



Universidade Estadual do Oeste do Paraná
CENTRO DE EDUCAÇÃO, COMUNICAÇÃO E ARTES
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
NÍVEL DE MESTRADO E DOUTORADO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LINGUAGEM E SOCIEDADE

CLARICE BRAATZ

**O ARQUÉTIPO DO SAGRADO FEMININO E SEUS DESDOBRAMENTOS NAS
LÍRICAS DE ARRIETE VILELA E MARIA TERESA HORTA:
INCONSONÂNCIAS E CONVERGÊNCIAS**

CASCADEL - PR

2024

CLARICE BRAATZ

**O ARQUÉTIPO DO SAGRADO FEMININO E SEUS DESDOBRAMENTOS NAS
LÍRICAS DE ARRIETE VILELA E MARIA TERESA HORTA:
INCONSONÂNCIAS E CONVERGÊNCIAS**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras – Nível de Doutorado, área de concentração em Linguagem e Sociedade, da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE – *Campus* de Cascavel, com o intuito de obtenção do título de Doutora em Letras.

Linha de Pesquisa: Linguagem literária e interfaces sociais: estudos comparados

Orientador: Prof. Dr. Antonio Donizeti da Cruz

CASCADEL – PR

2024

Ficha de identificação da obra elaborada através do Formulário de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da Unioeste.

Braatz, Clarice

O ARQUÉTIPO DO SAGRADO FEMININO E SEUS DESDOBRAMENTOS NAS
LÍRICAS DE ARRIETE VILELA E MARIA TERESA HORTA:
INCONSONÂNCIAS E CONVERGÊNCIAS / Clarice Braatz; orientador
Antonio Donizeti da Cruz. -- Cascavel, 2024.

239 p.

Tese (Doutorado Campus de Cascavel) -- Universidade
Estadual do Oeste do Paraná, Centro de Educação, Programa de
Pós-Graduação em Letras, 2024.

1. Poesia. 2. Maria Teresa Horta. 3. Arriete Vilela. 4.
Sagrado Feminino. I. Cruz, Antonio Donizeti da, orient. II.
Título.

CLARICE BRAATZ SCHMIDT

**O ARQUÉTIPO DO SAGRADO FEMININO E SEUS DESDOBRAMENTOS
NAS LÍRICAS DE ARRIETE VILELA E MARIA TERESA
HORTA: inconsonâncias e convergências**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras em cumprimento parcial aos requisitos para obtenção do título de Doutora em Letras, área de concentração Linguagem e Sociedade, linha de pesquisa Linguagem literária e interfaces sociais: estudos comparados, APROVADA pela seguinte banca examinadora:



Orientador - Antonio Donizeti da Cruz

Universidade Estadual do Oeste do Paraná - Campus de Cascavel (UNIOESTE)

Documento assinado digitalmente



ALEXANDRA SANTOS PINHEIRO
Data: 20/05/2024 10:19:01-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

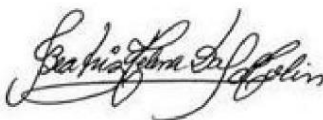
Alexandra Santos Pinheiro

Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD)



Edson Santos Silva

Universidade Estadual do Centro-Oeste (UNICENTRO)



Beatriz Helena Dal Molin

Universidade Estadual do Oeste do Paraná - Campus de Cascavel
(UNIOESTE)



Lourdes Kaminski Alves

Universidade Estadual do Oeste do Paraná - Campus de Cascavel (UNIOESTE)

Cascavel, 08 de maio de 2024

À Helma Helfenstein Braatz, minha avó (*in memoriam*)
À Lina Braatz, minha mãe (*in memoriam*)
À Maria Clara Braatz, minha neta (*in memoriam*)

AGRADECIMENTOS

À minha avó, D. Helma Helfenstein Braatz (*in memoriam*), dedico reverência.

À minha mãe, D. Lina Braatz (*in memoriam*), tributo honra.

À minha neta, Maria Clara Braatz (*in memoriam*), que em paz repouse, ofereço meu acolhimento. Desejava embalá-la em meus braços, entre flores, num suave balanço ao adormecer.

À minha irmã, D. Laura Nelsi Schmidt, manifesto meu respeito.

Ao meu afilhado e sobrinho-neto, Cauã Vinícius Kochen Laureth, envio todo meu amor: brilho na jornada, laços entrelaçados na doce melodia da vida.

Ao meu sobrinho Charles Laureth, manifesto meu reconhecimento.

À minha sobrinha Denise Laureth, lanço meu olhar atento.

À minha afilhada Deysi Tatiani Serafini, estendo minha compreensão.

À minha afilhada e sobrinha-neta Clara Gabrielly Hoffstaetter, nosso encontro foi como o bailar de borboletas, um afeto insuspeito que floresceu.

À minha psicóloga, Dra. Andressa Thais Malher, todo meu respeito e admiração. Seu brilho iluminou os recantos mais obscuros de minha alma. Encontrar você foi e continua sendo uma dádiva incomparável. Somente você compreende verdadeiramente o quão desafiadora foi esta jornada para mim. Apenas eu compreendo o quão essencial você foi para que ela se realizasse.

Ao meu médico psiquiatra, Dr. Thiago Ribeiro Lemos, cuja presença em minha vida tem sido a âncora que segura os vendavais internos. Seus cuidados foram o bálsamo que aliviou minha alma em tempos de tormenta. Você, literalmente, salvou minha vida.

Ao Dr. Rafael de Souza Bento Fernandes, meu amigo de tantos anos, como seria a minha jornada sem seus memes, sem nossos encontros para café, sem nossas fofocas e nossos debates sobre literatura, linguística, política e filosofia? E, sobretudo, como seria eu sem sua assistência nos momentos mais desafiadores da minha trajetória acadêmica? Sou grata por sua presença e apoio. Que nossa amizade se perpetue além dos confins do universo!

Ao meu Orientador, Professor, colega e amigo, Dr. Antonio Donizeti da Cruz, expresso minha gratidão mais sincera. Ter sua orientação é um presente inestimável! Esta Tese é um reflexo não apenas do seu profissionalismo e sensibilidade, mas também da sua presença inspiradora. Além de um mestre excepcional, você é um ser

humano insubstituível, que educa não apenas com sua sabedoria, mas também com seu exemplo.

À Banca de Qualificação e Defesa da minha Tese, cuja contribuição foi fundamental para dar forma ao presente texto. Banca composta por profissionais altamente competentes – mulheres empoderadas e homens desconstruídos – ofereceu orientações de suma importância de maneira respeitosa, afetuosa e dedicada. Transformaram minha Qualificação em uma experiência enriquecedora e inspiradora. Sinto-me privilegiada por ter vivenciado esse momento graças a cada um de vocês e pela leitura tão cuidadosa que fizeram do meu trabalho.

Ao Centro de Ciências Humanas, Educação e Letras e à Direção do *campus* de Marechal Cândido Rondon, em especial ao Prof. Dr. Davi Félix Schreiner, bem como à UNIOESTE como um todo, pela concessão da licença que possibilitou a realização do meu Doutorado de maneira mais focada e produtiva. Não posso deixar de expressar um agradecimento muito especial ao apoio dos colegas do curso de História, Prof. Dr. Rodrigo Ribeiro Paziani, Prof. Dra. Aparecida Darc de Souza e Prof. Dr. Antônio de Pádua Bosi. Vocês compreendem a grande importância que tiveram nessa jornada. Minha profunda gratidão a todos vocês.

Aos docentes do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Campus de Cascavel, expressei minha gratidão por compartilharem não apenas seu conhecimento, mas também por sua dedicação e cuidado durante um período tão desafiador que enfrentamos durante o curso do doutorado, particularmente durante a pandemia de Covid-19. Em especial, à professora Dr. Dantielli Assumpção Garcia, pela paciência, dedicação e gentileza que sempre demonstrou frente à função de coordenadora do Programa de Pós-graduação em Letras.

A todas as professoras e professores que atravessaram meu caminho, desde os primeiros anos da Educação Básica até este momento. Cada um de vocês desempenhou um papel fundamental em minha jornada educacional. Ao refletir sobre o passado, sinto profunda gratidão por todo o tempo e esforço dedicados ao ensino. Embora eu desejasse nomeá-los individualmente aqui, receio que a falibilidade da memória pudesse levar-me a negligenciar alguém. No entanto, é imperativo expressar minha sincera gratidão a todos.

Às mulheres que, desde minha mais tenra infância, foram como habilidosas tecelãs, costurando em mim, como em uma colcha de retalhos, sonhos, esperanças

e pequenas alegrias, e me ensinaram a acreditar que poderia forjar um futuro diferente da realidade que me cercava. Muitas delas talvez não tenham ideia do impacto profundo que deixaram em mim.

A todas minhas alunas e alunos, tanto os que compartilharam meu caminho no passado e se tornaram amigas e amigos inestimáveis, quanto aqueles que aguardo ansiosamente no futuro, para aplicar o conhecimento adquirido durante este período de aprimoramento profissional. É através de vocês que esta jornada ganha significado e propósito. A sala de aula representa o meu santuário profissional, e sou profundamente grata pela oportunidade de exercer a profissão que sempre almejei.

A meu filho, Yuri Leander Schmidt Neukirchen, com quem desvendei o mistério de ser mãe, a dor mais densa que se pode carregar. Amo-o? Com toda a extensão do meu coração e a profundidade do meu entendimento. Fácil? Não, é a mais árdua de todas as missões. Amar um coração que pulsa além do próprio peito é a prova maior. Ao contrário do que o mundo proclama, nenhuma mulher nasce mãe — é no instante em que o filho vem ao mundo que nasce também a mãe. E assim, eu renasci com ele, como tantas outras vezes renasci, e com ele aprendi a ser mãe. Sigo, ainda, aprendendo. Não é dom, é aprendizagem.

Por último, porém não menos importante, expresso minha gratidão a mim mesma, como MULHER, que desperta a cada dia e encara as dores e as alegrias de ser quem sou. Sou constantemente julgada, subestimada, menosprezada e raramente respeitada - "privilégios" atribuídos aqueles que nascem mulheres neste mundo falocêntrico. Desde cedo, aprendi que sou minha própria salvadora em momentos de desprezo, angústia e desespero. Sim! Cada uma de nós, mulheres, deve reconhecer e agradecer a si mesma pela habilidade de (sobre)viver diariamente neste mundo caótico e, acima de tudo, de se priorizar. Pois, parafraseando Clarice Lispector, podemos até ser mansas, mas nossa função de viver é feroz...

Por isso, não provoque
É cor de rosa choque
Não provoque
É cor de rosa choque
(Rita Lee)

SCHMIDT, Clarice Braatz. **O arquétipo do sagrado feminino e seus desdobramentos nas líricas de Arriete Vilela e Maria Teresa Horta: inconsonâncias e convergências.** 2024 162 f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, Cascavel, 2024. Orientador: Prof. Dr. Antonio Donizeti da Cruz. Defesa: 08 de maio de 2024.

RESUMO

A Tese de Doutorado desenvolvida analisou como o tema do Sagrado Feminino se estruturou nas obras das poetisas Arriete Vilela e Maria Teresa Horta, observando como se dão os desdobramentos desse mote, bem como as inconsonâncias e convergências relacionadas ao assunto quando da comparação do fazer poético dessas escritoras. A investigação se dá por meio de pesquisa bibliográfica, tendo como *corpus* as obras *Poesia Reunida* (2009), de Maria Teresa Horta, e *Obra Poética Reunida* (2010), de Arriete Vilela, embasando as considerações teóricas e análises nas obras de teóricas como Simone de Beauvoir (1967), Clarissa Pinkola Estés (2018), Luce Irigaray (1992), Hélène Cixous (2022), Heloisa Buarque de Hollanda (2020) e Luiza Lobo (1986), dentre outras e outros. Adotou-se como método de análise a Mitocrítica, a Mitanálise, a Crítica Feminista e a Literatura Comparada. Parte-se do pressuposto de que o Sagrado Feminino, arquétipo recorrente na mitologia de diversos povos, influencia uma “filosofia” que centraliza e valoriza aspectos físicos e mentais da figura feminina, fortalecendo o movimento de empoderamento feminino. Busca-se, ainda, observar como os estereótipos, imagens, símbolos e mitos, nem sempre de natureza positiva, se cristalizaram no imaginário coletivo e foram repassados, muitas vezes de forma inconsciente, de uma geração à outra, alicerçando preconceitos e dogmas que reforçam a desigualdade entre gêneros. Nesse âmbito, averigua-se em que espaços que o tema do Sagrado Feminino tem sido evocado na sociedade atual e quais os contornos que o imaginário social reflete no que diz respeito à feminilidade, bem como comparar as divergências e convergências existentes nas líricas de Vilela e Horta, no tocante às leituras simbólicas do feminino, analisando os movimentos de perenidade, derivações e desgastes de mitos, imagens e símbolos nas obras dessas poetisas. O resultado demonstra que Horta e Vilela apresentam fazeres poéticos em que a resistência à opressão experimentada pela mulher na sociedade em que ressoam altissonantes os ecos do patriarcado se faz presente de forma consolidada, revelando-se tanto de forma direta, bem como por meio do arcabouço imaginário a que recorrem. Ainda que de formas distintas, ambas as poetisas possuem voz ativa no embate cotidiano que alimenta a luta das mulheres por igualdade e valorização do Sagrado Feminino.

PALAVRAS-CHAVE: Arriete Vilela. Maria Teresa Horta. Escrita feminina. Sagrado Feminino. Imaginário. Feminismo. Igualdade. Resistência. Liberdade.

SCHMIDT, Clarice Braatz. **The archetype of the sacred feminine and its developments in the lyrics of Arriete Vilela and Maria Teresa Horta: inconsonances and convergences.** 2024 162 f. Thesis (Doctorate in Literature) – Postgraduate Program in Literature, State University of Western Paraná – UNIOESTE, Cascavel, 2024. Advisor: Prof. Dr. Antonio Donizeti da Cruz. Defense: May 8, 2024.

ABSTRACT

This doctoral thesis aims to establish how the theme of the sacred feminine is structured in the works of the poets Arriete Vilela and Maria Teresa Horta to prove the unfolding of this motto, as well as the inconsistencies and convergences related to the subject when comparing the poetic work of these writers. The research was carried out through bibliographical research, using as a corpus the works *Poesia Reunida* (2009) by Maria Teresa Horta and *Obra Poética Reunida* (2010) by Arriete Vilela, basing the theoretical considerations and analysis on the works of theorists such as Simone de Beauvoir (1967), Clarissa Pinkola Estés (2018), Luce Irigaray (1992), Hélène Cixous (2022), Heloisa Buarque de Hollanda (2020) and Luiza Lobo (1986), among others. We assumed that the sacred feminine, a recurring archetype in the mythology of various peoples, influences a "philosophy" that centralizes and values the physical and mental aspects of the female figure, strengthening the female empowerment movement. We will also try to observe how stereotypes, images, symbols, and myths, not always of a positive nature, have crystallized in the collective imagination and have been passed on, often unconsciously, from one generation to the next, underpinning prejudices and dogmas that reinforce gender inequality. In this context, we intend to find out in which spaces the theme of the sacred feminine has been evoked in today's society and what contours the social imaginary reflects concerning femininity, as well as comparing the divergences and convergences in the lyrics of Vilela and Horta, about symbolic readings of the feminine, analyzing the movements of perennality, derivations and wear and tear of myths, images, and symbols in the works of these poets. We assume that the result found will show that Horta and Vilela present poetic works in which resistance to the oppression experienced by women in a society in which the echoes of patriarchy resound loudly are present in a consolidated way, revealing themselves both directly and through the imaginary framework to which they resort. Although in different ways, both poets have an active voice in the daily struggle that fuels women's fight for equality and appreciation of the sacred feminine.

KEYWORDS: Arriete Vilela. Maria Teresa Horta. Feminine writing. Sacred Feminine. Imaginary. Feminism. Equality. Resistance. Freedom.

SUMÁRIO

PRELÚDIO COMPOSTO POR PÁGINAS ALEATÓRIAS DE UM DIÁRIO DE INQUIETAÇÕES	11
INTRODUÇÃO	18
1 DE MULHERES, MITOS, IMAGENS E SÍMBOLOS: CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS SOBRE O SAGRADO FEMININO.....	41
2 DO SAGRADO FEMININO EM TEMPOS DE RECRUDESCIMENTO: A ATUAL ESFERA RELIGIOSA, POLÍTICA E CULTURAL	60
3 DO ATÁVICO AO ERÓTICO: A FEMINILIDADE NO <i>MUNDO IMAGINALIS</i> DE MARIA TERESA Horta.....	82
4 DO FACTUAL AO FICCIONAL: A FEMINILIDADE NO UNIVERSO LITERÁRIO DE ARRIETE Vilela	125
5 MARIA TERESA Horta E ARRIETE Vilela: INCONSONÂNCIAS E CONVERGÊNCIAS.....	172
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS ou ÚLTIMAS PALAVRAS DE UM DIÁRIO INFINITO	222
POSLÚDIO AO ENTARDECER.....	228
A HORA MÁGICA DAS CLARICES.....	230
REFERÊNCIAS.....	233

PRELÚDIO COMPOSTO POR PÁGINAS ALEATÓRIAS DE UM DIÁRIO DE INQUIETAÇÕES

Viver não é coragem,
saber que se vive é a coragem.
(Clarice Lispector).¹

“Escrever/ me desrealiza.// E por isso ser/ tão humanamente/ necessário,/ abrandam-se-me todas/ as angústias.” (Vilela, 2010, p. 378). Este poema é tão conciso, profundo e revelador para uma pesquisadora que, como eu, enxerga, ao longo de sua trajetória acadêmica, a ressonância de suas experiências mais íntimas em todo o seu trabalho. Falar sobre o ser mulher, sendo mulher, e ocupando esse lugar de fala, não é uma tarefa simples. É desrealizar-se, descosturar-se, desfilar-se, desconstruir-se a cada frase, a cada palavra, para então encontrar o lugar onde sua voz possa ser ouvida e suas angústias expressadas. Eu teço e desteco, como Penélope. Contudo, sem esperar um retorno. Fiel apenas a mim mesma.

Poderiam algumas desavisadas argumentar: Exagero! Estamos no século XXI! Você está fazendo muito alarde! Isso é coisa de feminista radical sem ocupação! Vá lavar uma louça! Temos os mesmos direitos! Até mais direitos que os homens! Onde está a Lei “Zé” da Penha? Falamos mais que os homens! Mas somos realmente ouvidas?

Por que, em pleno século XXI, ainda necessitamos de uma legislação para prevenir que alguém nos mate simplesmente por sermos mulheres? Por que ainda é necessário explicar, mesmo para mulheres do meu círculo social, que não existem atividades exclusivamente femininas ou masculinas? Por que ainda tenho que justificar minha escolha de não cozinhar, enquanto alguns homens se sentem no direito de exigir: “mas você vai cozinhar para mim”? Por que ainda devo explicar que não dependo de um marido para alcançar a realização pessoal como mulher? Por que as pessoas ainda se surpreendem quando afirmo que meu trabalho me proporciona mais satisfação do que a maternidade? Por que sempre há homens que duvidam da minha capacidade de comprar uma propriedade ou um veículo sem assistência masculina? Por que, em qualquer lugar que eu vá, sempre há um homem pronto para me oferecer conselhos sobre segurança, presumindo minha fragilidade e

¹ LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G.H.** 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2015, p. 25.

desproteção? Por que ainda sou obrigada a ouvir um homem não qualificado se considerando mais competente do que eu em assuntos nos quais sou especialista?

Venho de uma família estranha, confusa e disfuncional, marcada por violência, racismo, homofobia e machismo.

Lembro-me vividamente da minha avó, cuja memória se estende por um tempo distante, com sua espingarda pronta na janela da cozinha, preparada para abater um frango. Ela costumava ordenar: "Vá buscá-lo, Fulano!" O nome do meu tio desapareceu na neblina da memória. Não importa. Ele era apenas mais um dos muitos homens abusivos - assim como meu avô, já falecido. Após a morte dele, minha avó assumiu o controle com mão de ferro. Com a espingarda carregada e o chicote em punho, ela castigava os filhos já adultos. Ela ocupou o lugar endurecido deixado pelo avô. Não posso julgá-la. Foi assim que ela conseguiu se proteger. O frango, agora com a cabeça estilhaçada pelo tiro da espingarda, se transformava em uma galinhada mágica, preparada com maestria no fogão à lenha. À tarde, paradoxalmente, a violência da espingarda cedia lugar às rezas e aos benzimentos, que eu observava de soslaio no canto da varanda. Um copo com água e sal grosso na cabeça da pessoa desconhecida, um ramo de arruda, e as palavras de um rezo ainda audíveis: "O que veio da terra, que volte para a terra! O que veio do ar, que volte para o ar! O que veio da água, que volte para a água! O que veio do vento, que volte para o vento!" Um olhar lateral da minha avó interrompia a prece: "Saia daqui, Clarice! Você quer que a dor de cabeça venha para você, menina!" Até hoje, em cada crise crônica de enxaqueca, recordo desse dia, das palavras da vovó, e penso comigo mesma: "Poxa, vovó, era apenas curiosidade!" Guardo sua predileção por encantamentos, benzimentos. Seu fascínio pelos rios. Ela conhecia tão bem as águas do rio Uruguai. Banhava-se nele. Era a senhora das águas. A senhora das águas e da região, pequena de estatura, mas complexa em sua essência. Simples em sua maneira de viver, mas complexa em seu mundo interior. Jamais será plenamente compreendida. Permanece perdida no tempo e na história. Após o falecimento do esposo, ela emergiu como a grande senhora de um metro e quarenta e sete centímetros de altura, diante dos jovens homens que, literalmente, se curvavam perante o estalar do seu chicote. Ainda ecoa em meus ouvidos o som dele sobre as costas dos meus tios, ignotos e embriagados. Porém, para alcançar tal posição, ela suportou humilhação, agressão e a mais pura violência perpetrada pelo meu avô.

Mamãe era como um aroma de Natal. Inicialmente protestante, depois aderiu à fé Batista. Aos 14 anos, fugiu de casa, mas foi recapturada e forçada pelo meu avô a se casar. Assim, contrariada, ela gerou sete filhos em um casamento fracassado. Tão fracassado quanto a sua mente pode imaginar. Embora tenha se separado, nunca legalmente, pois as convenções não permitiam. Tornou-se viúva tardiamente. Conheceu meu genitor antes disso, mas já estava separada. Mesmo assim, foi julgada por isso, rotulada como adúltera, mulher de má reputação. Assim, eu, sua oitava filha, surgiu bem depois dos outros sete. O resultado da ignomínia de mamãe. Isso diz muito sobre mim. Será sorte ou azar? Não sei ao certo. Prefiro acreditar que foi sorte minha. Torço para que meu genitor, que nunca conheci, tenha sido para ela o afeto, o desejo, o prazer e a alegria que ela nunca encontrou em seu infeliz casamento. Mesmo que apenas por um breve momento. Quando minha mãe falava sobre meu pai, três meses antes de sua morte, seus olhos brilhavam. Ela era uma mulher forte e bonita, mas o mundo foi extremamente cruel com ela. A família também. A vida, então, foi implacável. Ainda assim, ela era como aquela flor que insiste em florescer entre as pedras. Será que ela foi amada? Não tenho certeza. Queria muito poder perguntar. Mas sei que ela amou. Amou um namorado cujo destino desconhecemos. Meu avô o afastou. Mamãe temia que vovô o tivesse matado. São narrativas perdidas no tempo, que nunca saberemos se são reais ou não.

Só sei que mamãe era como uma manhã primaveril. Percorra a Rua Mem de Sá, na altura do Colégio Cristo Rei, em Marechal Cândido Rondon, durante a primavera, e você sentirá o aroma dela. Assim era ela. Fisicamente, partiu há quase 31 anos, mas todo ano sua fragrância visita os atentos. Eu a sinto. Não quer esperar pela primavera? Asse biscoitos em casa. Ou, em dias chuvosos, faça bolinhos com massa de pão. Ela estará lá, sentada à ponta da mesa, segurando a cuia de chimarrão, orientando sobre a espessura ideal da massa. Mamãe era peculiar. Vocês não podem nem imaginar os chás e os unguentos que ela preparava! E aqueles temíveis bichinhos de amendoim! Pessoas sensíveis não estão preparadas para essa história! Valei-me, Nossa Senhora! Ela até possuía um jabuti. Dizia que era bom para a bronquite dormir com o animalzinho caminhando pelo quarto. Eu gostava de vê-la preparar xarope entre as bananeiras, numa noite de lua cheia, para o meu sobrinho que sofria de bronquite. Aliás, ele era o neto preferido. Era o menino da sua vovó. A avó mais amorosa que um menino poderia desejar. Ele foi o neto mais feliz até perdê-

la aos dez anos de idade. Aliás, perder mamãe foi um divisor de águas. Tanto para mim quanto para ele. Nunca mais o vi sorrir com a mesma intensidade. E eu?

Bem... Naquele dia, comemorava-se meu décimo quinto aniversário e, sem dúvida, não planejava passar a noite velando minha mãe...

Eu me tornei um caso à parte. Mamãe era minha família. Para os demais eu era um adendo. Um apêndice prestes a infeccionar que precisava ser removido. Sempre fui um mal, uma nódoa, uma mácula na história da “perfeita família feliz” – porém já desfeita antes mesmo de meu nascimento – que guarda histórias de abusos físicos, psicológicos, estupros e incestos como se fossem contos de fadas.

Por um longo período, enfrentei o sofrimento de não ser aceita e de não me sentir parte dessa narrativa desonesta e mal concebida. Tentaram incessantemente me rebaixar, humilhar e eliminar. Hoje, experimento um senso de alívio ao perceber que minha avó e minha mãe deram início, ainda que de maneira sutil e dentro das limitações de seu conhecimento, a um processo que abriu espaço para que eu, atualmente, possa optar por não participar mais de uma história que perpetua abusos e silenciamento, e que mantém um padrão absurdo completamente recorrente.

Fui eu mesma quem cortou os laços que me ligavam a eles. Ainda restam alguns linhames, cada vez mais frágeis, que serão gradualmente rompidos por completo. Fui obrigada a desenvolver força, a me tornar resistente, como um cardo, talvez até mesmo um cacto, nesse processo. Hoje, sou espinhosa. São poucos aqueles que testemunham meu florescer. Ainda menos os que merecem. Sou seletiva em meus afetos. Poucos são meus amores. Poucos são meus amigos. Como tão bem expressou Adélia Prado, o amor é uma palavra de luxo! Não deve ser desperdiçada com “vadios afetos”, como afirma Arriete Vilela.

Dentro desse contexto, a instrução formal desempenhou um papel crucial. Quando iniciei minha trajetória acadêmica, já era esposa, mãe e seguidora fervorosa de uma religião fundamentalista, envolta pela influência do patriarcado. Desde a infância, nutri uma paixão pela leitura, apesar de ter sido criada em um ambiente pouco instruído e ser filha de uma mulher analfabeta. A curiosidade sempre foi uma parte essencial de minha identidade, em grande parte influenciada pela capacidade de minha mãe de adquirir conhecimento de outras maneiras, mesmo sem saber ler. Ela sempre foi uma ouvinte atenta e uma excelente contadora de histórias. Uma das primeiras conquistas que a educação formal me proporcionou foi uma visão crítica em relação à religiosidade cega que presenciava.

Desde cedo, percebi o julgamento que recaía sobre minha mãe na igreja, e isso sempre me incomodou profundamente. Como uma observadora atenta, questionava as contradições presentes na narrativa religiosa. A igreja muitas vezes fechava os olhos para casos de adultério entre os membros influentes, enquanto continuava a crucificar minha mãe por ser uma mulher separada (mesmo que fosse viúva na época) e a mim também, por ser considerada o "fruto proibido".

Quando já se possui esse incômodo intrínseco e se é exposto a pensadores que desafiam os padrões estabelecidos, o processo de libertação desses nós que nos prendem a modelos falidos e opressivos se torna natural. Ao longo dos anos, tive a oportunidade de conhecer outros grupos religiosos, mas percebi que os discursos sobre a submissão da mulher eram consistentes em todas as partes. E onde me encontrava eu? Claramente, como alguém fora da graça divina por discordar dessas ideias.

O que me intrigava era como muitas mulheres encontravam conforto nesse discurso. É evidente que a alienação é um fenômeno poderoso, porém, nem todas são vítimas dela. Algumas são coniventes. Não devemos ser ingênuos a esse respeito.

Pois bem, posso afirmar que, dentro de mim, o terreno já estava arado. Apenas faltava a semente para que novas ideias florescessem e eu encontrasse as respostas que tanto buscava. Ou melhor, encontrasse mais indagações. Em síntese, as descobertas que fiz ao longo dessa jornada também confirmaram que meu desconforto em relação ao casamento não era algo incomum. Decidi, então, me divorciar. Cada aspecto da liberdade conquistada valeu cada desafio enfrentado. Naturalmente, fui alvo de julgamentos ao tomar essa decisão. Ouvi acusações de estar sob influência demoníaca. Progressivamente, meu filho se afastou de mim. Decidi desfazer a ilusão da família perfeita que todos admiravam, priorizando meu próprio bem-estar em vez de me submeter a um casamento infeliz, como esperado de uma mulher considerada virtuosa.

Também fui frequentemente julgada por não encontrar na maternidade a minha realização pessoal. A maternidade, para mim, não é uma das maravilhas do mundo. Hoje, compreendo que não há nada de incomum em sentir dessa forma. Eu amo meu filho, mas ele não é a única razão para a minha existência. Logo percebi que a felicidade de uma mulher não pode depender exclusivamente da vida dos filhos, pois eles crescem rapidamente e seguem seus próprios caminhos, enquanto a mãe

precisa manter sua própria identidade para não se perder em desilusões intermináveis. De fato, ao avaliar cuidadosamente, percebo que a maternidade talvez tenha me trazido mais desafios do que alegrias.

O meu desconforto em reverenciar um deus homem megalômano também não é de caráter atípico. Prefiro o ateísmo a uma religião monoteísta que exclui a divindade feminina. Aliás, ateus tendem a ser mais pacíficos e abstêm-se de cometer atos de violência em nome de qualquer deidade. Além disso, não interferem no meu descanso ao baterem à minha porta, usualmente nos dias de sábado ou domingo, para divulgar publicações que retratam um paraíso onde um leão e um jumento pastam. Experimentei significativas dificuldades até chegar ao entendimento de que minha espiritualidade não necessita conformar-se aos padrões que me foram impostos.

Compreendi que não interessa a mim se minhas escolhas são inaceitáveis para os outros. Inaceitável é uma sociedade que, mesmo no século XXI, não aprendeu a respeitar as escolhas, opiniões e espaços alheios. Inaceitável é ainda vivermos em uma sociedade marcada por misoginia, racismo, colonialismo, homofobia e machismo. Inaceitável é continuar ouvindo expressões como "isso é coisa de mulher" e "isso é coisa de homem"! Inaceitável é que alguém se sinta no direito de ditar o que é aceitável ou não em relação à vida, que é exclusivamente sua! Podem ser palavras ásperas e incisivas? Certamente! Porém, uma sociedade que constantemente nos julga, oprime e tenta regular nossas vidas deve estar preparada para enfrentar críticas dessa natureza.

Cada uma desses desconfortos converteu-se em leituras, em reflexões, em um Projeto de Pesquisa Individual atrelado ao TIDE (Tempo Integral de Dedicação Exclusiva), intitulado “De ‘Amélia’ a ‘Feminazzi’: nuances ou extremos de violência simbólica?”, que, por sua vez, gerou a produção de artigos e participação em eventos. Esse foi o ponto de partida para o desenvolvimento do Projeto de Doutorado que resultou nesta Tese de Doutorado. Os desconfortos e reflexões ao longo da minha trajetória de vida, aliados às habilidades adquiridas durante minha carreira profissional, proporcionaram o arcabouço necessário para a investigação que ora se apresenta. Em meio a um contexto de contínuas batalhas pelos direitos das mulheres, torna-se essencial abordar temas que permeiam nosso cotidiano enquanto mulheres e profissionais.

É por essa razão que nós, mulheres pesquisadoras, devemos falar! Falar por nós mesmas. E falar também em nome das outras mulheres. E se nossas vozes não forem ouvidas, que gritemos. Mas não nos silenciemos mais! Que o ambiente acadêmico não seja mais tolerante à misoginia! Que oportunize, cada vez mais, espaços em que a condição e papel da mulher na sociedade possam ser debatidos de forma clara e honesta.

Que nossas vozes ecoem livremente em todos os lugares, sem censura e sem constrangimentos. E que defendamos tudo o que foi conquistado por aquelas que vieram antes de nós! E se não pudermos falar, sigamos o exemplo de Hélène Cixous:

“Eu dizia às amigas: é a nossa vez de rir. Nossa vez de escrever. Escrever? – Sim. É a maneira mais íntima de investigar, a mais potente, a mais econômica, o suplemento mais mágico, o mais democrático. Papel, imaginação e decolar! Eu havia descoberto a maneira mais segura e mais universal de escapar quando era cativa da história” (Cixous, 2022, p. 30).

INTRODUÇÃO

Esta Tese propõe formular como as produções poéticas de duas escritoras contemporâneas, Arriete Vilela e Maria Teresa Horta, uma brasileira e outra portuguesa, demonstram uma frente de luta e resistência à depreciação e menosprezo que enfrenta a mulher na sociedade com fortes resquícios patriarcais, ao evocarem em suas obras o tema do Sagrado Feminino, cuja presença revela a valorização do empoderamento feminino.

A investigação se dá por meio de pesquisa bibliográfica, tendo como *corpus* as obras *Poesia Reunida* (2009), de Maria Teresa Horta, e *Obra Poética Reunida* (2010), de Arriete Vilela, embasando as considerações teóricas e análises nas obras de teóricas como Simone de Beauvoir, Clarissa Pinkola Estés, Luce Irigaray, Hélène Cixous, Heloisa Buarque de Hollanda e Luiza Lobo, dentre outras e outros. Considerando a grande extensão das duas obras em análise, a seleção de poemas ocorreu de forma a privilegiar o maior número de temas possíveis no que diz respeito ao Sagrado Feminino na obra de ambas as poetisas. Tarefa nada fácil, diante da beleza e grandiosidade com que as autoras trabalham as questões que envolvem a escrita feminina. Assim, para facilitar o recorte, escolheram-se as duas obras mencionadas acima, que reúnem os poemas produzidos por Horta até o ano de 2009 e os produzidos por Vilela até 2010, vez que tal recorte permite a análise de um período semelhante de produção artística das autoras.

Parte-se do pressuposto de que as poetisas, em seus escritos, recorrem a mitos, imagens e símbolos que remetem aos arquétipos femininos como um dos meios de resgatar, transmitir e valorizar uma herança cultural pautada na figura da mulher, em resistência aos ecos do patriarcalismo que impera como fonte de sujeição, ressignificando, assim, o papel e o lugar da mulher na sociedade contemporânea através de reflexões a respeito do tolhimento da voz feminina e da submissão, muitas vezes voluntária, a um sistema que oprime a mulher e reforça a desigualdade entre gêneros.

Duas problematizações aqui se fazem necessárias. A primeira: o patriarcalismo ainda existe ou são apenas seus ecos que ainda se ouvem? O patriarcalismo refere-se a um sistema social e político em que o poder é predominantemente exercido por homens, que ocupam posições de autoridade e controle sobre os recursos e as instituições. Nesse sistema, as estruturas sociais, econômicas e políticas são

organizadas em torno da figura do patriarca, que detém o poder e toma as principais decisões em nome da família ou da comunidade. Nesse sentido, visivelmente, ainda sofremos o patriarcalismo. Por outro lado, no entanto, o pós-patriarcalismo é uma ideologia que busca superar as hierarquias de gênero e os padrões de dominação masculina presentes no patriarcalismo. Defende a igualdade de gênero, a valorização das contribuições de mulheres e outras identidades de gênero, e a desconstrução dos estereótipos de masculinidade e feminilidade que sustentam o patriarcado. Ou seja, também vivenciamos o pós-patriarcalismo. Em suma, enquanto o patriarcalismo se baseia na manutenção do poder e privilégios masculinos, o pós-patriarcalismo busca promover a equidade de gênero e a diversidade, reconhecendo que as hierarquias de gênero são socialmente construídas e podem ser transformadas para criar sociedades mais justas e inclusivas. Logo, vivenciamos a luta contra o patriarcalismo, que a passos muito lentos tem desmoronado. Aqui, sempre que citarmos o patriarcalismo/patriarcado, será no sentido de um conjunto de práticas, crenças, valores e normas que sustentam e justificam a dominação masculina na sociedade. Essa ideologia atribui aos homens um papel de superioridade sobre as mulheres e outras identidades de gênero, legitimando assim a hierarquia de gênero existente.

A segunda questão levantada aborda a submissão voluntária de algumas mulheres, uma questão que envolve uma perspectiva profundamente pessoal. Movimentos feministas argumentam que a submissão nunca é verdadeiramente voluntária, pois é frequentemente influenciada por condições que alienam a mulher. Essa submissão é vista como uma resposta complexa a pressões sociais, culturais e estruturais que restringem as escolhas das mulheres. No entanto, surge a indagação se não há, de fato, mulheres que escolham conscientemente assumir uma posição de submissão.

Existem duas questões importantes a serem consideradas aqui. Primeiramente, questiona-se se o patriarcalismo ainda persiste ou se são apenas resquícios que ainda ressoam. O patriarcalismo refere-se a um sistema social e político em que o poder é predominantemente exercido por homens, que ocupam posições de autoridade e controle sobre recursos e instituições. Nesse sistema, as estruturas sociais, econômicas e políticas giram em torno da figura do patriarca, que detém o poder e toma as principais decisões em nome da família ou comunidade. Em suma, ainda enfrentamos o patriarcalismo de forma evidente. No entanto, também vivemos o pós-patriarcalismo, uma ideologia que busca superar as hierarquias de

gênero e os padrões de dominação masculina presentes no patriarcalismo. Ela defende a igualdade de gênero, valoriza as contribuições de mulheres e outras identidades de gênero, e desconstrói os estereótipos de masculinidade e feminilidade que sustentam o patriarcado. Portanto, enquanto o patriarcalismo busca manter o poder e os privilégios masculinos, o pós-patriarcalismo busca promover a equidade de gênero e a diversidade, reconhecendo que as hierarquias de gênero são socialmente construídas e podem ser transformadas para criar sociedades mais justas e inclusivas. Quanto à segunda questão, ela aborda a submissão voluntária de algumas mulheres ao patriarcalismo. Movimentos feministas argumentam que essa submissão nunca é verdadeiramente voluntária, pois é influenciada por condições que alienam as mulheres. Surge, porém, a questão se não há, de fato, mulheres que escolhem conscientemente assumir uma posição de submissão. Pergunta difícil de ser respondida. O que podemos afirmar é que há mulheres que defendem os valores do patriarcado com mais afinco que os homens e repassam esses atributos morais a seus descendentes, perpetrando esse padrão opressor.

