



UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS - UFAM
FACULDADE DE LETRAS – FLET
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS/MESTRADO - PPGL

CORPOS QUE SE ENFRENTAM
Um *duelo agudíssimo* na poesia de Luiza Neto Jorge

CAROLINA ALVES FERREIRA DE ABREU

Dissertação de Mestrado

Estudos Literários

Manaus – AM
2018

CAROLINA ALVES FERREIRA DE ABREU

CORPOS QUE SE ENFRENTAM
Um *duelo agudíssimo* na poesia de Luiza Neto Jorge

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Rita do Perpétuo Socorro Barbosa de Oliveira

Manaus - AM
2018

Ficha Catalográfica

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

de Abreu, Carolina Alves Ferreira

D278c Corpos que se enfrentam : um duelo agudíssimo na poesia de Luiza Neto Jorge / Carolina Alves Ferreira de Abreu. 2018

78 f.: 31 cm.

Orientador: Rita do Perpétuo Socorro Barbosa de Oliveira
Dissertação (Letras - Língua e Literatura Portuguesa) -

Universidade Federal do Amazonas.

1. Crítica Feminista. 2. Poesia Portuguesa. 3. Corpo. 4. Luiza Neto Jorge. I. Oliveira, Rita do Perpétuo Socorro Barbosa de II. Universidade Federal do Amazonas III. Título



UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS - UFAM
FACULDADE DE LETRAS – FLET
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS\MESTRADO - PPGL

Título do texto para a defesa: *Corpos que se enfrentam: um duelo agudíssimo na poesia de Luiza Neto Jorge*

Composição da Banca Examinadora

Titulares:

Orientadora: Profa. Dra. Rita do Perpétuo Socorro Barbosa de Oliveira PPGL-UFAM

Membro: Prof. Dr. Jorge Vicente Valentim – PPGLIT-UFSCAR

Membro: Profa. Dra. Nícia Petreceli Zucolo – PPGL-UFAM

Suplentes:

Membro: Profa. Dra. Valcicleia Pereira da Costa – PROF-FILO-UFAM

Membro: Profa. Dra. Esteban Reyes Celedón – PPGL-UFAM

Data da defesa: 23 de fevereiro de 2017.

Horário: 14h30min de Manaus-AM

Local: Miniauditório do Instituto de Computação (IComp).

A minha querida e amada mãe, Hosana, a dona Zefa. A imensa mulher que tu és, e que um dia gostaria de ser. Todo este caminho cá trilhado não seria o mesmo sem você. És luz. Gratidão.

AGRADECIMENTOS

A minha mãe e ao meu pai, pelo empenho, luta e coragem em ter de sair de sua terra natal, no interior do Ceará, e vir para Manaus – como tantos outros brasileiros -, cidade que os abrigou e me criou. Gratidão pelo amor, pela doação, pela força e cuidado, mesmo nas adversidades, em proporcionar uma boa educação escolar e também humana.

Ao meu irmão Gerson, pelo apoio contínuo, em toda a minha vida. Gratidão por me impulsionar e ver nos desafios pontos positivos sempre.

A Kátia, por se fazer família, quase mãe, quase irmã, pela contribuição na criação que eu tive, desde quando nascida fui. Pela felicidade que sinto, sei, também é sua.

A Flávia, pela força, cuidado, doação, compreensão. Pelo companheirismo e incentivo em tudo o que eu faço.

Ao coordenador de funções tecnológicas, Jorge da Silva Santos, do CED (Centro de Educação a Distância), pela ajuda e contribuição com o contato a distância com o professor Jorge Valentim.

A Cláudia Maria, pelo intercâmbio Manaus/São Carlos quanto à entrega da dissertação e dos materiais enviados pelo professor Jorge a Manaus, bem como pela motivação e pela amizade.

Aos meus amigos da vida – vocês saberão que serão vocês, ao lerem tais agradecimentos – pelo envolvimento na pesquisa, pela força que me deram em todas as suas dimensões.

Aos amigos da graduação do curso de Letras e da turma do PPGL 2016 que creem na possibilidade da educação, acadêmica ou básica, ser uma forma democrática, de inclusão, e não um âmbito autoritarista. Aos que creem, acima de tudo, na motivação, na empatia, em bons presságios. Na literatura como artifício de modificar vidas. A minha admiração por vocês.

A querida professora Rita, pelo apoio na construção da dissertação, na sensibilidade e no olhar diante do cuidado nas orientações, desde 2012, acerca da obra de Luiza Neto Jorge.

A querida professora Nícia, pela ajuda de suma importância no desenvolvimento da pesquisa, pelas aulas incríveis no PPGL 2016, pela facilidade em tocar seus alunos pelas nuances que a literatura cria na gente.

Ao gentil professor Jorge, pela contribuição na qualificação acerca das pesquisas, pelo cuidado em recomendações cruciais para o desenvolvimento do trabalho e pela disponibilidade, mesmo morando em São Carlos, em aceitar nosso convite para a qualificação e a defesa à distância.

A Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela disponibilidade da bolsa de mestrado e ajuda na concretização da pesquisa.

“Começo a revoltar e a minha revolta é justa.”
(Carolina Maria de Jesus, Quarto de despejo)

*“Antes – agora – o que há de vir.
Eu fêmea-matriz.
Eu força-motriz.
Eu-mulher
abrigo da semente
moto-contínuo
do mundo.”*

(Conceição Evaristo, Cadernos negros)

“A esperança era o meu pecado maior.”
(Clarice Lispector, Desastres de Sofia)

*“(…) Só - no tempo equilibrada,
desprendo-me do balanço
que além do tempo me leva.
Só - na treva,
fico: recebida e dada.*

*Porque a vida, a vida, a vida,
a vida só é possível
reinventada.”*

(Cecília Meireles, Vaga música)

RESUMO

No livro *Poesia 1960-1989*, da poetisa portuguesa Luiza Neto Jorge, propus fazer um estudo direcionado à abordagem do corpo da mulher e da representação deste na escrita, no corpo da escrita, melhor dizendo, em consonância com a crítica feminista. Pontos fundamentais foram tratados quanto às problemáticas levantadas a respeito do conhecimento hegemônico durante a história da humanidade tão fundamentado no masculino, bem como às funções a elas impostas na história e na literatura e, contra essas violências, têm buscado autonomia nas relações cotidianas. Emprego por método de crítica literária o criticismo literário feminista apresentado por Donna Perry, em seu ensaio “A canção de Procne: a tarefa do criticismo literário feminista”, Elizabeth Grosz, com “Corpos reconfigurados”; Donna Wilshire, com “Os usos do mito, da imagem e do corpo da mulher na re-imaginação do conhecimento”; Manuela Tavares, acerca do contexto literário no Estado Novo, em *Feminismos: percursos e desafios (1947 – 2007)*. Analiso alguns poemas de Luiza Neto Jorge em que demonstro, conjuntamente, as transgressões no que concerne à estrutura do poema e aos comportamentos impostos à mulher no mundo ocidental, sobretudo, na sociedade portuguesa do século XX. *Poesia 1960-1989* revela o modo como o corpo escrita/ mulher reitera uma existência oprimida, mas resistente em seu existir cotidiano. Pela poesia, toda uma história de luta diante de uma sociedade autoritarista e machista portuguesa; pela poesia, um mundo outro. Recebi bolsa de estudos da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) durante a pesquisa.

Palavras – chave: Crítica Feminista; Poesia Portuguesa; Corpo; Luiza Neto Jorge.

ABSTRACT

In the book *Poesia 1960-1989*, by the Portuguese poet Luiza Neto Jorge, I proposed to do a study directed to the approach of the women body and the representation of it in the writing, in the body of the writing, in other words, according to the feminist criticism. Fundamental aspects in terms of the problems raised regarding the hegemonic knowledge during the history of humanity grounded in the masculine were discussed, as the functions imposed on women in the history and literature and against violence, which have sought autonomy in everyday relations. I employ by literary criticism method the feminist literary criticism represented by Donna Perry in her essay "A canção de Procne: a tarefa do criticismo literário feminista", Elizabeth Grosz, with "Corpos reconfigurados"; Donna Wilshire, with "Os usos do mito, da imagem e do corpo da mulher na re-imaginação do conhecimento"; Manuela Tavares, about the literary context in *Estado Novo*, in "Feminismos: percursos e desafios (1947 – 2007)". I analyze some poems written by Luiza Neto Jorge in which I show, together, transgressions regarding the structure of the poem and the behavior imposed on women in the western world, especially in the Portuguese society of the twentieth century. *Poesia 1960-1989* reveals how the written body/woman reiterates an oppressed existence, but resilient in their ordinary every day. Through poetry, a whole struggle history of a Portuguese authoritarian and sexist society; by the poetry, another world. I received a scholarship from the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) during this research

Keywords: Feminist Criticism; Portuguese Poetry; Body; Luiza Neto Jorge.

SUMÁRIO

| | |
|---|-----------|
| PREÂMBULO | 11 |
| CAPÍTULO I | 15 |
| NOTAS SOBRE O CORPO | 15 |
| Da complexa forma de ter de dizer o corpo | 15 |
| Diálogos feministas sobre o corpo | 17 |
| “O corpo insurrecto”: duas faces na poesia de Luiza Neto Jorge..... | 26 |
| CAPÍTULO II..... | 30 |
| BREVE PERCURSO DA CRÍTICA FEMINISTA..... | 30 |
| Trajetos feministas: inacabáveis formas de pensar..... | 30 |
| Crítico literário feminista: uma nova abordagem para a crítica literária | 36 |
| Portugal e o Estado Novo: em busca de um cenário feminista..... | 40 |
| CAPÍTULO III | 52 |
| <i>UM POEMA DEIXO AO RETARDADOR</i> | 52 |
| Motivos da poesia em Luiza Neto Jorge | 52 |
| Poesia 61: um trajeto na poesia portuguesa..... | 60 |
| “Infinita invenção”: o que mais tem a dizer o corpo?..... | 61 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 72 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS | 75 |

PREÂMBULO

Preciso, antes de delinear o objeto da minha pesquisa, posicionar-me, ao ter de falar sobre as relações existentes entre literatura e feminismo e o modo como o corpo está na sociedade e é representado na poesia (feminista). Reconheço meu lugar de fala, enquanto mulher branca e mestranda em uma universidade federal do Brasil. Isto é, apenas posso expressar aquilo que tenho legitimidade para escrever e dizer. Jamais poderei discutir o que é ser outra pessoa, em outra instância, que não eu mesma. Considero ser o feminismo um lugar muito maior do que se pode imaginar, e sei que mesmo quando eu sou uma mulher branca e sofro ainda assim por isto, há quem sofra de modo muito mais intenso. Ou seja, o meio social em que vivemos dilacera muito mais os corpos das mulheres indígenas e negras. Necessito reiterar isto como maneira de demonstrar a delimitação da minha pesquisa e o cuidado a que me proponho, acima de tudo.

Quando aponto no título da pesquisa “corpos que se enfrentam”, não falo unicamente da relação corpo e escrita em que se fundamenta o “duelo agudíssimo”, embora este seja o objeto de estudo principal, para citar Luiza Neto Jorge, em “O poema”, mas ainda assim do campo externo em que eu, enquanto crítica literária, vivencio. Os corpos são plurais, relacionam-se todos, como num duelo, retratado na poesia.

Esta pesquisa empenha-se, ainda, em formular algumas ideias a respeito da posição da mulher enquanto experienciadora de uma sociedade fomentada por uma estrutura machista, bem como das formas de resistência nas quais a literatura se empenha em tornar essencial. A literatura feminista é um destes itinerários que, abrangendo a relação entre feminismo e literatura, investe-se de uma realidade teórica e também prática. Revê os conceitos absolutos e normatizados pelas instituições, esta rede de poder multifacetada, nas quais age de modo circular. Michel Foucault (2006) explana a respeito disso, e, sobretudo, acerca da possibilidade de mudar uma sociedade somente tendo em vista a condição de modificar tais relações.

O trabalho sobre literatura nesta pesquisa busca, na crítica literária, o olhar sob a perspectiva feminista, que tem como objeto a poesia de Luiza Neto Jorge. Sua poética, aqui delineada, surge na conjunção da ditadura salazarista como um elemento de resistência, experimentando as formas, partindo do texto e suas nuances, para o modo de refletir e modificar o espaço autoritarista vivenciado pela sociedade portuguesa, com o Estado Novo, dos anos 60.

Constitui-se uma literatura transgressora estruturalmente, e também engajada. Rosa Maria Martelo escreve que “a escrita de Luiza Neto Jorge constitui-se, continuamente, como uma escrita de resistência e de exigência de um mundo outro. Mas raramente ela o diz abertamente porque, em lugar de o dizer, prefere ser performativa” (2008, p.15) com aquilo que sua escrita traz de desordem no sentido de desestruturar ao mesmo tempo as leis da gramática e a opressão presente em seu tempo.

Em meio à turbulência da ditadura, das formas como no tempo se propagam as ideias patriarcais, este corpo histórico presenciado por Luiza atravessa ao mesmo tempo o corpo da mulher. Esse universo poético é discutido acompanhado de algumas considerações acerca do feminismo relacionado com a literatura, tanto a respeito da temática da condição feminina quanto sobre a problematização acerca da teoria da poesia tradicional.

No capítulo I, “Notas sobre o corpo”, discutirei sobre os conceitos de corpo, que não é, portanto, unívoco, mas sim recebe significados em muitas instâncias. Delimitarei a perspectiva do corpo por meio dos “Diálogos feministas sobre o corpo”, nos quais deixarei mais claro o que pretendo na pesquisa. Para fundamentar teoricamente as ideias, utilizarei três autoras principais: Michelle Perrot, com *Os silêncios do corpo da mulher*; Elizabeth Grosz, com *Corpos reconfigurados*; e Donna Wilshire, com *Os usos do mito, da imagem e do corpo da mulher na re-imaginação do conhecimento*. Os pensamentos das autoras relacionam-se quanto às considerações sobre o corpo da mulher, tendo o propósito de resgate daquilo que se conhece por meio dele, e que escapa das amarras tradicionais.

Finalizarei o capítulo I com o tópico “O corpo insurrecto: duas faces na poesia de Luiza Neto Jorge”, para demonstrar o modo como se representa o corpo da mulher na obra de Luiza Neto Jorge. Para esta discussão serão apresentadas as formas de resistência por meio do olhar de algumas poetisas e poetas de Portugal no texto *Resposta ao inquérito poesia e resistência*. Entender que a poesia “é sempre uma forma de resistência”, como Adília Lopes salienta, é decerto pensar o corpo enquanto escrita que transgride determinada ordem, da mesma maneira que “a poesia resiste à negação da vida, à injustiça”, e não é à toa a consciência de que além de representar, “o prazer do texto ajuda a sobreviver” (<http://ilcml.com/blog/inquerito-poesia-e-resistencia-portugal>).

No capítulo II, “Breve percurso da crítica feminista”, tratarei da abrangência do feminismo, já que não se pode defini-lo enquanto único. Como já mencionei, a experiência de vida das mulheres se diferencia uma das outras. Desta maneira, tenho a intenção de retratar o modo como a mulher, delimitada em algumas situações, tem sofrido diante das sujeições, opressões e, ainda assim, assumir a resistência nos ambientes conduzidos por homens.

A princípio, do texto “Trajetos feministas: inacabáveis formas de pensar”, utilizarei o pensamento de algumas autoras que se complementam: Maria Odila Leite da Silva Dias, no artigo *Novas subjetividades na pesquisa histórica feminista: uma hermenêutica da diferença*, onde ela discute acerca da experiência da mulher no cotidiano, e no qual ela faz o retorno ao passado para compreender sua condição presente e, assim, propor a ruptura das forças hegemônicas masculinas. Branca Alves e Jacqueline Pitanguy, no livro *O que é feminismo, para esboçar o modo como determinadas mulheres na história viveram sob formas de sujeição*, mas também criaram formas de resistência diante de estruturas machistas. Emprego, também, a ideia sobre o Outro, de Simone de Beauvoir, em *O segundo sexo*.

Em “Crítico literário feminista: uma nova abordagem para a crítica literária” destacarei o método de análise do poema realizado por Donna Perry, em seu artigo *A canção de Procne*: a tarefa do crítico literário feminista, no intuito de ver a poesia sem o peso científico e objetivo, assim como para ressaltar a importância do engajamento político que eu, enquanto crítica literária feminista, preciso ter na leitura do poema.

No tópico “Portugal e o Estado Novo: em busca de um cenário feminista” tratarei acerca do Estado Novo, instaurado por António Salazar, revisitação feita para apontar as circunstâncias da resistência da escritora por meio de sua obra. Para isto, utilizarei a concepção histórica e sociológica de Fernando Rosas, no ensaio “O salazarismo e o homem novo: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo”. Falarei, ainda, das ideias de Manuela Tavares, em *Feminismos: percursos e desafios (1947 – 2007)*, para nortear a relação do feminismo no contexto social e literário em Portugal, no que diz respeito à resistência na escrita de mulheres por meio da literatura diante do Estado Novo, ideologicamente marcado pelo patriarcado e por discursos misóginos¹. Complemento, ainda, a textura literária neste enredo português por meio das ideias de Anna Klobucka, em *Formato mulher: a emergência da autoria feminina na poesia portuguesa*.

No capítulo III, intitulado “Um poema deixo ao retardador”, analisarei poemas de Luiza Neto Jorge tanto a respeito da perspectiva feminista do corpo da mulher, quanto sobre o fazer poético transgressor do cânone, e citarei Rosa Maria Martelo e Gastão Cruz dentre alguns críticos literários que tratam da criação de Luiza Neto Jorge. No tópico “Motivos da poesia em Luiza Neto Jorge”, escreverei sobre o olhar das críticas e dos críticos, bem como a

¹ Formas de lidar com o gênero feminino de modo discriminatório, sejam em esfera social, sexual ou por exclusões em várias realidades evidenciadas por mulheres (negras, brancas, indígenas, etc.). Em Portugal esta situação se fez fortemente pela ditadura salazarista, que restringia a conduta da mulher à sua natureza biológica: aquela que nasceu para procriar e governar (apenas) o lar.

noção de poesia em *O próprio poético*, de Melo e Castro, a fim de compreender a abrangência da arte da palavra: a relação entre o poema e a maneira de contagiar quem o lê.

Contextualizarei a obra de Luiza Neto Jorge no tópico “Poesia 61: um trajeto na poesia portuguesa”, com o intuito de demonstrar a união artística do grupo de poetisas e poetas dos anos 60 que tinha como projeto, além do traquejo inovador com a linguagem, a denúncia da vivência autoritarista da época. O crítico literário brasileiro Jorge Fernandes será usado para fundamentar este pensamento.

Por fim, em “‘Infinita invenção’: o que mais tem a dizer o corpo”, tendo como base a obra completa *Poesia: 1960-1989*, analisarei poemas que contenham uma conotação mais corpórea, tais como “Canção para o dia igual”, “Na cabeça tem cabelos”, “Metamorfose”, para demonstrar a transgressão e a denúncia da dominação que a mulher sofre por meio das imagens do corpo que propõem e assumem caráter de transformação política, especialmente da imposição dos comportamentos à mulher.

CAPÍTULO I

NOTAS SOBRE O CORPO

Sendo com o seu ouro, aurífero,
o corpo é insurrecto.
Consome-se, combustível,
no sexo, boca e recto.

Luiza Neto Jorge

Da complexa forma de ter de dizer o corpo

Ao tratar sobre as especificidades do corpo, entra-se em um campo de estudo abrangente e difícil de conceituar. Falar sobre o(s) corpo(s) é um itinerário árduo diante das maneiras com que se modificam seus conceitos, conforme as eras da humanidade. Não pretendo conceituar as realidades (no plural) pelas quais o corpo foi perpassado, porém, proponho refletir sobre os objetos principais que implicam a presente pesquisa: o corpo da mulher e o corpo da escrita, estes, por sua vez, cruzam-se e relacionam-se na poesia de Luiza Neto Jorge.

Definir unicamente o que seria corpo consistiria em uma falha, devido à abrangência de significações que ele assume em variadas situações. Atrelado a diversos significados e olhares, François Dagognet assim indica: “esse substantivo (corpo) vem do latim *corpus*, *corporis*, resultando na família: corpulência, incorporar etc” (2012, p.1). Em outras instâncias, este corpo forma-se a partir do seu sentido material, representando, segundo Dagognet, uma atividade sólida, tangível e dependente de sua forma bem visível. Ou ainda nas palavras da teórica brasileira sobre o corpo e suas práticas, Carmem Soares, ele se constitui na “primeira forma de visibilidade humana” (SOARES, 2006, p.1), composto por “sua materialidade polissêmica” (SOARES, 2006, p.1) e reiterando a incompletude de suas definições.

O corpo é ainda composto por uma modalidade mais abrangente: “‘o corpo de uma doutrina’ ou ‘o corpo central de uma edificação’” (DAGOGNET, 2012, p. 2). A história do corpo complementa uma vasta percepção, direcionando, ao longo do tempo, modelos, maneiras e referências de como o homem e a mulher devem se comportar, ou melhor dizendo, nas palavras de Maria Barbosa, Paula Matos e Maria Costa: “a história do corpo humano é a história da civilização” (BARBOSA; MATOS; COSTA, 2011, p.24), sendo o seu

conhecimento “por excelência histórico, relacionado aos receios e sonhos de cada época, cultura e grupo social” (SANT’ANNA, 2006, p. 3).

O aspecto histórico que perpassa o corpo e sua relação com a humanidade requer certo cuidado: “realizar uma história do corpo é um trabalho tão vasto e arriscado quanto aquele de escrever uma história da vida” (SANT’ANNA, 2006, p.3). As palavras de Denise Sant’Anna são inevitavelmente essenciais para delimitar esta pesquisa, na qual intento investigar, neste capítulo introdutório, as formas pelas quais o corpo se manifesta: a regulação diante das normas, dos padrões ou dos dogmas e a ruptura no que concerne a todo regime cultural, social, biológico e moral.

Pretendo abordar o modo como o corpo da mulher tem sido silenciado, como diz Michelle Perrot, em *Os silêncios do corpo da mulher*. O silêncio que perpassa “pesa primeiramente sobre o corpo” (2003, p.13). Da mesma forma, outro ponto se faz necessário demonstrar: os modos de reivindicar, exigir a legitimação do corpo feminino perante ideias hegemônicas que o encarceram em um sistema patriarcal e misógino, muito presente no Ocidente. Este modo de ação ou reação é chamado de “corpos reconfigurados”, para usar o título do ensaio de Elizabeth Grosz, referindo-se aos corpos fadados do silêncio (e não mais ao), e que mais recentemente são reconfigurados como elementos em busca da reconciliação com a história da humanidade. Segundo Grosz:

Se as feministas pretendem ressuscitar um conceito do corpo para seus próprios fins, ele deve ser desvinculado das apropriações biológicas e pseudo-naturalistas a que foi historicamente submetido. O corpo deve ser compreendido por via de uma série de discursos disparatados e não simplesmente restrito aos modos de explicação naturalistas e científicos. Há outras maneiras pelas quais as diferenças corporais sexualmente específicas podem ser compreendidas, diferentes daquelas desenvolvidas em contextos de representação mais convencionais e científicos (2000, p.79).

