is Political (1969)**. Disponível em: <http://carolhanisch.org/CHwritings/PIP.html>. Acesso em: 27 set. 2019.

HILST, Hilda. **Fluxo-Floema**. São Paulo: Perspectiva, 1970.

HILST, Hilda. **Júbilo, memória, noviciado da paixão**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

HORTA, Maria Teresa. **As palavras do corpo**: antologia de poesia erótica. 2. ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2014.

HORTA, Maria Teresa. [Entrevista cedida a] Elvis Veigunha. **DISQUIET** – International Literary Program, Lisboa, 2014. (10 min.), son., color.

HORTA, Maria Teresa. **Educação Sentimental**. Lisboa: A Comuna, 1976.

HORTA, Maria Teresa. **Poesia Reunida**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2009.

INÁCIO, Emerson da Cruz. **Do corpo o canto, perfumada presença**: o corpo, *Fluxo-Floema* e *Novas Cartas Portuguesas*. 2016. 171 f. Tese (Livre-Docência) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, 2016.

JORGE, Luiza Neto. **Os sítios sitiados**. Lisboa: Plátano, 1973.

KLOBUCKA, Anna M. **O formato mulher**: a emergência da autoria feminina na poesia portuguesa. Coimbra: Angelus Novus, 2009.

KRISTEVA, Julia. **La revuelta íntima**: literatura y psicoanálisis. Buenos Aires: Eudeba, 2001.

KRISTEVA, Júlia. O grande tremor. [Entrevista cedida a] Juremir Machado da Silva. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 10 maio 1998. Caderno Mais!, p. 13.

LE BRETON, David. **A sociologia do corpo**. Tradução: Sonia Fuhrmann. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 2017.

LEITÃO, Andrea Jamilly Rodrigues. **A poética do corpo na Linha-d'Água, de Olga Savary**. 2014. 145 f. Dissertação (Mestrado em Linguística e Teoria Literária) – Faculdade de Letras, UFPA, Pará, 2014.

LIBERDADE. *In*: GRANDE Dicionário Houaiss. 2019. Disponível em: <https://houaiss.uol.com.br>. Acesso em: 24 set. 2019.

LISPECTOR, Clarice. **Perto do coração selvagem**. 9. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

LOPES, Adília. **Antologia**. São Paulo: Cosac Naify; Rio de Janeiro: 7 Letras, 2002.

LORDE, Audre. **Os usos do erótico**: o erótico como poder. Tradução: Tatiana Nascimento dos Santos. 2015. Disponível em: <https://cadernetafeminista.wordpress.com/2015/07/09/os-usos-do-erotico-o-erotico-como-poder-por-audre-lorde>. Acesso em: 28 set. 2019. Tradução do original: LORDE, Audre. Use of the Erotic: The Erotic as Power. *In*: LORDE, Audre. **Sister outsider**: essays and speeches. Nova York: The Crossing Press Feminist Series, 1984. p. 53-59.

MARTINS, Maria Antonia Dias. **Literatura portuguesa de resistência**: a mulher, a guerra e o intelectual como armas de luta contra o salazarismo. 2006. 133 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, 2006.

MASCULINO e Feminino. Intérprete: Pepeu Gomes. Compositores: B. Consuelo, D. Gomes e P. Gomes. *In*: MASCULINO e Feminino. Intérprete: Pepeu Gomes. [S. l.]: CBS Records International, 1983. 1 disco vinil. Disponível em: <https://www.letas.mus.br/pepeu-gomes/128262/>. Acesso em: 8 nov. 2020.

MEIRELES, Cecília. **Poesias completas**: Viagem / Vaga música. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973.

MORAES, Eliane Robert. O efeito obsceno. **Cadernos Pagu**, n. 20, p. 121-130, 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/cpa/n20/n20a04.pdf>. Acesso em: 31 mai. 2020.

MORAES, Eliane R.; LAPEIZ, Sandra M. **O que é Pornografia**. São Paulo: Abril Cultural: Brasiliense, 1985.

MOURATO, Felipa. O processo das três Marias: história de um julgamento. **Capazes**, 25 out. 2015. Disponível em: <https://capazes.pt/cronicas/editorial/o-processo-das-tres-marias-historia-de-um-julgamento-por-felipa-mourato/view-all/>. Acesso em: 7 ago. 2017.

NANCY, Jean-Luc. Fazer, a poesia. **ALEA**, v. 15, n. 2, p. 414-422, 2013.

NASCIMENTO, Michelle. Quando a liberdade passa pelo corpo: compreensões acerca do pensamento feminista e antifascista de Maria Teresa Horta. **Life Research Group Blog**, Lisboa, 26 jun. 2019. Disponível em: <https://liferesearchgroup.wordpress.com/2019/06/26/>. Acesso em: 27 set. 2019.

NAVARRO, Eduardo. **Vocabulário Tupi-Português do Curso Elementar de Tupi Antigo**. Disponível em: <http://tupi.fflch.usp.br/vocabulariotupiportugues>. Acesso em: 28 set. 2019.

NEUMANN, Erich. **A grande mãe**: Um estudo fenomenológico da constituição feminina do inconsciente. Tradução: Fernando Pedroza de Mattos e Maria Silvia Mourão Netto. São Paulo: Cultrix, 1999.

OLGA. *In*: GRANDE Dicionário Houaiss. 2020. Disponível em: <https://houaiss.uol.com.br>. Acesso em: 11 out. 2020.