O atual cenário – nacional e mundial – demonstra um forte recrudescimento da ala conservadora da sociedade, que tem defendido de forma obstinada os “princípios” de ordem patriarcal, falocêntricos, misóginos e heteronormativos. Por seu turno, os grupos que lutam por igualdade de direitos (sejam eles relacionados a questões de gênero, de classe social, de ordem religiosa, dentre outras), também tem se manifestado, buscando evitar, assim, que direitos conquistados a duras penas sejam afanados². Não raro nota-se a forte inversão de valores, que culmina em machismo e preconceito contra tudo que não se submete passivamente ao universo com elementos que demarcam os fortes resquícios da sociedade patriarcal.

Assim, pensar a história da mulher e os discursos que lhe perpassam é pensar, necessariamente, as distinções que marcam homens e mulheres no panorama sócio-histórico-cultural. Ao longo da história sempre houve mulheres que se recusaram a assumir o estrito espaço que lhes era reservado nas sociedades marcadamente patriarcais. Da mesma forma que o discurso cotidiano parece acenar para a

² Como aconteceu recentemente na Itália, onde, sob a nova legislação aprovada pelo governo da primeira-ministra Giorgia Meloni, filiada a um partido Ultraconservador, começou-se a remover os nomes de mães gays não biológicas das certidões de nascimento de seus filhos. <https://www.cnnbrasil.com.br/internacional/italia-comeca-a-remover-nomes-de-maes-lesbicas-de-certidoes-de-nascimento/>. Acesso em 15 de abril de 2024.

possibilidade de que sempre haverá mulheres que contribuem para a perpetuação do machismo.

Mas o que permanece e o que se dilui no discurso que tange à imagem feminina ao longo das décadas? O que provocou rupturas no discurso contemporâneo sobre a mulher e o que se manteve inerte? Geralmente, falar em gênero importa em discutir o comportamento e as relações entre mulher/homem na sociedade. Mas, e as relações existentes entre mulher/mulher? Como se constituem discursivamente? As transformações sociais incorreram em alterações dos papéis de homens e mulheres na sociedade, mas a tão sonhada “igualdade” é realmente objeto de desejo de todas as mulheres? Quais os meios de resistência utilizados na sociedade atual para combater a crescente onda conservadora? Eis algumas das indagações que movem esta investigação.

Tem-se como hipótese que um dos meios utilizados para o rechaço aos ataques reacionários encontra-se nas manifestações artísticas, através das quais aquelas vozes que o conservadorismo tenta calar podem se expressar. E, dentro desse conjunto de bens culturais – que, muitas vezes, serve como forma de oposição e superação – insere-se, também, a produção literária. Ainda que de forma tardia e considerando que mesmo nas Artes as alas conservadoras procuram silenciar as chamadas minorias, a Literatura, bem como outras Artes, tem aberto espaço para a voz das minorias, sejam elas alvo de silenciamento por motivos de gênero, etnia, classe social, dentre outras.

Justifica-se a escolha das obras das poetisas Arriete Vilela e Maria Teresa Horta pela importância de ambas no cenário da lírica contemporânea, bem como pela história que acompanha a produção artística das escritoras. Apesar da existência de um número significativo de estudos a respeito da produção literária de Horta, inclusive no meio acadêmico brasileiro, nota-se que ainda há poucas investigações sistematizadas sobre a lírica de Vilela, salientando-se que, de uma leitura inicial, percebe-se que há similaridades em seus fazeres poéticos, tanto no aspecto formal quanto temático, o que instiga uma averiguação mais atenta sobre essas correspondências. Não há nenhum estudo que compare as obras das autoras aqui estudadas.

No que tange à temática escolhida para investigação, opta-se pelo tema do Sagrado Feminino por ser um assunto provocativo, que se relaciona a inúmeras imagens e símbolos presentes na literatura de todos os tempos, bem como por ser

um tema diretamente ligado à condição da mulher na sociedade, propiciador de que se compreenda como o imaginário a respeito da mulher é cravejado de releituras simbólicas desse arquétipo, que ao ser reevocado, se reatualiza, desdobrando-se em múltiplos sentidos. Há que se mencionar que nas líricas de Horta e Vilela esse mote se faz presente não apenas de forma direta, mas pulverizado em imagens diversas que remetem à feminilidade.

Ademais, cumpre ressaltar que, na atualidade, os temas relacionados ao Sagrado Feminino têm se destacado, também, em outras formas literárias além da poesia, bem como em manifestações artísticas diversas, além de ganharem espaço nas discussões de cunho religioso, político e filosófico, como uma forma de resistência, vez que presenciamos um momento em que a misoginia e outras formas de preconceito têm se fortalecido entre aqueles grupos que defendem ideias de menosprezo, se não de desprezo, não só pelas mulheres, mas por tudo aquilo que não se encaixa em uma perspectiva patriarcal, masculina, heteronormativa e conservadora, realidade que também justifica a escolha pelo tema de pesquisa. Há que se mencionar que, de certa forma, a busca pelo Sagrado Feminino tornou-se, inclusive, um certo modismo. Porém, nem tudo que é praticado sob essa alcunha está realmente relacionado com o arquétipo em sua essência mais profunda.

Assim, objetiva-se de forma geral analisar o arquétipo do Sagrado Feminino nas obras da poeta brasileira Arriete Vilela e da poeta portuguesa Maria Teresa Horta, sistematizando um estudo comparativo das obras dessas autoras, em que também se proceda à verificação e descrição da relevância desse tema para a formatação do imaginário feminino contemporâneo e sua significância dentro do constructo literário.

Além disso, busca-se verificar as análises referentes ao Sagrado Feminino, bem como a mitos, imagens e símbolos que o abrangem, em obras de teóricos como Clarissa Pinkola Estés (2018), Flávia Regina Marquetti (2013), Camila Goods Damm (2019), Carl Jung (1986), Gilbert Durand (1982,1996,1997), Gaston Bachelard (1988) e Mircea Eliade (1992), dentre outros, pautando-se nesses autores, ainda, os conceitos de imaginação, mito, imagem, símbolo e arquétipo, bem como examinar os espaços em que a questão do Sagrado Feminino tem sido evocada na sociedade atual e qual sua importância para os contornos que o imaginário social reflete no que diz respeito à feminilidade.

De mais a mais, espera-se diferenciar as leituras simbólicas do feminino evidenciadas nas obras das poetisas, apontando, assim, as divergências e

convergências existentes nas líricas de Horta e Vilela no que diz respeito ao tema proposto, tentando verificar a influência do contexto histórico, cultural e social nas dessemelhanças e proximidades observadas nas obras das autoras em análise, observando, dessa maneira, movimentos de perenidade, derivações e desgastes de mitos, imagens e símbolos.

Salienta-se que, apesar da existência de Teses que versam sobre o Sagrado Feminino nas mais distintas perspectivas, em tal amplitude que seria difícil nominar todas aqui, não há nenhum estudo sistematizado que tenha analisado e estruturado como se dá a recorrência a esse tema, comparativamente, nas líricas de Arriete Vilela e Maria Teresa Horta.

A tese é composta de cinco capítulos: 1) “De mulheres, mitos, imagens e símbolos: considerações teóricas sobre o Sagrado Feminino”, em que serão discutidos conceitos pertinentes ao tema investigado; 2) “Do Sagrado Feminino em tempos de recrudescimento: a atual esfera religiosa, política e cultural”, em que buscar-se observar e analisar como o Sagrado Feminino é resgatado, discutido, valorizado ou recriminado por grupos progressistas e por grupos conservadores do atual cenário brasileiro e mundial; 3) “Do atávico ao erótico: a feminilidade no *mundo imaginalis* de Maria Teresa Horta”, em que ocorrerá a análise da feminilidade na lírica de Horta; 4) “Do factual ao ficcional: a feminilidade no universo literário de Arriete Vilela”, no qual o foco de análise será a figura feminina e temas correlatos na obra de Vilela; 5) “Maria Teresa Horta e Arriete Vilela: inconsonâncias e convergências”, capítulo final em que será sistematizada a comparação entre as obras das duas poetisas, enfocando como ambas abordam o tema do Sagrado Feminino, bem como outros temas, símbolos, mitos e estruturas que demonstram similaridades em suas escritas.

A metodologia adotada para o desenvolvimento da análise pauta-se na Mitocrítica, na Mitanálise, nos pressupostos da Literatura Comparada e na Crítica Feminista.

A mitocrítica, conforme preconiza Durand,

é justamente uma crítica do tipo crítica literária, como se diz, crítica de um texto, crítica que tenta pôr a descoberto por detrás do texto, quer seja um texto literário (poema, romance, peça de teatro etc.) ou mesmo o estilo de todo o conjunto de uma época [...] que tenta por a descoberto um núcleo mítico, uma narrativa fundamentadora” (Durand, 1982, p. 65-66).

Em outras palavras, a mitocrítica “é pôr em relevo na obra [...] um mito que actua por detrás da narrativa” (1982, p. 73). A mitanálise, por sua vez, consiste no deslocamento do método mitocrítico para um campo mais vasto que o do texto literário, a saber, “o campo do aparelho ou das instituições ou das práticas sociais. Ou seja, o campo da Sociologia” (Durand, 1982, p. 87).

Justifica-se a opção por essa metodologia de análise, pois a mitocrítica e a mitanálise, por serem metodologias alicerçadas no dinamismo interno dos mitos, possibilitam uma investigação que perscruta o ser mesmo da obra, mediante o confronto do universo mítico que forma a compreensão do leitor com o universo mítico que emerge da leitura de determinada obra literária. A crítica feminista, por sua vez, permite pensar a história da mulher e os discursos que lhe perpassam, deflagrando, necessariamente, as distinções que marcam homens e mulheres no panorama sócio-histórico-cultural. A história das mulheres, como observa Mary Del Priore, “não é só delas, é também aquela da família, da criança, do trabalho, da mídia, da literatura. É a história do seu corpo, da sua sexualidade, da violência que sofreram e que praticaram, da sua loucura, dos seus amores e dos seus sentimentos” (2000, p. 7). Assim, a crítica feminista permite pensar o que permanece e o que se dilui no discurso que tange à imagem feminina ao longo das décadas, bem como sobre o que provocou rupturas no discurso contemporâneo sobre a mulher e o que se manteve inerte, inclusive na literatura. No que tange ao comparativismo, serão utilizados os pressupostos teóricos adotados por Zilá Berndt, valorizando-se não apenas as semelhanças entre as produções das poetisas estudadas, mas também o que torna a obra de cada uma singular. Segundo Berndt:

A Literatura Comparada, hoje, deve, portanto, levar em conta a extraordinária movência da contemporaneidade e as passagens inter e transculturais que estão na gênese das literaturas em escala planetária, mas, sobretudo, das literaturas das Américas, cujo passado colonial e escravocrata foi marcado por intensas transferências multi, inter e transculturais, de onde extraíram características de heterogeneidade e inovação (Berndt, 2013, p. 214).

Nesse sentido, Berndt ressalta a importância da Literatura Comparada em reconhecer e compreender a dinâmica complexa da contemporaneidade, reconhecendo que há uma constante mudança e fluxo de ideias, culturas e experiências que caracterizam o mundo contemporâneo, destacando-se a necessidade de considerar as interações e influências culturais entre diferentes

regiões e povos. Isso inclui não apenas a troca de ideias dentro de uma cultura, mas também entre diferentes culturas, muitas vezes transcendendo fronteiras geográficas, étnicas, religiosas, culturais. Nas Américas, o passado colonial e escravocrata, contribuir de forma contundente para se pensar a heterogeneidade das manifestações literárias, salientando que, conforme Berndt, “todo escritor é nômade no plano de seu imaginário” (Berndt, 2013, p. 215). Logo,

é na transversalidade que deve ser praticado o viés comparatista, devendo inserir-se em uma rede aberta que privilegia os questionamentos em detrimento de respostas definitivas; os rastros e os detritos memoriais, isto é, o que ficou à margem, em detrimento do que está no fluxo principal (*mainstream*). É preciso, hoje, valer-se de um oxímoro para falar de Literatura Comparada: trata-se de uma disciplina, ou melhor, de um vasto campo inter, multi e transdisciplinar pautado por paradigmas inquietos... (Berndt, 2013, p. 220 – grifos do autor).

No que tange à crítica feminista, cumpre observar que, atualmente, conforme observa Lúcia Osana Zolin, há duas linhas predominantes de estudos, quais sejam, a crítica feminista anglo-americana e a crítica feminista francesa. A primeira preocupa-se com a análise dos estereótipos femininos, o sexismo que lhes é subjacente e a pouca representatividade da mulher na história. Tal perspectiva privilegia os estudos literários, focalizando a mulher enquanto leitora/escritora. Já a crítica feminista francesa evidencia as oposições duais e hierarquizadas, solidárias ao falocentrismo, que estabelecem as oposições homem/mulher, superior/inferior. O discurso feminino é reconhecido como marcadamente subversivo por essa corrente, sendo que tal discurso pode ser produzido tanto por mulheres quanto por homens, ultrapassando a dicotomia de gênero. Essa tendência cria o conceito de “sujeito em processo”, delimitando as modalidades do simbólico (marcadamente masculino) e semiótico (marcadamente feminino) na produção linguística. O espaço semiótico é reconhecido como o lugar do imaginário em que há uma significação alternativa do simbólico, que manifesta livremente a “linguagem sequestrada da mulher” (2005, p. 196), menosprezada pelo polo masculino da cultura, por colidir com a posição assumida como socialmente aceitável.

Dessas linhas, derivam várias vertentes, como o feminismo liberal, o feminismo marxista e o feminismo radical, dentre outros. Há que se destacar que, fora do eixo França/Estados-Unidos, também se produziu crítica feminista. No Brasil, de forma mais tardia, começou-se a discutir crítica feminista, academicamente, apenas

nos anos 80 do século XX, com o movimento de grupos de pesquisa como a ANPOLL (Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística) e a ABRALIC (Associação Brasileira de Literatura Comparada).

As diversas vertentes do feminismo surgiram e consolidaram-se durante as chamadas ondas feministas. Ao revisitar a trajetória das quatro ondas feministas, torna-se evidente que cada uma delas corresponde a diferentes períodos e enfoques de luta pela conquista dos direitos das mulheres e pela promoção da igualdade de gênero ao longo da história. Cada uma se distingue por suas próprias características, metas e realizações.

A primeira onda feminista, situada didaticamente entre o século XIX e o início do século XX, concentrou-se primordialmente na obtenção da igualdade de direitos para as mulheres, destacando-se, entre estes direitos, o direito ao voto. As manifestações associadas a este movimento, inicialmente modestas e geograficamente concentradas na Europa e nos Estados Unidos, frequentemente enfrentaram ridicularização. Nessa época, as mulheres careciam do direito ao voto e estavam legalmente subjugadas aos homens em termos de propriedade e outros aspectos legais. Surgiram, então, movimentos sufragistas em diversas partes do mundo, os quais militavam pela participação das mulheres na democracia através do sufrágio. Destacam-se figuras proeminentes como Susan B. Anthony, Elizabeth Cady Stanton e Emmeline Pankhurst, que lideraram campanhas em prol do sufrágio feminino.

É relevante observar que, embora o termo "feminista" não fosse comumente empregado na época, a Revolução Francesa desempenhou um papel de destaque no surgimento do movimento feminista. Os princípios de liberdade, igualdade e fraternidade proclamados durante esse período inspiraram as mulheres a reivindicar direitos que haviam sido historicamente negados a elas. Durante os eventos da Revolução Francesa, as mulheres assumiram papéis ativos, participando de protestos, petições e clubes políticos. Um exemplo notável desse engajamento foi a "Marcha das Mulheres" para Versalhes em 1789, na qual as mulheres de Paris protestaram contra a escassez de alimentos e o aumento dos preços do pão, evidenciando um anseio por mudanças sociais e políticas.

Entretanto, apesar da participação ativa das mulheres durante a Revolução Francesa e de suas demandas por igualdade, seus direitos ainda eram frequentemente negligenciados. Durante esse período, as mulheres não obtiveram o

direito ao voto nem outros direitos políticos significativos. Ao término da Revolução, a Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão, um documento central desse período histórico, adotado pela Assembleia Nacional Constituinte em 26 de agosto de 1789, estabeleceu os princípios básicos de liberdade e igualdade, influenciando movimentos democráticos ao redor do mundo. No entanto, é importante salientar que essa declaração, aplicável exclusivamente aos homens, não reconhecia explicitamente os direitos das mulheres, que ainda eram tratadas como propriedades dos homens.

Portanto, é plausível interpretar a Revolução Francesa como um catalisador para o surgimento do movimento feminista, uma vez que proporcionou inspiração e incentivo às mulheres para pleitearem igualdade e justiça. Essa relação histórica entre a Revolução Francesa e a primeira onda feminista ressalta a interação entre eventos políticos, sociais e culturais na batalha das mulheres por direitos e reconhecimento ao longo do tempo.

É notável que as mulheres dessa época mantinham a crença de que a conquista da igualdade se traduziria não apenas no acesso à educação, mas também em relações conjugais mais equitativas. É pertinente salientar que essas reivindicações começaram a ganhar forma já no período do Renascimento, à medida que se delineava o contexto da Modernidade. Durante o Renascimento, observou-se uma mudança paradigmática nos âmbitos social, político e educacional, à qual as mulheres se adaptaram. As transformações, perceptíveis já no século XVI, inspiraram algumas escritoras a demandar certa igualdade com os homens. Contudo, foi no período do Iluminismo que esse movimento ganhou maior impulso, uma vez que surgiram ideias burguesas que pregavam a igualdade, em contraposição ao discurso de superioridade da nobreza. Essas ideias inflamaram o pensamento das mulheres, levando-as a se considerar sujeitos de direitos e a refletir sobre sua condição na sociedade. Como resultado desse contexto, as mulheres participaram ativamente da Revolução Francesa, tanto teoricamente quanto fisicamente, integrando-se às fileiras dos movimentos revolucionários. No entanto, ao término da Revolução, os direitos conquistados eram restritos aos homens, que passaram a ser considerados cidadãos com direitos, principalmente de propriedade, conforme preconizado pelo liberalismo, cujos fundamentos foram primariamente delineados pelo filósofo John Locke. Para surpresa das mulheres que haviam participado ativamente da Revolução, elas não foram reconhecidas como sujeitos de direitos. Posteriormente, algumas mulheres que

havia contribuído intelectual e ativamente para a Revolução começaram a reclamar seus direitos. Destacam-se, nesse contexto, as obras de duas importantes pensadoras da época: na França, *Os Direitos das Mulheres e das Cidadãs*, de Olympe de Gouges, e na Inglaterra, *Reivindicação dos Direitos da Mulher*, de Mary Wollstonecraft. No entanto, essas obras não receberam o devido crédito e foram amplamente ignoradas pela Academia. No século seguinte, essas mulheres decidiram se organizar e formar um movimento feminista, que se tornou conhecido como movimento sufragista. Organizadas, elas desenvolveram várias estratégias para obter visibilidade. Inicialmente, suas ações eram pacíficas e, frequentemente, resultavam em ridicularização por parte dos homens, inclusive em propagandas nos jornais. No entanto, quando o movimento adotou formas mais violentas, como a destruição de propriedades, ele recebeu mais visibilidade, mesmo que de forma negativa. Esses eventos levaram as pessoas a refletir sobre a importância dos direitos das mulheres, inclusive aquelas que não estavam familiarizadas com o movimento feminista. Infelizmente, ao longo da história, constata-se que nenhum movimento obteve suas reivindicações sem adotar estratégias mais incisivas. Quando as mulheres adotaram essa abordagem, houve algum avanço em direção à conquista de seus objetivos. Lastimavelmente, em 1913, uma militante proeminente do movimento, Emily Wilding Davison, atirou-se diante do cavalo do rei da Inglaterra. Há relatos de que ela tenha cometido suicídio em prol do movimento, bem como relatos de que pretendia colocar uma bandeira do movimento ao redor do pescoço do cavalo. O fato é que ela foi atropelada pelo animal e morreu, tornando-se uma mártir. Esse evento gerou muito mais visibilidade para o movimento do que o esperado, pois sua morte fez com que muitos refletissem sobre a importância de as mulheres conquistarem os direitos almejados.

Também durante a primeira onda feminista, nos Estados Unidos, emergiu um movimento feminista vigoroso em busca de igualdade de direitos, especialmente o direito ao voto. Algumas mulheres americanas se aliaram aos homens negros que lutavam pela abolição da escravidão. Notavelmente, o movimento abolicionista obteve maior êxito em comparação ao movimento feminista, o qual progrediu em ritmo mais lento. No entanto, as mulheres continuaram a se mobilizar.

Em 1851, durante a Convenção de Direitos da Mulher em Akron, Ohio, uma figura proeminente surgiu: Sojourner Truth, uma mulher afro-americana e ex-escravizada. Ela realizou um discurso improvisado, porém eloquente e impactante,

que se tornou amplamente reconhecido. O discurso, frequentemente intitulado "Ain't I a Woman?" ("Não sou uma mulher?"), constituiu uma poderosa defesa da igualdade de gênero e racial. Sojourner Truth questionou as concepções tradicionais de feminilidade, evidenciando as adversidades enfrentadas pelas mulheres negras na época, além de confrontar as bases que sustentavam a desigualdade.

Aquele homem ali diz que é preciso ajudar as mulheres a subir numa carruagem, é preciso carregar elas quando atravessam um lamaçal e elas devem ocupar sempre os melhores lugares. Nunca ninguém me ajuda a subir numa carruagem, a passar por cima da lama ou me cede o melhor lugar! E não sou uma mulher? Olhem para mim! Olhem para meu braço! Eu capinei, eu plantei, juntei palha nos celeiros e homem nenhum conseguiu me superar! E não sou uma mulher? Eu consegui trabalhar e comer tanto quanto um homem – quando tinha o que comer – e também aguentei as chicotadas! E não sou uma mulher? Pari cinco filhos e a maioria deles foi vendida como escravos. Quando manifestei minha dor de mãe, ninguém, a não ser Jesus, me ouviu! E não sou uma mulher? E daí eles falam sobre aquela coisa que tem na cabeça, como é mesmo que chamam? (uma pessoa da plateia murmura: “intelecto”). É isto aí, meu bem. O que é que isto tem a ver com os direitos das mulheres ou os direitos dos negros? Se minha caneca não está cheia nem pela metade e se sua caneca está quase toda cheia, não seria mesquinho de sua parte não completar minha medida? Então aquele homenzinho vestido de preto diz que as mulheres não podem ter tantos direitos quanto os homens porque Cristo não era mulher! Mas de onde é que vem seu Cristo? De onde foi que Cristo veio? De Deus e de uma mulher! O homem não teve nada a ver com Ele. Se a primeira mulher que Deus criou foi suficientemente forte para, sozinha, virar o mundo de cabeça para baixo, então todas as mulheres, juntas, conseguirão mudar a situação e pôr novamente o mundo de cabeça para cima! E agora elas estão pedindo para fazer isto. É melhor que os homens não se metam (Truth apud Ribeiro, 2017, p. 13).

O discurso proferido por Truth teve um impacto significativo nas reflexões do movimento feminista da primeira onda. Truth questionou a suposição de fragilidade atribuída às mulheres, especialmente quando se tratava das mulheres negras, que eram despojadas do rótulo de sexo frágil. Essa abordagem levantou questionamentos sobre a validade de uma essência feminina como justificativa para a desigualdade de gênero. O discurso conciso, mas assertivo, de Truth conseguiu abordar de forma abrangente as complexidades envolvidas na luta pela igualdade, incluindo questões de classe social, raça e até mesmo religião.

A partir das palavras de Truth, as mulheres negras passaram a compreender que suas demandas eram distintas das mulheres brancas e que suas experiências na sociedade eram marcadas por uma diferenciação significativa. Essa percepção foi

fundamental para inspirar o posterior desenvolvimento do movimento negro, uma vez que o feminismo da primeira onda estava predominantemente centrado nas mulheres brancas, com um enfoque principal nos direitos ao voto, à educação e aos direitos matrimoniais. Estes últimos, muitas vezes rejeitados sob a perspectiva de relações matrimoniais assimétricas, às vezes sendo comparadas até mesmo à escravidão, eram reivindicações que refletiam, em grande parte, os interesses da elite.

Por outro lado, havia ainda um contingente de mulheres trabalhadoras, pertencentes à classe proletária, que apresentavam necessidades distintas, principalmente no que diz respeito à disparidade salarial observada frequentemente nas indústrias. Essas mulheres deram origem a um movimento distinto, associado ao socialismo ou ao movimento operário, cujas figuras proeminentes incluíam pensadoras como Flora Tristan, uma das primeiras a abordar o tema do consentimento sexual dentro do casamento, e que estava intimamente ligada ao socialismo utópico. Além disso, destacavam-se as feministas marxistas associadas aos movimentos operários, como a alemã Clara Zetkin e a russa Alexandra Kollontai.

No Brasil, mulheres como Bertha Lutz, Nísia Floresta e outras líderes feministas desempenharam papéis fundamentais na mobilização e organização das envolvidas durante a primeira onda feminista. Elas estabeleceram associações, participaram ativamente de conferências e congressos, e contribuíram significativamente para o debate sobre os direitos das mulheres por meio de suas escritas. Durante esse período, surgiram diversas publicações feministas no Brasil, desempenhando um papel importante na disseminação de ideias feministas, na discussão de questões de gênero e na promoção da conscientização sobre os direitos das mulheres. A primeira onda feminista no Brasil representou um marco histórico crucial, evidenciando a luta das mulheres por direitos básicos e igualdade de gênero. Suas contribuições foram essenciais para os progressos subsequentes do movimento feminista no país.

A segunda onda feminista teve seu início nos anos 1960 e se estendeu até os anos 1980, caracterizando-se também pela luta pela igualdade de direitos civis, políticos, econômicos e sociais. As ativistas feministas desse período buscavam eliminar a discriminação de gênero em várias esferas da sociedade, incluindo trabalho, educação, família e sexualidade. Além disso, elas questionavam e desafiavam as normas tradicionais de gênero e os padrões patriarcais de

comportamento. Temas de grande importância incluíam o acesso ao aborto seguro, igualdade salarial, direitos reprodutivos e combate à violência doméstica.

Apesar dos avanços legais alcançados na maioria dos países, as mulheres ainda enfrentavam desigualdades práticas em relação aos homens. Isso levou as feministas desse período a investigar as razões subjacentes para a persistente subordinação das mulheres. Surgiram questionamentos sobre a suposta inferioridade natural das mulheres em relação aos homens e sobre as razões pelas quais a igualdade na prática não era alcançada. Dessa forma, muitas feministas começaram a reexaminar o conceito de mulher e feminilidade, explorando profundamente a questão fundamental: "o que significa ser mulher?". Três pensadoras se destacaram como vozes proeminentes desse movimento: Simone de Beauvoir, na França. Betty Friedan e Carol Hanisch, nos Estados Unidos.

Simone de Beauvoir é amplamente reconhecida como uma das figuras mais relevantes do movimento feminista. A filósofa francesa ganhou destaque principalmente por sua obra seminal *O Segundo Sexo*, de 1949, na qual proclamou a famosa frase: "Não se nasce mulher, torna-se". Nessa obra, Beauvoir questionou profundamente o significado da feminilidade e explorou as razões pelas quais o mundo é estruturado a partir de uma perspectiva androcêntrica, ou seja, centrada na visão masculina da realidade. Vale lembrar que, apesar de Beauvoir ser frequentemente associada à segunda onda feminista, pelo fato de suas ideias e análises terem impactado significativamente esse movimento, a filósofa não participou diretamente da segunda onda feminista, sendo que sua obra é considerada uma precursora importante desse movimento.

Betty Friedan é reconhecida como uma das principais vozes do feminismo nos Estados Unidos. Ela é autora do influente livro *The Feminine Mystique*, publicado em 1963, frequentemente creditado por iniciar a segunda onda do movimento feminista no país. Nesta obra, Friedan identificou e analisou o que ela descreveu como "o problema que não tem nome" enfrentado por muitas mulheres americanas da época. Este problema era um sentimento de insatisfação e falta de realização pessoal, apesar de viverem vidas aparentemente confortáveis e seguras como donas de casa e mães. Friedan argumentou que a sociedade restringia as oportunidades das mulheres e as confinava em papéis estereotipados, o que resultava em uma falta de identidade e propósito pessoal. Ela também questionou a reação patriarcal que tentou relegar as mulheres de volta à esfera doméstica, afastando-as da vida pública, especialmente

após a Segunda Guerra Mundial. Portanto, Friedan desafiou a mitologia em torno da feminilidade, que reduzia a vida das mulheres ao domínio doméstico e supervalorizava seu papel como donas de casa e esposas.

Carol Hanisch, também americana, foi outra pensadora ativa uma figura do movimento feminista nos Estados. Participante de movimentos contraculturais como o movimento hippie e o movimento pacifista contra a Guerra do Vietnã, Hanisch se envolveu em várias dessas iniciativas e, juntamente com outras mulheres, procurou trazer as reivindicações das mulheres para o centro desses movimentos. No entanto, ela começou a perceber que, para muitos homens envolvidos nessas causas, as questões femininas eram consideradas secundárias e menos importantes.

Diante dessa constatação, Hanisch abandonou a participação em reuniões mistas com homens e passou a liderar um movimento exclusivamente feminino. Sua percepção era de que todos os homens se beneficiavam do sistema patriarcal e, portanto, tinham dificuldade em reconhecer os problemas enfrentados pelas mulheres. Foi assim que ela foi uma das fundadoras do feminismo radical, que rejeitava a inclusão de homens em suas fileiras. Kate Millett e Shulamith Firestone também foram importantes participantes desse movimento.

Uma das contribuições mais significativas de Hanisch para o feminismo radical foi a popularização da frase "O Pessoal é Político". Essa ideia, apresentada em seu ensaio de 1970 com o mesmo nome – *The Personal is Political* –, destacava que as opressões que as mulheres enfrentavam em suas vidas pessoais eram reflexos das estruturas políticas mais amplas. Hanisch argumentou que as questões privadas e públicas estavam intrinsecamente ligadas e que a transformação da estrutura pública era essencial para combater as relações abusivas e opressivas enfrentadas pelas mulheres em suas vidas privadas.

No Brasil, a segunda onda feminista foi caracterizada por uma série de movimentos e iniciativas destinadas a promover a igualdade de gênero e a combater várias formas de opressão enfrentadas pelas mulheres. Durante esse período, surgiram numerosas organizações, grupos de discussão e movimentos sociais liderados por mulheres. Diversos temas importantes foram abordados durante essa fase no Brasil, incluindo a luta pela legalização do aborto, a busca pela equiparação salarial entre homens e mulheres, o combate à violência doméstica e a demanda por uma maior participação política e social das mulheres. É evidente que esses temas continuam relevantes até os dias de hoje, o que destaca a persistência dos desafios

enfrentados e a complexidade da mudança social. No entanto, isso não diminui o mérito dos envolvidos na luta travada durante essa fase, pois seu esforço e dedicação foram fundamentais para avançar na agenda feminista.

Nesse contexto, destacam-se pensadoras feministas como Heleieth Saffioti, Júlia Matos, Albertina de Oliveira Costa e Eva Alterman Blay. O papel dessas mulheres foi crucial para o progresso do movimento feminista no país, por meio da promoção de debates, produção de obras acadêmicas e mobilização da sociedade em prol dos direitos das mulheres.

Além disso, a segunda onda feminista no Brasil foi marcada pela colaboração entre diferentes grupos e movimentos sociais, incluindo o movimento negro, o movimento LGBTQIAPN+, o movimento estudantil e o movimento sindical, entre outros. Essa diversidade de atores e agendas contribuiu para ampliar a abrangência e a influência do feminismo no país, tornando-o uma força cada vez mais relevante na busca por uma sociedade mais justa e igualitária.

A terceira onda feminista começou a surgir na década de 1990 e continua ativa (apesar de já falarmos de quarta onda), caracterizada por uma maior diversidade de vozes e perspectivas dentro do movimento feminista. A terceira onda foi marcada pela crítica às ideias de universalismo e essencialismo de gênero presentes na segunda onda. As feministas da terceira onda enfatizaram a interseccionalidade, reconhecendo que as experiências das mulheres são moldadas por uma variedade de identidades, incluindo raça, classe, orientação sexual, habilidade e outros fatores. Elas também abordaram questões como representação na mídia, sexualidade, direitos das mulheres transgênero e cultura do estupro.

Nesta fase, uma ampla gama de demandas específicas é articulada, evidenciando um escopo mais abrangente de questões. É durante este período que ganham destaque o movimento negro, assim como o movimento em prol das mulheres lésbicas, das mulheres trans e de outras comunidades marginalizadas, abordando não apenas questões de gênero, mas também de classe, raça e sexualidade. Além disso, é nessa fase que muitas teorias feministas começam a ser reinterpretadas à luz do pós-estruturalismo, influenciadas pelas ideias de pensadores como Foucault, Derrida

e Deleuze. Alguns nomes de pesquisadoras feministas mais renomadas dessa onda incluem bell hooks³ e Judith Butler.

bell hooks é professora e ativista feminista afro-americana. Seu trabalho abrange teoria feminista, estudos culturais e pedagogia crítica, explorando profundamente questões de raça, gênero, classe e sexualidade. Ela examina as interseções dessas identidades e como elas moldam as experiências das pessoas. Sua escrita é aclamada pela sua clareza, acessibilidade e dedicação à justiça social. hooks é autora de diversos livros influentes, incluindo *Feminist Theory: From Margin to Center*, *Ain't I a Woman?: Black Women and Feminism* e *Teaching to Transgress: Education as the Practice of Freedom*. Além disso, ela é reconhecida por sua defesa da pedagogia crítica e por destacar a importância da educação como meio de empoderamento e mudança social.

Abramos aqui um espaço para observar o conceito de empoderamento feminino. De acordo com Cecília Sardenberg, em “Conceituando ‘empoderamento’ na perspectiva feminista”:

Para nós, feministas, o empoderamento de mulheres, é o processo da conquista da autonomia, da autodeterminação. E trata-se, para nós, ao mesmo tempo, de um instrumento/meio e um fim em si próprio. O empoderamento das mulheres implica, para nós, na libertação das mulheres das amarras da opressão de gênero, da opressão patriarcal. Para as feministas latino-americanas, em especial, o objetivo maior do empoderamento das mulheres é questionar, desestabilizar e, por fim, acabar com o a ordem patriarcal que sustenta a opressão de gênero. Isso não quer dizer que não queiramos também acabar com a pobreza, com as guerras, etc. Mas para nós o objetivo maior do “empoderamento” é destruir a ordem patriarcal vigente nas sociedades contemporâneas, além de assumirmos maior controle sobre “nossos corpos, nossas vidas” (Sandenberg, 2012, p. 2).

E, para que esse objetivo seja alcançado, necessário se faz:

(1) questionar a ideologia patriarcal; (2) transformar as estruturas e instituições que reforçam e perpetuam a discriminação de gênero as desigualdades sociais; e (3) criar as condições para que as mulheres pobres possam ter acesso – e controle sobre – recursos materiais e informacionais (Sandenberg, 2012, p. 8).

³ Apesar do estranhamento que possa causar aos desavisados, a grafia do pseudônimo da autora é com iniciais minúsculas mesmo. A intelectual, nascida Gloria Jean Watkins, escolheu o pseudônimo bell hooks em homenagem a sua avó, Bell Blair Hooks. O nome escolhido, grafado em minúscula, é um posicionamento político, vez que a autora queria que seus leitores prestassem mais atenção em suas obras e nas ideias que difundia que em sua pessoa.

Nesse sentido, ter poder é poder fazer escolhas, é ter liberdade e recursos para isso. Ou seja, “o empoderamento pode ser entendido como o processo através do qual se expandem os limites de se fazer escolhas estratégicas, num contexto no qual isso era antes impossível/proibido/negado” (2012, p. 7), é tendo em vista essa perspectiva que se fará uso do termo empoderamento nessa Tese.

Vale mencionar, aqui, que a questão da necessidade de a mulher ser financeiramente independente aparece em obras como as da autora Virginia Woolf, que abordou profundamente a questão da identidade feminina e da experiência da mulher em seus livros. Em ensaios como *Um Teto Todo Seu* e romances como *Mrs. Dalloway*, ela explorou as complexidades da feminilidade, questionando as limitações impostas às mulheres pela sociedade patriarcal. No final de *Um teto todo seu*, Woolf salienta:

Disse-lhes, no transcorrer deste ensaio, que Shakespeare teve uma irmã; mas não procurem por ela na vida do poeta escrita por Sir Sidney Lee. Ela morreu jovem — ai de nós! Não escreveu uma só palavra. Está enterrada onde os ônibus param agora, em frente ao Elephant and Castle. Pois bem, minha crença é de que essa poetisa que nunca escreveu uma palavra e foi enterrada numa encruzilhada ainda vive. Ela vive em vocês e em mim, e em muitas outras mulheres que não estão aqui esta noite, porque estão lavando a louça e pondo os filhos para dormir. Mas ela vive; pois os grandes poetas nunca morrem, são presenças contínuas, precisam apenas da oportunidade de andar entre nós em carne e osso. Essa oportunidade, segundo penso, começa agora a ficar ao alcance de vocês conferir-lhe. Pois minha crença é de que, se vivermos aproximadamente mais um século — e estou falando na vida comum que é a vida real, e não nas vidinhas à parte que vivemos individualmente — e tivermos, cada uma, quinhentas libras por ano e o próprio quarto; se tivermos o hábito da liberdade e a coragem de escrever exatamente o que pensamos; se fugirmos um pouco da sala de estar e virmos os seres humanos nem sempre em sua relação uns com os outros, mas em relação à realidade, e também o céu e as árvores, ou o que quer que seja, como são; se olharmos mais além do espectro de Milton, pois nenhum ser humano deve tapar o horizonte; se encararmos o fato, porque é um fato, de que não há nenhum braço onde nos apoiarmos, mas que seguimos sozinhas e que nossa relação é para com o mundo da realidade e não apenas para com o mundo dos homens e das mulheres, então a oportunidade surgirá, e a poetisa morta que foi a irmã de Shakespeare assumirá o corpo que com tanta frequência deitou por terra. Extraindo sua vida das vidas das desconhecidas que foram suas precursoras, como antes fez seu irmão, ela nascerá. Quanto a ela chegar sem essa preparação, sem esse esforço de nossa parte, sem essa certeza de que, quando nascer novamente, achará possível viver e escrever sua poesia, isso não podemos esperar, pois seria impossível. Mas afirmo que ela viria se trabalhássemos por ela,

e que trabalhar assim, mesmo na pobreza e na obscuridade, vale a pena (Woolf, 1994, p. 137-138).