O que Grosz propõe com a reconfiguração dos corpos é necessariamente a busca por novas formas de refletir o corpo perante todo um sistema de conhecimento que renega a mulher. Reconhecer a dominação e as maneiras pelas quais ela passou a sofrer repressões é também desenvolver ideias oriundas da sua experiência enquanto sujeito mulher, como também rejeitar as representações impostas ao longo “do pensamento simbólico da diferença entre os sexos” (PERROT, 2003, p.20), fomentadas pelo discurso masculino.

A perspectiva de refletir sobre o corpo enquanto elemento de “re-imaginação do conhecimento” (WILSHIRE, 1997, p.101) torna-se importante na medida em que se pretende não somente denunciar o rebaixamento deste elemento diante do dualismo presente na humanidade entre alma e corpo, mas também projeta e produz modos de ruptura com a

estrutura da epistemologia ocidental. Essa é uma das questões levantadas por Donna Wilshire, as quais discutirei neste capítulo logo mais. Como um dos pontos nodais, as ideias de Wilshire e Grosz, assim como as de Perrot, empenham-se em repensar a hierarquia da construção do conhecimento e da experiência no mundo em detrimento de pensamentos discriminadores do corpo da mulher.

Diálogos feministas sobre o corpo

Interessa-me delinear, embora de modo breve, o que Perrot discute sobre os silêncios dos corpos, ideal para se pensar a literatura escrita por mulheres e com temática a respeito da condição feminina, aqui definida por meio do corpo. Ao refletir o modo como a mulher tem sido subjugada na história, é importante traçar o silêncio estabelecido. Ele pesa, a princípio, sobre o corpo, limitando-o à função da reprodutividade. De outro modo, “é onipresente: no discurso dos poetas, dos médicos ou dos políticos; em imagens de toda natureza – quadros, esculturas, cartazes – que povoam nossas cidades” (2003, p.13). O corpo feminino fundamenta-se enquanto corpo exposto, “objeto do olhar e do desejo” (2003, p.13), mas permanece calado; não são as mulheres quem falam sobre, sequer podem dizer algo relativo. Perrot chama a isto de feminilidade²: “O pudor que encobre seus membros ou lhes cerra os lábios” (2013, p.13).

O questionamento do porquê desse silêncio do corpo da mulher é levantado. Perrot responde: “Trata-se de um silêncio de longa duração, inscrito na construção do pensamento simbólico da diferença entre os sexos, mas reforçado ao longo do tempo pelo discurso médico ou político” (2013, p.20). Este discurso oriundo de outrem cria a necessidade da procura do conhecimento sobre si e da independência do seu corpo.

Se o corpo medicalizado, assujeitado, estabelecia-se por meio da prática e do conhecimento sobre este pela medicina, ou ainda sim da ideia de que sua função é a da exclusiva reprodutividade, o discurso feminista inverte a forma como este corpo foi tratado ao longo da história. Outrora, a medicina obstétrica adentrava um espaço de conhecimentos que antes a mulher parteira detinha, “dos quais era depositária, ela se encarregava dos cuidados do corpo, da saúde e da doença, do nascimento à morte” (PERROT, 2013, p.22). Conhecimento relacionado à figura das feiticeiras e bruxas do século XVII, na Europa, especialmente temida

² “(...) Em português, o termo <<feminino>> pode abarcar dois sentidos distintos, o de imitação e conformidade com os padrões sociais e sexuais tradicionalmente identificados como pertencendo à mulher, e o de descoberta de si, isto é, da sua subjetividade e diferença em relação ao masculino. O termo <<feminilidade>> engloba simultaneamente esta aceção de feminino e o sentido do devir, isto é, <<ser mulher>> e/ ou <<tornar-se mulher>>” (MACEDO; AMARAL, 2005, p. 68).

pelo poder (religioso e médico) dominante masculino da época. Institucionalizam-se as práticas dos saberes por meio da medicina; o controle de natalidade, a mortalidade entre as mulheres e as crianças, bem como a prolongação da vida da mãe, tornaram-se alguns dos pressupostos para que os partos passassem a ser feitos nos hospitais, relegando, assim, ainda mais a experiência feminina.

O silêncio faz-se em duas formas: o conhecimento, que eu, enquanto mulher, possuo do meu próprio corpo, perde-se; também a autonomia que tenho sobre ele. De outra forma, a concepção feminista percebe o controle de uma ordem médica fundamentada no masculino, e proveniente disto a submissão ainda assim evidenciada. O ideal feminista traz à tona um sujeito político feminino que pretende contestar o lugar no qual está e, sobretudo, o contexto histórico no qual sempre esteve controlado. A busca está além: a teorização e a prática necessárias para se pensar a condição da mulher em inferioridade à condição masculina apontam para uma concepção de mudança nas estruturas do conhecimento e ainda na própria experiência cotidiana.

Em complemento às ideias de Perrot, Elizabeth Grosz dirá que há “um ponto cego conceitual” (2000, p.47) a respeito da teorização do corpo, dificuldade demonstrada desde o princípio deste capítulo I. O ponto cego conceitual abrange desde a filosofia tradicional até as concepções teóricas feministas, nas quais o corpo é visto por meio de um viés oposto e dicotômico: “O pensamento dicotômico necessariamente hierarquiza e classifica os dois termos polarizados de modo que um deles se torna o termo privilegiado e o outro sua contrapartida suprimida, subordinada, negativa” (2000, p.47).

A autora propõe uma ruptura entre o tratamento acerca do corpo e da mente sempre refletidos na forma de um ser que recusa e nega o outro: “O mais relevante aqui é a correlação e associação da oposição mente/corpo com a oposição entre macho e fêmea, na qual homem e mente, mulher e corpo, alinham-se nas representações” (GROSZ, 2000, p.49). O corpo, como conhecimento obscurecido e à margem dos saberes dominantes (mente/masculino), põe em pauta os aspectos que esta pesquisa empenha-se em debater: redescobri-lo e retomá-lo em outras proporções.

Diante do inevitável processo histórico de desvalorização do corpo, Grosz reitera algumas ideias acerca do olhar sobre este dentro das eras da humanidade, tendo em vista os pensamentos oriundos dos gregos, de Descartes e das teorias específicas do feminismo. “O corpo foi visto como uma fonte de interferência e um perigo para as operações da razão” (2000, p.52). A relação que a teórica busca fazer a princípio é entre o corpo e a filosofia. Traz à tona a perspectiva grega, tendo como base a ideia platônica sobre o corpo (*soma*), em

contraponto àquilo que o ser humano seria: incorpóreo (*sema*), posto que a materialidade disseminada por meio do corpo é uma espécie de prisão à espiritualidade, cultuada desde então:

Para Platão, era evidente que a razão devia comandar o corpo e as funções irracionais ou sensíveis da alma. Só uma espécie de hierarquia natural, uma relação auto-evidente entre dominador – dominado, torna possível a harmonia interna ao Estado, à família e ao indivíduo. Temos aqui uma das primeiras representações do corpo político (GROSZ, 2000, p.52).

Prosseguindo nas discussões sobre as concepções gregas, Grosz trata da maternidade, segundo o pensamento de Aristóteles, que via a mãe como “um mero abrigo, um receptáculo ou uma guardiã do ser” (2000, p.52), pois havia a distinção da matéria em relação à forma, no sentido de que a mãe gerava o corpo sem definição concisa, a “matéria sem forma, passiva, indefinida” (2000, p.52), e esta matéria obtinha na figura masculina, ou do pai, os atributos necessários. Além de Grosz dar início à problematização sobre o corpo na era grega, ela aprofunda a discussão a respeito da dicotomia entre razão e corpo, baseada no processo histórico do conhecimento ocidental.

As ideias reconfiguram-se e retomam em sua essência. Na tradição cristã, readquire-se a abordagem do corpo separado da mente, correlacionando a dicotomia àquilo que é mortal e imortal, sendo este o atributo da alma criada por Deus, em contraponto à carnalidade impura do que é mortal. Nas palavras de Grosz:

Enquanto o sujeito está vivo, a mente e o corpo formam a unidade indissolúvel, cujo melhor exemplo talvez seja a própria figura de Cristo. Cristo era um homem cuja alma, cuja imortalidade, deriva de Deus, mas cujo corpo e mortalidade são humanos. A alma viva é, de fato, uma parte do mundo e, acima de tudo, uma parte da natureza. No âmbito da doutrina cristã, o homem genérico existe como um ser que tem experiências, sofrimentos e paixões. Esta é a razão pela qual características morais foram atribuídas a várias desordens fisiológicas e pela qual os castigos e os prêmios à alma de alguém são administrados através de prazeres e punições corporais (2000, p.52).

Complementando a ideia de Grosz, Maria Barbosa, Paula Matos e Maria Costa discorrem que a preocupação primordial com o corpo estava na relação que a igreja cristã detinha com seus servos: à imagem e à semelhança de Cristo ou de seu corpo sofredor, a fim de que soubessem suportar as dores carnis em contraposição aos prazeres, consolidando a separação do corpo e da alma, de modo que “o corpo, prisão da alma, era, pois, um vexame, devia ser escondido” (BARBOSA; MATOS; COSTA, 2011, p. 26). Mantendo forte influência até os dias atuais, a religião cristã dissemina a ideia de que no corpo reside o pecado do ser humano mortal.

A ideia clássica de Descartes, segundo Grosz, sobre a separação entre a alma e a natureza, dá continuidade ao dualismo³, sob o qual este “distinguiu dois tipos de substâncias: uma substância pensante (*res cogitans*, mente) e uma substância expandida (*res extensa*, corpo), e pela ideia do qual se acreditava que apenas a última podia ser considerada parte da natureza, governada por suas leis físicas e exigências ontológicas” (GROSZ, 2000, p.53). Também esta ideia organiza todo um pensamento científico que sofre influência até os dias presentes a respeito da subjetividade e da objetividade (novamente dualismo). O corpo, enquanto elemento mecânico, funciona de acordo com as leis da natureza; a alma, dissociada da natureza (corpo), pressupõe a retirada do sujeito da realidade pela qual este experiencia, o que o torna impessoal e equivalente à racionalidade, à objetividade.

Atrelados à criticidade com que a autora retoma o aspecto do corpo, em contraponto ao dualismo, estão os “vestígios do corpo” (2000, p.78), que se reconfiguram pela necessidade de contestar os saberes e os parâmetros masculinos, como forma de questionar pensamentos acerca do sujeito feminino, que foram ignorados como subjetividades que experienciam o mundo. A compreensão da retirada do sujeito da natureza (corpo), proposta por Descartes, retoma outras formas: o que sobrou do corpo, seus vestígios, resta ser falado. Não estritamente condicionado à compreensão dualista, biológica, mas como proposta de análise alternativa, que desestabilize as estruturas conservadoras que existem sobre a condição do corpo da mulher, ou mesmo diante das relações de poder pelas quais se configuram as diferenças entre o corpo masculino e o feminino.

Grosz destaca uma posição importante para a compreensão da delimitação dos corpos neste estudo: “Os corpos não podem ser representados ou compreendidos como entidades em si mesmos” (2000, p.78). É preciso compreendê-los em suas diversidades, diferenças, subjetividades, em contraponto a um sistema de dominação que tem, no mundo ocidental, o corpo do homem branco, jovem e com saúde.

A tomada de consciência de que o corpo feminino tem sido colocado em condição de opressão e/ou reclusão por parte das investigações das ciências humanas e naturais exige outras maneiras de saber distintas das que prevalecem. Os seguintes questionamentos de Grosz a este respeito são destacados nesta pesquisa:

Como, então, deve se desenvolver uma análise diferente do corpo? Através de que técnicas e suposições é possível uma compreensão não dicotômica do corpo? Sem explicitar as análises mais concretas que se seguem, pode-se pelo menos apontar mais explicitamente o que deve ser superado, negociado, de modo a criar uma

³ Dualismo é a suposição de que há duas substâncias distintas, mutuamente exclusivas e mutuamente exaustivas, a mente e o corpo, cada uma das quais habita seu próprio domínio autocontido. Tomadas em conjunto, as duas têm características incompatíveis (GROSZ, 2000, p.54).

análise alternativa, mais positiva, do corpo. O que, idealmente, seria evitado por uma filosofia feminista do corpo, e o que ela deve levar em conta? Que critérios e objetivos devem orientar uma abordagem teórica feminista dos conceitos sobre o corpo? (2000, p.82)

A autora faz algumas observações. Aponta a forma nociva do pensamento baseado no dualismo, embora ressalte a cultura como aspecto importante na maneira de abordagem do corpo. Segundo ela, “o corpo não se opõe à cultura, um atavismo resistente de um passado natural; é ele próprio um produto cultural, o produto cultural” (GROSZ, 2000, p.84). Neste viés, o corpo deve ser repensando como um lugar cujas formas se ampliam; não deve ser pensado como elemento gerado por forças políticas e teorias que o massificaram. Antes, o corpo deve agir como resistência diante de tais conhecimentos.

As perguntas de Grosz desembocam na maneira com que se pretende pensar, na literatura, o corpo feminino. Relacionar a poesia e o corpo como realidades intrínsecas requer refletir sobre o aspecto da arte enquanto elemento modificador, no sentido de ressignificar, e “insurrecto”, para usar as palavras de Luiza Neto Jorge, bem como implica analisar os “corpos que se enfrentam” tendo como base a experiência da mulher no campo artístico e social.

Donna Wilshire trata de algumas relações semelhantes às de Grosz. Atenta sobre a perspectiva nociva de ter de falar sobre “os dualismos hierárquicos” (1997, p.102), toma como aspecto principal da sua teoria a re-imaginação do conhecimento tradicional, fundamentado na Mente e na Razão, por meio da revisitação do mito, da imagem e do corpo feminino. Conforme salienta a teórica:

O que se segue é uma crítica à teoria ocidental tradicional do Conhecimento em um esquema para revisar esse modelo excludente ou apolíneo, transformando-o num modelo de campo ou matriz, que acolhe e respeita todas as formas de cognição humana, mesmo aquelas primordiais do saber de nossos ancestrais criadores do Mito, que considero essenciais para adquirir um amplo patrimônio de conhecimento (WILSHIRE, 1997, p.101).

Wilshire retoma os saberes sobre o corpo sob o aspecto feminino e o contrapõe, na história da humanidade, ao Conhecimento, por meio do Mito (ambas as grafias em letra maiúscula, como sugere a autora), a princípio. Além disto, conceitua-os tendo como base o olhar dos parâmetros tradicionais:

Mito: crença ou história infundada; lenda; falsa crença pertencendo ao passado obscuro, distante, supersticioso, fabricada, inventada, imaginária; uma suposição *não verificável* (certamente não considerada como Conhecimento).

Conhecimento: aquilo que é conhecido sobre a realidade e publicamente *verificável*, provável, estruturado objetivamente (como na matemática); fatos; informações; esclarecimentos, o que lança luz sobre um assunto; resultado do que *surge* da escuridão e da ignorância (circunstâncias inferiores) para a luz da verdade (1997, p.102. Itálico da autora).

Arelado às definições de Conhecimento e de Mito, Wilshire defende a existência desse “modelo de conhecimento” (1997, p.102) há pelo menos 2.500 anos, sintetizando na Grécia Antiga a figura de Apolo como o “deus da Razão” (1997, p.102), e tendo, ainda em tempos presentes, a Razão como uma categoria supervalorizada, “porque é *elevada*, mental, ordenada, moderada, controlada, objetiva – todos os fatos positivos, associados a ideias, a masculinidade e a Apolo -” (1997, p.102).

Não intento retomar o dualismo já recusado por Elizabeth Grosz, e também contido nas ideias de Wilshire. Contudo, penso ser importante reconhecer a forma na qual o corpo da mulher se estruturou, estando à margem dos saberes dominantes, sempre vinculados à razão e à mente do homem, a fim de apontar aspectos outrora não refletidos como experiência da vida, embora possuam modos distintos dos convencionalmente aceitos. É com esta intenção que Wilshire revisita a história.

De outro modo, tudo o que se opõe ao Conhecimento, o não saber, “é obviamente *ignorância*” (1997, p.102). O que a teórica propõe é o começo do olhar dicotômico entre o corpo e a mente, delimitando à Grécia seu ponto de partida. Continua:

Aristóteles escreveu que o Conhecimento Racional é a *mais alta* conquista humana e, portanto, os homens (que, segundo ele, são mais “superiores” (*Poética* 1, 2:1254b) e “mais divinos” (*De Generatione Animalium* [G.A] II, 1: 732a) do que as mulheres, que ele descreve como “monstros”... desviadas do tipo “genérico humano” (G.A. II, 3:737a), “emocionais”, prisioneiras “passivas” de suas “funções corporais” e, em consequência, uma espécie *inferior*, mais próxima dos animais que os homens (WILSHIRE, 1997, p.102, Grifos da autora).

O fundamento aristotélico citado reitera o dualismo hierárquico, no qual os opostos concentrados corpo/alma, feminino/masculino e razão/emoção se definem enquanto domínio de um sobre o outro: a Alma tem o domínio sobre o corpo, o Masculino sobre o feminino, a Razão sobre a emoção⁴; A Mente Pura (adjetivação apenas masculina), vinculada à Alma (divina), é elevada em relação a tudo o que existe e se experiencia na terra, ou seja, tem-se aqui um modelo masculino; em contrapartida, a mulher, ser dotado de emoções e desempenho corpóreo, é impossibilitada de deter alguma espécie de racionalidade.

Prosseguindo na história da construção do dualismo hierárquico, com semelhantes ideias àquelas de Aristóteles, porém, desprezando as formas pagãs, em uma concepção cristã, São Paulo e Santo Agostinho retomam o corpo em uma concepção de desvalorização da mulher:

Continuam, entretanto, a exaltar e a manter no centro de sua teorização, o dualismo apolíneo hierárquico que avilta o corpo humano, considerando o copo *feminino* mais especialmente pecaminoso, culpando Eva (e todas as mulheres subsequentes) pela

⁴ A autora define as categorias que se sobrepõem às outras com iniciais maiúsculas. A fim de se compreender a hierarquia pressuposta pelas mesmas, achou-se importante deixar da forma como estava presente no texto.

queda do Homem, pelo Pecado Original e tudo mais. A misoginia de Santo Agostinho é muitas vezes escancarada, como quando diz: “o homem é a imagem e a glória de Deus” e, por isso, “não deve cobrir sua cabeça”, mas a mulher “não é a imagem de Deus” e, por essa razão específica, “ela é instruída a cobrir a cabeça” (*On the Trinity* [Sobre a Trindade], b. 12, cap. 7, p.814), seguindo a orientação de São Paulo, em Coríntios I (11:7,5) (WILSHIRE, 1997, p.103).

Algumas dessas perspectivas de rebaixamento da mulher prolongam-se no decorrer das eras da humanidade. Se na compreensão grega a mulher projetava-se enquanto “funções corporais”, no ideário cristão isto não se modifica: prolonga-se em outras estruturas e formas. Chega-se, então, à Idade Moderna, e com ela Descartes traz à tona – novamente – a supremacia masculina:

Descartes inaugurou a Idade Moderna descrevendo a Mente humana como um Espírito que nada tem a ver com a matéria ou o corpo. (...) Descartes e sua época continuaram a clássica tentativa de libertar o Conhecimento e a Razão de qualquer contaminação corporal, da Mãe Terra e de todas as coisas femininas (...) (WILSHIRE, 1997, p. 104).

Proponho, com este breve apanhado acerca do olhar sobre o corpo/mulher, demonstrar as diversas maneiras pelas quais este não se modificou; de outra maneira, ressurgiu em outras estruturas, tendo como parâmetro um modelo de cultura masculino, baseado nos dualismos hierárquicos, “núcleo de nossas tradições filosóficas e científicas” (WILSHIRE, 1997, p.104). Wilshire pontua duas razões pelas quais se torna árduo e dificultoso o rompimento com esta perspectiva. Primeiro, pelo fato de determinadas imagens (positivas ou negativas) estarem atreladas às nossas vivências, desde a infância, como conceitos definidos de masculino e de feminino, e deste modo, “*as imagens associadas tornaram-se uma parte da nossa maneira de pensar*” (1997, p.104. *Itálico da autora*). Segundo Wilshire, os “*julgamentos de valor sexistas são inerentes às próprias palavras que usamos*” (1997, p.104. *Itálico da autora*), reiterando a necessidade de revisitação do pensamento tradicional, “unilateral e parcial” (1997, p.104). Com base nisto, a autora desvela em uma tabela de palavras a carga semântica de misoginia que as mulheres sofreram durante os tempos. Apresento aqui o esquema da citada tabela proposta pela autora:

TABELA DE PALAVRAS MISÓGINAS

| CONHECIMENTO (sabedoria aceita) | IGNORÂNCIA (o oculto e tabu) |
|--|---|
| Mais alto (para cima) | Mais baixo (para baixo) |
| Bom, positivo | Negativo, mau |
| Mente (ideias), cabeça, espírito | Corpo (sensualidade), ventre (sangue) Natureza (Terra) |

| | |
|------------------------------------|--|
| Razão (o racional) | Emoção e sentimento (o irracional) |
| Frio | Quente |
| Ordem | Caos |
| Controle | <i>Laissez-faire</i> , permissão, espontaneidade |
| Objetivo (fora, “além”) | Subjetivo (dentro, imanente) |
| Verdade literal, fato | Verdade poética, metáfora, arte |
| Alvo | Processo |
| Luz | Escuridão |
| Texto escrito, Logos | Tradição oral, encenação, Mito |
| Apolo como sol-céu | Sofia como lua-caverna-terra |
| Esfera pública | Esfera privada |
| Vendo, separado | Ouvindo, anexo |
| Temporal | Santo e sagrado |
| Linear | Cíclico |
| Permanência, formas ideais (fixas) | Mudanças, flutuações, evolução |
| Imutável e imortal | Processo, coisas efêmeras (desempenho) |
| Duro | Macio |
| Independente, individual, isolado | Dependente, social, interligado, compartilhado |
| Dual | Inteiro |
| MASCULINO | FEMININO |

Fonte: Wilshire (1997, p.105).

A proposta de Wilshire, com as colunas, é demonstrar o sistema de pensamento do mundo ocidental, o que ela retoma com o conceito das palavras já apresentadas, Mito e Conhecimento: “As colunas indicam agrupamentos de significados e de suposições espaciais e a misoginia tanto das palavras como do sistema” (1997, p. 106). Todo um apanhado da maneira com que a humanidade passou a desenvolver discursivamente a negatividade atribuída às palavras da coluna da direita. Propor, desta forma, o resgate das mesmas, na qual o conceito do corpo associa-se à ideia do conhecimento, é “tornar plena a experiência *humana*” (1997, p.106. *Itálico da autora*), bem como reconhecer na visão feminista, apresentada nesta pesquisa, uma forma não dualista, mas sim combinatória e relacional entre ambas as colunas.