OLIVA NETO, João Angelo. **Falo no jardim**: Priapéia Grega, Priapéia Latina. Cotia: Ateliê Editorial; Campinas: Editora da Unicamp, 2006. Tradução do Grego e do Latim, Ensaios Introdutórios, Notas e iconografia.

OLIVEIRA, Ana Maria Domingues de. Maria Teresa Horta: Primeiros escritos. **Cadernos de Literatura Comparada**: Revista do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, Porto, v. 35, p. 49-58, dez. 2016. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.21747/16451112/litcomp35a3>. Acesso em: 27 set. 2019.

PASTORE, Claudia. **O Erotismo na Produção Poética de Paula Tavares e Olga Savary**. 2014. 228 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, 2004.

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

PAZ, Octavio. **Los hijos del limo**: el romanticismo a la vanguardia. Barcelona: Seix Barral, 1974.

PESSOA, Fernando. **Poesias**. 15. ed. Lisboa: Ática, 1942.

POUND, Ezra. **ABC da Literatura**. Tradução: Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2006.

PRADO, Adélia. **Terra de Santa Cruz**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

RAMALHO, Maria Irene. Os estudos sobre as mulheres e o saber: donde se conclui que o poético é feminista. **Ex aequo**, Lisboa, n. 5, p. 107-122, 2001.

RICH, A. Heterossexualidade compulsória e existência lésbica. **Bagoas** – Estudos gays: gêneros e sexualidades, v. 4, n. 5, 27 nov. 2010.

REYNAUD, Maria João. Nome do prefácio. *In*: HORTA, Maria Teresa. **Poesia Reunida**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2009. p. 21-25.

RÜSCHE, Ana. O corpo é um corpo. **Ana Rüschel escritora**, São Paulo, 2014. Disponível em: <http://wordpress.anarusche.com/o-corpo-e-um-corpo>. Acesso em: 4 out. 2019.

MIRANDA, Francisco de Sá de; VASCONCELOS, Carolina Michaëlis (ed.). **Poesias de Francisco de Sá de Miranda**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1989.

SAFATLE, Vladimir. Permanecer histórica: sexualidade e contingência a partir do caso Dora. **Ágora**, Rio de Janeiro, v. 19, n. 3, set./dez. 2016. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1516-14982016000300377&lng=pt&lng=pt#B13. Acesso em: 5 jun. 2020.

SAVARY, Olga (org.) *et al.* **Carne Viva**: 1º Antologia Brasileira de Poemas Eróticos. Rio de Janeiro: Anima, 1984.

SAVARY, Olga. **Magma**. São Paulo: Massao Ohno: Roswitha Kempf, 1982.

SAVARY, Olga. **Repertório selvagem** – Obra reunida – 12 livros de poesia. Rio de Janeiro: Multi-mais, 1998.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. **Between Men** – English Literature and Male Homosocial Desire. New York: Columbia University Press, 1985.

SOARES, Angélica Maria Santos. **A paixão emancipatória**: vozes femininas da liberação do erotismo na poesia brasileira. Rio de Janeiro: DIFEL, 1999.

SOARES, Angelica Maria Santos. Ecofeminismo e Literatura: diálogos possíveis na poesia de Maria Teresa Horta e Olga Savary. **Lusorama**, v. 1, p. 194-209, 2009.

SOARES, Angelica Maria Santos. Imagens ecológicas do desejo na poesia brasileira. **Cerrados** (UnB), Brasília, v. 6, p. 12-21, 1997.

SOARES, Angelica Maria Santos. Nas Águas do Erótico / Ecológico: Rompimento das Margens na Poesia Feminina Brasileira Contemporânea. *In*: SOARES, Angélica Maria Santos (org.). **Ecologia e Literatura**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1992, p. 41-53.

SOB a magia poética de Olga Savary. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 24, 30 set. 1984.

SONTAG, Susan. **A vontade radical**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. *E-book*.

SOUZA, Sandra Maria Nascimento. **Mulheres em movimento**: memória da participação das mulheres nos movimentos pelas transformações nas relações de gênero dos anos 1970 a 1980. São Luís: EDUFMA, 2007.

TAVARES, Maria Manuela Paiva Fernandes. **Feminismos em Portugal (1947-2007)**. 2008. 625 f. Tese (Doutorado em Estudos sobre as Mulheres) – Especialidade em História das Mulheres e do Gênero, Universidade Aberta de Lisboa, Lisboa, 2008.

TEIXEIRA, Maria Célia. Olga Savary completa 70 anos e prepara novo livro: "Escrever é o que há de melhor neste mundo". **Tribuna Bis**, Rio de Janeiro, p. 1-2, 3 maio 2003.

TOLEDO, Marleine Paula Marcondes e Ferreira de. **Olga Savary – Erotismo e paixão**. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.

VALÉRY, Paul. **L'idée fixe**. In: HYTIER, Jean. Oeuvres: Tome II. Paris: La Pléiade, 1960.

ZÊPA, Anna. 08 de março de 2017. In: ESCALEIRA, Bruna. Todo dia é Dia da Mulher: leia um poema inédito e exclusivo de Anna Zêpa. **Revista Azmina**, 9 mar. 2017. AzMina dão a letra. Disponível em: <https://azmina.com.br/colunas/todo-dia-e-dia-da-mulher-leia-poema-inedito-de-anna-zepa>. Acesso em: 30 ago. 2019.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.