Woolf argumentou que as mulheres precisavam de independência financeira e intelectual para alcançar seu potencial criativo e se libertar das restrições sociais. Ela desafiou as noções tradicionais de gênero e defendeu uma visão mais fluida e inclusiva da identidade feminina. Woolf também abordou questões como a saúde mental e o papel da mulher na esfera pública, contribuindo significativamente para o movimento feminista e para os estudos de gênero. Sua obra continua a inspirar e provocar reflexões sobre o que significa ser mulher até os dias de hoje.

Judith Butler, por sua vez, é uma filósofa e teórica queer americana, conhecida por seu trabalho inovador no campo dos estudos de gênero e teoria queer. Ela é professora na Universidade da Califórnia, em Berkeley, e autora de várias obras influentes que desafiam as noções tradicionais de identidade de gênero, sexualidade e performatividade. Sua obra mais conhecida, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, lançada em 1990, questiona as ideias preconcebidas sobre gênero e propõe uma visão mais fluida e contingente da identidade. Butler também é reconhecida por sua análise crítica das normas sociais e políticas que regulam o corpo e a sexualidade, bem como por sua defesa dos direitos LGBTQIAPN+ e do ativismo político em prol da justiça social e da igualdade.

A quarta onda feminista, que se iniciou em 2010 e se estende até a atualidade, é caracterizada pela mobilização nas redes sociais e pela maior conscientização sobre questões relacionadas ao assédio sexual, violência de gênero, igualdade no local de trabalho e outras formas de discriminação enfrentadas pelas mulheres. Esta onda tem sido marcada por campanhas virais, hashtags, protestos online e offline, e uma ênfase na importância da solidariedade entre as mulheres. A quarta onda também viu um aumento na atenção dada às experiências das mulheres marginalizadas, como mulheres negras, indígenas, LGBTQIAPN+, entre outras. Este movimento ainda está em andamento e continua a evoluir em resposta aos desafios contemporâneos enfrentados pelas mulheres em todo o mundo.

Em resumo, as quatro ondas feministas representam diferentes momentos na história do movimento feminista, cada uma com seus próprios objetivos, estratégias e conquistas, mas todas trabalhando em direção à igualdade de gênero e ao empoderamento das mulheres.

A partir das distintas fases do movimento feminista, emergiram diversas vertentes teóricas e práticas. Por exemplo, derivada da primeira onda, que visava a conquista da igualdade entre homens e mulheres, surgiu o feminismo liberal. Nesse contexto, não se almejava uma transformação da estrutura social, mas sim assegurar condições semelhantes às dos homens. Também dentro dessa primeira onda, é possível identificar o início do feminismo marxista, que aborda questões como igualdade salarial, entre outras.

Na segunda onda, o feminismo radical surge com o propósito de compreender a origem da opressão contra as mulheres e, a partir desse entendimento, combater essa raiz. Enquanto no feminismo liberal ocorre uma mudança superficial, no feminismo radical busca-se alterar a estrutura para que as mulheres não apenas alcancem igualdade, mas também possam moldar sua própria narrativa, tornando-se sujeitos ao lado dos homens, sem necessariamente tornarem-se idênticas a estes.

Na terceira onda do feminismo, observa-se uma profusão de vertentes de pesquisa. Destaca-se, principalmente, o feminismo negro, que se fundamenta na reflexão pioneira realizada há séculos por Sojourner Truth, levando as mulheres negras a compreenderem que suas reivindicações, em muitos casos, diferem das exigências das mulheres brancas. Figuras como Angela Davis, com suas significativas reflexões sobre questões de gênero, classe e raça, e bell hooks, que também aborda as demandas das mulheres negras e as diferenças entre as necessidades das mulheres brancas e negras, ganham evidência. No Brasil, mencionam-se pensadoras como Djamila Ribeiro e Lélia González.

Além disso, surge uma leitura pós-estruturalista que se concentra principalmente na comunidade LGBTQIAPN+, abordando a questão das mulheres lésbicas, homens trans e mulheres trans, representada por Judith Butler e a teoria Queer. Nesse contexto, o gênero passa a ser examinado como uma construção social, conceito já presente no feminismo radical da segunda onda. No entanto, Butler vai além ao questionar não apenas o gênero, mas também os discursos de normalidade e anormalidade, contemplando todos aqueles que não se encaixam na sexualidade normatizada. A questão biológica é colocada em pauta, discutindo-se que aspectos da sexualidade ultrapassam o meramente biológico.

Na atualidade, também são amplas as vertentes de teorias feministas. Além das já citadas da terceira onda feminista, coadunam-se outras, como, por exemplo, o ecofeminismo, que é uma vertente do feminismo que explora as interconexões entre

a opressão das mulheres e a destruição ambiental. Esta abordagem reconhece que tanto as mulheres quanto a natureza têm sido historicamente subjugadas e exploradas pelo patriarcado e pelo sistema capitalista. Algumas das principais características e ideias do ecofeminismo incluem o reconhecimento das interseções entre gênero, raça, classe e meio ambiente, entendendo que as mulheres de diferentes contextos sociais são afetadas de maneiras únicas pela destruição ambiental. Também critica as estruturas patriarcais e capitalistas que exploram tanto as mulheres quanto a natureza em prol do lucro e do poder. Ele busca desafiar e transformar essas estruturas opressivas. Para tanto, enfatiza a importância do cuidado e da interdependência entre os seres humanos e a natureza. Reconhece a necessidade de uma relação mais harmoniosa e respeitosa com o meio ambiente.

O ecofeminismo inspira e promove formas de ativismo ambiental que incorporam uma perspectiva feminista, buscando justiça ambiental, equidade de gênero e sustentabilidade, valorizando e amplificando as vozes das mulheres, especialmente daquelas que são marginalizadas e afetadas de maneira desproporcional pela degradação ambiental. Vandana Shiva, Maria Betânia Ávila e Lélia González são nomes importantes na análise do ecofeminismo no Brasil, oferecendo uma perspectiva interseccional para abordar questões ambientais e de gênero no país.

Outra corrente vital é o feminismo decolonial, uma vertente relativamente recente na história do movimento feminista. Seu objetivo é investigar como os colonialismos dos séculos XV-XVIII e XIX-XX moldaram as vivências das mulheres em regiões que foram colonizadas, como América Latina, África e Ásia. Essa abordagem estabelece diálogos significativos com outras correntes feministas, especialmente o Feminismo Marxista, o Feminismo Negro e o Feminismo Interseccional. Djamila Ribeiro e Sueli Carneiro destacam-se como importantes pensadoras brasileiras dessa vertente.

O Sagrado Feminino é um conceito que também tem sido explorado no universo feminista, de forma interseccional, embora não seja universalmente adotado ou definido da mesma forma em todos os contextos. Esse movimento, que envolve um pensar feminista, se concentra na revalorização e na celebração da feminilidade, bem como na reconexão com aspectos considerados tradicionalmente femininos, como a espiritualidade, a intuição e a conexão com a natureza. Alguns dos princípios e ideias associados ao Sagrado Feminino na quarta onda feminista incluem a rejeição

do patriarcado religioso, ao desafiar e superar as estruturas patriarcais presentes em muitas religiões, promovendo uma espiritualidade mais inclusiva e centrada na experiência das mulheres. Nesse movimento, há a promoção das qualidades femininas, valorizando suas experiências, intuições e conexões espirituais únicas, criando-se espaços onde as mulheres possam se sentir validadas e fortalecidas em sua identidade e autoexpressão. O movimento reconhece a importância da conexão das mulheres com a natureza e busca promover uma relação mais harmoniosa e respeitosa com o meio ambiente, ou seja, conecta-se com o ecofeminismo, envolvendo, muitas vezes, práticas de reverência à natureza e uma consciência ecológica.

O Sagrado Feminino abarca uma gama diversificada de tradições espirituais e religiosas, incluindo o paganismo, o xamanismo e outras formas de espiritualidade que atribuem valor ao feminino e à natureza. Dentro desse contexto, são realizados rituais e cerimônias com o intuito de curar traumas históricos, promover a cura tanto pessoal quanto coletiva, e celebrar a feminilidade e a solidariedade entre as mulheres, com ênfase na valorização da herança ancestral feminina.

É relevante salientar que o Sagrado Feminino é um conceito flexível e multifacetado, e as práticas e crenças associadas a ele podem variar consideravelmente entre diferentes comunidades e indivíduos. Ele representa uma tentativa de reimaginar espiritualidade, poder e conexão dentro de um contexto feminista contemporâneo, buscando conciliar a justiça social com uma abordagem mais holística e inclusiva do sagrado. Isso contrasta com religiões que marginalizam e demonizam o feminino enquanto objeto de culto.

Nesse trabalho, tem-se em Clarissa Pinkola Estés, e sua teoria da Mulher Selvagem – arquétipo análogo ao conceito de Sagrado Feminino – a referência teórica central. Nesse ponto, ocorre uma convergência entre a perspectiva feminista e a mitocrítica.

Há que se mencionar que, apesar de Clarissa Pinkola Estés ser uma renomada psicanalista junguiana, conhecida por sua obra *Mulheres que Correm com os Lobos*, em que explora os mitos e arquétipos femininos de diversas culturas, e embora sua abordagem psicanalítica tenha sido influente para muitas mulheres em busca de autoconhecimento, ela também tem sido alvo de críticas por pesquisadores que abordam o tema do feminismo. Alguns críticos argumentam que a abordagem de Estés é essencialista, ao reforçar estereótipos de gênero e sugerir que certos

comportamentos são inerentes às mulheres com base em sua biologia ou em uma suposta "natureza feminina". Essa visão pode ser considerada limitante e excludente, pois ignora a diversidade de experiências e identidades femininas.

Além disso, questionam a ênfase de Estés nos mitos e narrativas tradicionais, argumentando que essas histórias muitas vezes refletem uma visão patriarcal do mundo e perpetuam normas de gênero prejudiciais. Defendem uma abordagem mais crítica e inclusiva, que reconheça as complexidades das identidades de gênero e busque desafiar as estruturas de poder existentes. Há que se mencionar, no entanto, que no decorrer da própria obra Estés observa que as narrativas que reuniu, da tradição oral, possuem visíveis modificações realizadas ao longo dos séculos para se adaptarem à estrutura patriarcal e que, em sua origem, provavelmente apresentavam características que revelavam muito mais do universo feminino que as versões adaptadas ao longo do tempo à sociedade cristã e patriarcal.

No entanto, outras feministas veem valor no trabalho de Estés como uma forma de reconectar as mulheres com suas raízes culturais e espirituais, e como uma ferramenta para explorar e reivindicar sua própria narrativa. Assim, enquanto algumas críticas negativas são levantadas em relação à sua obra, ela ainda continua sendo uma figura influente no campo da psicologia feminina e do movimento feminista, abrindo espaço para discussão a respeito do universo imaginário feminino, conforme será possível observar em análises de poemas que serão realizadas nos capítulos que seguirão.

Das vastas possibilidades teóricas que se abrem, conforme é possível notar com o que brevemente foi dito até aqui, fica evidente que o tema em análise é abrangente e complexo, requerendo escolhas e recortes.

1 DE MULHERES, MITOS, IMAGENS E SÍMBOLOS: CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS SOBRE O SAGRADO FEMININO

Ser um homem feminino
Não fere o meu lado masculino
Se Deus é menina e menino
Sou Masculino e Feminino...
(Pepeu Gomes).⁴

Donzela, mãe, anciã. Eva, Lilith, Pandora, Hécate, Cerridwen, Hera, Afrodite, Diana, Inana, Ishtar, Iemanjá, Oxum, Nanã, Helena de Tróia, Penélope, Nefertiti, Cleópatra, Maria, Maria Madalena, Joana d’Arc, Mary Shelley, Maria Quitéria, Dandara, Princesa Isabel, Maria Bonita, Anita Garibaldi, Chica da Silva, Florence Nightingale, Marie Curie, Mata Hari, Amelia Earhart, Anne Frank, Chiquinha Gonzaga, Carmem Miranda, Olga Benário, Elizabeth II, Pagu, Coco Chanel, Frida Kahlo, Evita Peron, Margaret Thatcher, Indira Ghandi, Madre Teresa de Calcutá, Irmã Dulce, Malala Yousafzai, Maria da Penha, Rita Lee, Dilma Rousseff. A lista, se prosseguisse, poderia ocupar muitas páginas, evocando figuras/personalidades femininas – sejam elas inverídicas ou factuais – que remetem tanto à fragilidade quanto à força e ao poderio, vez que várias são as personificações que revelam a maneira com que se buscou delinear uma “essência feminina” ao longo da história – lembrando que essas personificações sempre são constructos sócio-históricos – bem como os lugares sociais destinados às mulheres ao longo do tempo. Seria possível elencar não apenas o nome de mulheres que se destacaram ao longo da história, mas aquelas que tiveram suas vozes tolhidas, que ficaram no anonimato, que possuem suas histórias guardadas na memória de suas descendentes, ao gosto da obra *O tempo vivo da memória*, de Ecléa Bosi, para quem

os velhos, as mulheres, os negros, os trabalhadores manuais, camadas da população excluídas da história ensinada na escola, tomam a palavra. A história, que se apoia unicamente em documentos oficiais, não pode dar conta das paixões individuais que se escondem atrás dos episódios (Bosi, 2003, p. 15).

O Sagrado Feminino, arquétipo recorrente na mitologia de diversos povos, diz respeito aos vários mitos, imagens e símbolos que influenciam uma “filosofia” que

⁴ CIDADE, Bernadeth; GOMES, Claudimar Oliveira; GOMES, Pedro Anibal de Oliveira. “Masculino e feminino”. In: GOMES, Pepeu. **Masculino e feminino**. Brasil: Warner Chappell Music Inc, 1983. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/7l4Xsb7mTsKfpyhn7ZML3j>. Acesso em 15 de abril de 2024.

centraliza aspectos físicos e mentais da figura feminina. Atualmente, tal filosofia relaciona-se, sobretudo, com a questão do empoderamento feminino, impulsionando a reflexão a respeito de questões como o lugar da mulher na sociedade e a consciência do poder da própria feminilidade. “Esse despertar para uma nova consciência sobre si mesma pode ser interpretado como a saída da supremacia patriarcal – repressora e cheia de regras – para a entrada em um mundo mais maternal, afetivo e artístico, além de menos racional e mais sensível” (Fortes, 2016, [s.p.]).

Nesse âmbito, o arquétipo do Sagrado Feminino circunscreve a vivência das mulheres, desdobrando-se em estereótipos, imagens, símbolos e mitos tanto de potencialidade positiva quanto negativa, cristalizados no imaginário coletivo e repassados, geralmente de forma inconsciente, de uma geração à outra, reforçando práticas sociais, preconceitos e dogmas. Seja através dos mitos antigos, – que envolvem desde a imagem da “Grande-Mãe”, às mulheres demoníacas que induzem o homem a pecar, – seja através de figuras históricas reais, contemporâneas ou não, a ideia da feminilidade e o lugar da mulher perante a sociedade são temas que intrigam os estudiosos, geram polêmicas e modelam o imaginário a respeito da mulher. O imaginário, conforme delineado por Juremir Machado da Silva, em *As tecnologias do imaginário*, em um sentido mais convencional,

opõe-se ao real, na medida em que, pela imaginação, representa esse real, distorcendo-o, idealizando-o, formatando-o simbolicamente. Numa acepção mais antropológica, o imaginário é uma introjeção do real, a aceitação inconsciente, ou quase, de um modo de ser partilhado com outros, com um antes, um durante e um depois (no qual se pode interferir em maior ou menor grau). O imaginário é uma língua. O indivíduo entra nele pela compreensão e aceitação das suas regras; participa dele pelos atos de fala imaginal (vivências) e altera-o por ser também um agente imaginal (ator social) em situação (Silva, 2020, p. 9).

E ainda:

Todo indivíduo submete-se a um imaginário preexistente. Todo sujeito é um inseminador de imaginários. Na era da mídia, parece fazer sentido a preferência pelo termo imaginário. Mas este deve sempre ser entendido como algo mais amplo do que um conjunto de imagens. O imaginário não é um mero álbum de fotografias mentais nem um museu da memória individual ou social. Tampouco se restringe ao exercício artístico da imaginação sobre o mundo. O imaginário é uma rede etérea e movediça de valores e de sensações partilhadas concreta ou virtualmente (Silva, 2020, p. 9).

Essas citações sobre o imaginário oferecem *insights* valiosos para compreender como são formadas e perpetuadas as representações sociais sobre as mulheres. No contexto social, o imaginário atua como um sistema simbólico que molda a percepção coletiva e individual, distorcendo e idealizando o real. Ele não é apenas um conjunto de imagens, mas uma rede complexa de valores e sensações compartilhadas, tanto concretas quanto virtuais.

O imaginário sobre a mulher é influenciado por uma série de fatores, incluindo tradições culturais, valores sociais, mídia e experiências individuais. Ele pode perpetuar estereótipos e normas de gênero que moldam a maneira como as mulheres são vistas e tratadas na sociedade. Por exemplo, a ideia de que as mulheres devem ser submissas e cuidadoras pode ser internalizada tanto pelos próprios indivíduos quanto pela coletividade, refletindo-se em práticas e comportamentos sociais.

Ao mesmo tempo, o imaginário também é moldado e motivado pelas próprias mulheres. Elas contribuem para a construção e disseminação de representações sobre si mesmas, muitas vezes internalizando e reproduzindo ideias preestabelecidas sobre o que significa ser mulher. Essa dinâmica complexa entre a influência do imaginário sobre as mulheres e o papel delas na formação desse imaginário é fundamental para entender as dinâmicas de gênero na sociedade.

Portanto, ao refletir sobre o imaginário social a respeito da mulher, é importante reconhecer a sua natureza dinâmica e a sua influência na construção das identidades e das relações de gênero, pois os sistemas simbólicos e as representações coletivas afetam a maneira como as mulheres são percebidas e tratadas na sociedade.

Nota-se uma inegável presença do tema do Sagrado Feminino em muitas das esferas que regulam a sociedade, como ocorre, por exemplo, na esfera religiosa e política. A dualidade em relação ao feminino, verificável desde a antiguidade, na oposição de figuras mitológicas como “Eva” e “Lilith”, reatualizou-se ao longo da história. Na Idade Média, por exemplo, verificamos a presença e valorização das santas católicas, castas e benevolentes, em oposição às maléficas bruxas, cujo destino foi a fogueira. Na atualidade, imagens como a da famosa “Amélia”, a “mulher de verdade”, figura de composição de Ataulfo Alves, opõe-se à figura da “feminazi”, termo pejorativo oriundo da junção entre “feminista” e “nazista”, utilizado por aqueles

que se opõem à luta das mulheres por igualdade de direitos na tentativa de aviltar as mulheres que se consideram feministas.

Na literatura, tal tema também se revela inspirador, não apenas em obras de autoria feminina, mas em produções de autores masculinos que resgatam imagens arquetípicas que se fixaram ao longo da história, como é o caso da recorrência à simbologia materna.

Conforme observa Camila Fortes,

o Sagrado Feminino representa o respeito por esse lugar que existe dentro da nossa própria essência e que se expande para todo o universo. Está nas mínimas ações diárias que a mulher realiza. Está em tudo que diz respeito a natureza, mãe terra, lua, estrelas, marés, ciclos da mulher desde a menarca, ciclos hormonais, tpm's, gravidez, pós-parto, menopausa, envelhecer... enfim, tudo está relacionado ao Sagrado Feminino (Fortes, 2016, [s.p.]).

Ou seja, o Sagrado Feminino envolve tudo aquilo que se relaciona às fases de morte e renascimento que compõem a vida humana, não só do próprio universo feminino, mas também naquilo que há de essencialmente feminino no universo masculino, como é o caso do ciclo da vida. Sobre tal perspectiva teorizam estudiosos como Gaston Bachelard e Carl Jung, para os quais o psiquismo humano é, por essência, andrógino. Isto é, há um pouco do princípio masculino e um pouco do princípio feminino habitando o inconsciente de cada ser humano, potencialidades denominadas, respectivamente, *animus* e *anima*. Citando Jung,

O fator determinante das projeções é a *anima*, isto é, o inconsciente representado pela *anima*. Onde quer que se manifeste: nos sonhos, nas visões e fantasias, ela aparece personificada, mostrando deste modo que o fator subjacente a ela possui todas as qualidades características de um ser feminino (Jung, 1986, p. 11).

Bachelard, por sua vez, em sua *Poética do devaneio*, observa que

o homem mais viril, com demasiada simplicidade caracterizado por um forte *animus*, tem também uma *anima* – uma *anima* que pode apresentar manifestações paradoxais. De igual modo, a mulher mais feminina apresenta, também ela, manifestações psíquicas que provam haver nela um *animus*. A vida social moderna, com suas competições que "misturam os gêneros", ensina-nos a refrear as manifestações de androginia. Mas nos nossos devaneios, na grande solidão dos nossos devaneios, quando a nossa libertação é tão profunda que já não pensamos sequer nas rivalidades virtuais, toda a nossa alma se impregna das influências da *anima*" (Bachelard, 1988, p. 58-59).

E ainda:

é preciso confessar que existem dois tipos de leitura: a leitura em *animus* e a leitura em *anima*. Não sou o mesmo homem quando leio um livro de ideias, em que o *animus* deve ficar vigilante, pronto para crítica, pronto para a réplica, ou um livro de poeta, em que as imagens devem ser recebidas numa espécie de acolhimento transcendental dos dons. O *animus* lê pouco; a *anima*, muito. Não é raro o meu *animus* repreender-me por ler demais (Bachelard, 1988, p. 61-62 – grifos do autor).

Ora, se há o reconhecimento de que a leitura realizada é dirigida pela *anima* ou pelo *animus*, também a escrita pode, por analogia, ser influenciada por essas duas potencialidades. Ademais, nota-se tanto em Bachelard quanto em Jung a ideia de que é a *anima* que dirige, preponderantemente, a afetividade, os sonhos e os devaneios, dentre os quais se inserem, também, os devaneios poéticos, matéria primeva da lírica. Entende-se, nesse complexo de significados, que é justamente a harmonia entre *animus* e *anima* que possibilita o equilíbrio da própria consciência humana. Ressalta-se, também a seguinte afirmação de Bachelard:

Para receber os poderes da *anima*, portanto, seria necessário, a nosso ver, voltar às costas às pesquisas dos psicólogos que vão a busca dos psiquismos acidentados. À *anima* repugnam os acidentes. Ela é uma substância suave, substância lisa que quer gozar suavemente, lentamente, de seu próprio ser liso. Viveremos mais seguramente em *anima* aprofundando o devaneio, amando o devaneio, o devaneio das águas, sobretudo (Bachelard, 1988, p. 65-66).

Quando se trata dos conceitos de imaginário, arquétipo, mito, mitema, imagem e símbolo, os estudos do filósofo francês Gilbert Durand são frequentemente invocados. Segundo Durand, definições absolutas e conclusivas não são capazes de capturar a "plurivocidade constitutiva" desses elementos. Em suas reflexões sobre o universo simbólico, Durand observa que:

o símbolo é um caso limite do conhecimento indirecto onde, paradoxalmente, este último tende a tornar-se directo – mas num plano diferente do sinal biológico ou do discurso lógico; o seu imediatismo visa o plano da gnosis como num movimento assintótico (Durand, 1996, p. 74).

Nesse sentido, o símbolo constitui-se como unidade de integração entre significado e significante, a fim de atribuir sentido a uma realidade, direcionando-se, no entanto, mais ao domínio da expressão que ao domínio exclusivo da comunicação. Para Durand, “toda a atividade humana, todo gênio humano não é senão o conjunto de “formas simbólicas” diversificadas” (1996, p. 79).

No que tange ao conceito de imaginário, Durand postula que “o imaginário não é uma disciplina, mas um tecido conjuntivo “entre” as disciplinas, o reflexo – ou a “reflexão”? – que acrescenta ao banal significante os significados, o apelo do sentido” (1996, p. 231). Observa Durand que os estudos acerca do imaginário emergem de investigações de etnólogos, sociólogos, psicólogos, neurofisiologistas, historiadores e epistemologistas, dentre outros. Logo, estudar o imaginário requer uma postura transdisciplinar.

Michel Maffesoli, por seu turno, assevera que “o imaginário é algo que ultrapassa o indivíduo, que impregna o coletivo ou, ao menos, parte do coletivo. [...] o imaginário estabelece um vínculo. É cimento social. Logo, se o imaginário liga, une numa mesma atmosfera, não pode ser individual” (2001, p. 76). Maffesoli também observa que “nada se pode compreender da cultura caso não se aceite que existe uma espécie de “algo mais”, uma ultrapassagem, uma superação da cultura. Esse algo mais é o que se tenta captar por meio da noção de imaginário” (2001, p. 75). Ou seja, Durand e Maffesoli partilham da posição de que não há vida social e cultural em que o imaginário não esteja atuando. Durand observa, ainda, que a civilização ocidental contemporânea vivência um paradoxo imaginário, visto que, por um lado, mostra-se preponderantemente iconoclasta, enquanto por outro se apropria dos valores imaginários abandonados, pervertendo-os progressivamente, em favor do apelo midiático que cria uma pretensa “civilização da imagem”.

Em “A Mulher no Terceiro Milênio”, Rose Marie Muraro observa que o sistema patriarcal, com sua influência persistente até os dias atuais, é essencialmente o resultado materializado do mito judaico-cristão. A autora enfatiza que:

O mito judaico-cristão é o mito dos que creem e dos que não creem nele, dos antigos e dos modernos, porque o mito não é aquilo que ele diz, mas a estrutura psíquica que ele produz (Muraro, 2002, p. 68).

Ou seja, quer creiamos ou não na narrativa genesíaca, o resultado dela encontra-se enraizada no imaginário contemporâneo, que se utiliza de argumentos nela contidos para justificar questões indefensáveis como a misoginia, o racismo e a homofobia, dentre outros.

Ao discutir a perenidade dos mitos, Durand observa que eles podem modificar-se por meio de derivações – caracterizadas por modificação do consenso maioritário dos mitemas envolvidos –, ou ainda desgastar-se – por meio do excesso de conotação ou pela impossibilidade de nomeação –, mas nunca desaparecerão por

completo, pois a própria natureza do mito é sempiterna, apesar de existirem períodos de inflação e deflação mítica.

De acordo com Durand, o progresso da consciência é o próprio progresso da pregnância simbólica, enfatizando que o processo de simbolização ocorre gradualmente. Inicia-se como um processo lentamente elaborado na primeira infância, alicerçada na relação pais e filhos, bem como determinada por instituições de aprendizagem, como a família, a religião e a escola, aprofundando-se e aperfeiçoando-se ao longo da vida. Assim sendo, é um desenvolvimento marcadamente social. Nesse contexto, observa Durand que

é com a arte, a filosofia e a religião – Hegel pressentia-o – que a consciência simbólica atinge o seu nível mais elevado de funcionamento, a obra de arte, o sistema filosófico, o sistema religioso – e acrescentemos-lhes o sistema das instituições sociais – constituem paradigmas de alta frequência simbólica. Tal significa que as figuras que eles veiculam e de que são tecidos, podem ser, inesgotavelmente, “retomadas” – como diria Ricoeur -, “interpretadas”, traduzidas (e mesmo por vezes traídas) sem que o sentido se esgote (Durand, 1996, p. 81).

Camila Goods Damm, em *As deusas dos ramos e o Sagrado Feminino*, observa que

O mito sempre ocupou um espaço importante na compreensão ocidental da identidade, servindo frequentemente de objeto de reflexão e inspiração para diversas áreas, como a filosofia, as artes, o estudo do mundo natural, entre outras. O mesmo se observa a partir do surgimento da psicologia, que voltou-se para os mitos e ofereceu formas de interpretação extremamente ricas, pouco exploradas até então. Através do olhar dessa nova ciência, encontrou-se na mitologia, representadas em simbolismos e metáforas, situações de grande impacto para a psique humana, praticamente universais, como a relação com as figuras materna e paterna, a transformação trazida com a maturidade, o enfrentamento da mortalidade, a vontade de encontrar um propósito maior na própria existência, o lugar do ser humano diante da natureza e a questão do sagrado, para enumerar algumas. A cada geração, o mito se atualiza, unindo o que observamos conscientemente com aquilo que apenas intuímos (Damm, 2009, p. 8).

Já para Angélica Soares, em *A paixão emancipatória*,

No mito se tem a origem das questões básicas da existência humana, e a Poesia, recriando-as, guarda o vigor dos seus elementos. Deve-se, por isso, reconhecer, nas imagens literárias, a dinâmica que se oculta nos fatos – dinâmica cujas fontes podem ser localizadas nos mitos (Soares, 1999, p. 19).

Em vista disso, a literatura, nosso objeto de estudo, mais especificamente a Poesia, como aponta Soares, insere-se dentre esse elenco, contribuindo de forma profícua para a manutenção, releitura e derivações simbólicas. E o mito, que segundo Durand pode ser entendido como o “aperfeiçoamento exemplar da gênese do símbolo”, surge como possibilitador de uma lógica antagônica em que subsiste, inclusive, na perspectiva maniqueísta solidificada nas instituições sociais, as dualidades como bem/mal, bonito/feio, honroso/desonroso. Postula Durand que “o mito, disseminação diacrônica de sequências (mitemas) e de símbolos, sistema último, assintótica de integração dos antagonismos, é o discurso último, e esse discurso exprime em última análise “a guerra dos deuses” (Durand, 1996, p. 85). Essa “guerra dos deuses”, sintetizada no mito, revela a própria dualidade constitutiva do homem, sempre latente e conflituosa, equilibrada na “corda bamba” que é o antagonismo visível entre Apolo e Dionísio, entre a razão e o prazer. Os deuses, como observa Durand, não apenas combatem conosco, mas em nós. “Os deuses”, esse apelido atribuído aos elementos constituintes do atávico em nós, são elementos simbólicos extremos que tentam dar conta da complexidade constitutiva do ser humano. Como preconiza Durand, “é o mito que, de algum modo, distribui os papéis da história e permite decidir aquilo que ‘faz’ o momento histórico, a alma de uma época, de um século, de uma idade da vida” (1996, p. 87), pois “o mito vai ao encontro da história, atesta-a e legitima-a [...]. Sem as estruturas míticas, a inteligência histórica não é possível” (1996, p. 87).

Essa perspectiva está de acordo com o célebre poema “Ulisses”, de Fernando Pessoa, em que o poeta declara que

Ulisses

O mito é o nada que é tudo.
O mesmo sol que abre os céus
É um mito brilhante e mudo
O corpo morto de Deus,
Vivo e desnudo.

Este, que aqui aportou,
Foi por não ser existindo.
Sem existir nos bastou.
Por não ter vindo foi vindo
E nos criou.

Assim a lenda se escore

A entrar na realidade,
E a fecundá-la decorre.
Em baixo, a vida, metade
De nada, morre.
(Pessoa, 1972, p. 25).

O eu lírico, de forma magistral, demonstra que o mito, aparentemente algo sem importância, ou seja, “um nada”, é, ao mesmo o “tudo” que constitui a história. É o alicerce da narrativa humana. O mito, esse Deus criador/criado dos/pelos homens dá sentido ao existir, fecundando a vida que, sem a lenda, não passa de “metade de nada”. Desse modo, o mito, escorre e adentra à realidade, fecundando-a, demarcando, assim, a potencialidade mítica para a criação do imaginário e dos feitos humanos que, possivelmente, sucumbiriam frente à frieza da pura realidade visível, prática e passível de prova. A vida do *Homo Sapiens Sapiens* feneceria diante da inexistência do *Homo Symbolicus* e *Homo Imaginarius*, vez que são essas potências que nutrem as Artes. E quão rota e vazia seria a vida sem a Arte!

Assim, os mitos não se extinguem com a época que os gerou. Como enfatiza Durand, “um mito nunca desaparece – ele pode adormecer, pode definhir, mas está à espera do eterno retorno, ele espera uma palingenesia” (1996, p. 111). E atrevo-me a dizer que graças a isso que Penélope não se extinguiu com a Grécia Antiga. Joana d’Arc não foi apagada com o fim da Idade Média. Maria não se dissipou após as inúmeras mudanças do cristianismo ao longo de seus mais de dois mil anos de história. Da mesma forma, Dianas e Afrodites, Deméteres e Hécates continuam passeando livremente no imaginário coletivo do século XXI. Sejam elas figuras fictícias ou históricas, suas presenças são notadas, indelevelmente, ainda na contemporaneidade. Servem de referência, de inspiração, de motivo de devoção. E, nesse âmbito, citando Damm,

Além do apelo universal e da grande influência cultural que exercem, os mitos se destacam de outras narrativas pelo componente sagrado que lhes é atribuído; e mesmo que muito tempo se passe desde que alguma cultura de fato reverenciasse os eventos e figuras divinas neles descritos, o elemento sagrado permanece sensível, pois confere à história um sentido profundo, de algo que oferece uma revelação ou nova compreensão sobre a realidade imediata. É inegável o impacto duradouro que a experiência religiosa exerce sobre uma cultura ou povo. O conceito de Sagrado Feminino se constrói a partir da vontade de resgatar esse tipo de experiência, olhando para as diversas facetas do arquétipo feminino como um caminho para retomar figuras que ficaram esquecidas ou que o patriarcado buscou ocultar e relembrá-

las ou ressignificá-las no presente, manifestando esse arquétipo de forma atual (Damm, 2019, 9-10).

Esse processo de resgate de mitos também ocorre de forma consistente nas obras de Maria Teresa Horta e Arriete Vilela, em que a presença inolvidável dessas figuras se faz por meio do resgate e reelaboração de imagens que conservam o símbolo do feminino em sua plurivocidade. Símbolos relacionados ao nascimento, à fecundidade e à morte, dentre outros, revelam esse aparecimento da imaginação simbólica na obra dessas autoras, bem como o resgate do arquétipo do Sagrado Feminino.

É o que ocorre, por exemplo, no poema “As mulheres”, de Maria Teresa Horta, que faz parte da obra *Rosa Sangrenta*, de 1987, dedicado ao tema da menstruação:

As mulheres

2

Elas lambiam
a menstruação

limpavam as pernas
com a língua
e as pedras

a erva

Tarde fora encostada
à boca das cavernas

3

À roda do seu
fogo
as bruxas

fazem a sua fala
intervêm nos partos

modificam os actos
dos homens e da história

Fervem os seus remédios
Feitos
com o mênstruo

das mulheres
(Horta, 2009, p. 604-605).

A menstruação é um dos temas que surge como diferencial na poesia de Horta, vez que rompe com a ideia de tabu alicerçada na mitologia judaico-cristã, em

que o período menstrual seria parte do castigo atribuído à mulher por ter comido o fruto da árvore proibida e estimulado o homem a pecar contra a ordem divina. Não apenas no livro de *Gênesis*, que é o livro que guarda o grande mito patriarcal, nota-se o preconceito diante do sangue menstrual, mas também nos demais livros que compõem o Pentateuco, em que, inclusive, a mulher é considerada imunda durante o mênstruo, não devendo nem mesmo ser tocada.

Neste poema, a voz poética faz menção às mulheres inscritas em um tempo mítico, muito distante do nosso, em que a menarca parece atribuir, inclusive, uma aura de sacralidade à mulher, que, ao menstruar, torna-se partícipe da criação, aproximando-a da Grande Mãe. Há o enaltecimento da cultura matrilinear, em que não era um deus homem, sisudo e vingador, a quem se atribuía toda a Criação, mas em que era venerada a figura de uma deusa Mulher, a Grande Mãe, geradora de tudo o que existe. Dentro desse complexo simbólico, o sangue menstrual é visto como algo positivo e completamente natural, com o qual as ancestrais não apenas conviviam saudavelmente, mas também faziam uso para “ferverem seus remédios”, modificando, inclusive, os “actos/ dos homens e da história”. Ao evocar a imagem das bruxas (símbolo que remete à mulher livre, senhora de si), que em volta do fogo regulavam fatos relacionados à vida e à morte (os partos, por exemplo), eleva novamente a mulher a um patamar muito distinto daquele imposto pelo patriarcalismo, que subverteu, inclusive, a relação da mulher com seu próprio corpo, estabelecendo a dominação pela via do tabu e do preconceito, por meio da elaboração de uma imagem negativa daquelas mulheres que detinham saberes muito antigos, ligados à natureza e à feminilidade. Assim, alçar o ciclo biológico feminino a esse nível requer uma postura de rebeldia e empoderamento frente aos padrões demarcados pela sociedade patriarcal. Representa atribuir à mulher um poder que coube ao patriarcado destruir ao longo dos séculos.

Nota-se, no poema, uma similaridade com a imagem de “Mulher Selvagem”, preconizada por Clarissa Pinkola Estés, em sua obra *Mulheres que correm com os lobos*, quando afirma que:

Não importa a cultura pela qual a mulher seja influenciada, ela compreende as palavras “mulher” e “selvagem” intuitivamente. Quando as mulheres ouvem essas palavras, uma lembrança muito antiga é acionada, voltando a ter vida. Trata-se da lembrança do nosso parentesco absoluto, inegável e irrevogável com o feminino selvagem, um relacionamento que pode ter se tornado espectral pela negligência,

que pode ter sido soterrado pelo excesso de domesticação, proscrito pela cultura que nos cerca ou simplesmente não ser mais compreendido. Podemos ter-nos esquecido do seu nome, podemos não atender quando ela chama o nosso; mas na nossa medula nós a conhecemos e sentimos sua falta. Sabemos que ela nos pertence. [...] O arquétipo da Mulher Selvagem envolve o ser alfa matrilinear (Estés, 2018, p. 19).

Tanto o arquétipo do Sagrado Feminino quanto o da Mulher Selvagem denunciam a presença de uma relação harmônica da mulher com seu próprio ritmo biológico, inferindo-se, nessa perspectiva, em uma postura de rebeldia e confronto dos papéis atribuídos à mulher em qualquer sociedade que a menospreze, almejando retomar esse lugar perdido em que a mulher não é diminuída, mas valorizada justamente por aquilo que lhe é peculiar. Aliás, o arquétipo da Mulher Selvagem é um dos tantos nomes que se tem dado ao Sagrado Feminino, a essa força motriz que impulsiona a mulher a (re)encontrar sua essência.