Para romper com o dualismo, ao mesmo tempo em que prioriza a restituição da coluna da direita, a teórica utiliza-se do conceito de Mito primordial como um modo de experienciar a vida em uma perspectiva feminina, distante de um olhar hierárquico, cuja hipótese é a de trazer à tona tabus acerca do corpo da mulher de modo contrário, positivamente: o intuito é

propor um aspecto do conhecimento cunhado na natureza humana, “mais acurada (não dualista) do mundo em que vivemos” (WILSHIRE, 1997, p.107). À medida que Wilshire propõe “os usos dos mitos” como elementos intrínsecos à vida, estes despontam, ainda, como verdades universais pelas quais os seres humanos vivenciam de forma coletiva, que precisam ser revistas. Ou seja, na interpretação do Mito, seu significado empenha-se como:

Uma parte integrante do conhecimento que se revela quando o Mito é corretamente interpretado, é que para seus narradores, o significado da vida era constituído de integridade, interconexão e por uma experiência cíclica do tempo – não por dualismos e linearidade. Dos Mitos do passado distante, nos chegam exemplos de atitudes humanas em relação à terra, à natureza, ao tempo, às mulheres e seus corpos (todos interligados) [...]. As técnicas de criação do mito estão disponíveis para nos ajudar a descobrir e descrever como essas questões podem funcionar proveitosamente em nossas vidas hoje (WILSHIRE, 1997, p.107).

Embora se alegue o conhecimento tradicional restrito a partir de um lado público, o Mito primordial organiza-se sob o contrário da *Literalidade*, “a única que esperamos e respeitamos nesta época de exatidão matemática e científica” (1997, p.108). A proposta de pensar o Mito, aqui delimitado como uma linguagem simbólica feita de *Imagem e Metáfora*, é importante na abordagem teórica da autora. Decerto, requer um olhar além do significado literal, “uma consciência diferente”, diz Wilshire, necessária à sua interpretação. Esta consciência diferenciada algumas vezes associa-se à “Imagem do Mito” por meio de uma divindade a qual representa “princípios fundamentais”. A teórica chama a atenção para o fato de que a deidade (imane) não se fundamentava enquanto pessoa, mas como “imagem de um PADRÃO” (1997, p.108. Caixa alta da autora), ou um processo circular, em que a Grande Deusa Mãe é um exemplo cunhado:

Ela deu à luz a própria terra; e uma vez que a terra passou a existir, suas cavernas tornaram-se uma extensão das entranhas cósmicas da Deusa, das quais nasceram o sol no solstício de inverno, assim como os animais, as pessoas... tudo criação dela. A terra era o corpo da Mãe do qual nascemos e ao qual retornamos na morte (pelo sepultamento) para o renascimento, exatamente como as sementes, quando mortas, são devolvidas à terra (enterradas) e Dela recebem a dádiva do renascimento, nascendo de novo no eterno, divino ciclo de nascimento – morte – renascimento. O corpo da Mãe, a terra, era percebido tanto como o ventre do qual nascemos, como a sepultura na qual somos enterrados – que automaticamente é de novo o ventre do qual renascemos no ciclo sem fim. *Ambos*, ventre e sepultura. Não um ou outro (WILSHIRE, 1997, p.111).

A imagem da Deusa revisada, re-imaginada, conforme o pensamento feminista, reitera sua abrangência e não dualidade no que se refere à discussão que proponho neste tópico. A Deusa, ao gerar a terra, formula-se nesta; a terra materializa-se como o corpo da Mãe que gera, mas que também sepulta suas crias. Esse ciclo sem fim entre os contrários, porém, em conformidade e harmonia, oriundo da Deusa, eterniza-se. Wilshire tende a recuperar o poder intrínseco à imagem da Deusa, porém, não hierarquiza seu processo de conhecimento do

mundo, como propõe o PADRÃO dualista; de outra forma, considera a forma harmônica entre ambas as coisas (inter-relação).

Perrot, Groz e Wilshire apresentam teorias sobre o corpo da mulher em meio a toda uma estruturação do conhecimento fundamentado no olhar masculino, em detrimento do olhar ou conhecimento feminino, o qual contém o silêncio que tantas vezes os sobrecarrega. Além de apontar o modo nocivo do dualismo corpo/mente, homem/mulher, masculino/feminino, e outros pares que se estabeleceram na ideia da humanidade, as autoras afirmam algumas posições sob as quais são necessárias evitar ao teorizar o corpo.

A junção dos conhecimentos (masculinos e femininos) é uma intenção organizada por Wilshire, mas que tenha como fundamento o resgate do saber da mulher, tão subjugado durante os tempos. Grosz, traçando a percepção masculina na história, reafirma a importância de fundamentar a pesquisa sobre o corpo em outros moldes, não mais silenciados, como diz Perrot.

“O corpo insurrecto”: duas faces na poesia de Luiza Neto Jorge

O corpo é um tema muito bem observado na poesia de Luiza, e daí o motivo principal, nesta pesquisa, de salientá-lo como um elemento perpassado por agentes históricos e sociais diante de um ambiente que, por um lado, é politicamente regulado, sob a hierarquia de gênero, tendo como parâmetro a imagem do corpo masculino, e que, de outro lado, expressa as formas de resistência da mulher àqueles agentes.

Na tentativa de sondar um trabalho sobre Luiza Neto Jorge ressalto, a princípio, Horácio Costa: “Necessito dizer que estas linhas são escritas em boa-fé e que sei estar apenas à superfície dos sentidos da produção de uma das mais irredutíveis poetisas da língua portuguesa das últimas décadas?” (COSTA, 2010, p.54). Respondo que sim, pois sua dimensão na poesia é pensar toda uma realidade sob a qual sua obra sempre esteve construída, em “relações afetivas, sociais, políticas, questionando os discursos que se propagam” (SILVEIRA, 2010, p.18), cuja textura poética faz-se em extrema preocupação com a criação da linguagem, que tinha como intuito desconstruir os discursos abusivos de repressão.

Na poesia portuguesa, e mais especificamente os poetas da *Poesia 61* – movimento que a poetisa participou – atentavam a tal consideração formal como um lugar de poder contra o autoritarismo, sob o qual Pedro Serra discorre: “pela mão dos poetas, a língua portuguesa na década de 1960 é levada a um grau de tensão quase invivível. Um amplo e variado conjunto

de dispositivos de intensidade que iluminavam obscuramente uma realidade intratável” (SERRA, 2010, p.117).

Alilderson de Jesus, no ensaio “Um corpo explosivo é a casa do mundo: o sexo Luiza Neto Jorge”, trata da perspectiva do corpo, para demonstrar olhares outros nas obras de Luiza: “Por essas e por outras razões, quando tento falar a partir do ‘corpo de Luiza Neto Jorge’, penso no quanto é importante e, diria, urgente não reduzir a poesia que dela nasce a um breve passeio pelo bosque dos desejos eróticos” (JESUS, 2010, p.60). À semelhança do crítico, diz-se que o corpo, na poética de Luiza, não se estabelece como elemento facilmente definido, muito menos enraizado nos desejos carnisais, mas se gera naquilo que se constitui em uma:

fissura para que escoe a hipocrisia pudica, aniquilada por um despudor que se alimenta de sexo, tal como se alimenta de tudo que é vida, e que, por sua vez, engaveta o trânsito da alienação que percorremos como numa desavisada ida a um *shopping center* (JESUS, 2010, p.62).

Alilderson descreve o corpo, na poesia de Luiza, ressignificando-o, de modo que o trato com esta temática é, sobretudo, a formatação de uma poesia insurgente, a lapidar lugares e contextos ocultos, não ditos, de uma sociedade. Isto me faz retomar aquilo que o corpo é, em palavras de Luiza: “Sendo com o seu ouro, aurífero, / o corpo é insurrecto. / Consome-se, combustível, no sexo, boca e recto” (JORGE, 2001, p. 79). A ideia de que o corpo é insurrecto e de que seu ouro, na simbologia tradicional, apresenta-se “como o mais precioso dos metais, o ouro é o metal da perfeição” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p.669), destaca a perfeição do saber que se tem do corpo e a liberdade de usá-lo. O corpo é aurífero, produz ouro, o conhecimento daquilo que ele é, mas, de outra forma, o corpo “consome-se”, destruído pelo fogo, pelo sexo, a fronteira que encarcera e invisibiliza a mulher.

É esse o viés que se pretende entender sobre a poética do corpo na obra de Luiza Neto Jorge, pois se o corpo é insurrecto, torna-se ele um agente consciente e transformador, e, no sentido mais delimitado desta pesquisa, um corpo de mulher que resiste às formas autoritárias, repensando possibilidades tais quais as que Maria Odila da Silva Dias salienta: “outras interpretações de identidades femininas somente virão à luz na medida em que experiências vividas em diferentes conjunturas do passado forem gradativamente documentadas” (DA SILVA DIAS, 1994, p.374). Conhecer, para transgredir.

O aspecto feminista presente em alguns versos da poetisa faz-se marcado por um tom forte de liberdade na palavra dada à figura feminina. No contexto histórico do Estado Novo em Portugal, a poesia é um elemento de combate a modelos impostos à mulher pela ditadura salazarista, pois esta justifica na família e na figura da mulher o arquétipo da moral portuguesa, a “essencialidade portuguesa” (ROSAS, 2001, p.4). A propósito, complementa-se

este argumento com as palavras de Anne Cova e António Pinto, no artigo “O salazarismo e as mulheres – uma abordagem comparativa”: “A mulher foi concebida para ser mãe, foi a ‘natureza’ que assim decidiu. O Salazarismo acrescentou que deve ser uma mãe devota à pátria e ocupar-se do ‘governo doméstico’” (COVA; PINTO, 1997, p. 72). É necessário registrar que as estruturas de poder disseminadas pelo Estado Novo na sociedade portuguesa patriarcal não foram originadas neste regime político de exceção. Nesta mesma sociedade, o que havia era um papel muito bem definido a homens e mulheres, fundamentado pela ditadura através da “diferença natural dos sexos” (COVA; PINTO, 1997, p. 72), sobretudo distinto, mas semelhante no gerenciamento da família e dos bons costumes.

Relacionando o corpo da mulher ao corpo do poema na obra de Luiza, essas duas extremidades tocam-se e delineiam uma poética da resistência, aqui discorrida por meio de algumas ideias de poetas e de poetisas portuguesas, em *Resposta ao inquérito poesia e resistência*, a respeito do conceito de resistência. Resistir a uma soma de coisas, sendo essencial delimitar a abrangência da palavra.

A ação é de resistir não necessariamente a uma tirania, mas a todo um fio de poder difundido sobre o aspecto da figura da mulher, de um lado; de outro, conforme palavras de Diogo Vaz Pinto: “uma resistência a qualquer ortodoxia cultural que pretenda colocá-la num pedestal ou enquadrá-la num sistema de valores inócuo ou predefinido, segundo certas regras consideradas aceitáveis ou próprias da «boa poesia»” (Disponível em: <<http://ilcml.com/blog/inquerito-poesia-e-resistencia-portugal/>>. Acesso em: 25 jul. 2016). A poesia é seu elemento de resistência e de evocação de outro mundo, pela/na palavra, como fora dito por Rosa Maria Martelo (2008), crítica literária da poetisa.

Gastão Cruz, poeta da geração de Luiza Neto Jorge, salienta muito bem sua perspectiva sobre o conceito de resistência:

A questão fundamental reside, talvez, em determinar se a expressão da resistência à opressão imposta pela ditadura se sobrepõe ou não à valorização da palavra poética, ou seja, se a poesia se transforma numa mera arma verbal, perdendo a sua especificidade artística, ou se o poeta consegue conciliar a necessidade de tematizar o protesto e a revolta com as exigências de uma linguagem que não abdique da sua força inventiva como arte (Disponível em: <<http://ilcml.com/blog/inquerito-poesia-e-resistencia-portugal/>>. Acesso em: 25 jul. 2016).

Em que sentido se usa a palavra enquanto elemento de resistência para denunciar um tempo autoritário, patriarcal e estigmatizado pela religião e pelo enraizado nacionalismo português? A poesia conseguiria tal proeza? Segundo Cruz, “a atitude de protesto e de denúncia da opressão só se justifica, poeticamente, se mantiver uma aliança consistente com os valores próprios da poesia: densidade verbal, peso da palavra, capacidade de surpreender”

(Disponível em: <<http://ilcml.com/blog/inquerito-poesia-e-resistencia-portugal/>>. Acesso em: 25 jul. 2016). Esta consciência da palavra, manifesta na obra de Luiza, corresponde a resistir diante das opressões, dos conservadorismos, dos dogmas e de tantas formas autoritárias presentes na vida.

CAPÍTULO II

BREVE PERCURSO DA CRÍTICA FEMINISTA

Que nada nos defina. Que nada nos sujeite. Que a
liberdade seja nossa própria substância.

Simone de Beauvoir

Trajetos feministas: inacabáveis formas de pensar

Neste capítulo pretendo demonstrar a abrangência e as nuances do feminismo no trajeto do tempo, relacionando as maneiras pelas quais as mulheres foram subjugadas e tidas à espreita dos grandes acontecimentos. Chega a ser difícil delimitar a unicidade das teorias usadas para isso, no entanto, faz-se necessário demonstrar por meio de algumas ideias, como as de Branca Alves e Jacqueline, Maria Odila Leite, Simone de Beauvoir, e Manuela Tavares, Anna Klobucka, as maneiras pelas quais algumas mulheres passaram a resistir diante de sistemas hegemônicos fundamentados nos pensamentos e experiências masculinas. Um ponto se faz necessário quanto ao contexto literário em meio a Portugal durante a ditadura, bem como as maneiras pelas quais mulheres escritoras como Luiza, mas também como Maria Teresa Horta, Maria Velha da Costa e Maria Isabel Barreno, em *Novas cartas portuguesas*, embora esta questão não seja aqui aprofundada.

Ao realizar um decurso diretamente sobre as causas feministas, é imprescindível observar algumas considerações e quem sabe problemáticas que se dispõem e surgem diante da vastidão do termo feminismo – e eu diria dos feminismos⁵ -, ao notar as realidades pelas quais as mulheres vivem tão diferentemente. Não que essa hipótese proporcione ao movimento como um todo uma distinção: o fato é que, por exemplo, uma mulher negra vive noutra realidade distinta da de uma mulher branca. Entra-se em um problema maior, embora não seja este o propósito abordado aqui: a questão racial. O (s) feminismo (s) varia conforme a projeção cultural e social do lugar sob o qual se insere, e daí o campo de estudo cuidadoso, árduo e não menos importante de lidar.

⁵ “Como o título <<Feminino/Feminismos>> indica, o conceito de feminismo não é unívoco” (MACEDO; AMARAL, 2005, p. 145). Ana Gabriela Macedo e Ana Luísa Amaral, em *Dicionário da crítica feminista*, definem a pluralidade do termo feminismo em: feminismo radical, feminismo liberal, feminismo socialista, feminismo cultura e feminismo pós colonial, além, ainda, de relacionar feminismo e raça.

Quando me refiro a percursos feministas neste tópico, reitero uma questão: não pretendo traçar uma perspectiva histórica acerca do feminismo, mas demonstrar as formas de sujeição e resistência ao sistema patriarcal muito intenso existente na história da humanidade. Evidenciar uma história sobre o (s) feminismo (s) demandaria delimitações essenciais acerca de um estudo sobre a mulher. Que mulher? Como também a complexidade em definir, como já fora mencionado, o que seria feminismo. A proposta do ensaio sonda outros movimentos, uma forma de reconhecer no passado os processos de redefinição de si. Ou seja, é necessária a compreensão dos processos pelos quais a humanidade tem passado, para se pensar a perspectiva presente do que seria o aspecto feminista.

Essa espécie de “hermenêutica da diferença”, termo cunhado por Maria Odila da Silva Dias (1994), reflete o cotidiano com que a sujeição feminina se estabelece de forma tão normativa e institucionalizada. Assim, compreender o feminismo como marca de resistência dentro a vida habitual é desmistificar as verdades absolutas atreladas, tendo como ponto a história enquanto força cotidiana e fluida de um lado, e de outro as formas massificadoras que perpassam as eras e continuam em outras instâncias.

A respeito dessas questões feministas pressupostas ainda por Maria Odila da Silva Dias, é interessante constituí-las em uma conjuntura política cuja forma se faz a partir de um olhar hegemônico masculino em contraponto aos constantes processos de mudanças, o que pressupõe modificações no conhecimento. Fundamentam-se novos itinerários na busca de reinterpretções no que se refere às identidades femininas. Tal perspectiva deve vir relacionada às experiências cotidianas vivenciadas em distintas épocas da humanidade, de modo que isto possa ser documentado, para análise e compreensão das formas de dominação masculina, como também emergentes atos de resistência. É uma espécie de retorno ao passado, com o intuito de “descortinar sentidos implícitos à margem do normativo e do institucional” (1994, p.377), tendo como base a desmistificação de verdades irrestritas pautadas na “história do quotidiano” (1994, p.377).

Maria Odila da Silva Dias busca as relações e os contatos do cotidiano como modo de repensar novas subjetividades para o sujeito feminino perante uma história evidenciada pelo olhar da cultura patriarcal do ocidente, mais especificamente aqui tratada. Este estudo específico sobre o cotidiano nas sociedades em constante modificação transmite uma análise da vida como ela é: palpável e fugaz de todo artifício de regras, normas e valores oriundos de determinada sociedade vigente.

A relação do feminismo com essa dimensão histórica traz à tona um “diálogo da nossa contemporaneidade com o passado” (DIAS, 1994, p.378), um aspecto historista ou

perspectivista, no qual a interpretação das relações de poder existentes entre os homens e as mulheres admite uma melhor análise sobre o contexto vivido por ambos. Isso reitera a possibilidade de ressignificação da experiência vivida no cotidiano, tendo como base o presente sob o qual se conformam e se estruturam.

As possibilidades de reestruturação de pensamentos e do conhecimento pautado sob um conceito universal abrem espaço, na epistemologia feminista, para a crítica de um modelo dominante e, por isto, excludente; mas também recria e procura novas subjetividades. Para melhor entender, cito Margareth Rago: “o passado já não nos dizia e precisava ser re-interrogado a partir de novos olhares e problematizações, através de outras categorias interpretativas, criadas fora da estrutura falocêntrica especular” (RAGO, 2012, p.40). O (s) feminismo (s) levanta questionamentos teóricos e práticos que agitam as estruturas consolidadas, diria, é um movimento provocador, que toma como circunstância principal mais autonomia à mulher, há pouco tempo e, ainda, talhando a busca de si.

Empenho-me, ainda, de modo breve, em traçar um histórico das formas de dominação e de resistência, ou melhor dizendo, das formas como se pode vir a definir a perspectiva feminista no século XX. Antes, é preciso situar o feminismo como uma realidade de complexa definição, posto que este se atrela à busca pelas formas de libertação do patriarcado, mas também se fundamenta sob contradições, progressos e modificações evidenciadas junto às instâncias que o perpassam. Não significa que o movimento feminista se caracteriza desorganizadamente, pelo contrário, amplia-se na sua forma de repensar e recriar as identidades femininas sob a hierarquia masculina em sua forma visível e invisível de se estabelecer.

Saliento observações dos embates e exercícios do feminismo durante seu processo de difusão na história, perante um legado silencioso. Para ajuda nesse trajeto, reitero o uso do livro intitulado *O que é feminismo*, de Branca Alves e Jacqueline Pitanguy (1985), no qual as duas teóricas abordam a sujeição da mulher diante das épocas marcadas pela força masculina, mas também pelo embate.

O trabalho teórico das autoras delineia a condição da mulher desde os tempos gregos até as formas mais contemporâneas no século XX. Na Grécia Antiga, a mulher “ocupava posição equivalente à do escravo no sentido de que tão somente estas executavam trabalhos manuais, extremamente desvalorizados pelo homem livre” (ALVES; PITANGUY, 1985, p. 11), definindo livre a categoria masculina e as demais (mulher, escravo e estrangeiro) como excluídas da vivência ateniense. Desenvolve-se uma espécie de divisão hierárquica nas práticas: as atividades nobres, destinadas ao homem, como a filosofia, a arte e a política; as

atividades ligadas “à subsistência do homem” (ALVES; PITANGUY, 1985, p. 12) designadas às mulheres, assim como a procriação da espécie humana e o cuidado com filhos e filhas.

A história das mulheres em Atenas leva à compreensão de uma vida que foge da esfera pública, restringindo-a à vida doméstica, enquanto “era ela excluída do mundo do pensamento, do conhecimento, tão valorizado pela civilização grega” (ALVES; PITANGUY, 1985, p.12). Ao contrário do papel intelectual do homem, a mulher não tinha o mesmo acesso à rede de ensino que o primeiro tinha. De outra forma, Branca e Jacqueline salientam as formas de transgressão dessa máxima, como Safo (625 A.C) de Lesbos, poetisa que fundou uma escola de formação intelectual para o gênero feminino.

Saltando no tempo através das civilizações antigas, a época medieval possui enorme importância. A princípio, a mulher obtinha um pequeno privilégio: “as mulheres assumiam os negócios da família, sendo-lhes, portanto, necessário entender de contabilidade e legislação, para efetuar com eficiência as transições comerciais e defender-se em juízo” (ALVES; PITANGUY, 1985, p. 16). Mas esta integração fora da vida doméstica deu-se pelo fato de o homem afastar-se por motivos variados, como as guerras ou a vida religiosa. Embora pudesse participar de tais ofícios ou ainda assim vir a ser autônoma mesmo casada (com a presença do homem), as restrições acabavam sendo formas de ceifar a autonomia feminina: “o trabalho feminino sempre recebeu remuneração inferior ao do homem. Esta desvalorização, por outro lado, provocou a hostilidade dos trabalhadores homens contra o trabalho da mulher, pois a competição rebaixava o nível salarial geral” (ALVES; PITANGUY, 1985, p. 18). O que se pretende mostrar, de maneira geral, claro, é a forma como, embora obtivessem inúmeras restrições, as condições do campo privado e doméstico em que a mulher vivia muitas vezes adentrava a vida pública. É o caso novamente do exemplo dado pelas teóricas:

Ainda no século XIV, uma escritora francesa, Christine de Pisan, torna-se a primeira mulher a ser indicada poeta oficial da corte. Pode ser considerada como uma das primeiras feministas, no sentido de ter um discurso conscientemente articulado em defesa dos direitos da mulher. Polemizou com escritores de renome na época, defendendo a igualdade entre os sexos. Afirmou a necessidade de se dar às meninas uma educação idêntica à dos meninos: “Se fosse costume mandar as meninas à escola e ensinar-lhes as ciências, como se fazem aos meninos, elas aprenderiam da mesma forma que estes e compreenderiam as sutilezas das artes e ciências, tal como eles” (ALVES; PITANGUY, 1985, p. 18).