Também no poema “Pequena cantiga à mulher”, da obra *Cronista não é recado*, de 1967, revela-se o olhar atento de Horta no que se refere às questões femininas:

Pequena cantiga à mulher

Onde uma tem
O cetim
A outra tem
a rudeza

Onde uma tem
A cantiga
A outra tem
a firmeza

Tomba o cabelo
nos ombros
o suor pela
barriga

Onde uma tem
a riqueza
a outra tem
a fadiga

Tapa a nudez
com as mãos
procura o pão
na gaveta

Onde uma tem

o vestígio
tem a outra
a pele seca

Enquanto desliza
o fato
pega a outra na
enxada

Enquanto dorme
na cama
a outra arranja-lhe
a casa
(Horta, 2009, p. 276-277).

Neste poema, percebe-se a presença de duas imagens distintas de mulher, construídas por meio de oposições (cetim/rudeza, riqueza/fadiga, dentre outros). O poema retrata uma mulher que desfruta de privilégios materiais e, como resultado, aparenta ter uma existência repleta de conforto e refinamento, ao passo que outra mulher é retratada como vivendo em condições de escassez. Essa privação não se limita apenas aos bens materiais, mas também se manifesta no próprio corpo.

Em ambos os casos, no entanto, a mulher é inferiorizada. Se na condição de falta a mulher é submetida à exploração, na condição de abundância é submetida à alienação e a um papel de bibelô, um ornamento. Uma serve enquanto objeto de exploração de trabalho, a outra serve enquanto objeto de decoração/ostentação. Uma e outra, no entanto, têm seu corpo marcado pelo poder que o imaginário coletivo patriarcal exerce sobre elas.

É perceptível que, nesse âmbito, não apenas a situação da mulher explorada enquanto mão de obra torna-se digna de preocupação para a voz poética, mas também daquela mulher que é destituída, inclusive, da consciência de sua situação no mundo e que, possivelmente, é tão alienada que defende os valores patriarcais, tornando-se também algoz daquelas mulheres que pertencem a uma “classe” de inferiores e que, provavelmente, não correspondem de forma satisfatória aos padrões estabelecidos pela sociedade misógina.

Há que se mencionar que Horta possui um olhar muito diferenciado no que tange à relação da mulher com o mundo. Sua obra, ao abordar de forma constante o tema do erotismo, também dá liberdade para que a voz feminina ecoe em um espaço que, a priori, não lhe pertence. Resgata o direito de a mulher harmonizar-se com seu corpo, com sua consciência, com sua sexualidade. Nesse sentido, o viés feminista

torna-se inegável, vez que seus poemas propiciam o diálogo com vários temas tabu, considerados não abordáveis principalmente por uma mulher, conforme veremos no terceiro capítulo desta Tese.

Em Arriete Vilela, a feminilidade também é um tema recorrente, conforme nota-se em seu “Poema 28”:

Poema 28

Sabiam de mim
as bisavós:
longínquos afetos que se fizeram
buquê de arruda e urtiga
com que as avós, unidas e viscerais como
as próprias mães, espantaram as más
palavras que se iam amontoando
à esquerda do meu olho esquerdo.

Não sabia nada de mim
a minha mãe:
afeto de rupturas e travessias
sempre em pauta,
sempre à soleira da porta direita,
à direita do pai todo-poderoso.

Sabiam de mim
as antigas bruxas que se fizeram
bonecas de pano (e não de luxo):
afetos destroçados pelos medos
da memória e da linguagem;
afetos de costuras à mostra,
de mistérios nus nas minhas infâncias
provisórias.

Eu mesma não sabia de mim:
afeto revelado na tua taça de vinho,
ao clarão ostensivo dos relâmpagos
assustadores.

Também tu não sabias nada de mim:
afeto desperdiçado.
(Vilela, 2007, p. 43)

Inicialmente, cumpre mencionar que a maioria dos poemas de Arriete Vilela apresentam, como título, uma numeração, como é o caso do poema em análise.

Vilela valoriza em seus poemas a imagem das ancestrais. Mãe, avós e bisavós são frequentemente mencionadas em sua lírica. Os poemas de Vilela ligam-se, de maneira bastante tenaz, às imagens que remetem aos lugares sociais bem

demarcados para a mulher na sociedade patriarcal, como é o caso da imagem/lugar da mãe, dentre outras.

Na primeira estrofe do poema em análise, a eu lírica⁵ menciona as bisavós, cujo distância cronológica não impediu que seus “longínquos afetos” auxiliassem a “espantar as más/ palavras que se iam amontoando/ à esquerda do meu olho esquerdo”. As mulheres (bisavós, avós e mães) nessa estrofe, são caracterizadas pela eu lírica como “unidas e viscerais”, ou seja, como sujeitos que partilham de determinados aspectos que demarcam sua própria natureza.

O símbolo do olho, mencionado no último verso da primeira estrofe, traz em seu significado a representação da percepção da realidade e pode ser entendido como um elemento de vinculação entre o mundo interior e mundo exterior da eu lírica. O olho a que se faz referência, no poema, é justamente o esquerdo, que na mitologia egípcia representa a lua, símbolo que também espelha a feminilidade. São, assim, as ancestrais que “espantam as más influências” que se amontoam à esquerda do olho esquerdo da eu poética, o que pode ser compreendido como a própria proteção da feminilidade que já remonta às suas ancestrais, cuja proteção alicerça, assim, a ligação entre o mundo interior vivenciado pela eu lírica com as interferências do mundo exterior sobre sua essência. Aqui, não são as bruxas, como no poema de Horta, que urdem os remédios (proteção) à roda das fogueiras, mas as bisavós, que mesmo não nomeadas de bruxas, tecem as mesmas redes de proteção a suas descendentes.

A segunda estrofe, contrariando a primeira, inicia-se com a afirmação: “não sabia nada de mim/ a minha mãe”. Se no momento inicial as ancestrais representam um direcionamento para a eu lírica, mesmo que rude como um “buquê de arruda e urtiga”, na segunda estrofe a mulher mais próxima à voz poética torna-se uma espécie de estranha, cujo afeto gera “rupturas e travessias”, por seu posicionamento sempre

⁵ Como ação política em que afirmo minha não neutralidade enquanto estudiosa e pesquisadora feminista, bem como enquanto opção conceitual, farei uso do termo “eu lírica” que, apesar de condenado por muitos críticos literários, “define uma voz lírica feminina que emana do texto poético; ou seja, uma instância textual feminina que nega o masculino como voz universal da linguagem (num suposto “eu lírico” flexionado no masculino), compreendendo que não pode haver uma voz homogênea na poesia, pois não existe homogeneidade nos seres humanos, nas suas identidades ou nas suas expressões literárias. Sob tal perspectiva, propomos que a eu lírica venha a ser um expediente da crítica literária que vise à evidência de um corpo textual feminino dentro da produção lírica. Estabelecer a universalização de uma subjetividade, ainda que esta fale sobre os dramas humanos, seja ela real ou ficcional, além de proceder ao apagamento das diferenças, também direciona as políticas para a manutenção da hierarquia de poder praticada em nossa sociedade ocidental” (Poubel; Pereira, 2021, p. 164).

“à direita do pai todo-poderoso”. Tal estrofe pode representar, assim, os muros de separação erguidos entre as próprias mulheres pela submissão, muitas vezes voluntária, ao sistema patriarcal, em que a mulher-mãe, geralmente, reitera o posicionamento repressivo da figura paterna.

Na terceira estrofe, por sua vez, ocorre o resgate da imagem das “antigas bruxas”, feitas “bonecas de pano (e não de luxo)”. Essas “antigas bruxas” são a primeira menção, no poema, a mulheres que não pertencem à linhagem direta da eu lírica, mas que, diferentemente da mãe, “sabiam” de algo que a constitui. Ou seja, identifica-se com essas mulheres que, transformadas em bonecas de pano pelo patriarcado, partilham das mesmas inquietudes que ela, vez que se apresentam como “afetos destroçados pelos medos/ da memória e da linguagem;/ afetos de costuras à mostra”. Nota-se, nesses versos, uma distinção entre aquelas mulheres que se submetem ao patriarcado, transformadas em bonecas de luxo – belas, recatadas e do lar – e aquelas mulheres que o patriarcado exclui, perseguiu e a quem conferiu um espaço de desprezo, transformando-as em bonecas de trapos mal costurados.

As quarta e quinta estrofes, por sua vez, evidenciam a questão do autoconhecimento. É o relacionamento afetivo com o outro, que também não sabia nada a respeito da eu lírica, e a quem dedicou seu afeto, que demonstra essa dificuldade de se auto reconhecer quando seduzida e apaixonada, mesmo diante de “clarões ostensivos” produzidos por “relâmpagos assustadores”. Ou seja, quando se apercebe envolvida por alguém sedutor, essa mulher, assim como a mãe, desperdiça seus afetos com alguém que ostenta sua superioridade por meio de um trovejar furioso. Nota-se que a eu lírica, por mais que tenha consciência do lugar que ocupava a mãe de subserviência ao lado do pai, ainda carrega em si algo que as aproxima: destroços de uma submissão forjada no imaginário da qual não conseguiu escapar completamente. Inconscientemente, a mãe também a habitava.

“A avó” é outro poema elucidativo da condição da mulher na lírica de Vilela:

A avó

Às vezes eu via a avó
como uma frágil chama ao vento de si mesma:
consumia-se na própria alma inquieta,
ansiando-se num silêncio sem socorro.
É que sopravam de dentro do coração da avó
ventos vindos de uma angústia muito antiga,
como mistério nunca revelado que claudicasse à toa.

Quando se deixava ser frágil chama ao vento,
 a avó maltratava-me, sonegava-me o direito
 de fantasiar amenidades à sua volta,
 de querer salvá-la com a minha meninice,
 dando-lhe o melhor riso na falha dos dentes de leite.
 Mas ela pingava em si mesma o pior dos venenos:
 a amargura.
 E inscrevia-se em mim como ácido em corte aberto;
 atravessava-me a sensibilidade feito passageira
 clandestina, marginal, intratável;
 sulcava-me a boa vontade e alucinava
 no meu coração o desejo
 de uma paz impermeável a quaisquer sopros
 de ventos adversos.

Ansiando-se como chama ao vento,
 frágil chama irreversivelmente abismada
 no próprio anonimato,
 a avó parecia desistir de ser bela e forte
 - e nunca a perdoei por se ter permitido
 arrastar o verde dos olhos
 por chãos pedregosos, poeirentos,
 mesmo que houvesse, aqui e acolá, os arquetípicos
 espinhos de laranjeira.

Melhor dizer: os poéticos espinhos de laranjeira,
 pequenas e distraídas armadilhas disfarçadas
 na lembrança que agora ocorre:
 a avó, à fresca da tarde, no oitão da casa,
 com sua voz indiferente e clara:
 – *Dê cá o seu pé, menina.*
 E então, sem carinho, mas também
 sem indelicadeza, ela furava,
 com um espinho de laranjeira embebido
 em água de colônia, o dedão do meu pé
 e dali retirava as lêndeas do bicho-de-pé.
 Não me lembro se doía.
 Depois ela dizia, afastando-se já,
 e deixando atrás de si um rastro de delicada fragrância e estranheza,
 como um imponderável encanto ao pôr-do-sol:
 – *Não ande descalça pelo quintal, menina.*
 Eu queria agradecer à avó aquele cuidado:
 um mimo, quase.
 Mas, ao levantar os olhos, já não a via e, então,
 dizia num fiapinho de voz:
 – *Sim, avó.*
 Ao dizer “*Sim, avó*”, aprendi a dizer sim
 ao amor, sim à arte.

Mesmo quando não os compreendo,
 mesmo quando eles me fazem desvanecer
 em mim mesma
 como uma frágil chama ao vento.

Mesmo quando são em mim apenas um rastro

de delicada fragrância e estranheza,
como um imponderável encanto ao pôr-do-sol.

Mesmo quando eles – amor e arte –
são espinhos de laranjeiras:
distraindo as armadilhas com que vou entretendo
o coração,
mas de jeito a não doerem
como outrora doeram na alma desavisada da avó...
(Vilela, 2010, p. 336-338).

A eu lírica expõe as impressões registradas em sua alma ainda quando criança a respeito da avó, que influenciaram decisivamente sua vida adulta, demonstrando a presença da imagem de uma mulher rude e ao mesmo tempo fragilizada diante do cotidiano “como uma frágil chama ao vento”. Essa avó, caracterizada no poema por sua “alma inquieta” ansiosa diante de um “silêncio sem socorro” e que cultivava uma “angústia muito antiga” gerada por algo que nunca revelou por ser, aparentemente, uma falha à toa, e envenenada pela própria amargura, parece repassar às descendentes o custo de sua fragilidade, de uma forma extremamente perversa, ao negar à neta “o direito de fantasiar amenidades à sua volta”, impedindo, também, a possibilidade de ser salva pela meninice da neta.

A eu lírica sente-se ressentida com as atitudes da avó que se inscrevia nela “como ácido em corte aberto”. Assim como a mãe do poema anteriormente analisado, que nada sabia de sua filha, também essa avó amargurada apresenta um distanciamento da descendente, inscrevendo-se na vida da neta como uma passageira clandestina, como marginal, gerando um sentimento de impotência e desesperança.

É possível perceber no poema em questão a presença da imagem de mulher que transmite a suas descendentes aspectos extremamente negativos relacionados à feminilidade. É a mulher que adota como verdadeiras as premissas de que, apesar de possuir uma “alma inquieta”, precisa se conformar com a vida que leva, repassando às filhas e netas a obrigação de zelar pela manutenção dessa ordem angustiante.

Não há menção, no poema, a figuras masculinas. Porém, mencionam-se “ventos adversos”, ou seja, forças contrárias à essência dessas mulheres. Diante dessas rajadas hostis e antagônicas, a avó, silenciada e anônima, mas ainda assim visivelmente inquieta e angustiada, renuncia à própria força e beleza, imprimindo na neta a sensação de impotência diante daquilo que é adverso, ao focar o olhar somente

no chão pedregoso e poeirento, sem permitir-se olhar o mundo ao seu redor com dignidade.

A rudeza da avó era tamanha, que o ato de retirar um bicho-de-pé da neta com um espinho de laranjeira embebido em água de colônia parecia-lhe quase uma delicadeza. E talvez o fosse. A delicadeza bruta e o cuidado duro de quem, possivelmente, também não fora cuidada, não fora amada. Um amor nascido como uma flor entre cascalhos.

Ainda assim, é com a avó que aprende a dizer sim à arte e ao amor. É com aquela lhe antecedeu e que, sufocada e anônima impingiu-lhe um misto de amor e dor, que aprendeu a escapar às armadilhas dos “espinhos de laranjeiras”.

É possível ler, nesses versos, uma forte presença de submissão e conformismo com a realidade aprisionante e mutiladora vivenciada pelas mulheres. E esse posicionamento de conformismo é repassado às outras mulheres pelas próprias mulheres. Não é a figura masculina que, diretamente, aparece no poema como mantenedor dessa ordem, mas a própria mulher, que ao repassar as suas descendentes o encargo de manter uma modelo vigente, dificulta que essas possam tornar-se “impermeáveis”, fortalecidas, a fim de suportar os “ventos adversos” que um dia as tornaram amarguradas, frágeis, “chamas ao vento”. Mas será que essas chamas se deixam apagar tão facilmente?

2 DO SAGRADO FEMININO EM TEMPOS DE RECRUDESCIMENTO: A ATUAL ESFERA RELIGIOSA, POLÍTICA E CULTURAL

Agora é moda, poupar dinheiro pro futuro
 Agora é moda, pegar alguém pulando o muro
 Agora é moda, acontecer uma tragédia
 Agora é moda, a inquisição da Idade Média
 (Rita Lee).⁶

Discutir o arquétipo do Sagrado Feminino na contemporaneidade exige uma análise dos movimentos relacionados ao feminino, ao feminismo e à religião ao longo da história. Para começar, recorremos a Mircea Eliade e sua consagrada obra *O Sagrado e o Profano*, em que ele observa de forma perspicaz que:

o mundo profano na sua totalidade, o Cosmos totalmente dessacralizado, é uma descoberta recente na história do espírito humano. Não é nossa tarefa mostrar mediante quais processos históricos, e em consequência de que modificações do comportamento espiritual, o homem moderno dessacralizou seu mundo e assumiu uma existência profana. Para o nosso propósito basta constatar que a dessacralização caracteriza a experiência total do homem não religioso das sociedades modernas, o qual, por essa razão, sente uma dificuldade cada vez maior em reencontrar as dimensões existenciais do homem religioso das sociedades arcaicas (Eliade, 1992, p. 14).

Ou seja, o mundo em que estamos inseridos e no qual discutimos o Sagrado Feminino é o mundo não sacralizado, em que o movimento comum não é mais aquele do homem que explicava todas as coisas por meio do pensamento mítico. Por mais que o pensamento religioso ainda impere, a ordem da sacralidade não é mais a mesma de outrora, em que a vida era toda regida pelo sagrado. Isso faz lembrar do célebre poema “Ordem”, de Carlos Drummond de Andrade:

Ordem

Quando a folhinha de Mariana
 era informativa santificada
 regulava o tempo, as colheitas,

os casamentos e até a hora de morrer,
 o mundo era mais inteligível,
 pairava certa graça ao viver.

⁶ LEE, Rita; MARCUCCI, Lee. “Agora é moda”. In: LEE, Rita. **Babilônia**. Brasil: Som Livre, 1978. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/5Q2BpkTyjwDYWqTOF6PggQ>. Acesso em 15 de abril de 2024.

Hoje, quem é que pode?
(Drummond, 1973, p. 35).

É possível perceber, no poema acima, que a “Ordem” evocada no título diz respeito a uma regulação mítica, em que a “folhinha de Mariana, espécie de calendário que informava aos fiéis o tempo exato para todas as coisas, não pautada em uma visão científica, era mais clara, coerente. Ou seja, para o homem religioso, uma visão também religiosa do mundo deixa a realidade mais “inteligível” que uma visão cientificista. Neste contexto, consideramos o termo “religioso” sob a ótica etimológica de sua origem latina, *religare*, que está intrinsecamente ligada ao significado de estabelecer uma conexão entre o ser humano e o numinoso. Desconsideramos, assim, a conotação pejorativa que o termo adquiriu devido às interpretações conservadoras, que nos levam a associá-lo a algo negativo. Talvez seja esse mundo das explicações simples, míticas, aparentemente mais inteligíveis, que a busca pelo Sagrado Feminino procure despertar na atualidade: a presença dessa religação do humano com o divino, seja ele essencialmente interior, ou com potencialidades divinas específicas a serem cultuadas, que deem algum sentido a esse *non sense* atual, que culmina na valorização apenas daquilo que garante a prosperidade do Capital, em detrimento da vida, da ecologia, da igualdade, do respeito entre os povos e os indivíduos mais próximos. Não afirmo aqui que é a religião que garante esse respeito. Ateus não deixam de ser menos humanos por desacreditarem em forças superiores. Mas atendo-me ao fato de que toda religião, em sua essência, prega o amor. Repito, o sentimento religioso puro, desvinculado de fanatismo e dogmas alienantes, está alicerçado no amor. No amor à vida, no amor ao outro, no amor ao planeta, no amor a si mesmo. Seria maravilhoso se os líderes religiosos contemporâneos praticassem aquilo que pregam.

Mas, nesse contexto da sacralidade, o que é feminino? Para iniciar esse diálogo, necessário se faz ouvir a voz da filósofa Luce Irigaray (1997), para quem:

a mulher tem a sua entrada na ordem do simbólico de uma forma completamente diferente da que é tomada como padrão para homens (e não homens) pela psicanálise tradicional. Para a autora, a mulher não estabelece uma relação de ausência com o objeto (mãe) por meio de mecanismos como o do *fort-da*⁷, de Sigmund Freud (1996), uma

⁷ A brincadeira do *Fort-da* representa a possibilidade de estruturação, uma vez que possibilita a destruição do objeto em que a criança faz aparecer e desaparecer: “Nessa oposição fonemática, a criança transcende, introduz num plano simbólico o fenômeno da presença e da ausência.

vez que ela e a mãe, ao compartilharem o corpo feminino, não se relacionam por intermédio da ausência, da fenda, mas, sim, segundo uma relação de presença (Irigaray apud Souza; Pereira, 2018, p. 3).

De acordo com Irigaray, as diferenças que existem entre os corpos masculino e feminino (tomando-se aqui o cuidado para não reduzir a discussão a um binarismo simplista, que evidentemente não defendemos) se manifestam não apenas na entrada do simbólico, na linguagem e no corpo, mas também em todas as relações da mulher com o mundo. Irigaray, de forma sensível, enaltece as potencialidades de um corpo feminino que se reconhece como de mulher e que não se prende a padrões preestabelecidos por um sistema falocêntrico⁸ falido. Irigaray visualiza a feminilidade como uma presença. O feminino não é um segundo sexo, mas um outro sexo. Não há gradação em que o masculino venha como primeiro e o feminino simplesmente como aquilo que não é masculino. Ser mulher é mais do que “não ser homem”. Ou seja, ser mulher é “ser” ao invés de “não ser”. Nesse âmbito, há uma oposição à visão falocêntrica, que mede todas as coisas a partir da ótica da masculinidade e do falo.

Assim, convém concordar que não se nasce mulher, torna-se mulher (Beauvoir, 1967, p. 9), conforme também observa Beauvoir, para quem:

Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e **o castrado que qualificam de feminino**. Somente a mediação de outrem pode constituir um indivíduo como um Outro (Beauvoir, 1967, p. 9 – grifo nosso).

Em outras palavras, o feminino não pode ser compreendido apenas através da lente do masculino, que o coloca como padrão para tudo. A mulher não é definida pela ausência, como se fosse uma versão castrada do masculino⁹. Embora a sociedade a veja assim, ela transcende essa limitação. O feminino é uma entidade em si mesma, com sua própria identidade original. Não é resultado de uma lacuna, da ausência do “falo”, o “Outro”, mas sim de uma totalidade completa em si mesma.

⁸ Termo cunhado por Jacques Derrida, a partir de falocentrismo e logocentrismo, “que define uma combinação entre os modelos de autoridade patriarcal e os modelos de autolegitimação dessa mesma autoridade” (Macedo; Amaral, 2005, p. 64-65), pautados no “falo” e na “palavra”.

⁹ Em oposição à teoria Freudiana, que estabeleceu a mulher como o castrado, conceituando-a a partir da ausência do falo e tornando-a “o Outro”, tendo sempre o homem como parâmetro de significação.

Ora, se a mulher fosse caracterizada pela falta, então o homem também o seria, por não possuir um útero capaz de gerar vida ou seios para alimentar a prole. No entanto, é importante destacar que não se está defendendo a ideia de que a existência de um útero e de seios que amamentam seja o que define alguém como mulher. Se fosse assim, mulheres que não podem ou não desejam gerar não seriam consideradas mulheres, e mulheres trans também não seriam reconhecidas como tal.

A questão da igualdade entre homens e mulheres enfrenta desafios profundos, que nem mesmo a Constituição Federal do Brasil conseguiu resolver completamente ao estabelecer o princípio da igualdade entre os cidadãos brasileiros. O artigo 5º, caput, assegura a “igualdade formal” perante a lei, afirmando que “todos são iguais perante a lei, sem distinção de qualquer natureza” (CF, 1988, art. 5º). No entanto, essa questão exigiu uma abordagem adicional através do Princípio da Isonomia, que busca alcançar uma “igualdade material” e proporcional. Isso se deve ao entendimento de que não se pode tratar igualmente situações que têm origens desiguais. Assim, propõe-se tratar os “iguais como desiguais na medida em que se desiguam”¹⁰.

Um exemplo emblemático disso é a criação da Lei Maria da Penha (Lei 11.340/2006), que tem como objetivo principal coibir a prática de violência doméstica e familiar contra a mulher e punir seus agressores. Essa legislação reconhece a necessidade de abordagens específicas para lidar com a violência de gênero, dada a evidente desigualdade no número de mulheres vítimas de violência doméstica em comparação com o número de homens que sofrem esse tipo de agressão.

É importante ressaltar que essa diferença não implica em considerar a mulher simplesmente como “o outro”, mas sim demonstra que dentro do sistema patriarcal, as mulheres estão mais suscetíveis a vivenciar esse tipo de violência devido a uma série de fatores que vão além das diferenças biológicas com os homens. Esses fatores incluem a dependência econômica, a pressão pela maternidade, a dependência afetiva gerada por concepções religiosas distorcidas e um imaginário coletivo que as subjugam aos maridos, entre outros aspectos complexos.

Homens e mulheres são diferentes desde seus aspectos biológicos. Porém a biologia não é o suficiente para dizer quem é homem é quem é mulher. E não é

¹⁰ GOJUR. Princípio da isonomia: por que é tão importante no Direito? Disponível em: <https://www.bcompany.com.br/blog/principio-da-isonomia/>. Acesso em: 23 de janeiro de 2023.

suficiente significar que a mulher seja “O outro”, “O não-homem”, “aquela a quem falta algo anatomicamente”. A mulher é aquela a quem não é permitido vivenciar sua existência em plenitude pelos anos de dominação, perseguição, subjugação.

É inegável que, nas últimas décadas, a mulher avançou consideravelmente em direção à igualdade de gênero. Conforme observa Vera Lúcia Pires, em *Discurso e relações de gênero: sob o signo da contradição*, o rompimento com o senso comum e a instauração do sentido-outro,

Desde 1975, quando a ONU instituiu o Ano Internacional da Mulher e a década da mulher, proliferou um campo de estudos políticos e sociológicos visando a obtenção de fundamentos e dados sobre a situação da mulher nas mais variadas culturas. Ao final da década, comprovou-se, oficialmente e com o referendo da ONU, o que as feministas já sabiam há quarenta anos: a invisibilidade feminina, sua opressão, discriminação social e a desigualdade no mercado de trabalho em todas as partes do mundo. Em consequência dessa situação, foram implementadas políticas de reformulação das estruturas sociais e jurídicas, visando ao comprometimento dos governos na busca da igualdade e no combate à discriminação das mulheres. Quase quinze anos depois, conforme estatísticas da mesma ONU, a força produtiva feminina formal e informal já alcançou 64% em todo o mundo, fazendo do “sexo frágil” a maioria no mercado econômico (Pires, 1999, p. 5).

Nota-se que a década de 70 (em que Maria Teresa Horta já está produzindo de forma consistente) foi marcada pelos movimentos reivindicatórios que ampliaram o acesso das mulheres à educação, ao desempenho de diversas atividades e à emancipação sexual. No entanto, apesar do evidente avanço enquanto “mão-de-obra”, a mulher continua em situação de desprestígio. Remuneração inferior, violência doméstica, violência simbólica são alguns dos imperativos que a mantêm em uma posição de inferioridade. De acordo com Pires,

A contradição é flagrante. E não são só os números que a comprovam, ainda que muitos pensadores afirmem que a luta das mulheres em busca de mudanças na sua posição social, em todo o mundo, tenha provocado a mais significativa revolução cultural deste século. A contradição entre a posição alcançada pela mulher na sociedade contemporânea e a representação que dela se faz está presente em quase todas as áreas sociais como um reflexo das relações de gênero, relações de desigualdade entre os seres humanos, constituídas socialmente e determinadas histórica e culturalmente (Pires, 1999, p. 5).

Dentre as formas de violência, a simbólica perpetua-se de forma incontestável, graças aos padrões éticos e morais da sociedade patriarcal, que dissemina o

preconceito em seu discurso cotidiano. Nessa esfera, a própria mulher, muitas vezes, assume o discurso do opressor, reproduzindo, inclusive, em sua relação com outras mulheres, a opressão e o preconceito. O chamado discurso de gênero não se registra somente no discurso masculino, mas de forma muito ativa na fala das próprias mulheres. Conforme assevera Pires,

Tanto o silêncio físico, a ausência de textos sobre as mulheres, quanto o que chamamos discurso de gênero, que também é uma forma de silenciamento, pois ao dizer determinadas coisas emudece outras, são registros da contradição entre certas práticas discursivas e a posição participativa da mulher na sociedade atual. A linguagem é um processo de interação social entre os indivíduos. Sua natureza social torna-a um espaço de conflitos em que, como enfatizou Bakhtin, a palavra é o fenômeno ideológico por excelência. (Bakhtin, 1929: 36). Reflexo das contradições existentes no meio social, a linguagem é sensível a qualquer alteração que nele se efetue, inscrevendo essas mudanças e engendrando novas representações discursivas (Pires, 1999, p. 6).

De acordo com Lúcia Osana Zolin (2005), há um modo de pensar, falar e agir culturalmente ensinado como “próprio da natureza feminina”, modo este difundido e perpetuado não só pelos homens, mas também pelas mulheres. Zolin afirma que “toda manifestação de poder exige o consentimento por parte do oprimido. No caso da mulher, tal consentimento é obtido através de instituições de socialização, como a família e a igreja, ou através de leis que punem o aborto ou a violência à esposa, afirmando, às avessas, o poder masculino” (Zolin, 2005, p. 189).

No campo sutil do cotidiano, é importante observar que a palavra difunde constantemente as ideologias arraigadas no seio da sociedade, revelando as representações simbólicas que regulam o imaginário social. Como bem sustenta Zolin, muitas vezes,

à mulher é vedada a possibilidade de ação. Além de estar aí, sua opressão está também, e principalmente, na crença de que o destino da mulher é ser passiva, uma vez que a passividade integra, irremediavelmente, sua natureza. [...] a mulher mesma aceita a opressão que lhe é imputada, tornando-se cúmplice da própria escravização (Zolin, 2005, p. 188).

De tal modo, ainda na atualidade a mulher assume o espaço da passividade que lhe é reservado no universo masculino, defendendo e propagando as crenças e ideais nitidamente patriarcais, convertendo-se em cúmplice nos atos de discriminação, desigualdade e manutenção da opressão. “Os seres humanos são livres, mas podem

enganar-se fingindo não sê-lo” (Zolin, 2005, p. 188), afirma Zolin ao justificar o porquê da passividade de grande parte das mulheres ainda nos dias de hoje. Já Marilena Chauí atenta-se ao fato de que

a liberdade não se encontra na ilusão do “posso tudo”, nem no conformismo do “nada posso”. Encontra-se na disposição para interpretar e decifrar os vetores do campo presente como possibilidades objetivas, isto é, como abertura de novas direções e de novos sentidos a partir do que está dado (Chauí, 1997, p. 362).

Pires, por sua vez, assevera que

toda a carga histórica de valores e comportamentos diferenciados e discriminatórios entre homens e mulheres fundaram o que se convencionou chamar relações de gênero, constituídas e perpetuadas social e economicamente e determinadas pela cultura e pela história. [...] As relações de gênero têm sido relações de dominação, hierarquicamente controladas pelo sexo masculino. [...] a relação social hierárquica entre os sexos é uma estratégia de poder que, articulada a partir do discurso, tenta encobrir as desigualdades, naturalizando-as. Assim, elas nem sempre tornam-se visíveis, não podendo ser questionadas. Produz-se um consenso e o que foi construído culturalmente é atribuído à natureza (Pires, 1999, p. 110).

E essa aparente “naturalização” permite que o oprimido faça uso do discurso do próprio opressor, propagando de forma, por vezes, até mais eficaz as ideologias, preconceitos e desigualdade que por ele são mantidos. Se pensarmos na quantidade de mães que perpetuam na educação de seus filhos os conceitos machistas e discriminatórias já se abre diante de nós um repositório de conteúdos a serem refutados pela crítica feminista. O número de mulheres que em redes sociais defendem que uma mulher que não possui filhos é uma mulher incompleta também é um exemplo alarmante do pensamento machista e falocêntrico. Vera Lúcia Pires, ao discutir os entremeios do discurso e relações de gêneros, também observa que

O ser humano é contraditório: algumas vezes assujeitado, pode, entretanto, por sua própria experiência chegar à superação de sua sujeição. O primeiro passo é o reconhecimento da sujeição. O segundo é a resistência. Resistência que, dialeticamente, acontece em dois sentidos: pela reivindicação das diferenças e pela afirmação da igualdade de oportunidades. Em qualquer um dos casos, o fundamental para a construção do sujeito é o processo de interação de sua experiência com a sociedade. Por tudo isso, afirmamos a existência de um indivíduo consciente que intervém para transformar. Nem meramente objeto nem somente sujeito, mas ambos. Em uma palavra: plural (Pires, 1999, p. 2).

Os movimentos feministas buscam desconstruir o senso comum e muitos valores socioculturais, desejando propiciar o rompimento com os padrões não igualitários e opressores. Há um desejo crescente de se reestruturar os significados e dar forma às experiências vividas pelas mulheres.

Nesse sentido, preconiza Pinkola Estés que é através do reencontro e da libertação da Mulher Selvagem que as mulheres podem reestruturar o significado de seu existir. A pesquisadora junguiana observa que

Os contos de fada, os mitos e as histórias proporcionam uma compreensão que aguça nosso olhar para que possamos escolher o caminho deixado pela natureza selvagem. As instruções deixadas nas histórias nos confirmam que o caminho não terminou, mas que ele ainda conduz as mulheres mais longe, e ainda mais longe, na direção de seu próprio conhecimento. As trilhas que todas estamos seguindo são aquelas do arquétipo da Mulher Selvagem, o self instintivo inato. Chamo-a de Mulher Selvagem porque essas exatas palavras, mulher e selvagem, criam *Llamar o tocar a la puerta*, a batida dos contos de fadas à porta da psique profunda da mulher. *Llamar o tocar la puerta* significa literalmente tocar o instrumento do nome para abrir uma porta. Significa usar palavras para obter a abertura de uma passagem. Não importa a cultura pela qual a mulher seja influenciada, ela compreende as palavras *mulher* e *selvagem* intuitivamente. Quando as mulheres ouvem essas palavras, uma lembrança muito antiga é acionada, voltando a ter vida. Trata-se da lembrança do nosso parentesco absoluto, inegável e irrevogável com o feminino selvagem, um relacionamento que pode ter se tornado espectral pela negligência, que pode ter sido soterrado pelo excesso de domesticação, proscrito pela cultura que nos cerca ou simplesmente não ser mais compreendido. Podemos ter-nos esquecido do seu nome, podemos não atender quando ela chama o nosso; mas na nossa medula nós a conhecemos e sentimos sua falta. Sabemos que ela nos pertence; bem como nós a ela (Estés, 2018, p. 19).

Damm, por sua vez, defende que:

O viés do Sagrado Feminino reunia de forma bastante satisfatória, para um grupo de pessoas, as reflexões feministas a outras questões relevantes e crescentes: a psicologia e a saúde mental, a ecologia a forma como encaramos a natureza, o desencanto com religiões dominantes, preconceito racial e religioso, aceitação corporal, como se reconciliar com os papéis tradicionais que seus familiares performavam, entre outras (Damm, 2019, p. 38).

E continua:

para a mulher se tornou progressivamente evidente que o patriarcado tinha falhas inerentes e que estas podiam ser usadas para efetuar mudanças. Esse não é, no entanto, um movimento linear nem unificado; e se no início procurou-se sanar pautas mais objetivas e que

visavam maiores garantias legais e constitucionais às mulheres (o que se faz extremamente necessário), logo se compreendeu que para que ocorresse uma mudança profunda e real, seria preciso que houvesse uma transformação cultural e psíquica na sociedade – e não apenas a nível público. A entrada das mulheres nas esferas masculinas de atuação pareceu um dia uma simples garantia de maior liberdade pessoal, política e econômica, que resolveria boa parte da problemática de gênero e da questão da submissão feminina. Na prática, uma profusão de complicações e novos problemas surgiram desse novo contexto social – não porque essa mudança fosse um erro, mas sim porque as engrenagens que mantinham o patriarcado eram parcialmente compreendidas e se embrenhavam em outros sistemas opressivos (como o racismo e a exploração das classes menos privilegiadas). Se a primeira metade do século XX viu a culminância do reconhecimento desses diversos sistemas de subjugação humana, a partir de então temos tentado encontrar soluções para eles, num processo em que naturalmente a eficiência das medidas varia enormemente de acordo com o contexto cultural do grupo e em que muitos erros são cometidos (Damm, 2019, p. 57).

Ou seja, o Sagrado Feminino abre uma das portas possíveis à reflexão a respeito da mudança que mulheres buscam. Não apenas no aspecto material, mas também na ordem do pensamento, do imaginário que é, talvez, um dos terrenos mais duros para se arar.

E, nesse contexto, o que se entende por sagrado? Mircea Eliade já observava que

O homem toma conhecimento do sagrado porque este se manifesta, se mostra como algo absolutamente diferente do profano. A fim de indicarmos o ato da manifestação do sagrado, propusemos o termo hierofania. Este termo é cômodo, pois não implica nenhuma precisão suplementar: exprime apenas o que está implicado no seu conteúdo etimológico, a saber, que algo de sagrado se nos revela. Poder-se-ia dizer que a história das religiões – desde as mais primitivas às mais elaboradas – é constituída por um número considerável de hierofanias, pelas manifestações das realidades sagradas. A partir da mais elementar hierofania – por exemplo, a manifestação do sagrado num objeto qualquer, urna pedra ou uma árvore – e até a hierofania suprema, que é, para um cristão, a encarnação de Deus em Jesus Cristo, não existe solução de continuidade. Encontramo-nos diante do mesmo ato misterioso: a manifestação de algo “de ordem diferente” – de uma realidade que não pertence ao nosso mundo – em objetos que fazem parte integrante do nosso mundo “natural”, “profano”. O homem ocidental moderno experimenta um certo mal-estar diante de inúmeras formas de manifestações do sagrado: é difícil para ele aceitar que, para certos seres humanos, o sagrado possa manifestar-se em pedras ou árvores, por exemplo. Mas, como não tardaremos a ver, não se trata de uma veneração da pedra como pedra, de um culto da árvore como árvore. A pedra sagrada, a árvore sagrada, não são adoradas com pedra ou como árvore, mas justamente porque são hierofanias, porque “revelam” algo que já não é nem pedra, nem árvore, mas o

sagrado, o *ganz andere*¹¹. Nunca será demais insistir no paradoxo que constitui toda hierofania, até a mais elementar. Manifestando o sagrado, um objeto qualquer torna-se outra coisa e, contudo, continua a ser ele mesmo, porque continua a participar do meio cósmico envolvente. Uma pedra sagrada nem por isso é menos uma pedra; aparentemente (para sermos mais exatos, de um ponto de vista profano) nada a distingue de todas as demais pedras. Para aqueles a cujos olhos uma pedra se revela sagrada, sua realidade imediata transmuda-se numa realidade sobrenatural. Em outras palavras, para aqueles que têm uma experiência religiosa, toda a Natureza é suscetível de revelar-se como sacralidade cósmica. O Cosmos, na sua totalidade, pode tornar-se uma hierofania. O homem das sociedades arcaicas tem a tendência para viver o mais possível no sagrado ou muito perto dos objetos consagrados (Eliade, 1992, p. 13).

Nossos filhos carregam um grau de sacralidade. Objetos cotidianos deixados por entes queridos adquirem aura de sacralidade. Uma flor seca dentro de um livro, recebida do primeiro amor adolescente é um objeto sagrado. Nesse caso, para o homem religioso, tudo aquilo que desperta nele uma hierofania é objeto de sacralidade. Tudo pode ser manifestação da deidade. É o que acontece, por exemplo, na lírica da poeta mineira Adélia Prado, em que os afazeres domésticos se apresentam como momentos de epifania para as eu líricas de diversos poemas. É o caso de “Na terra como no céu”:

Na terra como no céu

Nesta hora da tarde
quando a casa repousa
a obra de minhas mãos
é esta cozinha limpa.

...Tão fácil
um dia depois do outro
e logo estaremos juntos
nas "colinas eternas".

Recupera meu corpo
um modo de bondade
a que me torna capaz
de produzir um verso.

Compreendes-me, Altíssimo?
Ele não responde.
dorme também a sesta.
(Prado, 1999, p. 101).

Nota-se que no poema acima, Adélia Prado faz uso dessa sacralidade cotidiana

¹¹ Tradução livre: completamente diferente.

mencionada por Eliade. É a cozinha limpa, obra das mãos demiurgas da dona de casa, que desperta a hierofania. A eu lírica sente-se partícipe de movimento cosmogônico ao contemplar a “obra de suas mãos” e sentir-se assemelhada ao criador e ter a certeza de que sua missão cumprida lhe garantirá o direito de descansar com Ele “nas colinas eternas”. É o dever cumprido e o sentimento hierofânico que isso proporciona que, inclusive, lhe permite “produzir um verso”. Aqui, cotidiano, afazer doméstico, hierofania e fazer poético se misturam, apagando os limites entre essas atividades. A vida da eu lírica religiosa apresenta-se como um todo, uno, em que o sagrado tem licença para acontecer em toda sua potencialidade.

É também o momento epifânico em que, por exemplo, a protagonista de *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector, encontra-se ao se identificar com uma barata e, a partir da ação de mastigar o inseto, vivenciar uma revelação sobre si que estava velada a seus olhos. Um encontro consigo e com verdades aparentemente incognoscíveis. Vale comentar, aqui, que Maria Teresa Horta possui uma obra em prosa intitulada *A paixão segundo Constança H.*, de 1994, ou seja, produzida 30 anos após a obra de Lispector, em que há, obviamente, um diálogo intertextual, ao qual, no entanto, não nos alongaremos aqui.

Importante mencionar a diferença que Catherine Clément e Júlia Kristeva apresentam a respeito de religião e sacralidade, na obra *O Feminino e o Sagrado*:

Se não quisermos cair em impossíveis quiproquós, distingamos, caso você concorde, o religioso e o sagrado. Já nos embrulhamos, misturamos cerimônia e vida quotidiana, excepcional e comum. Portanto, sejamos precisas. Parece-me que o sagrado precede o religioso. Vou explicar. Para além das clivagens entre Bem e Mal, puro e impuro, permitido e interdito, intelectual e sensível, o sagrado é ‘sublime’ no sentido em que entende Kant na Crítica do juízo: um curto circuito entre a sensibilidade e a razão, em detrimento do entendimento e do conhecimento. Um golpe desferido pela sensibilidade na inteligência. É a envolvente sensação de absoluto diante de uma paisagem de montanha, mar, pôr-do-sol, uma tempestade noturna na África... Então, sim, o sagrado autoriza o desfalecimento, o desmaio do Sujeito, a síncope, a vertigem, o transe, o êxtase, o ‘acima do teto’, o muito azul. Quanto ao religioso, não posso imaginá-lo sem organização. Com um clero sob a autoridade papal, como no catolicismo, ou com uma questão comunitária, como no islã, a função do religioso retorna sempre à organização do culto: entra-se por aqui, passa-se por ali, aqui reza, lá a gente se prostrana, se começa e se termina, em suma, o tempo e o espaço estão bem administrados. O sagrado faz exatamente o contrário: eclipsa o tempo e o espaço. Passa para um ilimitado sem regras nem reservas que é próprio enquanto o religioso acomoda um acesso balizado, com mediações previstas para os casos difíceis. Não é preciso dizer que

não se apaga com a aparição dos códigos religiosos: surge na sua hora, ou melhor, no seu instante, pois faz da sua natureza perturbar a ordem. Mas o religioso pode existir sem o sagrado; quando é praticado sem o estado de alma adequado, aliás, esse é o seu estatuto mais comum.” (Clément; Kristeva, 2001, p. 42-43).

É assim, também, que o tema do Sagrado Feminino adentra no cotidiano contemporâneo, mesclando-se ao dia a dia. Não no ato de comer baratas literalmente, mas no ato de, muitas vezes, como algo aparentemente insignificante, banal, talvez até repugnante, revela algo de complexo e indecifrável. Não só no espaço privado, mas em todos os espaços, abarcando as discussões que dizem respeito não só à religião, mas à política, à saúde, à ecologia, à segurança pública, ou seja, a todos os âmbitos de nossas vidas. Tornou-se uma espécie de estilo de vida, que tem resgatado a sacralidade feminina, inclusive como meio de resistência ao patriarcalismo misógino.

Segundo Martins,

discutir feminilidade envolve um mergulho na alma feminina renegada e subjugada durante séculos de dominação patriarcal. O registro do feminino no ser humano, tanto no masculino homem quanto na mulher, é marcado por mecanismos repressivos que margeiam a sua essência e interrompem a sua livre expressão (Martins, 2006, p. 11).

Resgatar o direito à livre expressão, tanto de mulheres quanto de homens, é objetivo do Sagrado Feminino. Em conformidade com a autora, o feminino foi apagado diante do poderio masculino. É o que ocorre em toda a mítica cristã e que já fora apontado por Eliade, ao observar como os estudiosos do cristianismo buscavam desestruturar as demais religiões apresentando-as como manifestações idólatras e resultantes de plágio. Consoante Eliade, para

Plutarco, a diversidade das formas religiosas é apenas aparente; os simbolismos revelam a unidade fundamental das religiões. A Tese estoica é expressa com um novo brilho por Sêneca (4 a.C. 65 d.C.): as - múltiplas divindades são os aspectos de um Deus único. Por outro lado, as descrições das religiões estrangeiras e dos cultos esotéricos multiplicam-se. César (101-44 a.C.) e Tácito (55-120 d.C) forneceram informações preciosas sobre as religiões dos gauleses e dos germanos; Apuleio (século II d.C.) descreveu a iniciação dos mistérios de Ísis; Luciano apresentou o culto sírio no seu *De Dea Syria* (120 d. C.). Para os apologistas e os heresiarcas cristãos, a questão se colocava num outro plano, pois aos múltiplos deuses do paganismo eles opunham o deus único da religião revelada. Era-lhes necessário, portanto, demonstrar, por um lado, a origem sobrenatural do cristianismo – e, por consequência, sua superioridade – e, por outro lado, tinham de explicar a origem dos deuses pagãos, sobretudo a idolatria do mundo pré-cristão. Também precisavam explicar as

semelhanças entre as religiões dos mistérios e o cristianismo. Foram sustentadas várias Teses: 1) os demônios, nascidos do comércio dos anjos caídos com as filhas dos homens tinham arrastado os povos para a idolatria; 2) o plágio (os anjos maus, conhecendo as profecias, estabeleceram semelhanças entre as religiões pagãs e o judaísmo e o cristianismo, afim de perturbarem os crentes; os filósofos do paganismo haviam inspirado suas doutrinas em Moisés e nos profetas); 3) a razão humana pode elevar-se por si mesma ao conhecimento da verdade, portanto o mundo pagão podia ter um conhecimento natural de Deus (Eliade, 1992, p. 7-8).

Dentro desse espaço, o feminino margeia a tônica da sacralidade, vez que a divindade única, enaltecida pela religião predominante, é masculina e, crescentemente, com a Reforma Protestante e a ascensão dos cultos pentecostais e neopentecostais, cada vez mais o Sagrado Feminino é banido da religiosidade. A deidade será sempre masculina. No catolicismo ainda havia espaço para a figura de Maria que, como afirma Gilbert Durand, representa a Alma do Mundo (1995). Porém, a partir do evento da Reforma Protestante, o culto mariano também é banido.

Dessa forma, outras práticas religiosas desempenham o papel de preservar as divindades femininas, como é o caso do Candomblé e da Umbanda (que têm elementos sincréticos com o cristianismo), em que Orixás como Iansã, Oxum, Iemanjá e Nanã¹², entre outros, são adorados. Além disso, no Wiccanismo e na Bruxaria solitária, Hécate¹³ e Lilith¹⁴ são veneradas, além de outras faces da Deusa Tríplice. Também há grupos sem nomes específicos, mas que se multiplicam pelo país, muitos deles de orientação Neopagã, que reverenciam deidades femininas.

Martins observa que

a visão da mulher dentro da nossa cultura na busca do Sagrado que habita em sua natureza faz brotar novas experiências de criação e forças de regeneração e integração. O princípio feminino busca uma integridade inata, através de um mergulho nas profundezas do seu inconsciente (Martins, 2006, p. 14).

O despertar da intuição e a relação profunda com sua natureza garantiriam à mulher, conforme observa Martins, a centralização de sua força natural e o pleno desenvolvimento de suas potencialidades. “O resgate de sua natureza feminina permite uma consciência, um conhecimento de sua alma, bem como ideias,

¹² PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

¹³ DYLAN, Siegel. **A magia de Hécate**: uma roda do ano com a rainha das bruxas. São Paulo: Madras, 2012.

¹⁴ KOLTUV, Barbara Black. **O livro de Lilith**. 9. ed. Trad. Rubens Rusche. São Paulo: Cultrix, 1997.

sentimentos, impulsos, recordações e o potencial criativo, que desabrocham com toda vitalidade” (Martins, p. 2006, 21), assevera Martins. Essa natureza feminina é, conforme Harding,

o princípio vital, cíclico e mutável que governa a interioridade da mulher, tendo como comparação o ciclo lunar. Para que haja uma harmonização com o ritmo de sua própria natureza, a mulher deve resignar-se a este caráter cíclico de seu princípio. O princípio interior em sua personalidade, que permeia a mudança e que faz a construção aos olhos dos homens - governados pelo Logos - como algo volúvel e suscetível à baixa confiança. E como resultado deste longo processo de endoculturação, a mulher é tida como perigosa quando a sua experiência de vida cíclica depara-se com a linearidade da racionalidade do Logos masculino (Martins, p. 2006, 21).

Aqui, vale mencionar a relação existente entre o simbolismo do Sagrado Feminino e os cultos da Terra Mãe. Obviamente que a semelhança da fecundidade humana e da fecundidade agrária impulsionaram a sacralidade da mulher. Da mesma forma, aduz Eliade que uma sociedade pré-agrícola, especializada na caça, não pode sentir com a mesma intensidade a sacralidade da Terra Mãe:

Há, portanto, uma diferença de experiência religiosa que se explica pelas diferenças de economia, cultura e organização social – numa palavra, pela história. Contudo, entre os caçadores nômades e os agricultores sedentários, há uma similitude de comportamento que nos parece infinitamente mais importante do que suas diferenças: tanto uns como outros vivem num Cosmos sacralizado; uns como outros participam de uma sacralidade cósmica, que se manifesta tanto no mundo animal como no mundo vegetal. Basta comparar suas situações existenciais às de um homem das sociedades modernas, vivendo num Cosmos dessacralizado, para imediatamente nos darmos conta de tudo o que separa este último dos outros. Do mesmo modo, damo-nos conta da validade das comparações entre fatos religiosos pertencentes a diferentes culturas: todos esses fatos partem de um mesmo comportamento, que é o do *homo religiosus* (Eliade, 1992, p. 16).

Porém,

É preciso acrescentar que uma tal existência profana jamais se encontra no estado puro. Seja qual for o grau de dessacralização do mundo a que tenha chegado, o homem que optou por uma vida profana não consegue abolir completamente o comportamento religioso. [...] veremos que até a existência mais dessacralizada conserva ainda traços de uma valorização religiosa do mundo. (Eliade, 1992, p. 18).

Ou seja, na contemporaneidade, os humanos já não vivem a sacralidade como

dantes. No entanto, mantém comportamentos do *homo religiosus*. Tais comportamentos nem sempre são conscientes. Nem sempre são motivados por aspectos restritamente sagrados. É nítido que, na atualidade, inúmeros casos dão mostras de que a falsa religião, anteriormente mencionada, se tornou um meio de preservar padrões misóginos, machistas, conservadores e patriarcais.

Nesse cenário, a valorização do Sagrado Feminino surge em muitos lugares como um símbolo de resistência, de busca da valorização da mulher, do feminino. Por isso, para muitos, um sinal de alerta se acende ao ouvir menção ao Sagrado Feminino, vez que esse movimento, que lamentavelmente é sempre compreendido apenas como algo ligado à esfera puramente religiosa, encontra-se fortemente ligado, no imaginário coletivo, à ritualística pagã, profundamente incompreendida. A mulher menciona o Sagrado Feminino em determinado ambiente e logo é chamada de bruxa, macumbeira, praticante de magia negra, desviada, possuída, amante de Satã, dentre outros adjetivos. Precisam orar por ela. Exorcizá-la! Comportando-se assim, perderá a oportunidade de, um dia, falar com Jesus na goiabeira.

Esse território “paganizado” opõe-se, evidentemente, à territorialidade demarcada pelo pensamento patriarcal, unilateral, masculino e controlador, o que desperta desconfiança, vez que, conforme preconiza Patrícia Maria Ingrasiotano, em *Ontologia do Sagrado Feminino: A outra história precisa ser contada*, toda “identidade se constitui a partir das articulações possíveis com as dimensões da realidade a nós apresentadas, seja política, social, étnica ou religiosa” (Ingrasiotano, 2018, p. 27).

Ingrasiotano discute a relação existente entre o ecofeminismo e a valorização do Sagrado Feminino, observando como a progressão de um sistema religioso que menosprezou a figura da mulher, demonizando-a, contribuiu para que o cuidado de si, o cuidado do outro e o cuidado da Terra fossem deixados progressivamente em suspenso. A autora assevera que

Os modos de viver na contemporaneidade não contemplam os cuidados de si nem do planeta. Essa falta de cuidado é marca registrada da originalidade do nosso tempo, que parece apegar-se a um paradigma civilizatório que condena a vida. O filósofo Leonardo Boff corrobora esse argumento quando fala que a “crise civilizacional” pela qual estamos passando dá lugar a um mal-estar generalizado que se prolonga há décadas, no qual “o descuido, o descaso e o abandono” conformam um fenômeno que aparece a escala global e compromete a sustentabilidade de todas as dimensões da vida, tanto na esfera pública quanto privada (Ingrasiotano, 2018, p. 35).

O trabalho de Ingrasiotano é meritório. Demonstra a importância do tema do Sagrado Feminino para o ecofeminismo, para os movimentos que têm como objetivo um trabalho amoroso de recuperação e cuidado do planeta, nossa casa comum. Preocupação que não parece revelar-se diante dos olhos dos maiores poluidores: conglomerados dirigidos por homens que sustentam, a todo custo, o sistema patriarcal. Pode ser sentimental, eufêmico e utópico demais falar aqui em “trabalho amoroso”. Mas a memória resgata os postulados de Paulo Freire, para quem ensinar é um ato de amor. Em analogia, afirmo que o ato de zelar pelos direitos da mulher, por um mundo mais justo e igualitário e por um planeta saudável também é um ato revolucionário movido pelo amor. O Sagrado Feminino tem em sua pauta o amor, que deveria ser, a todos nós, absolutamente sagrado.

Nesse contexto, ao discutirmos o Sagrado Feminino, ultrapassamos os limites do ambiente exclusivamente religioso e adentramos a um espaço de cuidado que se distingue profundamente do patriarcado. Esse é um lugar de cuidado amoroso que, muitas vezes, é erroneamente interpretado como sinal de fraqueza. Essa percepção pode contribuir para a considerável rejeição enfrentada por uma Presidenta mulher, como foi o caso de Dilma Rousseff. Mesmo após sofrer um processo de impeachment, baseado em acusações de pedaladas fiscais que foram posteriormente legalizadas pela Lei 13.332/2016, sancionada pelo então Presidente Michel Temer apenas dois dias após o afastamento de Dilma da presidência, ela não perdeu seus direitos políticos, contrariando o padrão em casos de impeachment¹⁵. Essa abordagem dos assuntos de grande importância nacional revela claramente como o patriarcado, o machismo e o capitalismo lidam com seus "problemas", sem qualquer pudor em dar uma aparência de veracidade às narrativas criadas, expondo assim seus abusos de poder.

Como observa Heloisa Buarque de Hollanda, em *Pensamento feminista hoje*:

Este contexto, que mostra as feministas tomadas pela urgência de enfrentamento do retrocesso político representado pela ascensão de uma direita conservadora, traz também a surpresa com as novas linguagens políticas marcadas pelo ativismo midiático, mais afeitas à lógica insurgente do que revolucionária, que explodem a partir de 2013. Tudo leva a repensar nossas práticas, sejam elas políticas ou teóricas. Na política, a dispensa de intermediários, bem como novas estratégias imaginadas, pessoais, localizadas, dão o tom (Hollanda,

¹⁵ ACERVO. Jornal do Brasil. <https://www.jb.com.br/pais/noticias/2016/09/02/apos-impeachment-senado-transforma-pedaladas-fiscais-em-lei.html>. Acesso em 15 de abril de 2024.

2020, p. 11).

Se nada for feito, de forma contundente, perseverante e sistemática, continuaremos atônitos assistindo outra vez, com um crescente sentimento de impotência, a onda conservadora, misógina, racista, homofóbica, destrutiva de todos os valores humanos e ambientais, empoderar-se despudoradamente, culminando em outras tragédias políticas como a vivenciada entre 2019 e 2022.

Também é por isso que podemos ver a manifestação do Sagrado Feminino quando um Presidente da República democraticamente eleito sobe à rampa do Planalto acompanhado da Primeira-dama, que tem se exposto como peça-chave do governo, e de outras mulheres, duas muito significativas nesse contexto pelo trabalho que exercem: uma catadora de reciclados e uma cozinheira¹⁶. Ora, mas o que há de Sagrado Feminino nesse ato? Pois bem, a primeira das mencionadas é Aline Sousa, catadora de materiais recicláveis desde os 14 anos, sendo a terceira geração a exercer a mesma profissão na família, vez que sua mãe e avó materna são catadoras da mesma cooperativa. Em 2012, foi eleita diretora Secretária da Rede CENTCOOP-DF e, três anos depois, a primeira presidenta da entidade. Atualmente, é responsável pela Secretaria Nacional da Mulher e Juventude da Unicatadores. Nota-se nesse breve curriculum de Aline que ela vem de uma linhagem de mulheres que lutam há gerações para sobreviver, tendo passado de uma geração a outro o mesmo ofício que aos olhos incautos parece muito lastimável. No entanto, por detrás de nosso mesquinho olhar pequeno-burguês, o trabalho com a reciclagem é um trabalho de tamanha importância e que revela um dos lados mais especiais do Sagrado Feminino: o cuidar do ecossistema, o reaproveitamento, a valorização e reutilização dos objetos, pois o Sagrado Feminino não tem em sua essência o consumismo e a descartabilidade de tudo, nem de objetos, nem de recursos naturais, nem de seres humanos.

A segunda mulher mencionada é a cozinheira Jucimara Fausto dos Santos. Ela destacou-se com seus pães em um concurso de culinária na Vigília Lula Livre que ocorria em Curitiba. Lá, cozinhou durante dez meses. Hoje, trabalha para a Associação dos Funcionários da Universidade Estadual do Maringá e faz pães para doação. Note-se novamente outro elemento ligado ao Sagrado Feminino: prover e

16

PATRIOLINO, Luana. Correio Brasiliense. <https://www.correiobraziliense.com.br/politica/2023/01/5063027-veja-quem-sao-os-representantes-do-povo-brasileiro-que-subiram-a-rampa-com-lula.html>. Acesso: em 18 de janeiro de 2023.

alimentar.

Isso significa que apenas tarefas/ações ligadas a afazeres costumeiramente considerados “coisa de mulher” revelam o Sagrado Feminino? De forma alguma! Isso demonstra que a manifestação do Sagrado Feminino está em ações de cuidado humano, de cuidado com o ecossistema, de cuidado com a vida como um todo. Aqui, utilizei-me de duas mulheres como exemplo, mas manifestações do Sagrado Feminino podem partir de homens também. Lembra do *Animus* e da *Anima* do qual falamos no capítulo anterior?

Não bastasse a luta constante da mulher para ser respeitada e ouvida, nos deparamos, conforme observa Gabriel Gobbi Betti, em seu artigo “Os homens como vítimas de violência em discursos antifeministas no Youtube”, com canais nas mídias digitais em que são apresentados argumentos defendendo que o feminismo tem vitimado homens. Bem ao gosto do chamado “racismo reverso”, argumenta youtubers que “políticas voltadas a combater e prevenir a violência contra a mulher, como é o caso da Lei Maria da Penha e da legislação contra o feminicídio, não fariam sentido, afirmando que os homens são aqueles que mais sofrem com a violência” (Betti, 2022, p. 1). De acordo com Betti,

O vídeo postado no canal Canal Tragicômico, no dia 27 de setembro de 2019, narrado por Wagner Thomazoni, intitulado “O feminismo provou que o homem é a maior vítima de violência”, se baseia em dados de duas fontes para construir sua argumentação. A primeira fonte discutida é uma notícia publicada no site Exame, no dia 8 de junho de 2019, escrita por Clara Cerioni, e intitulada “Mulheres são minoria nos homicídios, mas estão mais vulneráveis em casa”. A segunda fonte é um texto publicado no site Guia do Estudante, por Carla Meireles, atualizada pela última vez em 11 de abril de 2019, e intitulada “Entenda a Lei do Feminicídio e o por que ela é importante”. A primeira parte do vídeo se baseia em analisar os dados da matéria de Cerioni, que relatam as conclusões e estatísticas do Atlas da Violência publicado no ano em questão, sobre casos de violência ocorridos entre 2007 e 2017. A matéria afirma que os homens são vítimas do maior número de assassinatos no período em questão, totalizando 91,8% dos casos. Porém, a porcentagem de casos de assassinatos de mulheres ocorridos em dentro de seus domicílios, em média 39%, é maior do que a de homens, de 15,9%. A matéria destaca que, apesar dos dados coletados não serem suficientes para uma conclusão definitiva, eles indicam para uma relação entre os locais dos assassinatos e casos de feminicídio. A partir desses dados, o vídeo corretamente aponta que a maior parte das vítimas de homicídios são homens, porém, questiona o foco da notícia em casos de assassinatos de mulheres quando o debate passa a focar no ambiente doméstico (Betti, 2022, p. 2).

E ainda:

De acordo com os cálculos presentes no vídeo, o número total de assassinatos de homens ocorridos em ambiente doméstico totalizou 91.116, enquanto o número de casos de mulheres totalizou 19.312, sendo quatro em cada cinco vítimas um homem. A partir desses números, o vídeo defende que a violência doméstica é um problema que atinge majoritariamente homens (Betti, 2022, p. 3).

Não é difícil perceber, só por essa citação, que equivocadamente o discurso do youtuber analisado possui uma falha abismal, pois esquece de avaliar a motivação das mortes violentas de homens e mulheres e os critérios para que um crime seja considerado violência doméstica. Ou seja, apesar de as mortes violentas atingirem mais homens que mulheres, é necessário discutir como e por que essas mortes ocorrem. Assevera Betti que:

Embora mulheres e meninas respondam por uma parcela muito menor de vítimas de homicídio em geral do que os homens, elas continuam a registrar, de longe, o maior percentual como vítimas de homicídio por seus parceiros ou membros da família. Sendo assim, é possível concluir que os dados calculados no vídeo não estão de acordo com os dados divulgados pelas organizações usadas como fontes por ele (Betti, 2022, p. 4).

Não há como refletir sobre o tema da violência contra a mulher sem antes observarmos os dados relativos a esse nefasto problema na sociedade brasileira. Só no primeiro semestre de 2022, foram 31.398 denúncias e 169.676 violações envolvendo a violência doméstica contra as mulheres. E a esses números alarmantes, acrescenta-se a informação de que “cerca de 70% das mulheres vítimas de feminicídio no Brasil nunca passaram pela rede de proteção” (MINISTÉRIO DA MULHER, 2022).

De acordo com os dados levantados em matéria oficial publicada pelo Ministério da Mulher, da Cidadania e dos Direitos Humanos, os casos de violência psicológica raramente tornam-se alvo de denúncia. Apenas quando a agressão física entra em cena é que a mulher é movida a denunciar o agressor. Não é difícil entender o porquê disso, visto que, ainda hoje, estamos longe de ver efetivamente a justiça sendo alcançada nos casos de violência contra a mulher. Mesmo em casos de violência física a condenação nem sempre é obtida, que dirá nos casos de violência psicológica. A mulher ainda é o lado mais vulnerável e, infelizmente, não possui a sociedade ao seu lado para fazer coro. A voz da mulher ainda é silenciada pelas falas preconceituosas, por expressões que colocam em dúvida sua sanidade mental e seu caráter quando denuncia um caso de violência. O discurso patriarcal ainda impera e

cala a voz da mulher, mesmo quando ela é a vítima.

Nesse cenário, a arte também surge como um meio de resistência. E a literatura é uma dessas manifestações artísticas que permitem dar voz àqueles que são silenciados. Não é diferente quando o tema em questão é a violência contra a mulher. Não poucas autoras apropriam-se do texto literário como solo fértil para semear suas palavras de resistência, de revolta, de cura, de superação.

Vale lembrar, aqui, que quando falamos da belicosidade masculina, é possível notar o quanto os homens também sofrem dentro de um sistema alienante que separa, de forma maniqueísta, as “coisas de mulher” das “coisas de homem”. Assim como a mulher é prejudicada ao ter sua voz e sua conduta tolhida e regulada por um sistema castrador, também o homem é “castrado” de seu direito de sentir-se frágil. Enquanto, equivocadamente, a mulher é chamada de sexo frágil, o homem, equivocadamente, precisa engolir sua fragilidade e “ser homem!”. A menina é vigiada. O menino negligenciado. A menina embonecada, enquanto o menino precisa engolir o choro. Rosa é cor de menina. Azul é cor de menino. Menina faz balé. Menino futebol. Meninas não devem brincar com carrinhos, mesmo sabendo que muitas dirigirão no futuro. Meninos não devem brincar com bonecas, mesmo sabendo que muitos serão pais no futuro. Ambos lotam, quando adultos, os consultórios psiquiátricos, os tratamentos psicológicos, as terapias alternativas. Ou matam: a si próprios e aos outros. Literalmente ou metaforicamente. Matam sonhos. E reproduzem suas frustrações em maternidades compulsórias e abortos paternos. E sustentam a roda do lucro do capitalismo patriarcal e da falida família tradicional às custas de um comportamento alienado do qual nem consciência conseguem tomar.

Para Martins,

O poder feminino consiste num regresso à sua capacidade de criar e nutrir a vida (EISLER, 1997). O poder da mulher permite, dentro de cada individualidade, o acesso ao seu centro de realização, iluminando as possibilidades de cada um ser o que é. Torna-se o poder de e não o poder sobre, sendo este último usualmente utilizado nas comunidades dominadoras, como a nossa patriarcal (Martins, 2006, p. 26).

Essa possibilidade de “cada um ser o que é” não diz respeito apenas à mulher, mas a todos os gêneros. Diz respeito à renovação, à regeneração, para que consigamos evoluir para um mundo/tempo/espço mais harmônico, mais seguro, menos hostil, mais poético. Um mundo em que a mulher se destitua do medo que

possui de seu *animus*. Um mundo em que o homem abrace sua *anima*. Um universo equilibrado, em que a valorização da existência ultrapasse o ter e possuir.

Importante destacar que a questão do arquétipo do Sagrado Feminino vai além do espaço religioso, pois há muitos casos em que as mídias digitais têm restringido a questão a grupos de mulheres que se reúnem para celebrações em volta de fogueiras, enquanto no cotidiano essas mesmas mulheres continuam com suas vidinhas pequeno-burguesas sem sentido. Ou seja, nesse âmbito, o Sagrado Feminino é utilizado apenas como mais um mote para formação de uma espécie de agremiação religiosa, um clubinho, sem grande repercussão na vida prática cotidiana. Há, também, os coachs do Sagrado Feminino, que encontraram nesse tema um nicho excelente para alavancar sua vida “profissional”. Prometem salvar as mulheres de si mesmas e dos homens em cinco ou seis sessões online e, ainda, revelam sua Deusa Interior que irá resolver todos os problemas de sua vida, desde a relação amorosa até a intriga com o vizinho. Sua conta bancária, depois disso, nunca mais será a mesma, prometem. Nesse sentido, é importante destacar a pertinente observação de Martins, ao afirmar que

A visão da mulher dentro da nossa cultura na busca do Sagrado que habita em sua natureza faz brotar novas experiências de criação e forças de regeneração e integração. O princípio feminino busca uma integridade inata, através de um mergulho nas profundezas do seu inconsciente (Martins, 2006, p. 14).

Isso não se evidencia em um curso online de seis sessões, em uma palestra motivacional. É nas profundezas do inconsciente que habita o “Sagrado Feminino”, “A Mulher Selvagem”, “Aquele dos Bosques” (da tradição húngara), “A mulher Aranha” (do idioma Navajo) – que tece o destino de tudo que existe –, o “Ser da Névoa” (da Guatemala), a “Mulher que vive desde sempre”, a “Força Espiritual que gera toda a luz, toda a consciência”, de acordo com a mística japonesa. “A força da dança que produz a clarividência dentro das mulheres”, do Tibet, “A Loba” mexicana. A “Bruxa” do sânscrito (idioma sagrado da Índia), que significa “mulher sábia, e que em latim significa larva de borboleta, ou seja, aquela que possui a sabedoria e o poder de se autotransformar. “A compreensão dessa natureza da Mulher Selvagem não é uma religião, mas uma prática. Trata-se de uma psicologia em seu sentido mais verdadeiro: [...] um conhecimento da alma” (Estés, 2018, p. 22). Sua descoberta é profunda, lenta, cotidiana, artística.

Estés constata que

As questões da alma feminina não podem ser tratadas tentando-se esculpi-la de uma forma mais adequada a uma cultura inconsciente, nem é possível dobrá-la até que tenha um formato intelectual mais aceitável para aqueles que alegam ser os únicos detentores do consciente. Não. Foi isso o que já provocou a transformação de milhões de mulheres, que começaram como forças poderosas e naturais, em párias na sua própria cultura. Na verdade, a meta deve ser a recuperação e o resgate da bela forma psíquica natural da mulher (Estés, 2018, p. 18).

E ainda:

Observamos, ao longo dos séculos, a pilhagem, a redução do espaço e o esmagamento da natureza instintiva feminina. Durante longos períodos, ela foi mal gerida, à semelhança da fauna silvestre e das florestas virgens. Há alguns milênios, sempre que lhe viramos as costas, ela é relegada às regiões mais pobres da psique. As terras espirituais da Mulher Selvagem, durante o curso da história, foram saqueadas e queimadas, com seus refúgios destruídos e seus ciclos naturais transformados à força em ritmos artificiais para agradar os outros. Não é por acaso que as regiões agrestes e ainda intocadas do nosso planeta desaparecem à medida que fenece a compreensão da nossa própria natureza selvagem mais íntima. Não é tão difícil compreender por que as velhas florestas e as mulheres velhas não são consideradas reservas de grande importância. Não há tanto mistério nisso (Estés, 2018, p. 15).

E, talvez, sem percebermos, o Sagrado Feminino, a Mulher Selvagem, a Bruxa que em nós resiste, infiltra-se, ou melhor, emerge em nosso ser cotidiano porque não suportamos mais buscar nossos filhos mortos em atentados em escolas. Porque não suportamos mais dezenas de notícias semanais a respeito de violência doméstica e feminicídios em cidades minúsculas. Porque não suportamos mais nossas crianças violadas por desconhecidos e conhecidos. Porque não suportamos mais vivermos sob perigo constante dentro de nossas próprias casas. Porque não suportamos mais não poder usufruir de nosso direito de ir e vir, pois tememos andar sozinhas à noite. Porque não suportamos mais nos casarmos com algozes de “boas famílias” e parirmos outros algozes. Porque não suportamos mais a absurda desigualdade social. Porque não suportamos mais o etarismo. Porque não suportamos mais que o lucro desenfreado valha mais que a vida. Porque não suportamos mais que, apesar de tudo isso, ainda sejamos consideradas as culpadas.

3 DO ATÁVICO AO ERÓTICO: A FEMINILIDADE NO *MUNDO IMAGINALIS* DE MARIA TERESA HORTA

Mexo, remexo na inquisição
Só quem já morreu na fogueira
Sabe o que é ser carvão
(Rita Lee).¹⁷

Lugar comum é dizer que Maria Teresa Horta possui grande importância quando o assunto é o feminismo na lírica. Inicia sua produção poética em 1960, com a obra *Espelho Inicial*. Mas é com o livro *Novas Cartas Portuguesas* (1971), que publicou em parceria com Maria Isabel Barreno e Maria Velho da Costa, que passou a ser vista como uma das maiores expoentes do feminismo em Portugal, tendo se tornado

um marco na luta contra o salazarismo, fundiu sua literatura ao seu feminismo e convicções políticas. Ainda pouco conhecida no Brasil pelo grande público, Teresa Horta teve imensa projeção internacional na década de 1970 e hoje é autora de mais de duas dezenas de livros, entre contos, poesias e romances (Oliveira, 2018, [s.p.]).

Tal obra foi considerada pela censura do período do Estado Novo como um livro “pornográfico e atentatório da moral pública” e proibido de circular. Só por essa característica já torna a autora digna da atenção acadêmica que recebe quando o tema em voga remete ao feminino/feminismo. As “três Marias”, como ficaram conhecidas as autoras de *Novas cartas portuguesas*, foram processadas e o livro tirado de circulação. Editado em abril de 1972, o livro possuía em sua direção literária ninguém menos que Natália Correia, que conseguiu burlar a censura e publicá-lo na íntegra, apesar da pressão por suprimir partes da obra. Conforme observa Marcelo Franz,

Três dias depois do lançamento, a censura entra em campo para recolher e destruir parte da edição, deixando, contudo, de alcançar um bom tanto de exemplares. A circulação desse material proibido gera uma crescente curiosidade sobre seu conteúdo, causando comoção nos meios letrados e nos movimentos de resistência ao regime. A ousadia das envolvidas (autoras e editora) é punida com a instauração de um processo judicial, que só não teve as piores consequências para elas devido à providencial eclosão da Revolução dos Cravos, que

¹⁷ LEE, Rita; DUNCAN, Zélia. “Pagu”. In: LEE, Rita; DUNCAN, Zélia. **3001**. Brasil: Warner Chappell Music Inc., 2000. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/5uDxxT5hBxtOj7qTR0WCoB>. Acesso em 15 de abril de 2024.

anularia os atos da censura do salazarismo tardio. Até que isso acontecesse, porém, entre 1972 e 1974, nas etapas do processo aberto contra Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa, o julgamento – com os riscos que trazia para as rés – teve a cobertura de jornais estrangeiros e foi motivo de manifestações feministas organizadas fora de Portugal a favor das autoras e do livro, desgastando ainda mais a imagem do governo português na comunidade internacional (Franz, 2019, p. 81-82).

Grande importância teve Natália Correia na propagação de *Novas Cartas Portuguesas*, pois reconheceu prontamente a capacidade libertadora da obra e a fez circular, em detrimento à censura. A experiência que Correia já acumulava em seus anos de embate contra o controle e a repressão exercida pela ditadura salazarista permitiram que levasse a cabo a publicação da obra das “Três Marias”, o que torna inegável seu protagonismo na produção e polêmica que envolveu o livro, demonstrando o engajamento de quatro mulheres na luta pela liberdade e pelos direitos femininos.

É nesse ambiente que se faz brotar a escrita de Maria Teresa Horta. De acordo com Michelle Vasconcelos e Rodrigo Santos de Oliveira, em seu artigo “Poesia – Corpo – Liberdade em Maria Teresa Horta”, a escrita da autora se dá em um período ultraconservador em que:

Salazar tinha uma forte ligação com a Igreja, que foi, fundamentalmente, o braço direito de seu governo, seja no restabelecimento oficial das relações, que se consolidou a partir da Concordata de 1940, seja pelo discurso conservador de cunho cristão utilizado pelo ditador para defender os seus valores e modelos, adotando o slogan “Deus, Pátria e Família”, e o lema “A mulher para o lar”. Desta forma, a família de modelo cristão passou a ser o núcleo da sociedade do Estado Novo. Assim, o “destino biológico” e a moral cristã passam a ser os determinantes da conduta feminina (Vasconcelos; Oliveira, 2020, p. 186).

Assim, o campo estava aberto e era terreno fértil a uma mentalidade que apregoava o puritanismo feminino, demonizando o prazer e o corpo da mulher. Nesse ambiente – talvez ainda atualmente? – requer-se o corpo da mulher submisso, casto, subserviente, sem desejos, docilizado. O prazer e o gozo pertencem ao homem. A mulher virtuosa não sabe nem deve querer adentrar nesses assuntos.

A temática do corpo feminino já aparece, de forma menos emblemática, em *Candelabro* (1965). No entanto, é com *Minha Senhora de Mim* (1971) que Horta marca de forma definitiva a “subversão literária e política” (2020, p. 187). Como o próprio título indica, a obra tem como um dos temas centrais a autonomia e liberdade das

mulheres, questionando o modelo e a desigualdade de gênero na sociedade portuguesa da época. Isso ocorre principalmente através da “reivindicação do eu lírico feminino pela posse do seu corpo e sexualidades” (2020, p. 187).