Christine é uma das vozes que reiteram forças contrárias sob a perspectiva da dominação masculina, porém, não lhe era atribuído um papel social de maior importância em comparação ao homem: “O poder, monopólio da nobreza e do clero, baseava-se na posse da terra e na ascendência espiritual” (ALVES; PITANGUY, 1985, p. 20), e se constituía com a figura masculina, na Idade Média.

Ainda na mesma época, um acontecimento virá a abater a figura da mulher de forma veementemente violenta: “a caça às bruxas”. Por meio de uma civilização judaico-cristã muito forte nesse século, esta parte da história é fundamental para compreender um pouco mais o estigma de ser mulher. Pensar nessa concepção religiosa traz à tona duas personagens importantes: Adão e Eva. Adão como “imagem e semelhança” de um Deus masculino, e Eva como um ser originário da costela de Adão. De essência terrena, Eva passa a ser aquela que torna o paraíso uma forma humana e não mais em contato harmônico com o espírito, o Deus (masculino).

A história do conhecimento na filosofia ocidental estabeleceu-se na perspectiva do espírito, em detrimento do corpo e da terra, daí a relação que se faz aqui do interior feminino com a compreensão terrena, então desvalorizada.

Tendo explicitado a visão da mulher sob a ótica religiosa e particularmente de Eva, aquela que no mito cristão deixou de herança a maldição do banimento do paraíso, ou das vias do espírito, da alma, continua-se o trajeto pela Idade Média: “Eva é responsável pela queda do homem, e é considerada, portanto, a instigadora do mal” (ALVES; PITANGUY, 1985, p. 20). É sob esta concepção que Branca Alves e Jacqueline Pitanguy afirmam a propagação do estigma do sexo feminino e posteriormente sua perseguição. Mas ressaltam ainda o motivo:

Existe, nessa perseguição às “feiticeiras”, um elemento claro de luta pela manutenção de uma posição de poder por parte do homem: a mulher, tida como bruxa, supostamente possuiria conhecimentos que lhe confeririam espaços de atuação que escapavam ao domínio masculino (ALVES; PITANGUY, 1985, p. 21).

A perseguição às mulheres torna-se mais evidente quando o discurso médico, como uma organização masculina, agrupa-se ao discurso religioso já propagado e assimila os supostos conhecimentos relacionados “à prática feminina do trato com ervas e do atendimento aos partos” (ALVES; PITANGUY, 1985, p. 22) como algo ameaçador à supremacia masculina e à consolidação da medicina. De outro modo, essas mulheres queimadas na fogueira por terem realizado “algo danoso” à visão dos homens na concepção religiosa, não se diferenciavam das outras. O malefício encontra-se na forma de ser mulher. De acordo com Branca Alves e Jacqueline Pitanguy, o inquisidor da Idade Média, Sprenger, dizia: “Se hoje queimamos as bruxas, é por causa de seu sexo feminino” (ALVES; PITANGUY, 1985, p. 24). Na Bíblia, lê-se: “E à mulher disse: Multiplicarei sobremodo os sofrimentos da tua gravidez, em meio a dores darás a luz filhos, o teu desejo será para o teu marido e ele te governará” (BÍBLIA, Gênesis, 3, 16). Sprenger deixa isso muito evidente na assertiva anterior. Ser mulher bastaria, sua “natureza feminina” a definira no viés cristão como herdeira daquela que foi a motivadora da maldição dada diretamente por Deus.

Tendo como base tais assertivas sobre o imaginário da mulher, entende-se que o discurso religioso é um forte propagador para que se gerem estereótipos que perpassam a história, e persistam. A figura da mulher frágil, mantenedora de uma perpetuada tradição cristã no Ocidente, faz-se, mas sobre ela também se produz novas formas de pensar a identidade feminina durante as épocas. Mais precisamente delimitada ao século XX, esta pesquisa pondera movimentos importantes no que se refere a repensar a trajetória feminina e seus artifícios de resistência nas ciências humanas através do feminismo e da consciência ao longo da história do silêncio da mulher:

Os estudos feministas propõem uma redefinição dos processos de subjetividade, uma crítica ao conceito de identidade, assim como ao conceito da própria racionalidade no mundo contemporâneo, que se volta para o passado a fim de se reencontrar, devidamente relativizada, no presente (DIAS, 1994, p. 374).

A citação de Maria Odila da Silva Dias ressalta o modo como a perspectiva feminista reitera a compreensão do passado, ou de uma história sempre secundarizada, na qual a mulher viu-se sob a imagem masculina. O retorno, para entender seu movimento, abre possibilidades de novos olhares sobre si, de análise da dominação masculina e, sobretudo, de resistência aos modelos instituídos na rede de poder em que homens e mulheres se baseiam.

Simone de Beauvoir, teórica feminista importante do século XX, contesta o olhar para a mulher pela perspectiva biológica fundada na fragilidade do sexo feminino e na sua função de reprodutora, pois, segundo ela, “é impossível, vê-se por esse exemplo, encarar a mulher unicamente como força produtora; ela é para o homem uma parceira sexual, uma reprodutora, um objeto erótico, um Outro através do qual ele se busca a si próprio” (BEAUVOIR, 1970, p. 79).

Ao longo da história ocidental, as mulheres rebelaram-se diante de sua condição de subordinada, tentando alcançar a possibilidade de recriar ou de refazer a história enquanto sujeito mulher. A construção da mulher como o Outro, aqui tratado na concepção de Simone Beauvoir (1970), ao definir o sujeito feminino em contraponto ao Absoluto, sujeito masculino. Este conserva os atos de dominação e também submissão perante o Outro, que por sua vez, enxerga-se sempre pelo olhar masculino. Esse conceito pressuposto por Simone contribui para pensar as forças de uma sociedade patriarcal da qual muitas vezes a própria mulher não detém a consciência e sequer imagina a possibilidade de sua autonomia. Nesse aspecto, o feminismo surge como uma forma de embate, diria de resistência a essas ações que, de tão enraizadas em nossa cultura, passam despercebidas. Conforme escreve Simone de Beauvoir:

o homem que constitui a mulher como um Outro encontrará, nela, profundas cumplicidades. Assim, a mulher não se reivindica como sujeito, porque não possui os meios concretos para tanto, porque sente o laço necessário que a prende ao homem sem reclamar a reciprocidade dele, e porque, muitas vezes, se compraz no seu papel de Outro (BEAUVOIR, 1970, p.15).

Simone de Beauvoir explicita algumas considerações primeiras que são crucial importância nesta pesquisa. Escrito sob a realidade das decorrências do pós-guerra na Europa, o livro *O segundo sexo* polemiza as condições e especificidades da mulher desde o processo em que o homem assume o poder de modo hierárquico, passando pelas visões estereotipadas da psicanálise, do materialismo histórico e da cultura massiva de dominação masculina.

Os anos de 1960 e 1970 trazem os fundamentos do feminismo que pautam a necessidade da luta através da militância das mulheres ante toda a opressão desde tempos remotos. A reivindicação das mulheres foi favorecida pelas mudanças sociais que romperam com o tradicionalismo no mundo ocidental, conforme palavras de Maria Ligia de Moraes: “a disseminação das condições de vida urbano-industrial exacerbou o confronto entre o ritmo de vida imposto pelo trabalho assalariado e as exigências da vida doméstica tradicional” (MORAES, 1996, p.8). Ressaltamos que o “movimento feminista emergiu do seio de um ativo movimento estudantil, num momento histórico marcado pela aparição dos chamados ‘grupos minoritários’, como o movimento negro e o movimento homossexual” (MORAES, 1996, p.37).

Algumas dessas considerações teóricas feministas servem para que se pense a condição enquanto sujeito mulher diante de toda uma realidade na qual o seu apagamento fez-se muito fortemente, mas também para demonstrar as forças do estudo das ciências humanas sobre métodos de “empoderamento”⁶ e a constante busca pelas identidades pautadas na experiência da mulher em um sistema patriarcal violento. A literatura, e mais especificamente a poesia, também se concentra em um desses agentes que trazem à tona a temática feminista, tendo em vista que a arte chega a se constituir em um modo de experimentação e modificação do mundo. Empenha-se nesse ponto de vista a presente pesquisa.

Criticismo literário feminista: uma nova abordagem para a crítica literária

Início este tópico com uma assertiva de Elódia Xavier, no ensaio intitulado “Para além do cânone”: “Seria válida, hoje, em face da pluralidade cultural em que vivemos, a

⁶ “O empoderamento das mulheres implica, para nós, a libertação das mulheres das amarras da opressão de gênero, da opressão patriarcal. (...) o objetivo maior do empoderamento das mulheres é questionar, desestabilizar e, por fim, acabar com a ordem patriarcal que sustenta a opressão de gênero” (SARDENBERG, 2006, p.1).

permanência do cânone com seu poder regulador e excludente?” (1999, p.15). Tendo em mente alguns questionamentos como este, respondo sobre a importância de rever as leituras já consagradas, porém, necessárias no processo de dar à crítica feminista na literatura um olhar que não há na crítica oficial: opor-se ao patriarcado, e, sobretudo, resistir no campo literário, quando este tem em sua estrutura uma formatação cristalizada.

Elaine Showalter (1994), no ensaio *A crítica feminista no território selvagem*, traz à tona algumas perspectivas que a literatura sempre deixou à beira do seu percurso: o papel da mulher enquanto leitora, escritora e sua representação na obra literária. “Um território selvagem” que requer um cuidado ao ser proferido, afinal de contas, diante de uma tradição literária, não é fácil e sim árduo, eu diria, realizar uma pesquisa concisa acerca do feminismo na literatura. Reconheço os limites, as variadas teorias acerca da mulher que surgem – necessárias –, mas me atenho a algo mais conciso nesta pesquisa, a fim de que se possa tornar mais compreensível à realidade da literatura quando se fala em crítica feminista.

Delimito os argumentos aqui tratados à corrente teórica norte-americana, ou anglo-saxônica, que tem alguns principais pontos: a denúncia da imagem estereotipada da mulher representada na tradição literária, a denúncia acerca do patriarcado vigente na literatura tradicional e o lugar da mulher enquanto escritora, dando ênfase à necessidade de recuperar obras escritas por mulheres que foram silenciadas na história da literatura. Showalter, neste viés, salienta que “a crítica feminista era um ato de resistência, uma confrontação com os cânones e julgamentos existentes” (SHOWALTER, 1994, p.25), no qual propõe uma revisão das estruturas aceitas, através de um “conflito revigorante com a literatura” (1994, p.24), que ela chama de crítica feminista.

Longe de ser uma Escola do Ressentimento⁷, como cunhou Harold Bloom (1994), a literatura feminista surge como forma de contestação ao cânone edificado e às suas formas de pensar a literatura linear centralizada em uma figura homogênea (homem, branco, ocidental, heterossexual). Questionando o valor literário, mas também o seu posicionamento na literatura, a mulher no contexto literário arma-se como ato político, para a crítica feminista, com a consciência de que deve “encontrar seu próprio assunto, seu próprio sistema, sua própria teoria, e sua própria voz” (SHOWALTER, 1994, p.29). A literatura, sem dúvidas, é o meio pelo qual se age politicamente e sob este mesmo intuito proferido por Elaine Showalter.

⁷ Termo utilizado por Harold Bloom, em *O cânone ocidental*, no qual o teórico faz críticas violentas não somente ao feminismo, mas a outros pensamentos como a semiologia e o neo-historicismo. Chamou-os de ressentidos como se a forma de tais realizarem literatura pautasse-se estritamente em rebaixar o cânone. Pelo contrário, os estudos culturais emergiram significativamente, e a centralidade da tradição literária foi perdendo espaço para uma nova abordagem essencial na experiência humana.

O que a crítica feminista propõe é o resgate tanto da autoria da mulher quanto da sua representação nas obras das mesmas, excluídas em sua maioria do cânone. Incluo a mulher enquanto leitora e crítica literária, que entorna nesse ciclo de elementos do feminismo na literatura uma abrangência maior para entendê-los em relação. Afinal, e finalizo com as palavras de Elódia Xavier, “para além do cânone, há muito mais do que supõe o nosso relativo conhecimento” (1999, p.21).

Virginia Woolf, em *Um teto todo seu* (1928), cita outro ponto crucial à perspectiva da mulher na literatura. Aponta algumas considerações acerca da condição feminina sob o ponto de vista do literário e do modo como sua realidade enquanto ser mulher influenciou na sua não participação nas produções literárias de modo assíduo. Woolf escreve de forma sensível e muito irônica sobre as formas como as mulheres foram silenciadas sob uma estrutura patriarcal e familiar muito rígida, criando uma circunstância na qual, para demonstrar essa não existência no campo literário, afirma que Judith (nome fictício dado à suposta e inventada irmã de Shakespeare), possuindo inteligência semelhante à do irmão Shakespeare, não consegue a mesma ascendência e reconhecimento que o mesmo, posto que sua condição de mulher não concede a ela tais méritos. Para entender a história criada por Woolf:

Enquanto isso, sua extraordinariamente bem dotada irmã, suponhamos, permanecia em casa. Era tão audaciosa, tão imaginativa, tão ansiosa por ver o mundo quanto ele. Mas não foi mandada à escola. Não teve oportunidade de aprender gramática e lógica, quanto menos ler Horácio e Virgílio. Pegava um livro de vez em quando, talvez algum do irmão, e lia algumas páginas. Mas nessas ocasiões, os pais entravam e lhe diziam que fosse remendar as meias ou cuidar do guisado e que não andasse no mundo da lua com livros e papéis. Com certeza, falavam-lhe com firmeza, porém bondosamente, pois eram pessoas abastadas que conheciam as condições de vida para uma mulher e amavam a filha — a rigor, é bem mais provável que ela fosse a menina dos olhos do pai. Talvez ela rabiscasse algumas páginas às escondidas no depósito de maçãs do sótão, mas tinha o cuidado de ocultá-las ou atear-lhes fogo. Cedo, porém, antes de entrar na casa dos vinte anos, ela deveria ficar noiva do filho de um negociante de lã da vizinhança. Reclamou do casamento, que lhe era odioso, e por isso foi duramente surrada pelo pai. Depois, ele parou de repreendê-la. Implorou-lhe, em vez disso, que não o magoasse, não o envergonhasse nessa questão do casamento. Ele lhe daria um colar de pérolas ou uma linda anágua, disse, e havia lágrimas em seus olhos. Como poderia ela desobedecer-lhe? Como poderia partir-lhe o coração? Somente a força do próprio talento levou-a a fazê-lo: fez um pequeno pacote com seus pertences, deixou-se escorregar por uma corda numa noite de verão e tomou a estrada para Londres. Ainda não tinha dezessete anos. Os pássaros que cantavam nas sebes não eram mais musicais do que ela. Judith tinha o mais vívido pendor, um dom como o do irmão, para a melodia das palavras. Como ele, tinha uma predileção pelo teatro. Ficou à entrada de um; queria representar, disse. Os homens riram-lhe no rosto. O gerente — um homem gordo e falador — soltou uma gargalhada. Ele berrou alguma coisa sobre *poodles* dançando e mulheres representando — nenhuma mulher, disse ele, tinha qualquer possibilidade de ser atriz. E insinuou... vocês podem imaginar o quê. Ela não conseguiu obter nenhuma formação em seu ofício. Poderia ao menos procurar jantar numa taberna ou perambular pelas ruas à meia-noite? Apesar disso, seu talento era para a ficção, e desejava com ardor alimentar-se abundantemente da vida dos homens e mulheres e do estudo de seus estilos. Finalmente — pois era muito jovem e tinha o rosto singularmente parecido com o do poeta Shakespeare, com os mesmos olhos

cinzentos e sobranceiras arqueadas —, finalmente, o empresário Nick Greene compadeceu-se dela. Judith viu-se grávida desse cavalheiro e então — quem pode medir o fogo e a violência do coração do poeta quando capturado e enredado num corpo de mulher? — matou-se numa noite de inverno, e está enterrada em alguma encruzilhada onde agora param os ônibus em frente ao Elephant and Castle (WOOLF, 1928, p. 59).

A escritora britânica narra de forma literária um exemplo de opressão sobre a figura feminina, protagonizada por Judith, em termos de produção no campo da literatura, ou do desejo de enveredar pelos caminhos dessa arte, à maneira da figura masculina, evidenciada por Shakespeare. A genialidade do mesmo não se encontraria visibilizada em Judith pelo simples fato de ser ela uma moça, já que a ela se destinava o papel das obrigações domésticas, o casamento. Escrever, ler, eram atividades eruditas exclusivamente masculinas, quem suporia existir, quiçá, “calcular o calor e a violência de um coração de poeta quando preso no corpo de uma mulher” (WOOLF, 1997, p.50)? A presença de uma voz feminina como autoria na história da literatura era quase nula. Mulheres como Virginia Woolf reiteraram esse silêncio, mas também reivindicaram o lugar da mulher na literatura.

Embora seja um difícil e longo caminho falar sobre o percurso da visibilidade da mulher como autora de produções literárias, este tópico não pretende traçá-lo, porém demonstrar para o entendimento do leitor as formas de resistir dentro de um sistema homogêneo também nos percursos literários. Para citar novamente Virginia: “eu’ é apenas um termo conveniente para alguém desprovido de existência real” (WOOLF, 1928, p.8). “Eu”, marcação de uma escritora mulher, embora possuidora de privilégio e reconhecimento literário, ainda assim deixa claro a aridez de “alguém desprovido de existência real” em seu discurso.

Assim, ao propor a análise crítica do poema, fundamento-me na ideia daquilo que se pode chamar de criticismo literário feminista, na concepção de Donna Perry, em *A canção de Procne*: a tarefa do criticismo literário feminista, para desenvolver o olhar minucioso à literatura, mas também à forma não científica “distante, autoritária, cheia de juízos, objetiva” (1997, p. 315) de análise. Determinando outra abordagem, o criticismo almeja “uma forma mais subjetiva e empática, que lhe permitisse escrever numa linguagem mais pessoal” (1997, p. 315). Posicionar-me enquanto mulher e crítica feminista corresponde a uma forma política engajada. É nesta perspectiva que pretendo observar o poema. Sem peso, e sim empenhada na conjuntura de um mundo outro.

Como uma posição política, o criticismo literário “abrange uma ampla variedade de ideias” (PERRY, 1997, p. 316) no que concerne à vivência diferente de cada crítica literária

hegemônica. Isso possibilita pensar um campo de estudo que enfoque a expressão feminina e, assim, modificar e contrapor a ideologia patriarcal.

Ler e analisar um texto literário é um processo “pessoal e político” (PERRY, 1997, p. 322), tarefa que demanda uma íntima relação entre a experiência da mulher que escreve a literatura e a experiência da crítica a valorá-la. Perry chama a isso de *recurso intelectual*, ou seja, a subjetividade como prática para a análise literária, dialogando com as ideias de Patrocínio P. Schweickart:

A questão não é meramente interpretar a literatura de várias maneiras; a questão é *modificar o mundo*. Não podemos nos permitir ignorar a atividade de ler, pois é aqui que a literatura é realizada como práxis. A literatura age no mundo agindo sobre seus leitores (PERRY, 1997, p. 322).

Essa afinidade entre a vida das mulheres e aquilo que escrevem reitera outro modo de se posicionar na crítica literária: uma prática entre o olhar da escrita crítica e o da escrita literária propriamente definida em uma abordagem feminista. Perry cita Virginia Woolf em uma bela passagem sobre o sentimento de não se encontrar, ou não obter uma voz definida, dentre a crítica literária tradicional à imagem masculina. Veja a passagem do texto de Woolf, em *Diário de uma escritora*:

Sinto... no mais íntimo de minha mente, que sou capaz de delinear um novo método crítico: algo bem menos rígido e formal... E como, pergunto a mim mesma, poderei fazê-lo? Deve haver algum meio mais simples, mais sutil, mais acurado de escrever sobre livros, como sobre pessoas, se pelo menos eu pudesse descobri-lo (WOOLF apud PERRY, 1997, p. 315).

Ao ler esse fragmento da escritora britânica, e observar o modo como a mesma se põe enquanto crítica literária, tecer considerações sobre a análise crítica do poema faz-se preciso. Concordo com Virginia, e aqui me posiciono, a respeito da sua desilusão sobre o método de análise tão enfadonho. O posicionamento para discorrer sobre o poema, mais especificamente nesta pesquisa, toma como base esse aspecto. Com o motivo de demonstrar novos arredores sobre a literatura e a mulher, seu empenho e sua visibilidade no campo intelectual tão permeado e consolidado pela figura masculina, busca-se uma expressão.

Portugal e o Estado Novo: em busca de um cenário feminista

Não se pode analisar a criação literária de Luiza Neto Jorge sem conhecer o contexto em que a mesma foi delineada. O Estado Novo, instaurado por António Salazar, dominou o ambiente português por 48 anos, “a mais longa da Europa” (TAVARES, 2011, p.175), diante de um projeto ideológico hegemônico que propunha um resgate da tradição portuguesa, porém, não somente:

à semelhança de outros regimes fascistas ou fascizantes da Europa, alimentou e procurou executar, a partir de órgãos do Estado especialmente criados para o efeito, um projecto totalizante de reeducação dos «espíritos», de criação de um novo tipo de portuguesas e de portugueses regenerados pelo ideário genuinamente nacional de que o regime se considerava portador (ROSAS, 2001, p.1032).

No ensaio “O salazarismo e o homem novo: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo”, do historiador Fernando Rosas, torna-se mais compreensível a realidade experienciada, além de demonstrar as ideias ditatoriais salazaristas, atreladas aos “domínios da propaganda, da educação nacional, da criação de uma «cultura popular», da orientação e controlo dos lazeres, da política do regime para as mulheres” (ROSAS, 2001, p. 1031). Rosas conduz o ensaio sobre a perspectiva dos mitos ideológicos instituidores do regime do Estado Novo: mito palingenético, mito do novo nacionalismo, mito imperial, mito da ruralidade, o mito da pobreza honrada, o mito da ordem corporativa, o mito da essência católica da identidade nacional. Baseado nesses princípios, Salazar difundiu seu poder e controlou a sociedade portuguesa do século XX.

Tais “mitos ideológicos fundadores” (ROSAS, 2001, p. 1034) embasam-se primeiramente naquilo que se poderia chamar de mito do recomeço, ao retorno de um Portugal da Renascença, das amplas descobertas, com o propósito de interromper a decadência nacional. Esse processo chamou-se de regeneração das almas portuguesas, através de um nacionalismo atenuante, no qual “o Estado Novo surgia, assim, como a institucionalização do destino nacional, a materialização política no século XX de uma essencialidade histórica portuguesa mítica” (ROSAS, 2001, p.1034). De outro lado, inserido no presente século XX, a institucionalização desse nacionalismo foi marcado por uma necessária história mítica de Portugal.

Outro ponto importante das ideias salazaristas consiste no poder da religião católica como motivador da conduta na sociedade portuguesa, o que torna essa realidade religiosa vinculada à definição de nacionalidade: “A ordem nova, com os seus conceitos dominantes de autoridade e de nação, só se compreende admitindo uma ordem superior” (ROSAS, 2001, p. 1036). Deus faz-se presente na prática religiosa e política, formas indissociáveis na conduta autoritarista de Salazar.

A poética de Luiza Neto Jorge surge na conjunção ditatorial como um elemento de resistência, experimentando as formas, partindo do texto e suas nuances, para o modo de refletir e modificar o espaço ditatorial. Constitui-se uma literatura bem construída estruturalmente, e também engajada enquanto forma de arte.

Joaquim Manuel Magalhães disserta acerca da poética de Luiza: “No âmbito da escrita dos nossos anos 60, ela representa um dos lugares cimeiros” (1981, p.206), dando a sua poesia um tom de renovação eficaz e importante no que tange, ainda, à maneira como ultrapassa o passado e a tradição literária e social, representando “um dos módulos de alteração significativa da nossa poesia” (1981, p.206).

A esse respeito, Jaime Ginzburg define a experiência da literatura quanto ao modo como o artista perpassa ou experiencia uma época violenta: “experiência da formação social calcada em autoritarismo e opressão” (GINZBURG, 2000, p.45), somada à importância da linguagem, quando “o questionamento dirigido ao estatuto da linguagem, dos modos de representação e das formas artísticas tradicionais está ligado a uma busca de renovação da expressão” (GINZBURG, 2000, p.47), reiterando, assim, a busca da arte enquanto elemento que resiste a tais estatutos hasteados.

O século XX inicia de forma fragilizada por causa da eclosão da Primeira Guerra Mundial, revelando, conforme palavras de José Carlos Zuin: “um decisivo problema, seja no campo da poesia e da literatura, seja no domínio da filosofia e das recentes ciências humanas” (ZUIN, 2001, p.67), pensando a vivência da crise mundial:

A fúria destrutiva dos exércitos nacionais numa guerra total alterou, decisivamente, os sentidos que recobriam as palavras e os objetos, as tradições e os valores morais, a ciência e a razão, a barbárie e o progresso, o passado e o presente, as concepções de mundo e o poder (ZUIN, 2001, p.67).

É perante um contexto semelhante ao que Zuin aborda, de turbulência da ditadura e de resquícios de um mundo saturado, que o corpo histórico presenciado por Luiza atravessa, situação que a faz ferir o corpo do poema como experiência do sofrimento contra o qual este corpo resiste. Quando leio “Esclarecendo que o poema / é um duelo agudíssimo / quero eu dizer um dedo / agudíssimo claro / apontado ao coração do homem” (JORGE, 2001, p.57), reitero não somente os conflitos, os enfrentamentos perante os corpos e os sítios, estas paisagens e experiências vivenciadas na opressão social, como também a ideia de dentro para fora (criação artística / mundo), como bem evidenciou Fernando Martins: “Pode entender-se esta progressão para o interior como uma ciência que se aprende, uma experiência que se faz e ilumina o mundo” (2000, p.252). Diria ainda mais: o poema se intercalando entre aquilo a ter que dizer e aquilo a ter que transformar, pela escrita e na escrita.

Retomo o contexto português e com ele as ideias primordiais de Manuela Tavares para entender a invisibilidade da mulher em Portugal, no esclarecedor livro *Feminismos: percursos e desafios* (1947 – 2007). A autora define o feminismo como um “inimigo ideológico do Estado Novo” (2011, p.68), pressupondo a formatação de uma constante aversão ao

feminismo, tão ativo na ideologia salazarista. Mas bem anterior ainda – para que eu me torne compreensível ao falar da luta pela emancipação da mulher na ditadura salazarista – é necessário discorrer sobre “As primeiras reivindicações feministas no início do século XX” (2011, p.39).

O feminismo em Portugal incluiu uma intensa manifestação por volta dos anos 20, tendo, na primeira metade do século XX, ideais relativos não somente à visibilidade que se buscava, mas, ainda, à participação na esfera democrática relativa ao direito ao voto, à educação e ao trabalho, à presença na política, como ainda nas “alterações legislativas sobre o divórcio, o casamento e a filiação” (TAVARES, 2011, p.39). Este último eu chamaria de um verdadeiro pensamento revolucionário, se se pensar a formatação da sociedade lusitana (o que dissertarei logo mais).

Se nos anos 20 o feminismo português consegue alargar suas ideias, por meio da ocorrência de dois congressos em 1924 e 1928, amplificando-se no nível internacional, na consolidação do Estado Novo, tal formatação tende a se modificar. Em sua efervescente década de 20 os pensamentos feministas tiveram obstáculos à vista, sendo estes injuriados não somente pelo sistema político republicano ou salazarista, como também pela própria Igreja Católica.

O que Manuela Tavares propõe é o fato de que na “consolidação do Estado Novo acentuaram-se tais obstáculos num período em que as mulheres portuguesas ficaram privadas de espaços organizativos próprios que não fossem instituídos pelo regime” (2011, p.61), como se o autoritarismo português do século XX - delimitado à época de produção literária de Luiza Neto Jorge - tivesse formatado uma estrutura que apagou a memória histórica da manifestação mais assídua das mulheres, no feminismo de 20. O “empalidecimento dos feminismos” (2011, p.41), diria Manuela.

Penso que seja válida a assertiva da autora, a se pensar um ideal da figura da mulher fundamentada sobre o motivo da domesticidade. Demonstro:

Um discurso baseado no gênero e não na classe social. Um discurso para todas as mulheres, criando um padrão, segundo o qual elas poderiam ser avaliadas, não pelo seu dinheiro ou cultura, mas pela sua capacidade de cuidar da casa (TAVARES, 2010, p.59).

O regime salazarista buscava formas pelas quais a naturalização da diferença entre os gêneros (fator biológico) fosse um dos pontos a moldar a relação entre família e Estado, tão imbricados no sistema. “Uma forte orientação ideológico” (TAVARES, 2011, p.63) foi imposta na sociedade portuguesa, e isto sem dúvida configurou a não aceitação de outras formas de pensamento, daí o feminismo como uma delas. Não restrinjo a ideia de aversão ao

feminismo apenas aos homens, mas decerto às mulheres que vivenciaram a ideia de donas do lar, esposas e mães, como funções natas suas.

Salazar buscou, perante uma imagem sua demonstrada como um homem de respeito e de admiração pelas mulheres, apoio destas. Ainda “procurou apoiar-se numa elite feminina e é baseado nela que o Estado Novo lançou as suas organizações femininas” (TAVARES, 2011, p.67). Sua figura consolidava-se como uma espécie de salvador da pátria. Refiro, para citar um exemplo de ordem, o Manifesto Nacional Feminino (MNF), de 1961 (um ano depois de *A noite vertebrada*, primeira obra de Luiza Neto Jorge, mesmo ano de Poesia 61), no qual havia a difusão dos ideais do Estado Novo e do que se poderia chamar de mulheres portuguesas de fato: esposas, mães, senhoras do lar, católicas e abençoadas por Deus. Como a pátria portuguesa. Jaz.

Dentro da noção que tenho apresentado desde o começo do capítulo sobre a formatação da sociedade portuguesa, o feminismo, como ideia adversa ao sistema ditatorial, desfaz o conceito de esposa, de mãe, de senhora do lar ou de religiosa: “é, deste modo, considerado uma ameaça à <natureza> da mulher, à instituição familiar, à natalidade, aos <bons costumes>” (TAVARES, 2011, p.68). Um inimigo à espreita, fomentador da emancipação da mulher em todas as esferas das quais ela mesma quiser libertar-se.

Começo a nortear o contexto acerca do feminismo na década de 60 para não tornar enfadonho e repetitivo, pois a situação da mulher tende a se prolongar da mesma forma, a fim de pensar a criação de Luiza e a realidade com que me pareceu cruel à artista ter de lidar. Na “nova vaga dos feminismos” (2011, p.89), Manuela Tavares atenta à projeção na emancipação da mulher quanto à profissão, à sexualidade e às diversas maneiras de escrever o amor. Não são à toa as diversas temáticas sobre a sexualidade, ou o próprio ato sexual exposto no texto, a paixão e a autonomia de uma mulher que fala enquanto mulher e sobre este gênero, na obra de Luiza, a se pensar, ainda, o quanto o Estado Novo tentou manter o domínio da sexualidade das mulheres em uma formatação estritamente reprodutora.

Assim como Luiza, no encalce literária feminista nos anos 60, e para que se possa pensar a mobilização literária no percurso feminista, cito Maria Teresa Horta, que também fez parte de Poesia 61. Considero, sem dúvida, uma das artistas de Portugal do século XX mais empenhadas e insubmissas diante da triste realidade ditatorial e patriarcal portuguesa. Um modo de dizer pela palavra em toda sua vivência: ora a açoitar; ora a se tornar serena. Sempre, em toda a sua espessura, a atingir o leitor. Teresa Horta ambienta-se, recria-se, refaz-se, verso por verso, ao seu próprio sabor: “aquilo que desfaço e não disfarço” (HORTA, 2006, p.47), mulher, poetisa, retalha nos versos sua condição diante de um estado de opressão intenso.

À maneira de Teresa Horta, Luiza se insere nestes moldes de resistência e emancipação da mulher, sobretudo na compreensão histórica de um passado e uma sociedade portuguesa regida por normas e leis (parâmetros éticos) de como se deve “comportar-se” uma mulher.

Embora a ruptura de 60, Poesia 61 - que será tratado no capítulo III -, tenha se designado, conforme Anna Klobucka, em *O formato mulher: a emergência da autoria feminina na poesia portuguesa*, “um período de renovação autoconsciente da teoria e prática do discurso poético em Portugal” (2009, p.204), foi, ainda, uma maneira já comentada no decorrer da pesquisa, de relacionar as nuances do texto ao aspecto social e especificamente feminista, o que Klobucka chama de “materialidade do texto” (2009, p.205) e “textualidade da matéria” (2009, p.205).

De outro modo, quando penso a formatação, seja do pensamento de Teresa Horta, seja da própria Luiza, retornam-me os versos de “Quarta dimensão”, no qual Klobucka (2009) analisa o questionamento acerca das projeções de conhecimento que o ser humano é obrigado a aceitar e vivenciar. O que se torna presente no poema a princípio é exatamente o modo como se vê o mundo por um senso cotidiano, comum, desde a infância.

“A geometria lembrou-se na escola / no fundo quadrado da sacola de pano / gato com olhos redondos / tamanho aborto de esferas / maçã losangada num prato rectângulo / de quadro negro branco e negro de linhas” (JORGE, 2001, p.47). Se existe a concretude das coisas como se vê constantemente: gato de olhos redondos, quadro quadrado e negro – o que se poderia pensar ainda como projeção social sempre muito retilínea, em que nada pode estar fora do seu devido lugar -, há também a ruptura com as formas como as conhecemos: “O menino que vive dentro de nós / roubou o giz da caixinha / do professor quadrado sagrado // e pintou os olhos do gato de todas as cores do giz / e pintou a maçã de todas as cores / e pintou o prato de todas” (JORGE, 2001, p.47). O que motivo demonstrar é a desconstrução da ideia contida nos primeiros versos apresentados acima, a saber, o desenrolar da imagem do menino que reinventa a geometria outrora restrita. Além das três dimensões (altura, profundidade e largura), haveria uma outra, “já que nada é possível só com três dimensões” (JORGE, 2001, p.48)?

Toda a perspectiva de reinvenção, de ressignificação, ou ainda de redescoberta, ou o que Anna Klobucka define como “inventariar” (2009, p.209), eu chamaria de quarta dimensão, na poesia de Luiza, o que contém, sobretudo, a temática do feminismo e o modo como se pode repensar saberes e estruturas consolidadas e hierárquicas, sejam nas relações hierárquicas entre aluno e professor, como o fato do menino ter roubado o giz da caixinha do

professor quadrado sagrado, e ter nesta ação uma ruptura novamente, como no poema “Exame”, quanto às questões de gênero:

Pode
pode sentar-se senhora

Eu não sou senhora não sou menina
sem olhos sem ouvidos fala
sento-me que de pé sou um balão vazio
pois sento-me embora haja frio
e cor na sala
harpias de esquecimento
riscos na carteira
e a ciência inteira casqueando ideias
puzzles legiões de ideias
que são novas velhas
Sento-me
evidentemente
circunspectamente
irremediavelmente
senhor professor doutor

Eu não sou senhor professor doutor
minha não-senhora minha não-menina
e se estou de pé é ilusão de óptica
eu estou sentado todos nós sentados
isto é não rígidos não equilibrados

Decerto que é isso que o senhor me diz
ao princípio é mundo
ao princípio é deus
ao princípio é homem
ao princípio é fim

Passam aviões o céu está vermelho
que será de mim
artista batido
persiana branca
uma mulher nua
perdição do homem
ao princípio é ela
e depois sou eu

Já sabem que o outro era esse mesmo
construiu um vácuo e deitou-se a esmo
de cabeça ao caos
os homens são maus
não são não senhor pode ser que seja
apenas temor
o que é é pode ser que seja
apenas não ser

pleno é vazio
sei lá o que é pleno
sei lá o que é vazio
pode ser plano pode ser navio
sei lá que é destino dão-lhe muitos nomes
um só lhe convém
as árvores cortam o meu pensamento
o tinteiro tem qualquer sangue dentro
mas no homem não há tinta livre
fácil liberdade

há facilidade
há atrocidade
são palavras válidas colhidas no vento
sim professor senhor professor doutor

Estou de pé dentro nem de alma alguma
cinzeiro de cinza cindida
não vale a pena dizer que me sinto
homogéneo átomo
como um voo sem asas

aflito esquisito heraclito
não grito dizem que é feio um homem gritar
mas eu sou uma mulher
já me esquecia eu não sou mulher
de análise psíquica
quid emocional
não olhem para mim
a voz perdeu-se
a voz encontrou-se
nada é por mal

e mais
se não fosse estrada das mil direcções
era um verme triste
um cão acossado
o qual possuía uma biblioteca
eu também algures uma discoteca
sem caos sem destino que vai ser de nós

Meu amor vivias muito antes de Cristo
não percebo isto
a morte que é vida
a terra redonda o barco na onda
cai um grão de pó em cada demora

senhor professor doutor
senhor professor
senhor
se

Já passa da hora
(JORGE, 2001, p.50)

O poema estabelece-se perante duas figuras que ora se relacionam, ora se distanciam numa realidade que se torna inferior para uma delas: a mulher. Mesmo quando esta procura em todo o poema não se categorizar, para ter que se esquivar do conceito estereotipado à mulher. Marco o gênero pelo modo como o professor doutor a apresenta no diálogo: senhora. Diálogo, e por que não conflito, que deixa o leitor em alguns momentos da conversa à deriva quanto a quem passa a ser o professor ou a senhora, para este, ou para esta a não senhora, a não menina, a “sem olhos sem ouvidos fala”? Perceba pelo título do poema “Exame” que este se trata de uma avaliação, ao que tudo indica, e a princípio o diálogo é iniciado pela figura do homem, que denota em seu ambiente, uma autoridade, ao propor o “pode sentar-se senhora”.

Na seguinte estrofe o que se percebe é uma quebra da formalidade observada na primeira, ao presenciar esta figura “sem olhos sem ouvidos fala” diante de uma figura imponente marcada no fim por “senhor professor doutor”. Ao se conceituar de tal maneira, traceja a estrofe inteira à sua forma de se ver diante de tal figura oposta à sua, mas ainda, em tom de ironia, o modo como encara o ambiente do meio científico e dos conhecimentos de modo geral tão fundamentados no androcentrismo⁸, “a ciência inteira casqueando ideias”, esta “legião de ideias / que são novas velhas”. Senta-se, pois de pé sente-se “um balão vazio”, em menção a aceitar a proposta do professor na primeira estrofe. Embora se sente em indicação de inferioridade à frente de alguém que permanece em pé, sua conduta é de alguém que não se submete inteiramente. Senta-se, mais uma vez, “evidentemente/ circuspectamente/ irremediavelmente”, como tem de ser uma mulher.

Na terceira estrofe o senhor professor doutor não se detém: “Eu não sou senhor professor doutor” retoma o que a suposta aprendiz, aluna, já havia dito ao mesmo ao tê-la marcado o gênero, como forma de tornar o diálogo menos conflituoso. Mas o que se sucede é um certo duelo, divagações: “ao princípio é mundo / ao princípio é deus / ao princípio é homem / ao princípio é fim”, pensamentos emanados pela “não-senhora” / “não-menina”. À medida que o professor doutor tenta amenizar a conversa, a aluna resiste, na insistência de conduzir sua verdade.

O entrave permanece. Mostra-se nítido na estrutura do poema, na fusão das pessoas, como num enfrentamento, no diálogo que é, no decorrer dos versos, do professor, da não-senhora, em: “os homens são maus / não são não senhor pode ser que seja / apenas temor / o que é é poder ser que seja / apenas não ser. Nestes versos, os diálogos fundem-se de uma forma que a própria escrita se torna ambígua. Penso que o professor tenha dito “os homens são maus” e a aluna tenha respondido “não são não senhor pode ser que seja / apenas temor”. Perceba no seguinte verso: “o que é é pode ser que seja / apenas não ser”, parece-me que há uma suposta interrogação em “o que é”, em relação ao que seria “apenas temor”. A aluna responde novamente: é (com uma pausa) pode ser que seja apenas não ser, sem saber como definir o “temor” dos “homens maus”, definindo-os como “apenas não ser” Ou tão explícito na sétima estrofe:

aflito esquisito heraclito

⁸ “Um sistema de pensamento centrado nos valores e identidade masculinos, no qual a mulher é vista como um desvio à norma, tomando como referência o masculino. Ao longo da História, o homem foi visto como a origem da filosofia, do pensamento, das mudanças sociais e ambientais, das próprias revoluções socioculturais. Neste sentido, na diferenciação dos sexos, o homem toma um lugar de destaque e de poder, até na própria linguagem, sendo a pluralidade identificada com a expressão masculina” (MACEDO; AMARAL, 2005, p. 3).

não grito dizem que é feio um homem gritar
 mas eu sou uma mulher
 já me esquecia eu não sou mulher
 de análise psíquica
 quid emocional
 não olhem para mim
 a voz perdeu-se
 a voz encontrou-se
 nada é por mal

Os versos da estrofe me parecem perturbadores, intencionalmente marcados no texto, no momento em que me deparo com a marcação do gênero masculino no começo da estrofe e logo depois uma aproximação, reconhecimento, com o gênero oposto, a mulher, ou quem sabe, ainda, com categorias que fogem de tais definições. O verso “não grito dizem que é feio um homem gritar” reitera os modos que privam, controlam a externalização das emoções dos homens e das mulheres têm de se privar, já que há um conceito criado para cada um. Se o homem não pode gritar, a mulher pode, e é de sua natureza (pressuposto biológico presente na ditadura salazarista). O que se percebe no decorrer de “Exame” é uma mistura, confusão, quando o intuito é deveras o de destruir certezas, os poderes estabelecidos, a hegemonia não somente da figura do homem enquanto autoridade, mas, sobretudo, das noções de conhecimento estabelecidos no ensino e o autoritarismo tão evidente neste.

O exame aqui tem o sentido de avaliação de saberes, e a própria conjuntura dos diálogos (embates) reitera isto. Como se houvesse um tempo determinado: “cai um grão de pó em cada demora // senhor professor doutor / senhor professor / senhor / se // Já passa da hora”, a avaliação finda, e a voz da aluna é omitida, é calada, por meio da conjunção “se”, no sentido implícito da existência de algo a mais a ser dito, no entanto, censurado pelo verso “Já passa da hora”.

Entrando nos anos 70, Manuela Tavares (2011) define este período como um período de mudanças significativas em Portugal e na conjuntura das mulheres. Na mesma década Luiza publica *Os sítios sitiados* (1973), obra reunida de sua produção poética de 1960 a 1970, cuja temática desemboca no que já venho tratando até este momento, quando me refiro à perspectiva política tão evidenciada durante o trajeto de tais décadas. Se nos 60 estiveram permeadas as relações corpóreas no que se refere ao campo erótico e à emancipação sexual e também social da mulher, os anos 70 me parecem terem sido ainda mais resistentes à ditadura e às relações de poder entre os gêneros.

Ainda em 70 Manuela Tavares (2011) e Anna Klobucka (2009) reiteram um acontecimento essencialmente importante não somente no cenário literário e feminista de

Portugal, mas também na vivência social tão atrelada à padronização da imagem da mulher compenetrada e do lar. Cito Klobucka, a princípio:

A história da escrita de autoria feminina em Portugal registrou o seu momento mais proeminente de viragem simbólica e ideológica, cujas repercussões a longo prazo ainda estão muito longe de se esgotar, com a publicação, em 1972, e não menos marcante supressão e subsequente reivindicação das *Novas Cartas Portuguesas* (2009, p.13).

Novas cartas portuguesas decerto foi uma obra literária acima de tudo política na instância da autoria feminina, de dar a voz a este sujeito, e no que concerne a um retorno e ressignificação da história, e “que fez História e que continua a fazê-la”, pelo modo como projetou heranças à geração futura de 80 e 90 quanto à expressão artística marcadamente no gênero feminino. Além de tal consideração, Maria Teresa Horta, Maria Velha da Costa e Maria Isabel Barreno, as “três Marias”, sofreram represálias quanto ao conteúdo da obra, que foi confiscada pelo PIDE (Polícia Internacional e de Defesa do Estado). Ambas as autoras receberam um processo jurídico, simplesmente pelo fato de confrontarem as estruturas ditatoriais ao proferirem temáticas polêmicas sobre o próprio Estado, a violência de gênero, a guerra colonial ainda evidente, e o fato do corpo e da sexualidade ditas por uma mulher.

Manuela Tavares salienta um pouco mais a respeito do processo de apreensão pela PIDE: “O regime salazarista limitou liberdades, perseguiu quem ousou levantar a voz, inovar o pensamento e fazer rupturas com as concepções retrógradas” (2011, p.177). À medida que *Novas cartas portuguesas* consolidava-se enquanto uma obra de questionamento da ordem social portuguesa, construía-se, em palavras proferidas por mulheres (as autoras assumiram o texto coletivamente, sem autoria específica e individual), violentas críticas ao patriarcado e as suas formas de opressão, jamais permitida por um poder hegemônico masculino dominante.

O que me parece importante tanto quanto a perspectiva literária tão feminista no livro, embora “nenhuma das três escritoras pretendeu escrever um livro feminista” (TAVARES, 2011, p.178), é a mobilização internacional que suscitou um movimento internacional de feministas, sobretudo com efeitos consideráveis no meio feminista também português. O valor cultural atribuído a *Novas cartas portuguesas*, no que chamo de ter sido um livro marcante na história da literatura em Portugal, é justamente pelo fato de levantar temáticas tão polêmicas e cruas de uma realidade evidenciada acerca da ditadura.