Para entender um pouco melhor o contexto de pós-salazarismo, veja-se como descrevem Vasconcelos e Oliveira a participação de Horta nesse momento histórico:

A Revolução dos Cravos, em 25 de abril de 1974, pôs fim a quase meio século de ditadura em Portugal, dando início a um longo processo político de redemocratização no país. A liberdade veio com o 25 de Abril. Mas o que realmente teria mudado para as mulheres? Que liberdades haviam sido conquistadas? Dentro da nova vaga de liberdades pós-25 de Abril, começam a surgir os debates, grupos feministas e grupos de mulheres. Maria Teresa Horta, por sua vez, participa da formação do Movimento de Libertação das Mulheres (MLM), em maio de 1974, após o término do julgamento das Três Marias, seguindo a mesma linha do movimento francês MLF, que tinha como principal diretriz a eliminação de todas as estruturas e instituições sexistas. O MLM tem como principais pautas a igualdade de direitos e a todas as profissões para ambos os sexos, a igualdade salarial, o reconhecimento do valor econômico do trabalho doméstico e, ainda, o direito à educação sexual, a métodos contraceptivos e ao aborto (TAVARES, 1998). O MLM teve pautas extremamente progressistas para o período. A Revolução dos Cravos havia mudado definitivamente a estrutura política portuguesa, mas não a mentalidade. A exemplo, em 13 janeiro de 1975, o grupo propõe um ato no Parque Eduardo VII, onde queimaria os símbolos do patriarcado, e, para isso, mulheres foram caracterizadas como “dona de casa”, “noiva” e “vamp”. O ato no parque, noticiado por um jornal local que dizia que as mulheres iriam praticar strip-tease e queimar soutiens, foi invadido por homens que agrediram e violaram as mulheres presentes. Tal ato reflete a permanência da visão conservadora em relação ao comportamento e ao lugar social feminino. Segundo Horta: “Nós nunca quisemos queimar soutiens, sempre considerámos que essa não era, nunca seria a forma escolhida para demonstrar o que defendíamos. Não era assim que devíamos defender as nossas causas” (Horta, 2017, [s.p.]). A direção do MLM à época vai buscar os partidos políticos para explicações sobre as atitudes dos seus associados, mas estes se isentaram das ações criminosas (Vasconcelos; Oliveira, 2020, p. 193-194).

Ou seja, a participação feminina na Revolução dos cravos obtém, digamos, o mesmo resultado que quase dois séculos antes obtiveram as mulheres na Revolução Francesa. Os direitos femininos foram simplesmente deixados de lado. Conquistou-se a liberdade política para os homens, mas as mulheres continuaram sendo consideradas inferiores. Desanimador pensar que ao longo de dois séculos tão pouco mudou em termos de mentalidade. E novamente, depois de feita a revolução, coube às mulheres uma nova revolução, que se estende até os dias de hoje. Seja na França,

em Portugal ou no Brasil. Porque o que se combate não é apenas um sistema político, mas um imaginário deturpado e impregnado de preconceito. Por isso a importância de (re)construir na/para a mulher um imaginário em que a própria figura feminina seja a imagem de poder, de segurança, de força. Não se deseja, aqui, estabelecer generalizações. No entanto, nota-se que mudanças seguem a passos lentos e direitos adquiridos parecem estar ameaçados ainda hoje.

Ao definir a si mesma em uma entrevista concedida a André de Oliveira, por ocasião da FLIP – Festa Literária Internacional de Paraty, no ano de 2018, Horta afirma:

Sou uma poetisa que estou na vida, que tem uma profissão, que tem amores, que sempre teve uma posição política, que sempre esteve oposta ao regime fascista, lutando por liberdade, que é a primeira necessidade humana. Dos 15 anos até o 25 de abril, eu só fiz lutar contra o fascismo. Meus livros depois do 25 de abril são outros e diferentes entre si, mas têm uma raiz idêntica, que são as coisas que eu reflito sobre a vida. Minha poesia nunca deixou de ser uma arma (Horta *apud* Oliveira, 2018, [s.p.]).

Diante de tal assertiva é nítida sua importância no cenário internacional da literatura feminina/feminista, vez que sua voz poética tem essa potência de romper barreiras e abrir espaços ainda não “permitidos” à mulher na sociedade patriarcal ainda nos dias de hoje. E essas barreiras dizem respeito aos obstáculos que as mulheres vivenciam no aspecto físico e mental, bem como no ambiente doméstico e não doméstico. Engloba todos os temas que fazem parte da vida humana.

Ainda sobre *Novas cartas portuguesas*, é importante ressaltar que a obra pode ser considerado um marco importantíssimo e decisivo na (r)evolução do pensamento feminista na literatura portuguesa, pois abriu espaço para que a mulher começasse a falar sobre seu próprio corpo, bem como a respeito do corpo masculino, sobre os prazeres e sofrimentos de sua relação carnal com os homens, e chocou a sociedade portuguesa patriarcal por conta disso. O livro, resgatando as *Cartas Portuguesas*, de Sórora Mariana Alcoforado, para seu amado francês (cuja autenticidade é discutível), é composto de fragmentos, o que expressa a própria concepção da mulher portuguesa, fragmentada diante do poderio masculino e dos padrões enclausurantes e excludentes, mas transmitindo uma mensagem elementar: a força vigorosa da voz da mulher.

O erotismo presente em seus poemas é um dos temas utilizados para que sua escrita poética demonstre o desejo de liberdade. Para além de um exercício

subversivo e de expressar o inconformismo diante da repressão sexual, o desejo em sua obra desvela uma escrita do prazer, utilizando-se de uma ordem simbólica até então sequestrada da mulher pelo discurso exclusivamente masculino.

É indiscutível que a linguagem é um dos meios mais poderosos de dominação e subjugação do feminino, sendo através dela que a ordem do simbólico se mantém fortalecida de forma a enclausurar o imaginário feminino. Como bem observa Maurizio Gnerre, a linguagem constitui o “arame farpado mais poderoso para bloquear o acesso ao poder” (Gnerre, 1991, p. 22). Eis um dos motivos que a fala também é subtraída à mulher. Se nos atentarmos, por exemplo, à mítica judaico-cristã, é ao primeiro homem que é dado o poder de nomear tudo o que existe. Deus concede diretamente a Adão esse privilégio¹⁸. O *Evangelho Segundo João*, por sua vez, já se inicia afirmando que “No princípio era o verbo. E o verbo estava com Deus. E o verbo era Deus”¹⁹. Aqui, já no Novo Testamento, o próprio Deus (masculino) é “a palavra”, sem quem nada do que foi feito se fez. Se prosseguirmos a leitura, perceberemos que no livro de *I Carta a Timóteo*, o apóstolo Paulo, a quem é atribuída a escrita da carta, assevera: “A mulher aprenda em silêncio, com toda a sujeição. Não permito, porém, que a mulher ensine, nem use de autoridade sobre o marido, mas que esteja em silêncio”²⁰. E ainda, no livro de *I Coríntios*, afirma o apóstolo Paulo “o homem não provém da mulher, mas a mulher do homem. Porque também o homem não foi criado por causa da mulher, mas a mulher por causa do homem”²¹. Ou seja, a mítica judaico-cristã, em que está pautada a religião preponderante de portugueses e brasileiros, estabelece no imaginário coletivo a ideia de que a linguagem subtraída à mulher não lhe pertence naturalmente, por ordenação divina. Que sua subjugação ao poder patriarcal, sua inferioridade, é desejo e ordenança celeste. Que a virtude da mulher se encontra justamente no fato de seguir a esses desígnios. Dentro da perspectiva mitológica, é importante lembrar que nem todas as narrativas míticas destituem a mulher do direito à palavra. Na mitologia grega, apesar de observarmos um profundo machismo que, inclusive influencia muitas das posturas patriarcais, conforme observa Renato Nogueira, em *Mulheres e Deusas: como as divindades e os mitos femininos*

¹⁸ BÍBLIA SAGRADA, *Gênesis*, capítulo 2, versículo 19.

¹⁹ BÍBLIA SAGRADA, *Evangelho segundo João*, capítulo 1, versículo 1.

²⁰ BÍBLIA SAGRADA, *I Carta a Timóteo*, capítulo 2, versículos 11-12.

²¹ BÍBLIA SAGRADA, *I Coríntios*, capítulo 11, versículo 8-9.

formaram a mulher atual, ao postular que

nós, homens e mulheres do mundo contemporâneo, herdamos da Grécia antiga uma estrutura de organização social regida pelo poder patriarcal. Não é uma questão do indivíduo, mas de uma estrutura social e cultural fundamentada em valores comuns e nascida das cidades-estado gregas. Além da língua, essas cidades compartilhavam de maneira geral os mesmos valores culturais. [...] Paradoxalmente, no berço da democracia e da cultura ocidental, as mulheres, os estrangeiros e os escravos eram por proibidos de votar (Noguera, 2017, p. 20).

No entanto, apesar de observarmos esse falocentrismo também na mitologia grega, é possível perceber que, nos mitos primordiais, a presença constante de deidades femininas como é o caso, por exemplo, da deusa Gaia, que sozinha gerou Urano (o céu), Ponto (o mar) e as Óreas (as Montanhas) demonstra, na mítica grega, uma valorização intrínseca da potencialidade feminina no ato da criação. Da mesma forma, a voz da mulher não é tolhida como na mítica judaico-cristã, visto que o direito à fala e o canto inicial que é dado às musas representa muito bem nas obras *Teogonia* e *O trabalho e os dias*, do poeta épico Hesíodo, o valor do palrear feminino para a construção do mundo.

Também na mitologia Iorubá a voz feminina está presente desde a gênese do mundo. Segundo Noguera,

antes de existir o próprio tempo, só existiam um céu infinito chamado Orun e uma porção ilimitada de águas, sem início e sem fim, chamada de Mar. um deus supremo vivia no Orun e uma deusa suprema vivia no Mar. Do encontro entre o deus Olorun e a deusa o Olokun nasceram Obatalá e Oduduá. Em seguida, foram gestados todos os outros orixás (Noguera, 2017, p. 65).

Ou seja, é a junção entre o princípio feminino e masculino que gera os orixás primevos que darão forma ao mundo. Coube, inicialmente, a Obatalá (princípio masculino) guiar o processo de criar tudo que existe no mundo. Mas ele dormiu. Então sua irmã, Oduduá (princípio feminino), com o auxílio da esperteza de Exu, o mais jovem dos orixás, e da sabedoria de Orunmilá (senhor dos segredos e dos caminhos) deu cabo à missão antes confiada a seu irmão.

Juana Elbein dos Santos, em sua obra *Os Nagô e a Morte: Pàde, Àsèsè e o Culto Égun na Bahia*, aponta que “os membros da comunidade Nàgô estão unidos não apenas pela prática religiosa, mas, sobretudo, por uma estrutura sociocultural cujos conteúdos recriam a herança legada por seus ancestrais africanos” (2002, p.

38). Nagô e Iorubá são dois termos que se referem a grupos étnicos e culturais relacionados, mas há algumas diferenças entre eles, como a origem geográfica e linguística. Ambos os grupos compartilham uma rica herança cultural e tradições religiosas, incluindo a religião tradicional Iorubá, que é conhecida por sua adoração a divindades conhecidas como Orixás. A diferença entre Iorubá e Nagô, de acordo com Elbein, pode ser entendida como uma distinção entre o povo Iorubá em sua terra natal na África e seus descendentes que foram levados como escravos para as Américas e se tornaram parte das tradições religiosas afro-brasileiras, especialmente o candomblé.

Elbein, em sua obra, apresenta o mito cosmogônico semelhantemente ao apresentado por Nogueira: Quando Olorun decidiu criar a terra, ele convocou Obatalá, entregando-lhe o saco da existência, chamado *àpò-ìwà*, junto com as instruções necessárias para a tarefa. Obatalá, sem demora, reuniu todos os orixás e se preparou para a missão. No caminho, ele encontrou Oduduá, que lhe disse que só o acompanharia após realizar suas obrigações rituais. Enquanto seguia em frente, passou por Exu, que lhe perguntou se já tinha feito as oferendas propiciatórias, mas Obatalá ignorou a questão e continuou seu caminho. Exú então sentenciou que nada do que Obatalá pretendia seria realizado. Conforme avançava, Obatalá começou a sentir sede, mas recusou ofertas de água e leite. Finalmente, ao avistar uma palmeira *Igí-òpe*, ele plantou seu cajado ritual no tronco e bebeu sua seiva até perder os sentidos. Enquanto isso, Oduduá, seguindo os conselhos de Ifá, realizou as oferendas corretas a Exú e levou um grande sacrifício a Olorun. Ao perceber que Oduduá ainda não tinha partido, Olorun aceitou o sacrifício e entregou a terra nas mãos dela para que a repassasse a Obatalá. Ao retornar para encontrar Obatalá desmaiado ao pé da palmeira, Oduduá pegou o saco da existência que estava no chão e voltou para entregá-lo a Olorun. Este decidiu então confiar a criação da terra a Oduduá, enquanto transmitia a Obatalá o conhecimento e o poder para criar todas as formas de vida. Obatalá, ao despertar, recebeu essa responsabilidade e se preparou para chegar à terra.

Oduduá e Obatalá tiveram desentendimentos sobre quem deveria reinar, o que levou a uma guerra entre seus seguidores. Então, Orunmilá – também conhecido como Ifá, orixá da sabedoria – interveio para resolver a disputa e fez com que Oduduá e Obatalá concordassem em trabalhar juntos. Eles foram reconciliados e realizaram sacrifícios para selar o acordo. Esse evento é celebrado anualmente como um festival

de reconciliação entre os seguidores de Oduduá e Obatalá, simbolizando a harmonia entre o poder feminino e masculino, essenciais para a continuidade da existência.

Dentro dessa cultura ancestral africana, a força do terreiro, local sagrado, move-se por meio do àse:

Sendo o àse princípio e força, é neutro. Pode transmitir-se e aplicar-se a diversas finalidades ou realizações. A combinação dos elementos materiais e simbólicos que contém e expressam o àse do terreiro varia mais do que caracteriza o de cada òrìsà ou o dos ancestrais. Por sua vez, a qualidade do àse varia segundo a combinação dos elementos que ele contém e veicula; cada um deles é portador de uma carga, de uma energia, de um poder que permite determinadas realizações (Elbein, 2002, p. 40 – grifos da autora).

A citação de Elbein ressalta a igualdade entre masculino e feminino ao descrever o àse como uma força neutra, capaz de ser transmitida e aplicada para diversas finalidades, sem distinção de gênero. Essa neutralidade enfatiza que tanto orixás femininos quanto masculinos têm acesso e poder para utilizar essa energia em suas realizações. A ênfase na variedade de combinações e expressões do àse reforça a ideia de que sua qualidade não está ligada a características específicas de gênero, mas sim à sua capacidade de possibilitar conquistas e realizações independentemente da identidade de quem o utiliza.

Nesse contexto,

Receber àse significa incorporar os elementos simbólicos que representam os princípios vitais e essenciais de tudo o que existe, numa particular combinação que individualiza e permite uma significação determinada. Trata-se de incorporar tudo o que constitui o àiyé e o òrun, o mundo e o além (Elbein, 2002, p. 42 – grifos da autora).

Elbein enfatiza que esse processo de receber àse envolve uma combinação particular de elementos que individualiza e confere um significado específico. Essa incorporação não se limita apenas ao mundo físico (àiyé), mas também se estende ao mundo espiritual (òrun), abrangendo tanto o presente quanto o além. Assim, a noção de receber àse transcende a mera absorção de energia ou poder, implicando uma conexão profunda com a totalidade da existência, tanto material quanto espiritualmente.

Ao contrário dos cultos de matriz cristã, na tradição nagô tem-se o sacerdócio sendo praticado por mulheres:

Assinalamos que a *Ìyálôrisà* – mãe dos *òrisà* – sacerdotisa suprema do terreiro, é, ao mesmo tempo, a *Ìyálàse*, mãe do *àse* do terreiro. Por ser o chefe supremo é quem possui os maiores conhecimentos e experiências ritual e mística, quem possui o *àse* mais poderoso e mais atuante. Ao ser investida como *Ìyálàse*, ela é portadora do máximo de *àse* do terreiro, recebe e herda toda força material e espiritual que possui o terreiro desde a sua fundação. Ela será responsável não só pela guarda de templos, altares, ornamentos e de todos os objetos sagrados, como também deverá, sobretudo, selar pela preservação do *àse* que manterá ativa a vida do terreiro. Ela poderá transferir muitas de suas obrigações à cúpula das sacerdotisas as quais, por sua antiguidade, estão preparadas para assumi-las (Elbein, 2002, p. 43 – grifos da autora).

Essa descrição destaca uma marcante diferença nas percepções de gênero, especialmente no âmbito religioso, onde a liderança e autoridade são conferidas à figura feminina. Isso contraria a ideia tradicionalmente estabelecida de liderança masculina em muitas instituições religiosas. Além disso, essa representação contrasta significativamente com a estrutura do cristianismo - em que a liderança religiosa tende a ser centralizada em uma única figura, como um padre ou pastor. No contexto apresentado por Elbein, a autoridade e a responsabilidade são compartilhadas entre várias sacerdotisas, refletindo uma estrutura mais descentralizada e comunitária.

Percebe-se, quando mencionamos estes três sistemas míticos, que a presença do feminino como princípio criador encontra-se em algumas mitologias. Na judaico-cristã, porém, perdeu força ao longo dos séculos.

Ora, Portugal, ainda é um dos países mais religiosos do mundo, sendo que o cristianismo continua apontado como principal religião. De acordo com censo realizado em 2021²², 80,20% dos portugueses consideram-se católicos, 4,54% declaram-se praticantes de outra forma de cristianismo, 1,14% acreditam em outras religiões que não cristãs e 14,09% informam que não possuem religião alguma, ressaltando que desses 14,09%, apenas 6% manifestam-se ateus, asseverando não acreditarem em qualquer força superior ou forma de espírito. Convém lembrar que a resposta a tal pergunta no censo realizado em 2021 em Portugal era facultativa. No entanto, 97% responderam ao questionamento. A Lei da Liberdade Religiosa é muito recente em Portugal, tendo sido referendada apenas em 8 de junho de 2001 (Lei

22 Instituto Nacional de Estatística de Portugal. https://www.ine.pt/xportal/xmain?xpid=INE&xpgid=ine_indicadores&indOcorrCod=0011644&contexto=bd&selTab=tab2. Acesso em 15 de abril de 2024.

16/2001 - Portugal)²³.

É interessante notar que, em 1950, o censo português preocupou-se apenas em mapear a população católica do país, constatando-se que 95,97% da população era católica e 4,03% não possuía religião. Já no censo de 1960, o número de católicos passou para 97,89%, outras religiões 0,44% e sem religião 1,66%. Em 1970, não houve censo e, a partir de 1981, já sob a égide do Estado Novo, os números mudaram consistentemente (81,06% de católicos, 1,44% de outras religiões, 3,23% sem religião e 14,22% não responderam à pergunta)²⁴.

Ou seja, os números de censo são bastante reveladores do contexto em que a produção poética de Horta surge e o ambiente social em que a polêmica obra *Novas Cartas Portuguesas* (1971) ganhou vida e scandalizou Portugal. Conforme observa Osmar Soares da Silva Filho, em seu artigo “Memória e história em Mulheres de Abril, de Maria Teresa Horta”,

Maria Teresa Horta, escritora portuguesa pertencente ao painel diversificado da poesia portuguesa da segunda metade do século XX, encabeça, com sua obra poética, a reconstrução da fala reprimida de corpos desejoso por libertação e prazer num Portugal que vivia suas duas grandes ditaduras: o salazarismo e o patriarcalismo, responsáveis por fazer calar quaisquer vozes contrárias aos conceitos lacrados de cultura e sociedade, que se requereram universais e, neste sentido, propuseram uma única versão da realidade (Silva Filho, 2009, p. 189).

Desses dados, também se infere que Portugal é, ainda hoje, um país fortemente arraigado em um imaginário judaico-cristão, em que o conteúdo dos versículos bíblicos elencados alguns parágrafos acima pode, de forma acentuada, ainda ressoar de forma altissonante no imaginário coletivo. Obviamente que dados estatísticos não demonstram a plenitude da vida religiosa dos indivíduos e de sua verdadeira relação com o Sagrado. No entanto, apontam caminhos para que se possa ter pelo menos uma tênue ideia daquilo que influencia o modo de ver e pensar o mundo. E é com imagens e símbolos caros à mítica cristã que Horta também produz

23 Procuradoria Geral Distrital de Lisboa. https://www.pgdlisboa.pt/leis/lei_mostra_articulado.php?nid=806&tabela=leis&so_miolo=#:-:text=1%20%2D%20O%20Estado%20n%C3%A3o%20adopta.cultura%20segundo%20quaisquer%20directrizes%20religiosas. Acesso em 15 de abril de 2024.

24 VILAÇA, Helena. Alguns traços acerca da realidade numérica das minorias religiosas em Portugal. In: **Lusotopie**. 1999, p. 277-289. ...<http://www.lusotopie.sciencespobordeaux.fr/vila%C3%A7a.pdf>. Acesso em: 17 de julho de 2023.

sua obra, desvelando novas possibilidades de leitura e reflexão, dando, assim, asas à imaginação feminina.

O primeiro poema de Horta escolhido para análise neste capítulo intitula-se “Anjos mulheres – VI” e faz parte, originalmente, da obra *Os Anjos*, publicado em 1983:

Anjos mulheres – VI

As mulheres voam
como os anjos:
Com as suas asas feitas
de cristal de rocha da memória

Disponíveis
para voar

soltas...

Primeiro
lentamente: uma por uma

Depois,
iguais aos pássaros

fundas...

Nadando,
juntas

Secreta: a rasar o
chão

a rasar a fenda
da lua

no menstruo:
por entre a fenda das pernas

Às vezes é o aço
que se prende
na luz

A dobrarmos o espaço?

Bruxas:
pomos asas em vassouras
de vento

E voamos

Como as asas
lhe cresciam nas coxas

diziam dela:
que era um anjo do mar

Rondo alto,
postas em nudez de ombros
e pernas

perseguido,

pelos espaços,
lunares
da menstruação

e corpo desavindo

Não somos violência
mas o vôo

quando nadamos
de costas pelo vento

até à foz do tempo
no oceano denso
da nossa própria voz

Sabemos distinguir
a dormir
os anjos das rosas voadoras

pelo tacto?

Somos os anjos
do destino

com a alma
pelo avesso
do útero

Voamos a lua
menstruadas

Os homens gritam:
– são as bruxas

As mulheres pensam:
– são os anjos

As crianças dizem:
– são as fadas

Fadas?

filigrama cintilante
de asas volteando
no fundo da vagina

Nadamos?

De costas,
no espaço deste século

Mudar o rumo
e as pernas mais ao
fundo

postas por trás
dobradas pelos rins

Abrindo o ar
com o corpo num só golpe

Soltas,
voando
até chegar ao fim

Dizem-nos:
que nos limitemos ao espaço

Mas nós voamos
também
debaixo de água

Nós somos os anjos
deste tempo

Astronautas,
voando na memória
nas galáxias do vento...

Temos um pacto
com aquilo que
voa

– as aves
da poesia

– os anjos
do sexo

– o orgasmo
dos sonhos

Não há nada
que a nossa voz não abra

Nós somos as bruxas da palavra
(Horta, 2009, p. 540-545).

O poema inicia-se fazendo referência direta à imagem da mulher e ao

angelismo. As mulheres, assim como os anjos, possuem asas, feitas, antiteticamente de “cristal de rocha da memória”. Ora, pensar em um cristal de rocha, automaticamente, remete a algo que, apesar de reluzente, é pesado. No entanto, há memórias que garantem a leveza necessária que a mulher precisa para que consiga voar. Já de início, a leitura do poema, dividido em muitas estrofes, compostas por versos ora curtíssimos, ora pouco mais longos, nos dá a sensação de leveza e de voo, como se um bailado se abrisse diante de nossos olhos durante a leitura, principalmente se esta for recitada.

Nos versos seguintes, cria-se a imagem de uma mulher alçando voo solitariamente. É um adejo inicial, isolado, tímido, mas que aos poucos vai ganhando força e companhia. E aquele voejo primevo, sozinho e tênue, avoluma-se e, qual bando de pássaros, dão rasantes rasgando as águas, o que lhes permite, ainda em segredo, chegar até a fenda da lua. Nos dezoito primeiros versos do poema, observamos o início dessa revolução feminina, em que as mulheres, inicialmente solitárias, posteriormente agrupadas, descobrem que podem “voar”. Há um amálgama de imagens e símbolos que remetem ao feminino e à descoberta de sua potencialidade positivas: o angelismo, símbolo da ligação entre humano e divino, o voo e os pássaros, representativos da ascese e da liberdade, a lua, imagem iminentemente feminina e carregada de um simbolismo relacionado à *anima* nas mais diversas culturas. A estes símbolos, arrematam-se imagens ligadas àquilo que está em oculto. As memórias, as águas em que nadam (batizando-se e apagando as antigas memórias o que lhe garante um libertador e novo começo?), a fenda da lua.

No verso 19, no entanto, a fenda da lua revela-se como sendo a própria fenda entra as pernas por onde escorre o sangue menstrual, ou seja, é no próprio corpo que a mulher descobre seus segredos de “transformação e de crescimento” (Chevalier; Gheerbrant, 2002, p. 561) que a lua representa. Percebe-se, assim, a partir da décima estrofe a forte revolução que ocorre na relação da eu lírica com o mundo que a rodeia.

A estrofe 20, por sua vez, parece trazer a voz poética de volta à racionalidade patriarcal, lembrando-a que “Às vezes é o aço/ que se prende/ na luz”. Na simbologia tradicional, o metal (aqui o aço) liga-se ao rigor excessivo e à inflexibilidade. Era de aço a espada que os Deuses deram a Perseu para que pudesse matar Medusa, sendo que foi através da luz solar (princípio masculino) refletida em seu escudo, também de metal, que pôde enxergar Medusa sem ser petrificado e cortar-lhe a cabeça. É importante lembrar aqui quem foi Medusa na mitologia grega. Inicialmente, era uma

bela mulher, vestal de Atena, que, após ser abusada sexualmente por Poseidon, é transformada em uma Górgona pela deusa Atena, a quem servia, como castigo por ter sido violada.

Contudo, quando presas, essas mulheres que agora já alçaram voo, dobram o espaço que lhes é concedido se preciso for e, deixando de assemelhar-se ao voejo dos anjos do início do poema, tornam-se bruxas e colocam “asas em vassouras de vento”. Assim, suas asas, agora em suas coxas, imagem fortemente erótica, revelam suas formas como que as de um anjo do mar, deixando à mostra suas pernas e ombros, ou seja, expondo sua nudez de forma livre. E novamente os espaços lunares da menstruação são evocados, demonstrando o tempo cíclico que envolve a vida das mulheres, que jorram seu sangue não como resultado da violência, mas como resultado do período cíclico de fertilidade que passou. O sangue menstrual indica que a mulher gestou seu gozo, mas não outra vida, pois seu corpo deixou de ser apenas um receptáculo de procriação, mas de desejo e prazer, mesmo que pelo próprio tato. A eu lírica coloca em xeque não só o direito à satisfação sexual feminina, mas também o direito de (re)conhecer as possibilidades de desfrute do próprio corpo sem o falo.

Diante disso, gritam os homens: “são as bruxas”! Poderiam gritar que são as Mulheres Selvagens, aquelas que (re)descobriram seus instintos mais primitivos, que encontraram seu Sagrado Feminino. Mas o patriarcado não permite. Gritam “são bruxas” pejorativamente, trazendo à memória a potencialidade negativa que essa palavra representa no seio do patriarcado, e não a tradução do sânscrito (idioma sagrado da Índia), em que bruxa significa “mulher sábia”, ou “larva de borboleta”, aquela que possui a sabedoria e o poder de se autotransformar. Ronald Hutton, em sua obra *Grimório das Bruxas* (2021) apresenta quatro definições para o termo “bruxa”, observando que a acepção mais difundida e frequente seja “alguém que causa dano a outrem usando de meios místicos” (Hutton, 2021, p. 17). Porém, também observa que o termo, na contemporaneidade é considerado (por uma minoria) como “um símbolo de autoridade feminina independente e de resistência à dominação masculina” (Hutton, 2021, p. 19).

Mulheres, ao verem voar esses seres agora libertos, “pensam:/ - são anjos”. Infelizmente, só pensam. Ainda silenciadas, são impedidas de proferir qualquer palavra. Muitas, quando as proferem, reproduzem o discurso do patriarcado.

As crianças, representantes da simplicidade natural e da espontaneidade, ainda desavisadas e não completamente “domesticadas” “dizem: - são fadas”. Não

sabem explicar. Não condenam. Buscam no imaginário ainda não completamente impregnado um significado para o que veem. Segundo Chevalier e Gheerbrant, “de início, a fada, personagem que se confunde com a mulher, é uma das mensageiras do Outro-Mundo. [...] Na evolução psíquica, situam-se entre os processos de adaptação do real e da aceitação de si mesmo com suas limitações pessoais” (Chevalier; Gheerbrant, 2002, p. 415), salientando-se que, em sua origem, as fadas eram compreendidas como expressões da Terra-Mãe, que, através de um mecanismo ascensional, subiram do fundo da terra, tornando-se espíritos luminosos ligados às águas e à vegetação. Não se mostram o tempo todo. Como a lua minguante, possuem um período de morte. São invisíveis, assim como nosso inconsciente.

Em suas descobertas erótico-sexuais, a eu lírica é interpelada na estrofe 40: “Dizem-nos:/ que nos limitemos ao espaço”. Todavia, o espaço já foi dobrado! Assim, mulher/anjo/astronauta, invade outros espaços em que lhe é possível voar. A água, as galáxias dos ventos. O compromisso já não é com aquilo que prende e reprime, mas “com aquilo que/ voa”, a saber, com a arte, com o prazer, os desejos. Descobriu a eu lírica seu poder demiurgo por meio da palavra e já não ficará calada, vez que se reconheceu como a bruxa das palavras, diante de quem não há nada que, de alguma forma, não se abra.

Em “Tomada de consciência”, Horta expõe de forma direta a necessidade de a mulher desvencilhar-se das formas de opressão:

Tomada de consciência

À Amélia, trabalhadora da Facel

I

Fizeste barreira
desalienada
à opressão que tinhas em casa

Da boca tiraste
a mudez
—mordança

E em casa
gritaste

Gritaste na fábrica
a voz junta às outras
na mesma razão
— E agora patrão?

II

do amor, da vida. Simboliza toda a alegria de existir. A primeira entrada de ar nos pulmões de um recém-nascido se manifesta por um grito. Um grito mata, outro confirma a vida. Arma persuasiva, o grito salva ou aniquila (Chevalier; Gheerbrant, 2002, p. 479).

O poema em questão faz parte, originalmente, da obra *Mulheres de abril*, que apresenta escritos politicamente engajados em que se evidencia a participação da mulher de forma ativa não apenas na redemocratização do país, mas também em sua reconstrução no que diz respeito ao mercado de trabalho. E esse movimento de sair de casa (como operária) e retornar para casa e gritar sua liberdade para o marido não denuncia apenas a liberdade que se busca conquistar, mas também a jornada tripla de trabalho que a mulher, geralmente, exerce na sociedade. A jornada tripla de ter uma casa para cuidar, de ter um trabalho com que se preocupar e filhos para educar (além, de, muitas vezes, ter que conjugar o cuidado com o marido ao cuidado com os filhos, como se este fora um inválido). Então, este grito de libertação traz uma mistura de morte e vida. De uma libertação que ainda não se fez completa, mas que está a caminho de acontecer, uma liberdade que se deseja.

Assim, Horta põe em evidência que a desalienação que deu voz à mulher não foi completada. Hoje, terceira década do século XXI, quase 50 anos após a publicação da obra *Mulheres de Abril*, a condição de grande parcela da população feminina continua subjugada à extenuante jornada que o patriarcalismo lhe impõe, fingindo aparente igualdade. Não raro ouvimos que hoje as mulheres possuem os mesmos direitos. Mas e os homens, possuem os mesmos deveres? Questões como o direito ao aborto, a dupla/tripla jornada de trabalho, salários desiguais, dentre tantas outras questões nos fazem refletir sobre até que ponto a igualdade realmente existe. Pensando neste lento e árduo movimento de libertação feminina, necessário se faz recorrer à afirmação de Pinkola Estés, para quem:

A Mulher Selvagem carrega consigo os elementos para a cura; tudo o que a mulher precisa ser e saber. Ela dispõe do remédio para todos os males. Ela carrega histórias e sonhos, palavras e canções, signos e símbolos. Ela é tanto o veículo como o destino. Aproximar-se da natureza instintiva não significa desestruturar-se, mudar tudo da esquerda para a direita, do preto para o branco, passar o oeste para o leste, agir como louca ou descontrolada. Não significa perder as socializações básicas ou tornar-se menos humana. Significa exatamente o oposto. A natureza selvagem possui uma vasta integridade. Ela implica delimitar territórios, encontrar nossa matilha, ocupar nosso corpo com segurança e orgulho independente de dons e das limitações desse corpo, falar e agir em defesa própria, estar consciente, alerta, recorrer aos poderes da intuição e do

pressentimento inato às mulheres, adaptar-se aos próprios ciclos, descobrir aquilo a que pertencemos, despertar com dignidade e manter o máximo de consciência possível (Estés, 2018, p. 25).

Ou seja, a tomada de consciência da eu lírica do poema analisado, o grito de libertação, encontra-se em consonância com aquilo que se pretende na busca pelo Selvagem Feminino. A essência liberta que o Sagrado Feminino proporciona. Reencontrar a Mulher Selvagem é reencontrar essa sabedoria inerente, capaz de curar e transformar, mencionadas por Estés, que carregava consigo os elementos essenciais para a cura de todos os males, desde histórias e sonhos até palavras e canções. A Mulher Selvagem é tanto o veículo quanto o destino desse processo de cura e autodescoberta. Aproximar-se da natureza instintiva não é um ato de desestruturação, mas sim de integração. É encontrar uma vasta integridade dentro de si mesma, delimitar territórios, ocupar o corpo com segurança e orgulho, falar e agir em defesa própria. Significa estar consciente, alerta, e recorrer aos poderes intuitivos e inatos das mulheres. É adaptar-se aos próprios ciclos, descobrir a verdadeira essência e pertencimento, e despertar com dignidade, mantendo sempre a consciência plena de si mesma. Essa abordagem ressalta a importância de reconectar-se com a natureza selvagem que habita dentro de cada mulher, permitindo assim uma jornada de autodescoberta e empoderamento.

“Incitação à fala”, poema inicialmente presente na obra *Destino*, publicada em 1998, apresenta a relação entre o silenciamento e a arte como potencialidade de expressão:

Incitação à fala

Não é mais o espesso silêncio
que se cala

É o poema

Curto, turvo
incompleto na pele da página

Que me incita à fala
(Horta, 2009, p. 657).

Aqui, o grito dá lugar ao silenciamento. Mas não é o silenciamento estéril. Este poema curto demonstra com força o poder da palavra poética. O poema é apresentado como o mais espesso silêncio, que mesmo breve e ainda enevoadado, “incompleto na pele da página”, provoca a fala da voz lírica. O texto poético, sempre inacabado, assim

o é, pois, provoca inúmeras e insuspeitas leituras. E é dentre essas insuspeitas leituras que pode a eu lírica manifestar toda a potencialidade de sua voz. Completar-se é limitar-se. O poema, como o Sagrado Feminino, vive em constante (re)descoberta, (re)leitura, (re)escrita. O Sagrado Feminino, como o poema, está incompleto na página do tempo, enquanto incompleta estiver a *anima*.

A palavra parece assumir a potencialidade que possui nos ritos Nagô:

A palavra é interação dinâmica no nível individual porque expressa e exterioriza um processo de síntese no qual intervêm todos os elementos que constituem o indivíduo. A palavra é importante na medida em que é pronunciada, em que é som. A emissão do som é o ponto culminante do processo de comunicação ou polarização interna. O som implica sempre numa presença que se expressa, se faz conhecer e procura atingir um interlocutor (Elbein, 2002, p. 47).

Nesse sentido, a palavra é mais do que simplesmente um veículo de transmissão de ideias; é uma manifestação tangível da própria essência do indivíduo. Além disso, Elbein enfatiza que a emissão do som, o ato de pronunciar a palavra, representa o clímax desse processo de comunicação interna no ritual. Isso sugere que a palavra falada carrega consigo uma presença viva e uma intenção de se fazer conhecida e compreendida pelo interlocutor. Essa ideia ressoa profundamente com a força da palavra poética, que não apenas transmite significados, mas também evoca emoções, desperta imagens e estabelece conexões profundas entre o emissor e o receptor. A poesia, ao utilizar a palavra de forma cuidadosamente elaborada e carregada de significado, torna-se uma ferramenta poderosa para expressar a complexidade da experiência humana e promover uma comunicação genuína e profunda entre as pessoas.

Outro poema breve da obra *Destino* (1998) que lança um olhar mágico sobre o fazer poético é “Alquimistas”:

Alquimistas

São os alquimistas do futuro
os poetas:
Os feiticeiros, os bruxos
Os profetas
(Horta, 2009, p. 657).

Os poetas assumem a forma de alquimistas do futuro. São eles os feiticeiros, bruxos e profetas. É a arte poética que assume o lugar da palavra sagrada. Não é sem razão que são os poetas os novos demiurgos. Vários são os teóricos que veem

no poeta um artífice da palavra, através do qual o *numen*, o sagrado, manifesta-se na atualidade.

Interessante notar a presença de um eu lírico masculino no poema, bem demarcado pelos artigos e substantivos masculinos. Chevalier e Gheerbrant, pautados nos escritos de Jung, observam que as feiticeiras (feminino) são projeções da *anima* masculina, salientando que

do aspecto feminino primitivo que subsiste no inconsciente do homem: as feiticeiras materializam essa sombra odienta, da qual não podem libertar-se, e se revestem, ao mesmo tempo, de uma força temível: para as mulheres, a feiticeira é a versão fêmea do bode expiatório, sobre o qual transferem os elementos obscuros de suas pulsões. [...] a anima é muitas vezes personificada por uma feiticeira ou sacerdotisa, pois as mulheres têm mais ligações com as forças obscuras e os espíritos. A feiticeira é a antítese da imagem idealizada de mulher (Chevalier; Gheerbrant, 2002, p. 419).

Nesse sentido, demarca-se no poema a presença da *anima* masculina, bem como a presença de imagens simbólicas que remetem ao feminino não idealizado pelo patriarcado. Seja na forma feminina ou masculina, conforme observam os estudiosos citados, o feiticeiro é o detentor de poderes que ultrapassam do instinto não disciplinado, que podem se opor aos interesses da família e do clã, ou seja, do patriarcado. “O feiticeiro é a antítese da imagem ideal do pai e do demiurgo” (Chevalier; Gheerbrant, 2002, p. 420). Inclusive, tais autores salientam que muitos dos precursores da pesquisa científica foram reputados feiticeiros pela lei cristã.