Assim, muitas a literatura escancara, de fato, a denúncia de uma realidade, chega a violentar o leitor, ou de fato o que a dilacera, oprime-a. Vejo esta íntima relação entre Luiza e as “três Marias”, a intenção que a escrita cria como se estivesse sendo violentada por algum

tipo de cruzeza, neste caso o silêncio das mulheres, suas condições, etc., e assim, precisasse, necessariamente, confrontar, como aquela que busca sobreviver neste íterim.

Compreendo que, quando a mulher começa a tomar consciência da posição a que é submetida, a contestação pela palavra se mistura com os temas sobre o corpo (algo já observado em 60), confundindo tantas vezes o conceito do “corpo insurrecto”. A palavra que é escrita (pela mulher) ou corpo a marcar minha existência? De fato, isto é criado, e entendo que seja pretensa a constante dúvida, afinal, tudo está relacionado: quem eu sou, o que escrevo, quem escreve, onde se está.

Outro ponto importante a tratar de *Novas cartas portuguesas* é a revisitação de um passado que é retomado, com o intuito de repensá-lo; uma releitura também literária de *Cartas Portuguesas*, tendo sua autoria atribuída à freira Mariana Alcoforado. Escrita esta de uma mulher, cuja temática se faz na espera aflita pela resposta de um amor, simbolizando, aí, a romantização de um sentimento que gera dor, e a violenta. A normatização do amor que é servil e sofre é relido: *Novas cartas portuguesas* é este âmbito no qual isto é quebrado. Cito, para compreensão maior, “Primeira Carta”:

Pois que toda a literatura é uma longa carta a um interlocutor invisível, presente, possível ou futura paixão que liquidamos, alimentamos ou procuramos. [...] Porque só nos perguntaremos então qual modo do nosso exercício, se nostalgia, se vingança. Sim, sem dúvida que nostalgia é também uma forma de vingança, e vingança uma forma de nostalgia; em ambos os casos procuramos o que não nos faria recuar; o que não nos faria destruir. [...] Só de nostalgias faremos uma irmandade e um convento, Soror Mariana das cinco cartas. Só de vinganças, faremos um Outubro, um Maio, e novo mês para cobrir o calendário. E de nós, o que faremos? (BARRENO; HORTA; COSTA, 1974, p.9)

A intenção de uma escrita que unisse, retomando o que foi e o que pode ser uma mulher está muito presente, mas ainda a forma como se atenta ao retorno, à nostalgia não propriamente romântica, mas aquela que fere, refaz, a vingança dita no trecho acima. A nostalgia é “também uma forma de vingança”, e é de nostalgias que “faremos uma irmandade e um convento”; a grafia no plural do tempo verbal reitera o projeto da obra: “E de nós, o que faremos?”. Este trecho deixa o leitor / a leitora a se indagar o que seria de fato nós, homens, mulheres, ou outras não categorias, em uma realidade essencialmente autoritarista. A literatura, como elo, propõe, reconstitui, retorna, insubordinada que me parece ser.

CAPÍTULO III

UM POEMA DEIXO AO RETARDADOR

Porque envelheço, adoço, esqueço
Quanto a vida é gesto e amor é foda;
Diferente me concebo e só do avesso
O formato mulher se me acomoda.

Luiza Neto Jorge

Motivos da poesia em Luiza Neto Jorge

Para começo, “deitar com Luiza Neto Jorge”, retomando as palavras de Ana Cristina Chiara, necessita certo empenho: adentrar esse lugar em que há “um jogo de relâmpagos” de um lado, e de outro as “Mansidões na pele e do labirinto só / a convulsa circunvolução do corpo” é inevitavelmente uma espécime de entrega ao movimento do corpo, do sexo, da vida, das formas com que “o poema ensina a cair” e não menos a reconstruir nessa queda necessária a poesia em consonância com o mundo, comigo, com você, com Luiza “flor exótica, abriria meu sexo, entregar-me-ia? Entregaria meu ouro, meu grão, minha alegria? Generosidade e escravatura, eu e ela, nós duas, mortas na cama, assim seria?” (CHIARA 2010, p.46). Essa constante relação entre a poesia e aquilo a ser experienciado aqui, nesses moldes de texto pautado naquilo que se chamaria de exercício da crítica literária.

Reitera-se, mais uma vez, ao adentrar o universo da poetisa, aquilo que Gastão Cruz diz sobre a empreitada concomitantemente árdua e fácil, essa dupla significação, ambiguidade muitas vezes, sempre muito envolvente em sua poesia, “num dos mundos mais fascinantes criados na poesia portuguesa” (2010, p.31), não delimitada apenas ao século seu, o efervescente século XX, mas, sobretudo àquilo que Rosa Maria Martelo, uma de suas grandes críticas, destaca como contribuição: “Luiza Neto Jorge não podia saber que a poesia portuguesa se aproximava de um momento de cintilação muito particular, que passaria por uma fortíssima consolidação das grandes linhas fundadoras da poesia moderna” (MARTELO, 2008, p.9). Tal assertiva faz-se verdadeira à medida que a análise de seus versos se amplia para uma dimensão relacionada ao modo como sua obra traz à tona temas tão diversos, sejam eles afetivos, econômicos, políticos, sociais, metalinguísticos, postos não como um fim em si, mas como questionadores dos discursos hegemônicos vigentes.

Trato, neste capítulo, a respeito dos motivos da poesia de Luiza, pensando o corpo estruturado entre a escrita e o ser humano, mais especificamente o corpo feminino e o corpo

da escrita. Os motivos são muitos, porém, a custo de delimitar um objeto em sua poética, o corpo será o principal motivo evidenciado.

Ao falar sobre poesia, interessa demonstrá-la não como uma forma fechada, única, ou associada a uma determinada hegemonia de conceito. Recordam-se as palavras do poeta português Melo e Castro, em *O próprio poético*, para pensar a poesia como uma realidade de difícil definição:

Creio que devemos muito claramente distinguir várias fases ou aspectos da Poesia, se quisermos saber do que estamos a falar. A Poesia texto ou objeto criado, isto é, motivado pela atividade de um ser humano. A Poesia energia que impulsiona essa atividade, ou que por ela se transmite, ou se transforma. A Poesia que se recebe: energia que nos ataca e comove e vem “não se sabe de onde” e pode existir em tudo, em tudo o que nos choca, ou desperta, ou alerta, ou entusiasma, ou entristece, e que depende portanto muito de nós próprios, da nossa capacidade ou vulnerabilidade para sermos chocados, despertados, alertados, entusiasmados, entristecidos (MELO E CASTRO, 1973, p. 2).

A Poesia, grafada com a maiúscula “P”, induz, nessa ideia de Melo e Castro, um tom à capacidade meramente atrelada à estrutura, embora o mesmo delineie a Poesia como aquilo que comunica Poesia, ou seja, registra um real que lhe é próprio: o Poético. Começo a tracejar a perspectiva na qual desejo discorrer sobre a poesia de Luiza; mas antes, adentrar o Poético (novamente em letra maiúscula, com “P”) faz-se imprescindível: “É essa escrita do Poético que é a Poesia. É esse ato de codificação (a escrita) que nos dá tudo o que dela podemos possuir: O poema” (MELO E CASTRO, 1973, p. 6). Este ensaísta restringe-se ao texto, mas de outra forma, como um princípio maior: ele possibilita experiências na medida “em que o texto (Poema), pelo modo específico como está codificado, atua como transformador da realidade e posteriormente como emissor de um novo real” (MELO E CASTRO, 1973, p. 7). A esse poder criador o ensaísta chama de codificação, e o modo de codificar refere-se ao modo de ser executado:

A execução é um ato, e um ato é uma prática, e uma prática é uma operação, e uma operação é um processo. Por isso existe um tempo, um lugar, um material, uma relação vivencial, uma relação histórica, uma energia, que se codificam simultaneamente com a codificação do Poético = escrita do Poema” (MELO E CASTRO, 1973, p. 7).

Com essa ideia se reflete sobre a poesia de Luiza, o olhar da crítica literária a sua produção, à criação do poema (o próprio poético) – o ponto de partido -, e da imagem atrelada à experiência da poesia em consonância com a realidade instaurada em Portugal dos anos 60. Além disso, um olhar mais atento à obra da poetisa, faz compreender uma produção poética arraigada a “uma noção de textualidade de matriz moderna, radicalizando-a e levando-a uma condição extrema” (MARTELO, 2008, p.14), que se aproxima dos limites da poesia no que se

refere à “distensão e experimentação discursiva” (MARTELO, 2008, p.14), às novas formas para criar uma outra realidade para o poema e para o mundo, também experimentado:

O choque no plano semântico e sintático, as elipses, as discontinuidades, a ausência de sequencialidade, a sugestividade das imagens, os neologismos obtidos por estranhas aglutinações e justaposições, as associações paronímicas, a condição de indecidibilidade gerada por construções sintáticas ambivalentes obrigam o leitor de Luiza Neto Jorge a ter presente a condição de objeto de linguagem do texto que tem perante si; mas nunca esta condição reverte num exercício formalista (MARTELO, 2008, p.14).

Arelada à hipótese estética da obra literária, ponto de partida do poético, a liberdade é evidenciada em sua produção. Essa forma aproxima-se mais da vida do que se imagina, pois promove um deslocamento da e pela palavra para gerar a condição de resistência a uma escrita, a Portugal e criar uma realidade outra.

Tal realidade constitui-se na forma indissociável daquilo que se pode chamar corpo do poema, e, além disso, do corpo da mulher, objetos a se tocarem em uma dimensão maior: corpo da poesia de Luiza Neto Jorge, corpo (s) que se fundamentam dentro de uma temática “insurrecta”, para usar uma palavra cara à poetisa.

Começo este tópico com um verso marcante na poesia de Luiza: “um poema deixo ao retardador”, do poema “Minibiografia”, poema este também significativo no meu itinerário enquanto estudante de literatura. Eu o escolhi para análise por causa de sua relevância em minha vida pessoal que desembocou na minha experiência com a crítica literária da obra de Luiza na perspectiva feminista. “Minibiografia” é decerto o tipo de texto literário que une a poetisa e a sua leitora/leitor em um elo; une-me a ela com o propósito de estar aqui e relembra-la, reconhecendo-me:

Não me quero com o tempo e nem com a moda
Olho como um deus para tudo de alto
Mas zás! Do motor corpo o mau ressalto
Me faz a todo o passo errar a coda.

Porque envelheço, adoço, esqueço,
Quanto a vida é gesto e amor é foda;
Diferente me concebo e só do avesso
O formato mulher se me acomoda.

E se a nave vier do fundo espaço
Cedo raptar-me, assassinar-me, cedo:
Logo me leve, subirei sem medo
À cena do mais árduo e do mais escasso.

Um poema deixo, ao retardador:
Meia palavra a bom entendedor.
(JORGE, 2001, p.254)

“Minibiografia”, poema pertencente à obra *A Lume*, de 1989, retoma uma perspectiva mais intimista, eu diria, fator também mais evidenciado no decorrer da obra. Motivo-me em

dizer que há muito da poetisa: um se olhar constante. O próprio ser lume, visto no poema com o mesmo nome da obra: “Olho-me nos olhos / do meu gêmeo/ (seus olhos nos meus/ ausentes) / e sempre vislumbro/ fixo e refulgente / um lume” (2001, p.233). É um momento introspectivo, um encontro consigo mesma, uma obra póstuma, amadurecida. “Minibiografia”, nestes moldes, torna-se um poema a falar de uma mulher amadurecida, em uma obra amadurecida, consciente, marcado no título: proponho que Luiza põe-se enquanto sujeito no seu texto.

A minibiografia referida no título é uma espécie de convite a compreendê-la sobretudo, enquanto mulher que não se reconhece dentro de padrões. Na afirmação de não querer pertencer à moda e sequer ao tempo subjaz um não pertencimento, a propósito, em que se verifica o teor insurrecto em suas obras. Note que em “Do motor corpo o mau ressalto” o elemento corpo e sua funcionalidade no poema é entendido como aquilo que a pertence, como “O formato mulher”, contrária, “do avesso”; a materialidade do corpo enquanto pessoa. O erro da coda, na seção que termina uma canção, no incessante dizer, ressaltar o mau, torna-se uma constante necessidade de ter com o poema o então “duelo agudíssimo”.

Uma poesia ambientada em um mundo em ruínas, que contestava todos os moldes da época, “cujo gesto de escrita ainda hoje atual é a reivindicação de um realismo de linguagem atento ao quotidiano e contrário a toda e qualquer apropriação do literário como agente de propaganda ideológica e política” (SILVEIRA, 2010, p.12). Maria Lúcia Oliveira conceitua a criação de Luiza como algo ímpar diante da fragilidade do mundo:

A poesia de Luiza Neto Jorge dissolve o binômio matéria *versus* espírito, cristalizado no pensamento ocidental, ao mesmo tempo em que recupera a potência da materialidade e destrona o espírito, não para uma posição subalterna, mas para o lugar do corpo. Por isso não se pode dizer que a sua poesia seja apenas corpo, mas sim que este é uma amálgama de partículas de matéria, um conjunto esfacelado de órgãos dotados de autonomia actancial que se articulam ao espírito e à letra do texto (OLIVEIRA, 2010, p.94).

É interessante fazer a relação entre a função também da escritora enquanto voz ativa impulsionadora de um mundo liberto e a condição da escrita com tal objetivo, principalmente porque Luiza pertence a uma geração de jovens que procuravam grandes modificações no campo estético e político de Portugal e traz, assim, com a palavra, uma maneira de “conquistar, reconquistar, uma significação especificamente poética, que o converta, de meio de comunicação em objetivo absoluto a alcançar pelo poema” (CRUZ, 2010, p.32). Sobre a forma comprometida de Luiza, Gastão Cruz salienta a respeito:

Muito empenhada politicamente (lembro-me bem de a ver distribuir na Faculdade de Letras de Lisboa, com todas as cautelas que era preciso ter nesses tempos, exemplares do clandestino *Avante!*, órgão oficial do ilegalizado e perseguido Partido Comunista Português), ela soube integrar as suas posições num enquadramento que

ultrapassava, em muito, a opção ideológica, convertendo-a numa das vertentes, apenas, de toda uma vasta atitude de contestação e crítica, não somente da situação vigente, mas de todo o obscurantismo de que ela era a face mais violenta (CRUZ, 2010, p.32).

Mais do que propriamente uma escritora “insurrecta” em sua concepção artística, Luiza foi, ainda sim, uma cidadã portuguesa consciente de um tempo soturno. Longe do partidarismo ideológico, o que é evidente também em seus poemas, sua colaboração política ultrapassava a questão de a poesia ter unicamente o empenho político que é indissociável de seu conceito, na pesquisa que desenvolvo sobre a artista. Duas Luizas (cidadã portuguesa/artista portuguesa), se assim posso reiterar, relacionando-se, na árdua empreitada em contestar uma sociedade pautada em um aspecto autoritarista, avessa a qualquer forma de emancipação da mulher fora do ambiente doméstico.

É no “tempo de uma arte urgente e instalada na dificuldade da urgência, tempo de uma tensão criativa predicada pela mutilação, pela experiência da perda/perda de experiência, tempo de ‘vidas danificadas’” (SERRA, 2010, p.117) que Luiza cria e se mobiliza no combate à coisificação do mundo moderno e os sistemas carcerários da ditadura, surgindo uma poesia que reflete sua pessoa, a poesia “explodindo de raiva, ou de sarcasmo, rasgando, ferindo, um mundo monstruoso, apesar de apodrecido” (CRUZ, 2010, p.32), ou ainda, conforme palavras de Raquel Menezes: “Luiza trabalha rigorosamente sua semântica e estrutura, voltando-se, portanto, para um leitor estético” (MENEZES, 2010, p.136). Pedro Serra qualificou o fazer poético de Luiza “não apenas um corpo *em transe*; não apenas o mundo dos objetos *em transe*; mas também, e sobretudo, uma escrita *em transe*” (SERRA, 2010, p. 115).

A escrita de Luiza se realiza em um tempo e em um espaço em que “a língua portuguesa é levada a um grau de tensão quase invisível, plena de elipses, encavalgamentos violentos, perversões sintáticas *sob controle*” (SERRA, 2010, p.121). Luiza dinamite, “pois não era uma mulher, era dinamite” (SERRA, 2010, p.121), Luiza intensidade nos versos que ferem, sangram, chamam a atenção do leitor, mostram na ação vocabular o transe em que o “estilo tardio” se faz. “Estilo tardio” no que concerne ao mesmo tempo ao retorno às estruturas estéticas bem elaboradas e à quebra dessas mesmas estruturas, a sua desordem junto com a multiplicidade de emprego da semântica e da sintaxe no plano discursivo da palavra.

Diante de “paisagens sitiadas e espaços destruídos” (MAIA, 2010, p.143), como salienta Rita Maria Maia, a poesia “delineará uma paisagem marcada pela violência e pela destruição de seu tempo/espaço de fala” (2010, p.144), e principalmente se constituirá como uma poética que destaca esse ambiente esfacelado, “terra sitiada, imóvel perante a realidade

circundante, terra que é corpo feminino e corpo-nação” (2010, p. 144), fomentada em “Os sítios sitiados”, grupo de poemas da obra *Os sítios sitiados*, de 1973.

No grupo de poemas delimito minha análise ao poema “Sítio lido”, a fim de evidenciar a aventura de Luiza em dizer e contestar tanto a ditadura e suas amarras, quanto o campo da linguagem, em que nada esteticamente criativo mostra, mas sim pelo ar hermético e revestido do “ser sitiado” pelas instituições, agentes e monumentos de representações fascistas. Sobre a obra, a crítica literária Rita Maria Maia escreve:

Os sítios sitiados levará em conta esses fatores, como já se pode prever na escolha textual. Os poemas desse grupo poemático apresentam um ponto de vista de quem vivia o tempo descrito: o Portugal salazarista, assinalado pela censura, pela intolerância ideológica, pela violência contra os que marchavam à revelia do sistema ditatorial. Luiza não escreveu o passado. Escreveu o presente e, ao fazê-lo, apontou o que lhe era mais caro nesta paisagem: a opressão aos sítios públicos e privados (MAIA, 2010, p.144).

Sinto dizer, depois das palavras de Rita Maria Maia, que *Os sítios sitiados* enaltece, além de fazer poesia enquanto elemento político, aquilo que Luiza quer reconstruir: a paisagem portuguesa. Assim, não se evidencia apenas uma forma de denúncia nos versos dos poemas, mas, sobretudo, a maneira como a palavra tem de se sobressair, de ser um embate, lugar de esperança. Do grupo de poemas mencionado, o primeiro poema intitulado “Sítio lido”, dividido em cinco partes, tece um significado metalinguístico, uma relação entre o poder de dizer da linguagem e sua necessidade de refazer o mundo e as coisas:

I
Um livro crepita
um gêmeo pendura-se
no seu fogo

(aparato lírico do fogo
queimando o labirinto)
(JORGE, 2001, p.163)

“Um livro crepita”, ou explode; aqui o lugar da leitura e da escrita se concretiza como um lugar avesso à opressão. Um poema em imagem: um livro que queima; “um gêmeo”, outro que nasce de suas cinzas, de maneira que nada finda: a poesia figura o que “simboliza a vida e a morte” (CIRLOT, 2012, p.273), e ainda, a poesia evidencia a relação daquilo que o ofício da escrita é, quando tende a dizer e refletir sobre a vivência da poetisa, neste caso específico. No citado livro, retomar a história de Portugal a respeito da ditadura salazarista torna-se necessário. Por isso, reafirmo que a função do livro, no poema acima transcrito, se configura como insurreição. Junto com a ação de destruir o livro (tentativa brusca de calar),

está a de renascer noutros versos. A palavra, com o dom de dizer, na poesia, o indizível e até o incalculável, é uma arma combativa, por isso seu “aparato lírico” “queimando o labirinto”.

Na segunda parte do poema há a continuação da ideia do primeiro, mas sob o aspecto do ser poetisa e sua necessidade de escrita em tempos sombrios, ou ainda do espaço significativo que requer o poema e quem o escreve:

II
Escorregam as linhas descendentes
de um poeta.

E as chuvas caminham noutra direção
para uma página menos escrita.
(JORGE, 2001, p. 163)

“Para uma página menos escrita”, a se escrever? À maneira do poema “Eu, artífice”, “que eu, artífice, colho/ o que de mim alimenta,/ falo do que estou sendo,/ da sua mão em desordem,/ dos passos, das lágrimas baixas/ que se vão constituindo” (JORGE, 2001, p.135), falado em primeira pessoa. Novamente, a relação da escrita com a escritora, extremidades evidentes na poesia de Luiza como pontos nada dissociáveis. Se em “Sítio lido” ela fala de si em terceira pessoa, “as linhas descendentes/ de um poeta”, como se Luiza fosse mera espectadora do “sítio sitiado” em que os portugueses estiveram, em “Eu, artífice”, a profissão de poetisa/escritora é marcada: falar do que está sendo e do que se vai constituindo. Como elo, a poesia. Para uma página mais escrita, agora.

Na terceira parte é traçada a ausência do que é estar neste “sítio lido”, e o silêncio que compõe a arte, eternizando-a enquanto matéria combativa às mazelas sociais e humanas:

III
Compare-se o que se diz
com o silêncio que circunda a boca
de um ser desconhecido.
Flecha primeira a chegar
aos confins da terra.

Um dispositivo de silêncio
nos pontos cardeais
desta página
instaura a maravilha
por alguns séculos.
(JORGE, 2001, p. 163)

Há no silêncio a linguagem que diz, mesmo em sua mais escassa forma de se demonstrar (de um ser desconhecido), a poesia, como salientou Sônia Lúcia Farias “o ‘eu lírico’ enuncia aquilo de que não pode falar, mas que é condição para o surgimento de toda linguagem: o silêncio da página em branco que antecede a própria elaboração do poema” (FARIAS, 2007, p. 137). “Um dispositivo de silêncio” circunscrito no direcionamento da

significação das palavras no texto; “a maravilha / por alguns séculos”, a própria criação, eterna.

Na quarta parte do poema há a sensação do momento da criação do poema, a dor da escrita, o processo de ter que sentir, dizer e medir a palavra certa e significativa no campo do combate contra toda forma de repressão. O artifício da palavra nesta terceira parte é crucial enquanto elemento de condicionar o mundo para tempos melhores:

IV
Estremeço.
No coração.
As letras vêm de lá
e da mão.

Padeço:
o eco – perco-o –
sai da garganta
e da distância.

Palavra é o que lembro
ou o que meço?
(JORGE, 2001, p.164)

Na quinta e última parte se diz, daquilo que se é, diante da imprecisão de um tempo marcado pelo autoritarismo português:

V
Este é o tempo todo que me falta
e nem é muito nem pouco.
De mim direi o que deixarem
as falas que flutuam entre mim.

Palavras não se repetem
nem o verso sai do sítio em si.

Repousa muito aí, até esquecer.

A morada é nesta confluência
do que digo e aquilo que farei

depois e antes de não saber
falar.
(JORGE, 2001, p.165)

Nos versos “De mim direi o que deixarem / as falas que flutuam entre mim”, evidencia-se o conflito entre a necessidade que a poetisa tem de dizer aquilo que precisa ser dito, resistir. “Palavras não se repetem / nem o verso sai do sítio em si”, e “A morada é nesta confluência / do que digo e daquilo que farei”, mostram o gesto, a ação daquilo que antecede o que ela fala. O que pensa; o que ela é.

Um dos pontos de extrema importância da criação de Luiza é seu olhar sobre a liberdade e sua difusão dentre um espaço tão limitado para isso, no qual há uma realidade

externa que cerceia, tendo em vista que a consciência “é o espaço insubmisso e irreduzível da liberdade” (ROCHA, 2003, p.37), liberdade esta que combate o que há de dilacerante, seja em qual tempo for. Um estado de re-humanização diante de um mundo dominado pelas imagens terríveis e angustiantes vivenciadas socialmente (o coletivo) pela artista.

Poesia 61: um trajeto na poesia portuguesa

Em meado dos anos 60, mais precisamente em maio de 61, surgiam “as *plaquettes* de Poesia 61” (RIBEIRO; VECCHI, 2012, p. 34), em Lisboa, unindo cinco jovens poetas e poetisas: Luiza Neto Jorge, Maria Teresa Horta, Fíama Hasse Pais Brandão, Gastão Cruz e Casimiro de Brito. Essa nova manifestação artística tinha como empenho refazer de um lado os caminhos literários através do experimento estético, sugerindo a leitura do poema em uma dimensão múltipla, desviante, naquilo que a linguagem poética moderna permite; e de outro, questionar as motivações sociais, implicando a escrita como denúncia e como resistência a toda forma de opressão humana.

Falar sobre Luiza é traçar uma viagem, mesmo que sucinta, pela Poesia 61, diante de um momento “polêmico da poesia portuguesa” (SILVEIRA, 1986, p.22). Em *Portugal - maio de Poesia 61*, Jorge Fernandes da Silveira, crítico da obra poetisa, salienta esse movimento muito importante na moderna poesia portuguesa, esclarecendo que o poema questiona ao mesmo tempo a sua estrutura interna, a esfacelamento do tradicionalismo na literatura e o modo como o discurso histórico-social se dissemina no discurso literário. Dentro dessa perspectiva, havia uma insatisfação no que se refere ao fazer poético da poesia portuguesa do século XX, mas também na esfera social e política enraizada à ideologia salazarista.

Luiza estreia em Poesia 61 com *Quarta dimensão*, conjunto de oito poemas, no qual se percebem desde as proposições afetivas até às sociais e metalinguísticas, sob a forma de contestação contra os discursos hegemônicos. Em *20 anos sem Luiza, os meus, por ela mesma*, novamente Fernandes da Silveira, conceitua os textos de Luiza como “poesia moderna de intervenção” (SILVEIRA, 2010, p.12) atenta à estética do poema e a qualquer forma especificamente ideológica e ditatorial.

Ainda em *Portugal - maio de Poesia 61*, Fernandes da Silveira delineia o contexto poético como uma ruptura à medida que se pensa a criação do poema, como também a renovação daquilo que se pode chamar real, ou contexto externo à linguagem. Entende-se em Poesia 61 um rompimento com o Neo-Realismo, tendo em vista que os membros desse grupo consideravam pressuposto por um movimento a pensar muito mais o empenho político e

ideológico do que propriamente a estética e, possivelmente, o trato com a estrutura poética. De maneira contrária, “a literatura, mesmo a fraterna e solidária, está intimamente vinculada aos aperfeiçoamentos dos meios de expressão da língua, à renovação da linguagem” (SILVEIRA, 1986, p.33), cabendo, nesse contexto, o ideário das jovens poetisas e dos jovens poetas sessentistas.

O crítico propõe a realidade poética na qual o poema alarga-se como uma prática composta naquilo que a própria poética de Luiza tematiza: o corpo, suas partes constituintes, e por ser uma “totalidade orgânica” (SILVEIRA, 1986, p.39), a poesia é empenho e denúncia, levando “ao extremo a desordem do discurso literário” (SILVEIRA, 1986, p.39), e nessa perspectiva, é o que Poesia 61 propõe de inovador à poesia portuguesa.

Salientar, sobretudo, acerca da obra da poetisa dentre grandes nomes de Poesia 61 já citados, é ter que trazer à tona “a pulsação de uma escrita entregue à sua própria verocidade e à energia ora contida, ora liberta, de uma rede textual que nunca cessa a permanente deflagração de si mesma” (AMARAL, 1996, p.11), como bem salientou Fernando Pinto do Amaral, em a *Phala*. À maneira de Teresa Horta, por exemplo, a temática do corpo é uma constante; de outro modo, Luiza joga com a linguagem até o seu excesso,

Abre-se espaço na poesia portuguesa do século XX para se pensar “a revolta das palavras” (CRUZ, 1973, p. 164), confrontando o texto poético em suas possibilidades semânticas, sintáticas, elípticas, imagéticas, para mencionar algumas expressões evidenciadas na criação das poetisas e dos poetas referidos. O que se encontra, nesse momento de criação literária portuguesa, é a função da palavra enquanto artifício material, ou aquilo que Fernando Guimarães definiu enquanto escrita, em *Um novo caminho na poesia portuguesa contemporânea*: “a escrita poética cria, nela mesma, o seu objeto: esse objecto, contudo, será, descoberto mais ao nível da própria frase que ao dos respectivos termos”. De outro modo, o uso do discurso poético em suas diversas formas: “uma gramática da fruição e da desobediência” (MARTELO, 2008, p.15), aquilo que se chama de potencialidade da poesia.

“Infinita invenção”: o que mais tem a dizer o corpo?

Analiso, neste tópico, alguns poemas específicos de Luiza na temática abordada na pesquisa, tendo o corpo como elemento principal, e ainda, a discussão da condição da mulher, sua resistência e seu embate pela e na literatura. A procura do sentido pelo poema, muitas vezes polissêmico, estes “corpos que se enfrentam”, que não estão em conformidade com qualquer precisa significação das palavras: “piso do poema/ chão de areia” (JORGE, 2001,

p.57). Ao mesmo tempo, porém, a exatidão que chega até nós, leitores, é evidente: “Digo na maneira/ mais crua e mais / intensa” (2001, p.58).

Retomo a ideia suscitada anteriormente nos tópicos sobre feminismo e o corpo como elemento “insurrecto”, sobretudo quanto ao fato de ser perpassado também pelas situações históricas de autoritarismo, de misoginia, de todo um processo de conhecimento pautado no masculino. Além de insurrecto, o corpo mostra-se como um itinerário da sociedade portuguesa, em denúncia constante. Começo por “Canção para o dia igual”:

maria pobre de corpo
 não tem mãos

ainda agora nasceu
 não tem mãos

maria pobre de corpo
 não tem cabelos

viajam no vento as tranças
 com selos de nostalgia

maria pobre de corpo
 entorna os braços pelo dia

longo ritmo de sede
 e vida maria
 (JORGE, 2001, p. 29)

Nesse poema, o corpo apresenta-se na precariedade corpórea de ser mulher. Começo por atentar ao título sugestivo: “canção para o dia igual”, no qual penso, pela relação do texto com a música, ser o canto de alguém para algo, o dia igual, o cotidiano de maria. A repetição de “maria pobre de corpo” ou a negação no vocábulo “não” reitera a noção de rotina. O nome “maria”, grafado com m minúsculo, no primeiro, no terceiro, no quinto e no último dístico, valida a condição de sua pequena mobilidade no mundo, de como é árdua a sua experiência em contrapartida ao masculino. Amplio um pouco mais a ideia e saliento a abrangência deste nome, pois já que não é um nome próprio grafado com M, é, decerto, muitas marias, e não uma única. Isso remete ao cotidiano destas marias. O segundo verso, “não tem mãos”, enfatiza a debilidade do corpo; sem as mãos não se pega, não se luta, não se cria, não se norteia. Como se trabalha, como se sustenta?

No segundo dístico “ainda agora nasceu / não tem mãos” há a imagem de um ser gerando-se, ou seja, a despontar. Os dois seguintes dísticos “maria pobre de corpo / não tem cabelos” e “viajam no vento as tranças / com selos de nostalgia” relacionam-se: ainda se evidencia a realidade do corpo como analiso, e embora haja a imagem das tranças ao vento, há o não pertencimento, mesmo na nostalgia que há da trança com o corpo que ela teria, mas não possui. O penúltimo dístico indica a única materialidade deste corpo: o braço. Contudo,

ao se entornar pelo dia (novamente o cotidiano, o dia igual), ao se verter, desfaz-se, permanecendo a imagem primeira da indefinição do corpo da mulher.

O poema finaliza com a intenção de retomar um trajeto rotineiro, evidenciado na própria estrutura do poema desde o início, quando este “longo ritmo de sede”, que o dia a dia requer, do cansaço, do outro dia que requer vitalidade, é a “vida maria”, seu trajeto, sua condição.

A não possibilidade de ação retratada em “canção para o dia igual” da mulher remete à ideia sobre o corpo silenciado e o peso que o antecede, salientado por Perrot. Também remete ao que escreve Grosz sobre o fato de não ser o corpo unívoco, e sim plural, e essa ideia aparece no citado poema por meio do nome da mulher e de seu emprego em letra inicial minúscula. O corpo, enquanto “produto cultural”, pensando como elemento que é perpassado por forças políticas que o desgastam, representa, no poema, o corpo da mulher, não apenas em Portugal dominada por Salazar como também em todos os espaços onde para ela é imposto o silenciamento; texto e contexto se misturam, entrelaçam-se na atividade de transgressão da escrita e deste silenciamento.

Tendo sido retratado na literatura em diversas conjunturas, dentre essas retratações a da submissão, o objeto que é olhado e desejado, a mulher maria de Luiza, neste poema, retoma a experiência de opressão vivida por uma escritora portuguesa em uma realidade de ditadura pautada no sistema patriarcal e, por isso, massificadora dessa condição em oposição às ações que reivindicam a emancipação da mulher. Com teor de denúncia, o poema apresenta-se por meio de alguém a cantar o itinerário de “maria”, e clamar pelo rompimento do silêncio: o corpo de que se fala não é onipresente, como foi discorrido por Perrot; ele é, decerto, específico da mulher, falado e denunciado por ela própria.

Na análise do poema “Na cabeça tem cabelos” o título torna-se também sugestivo, pois há uma marcação desta imagem: o cabelo. Desta maneira, pretendo pensá-lo na confluência dos corpos na poética de Luiza, na diversidade das formas de leitura e significação do poema, sobretudo quanto à resistência aos padrões de comportamentos estabelecidos para a mulher no mundo ocidental e às formas de empoderamento diante da realidade. Veja-o:

Na cabeça tem cabelos
e raízes de cabelo
na loucura

ávido na página do sexo
espécie de fome
enquanto homem

enquanto corpo vestido
seca descora ao sol
ampara o vento
levantando o braço

com a mão reúne
os segredos do tempo
(JORGE, 2001, p. 61)

“Na cabeça tem cabelos” é o verso que abre o poema, recebendo ênfase, já que o verso também corresponde ao título do poema, à marca corpórea do cabelo. O cabelo denota logo a princípio a vitalidade e força deste corpo, um sujeito subentendido, mas decerto feminino, pelos elementos traçados no discorrer do poema. Penso o cabelo enquanto artifício de poder, neste contexto, uma imagem autônoma e empoderada que a mulher tem do desejo relativo à intelectualidade que este sujeito denota ter. Se na cabeça, aquele que pensa, reflete, tem conhecimento e desejo, neste caso específico, a imagem alarga-se: “há raízes de cabelo / na loucura”, por ser esta o sujeito principal da ação do desejo, e assim, o fator que rompe estruturas socialmente condicionantes da mulher. O segundo terceto dá continuidade à concepção da loucura e da quebra com os papéis estabelecidos em uma ordem ditatorial e patriarcal, pois estar “ávido na página do sexo / espécie de fome / enquanto homem” é uma ação convencionalizada como intrínseca e naturalmente masculina.

Na penúltima estrofe, o corpo, como “ávido na página do sexo” na estrofe anterior, por isso despido, agora, fora da esfera sexual, é um “corpo vestido / seca descora ao sol”, perpassado por normas, controles, silêncios oriundos dos tempos, rejeições dos ardores e das práticas sexuais, estas características estabelecidas ao homem. Nos dois últimos versos ainda da terceira estrofe há uma inversão das coisas, o que afirma este deslocamento da imagem da feminilidade construída e de sua ruptura: “ampara o vento / levantando o braço”, aludindo à força humana ao segurar o vento, este furor desprendido, não alcançável. Na última estrofe, os versos “com a mão reúne / os segredos do tempo” demonstram, além do poder interior, o oculto, o não contado, os saberes guardados do elemento feminino, sempre às escondidas do conhecimento vigente, e o silêncio quebrando-se: a necessidade de ter que falar, reconhecer-se.

A representação do corpo da mulher no poema “na cabeça tem cabelos” retoma a ideia de empoderamento, quando ela, primeiramente compreende o lugar secundário a ela imposto e, em seguida, revela ter a força interior capaz de mudar a submissão a ela imposta. Assim, o poema é construído em partes, como se cada ação estabelecida pela mulher fosse tornando-a protagonista de sua trajetória.

A transgressão feita por Luiza quanto ao cânone literário é validada na medida em que há em seus versos a problematização quanto às questões de submissão infligidas à mulher portuguesa. Por meio de alguns recursos poéticos é evidenciada esta formatação. As palavras empregadas no decorrer do poema como a loucura, a avidez sexual, e a relação íntima com a natureza, no fato de amparar o vento ao levantar os braços, retoma a ideia da mulher em relação ao contrário destas imagens: a razão, relacionada ao masculino; a avidez sexual, que embora relacionada à figura do homem, é invertida, pois é agora sentida por um sujeito feminino; a natureza, a ação do vento em certa equidade às ações humanas, na qual os saberes da mulher se fazem. O tempo, e a reunião dos seus segredos, novamente traz à tona a imagem que Luiza ressignifica diante da história do conhecimento tão androcêntrica.

O “insurrecto” do corpo revela a perspectiva feminista nos versos de Luiza, a importância de mostrar no cotidiano, conforme foi salientado por Maria Odila da Silva Dias, a condição da mulher e a busca de se reinventar, a fim de transformar o presente, de desconstruir as pseudoverdades não somente a respeito da figura do homem enquanto exclusivo detentor da força e de virilidade como também de desconstrução da ideia de que a mulher é submissa, delicada, da destruição de tantos outros dualismos aqui já discutidos.

Procedendo à análise comparativa dos poemas, faço uma relação àquilo em comum na temática de ambos: o cabelo. Por meio de sua simbologia, pensa-se o modo como a ausência e a presença do cabelo significam na relação existente entre a condição da mulher na precariedade corpórea e de si mesma, mas ainda se pensam as maneiras representadas no poema como ruptura às normas vigentes quanto ao comportamento feminino.

Na simbologia ocidental, o cabelo denota alguns sentidos aqui tratados. Primeiro, para Juan Eduardo Cirlot, em *Dicionários de símbolos*, “os cabelos são uma manifestação energética” (CIRLOT, 2012, p.13) relacionando essa energia com uma força vital superior, representam, ainda, “os bens espirituais do homem. Belos cabelos abundantes significam para o homem e para a mulher evolução espiritual. Perder os cabelos significa fracasso e pobreza” (PHALDOR apud CIRLOT, 2012, p.131). No também *Dicionário de símbolos*, de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, há algumas outras explanações sobre a simbologia do cabelo. Dentre elas, novamente a força, mas o conceito de força “traz consigo, forçosamente, os de alma e de destino” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p.156).

A ideia da simbologia do cabelo no poema “canção para o dia igual” demonstra a força inativa permeada pelo corpo feminino. Mas também as forças terrenas e relacionadas ao corpo muito mais do que à alma: a força ativa. A ausência da mão neste mesmo poema e marca no segundo, “Na cabeça tem cabelos”, evidencia a diferença do sujeito entre ambos.

Outro ponto essencial é o “corpo vestido”. Se “maria” era “pobre de corpo”, o “corpo vestido” reitera a superioridade com que se estabelece através do braço que levanta e a mão que “reúne / os segredos do tempo”. Braço e mão, segundo Cirlot simbolizam a ação, e levantados “o símbolo da voz e do canto” (CIRLOT, 2012, p.371). A voz, decerto, propagada como aquela que fala e tem poder para isto, já que, como “corpo vestido”, e que “descora ao sol”, é, apesar disso, imponente e transgressor, combate, ainda. Essa imagem mostra um aspecto semelhante entre este poema e aquele: a condição de subjugada.

Em “Deita-se como um objecto” penso o modo como é imposto um comportamento para a mulher em relação ao homem, sua sombra, constituindo-se em segundo plano, mero enfeite:

Deita-se como um objecto
um metal fundido
entregue ao seu peso a si

Quando ele se ergue
debaixo do peito tem a sombra
enterrada lá vive a mulher
espaço
habituaado a fêmea

Vivendo imposta ao espelho
retocando os seios
como os sábios sabem
para sair em contacto com a sombra
num terror deixar-se em poucos lábios
(JORGE, 2001, p.63)

Se há uma figura que antecede a figura da mulher no poema, eu digo que seja propriamente a do homem, este que se deita “como um objecto”, aqui conceituado como “um metal fundido”, o opressor, não qualquer objeto de uso. Porém, ao se erguer, “enterrada lá vive a mulher”, esta que tem como espaço habituado o de fêmea, receptiva, submissa. “Vivendo imposta ao espelho”, e este imposta compreende justamente uma determinação ao seu comportamento social ordenado a ela, “para sair em contacto com a sombra”, e para “num terror deixar-se em poucos lábios”, em silêncio, pouca voz. Interessante salientar como a sombra projeta-se como um espaço junto à mulher, como se esta sombra se ambientasse à sua vida também como uma formatação opressora: por onde anda há a sombra, feita pelo homem, que a acompanha?

De fato, mais que um poema de denúncia, se se pensar que está inclusa na obra *Terra imóvel*, de 1964, o poema configura toda uma realidade social, já tratada com mais afinco no capítulo II, acerca da condição da mulher no meio português, no século XX. Mais ainda: as relações existentes entre o homem e a mulher, e novamente, como no poema “Exame”, o

poder de uma figura em detrimento de outra. Seja “retocando os seios”, ou “deixar-se em poucos lábios”, o corpo retorna: faz-se complacente, para estar de acordo com *os corpos vestidos*, para usar o título do grupo de poemas em que este está inserido, e daí socialmente aceito.

Outro poema que me retorna à memória é “Objecto propagado ao mar”, também do mesmo grupo de poemas de *Os corpos vestidos*:

A mulher de areia
conduziu no vento
os grãos do corpo

rios a fazem e trazem

garfos a possuem
escorrem nos dentes
seus olhos de lâmpada

Mulher íntima
máquina mão detida
objecto propagado ao mar
(JORGE, 2001, p.62)

Se no poema anterior o objeto é “um metal fundido”, o homem, no poema mencionado acima é um objeto irremediavelmente descartável, de uso: a mulher. Ao trocar a significação do objeto e relacionar, dessa vez, a esta condição, importo-me em tratar acerca deste “objecto propagado ao mar”. O que há de corpo são grãos, fragmentos, uma mulher de areia a conduzir no vento tais grãos, a carga da sua existência revelada logo no início do poema percebida na fluidez da areia e nos resquícios de corpo.

Há, ainda, a maneira como essa mulher é possuída, eu diria massificada em tantas esferas: “garfos a possuem /escorrem nos dentes”, seja de maneira sexual, já que este verso reitera, a meu ver, condição de cobiça e satisfação; seja no cotidiano evidenciado no próprio início da definição “mulher de areia”. De outro modo, “seus olhos de lâmpada”, único destaque no poema acerca do que é, o anseio, esperança de algo, que esta mulher sentirá. Até a terceira estrofe, percebo uma formação do que o poema identifica como mulher de areia, e o modo como este indivíduo é gerado e também vivenciado, como ficou observado com a imagem dos garfos a devorá-lo.

Na última estrofe, a definição desta vez como “Mulher íntima”, revela-me uma mulher, constituída, “máquina”, “mão detida”, à semelhança de “maria pobre de corpo”, poema analisado no começo deste tópico, diria que estas assemelham-se à medida que ser uma máquina, seja no sentido cotidiano dos dias em trabalho, ou seja dos fardos a serem

carregados. Formada e regida pelos rios, seu destino tende a ser um “objecto propagado ao mar”.

Termino este capítulo com o poema “Metamorfose”, que acredito eu, tratar sobre questões abordadas durante a pesquisa de fator essencial acerca dos conhecimentos tão fundamentados em uma ideia androcêntrica. Mas mais que isso, “Metamorfose” cria um sentimento de ressignificação do itinerário da mulher na humanidade, em meio ao turbulento e sombrio século XX. Cito António Ramos Rosa:

Na intensa corrosão de tudo, na imensa ruína do mundo, que pode ser a poesia senão uma sublevação excessiva, violenta, irredutível? Só assim, sem mistificação nem mentira, ela poderá responder à opressão sistemática, à redução do espaço ou à sua inversão, à incoerência das perspectivas (ROSA, 1987, p.130).

Que pode ser a poesia senão um corpo escrito e experienciado, corpo de mulher, diante de toda uma massificação na sua existência? Que pode a poesia senão retornar, conhecer um passado e um presente – tão obscuro – e ressignificá-los? Maior que a resistência do corpo, seu embate, sua luta. É nestes moldes que “Metamorfose”, transcrito abaixo, faz-me pensar este corpo escrito experienciado, sobretudo, acerca da história de Luiza, da minha, e das minhas leitoras, enquanto mulheres:

Quando a mulher
se transformou cabra
marés anuíram
ao ciclo recente
das águas
ah
as bombas
desceram em paraquedas
antes dos homens

Esta é a revolta
a metamorfose
onde
equinócios mecânicos
abortam os filhos

Cabra só cabra
espetta
nas pernas dos pagens
os cornos alucinantes
como para ergueres dos mortos
a necessidade da vida
antes
A mulher se transformou cabra
ritual de emigração
em resposta à raiz
constante das árvores
ao grande silêncio
empastado nas letras
de imprensa

Foi quando a mulher

se fez cabra
 no compasso de fúria
 contra a batuta
 dos chefes de orquestra
 que escorrem notas
 dos gritos da música

Fez-se cabra
 desatenta de origens
 cabra com fardo de cio
 no peso das tetas
 cabra bem cabra
 adoçando a fome
 na flor dos cardos

(Quando a cabra
 voltar mulher –
 - ressurreição)
 (JORGE, 2001, p.64)

Começo a análise pelo título: ser metamorfose implica toda mudança de forma, de estrutura, um se transformar, transmutar-se durante os ciclos de vida de alguns seres vivos. A própria estrutura do poema reitera o ciclo da mulher que se transforma em cabra, e possivelmente a de voltar a ser mulher, e quem sabe este ciclo se repita constantemente, deixando a conjunção “quando” no início e no fim do poema como uma marca na construção deste ciclo.