Ora, nota-se, assim, que a utilização de tal imagem revela a necessidade de se repensar não apenas o feminino, mas também o masculino, vez que, conforme já observado no capítulo anterior desse texto, não apenas mulheres, mas também homens, sofrem por conta da estrutura patriarcal em que nos encontramos. Aliás, todos os gêneros sofrem sobremaneira graças a tabus e preconceitos que regem as convenções sociais da chamada família tradicional burguesa.

A imagem do bruxo, também evocada no poema, harmoniza-se com a do feiticeiro e do profeta. Como assevera Jung, a *anima*:

é a personificação de todas as tendências psicológicas femininas na psique do homem — os humores e sentimentos instáveis, as intuições proféticas, a receptividade ao irracional, a capacidade de amar, a sensibilidade à natureza e, por fim, mas nem por isso menos importante, o relacionamento com o inconsciente. Não foi por mero acaso que antigamente utilizavam-se sacerdotisas (como Sibila, na Grécia) para sondar a vontade divina e estabelecer comunicação com

os deuses. Um bom exemplo da *anima* como uma figura interior da psique masculina é encontrado nos feiticeiros e profetas (xamãs) dos esquimós e de outras tribos árticas. Alguns chegam mesmo a usar roupas femininas, ou seios desenhados nas roupas, de modo a evidenciar o seu interior feminino, que lhes vai permitir entrar em contato com "o país dos espíritos" (isto é, com o que chamamos inconsciente) (Jung, 2008, p. 177 – grifos do autor).

Retomemos, assim, o título do poema em análise: "Alquimistas". Há muitas controvérsias a respeito do surgimento da Alquimia. De acordo com Bachelard, Hermes Trismegisto é um dos possíveis estudiosos que deu início aos fundamentos da Alquimia. Popularmente, Paracelso é considerado o pai da Alquimia (1493), teria sido o primeiro homem a começar investigações paracientíficas a partir dos quatro elementos e determinados metais. Comumente, associamos a Alquimia à busca da pedra filosofal, o elixir da longevidade e à capacidade de transmutação de outras substâncias em ouro. Relacionada a conhecimentos ocultos e misticismo, ligou-se a conceitos semelhantes ao da magia e feitiçaria.

Para Jung, no entanto,

Os alquimistas medievais que buscavam com um método pré-científico o segredo da matéria, na esperança de assim encontrar Deus, ou ao menos alguma ação divina, julgavam que este segredo estaria encerrado na famosa "pedra filosofal". Mas alguns deles tiveram a vaga intuição de que a sua tão procurada pedra simbolizava algo que só se poderia encontrar na psique do homem. Disse Morienus, um velho alquimista árabe: "Esta coisa (a pedra filosofal) é extraída de vós: vós sois o seu minério e é em vós que se pode encontrá-lo; ou, para falar mais claramente, eles (os alquimistas) a tiram de vós. Se reconhecerdes isto, o amor e a aprovação da pedra crescerão dentro de vós. Saibam que isto é, indubitavelmente, uma verdade." A pedra alquímica (o lápis) simboliza algo que nunca pode ser perdido ou dissolvido, algo de eterno que alguns alquimistas compararam com a experiência mística de Deus dentro de nossas almas. É necessário, em geral, um sofrimento prolongado a fim de consumir todos os elementos psíquicos supérfluos que ocultam a pedra. Mas a maioria das pessoas tem, ao menos uma vez na vida, uma experiência interior profunda do *self*. De um ponto de vista psicológico, uma atitude genuinamente religiosa consiste no esforço feito para descobrir esta experiência única e para manter-se progressivamente em harmonia com ela (é preciso notar que uma pedra é em si mesmo algo de permanente), de maneira que o *self* se torne um companheiro interior para quem a nossa atenção vai estar sempre voltada (Jung, 2008, 210).

Nesse sentido, o poema apresenta o poeta como aquele que, no futuro, através da potencialidade criativa, poderá libertar o indivíduo de suas amarras, tornando-o capaz de encontrar a sua pedra filosofal, sua essência perdida, aquilo que

ultrapassa a socialização enclausurante que lhe oprime e lhe explora, conforme observamos no poema “Tomada de Consciência”. A arte manifesta-se, assim, como uma rota de fuga, uma porta de saída, um meio, um caminho.

Semelhantemente ao que ocorre em “Alquimia”, também no poema “Culto” há uma ligação da eu lírica com aquelas verdades que se encontram aprisionadas em seu próprio ser:

Culto

Reclusa retomo sempre
e sempre reinvento
o meu nada absoluto

A partir de mim própria
o que de mim oculto
(Horta, 2009, p. 667).

“Culto” é outro poema breve de Horta que faz parte da obra *Destino*, porém muito significativo quando o assunto em questão diz respeito ao resgate do Sagrado Feminino. Mesmo não tratando diretamente do assunto, as imagens e símbolos evocados são prenes de significação. Composto por duas estrofes contendo, respectivamente, três e dois versos, o poema apresenta uma eu lírica que, quando se sente reclusa, retorna seu “nada absoluto”, a fim de reinventá-lo. Este “nada absoluto”, de imediato, nos remete ao início das escrituras sagradas cristãs. No livro de Gênesis, primeiro versículo do primeiro capítulo, o autor (Moisés?) declara que “No princípio criou Deus o céu e a terra”. Ou seja, antes do princípio do mito genesíaco da criação pressupõe-se que aquilo que existia era o “nada absoluto”, o material simbólico a partir do qual todos os mitos, imagens, símbolos, tradições, costumes, crenças, surgiram. É a este momento atávico e original que a eu lírica retorna quando enclausurada. Permite-se (re)criar o momento inicial, em que todas as coisas começam a fazer sentido, instante em que nada havia nem mesmo sido nomeado.

Na segunda estrofe, fica evidente que a eu lírica torna-se a Deusa Mãe, pois é a partir de si própria e daquilo que até de si mesmo oculta (seu inconsciente mais profundo?) que recria seu universo, recria-se. É a anima conduzindo a eu poética em seu mundo interior, onde poderá pôr a claro aquilo que está em oculto. A sacralidade da situação é tamanha que o ritual ali criado torna-se um culto, em que a *anima* é legitimamente cultuada, vez que, conforme observa Jung,

Num texto místico medieval a *anima* explica sua própria natureza da seguinte maneira: Sou flor dos campos e o lírio dos vales. Sou a mãe do terno amor, do medo, do conhecimento e da sagrada esperança... Sou a mediadora dos elementos, fazendo com que um entre em comunhão com o outro; o que está quente torno frio e o que está frio, quente; o que está seco faço úmido, e vice-versa; o que está rijo eu amacio... Sou a lei na boca do padre, a palavra do profeta, e o conselho do sábio. Mato e dou vida, e ninguém pode escapar às minhas mãos (Jung, 2008, 186).

Jung, ainda tratando sobre a questão da Alquimia, traz uma observação sobre a obra do artista plástico Jackson Pollock, que coaduna com o significado do poema em questão:

Os quadros de Pollock, pintados praticamente em estado de inconsciência, são carregados de uma veemência emocional sem limites. Na sua falta de estrutura são quase caóticos, um ardente fluxo de lava de cores, linhas, planos e pontos. Podem ser considerados análogos àquilo que os alquimistas chamavam, massa confusa, a prima matéria ou caos — termos todos que definem a preciosa matéria-prima do processo alquímico, o ponto de partida da busca da essência do ser. Os quadros de Pollock significam o nada, que é tudo — isto é, o próprio inconsciente. Parecem vir de uma época anterior ao aparecimento da consciência e do ser; ou parecem, ainda, evocar fantásticas paisagens de uma época em que a consciência e o ser estariam extintos (Jung, 2008, p. 264).

É a esse estado de inconsciência – “o nada, que é tudo” – que retorna a eu lírica, a fim de reinventar-se.

“São João Baptista”, igualmente da obra *Destino*, resgata, pelo título do texto, a imagem do profeta.

São João Baptista

Porque tenho
esta cabeça cortada
no meu colo?

Como um triste
Despojo
de virilidade...
(Horta, 2009, p. 668).

Necessário se faz rememorar quem foi João Batista na mística cristã. De acordo com os relatos bíblicos do Novo Testamento, o último profeta a preceder o nascimento do Messias foi João Batista que, ainda no ventre de sua mãe Isabel, estéril e já de idade avançada, que concebeu após seu marido Zacarias receber uma revelação do anjo Gabriel. Isabel era prima de Maria, mãe de Jesus, e seu bebê, ainda

no ventre materno, estremeceu ao perceber o salvador no ventre da outra mulher e revelou a sua mãe que Maria estava grávida²⁵. É a única narrativa de um feto profeta de que esta pesquisadora possui memória.

João Batista é conhecido no imaginário popular, mesmo por aqueles que nunca empreenderam a leitura do livro sagrado dos cristãos, como o profeta que batizou Jesus Cristo. Não comia pão, nem bebia vinho. Alimentava-se de gafanhotos e mel. E era reconhecido como aquele sobre quem o profeta Isaías pregava que viria e seria conhecido como “a voz que clama no deserto: preparai o caminho do Senhor, endireitai as suas veredas”²⁶.

O fim de João Batista é trágico. Tem sua cabeça cortada e servida em uma bandeja à Salomé, enteada de Herodes Antipas, – espécie de governante/rei que os judeus possuíam na época de Cristo, vez que estavam sob domínio romano. A menina presenteou o padrasto dançando para ele e seus convivas, na ceia de comemoração de seu aniversário e, como forma de agradecimento, instruída por sua mãe Herodíades, pediu a cabeça de João Batista. Foi o mesmo Herodes que permitiu a crucificação de Cristo. Era filho de Herodes, o Grande, que ficou conhecido na história cristã por ter ordenado a matança de todas as crianças com menos de dois anos, quando soube de rumores sobre o nascimento do prometido Messias, que reinaria sobre Israel.

No poema em questão, a sensação que se tem é que a eu lírica é a enteada de Herodes, uma pré-adolescente, que passa a refletir sobre o “troféu” que segura em seu colo, um triste despojo abandonado no colo de uma mulher ainda em sua meninice, resultado de uma ação brutal, movida por instintos de virilidade.

Herodes sentia-se pressionado por João Batista, que não se calava diante daquilo que julgava incorreto: o fato de ter tomado para si a esposa de seu próprio irmão Filipe, fugido com ela e tê-la desposado.

Se observarmos o lugar da mulher no contexto desse curto poema, perceberemos primeiramente que, assim como a cabeça de João Batista, a própria mulher é tratada como um troféu. Primeiramente Herodíades é objeto de disputa entre Herodes e Filipe e, obviamente, acaba com aquele que é mais poderoso. Bem

²⁵ *BÍBLIA SAGRADA. Evangelho de Lucas. Capítulo 1.*

²⁶ *BÍBLIA SAGRADA. Evangelho de Mateus. Capítulo 3.*

integrada ao padrão, não deseja que nada lhe perturbe. O discurso de João Batista é um contratempo com o qual não deseja incomodar-se. Assim, encontra um meio de neutralizá-lo. Usa sua própria filha, Salomé, ainda menina, para dançar para seu marido e outros homens poderosos, por conta dos festejos de seu aniversário. No próprio texto bíblico, há a afirmação que a dança da enteada agradou tanto a Herodes e seus convivas que ele ofereceu a ela qualquer coisa, até a metade de seu reino. Ou seja, é possível inferir que os instintos sexuais foram despertados de tal forma que Herodes descontrolou-se de tal maneira a oferecer à garota um agrado hiperbólico. A mãe, por sua vez, aproveita o momento para conseguir o que deseja: a morte de João Batista. E assim, o que resta sobre o colo da eu lírica nada mais é que a sobra dessa virilidade castradora e destrutiva, que utiliza a imagem da mulher como mote para acontecer.

No senso comum, Salomé é a responsável pela morte de João Batista. Porém, é outra narrativa utilizada para culpabilizar uma mulher por um ato masculino. O profeta é morto por ordem do monarca. A menina não possuía poder algum para determinar sua morte. Nem mesmo sua mãe possuía, tanto que se utilizou da jovialidade da filha e da libertinagem do marido e dos demais homens presentes à ceia para conseguir o que queria. A cabeça de João Batista é o fruto proibido do paraíso. Os homens desejam pegá-lo, mas precisam de um subterfúgio para não serem os culpados.

Mencionando aqui, especificamente a cabeça de João Batista, é interessante notar a simbologia da cabeça. Apesar de ser um universo, de ser um microcosmos, conforme comparação de Platão mencionada por Chevalier e Gheerbrant, as cabeças decapitadas, simbolizando “a força e o valor guerreiro do adversário” sempre foram tomadas como troféus nas batalhas. Um mórbido símbolo de virilidade e força que perdura por milênios.

A eu lírica questiona o porquê de ter essa cabeça cortada em seu colo. Seria uma tomada de consciência de ter sido usada como um mecanismo de projeção da violência, como um objeto de concretização da desenfreada belicosidade orgástica masculina?

E há mais um questionamento impossível de se responder no poema “São João Baptista”, mas sobre o qual é importante refletir. O laço mãe-filha que o texto evoca, pois, inevitavelmente, rememoramos as personas Herodíades-Salomé. A mãe induz e a filha faz o que a mãe pede. Vale lembrar, aqui, que de acordo com a tradução

dos textos bíblicos, a forma como Salomé é chamada originalmente em grego, no *Evangelho segundo Marcos*, é *Korásion* (Μικρό κορίτσι), cuja tradução literal seria menina. Em outras passagens bíblicas em que há referência a crianças, o termo também é usado, como é o caso da história que envolve a ressurreição da filha de Jairo e, nessa passagem bíblica a idade da criança é revelada: a menina ressurrecta possui 12 anos. Logo, a imagem de mulher sedutora, que é maligna, construída em torno da narrativa da dança de Salomé é, no mínimo, descabida, quando se verifica tratar-se de uma criança na pré-puberdade servindo de estratégia até mesmo para a mãe. Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa, em seu artigo “A performance ritual dos desvios: Danças de loucos e possuídos”, analisa a dança realizada por Salomé conforme descrita no texto bíblico do *Evangelho segundo Marcos*, afirmando que:

A mocinha entra, dança e o rei diz “pede o que quiseres e eu te juro dar-to-ei”. O que acontece? Ela, que me parece ainda não ter autonomia, porque não responde imediata e diretamente ao rei, sai do recinto (exelthûsa) para perguntar a sua mãe a resposta que se lhe devia dar. O final da história, que todos sabem: Herodíades lhe diz para pedir a cabeça de João Batista. Hábil estratagema: o rei jurou, todos viram. Cabe-lhe como rei cumprir a promessa. Os admiradores de João Batista, indignados, diriam que uma menina mimada desencadeou o crime, nada mais. Obediente, a mocinha entra (eiselthûsa) novamente na sala de banquete e pede a cabeça do homem. Depois de recebê-la, leva-a para a mãe (Barbosa, 2020, p. 375).

Eis o porquê de a eu lírica questionar qual o motivo de ter uma cabeça decepada em seu colo. Em sua ingenuidade, a eu lírica não representa cada uma das meninas/mulheres incautas que se tornam cúmplices de atrocidades graças à manipulação que sofrem, sendo, geralmente, julgadas como as grandes culpadas das consequências que surgirem.

Essa questão da maternidade tóxica que mencionamos aqui, mas que não é discutida de forma direta por Horta no poema “São João Baptista”, fica muito evidente em “Maternidade”, texto poético que faz parte do livro *Inquietude*, publicado em 2006:

Maternidade

Onde está o legado
que a minha mãe
deixou?
A loucura tecida a partir
do umbigo:
um cordão de seda fiando o veneno

Comigo na penumbra
a criar o antídoto
(Horta, 2009, p. 759).

Comumente, poemas que remetem ao tema da infância e à maternidade carregam consigo uma aura de singeleza e uma visão romantizada. Horta quebra com essa visão no decorrer de sua obra. Quando do início de nossos devaneios a respeito do tema da maternidade no poema anterior, já ficou explícito que, nem sempre, a relação mãe-filha(o) é algo positivo. Ao contrário, na atualidade tal tema tem se destacado sobremaneira principalmente quando a tônica que o move é a toxicidade.

Nos três primeiros versos de “Maternidade”, o eu lírico questiona onde se encontra o legado deixado por sua mãe. Os três versos seguintes revelam que legado é esse: um cordão de seda (o cordão umbilical) fiando veneno. Aqui uma imagem potente toma a cena. O ato de fiar. São as mulheres que tecem a vida em seus ventres e vão fiando os fios do destino que ligam as gerações de mulheres. Várias as mitologias que recorrem à simbologia das tecelãs, como é o caso das Moiras gregas. Chevalier e Gheerbrant observam que, em suas representações, além de várias deusas apresentarem nas mãos fusos e rocas, também relacionados às tramas, fios e cordas, simbolizando o controle sobre os nascimentos, atos e decursos dos dias humanos, também muitas personagens não divinizadas dos mitos gregos, como Penélope, Calipso e Ariadne, surgem como fiandeiras ou tecedeiras, apresentando o ato de fiar, geralmente, como algo que se liga ao transcorrer da vida humana e aos laços que são criados.

Pierre Brunel valoriza tanto os esquemas simbólicos relacionados a fios, teias e laços que, ao teorizar sobre a simbologia das fiandeiras, afirma que “a história humana começou com os mitos; e, dentre todos, aquele que nos prende ainda à dinâmica imaginária mais fecunda é o mito das Fiandeiras” (1997, p. 370).

Logo, não podemos desprezar o ato de fiar da mãe do eu lírico. Tristemente, os fios tecidos, aparentemente parecem mais nós que precisam ser desatados que laços a unirem gerações. Aqui, a imagem da mãe que nutre a cria com veneno é colocada em evidência. Vejamos o que preconiza Estés a respeito da maternidade entre as Mulheres Selvagens:

As mulheres mais velhas eram os repositórios do comportamento e do conhecimento instintivo e poderiam transmitir os mesmos para as jovens mães. As mulheres passam esse conhecimento de uma para a outra por meio de palavras, mas também por outros meios.

Mensagens complexas acerca do que ser e de como ser são simplesmente transmitidas com um olhar, um toque com a palma da mão, um sussurro ou um tipo especial de abraço que diz “sinto carinho por você”. O self instintivo sempre abençoa quem vem depois. É assim que funciona entre criaturas saudáveis e entre seres humanos saudáveis (Estés, 2018, p. 207).

Nesse sentido, a primeira estrofe do poema demonstra que a mãe realmente é um repositório, porém, de algo nocivo. Não é possível afirmar se aquilo que repassa de venenoso a sua/seu descende é intencional ou não. Nos dois últimos versos, no entanto, percebe-se a consciência do eu poético que se encontra na penumbra criando o antídoto.

Não há uma relação saudável, em que uma geração transmite a outra algo que mereça ser guardado e perpetuado. Antes, a descendente, mesmo que na penumbra, à sombra de sua mãe, busca meios de mudar aquilo que lhe foi repassado, tenta encontrar uma forma de curar-se. O vocábulo “antídoto” denota com clareza o empenho em curar-se. Mas qual será o veneno? Padrões ultrapassados? Um estilo de vida com “liames de seda” em que o eu lírico não se encaixa?

Esse antídoto que o sujeito poético persegue pode estar na cura apresentada por Pinkola Estés:

O remédio está em obter cuidados de mãe para nossa própria mãe interna. Isso se obtém com mulheres reais no mundo objetivo que sejam mais velhas, mais sábias e que, de preferência, tenham sido temperadas como o aço. [...] Embora alguns teóricos da psicologia dos nossos tempos alardeiem o abandono do modelo total da mãe como um golpe que, se não for realizado, irá nos prejudicar para sempre; e embora haja quem diga que difamação da própria mãe é positiva para a saúde mental do indivíduo, na realidade a imagem e o conceito da mãe selvagem não podem e não devem jamais ser abandonados. Pois, se o forem, a mulher estará abandonando sua própria natureza profunda, a que detém todo o conhecimento, todos os sacos de sementes, todas as agulhas de espinheiro para os remendos, todos os remédios para o trabalho e o descanso, para o amor e a esperança. Em vez de nos desapegarmos da mãe, estamos procurando uma mãe selvagem. Não vivemos e não podemos viver separadas dela (Estés, 2018, p. 209).

Outro poema que aborda a imagem da mãe, este da obra *Destino* (1998), é “À beira da infância”:

À beira da infância

Fico de súbito
à beira da infância

Sem uma mão
sem uma mãe que detenha a queda
(Horta, 2009, p. 661).

São apenas quatro versos que resgatam a infância da eu lírica que, à beira da infância, como alguém que está à beira do precipício, precisa de uma mão/mãe que a impeça de cair. Costumeiramente, a infância também surge na poesia impregnada de valor sentimental e eufêmico. Não é bem o que ocorre neste poema e nos dois próximos que serão analisados. No entanto, nota-se que a eu lírica está “à beira” da infância, ou seja, está prestes a precipitar-se para outra fase da vida, aqui encarada como uma espécie de abismo. Juan-Eduardo Cirlot, em seu *Diccionario de símbolos*, observa que:

Los mitos de la “edad de oro” derivan, según Jung, de la analogía con la infancia, época en la cual la naturaleza colma al niño de regalos, sin que tenga que esforzarse por conquistar nada, pues todo se le da. Pero además y más profundamente, la edad de oro simboliza la vida en la inconsciencia, en la ignorancia de la muerte y de todo problematismo, en el centro anterior al tiempo, o en lo que, dentro de la esfera existencial, resulta más similar al paraíso. La ignorancia del mundo crea una niebla dorada, pero con la penetración progresiva en la idea del deber, en el principio paterno, en lo racional, surge el mundo²⁷ (Cirlot, 1992, p.180).

No poema, a eu lírica parece adentrar a este mundo de progressiva ideia do dever e da racionalidade. Há ciência de que esse novo ciclo trará dificuldades, o que fica demarcado pela imagem da queda e o sentimento de solidão e abandono que são evidenciados pela falta da mão/mãe, ou seja, do apoio, do auxílio, do lugar de proteção e aconchego. Há uma perda conjunta: está à margem da infância, lugar onde a proteção acontece, e está sem a mãe, símbolo primevo do arquétipo materno. Está lançado ao mundo, sem apoio (mão), sem proteção (mãe), abandonado a todos os perigos (quedas).

Em “Sofreguidão”, também da obra *Destino*, novamente menciona-se a infância:

²⁷ Tradução livre: Os mitos da “idade de ouro” derivam, segundo Jung, da analogia com a infância, época em que a natureza enche a criança de presentes, sem que ela tenha que se esforçar para conquistar nada, pois tudo lhe é dado. Mas, além disso, e mais profundamente, a idade de ouro simboliza a vida na inconsciência, na ignorância da morte e de todos os problemas, no princípio que antecede o tempo cronológico, ou no que, dentro da esfera existencial, é mais parecido com o tempo primordial, com o paraíso. A ignorância do mundo cria uma névoa dourada, mas com a penetração progressiva na ideia do dever, no princípio paterno, masculino, no racional, o mundo surge.

Sofreguidão

É como se fosse um fogo
de afogar
uma estranha sofreguidão no peito
vinda da infância

Um terror muito antigo
que se transforma em tempo
que se muda em vento
no avesso da pressa
(Horta, 2009, p. 661-662).

Mais uma vez nota-se uma eu lírica inquieta. Além da ansiedade, da pressa que paradoxalmente parece um fogo capaz de afogar, há um terror antigo que se transmutou em vento no “avesso da pressa”. Aqui, são sentimentos ambíguos que tomam conta da voz poética, sentimentos esses provenientes da infância. Medo, tempo, vento e lentidão sucedem-se no caminho da eu lírica, como se aquilo que experimentou na infância tivesse lhe tolhido a capacidade de agir. Tudo se desmanchou no ar e se converteu em um “avesso da pressa”.

Em “Infância”, outro poema de *Destino*, o tom de melancolia também se faz transparecer:

Infância

Diz
porque me sucedem as trevas
onde estou mergulhada

Foi em criança
que perdi a alma?
(Horta, 2009, p. 669).

A eu lírica, marcadamente feminina, em cinco curtos versos afirma estar afundada em trevas e questiona se foi na infância que perdeu sua alma. Em um aparente diálogo, deixa evidente um ambiente soturno em que vive e pressente que este lugar de trevas tenha ressonâncias de seu período pueril. É a criança sem mãe de “À beira da infância”? As trevas que lhe envolvem são resquílios da queda?

Desse conjunto de poemas, cuja temática envolve a maternidade e a infância, nota-se a recorrência a imagens e símbolos que, conforme Durand, referem-se ao regime noturno do imaginário. Imagens em que se busca o aconchego, o acolhimento perdido. A descida, a queda, o abismo, o ventre materno. Mesmo não tendo uma infância representada de forma feliz, há um quê de paraíso perdido, uma saudade

inexata e obnubilada, que se enquadra no que postula Durand:

a memória pertence de fato ao domínio do fantástico, dado que organiza esteticamente a recordação. É nisso que consiste a 'aura' estética que nimba a infância; a infância é sempre e universalmente recordação da infância, é o arquétipo do ser eufêmico, ignorante da morte, porque cada um de nós foi criança antes de ser homem... Mesmo a infância objetivamente infeliz ou triste de um Gorki ou de um Stendhal não pode subtrair-se ao encantamento eufemizante da função fantástica (Durand, 2001, p. 402).

Estão, ainda, em sintonia com a afirmação de Bachelard, para quem

as imagens da infância, imagens que uma criança pôde fazer, imagens que um poeta nos diz que uma criança fez, são para nós manifestações de infância permanente. São imagens da solidão. Falam da continuidade dos devaneios da grande infância. [...] Uma infância potencial habita em nós. Quando vamos reencontrá-la nos nossos devaneios, mais ainda que na sua realidade, nós a revivemos em suas possibilidades. Sonhamos tudo o que ela poderia ter sido, sonhamos no limite da história e da lenda. Para atingir as lembranças de nossas solidões, idealizamos os mundos em que fomos criança solitária (Bachelard, 1988, p. 95).

Apesar de os poemas que remetem à infância não estarem diretamente ligados ao Sagrado Feminino, optou-se por sua análise, pois os aqui mencionados evocaram uma das facetas do Sagrado Feminino, a saber, a face Mãe, sendo possível notar a presença do tema da infância com um lugar de presença-ausência, um espaço de retorno em busca da autodescoberta. Tais poemas, originalmente, fizeram parte da obra *Destino*, conforme incansavelmente relembremos no início das análises. O próprio título da obra é revelador, vez que o caminho de mulheres e crianças não é muito distinto dentro do sistema patriarcal: seguir o destino já traçado. Um destino, muitas vezes, marcado pelo abandono, pelo silenciamento, pela perda de um lugar no mundo, pela solidão. Um caminho de maternidades compulsórias, que culminam em mães doente e frustradas e em infâncias desperdiçadas, que criam ciclos doentes. Mães que não possuem voz (nenhuma mãe falou em nenhum dos poemas), infantes solitários e adoecidos. E os pais? Vale mencionar, aqui, o que preconiza Rose Marie Muraro a respeito da sociedade patriarcal:

No começo era a mãe. O Verbo veio muito depois, em épocas bem mais recentes. O centro não só dos grupos de proto-humanos, mas também dos mamíferos em geral e principalmente dos ungulados, onde se incluem os primatas, era a dupla mãe/filho. Ao contrário do pensamento convencional de que os bandos animais se reúnem em torno de um macho dominante que escraviza os outros e se apropria

das fêmeas, o que aparece hoje é que estes grupos são matricêntricos e matrilocais, isto é, vão seguindo a sua linhagem feminina, mas nem os animais nem os proto-humanos são matriarcais, pois não são em geral governados pelas fêmeas. Aliás, provavelmente, nunca deve ter existido uma organização social matriarcal, seja ela animal, humana ou proto-humana. Porque matriarcal, por analogia a patriarcal, a organização social que veio depois, seria uma sociedade governada por mulheres da mesma maneira que os homens governam as nossas sociedades atuais, isto é, de maneira autoritária, de cima para baixo, os chefes determinando o comportamento e o modo de pensar dos outros elementos do grupo. Ao contrário, as sociedades matricêntricas e matrilocais como as conhecemos apresentam entre seus membros relações não tão cerradas quanto nas sociedades patriarcais. A relação macho/fêmea é esporádica e casual, e quando existe um “casamento”, isto é, uma relação estável, ela tende a não ser exclusiva, ou ao menos escravizadora de uma das partes (Muraro, 2002, p. 13-14).

Ou seja, Muraro destaca a importância central da figura materna na história evolutiva, contradizendo a concepção tradicional de sociedades animais e proto-humanas dominadas por machos. A autora argumenta que, ao contrário do que se pensava, os grupos primatas e outros mamíferos eram matrilocais e matricêntricos, seguindo linhagens femininas, embora não fossem governados por mulheres de forma autoritária, como se poderia inferir de uma sociedade matriarcal. Ela sugere que a organização social matriarcal, em analogia à patriarcal, onde as mulheres governariam de maneira autoritária, é uma construção social que provavelmente nunca existiu, baseada no conceito falido e deturpado do patriarcado. Em vez disso, nas sociedades matricêntricas e matrilocais, as relações entre os membros tendem a ser menos rígidas do que nas sociedades patriarcais, com relações macho/fêmea mais esporádicas e casuais. Nesse sentido, a própria figura da mãe liberta-se dos dogmas e preceitos da sociedade moderna, deixando de ser aquela que foi definida, a priori, pelos estudos de Freud, que parecem jogar sobre a mulher-mãe todos os traumas e problemas vivenciados pelos filhos.

Na sequência, passamos à análise de poemas que, inicialmente, foram publicados na obra *Só de amor*, de 1999. Se em *Destinos* (1998) há um tom de fragilidade e pessimismo nos sujeitos poéticos, nestes poemas verifica-se uma tonalidade mais leve, em que a principal característica da produção de Horta se faz bem presente: o erotismo. Veja-se os poemas “Infel” e “Corpo Inteiro”, que parecem complementar-se:

Infel

Serei
inconstantemente à tua
boca

Infel de mim própria
à tua imagem
(Horta, 2009, p. 683).

Corpo Inteiro

Para mim o
Amor
fica-me justo

Eu só visto
a paixão
de corpo inteiro
(Horta, 2009, p. 713).

Em “Infel”, a eu lírica admite que, diante do prazer proporcionado pelo parceiro, será infel a si própria. Ou seja, diante do gozo, o corpo feminino, mesmo pleno e empoderado, entrega-se totalmente ao amante, permitindo-se vivenciar de forma intensa e completa a relação sexual. Não há embate de gêneros nesse momento. Ocorre o esquecimento do lugar de subjugação que o universo masculino relega à mulher. Porém, consciente que é de si própria, pode essa eu lírica deleitar-se sem sentir-se subjugada. E “Corpo Inteiro” parece revelar como se dá esse empoderamento: o amor fica justo demais na eu lírica. Não serve. Por isso, veste-se somente de paixão. Ao trajar-se unicamente de paixão, a eu lírica adentra ao espaço predominantemente masculino, em que o sexo, o prazer e o gozo fortuito, desvinculado do amor, não pertencia à mulher. Ela apodera-se desse “direito” masculino e permite-se viver sob a mesma égide que regula o direito masculino: o direito do prazer instintivo, livre e sem amarras.

Enfatiza Luiza Lobo, ao analisar a escrita feminina, que:

para uma visão contra-ideológica da sociedade, o humor e o erotismo parecem ser a melhor resposta à literatura tradicional. Além de encontrarem uma nova voz feminina, as autoras realizam o que Wolfgang Iser considera o verdadeiro fim do objeto estético: a representação” (Lobo, 1986, p. 120).

Nelly Novaes Coelho, por sua vez, observa que:

Em um momento de fundas crises mundiais (ou planetárias?), como este que atravessamos, que interesse poderia haver em questões

aparentemente secundárias, como literatura feminina, sexo interdito ou livre e poesia? Nenhum, se tais fenômenos forem encarados como puro entretenimento ou isoladamente, cada qual como coisa-em-si, desligados do contexto em que surgiram. Mas, se vistos pelo prisma de acontecimentos visceralmente ligados ao evoluir da história, da cultura ou da nossa consciência-de-mundo em contínua transformação, eles se revelam como essenciais (Coelho, 2001, [s.p.])

E ainda:

A liberação das forças eróticas – poderosa força criadora – provoca a revolução sexual, hoje em processo. E assim como a grande poesia amorosa de um Dante, um Petrarca, um Camões... no passado difundiu o interdito ao sexo, ou melhor, o ideal da Amada pura e inacessível e o Amor como valor existencial absoluto (o único que levaria à plena realização do ser), também a poesia do nosso tempo, em suas mil diferentes faces, ajudará a compor amanhã o mosaico de vivências (eróticas ou não), fruídas hoje, e que um dia revelarão a nova ordem que se imporá às relações homem-mulher, no sentido não só de alcançarem a plenitude existencial, mas também darem continuidade a uma humanidade feliz (Coelho, 2001, [s.p.]).

Ou seja, a escrita feminina em que o erotismo se faz presente é de grande importância, inclusive, para que o papel da mulher, já prescrito pela voz masculina, seja revisto e ampliado na sociedade. É a ótica da mulher sobre a mulher. O prazer feminino descrito a partir do ponto de vista feminino, objetivando não a apreciação do masculino. É a produção de uma arte da mulher, sobre a mulher, para a mulher. Sem cair na falácia de criar um “clubinho”, mas abrindo espaço para que a voz feminina legítima realmente ecoe.

Em “Corpo” o erotismo também se faz presente, agora de forma extremamente sensorial:

Corpo

É pêssego
Tangerina
E é limão

Tem sabor a damasco
e a alperce

Toma o gosto da canela
de manhã
e à noite a framboesa que se despe

Da maçã guarda o pecado
e a sedução

Do mel
o açúcar que reveste

Do licor
a febre que no seu rasgão
me invade, me inunda e me apetece

Mergulho depressa a minha boca
e bebo a sede
que em mim já cresce

Delírio que me enche
de prazer
tomando ponto num lume que humedece

Devagar mexo sem tino
as minhas mãos

Provando de ti
o que de ti viesse

O anis do esperma
o doce odor do pão
que o teu corpo espalha e enlouquece
(Horta, 2009, p. 717-718).

Já na primeira estrofe, composta de três versos em que cada um evoca o sabor e o aroma de uma fruta, o leitor atento tem seus sentidos impregnados de odores e sabores. A maciez e suculência do pêssigo são combinadas à acidez da tangerina e do limão. A eu lírica reitera a textura e maciez do pêssigo ao mencionar a semelhança com o damasco e o alperce. Pequenas variações de tamanho, mas sabores e texturas que se assemelham. Pela manhã, esse corpo que é descrito tem gosto de canela, enquanto à noite, despido, framboesa. É um corpo tentador, como a maçã do pecado, e doce como o mel. E assim, despido, esse corpo se oferece ao prazer. E prazer recebe. Ardentemente, como um licor que embriaga e torna a eu lírica ainda mais propensa ao calor que a invade. Até a décima estrofe não é possível saber, com certeza, se a eu lírica vive o momento de volúpia sexual com alguém do sexo oposto ou com outra mulher. Assim, com sua boca e suas mãos, proporciona ao parceiro(a) delirar de prazer, ao mesmo tempo em que se permite provar todos os sabores já evocados. Na última estrofe, a eu lírica descreve o gozo masculino, e somente então, ao mencionar o sabor do esperma, que adiciona a essa profusão de sabores e odores, o anis e o aroma do pão que o corpo do amado espalha e lhe enlouquece, é que se visualiza tratar de um momento de prazer heteroafetivo. A descrição é linda e delicada.

O erotismo, no poema, apesar de evidenciar o gozo masculino, nem por isso deixa de lado o prazer feminino. Nota-se que as sensações descritas pela eu lírica dão conta de uma dimensão de sensualidade que ultrapassa o mero ato sexual em que o corpo da mulher é objeto de prazer para o homem. O corpo não é o lugar do pecado, mas o lugar do regozijo, e é a eu lírica que comanda a cena. E a descrição que faz do corpo feminino comparado a frutas é de uma eroticidade profunda e ao mesmo tempo sutil. Ao mencionar, por exemplo, o pêssego, a alperce e o damasco, evoca-se de forma muito nítida a vagina, principalmente se pensarmos nestas frutas partidas ao meio. Vale aqui, mencionar, a música “Tropicana”, cuja letra é de autoria de Alceu Valença e Vicente Moreira Barreto. Há uma similaridade na composição:

Tropicana

Da manga rosa quero o gosto e o sumo
 Melão maduro, sapoti, juá
 Jaboticaba, teu olhar noturno
 Beijo travoso de umbu, cajá
 Pele macia, é carne de caju
 Saliva doce, doce mel, mel de urucu
 Linda morena, fruta de vez temporana
 Caldo de cana caiana
 Vem me desfrutar
 Linda morena, fruta de vez temporana
 Caldo de cana caiana
 Vou te desfrutar
 Morena tropicana
 Eu quero teu sabor
 (Ô, iô, iô, iô) ai, ai, ai, ai
 Morena tropicana
 Eu quero teu sabor
 Ai, ai, ai, ai
 (Valença; Barreto, Álbum Cavalo de pau, 1982).²⁸

Valença e Barreto também se valem de metáforas que revelam o corpo e a sensualidade da mulher através de imagens de frutas. Frutas distintas, mas similares às escolhidas por Horta. A carne macia e succulenta da manga rosa faz as vezes do pêssego. O açúcar do mel é intensificado pela doçura do sumo da cana caiana. No entanto, há uma diferença básica entre as duas produções artísticas: no poema de Horta o ato sexual se concretiza, enquanto na letra da música de Valença e Barreto fica na ordem do desejo e da súplica, quando pedem à “morena tropicana” que venha

²⁸ VALENÇA, Alceu; BARRETO, Vicente Moreira. “Morena tropicana”. In: VALENÇA, Alceu; **Cavalo de pau**. Brasil: Ariola Discos, 1982. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/5iehR5VxXMZpQ5MAmIY68f>. Acesso em 15 de abril de 2024.

desfrutá-lo e se deixe desfrutar. Notadamente, não há impacto nenhum em um texto masculino musicado com esse teor. A maioria das pessoas que ouve a música, inclusive, nem ao menos percebe do que Valença fala ao entoar a canção. Porém um conteúdo semelhante em um poema feminino torna-se perturbador.