A mulher metamorfoseada no poema remete-me à simbologia da imagem da cabra, em que: “seu gosto pela liberdade, por uma liberdade feita de impulsos imprevisíveis” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p.157) permeia todo o poema. Se esta mulher criou em sua existência a necessidade da mutação, é em cabra, com o significado atrelado ao condicionante liberdade e transgressão, que o emblema deste texto há de se tratar. Penso na cabra tendo como enfoque o que propus no capítulo I da pesquisa, ao pensar as ideias de Wilshire (1997) acerca da re-imaginação dos conhecimentos, tendo como enfoque significações relacionadas ao feminino, o tabu, o oculto, a ignorância.

“Quando a mulher / se transformou cabra”, retomou, revisitou as formas pelas quais foi qualificada como dicotômica (corpo/mente) e inferior quanto a toda contrariedade à racionalidade. E se este conceito a determina, o objetivo é decerto retomar este conceito, outrora taxado como “ignorância” (WILSHIRE, 1997) e ressignificá-lo. Perceba o modo como o poema é escrito, como num ciclo (termo que, na tabela de palavras de Wilshire, significava tabu, ignorância), no qual “marés anuíram / ao ciclo recente / das águas”, estando em evidência a natureza, as mudanças, as evoluções, todas evidenciadas neste conceito; as águas como “ilimitadas e mortais, são o princípio e o fim de todas as coisas da terra” (CIRLOT, 2012, p.62), um novo estar no mundo.

Há metamorfose, há um corpo, elementos à margem do conhecimento vigente e masculino. O fato de estar se transmutando corresponde a uma revolta: “Esta é a revolta / a metamorfose”. A revolta a desestruturar as forças, o caos a se instalar, “onde / equinócios mecânicos / abortam os filhos”. Na estrofe seguinte o que se percebe é o movimento da cabra a espetar as pernas dos pagens (sic):

Cabra só cabra
 espeta
 nas pernas dos pagens
 os cornos alucinantes
 como para ergueres dos mortos
 a necessidade da vida
 antes

Trago o significado de pagens (sic) como os homens que prestavam serviço à nobreza, e sendo cuidadores das mulheres, aqui retomo o cercear da mobilidade, ou mesmo da liberdade que não detinham em ir e vir. Cabra, mas mulher, para a ordem estabelecida, “espeta / nas pernas dos pagens / os cornos alucinantes”, e novamente o enfrentamento, a luta no sentido simbólico e concreto no poema, pois o que há é “a necessidade da vida / antes”. E para terminar a estrofe:

A mulher se transformou cabra
 ritual de emigração
 em resposta à raiz
 constante das árvores
 ao grande silêncio
 empastado nas letras
 de imprensa

Novamente à tona no poema resquícios da natureza, do corpo. É repetido o fato de a mulher ter sido transformada em cabra e ter nesta metamorfose uma espécie de “ritual de emigração”. Mais uma vez a mutabilidade, evidenciada na perspectiva de Wilshire como o tabu, o feminino, instâncias, deste modo, à espreita. Nas duas estrofes seguintes repete-se a transformação: “no compasso da fúria / contra a batuta / dos chefes de orquestra”, o ciclo constante, agora, do enfrentamento com os chefes, marcados pelo gênero masculino. Perceba a forma como é cíclica e repetida a ênfase no formato metamorfose, esta animalização com a qual a mulher define-se neste poema, bem como pelo confronto, a revolta, a metamorfose.

Na penúltima estrofe, a figura da cabra mostra-se novamente fincada ao tabu: a sexualidade, “cabra com fardo de cio”, mas ainda há a árdua vida que se percebe em específicos vocábulos, como o peso, a fome, e a ênfase no verso “cabra bem cabra”, selando, assim, a crueza pela qual se estabelece a mulher cabra. A forma como supre a fome, “na flor dos cardos”, reitera e formata a possível ressurreição na próxima estrofe. Com a forme

cessada, se é que se pode dizer que foi cessada, termina-se o ciclo de cabra: “(Quando a cabra / voltar mulher - / - ressurreição).

Compreendo o processo do poema como um autoconhecimento da mulher que precisa reler-se, recondicionar-se diante de uma existência estruturalmente opressora, e não vê outra razão senão a de se animalizar, metamorfoseando-se. O ciclo em que esta se ambienta enquanto cabra é o ciclo que toda mulher acaba por fazer em algum momento da sua vida, ou a desconstrução, tão em voga, e voltando, como se numa ressurreição, pudesse concretamente dizer: agora sou eu, uma mulher. Se há ressurreição, há morte. E esta morte penso como uma reinvenção de si. Necessária.

Na análise dos poemas, foram empregados os fundamentos da crítica feminista literária, cuja proposta trata do rompimento com a hegemonia do cânone literário, em que predomina a figura do homem e de obras de autoria de homens. Nos poemas de Luiza Neto Jorge, o poema apresenta a escrita de uma autora mulher, na qual ela reinventa poeticamente a dominação a que a mulher tem sido vitimada, e, assim, denuncia e rompe ou revela o desejo de ruptura dessa situação. A perspectiva evidenciada nos poemas constitui-se de uma maneira política de condicionar a escrita do poema como artifício de empoderamento, resistência, denúncia, todos tão evidentes nos versos da poetisa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Questiona-se sobre a relação constante entre literatura e feminismo. Há uma teoria precisa sobre literatura feminista? Por que razão a literatura se atém a ideologias? Por que a literatura não é uma arte autônoma? De que maneira se pode falar sobre o corpo da mulher em consonância com o da escrita em uma estrutura do conhecimento e da literatura estritamente androcêntrica? Como fomentar, na minha pesquisa, este “duelo agudíssimo” tão verdadeiro na poesia e na vida e que pesa, sobretudo e primeiro, no corpo? Alguns desses questionamentos foram cruciais para pensar o desenvolvimento e andamento desta pesquisa.

Contrariando a perspectiva de Bloom sobre a Escola do Ressentimento, a emergência dos estudos culturais e sociais fez-se necessária não propriamente em vias ideológicas, mas também como forma de dar voz, na literatura, a quem tem sido silenciado. Se o formalismo russo, de outro modo, propõe uma ciência da literatura, um olhar estritamente formal para o texto, ou seja, a obra literária enquanto disposição artística, a crítica feminista discute a literatura como elemento político, como ato de fala e posicionamento em um campo tradicional literário.

Apesar das recentes referências sobre a relação da literatura com o feminismo (a visibilidade feminina tem crescido, mas não o suficiente ainda), há sim teorias existentes, aqui abordadas por Elaine Showalter. Se a literatura cria a necessidade, perante uma história de imposição, de trazer à tona as especificidades da literatura feminista, é porque se abre um importante lugar para isso. E há lugar para isso. É, dessa maneira, autônoma na sua forma de lidar com a necessidade de demonstrar no campo literário um engajamento que foge da pura arte pela arte. No meio social em que se vive, chega a ser incoerência demais resumir a arte literária à uniformidade.

Em um contexto tão catastrófico no qual o mundo moderno se consolida e acaba entrando em crise a poesia engaja-se, pois “a escrita mobiliza um programa de acção: a procura da sanidade e individual e colectiva a partir da evocação e do testemunho, que reencenam o trauma e os colocam em perspectiva histórica” (ROCHA, 2003, p. 34).

Assim, a literatura se fundamenta como um equilíbrio diante da inevitabilidade dos tempos difusos do século XX, sendo ela uma forma contrária às estruturas ditatoriais, “na medida em que visa a busca de um reequilíbrio face aos destroços de uma consciência colectiva manipulada pelo regime” (ROCHA, 2003, p.34). Ela é o impulso à vitalidade do mundo que nos espreita e consome. A este mecanismo de defesa Rocha chama de *literatura*

de resistência, sendo ela “também a reconstrução dum universo simbólico, o refazer dum conjunto de referências e de valores a contracorrente das referências e dos valores colectivos” (2003, p.35).

A intenção de demonstrar na pesquisa as maneiras pelas quais teóricas feministas fundamentaram suas ideias em uma revisitação da história pauta-se principalmente no diálogo sobre a condição da mulher durante os tempos e dos atos de resistência, seja pela escrita ou outros moldes, no qual o corpo tem, em sua representação, ou a condição da mulher em realidade inferior, ou o empoderamento desta, ou seja, maneiras de desvínculo.

Se é pelo corpo (da mulher) presente na obra de Luiza, que procurei discorrer, é também por ele a experiência da escrita (da mulher) diante de um mundo em catástrofe, somatizado pelo autoritarismo presente na Europa. Corpos que se ampliam em sua temática estritamente feminista, são corpos, ainda, multifacetados, em busca de, singularizados na fuga de qualquer pretensão em categorizar. Pergunto-me sobre a diversificada formatação dos corpos; anatomias, cada pedaço seu harmonizando-se ou não, pertencem à existência de um mundo também a se multifacetar. A se degladiar? Vejo, em Luiza, uma intensidade que mescla aquilo que há também de sereno e empenhado: o trato com a arte, a doação na escrita que a define “insurrecta”.

Há os corpos das mulheres que resistem; mas há os corpos, sejam eles também de homens, permeados pela poética de Luiza, tão marcados pela ditadura e por um mundo pré-moldado: as especificidades que todos nós crescemos ouvindo. Há coisas de mulheres; há coisas de homens. Ao ler *Poesia: 1960-1989*, saiba que não há de encontrar tais nuances. Sitiando paisagens, revolucionando matérias, eis que, criando genealogias outras, findando as certezas convencionais, eu entendo a poesia de Luiza Neto Jorge como arte infindável, indomável, astuta, “a quarta dimensão”, quando sequer sabemos que “nascemos a vida antecipada, levámo-la, débil, ensinámo-lhe a longa geometria dos vértices, dos fios de prumo e oblíquas de dia a ranger na chuva” (JORGE, 2001, p.33). A poesia tem, na sua persistência, o intento: “Sinto que posso subir às árvores e colher os ninhos – tenho mãos líricas de ladrão de luas, mãos crucificadas em palcos de tragédia. Espalhar depois as penas dos pássaros em novelos desfiados. Ser cruel, febrilmente cruel, colher ninhos, abrir crisálidas” (2001, p.33).

Luiza, com a intensidade característica em seus versos: “Atento agora ao traço, / corrijo o mais da matéria, / ergo a minha arte do poço / onde flutua” (JORGE, 2001, p.135), no qual se flutuam vozes, corpos e se erguem tantas vidas através do poder da arte em falar o indizível e formular o impensável, dá forma a uma corporificada poesia que longe de ser estritamente metalinguagem, estritamente contextual, relaciona estes dois modos por meio do

luta contra quaisquer tiranias sobre a mulher, e decerto, sobre a literatura em sua criação confinada. Diria o seu mundo com as palavras, o “muro que eu recrio a cal sem vazios diários” (JORGE, 2001, p.24), o lugar de pertencimento seu, onde “escorregam as linhas descendentes / de um poeta” (JORGE, 2001, p.163). A ação, engajamento com “a / da palavra”.

Evidencio as possibilidades de uma poesia feminista, pensando-se as assertivas demonstradas na pesquisa, em cada capítulo, delineadas com cuidado, posto que ao me referir à palavra feminista – ainda – há um teor pejorativo daquele que me lê. Pergunto: isso se deve ao apagamento de uma memória histórica da luta feminista, como disse Manuela Tavares (2010)? A uma sociedade (portuguesa, mas também brasileira) fortemente marcada pelo patriarcado que não nos deixa rever pseudoverdades? Há muito o que se pensar, e não pretendo prolongar a leitura. Deixo a um outro momento.

Quanto à poesia feminista que marco na poética de Luiza, disponho-me a trazer à tona algumas perspectivas, para me fazer compreensível quanto a esta resultância. A condição da mulher portuguesa é percebida em quase toda a obra da escritora, tendo como especificidade o corpo da mulher como elemento ora a demonstrar real condição de subordinação (formas de denúncia), ora a resistir e resgatar as possibilidades de se pensar enquanto mulher, escritora, a viver diante de uma sociedade ditatorial e altamente machista. Ao encontro de corpos outros, outros cenários, imbricando-se a ressignificação do mundo, das teorias do conhecimento oficial: uma releitura do que já se acostudou a saber do tempo, do espaço, dos corpos como indivíduos, da poesia e da literatura tão fundamentada em um desnível, ao se tratar de escritor /escritora.

Para fins de palavras, cito Fernando Cabral Martins, no prefácio da obra completa *Poesia 1960 -1989*, sobre o artifício da escrita: “escrever é manifestar o movimento do mundo” (2001, p.13), daí a inconstância de ter que significar unicamente o poema, já que este é como o mundo, movimento, um ato “de deslocar o sentido, multiplicá-lo” (2001, p.13), o toque da sua poética enquanto espécie de transgressão; além de “um duelo agudíssimo”, também as minúcias sutis a que Luiza Neto Jorge recorre no poema, e o meu anseio, curioso, de ter com ela o trato de sua singular poética.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Branca Moreira; PITANGUY, Jacqueline. *O que é feminismo*. São Paulo: Editora Abril Cultural / Brasiliense, 1985.

AMARAL, Fernando Pinto do. A arte inflamatória de Luiza Neto Jorge. *Suplemento A Phala*. Lisboa, n.º 50, 1996.

BARBOSA, Maria Raquel; MATOS, Paula Mena; COSTA, Maria Emília. Um olhar sobre o corpo: o corpo ontem e hoje. *Psicologia e Sociedade*. Porto: Portugal, 2011.

BARRENO, Maria Isabel, HORTA, Maria Teresa & COSTA, Maria Velho. *Novas Cartas Portuguesas*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1974.

BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo – fatos e mitos*. 4ª edição. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

BÍBLIA. A. T. Gênesis. In: BÍBLIA. Português. *Bíblia sagrada*. Tradução de Ivo Storniolo e Euclides Martins Balancin. São Paulo: Editora Paulus, 1990.

BLOOM, Harold. *O cânone ocidental*. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1994.

CHIARA, Ana Cristina. Deitar com Luiza Neto Jorge. ALVES, Ida. *Um corpo inenarrável e outras vozes – estudos de poesia portuguesa moderna e contemporânea*. Niterói: Editora Eduff, 2010.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 26ª ed. Tradução de Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

CIRLOT, Juan Eduardo. *Dicionário de símbolos*. Tradução de Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Editora Centauro, 2012.

COSTA, Horácio. Luiza Neto Jorge: o poema. ALVES, Ida. *Um corpo inenarrável e outras vozes – estudos de poesia portuguesa moderna e contemporânea*. Niterói: Editora Eduff, 2010.

COVA, Anne; PINTO, António Costa. O salazarismo e as mulheres: uma abordagem comparativa. *Penélope: Gênero, Discurso e Guerra*, n. 17. Lisboa, Portugal, 1997.

CRUZ, Gastão. *A poesia portuguesa hoje*. Lisboa: Plátano, 1973.

_____. A quarta dimensão da poesia de Luiza Neto Jorge. ALVES, I. *Um corpo inenarrável e outras vozes – estudos de poesia portuguesa moderna e contemporânea*. Niterói: Editora Eduff, 2010.

_____. Resposta ao inquérito poesia e resistência (Portugal). Disponível em: <<http://ilcml.com/blog/inquerito-poesia-e-resistencia-portugal/>>. Acesso em: 25 jul. 2016.

DAGOGNET, François. *O corpo*. Tradução de Michel Jean Maurice Vincent. Rio de Janeiro: Forense, 2012.

DIAS, Maria Odila Leite da Silva. Novas subjetividades na pesquisa histórica feminista: uma hermenêutica da diferença. *Revista Estudos Feministas*, v.2, n.2, 1994.

FARIAS, Sônia Lúcia Ramalho de. Poesia 61: Os Sítios Sitiados de Luiza Neto Jorge. *Graphos*, João Pessoa, v.9, nº 2, 2007.

FOUCAULT, Michel. Diálogo sobre o poder. *Ditos e escritos IV* - estratégia, poder-saber. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

GINZBURG, Jaime. Autoritarismo e Literatura: a História como trauma. *Revista Literatura e Autoritarismo*, Santa Maria, 2000.

GROSZ, Elizabeth. Corpos reconfigurados. *Cadernos Pagu*. Tradução de Cecilia Holtermann, n.14. Campinas, 2000.

GUIMARÃES, Fernando. Um novo caminho na poesia portuguesa contemporânea? *Revista Colóquio/Letras*. Lisboa, 1973.

HORTA, Maria Teresa. Cem poemas (Antologia pessoal) + 22 inéditos. Rio de Janeiro: Editora 7 letras, 2006.

JESUS, Alilderson Cardoso de. Um corpo explosivo é a casa do mundo: o sexo Luiza Neto Jorge. ALVES, Ida. *Um corpo inenarrável e outras vozes* – estudos de poesia portuguesa moderna e contemporânea. Niterói: Editora Eduff, 2010.

JORGE, Luiza Neto. *Poesia 1960 -1989*. Organização e prefácio de Fernando Cabral Martins, 2ª edição. Lisboa: Assírio & Alvim, 2001.

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

LOPES, Adília. Resposta ao inquérito poesia e resistência (Portugal). Disponível em: <<http://ilcml.com/blog/inquerito-poesia-e-resistencia-portugal/>>. Acesso em: 23 mai. 2017.

MACEDO, Ana Gabriela; AMARAL, Ana Luísa (Org.). *Dicionário da crítica feminista*. Porto: Edições Afrontamentos, 2005.

MAGALHÃES, Joaquim Manuel. *Os dois crepúsculos: sobre poesia portuguesa actual e outras crónicas*. Lisboa: A Regra do Jogo, 1981.

MAIA, Rita Maria de Abreu. Paisagens sitiadas e espaços destruídos na poética de Luiza Neto Jorge. ALVES, Ida. *Um corpo inenarrável e outras vozes* – estudos de poesia portuguesa moderna e contemporânea. Niterói: Editora Eduff, 2010.

MARTINS, Fernando Cabral. Prefácio. JORGE, Luiza Neto. *Poesia 1960 -1989*. Organização e prefácio de Fernando Cabral Martins, 2ª edição. Lisboa: Assírio & Alvim, 2001.

_____. *O trabalho das imagens*. Lisboa: Arion Publicações, 2000.

MARTELO, Rosa Maria. Um jogo de relâmpagos. MARTINS, Floriano (Org.). *Corpo insurrecto e outros poemas*. São Paulo: Editora Escrituras, 2008.

MELO E CASTRO, Ernesto Manuel de. *O próprio poético: ensaio de revisão da poesia portuguesa atual*. São Paulo: Editora Quíron, 1973.

MENEZES, Raquel. Sítio Luiza, Sítio Adília. ALVES, Ida. *Um corpo inenarrável e outras vozes – estudos de poesia portuguesa moderna e contemporânea*. Niterói: Editora Eduff, 2010.

MORAES, Maria Lygia Quartim de. Vinte anos de feminismo. 1996. 103 f. *Tese (livre - docência) – Departamento de Sociologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 1996*.

OLIVEIRA, Maria Lucia Wiltshire de. Luiza Neto Jorge: a insurreição da matéria. ALVES, Ida. *Um corpo inenarrável e outras vozes – estudos de poesia portuguesa moderna e contemporânea*. Niterói: Editora Eduff, 2010.

PERROT, Michele. Os silêncios do corpo da mulher. MATOS, Maria Izilda S. de; SOIHET, Rachel. (Org.). *O corpo feminino em debate*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

PINTO, Diogo Vaz. Resposta ao Inquérito Poesia e Resistência (Portugal). Disponível em: <<http://ilcml.com/blog/inquerito-poesia-e-resistencia-portugal/>>. Acesso em: 25 jul. 2016.

PERRY, Donna. A canção de Procne: a tarefa do criticismo literário feminista. In: JAGGAR, Alison; BORDO, Susan. *Gênero, corpo e conhecimento*. Tradução de Britta Lemos de Freitas. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1997.

RAGO, Margareth. *Gênero e história*. Compostela: CNT – Compostela, 2012.

RIBEIRO, Margarida Calafate; VECCHI, Roberto. Versos e gritos: memória poética da guerra colonial. *Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF / UFF*. Rio de Janeiro, n. 9 v. 5, 2012.

ROCHA, Clara. A memória literária da ditadura: autoridade, identidade, liberdade. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v.7, nº 2, 2003.

ROSA, António Ramos. *Incisões oblíquas*. Lisboa: Editora Caminho, 1987.

ROSAS, Fernando. O salazarismo e o homem novo: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo. *Análise social / ICS*. Lisboa, n. 157, v. XXXV, 2001.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. Apresentação. SOARES, Carmem Lúcia (Org.). *Corpo e história*. 3ª ed. São Paulo: Autores Associados, 2006.

SARDENBERG, Cecília Maria. Conceituando “Empoderamento” na perspectiva feminista. I Seminário Internacional: Trilhas do Empoderamento de Mulheres – Projeto TEMPO, 2006, Bahia.

SERRA, Pedro. Materiais em transe e estilo tardio em Luiza Neto Jorge. ALVES, Ida. *Um corpo inenarrável e outras vozes – estudos de poesia portuguesa moderna e contemporânea*. Niterói: Editora Eduff, 2010.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. Tradução de Deise Amaral. In: BUARQUE DE HOLANDA, Heloísa (Org.). *Tendências e impasses - o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1994.

SILVEIRA, Jorge Fernandes. *Portugal - maio de Poesia 61*. Portugal: Imprensa Nacional–Casa da Moeda, 1986.

_____. 20 anos sem Luiza, os meus, por ela mesma. ALVES, Ida. *Um corpo inenarrável e outras vozes – estudos de poesia portuguesa moderna e contemporânea*. Niterói: Editora Eduff, 2010.

SOARES, Carmem Lúcia. *Corpo e história*. 3ª ed. São Paulo: Autores Associados, 2006.

TAVARES, Manuela. *Feminismos: percursos e desafios (1947 – 2007)*. Alfragide: Texto Editores, 2011.

WILSHIRE, Donna. Os usos do mito, da imagem e do corpo da mulher na re-imaginação do conhecimento. JAGGAR, Alisson M.; BORDO, Susan R. *Gênero, Corpo, Conhecimento*. Tradução de Britta Lemos de Freitas. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Ventos, 1997.

WOOLF, Virgínia. *Um teto todo seu*. Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: Círculo do livro, 1928.

XAVIER, Elódia. Para além do cânone. RAMALHO, Christina (Org.). *Literatura e feminismo: propostas teóricas e reflexões críticas*. Rio de Janeiro: Elo, 1999.

ZUIN, João Carlos Soares. A crise na modernidade no início do século XX. *Revista Estudos de Sociologia*. São Paulo, n.11, v. 6, 2001.