Horta utiliza-se, em seus poemas, de palavra que causam impacto na sociedade conservadora. Conforme a própria autora asseverou, em entrevista datada de 2014:

Em Portugal uma mulher não diz esperma, senão é prostituta. E eu escrevi esperma num poema de poucas linhas do livro. *Minha senhora de mim* foi proibido e comecei a receber cartas ofensivas ou indignadas, com convites para ir para a cama, ameaças a mim e a minha família; homens juntavam-se à porta da minha casa gritando ou cuspiam na rua quando eu passava com meu marido (Horta, in: Willmer, 2014, p. 14).

A lírica de Horta, assim como sua obra em prosa, causou mais que alvoroço na sociedade patriarcal portuguesa, pois fazer uso do erotismo, até então temática restrita ao universo masculino, demonstrando o posicionamento feminino diante de tal tema, ainda é considerado tabu na sociedade.

Observa Luiza Lobo que:

A escrita feminina não é fechada nem aberta, mas ainda por ser definida. A escrita erótica é um dos filões mais promissores. Pode-se considerar que se iniciou na década de 70, sob o impacto de concursos de literatura erótica promovidos pela revista Status, e sob a influência do estilo de Rubem Fonseca. Parcos são os exemplos da literatura feminina erótica em língua portuguesa (Lobo, 1986, p. 119).

Horta, definitivamente, é um desses exemplos. Talvez um dos mais contundentes.

Conforme aponta José Paulo Paes em sua obra *Poesia erótica em tradução*, necessário se faz dar vazão à voz da mulher a respeito da sexualidade da própria mulher, pois “ao longo de todo itinerário da poesia erótica do Ocidente, essa reificação da mulher aponta para a hegemonia quase total de um discurso por assim dizer falocêntrico em que o Eros feminino só aparece como ausência ou como vazio delimitador” (Paes, 2006, p. 16). Ou seja, a poesia erótica de autoria feminina permite que a mulher seja vista, observada, ouvida, a partir da visão da própria mulher, que ainda carrega uma carga significativa de falsa consciência deturpada pelo patriarcalismo e pela misoginia. Porém, somente tendo sua própria voz ouvida e

podendo manifestar de forma aberta seus desejos e pensamentos mais íntimos é que a mulher pode deixar de ser o “não existente” para tornar-se senhora de seu desejo e de seu prazer.

Em “Simultâneo” ocorre um movimento muito interessante durante a descrição do momento de intimidade sexual:

Simultâneo

Tu és homem e és mulher
sobre o meu corpo
és mar e és rio ao mesmo tempo

És tu e eu misturando o vento
velejando a tempestade
sem ter medo

Tu és calma e turbilhão
nos meus sentidos
és arcanjo e demónio que domina

És aquele que fica
e que parte
que voa no prazer que não termina
(Horta, 2009, p. 733).

Organizado em quatro estrofes, em que cada uma possui três versos com similaridade estética, o poema inicia-se com o eu lírico, não determinado se masculino ou feminino, afirmando a seu parceiro sexual, notadamente masculino, – o que fica evidenciado no pronome “aquele”, presente no primeiro verso da última estrofe – que quando este se encontra sobre seu corpo é homem e é mulher ao mesmo tempo. Aqui, o prazer permite a simultaneidade apontada no título do poema, bem como a expansão da consciência para além dos limites enclausuradores impostos pela sociedade patriarcal no que diz respeito à heteronormatividade.

Impossível ler o poema e não rememorar o mito de Oxumarê, deus Iorubá, filho de Nanã, que nasceu tanto com a beleza do homem quanto da mulher. De tão belo que é, sempre que a chuva se encontra com o sol, Oxumarê se exhibe como um arco-íris, pois sua mãe o colocou no céu onde todos pudessem vê-lo. Consoante Renato Nogueira,

Oxumarê pode ser visto como um mito muito promissor para a compreensão da diversidade sexual. Os estudos no campo das relações de gênero e sexualidade trouxeram muitas novidades no início do século XXI. Dentre as quais, a ideia de que a identidade de

gênero, a orientação sexual e o sexo biológico não podem ser confundidos” (Nogueira, 2017, p. 108-109).

O mito de Oxumarê revela que ser homem ou mulher vai muito além de algo biológico. Não é algo pronto e acabado. Oxumarê ora é homem, ora é mulher. Chama a atenção e é cortejado tanto por deuses masculinos quanto por deidades femininas.

De acordo com Pierre Verger, em *Orixás*,

Oxumaré é a mobilidade e a atividade. Uma de suas obrigações é a de dirigir as forças que produzem o movimento. Ele é o senhor de tudo o que é alongado. O cordão umbilical, que está sob seu controle, é enterrado, geralmente com a placenta, sob uma palmeira que se torna propriedade do recém-nascido, cuja saúde dependerá da boa conservação dessa árvore. Ele é o símbolo da continuidade e da permanência e, algumas vezes, é representado por uma serpente que se enrosca e morde a própria cauda. Enrola-se em volta da terra para impedi-la de se desagregar. Se perdesse as forças, isso seria o fim do mundo... Eis aí uma excelente razão para não se negligenciar as suas oferendas. Oxumaré é, ao mesmo tempo, macho e fêmea. Esta dupla natureza aparece nas cores vermelha e azul que cercam o arco-íris (Verger, 2005, p. 73).

Tornar-se homem e mulher ao mesmo tempo, conforme descrito no poema, significa transpor todas as barreiras, aponta para a libertação completa do ser. Nesse movimento, é possível ser mar (a água salgada, símbolo do transitório, da incerteza e da dúvida, simboliza o próprio coração humano) e rio (a água doce, representação da fluidez, do curso da vida, o meio de acesso ao Nirvana) ao mesmo tempo, é possível velejar em uma tempestade (símbolo da cólera divina) sem ter medo, é possível os opostos da calma e do turbilhão ao mesmo tempo, é a mistura do angelical e do infernal, da subida aos céus e da descida aos infernos, sendo, assim, completamente livre para ir ou ficar, pois é o prazer humano, sem regras e imposições, que determinará onde o voo dos corpos amalgamados terminará.

Segundo Coelho, “a revolução sexual, hoje em curso no mundo, tem raízes bem mais profundas do que pode parecer, quando vista apenas pela ótica espetacular dos multimídias. Há uma “mística do corpo” que é preciso redescobrir, e que vai além da performance” (2001, [s.p.]). Essa mística do corpo parece revelar-se em “Simultâneo”, em que a união de contrários, a junção do aparentemente distinto, mas potencialmente igual, a perda do medo do prazer, direcionam o(a) eu lírico(a) e seu parceiro para o símbolo ascensional do voo. A imagem do voo, segundo Chevalier e Gheerbrant, “exprime um desejo de sublimação, de busca de uma harmonia interior, de uma ultrapassagem dos conflitos” (Chevalier; Gheerbrant, 2002, p. 964). Essa

sublimação é alcançada pela via da sexualidade bem resolvida.

Pinkola Estés, por sua vez, aponta a dualidade, aqui tratada como objeto de simultaneidade, como uma das características da Mulher Selvagem, ou seja, do Sagrado Feminino. Estés afirma que “para conquistar o coração de uma Mulher Selvagem, seu parceiro deve entender profundamente sua dualidade natural” (Estés, 2018, p. 139). A Mulher Selvagem entende dualidades e, graças a isso, congrega opostos em simultaneidades com naturalidade. Isso porque, segundo Estés, as Mulheres Selvagens aprenderam a identificar o predador, seja ele um indivíduo, um grupo, um sistema.

Elas aprenderam a “ler nas entrelinhas” das mensagens, imposições, expectativas ou costumes que foram transformados de verdadeiros em manipuladores. Em seguida, que o predador esteja emanando do nosso próprio meio psíquico, quer seja do meio cultural, quer de ambos, agora temos perspicácia e somos capazes de enfrentá-lo de frente e fazer o que precisa ser feito (Estés, 2018, p. 488).

Horta, desde seus primeiros escritos, demonstra ter identificado vários predadores. Os principais deles: o fascismo e o sistema patriarcal.

Finalizando este capítulo, fez-se a escolha do poema “Ponto de Honra”, que originalmente faz parte da obra *Inquietude*, publicada em 2006. Já pelo título da obra é possível notar que mais de meio século de produção literária não aquietaram a artista Maria Teresa Horta. As inquietações ainda se fazem presente em sua produção de forma intensa, vez que intensa e pulsante é sua veia poética:

Ponto de Honra

Desassossego a paixão
espaço aberto nos meus braços
Insubordino o amor
desobedeço e desfaço

Desacerto o meu limite
incendeio o tempo todo
Vou traçando o feminino
tomo rasgo e desatino

Contrario o meu destino
digo oposto do que ouço

Evito o que me ensinaram
invento troco disponho
Recuso ser meu avesso
matando aquilo que sonho

Salto ao eixo da quimera
saio voando no gosto

Sou bruxa
Sou feiticeira
Sou poetisa e desato

Escrevo
e cuspo na fogueira
(Horta, 2009, p. 753).

A escolha deste poema para finalizar este capítulo não ocorreu ao mero acaso. Ele parece revelar tudo que tentei dizer a respeito dos escritos de Horta, nas análises dos poucos poemas que aqui elenquei que, nem de longe, dão conta da vastidão de sua obra. Mesmo depois de tantas décadas, a eu lírica parece retornar à famosa obra *Minha senhora de mim*, que tanto alvoroço causou em Portugal (além de *Novas Cartas Portuguesas*), necessitando reafirmar seus valores e o motivo de sua luta.

Organizado em sete estrofes, a eu lírica inicia afirmando, na primeira estrofe de quatro versos que resgatou do sossego a paixão, insubordinou-se e desobedeceu ao amor. Tem-se a sensação de que a eu lírica acorda de um transe, de um sono profundo e relembra de quando não estava em uma zona de conforto. Na segunda estrofe, continua a transformação. Desorganiza o limite que, aparentemente já estava estabelecido, queima o tempo desperdiçado, traça uma rota para o feminino ressurgido das cinzas do tempo já incinerado e desfaz tudo aquilo que não lhe cabe mais, mesmo que isso lhe faça parecer louca, desatinada.

Contrariando seu destino, a eu lírica passa a dizer o oposto daquilo que ouve, recusando ser o avesso de si mesma para agradar as regras e convenções que lhe foram ensinadas, mesmo tendo consciência que aquilo que sonha morrerá com suas escolhas. Desprendida daquilo que lhe enclausurava, é forte e corajosa o suficiente para domar a quimera e voar com ela. Para Chevalier e Gheerbrant, a Quimera é símbolo de um poder muito complexo da criação imaginária “saídas das profundezas do inconsciente, e que representam possivelmente desejos que a frustração exaspera e transforma em fonte de padecimento” (Chevalier; Gheerbrant, 2002, p. 763). Eis o porquê de a eu lírica domá-la e utilizá-la para ascender. É o reconhecimento de seu eu como um todo, com seus defeitos, desejos e qualidades. Sem as eufemizações castradoras a que estão sujeitas as mulheres no sistema patriarcal.

Reconhece-se, a partir desse momento, como bruxa, feiticeira e poetisa. (Re)Encontrou seu Sagrado Feminino. Libertou sua Mulher Selvagem. Agora, pode

escrever e cuspir na fogueira em que tentaram lhe queimar, pois já possuí o domínio de sua sabedoria ancestral que ultrapassa a temporalidade do patriarcado.

O poema é uma potência de empoderamento feminino. Busca em imagens antigas associadas às mulheres maléficas o elo que faltava para a total libertação. A eu lírica é a mulher que se empoderou e abandonou tudo aquilo que a castrava: o amor, as regras, os sonhos destinados às mulheres dentro de um mundo em que somos ensinadas a tudo: a como devemos nos portar, a como devemos amar, a como devemos sonhar. Assegura Estés:

Quando compreendemos a natureza selvagem como um ser autônomo que dá forma à vida mais profunda de uma mulher, podemos começar a nos desenvolver de um modo jamais considerado possível. Uma psicologia que ignore esse ser espiritual inato, central à psicologia feminina, trai as mulheres, suas filhas, netas e todas as suas descendentes futuras (Estés, 2018, p. 23).

Uma literatura que também não esteja atenta à escrita feminina como forma de libertação, de empoderamento e autonomia também trai as mulheres e suas descendentes. Horta assume com destreza a função de apresentar uma escrita poética empoderada e empoderadora. A nós, pesquisadoras, cabe divulgar e popularizar essa escrita, tornando a Academia, também, um espaço de resistência e luta por respeito e igualdade.

Em um momento histórico em que as conquistas femininas têm sido colocadas em xeque pelo retrocesso ao conservadorismo patriarcal mais radical, as vozes poéticas femininas que ressoam são de fundamental importância para que aquilo que já está conquistado não tenha que se tornar novamente objeto de conquista. É nesse sentido que se faz necessário um olhar atento sobre a produção poética tanto daquelas escritoras que abriram caminhos para que a voz da mulher possa ser ouvida e que se mantém em frente de batalha até os dias de hoje, como é o caso de Maria Teresa Horta, quando para aquelas autoras que tem combatido através de novos meios de divulgação da produção poética feminina. É fundamental que a voz feminina que ressoa nos mais distintos meios seja reverberada, a fim de que o retrocesso não cale e silencie as décadas de lutas e conquistas que nos antecederam.

4 DO FACTUAL AO FICCIONAL: A FEMINILIDADE NO UNIVERSO LITERÁRIO DE ARRIETE VILELA

Nas duas faces de Eva
A bela e a fera
Um certo sorriso de quem nada quer
Sexo frágil
Não foge à luta
E nem só de cama vive a mulher
(Rita Lee).²⁹

Dentre as escritoras brasileiras que fazem uso da palavra literária como instrumento de empoderamento e libertação feminina, destaca-se a alagoana Arriete Vilela, autora de merecido realce na produção literária contemporânea. Nascida na pequena cidade de Marechal Deodoro, no Estado de Alagoas, Mestre em Literatura Brasileira e professora aposentada da Universidade Federal de Alagoas, ela tem se destacado tanto na poesia como na prosa. São da década de 70 seus primeiros escritos poéticos, a saber, suas obras *Eu, em versos e prosa*, de 1971 e *15 poemas de Arriete*, de 1974. Nessas obras, há a presença de uma escrita e um olhar em amadurecimento sobre temas como o amor e o autoconhecimento. Uma artista que nasce e dá seus primeiros passos. Uma consciência poética em latência que começa a se desenvolver, como se nota em seu inaugural Poema 1,

Poema 1

eu sou
um talvez
um também
e uma tardeza
(Vilela, 2010, p. 461).

Ao se desenvolver, essa consciência poética já se nota incompleta, indecifrável, múltipla. Algo que é, mas que pode ultrapassar-se, sendo um “talvez” e um “também”. É interessante como, em sua *Obra Poética Reunida*, Vilela inicia pelo fim, deixando seu livro mais antigo como fechamento da reunião de poemas. Atam-se as duas pontas? Ao chegar ao final, retorna-se ao início de sua produção?

²⁹ LEE, Rita; CARVALHO, Roberto. “Cor-de-rosa choque”. In: LEE, Rita; CARVALHO, Roberto. **Flagra**. Brasil: Som Livre, 1982. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/album/1dmsWqBXFAODIZHUyDCFZm>. Acesso em 15 de abril de 2024.

No decorrer da década de 80, publicou livros de contos como *Maria Flor etc.*, *Tardios afetos*, *Grande baú*, *a infância*, bem como produções poéticas reunidas na obra que será o objeto de análise neste capítulo, como *A rede do anjo*, *O ócio dos Anjos ignorados*, *Frêmitos*, *A palavra sem âncora*, *Ávidas paixões*, *áridos amores*, dentre outros.

Também produziu *Fantasia e avesso*, prosa poética demarcada pelo discurso erótico-amoroso, adotado pelo vestibular da Ufal por três anos, tendo ainda proporcionado à autora vários prêmios.

Sua obra tem sido estudada nos meios acadêmicos, havendo artigos de professores universitários, críticos literários escritores, tanto de Alagoas como de outros Estados. Vale destacar os estudos de Elaine Cristina Raposo, que dedicou seu Mestrado e Doutorado à obra de autora, sendo, hoje, a maior autoridade no que diz respeito à obra de Arriete Vilela.

Em sua homenagem, em 2002, a biblioteca setorial do programa de Pós-graduação em Letras e Linguística da UFAL passou a chamar-se Biblioteca Escritora Arriete Vilela.

Em 2005 Vilela lança seu primeiro romance: *Lãs ao vento*. A qualidade de sua obra tem sido evidenciada por meio dos muitos prêmios literários que já recebeu, mencionando-se, dentre eles, os cinco prêmios nacionais outorgados pela União Brasileira de Escritores e recebidos na Academia Brasileira de Letras. O quinto destes prêmios, inclusive, foi conquistado em 2005, com a publicação de *Lãs ao Vento*. Igualmente em 2005, recebeu a Comenda Dr.^a Nise da Silveira, concedida pelo governo do Estado de Alagoas, que a reconheceu como uma das mulheres de maior relevo no cenário cultural do Estado.

Em *Lãs ao vento*, nota-se que o ato de rememorar fatos e narrá-los apresenta-se como um dos desencadeadores do discurso literário. Lembrar e narrar são dois elementos constituintes da essência humana e, nessa obra, é por meio deles que a escrita literária se corporifica e dá vida à personagem, entrelaçando um discurso aparentemente autobiográfico ao discurso ficcional. E esse entrelaçamento dá-nos a sensação de participarmos da vida da escritora. Porém, vale lembrar que a obra é ficcional.

Narrado em primeira pessoa, o romance apresenta um conjunto de histórias reevocadas do passado, às quais se entrelaçam situações do presente. As narrativas, apresentadas em forma de cartas, que a narradora/autora envia à editora, conta fatos

da vida dessa narradora, marcadamente feminina, bem como de seus antepassados. A obra, apesar de ser escrita em forma de prosa, apresenta forte teor de lirismo, desvelando a poeticidade da vida cotidiana.

Nesse cenário construído pela obra, é interessante evocar as palavras de Goethe, para quem “aos dados imediatos e presentes dos nossos sentidos nós misturamos milhares de pormenores da nossa experiência passada. Quase sempre essas lembranças deslocam nossas percepções reais, das quais retemos então apenas algumas indicações, meros ‘signos’ destinados a evocar antigas imagens” (Goethe *apud* Bosi, 1994, p. 46). Em “Lãs ao Vento”, a compreensão do presente é profundamente influenciada pelas memórias da narradora. Seu desejo é escrever um livro sobre os “pardaizinhos”, meninos de rua alagoanos. Esses meninos chamam a atenção de D. Anna Joaquina, uma vizinha idosa da narradora que os retrata em suas aquarelas. É evidente que a principal motivação da narradora para se aproximar dos “pardaizinhos” surge das aquarelas de D. Anna, que evocam lembranças das pinturas de sua avó. Nesse contexto, as aquarelas se revelam como objetos biográficos, conforme definido por Ecléa Bosi. Elas exercem um poder de atração sobre a personagem, pois representam objetos que desempenharam um papel significativo em seu passado, servindo como elementos essenciais na formação humana da narradora.

Ao escrever, a narradora encara o passado de lutas e opressão vivido por suas antepassadas. Nesse cenário, a expressão artística emerge como um meio de libertação para a personagem-escritora. Durante o processo de escrita, ela compõe uma espécie de mosaico com as diversas histórias que resgata, conforme apontado por Sonia Van Dijck, que descreve *Lãs ao Vento* como um “texto que se constrói de textos” (Van Dijck, 2005, p. X).

A presença marcante da memória coletiva na narrativa é evidente quando a autora discute questões relacionadas à violência contra mulheres e crianças. Ela não se restringe a eventos contemporâneos, mas também recorre a histórias do passado, enriquecendo o texto. Essa memória coletiva se manifesta em trechos que incluem lendas, histórias fantásticas, parlendas e cantigas, como nas narrativas sobre Fulôzinha, uma entidade que supostamente “roubaria” crianças.

O interesse de D. Anna em conhecer mais sobre os pardaizinhos é o ponto de partida para a narradora iniciar sua obra. Ao mesmo tempo em que expõe a triste realidade dessas crianças, que vivem à margem da sociedade, a narradora também

compartilha episódios de sua própria vida e da vida de sua avó, Theonila Cândida, retratada como uma figura heroica.

Theonila Cândida Vilela de Lemos nasceu e morou numa bela casa rodeada de varandas e de um bem cuidado jardim com madressilvas de pequenas e numerosas folhas, cujas flores perfumadas atraíam abelhas e outros insetos (Vilela, 2005, p. 15).

[...]

Theonila Cândida era também uma espécie de guardiã da Palavra: à noite, depois da janta, no alpendre grande e ventilado da casa, ela contava histórias antigas, lendas enraizadas no imaginário do povo da Tuquanduba (Vilela, 2005, p. 23).

É a avó que faz surgir no íntimo da neta a fascinação pela arte. Nota-se que a utilização do sobrenome Vilela, o mesmo sobrenome da autora de *Lãs ao vento*, dá um tom de realidade à obra. Observa-se a aura de encantamento que envolve a descrição da casa da avó, demonstrando a presença de uma memória da infância, bem ao gosto bachelardiano. A avó é, na obra, o ser que encanta com sua doçura e com suas narrativas impregnadas de lendas e magia.

A figura do avô, no entanto, não é apresentada carregando essa aura de delicadeza. Veja-se abaixo:

meu avô era um homem trabalhador, honesto. Mas infantilmente egoísta e ciumento. Theonila Cândida nunca lhe deu o menor motivo para ciúme, e ele sabia disso, tinha consciência do despropósito de suas aflições, que não eram por desconfiança ou suspeita, mas por inquietude mesma do seu amor, por insegurança em relação ao sentimento de Theonila Cândida, que se trabalhara interiormente para lhe querer bem, sim, mas que nunca conseguira amá-lo totalmente, com desejo e paixão. O ciúme às vezes parecia uma força cega que levava meu avô a cenas ridículas, patéticas – sem violência, é verdade, se comparadas com registros outros, antigos, dos antecedentes (Vilela, 2005, p. 19).

Os relatos que envolvem a figura da avó revelam a perpetuação da violência e opressão contra a mulher ao longo das gerações. Enquanto a avó é retratada como a "guardiã da palavra", o avô, como representante e defensor da ordem patriarcal, emerge como aquele que, por meio de sua autoridade, busca sufocar o potencial artístico feminino. Nesse contexto, o ciúme exacerbado é empregado como principal instrumento de opressão e violência contra a figura feminina.

Embora o avô não recorra à violência física contra a avó, a violência simbólica e psicológica paira constantemente, pois, mesmo sem sofrer agressões físicas, a avó é confinada por um ciúme ridículo e excessivo. Essa opressão, conforme evidenciado,

é transmitida de geração em geração, constituindo uma continuidade da violência experimentada por suas antecessoras, embora tenha sido atenuada:

Ciúme: desatino: o trisavô em espumejos de ira insana. O tapa violento no rosto da mulher, mãe de seus filhos, o menorzinho ainda a mamar no peito farto de leite. Ciúme: a exasperação: Confesse que dormiu com ele! Um remoto e dissimulado raio de lua incide sobre o olhar sonhador da trisavó, minha, e desconhecida. Meu texto gostaria de dizer: Não, ela não dormiu com ele. Mas sinto: o corpo da trisavó, excitado por fantasias, entrega-se sem resistência ao marido, enquanto ele pensa possuí-la em penetrações rápidas e repetidas. A trisavó não conhece o gozo, mas a lembrança do outro homem acetina ainda mais a sua pele morena, e o seu sexo exala, num silêncio doce e calmo, o cheiro forte do mato orvalhado. Ciúme: fúria: o ferro de engomar jogado no peito do bisavô. Brasas ardentes sob a cinza, e quentes: incandescências. A mão crispada de dor nos cabelos da mulher, mãe de seus filhos: o olho azul, dele, cheio de pasmo, um assombro até então desconhecido, e o dela, verde, farpado, cheio de um ódio que se foi enrodilhando no seu coração à maneira de um fardo de cactos. Mas do ciúme sei bem: a irrupção da repetitiva e desordenada Palavra: a dor incurável, hereditária, a legitimar-se suprema no coração de travas do avô, que incompreendia a dimensão amorosa de Theonila Cândida: a Arte como presença silenciosa, poderosa, irrenunciável. Do ciúme sei bem: presenças muitas num vazio perigoso de abismo: trajetória de palavras. Vadia contradição, embora. Também eu e as mulheres que me teceram no próprio ventre ancestral andarilhamos por sentimentos sem linhagem, sem linguagem e sem interditos: gozos despedaçados em pequenos brilhos, delicadas tessituras, lãs ao vento, aparentemente inocentes, mas fatais: cardadura na flor do algodão. Desde o trisavô. Desde antes do trisavô. Desde sempre (Vilela, 2005, p. 19-20).

Em apenas um parágrafo, a narradora expõe a violência sofrida por sua trisavó, bisavó e avó. A trisavó foi espancada à frente dos filhos e violentada; a bisavó foi queimada com um ferro em brasas; a avó foi silenciada. Três formas distintas de violência, mas todas igualmente violentas, todas subjugadas. Elas tinham vozes, sentiam e pensavam sobre o que estava ocorrendo, mas suas dores e humilhações não eram vistas. A trisavó foi estuprada numa época em que o sexo forçado dentro do casamento não era considerado estupro, uma prática que hoje, em teoria, é criminosa. No entanto, será que realmente é? Todos esses crimes acontecem dentro da estrutura patriarcal, e curiosamente, o ciúme parece ser a mesma justificativa. Com o passar das décadas, essa narrativa permanece incrivelmente atual. Além dos resquícios do patriarcado ainda ecoarem na sociedade, enfrentamos um momento histórico de retrocesso, em que os direitos das mulheres são questionados até mesmo por uma ala conservadora, composta por mulheres ainda presas à alienação e

submissão. Como observado por Luce Irigaray, a cultura e a ideologia patriarcal são organizadas de tal maneira que promovem o silenciamento e excluem a participação do feminino:

allí donde el cuerpo femenino engendra en el respeto a la diferencia, el cuerpo social patriarcal se edifica jerárquicamente excluyendo la diferencia. El otro-mujer se queda en un substrato natural de esta construcción social, cuya aportación permanece oscura en su significación relacional³⁰ (Irigaray, 1992, p. 43).

Irigaray aborda a relação entre o corpo feminino e a estrutura patriarcal da sociedade, sugerindo que o corpo feminino, quando respeitado em sua singularidade e diferença, tem o potencial de gerar uma transformação na maneira como a sociedade se organiza e se relaciona. No entanto, Irigaray argumenta que o corpo social patriarcal tende a construir-se de forma hierárquica, excluindo aquilo que é diferente e mantendo o poder nas mãos de uma única perspectiva dominante, geralmente masculina.

A "outra-mulher" mencionada na citação refere-se às mulheres que não se encaixam nas normas patriarcais estabelecidas. Elas permanecem marginais dentro dessa estrutura social, e suas contribuições são frequentemente subestimadas ou ignoradas. Assim, mesmo quando as mulheres tentam desafiar ou subverter as normas patriarcais, elas podem continuar a ser relegadas a um papel secundário, sem reconhecimento pleno de sua importância e impacto nas relações sociais e culturais.

Apesar de João Hercílio não utilizar as mesmas formas de violência utilizadas pelos antepassados, ao proibir Theonila Cândida de pintar suas aquarelas, fere-a com a mais sagaz de todas as formas de violência: o silenciamento e a expropriação do direito de se expressar. Inclusive, uma das formas de opressão utilizadas pelo avô era a de modificar os finais das narrativas da avó, além de inserir nos contos figuras de avós malvadas, conseguindo, de certa forma, punir Theonila Cândida. É visível a oposição entre a forma como a avó utiliza a Palavra e a forma como o avô dela faz uso. Enquanto Theonila Cândida é a guardiã, João Hercílio apresenta uma palavra dura, grosseira, estéril e vingativa.

Ao passo que João Hercílio tenta despojar a esposa de sua potencialidade

³⁰ Tradução livre: Lá onde o corpo feminino gera no respeito à diferença, o corpo social patriarcal se constrói hierarquicamente excluindo a diferença. A outra-mulher permanece como substrato natural dessa construção social, cuja contribuição permanece obscura em sua significação relacional.

artística, Theonila Cândida resiste e transmite à neta o legado de sua arte, conforme se pode notar no seguinte texto:

O meu aprendizado era o da Palavra com seus desejos, sua volúpia, suas seduições, seus fulgores, seus fetiches, sua selvageria. A Palavra com suas astúcias, sua voragem, sua luminosidade. O meu aprendizado era o da Palavra alegre, triunfante, que se imprimia em mim com a sua rebeldia, com os seus múltiplos significados mundanos, com as suas ilusões ingênuas e benfazejas, necessárias. Instalada dentro da Palavra, eu vivia os seus regozijos, o seu esplendor, a intensidade da sua poesia. Transitava por suas metáforas, por seus arredores, seus atalhos, seus silêncios, seus avessos (Vilela, 2005, p. 3).

Dessa maneira, a arte se revela não apenas como uma forma de resistência adotada pela avó, mas também como o meio de libertação que a neta adota, conseguindo, assim, através da expressão artística, escapar da opressão que condicionou várias gerações de mulheres. O avô, figura opressora, é expurgado no desfecho da narrativa, como se fosse um fantasma assustador e ameaçador. João Hercílio é excluído da memória artística da narradora e escritora: "Exorcizei de mim o avô João Hercílio, que deixou na minha alma o sentimento amoroso traçado à beira dos precipícios" (Vilela, 2005, p. 216). É o processo de libertação da influência do avô que possibilita à narradora o silenciamento: "Sei que hoje a Palavra silencia, silencia-se, silencia-me" (Vilela, 2005, p. 217). Esse silêncio, no entanto, não deve ser interpretado como o mesmo silenciamento imposto às suas antecessoras. Pelo contrário, o silêncio conquistado pela narradora deve ser visto como a conquista de um espaço onde os ecos da opressão já não podem mais a intimidar.

Arriete Vilela, como tão bem observou Sônia Van Dijck, constrói com Lãs ao vento um "tratado poético, que questiona o fazer poético" (Van Dijck, 2005, p. X), em que a narradora/personagem, por meio da autodescoberta, consegue livrar-se da potencialidade negativa da palavra e opor-se à violência perpetrada durante gerações em sua família.

Luiza Lobo, em seu artigo intitulado "A literatura de autoria feminina na América Latina", postula que

Do ponto de vista teórico, a literatura de autoria feminina precisa criar, politicamente, um espaço próprio dentro do universo da literatura mundial mais ampla, em que a mulher expresse a sua sensibilidade a partir de um ponto de vista e de um sujeito de representação próprios, que sempre constituem um olhar da diferença. A temática que daí surge será tanto mais afetiva, delicada, sutil, reservada, frágil ou

doméstica quanto retratará as vivências da mulher no seu dia-a-dia, se for esta sua vivência. Mas o cânone da literatura de autoria feminina se modificará muito se a mulher retratar vivências resultantes não de reclusão ou repressão, mas sim a partir de uma vida de sua livre escolha, com uma temática, por exemplo, que se afaste das atividades tradicionalmente consideradas "domésticas" e "femininas" e ainda de outros estereótipos do "feminino" herdados pela história, voltando-se para outros assuntos habitualmente não associados à mulher até hoje (Lobo, 2002, [s.p.]).

Tal proposta pode ser observada na produção literária de Vilela, vez que a voz feminina que ecoa em sua obra ultrapassa os limites da feminilidade domesticada, da chamada "coisa de mulher", para tratar de temas de relevada importância social, observando sempre como a potencialidade artística aparece como um dos meios de resistência frente aos padrões opressores e alienantes que a sociedade, geralmente, impõe às mulheres.

Outra obra da autora, que não é o objeto de estudo proposto nessa Tese, mas que mencionaremos aqui trata-se de *Maria Flor etc.*, que, por sua vez, reúne doze contos, dos quais oito apresentam em sua temática alguma forma de violência contra a mulher. Iremos nos ater, aqui, ao conto "Flor de esterco". O próprio título do conto já aponta para uma ambiguidade. A flor, enquanto manifestação do belo, identifica-se, conforme apontam Chevalier e Gheerbrant, "ao simbolismo da infância e, de certo modo, ao estado edênico" (Chevalier; Gheerbrant, 2002, p. 437). Ou seja, é um símbolo ligado à pureza, à inocência. No título do conto, no entanto, não se faz menção a qualquer flor, mas à flor "do esterco", ou seja, a flor proveniente da imundície. O conto inicia-se de forma perturbadora: "Eudócia arranchou-se à sombra de uma jaqueira. Súbito alívio: pés inchados, corpo dolorido da gravidez avançada. Odiada gravidez, semente maldita que o próprio pai lhe plantara no ventre mal entrado na adolescência" (Vilela, 2002, p. 33). O primeiro parágrafo já demarca de forma clara o tema do conto: a violência sexual praticada pelo próprio pai contra a filha adolescente. O conto avança e a violência desloca-se do pai para a mãe que, num acesso de fúria, espanca a filha:

A mãe, ao ver-lhe o vestido de chita rala a esticar-se no corpo que se arredondava, tomou-se de ira e, numa ignorância comum àqueles fins de mundo, surrou a infeliz mocinha com cipó de goiabeira, até o sangue regar os lanhos do corpo maltratado.

— Diz, pangarave, diz quem te emprenhou!

A mocinha tinha a vista escurecida. Encolheu-se, a gemer de dores, no canto do alpendre – e quis morrer. Quis, e muito mais, com uma raiva cega e brutal, a morte daquela coisa – nódoa escura e escamosa

– que já se mexia dentro dela.
 — Diz pangarave, diz quem te emprenhou!
 Ela não disse. Não podia dizer sequer para si mesma. [...] Não, não diria! Ele era seu pai, amava-o, tivera-o bom e alegre durante toda a infância (Vilela, 2002, p. 33).

Neste trecho, fica evidente que a violência enfrentada pela criança vai além da agressão física e sexual, alcançando também os domínios da violência psicológica e simbólica. Mesmo após ser engravidada pelo pai, a adolescente não consegue reconhecer sua conduta como criminosa, nem mesmo para si mesma: "Não conseguia admitir nem mesmo para si mesma". A mãe, e seu olhar descuidado para a filha, não podem supor que o abusador é o próprio pai. E nesse contexto, o feto abrigado a contragosto no ventre da adolescente é a própria flor do esterco. E o pai, dolorosamente, continua sendo o objeto do amor. Nesse aspecto, necessário evocar a afirmação de Simone de Beauvoir, que em sua obra *O segundo sexo*, observa que

no dia que for possível à mulher amar em sua força e não em sua fraqueza, não para fugir de si mesma, mas para se encontrar, não para se renunciar, mas para se afirmar, nesse dia o amor tornar-se-á para ela, como para o homem, fonte de vida e não perigo mortal. Enquanto isso não acontece, ela resume sob sua forma mais patética a maldição que pesa sobre a mulher encerrada no universo feminino, a mulher mutilada, incapaz de se bastar a si mesma (Beauvoir, 1967, p. 437-438).

Conforme Beauvoir, as mulheres foram historicamente condicionadas a amar de uma posição de fraqueza, em que o amor era usado como uma forma de escapar de si mesmas, de se negar e de se submeter aos desejos e expectativas dos outros, especialmente dos homens. Nesse contexto, o amor é visto como um perigo, pois contribui para a subjugação das mulheres, em vez de ser uma fonte de vida e realização pessoal. A filósofa visualiza um futuro em que as mulheres serão capazes de amar a partir de uma posição de força, onde o amor será uma expressão de autoafirmação e empoderamento, não uma forma de autonegação. Ela acredita que, quando as mulheres forem capazes de se amar e se valorizar completamente, sem depender da validação externa ou da submissão aos padrões patriarcais, o amor se tornará uma fonte de vida e crescimento, em vez de um perigo mortal. No entanto, Beauvoir observa que, até que esse dia chegue, as mulheres estão presas em uma condição de opressão e autoalienação, em que são incapazes de se realizarem plenamente como indivíduos autônomos. Ela descreve essa situação como uma maldição, em que as mulheres estão mutiladas e não conseguem se satisfazer por si

mesmas, dependendo da validação externa para sua existência e felicidade.

Nesse cenário projetado por Beauvoir, a violência simbólica faz com que, mesmo mutilada, a vítima ainda ame o algoz. É o que ocorre com Eudócia. O ódio, a raiva incontida, não é voltada ao abusador, mas ao feto, fruto da violência praticada. Ao abusador, o imaginário coletivo garante a posição de pai, que deve ser respeitado e valorizado. O pai, inicialmente protetor e ciumento, logo se torna um abusador, ao perceber que a filha crescera e despertava o olhar de rapazinhos da redondeza.

E então houve aquele momento. O pai quis tê-la, possuí-la à força, num dos atalhos do sítio. [...] “Se ela tem de ser de algum macho, vai ter que ser minha primeiro. É minha filha, minha, tenho mais direito do que qualquer outro homem.” A mocinha, sempre assustada, evitava-o. Mas aconteceu: cancro a encher-lhe o útero ao tempo em que a esvaziava de si mesma, de quaisquer sentimentos, precipitando-lhe a alma nos charcos revoltosos das dores que não podem ser gritadas nem compreendidas, insanas dores infligidas por alguém tão querido... (Vilela, 2002, p. 35-36).

Aqui fica evidente a reprodução de um discurso lamentavelmente comum em casos reais de estupro, em que pais reivindicam o direito de violar suas filhas sob a premissa de que elas lhes pertencem. Esse discurso, fundamentado na objetificação da mulher e na falsa ideia patriarcal de que as mulheres são propriedade dos homens, embora absurdo, não é incomum. Infelizmente, ainda nos dias de hoje, agressores justificam suas ações com argumentos desse tipo, muitas vezes culpabilizando a vítima pelo abuso sofrido. Como Gilbert Durand define o imaginário como o “conjunto de imagens e relações de imagens que compõe o capital de pensamento do homo sapiens [...], a estrutura essencial que molda todos os processos de pensamento humano” (Durand, 1997, p. 14), é possível afirmar que a predominância dos valores patriarcais enraizados no imaginário coletivo exerce uma influência decisiva na maneira como a sociedade reage diante dos casos de abuso contra a mulher.

Vilela problematiza a questão do abuso sexual no seio familiar demonstrando, nesse conto, a complexidade do abuso psicológico e simbólico vivenciado por uma vítima que, nem sequer, consegue estabelecer com nitidez de quem é a culpa daquilo que vivencia. Ao narrar como se dá o parto da criança, fruto dessa violência, evidencia que, de forma equivocada, a adolescente vinga-se na outra criança, também do sexo feminino, abandonando-a à sombra de uma jaqueira e correndo para casa para mostrar – para a mãe e para o pai – seu corpo “outra vez adolescente, purificado pela dor” (Vilela, 2002, p. 36). Não há, no conto, uma solução para o conflito. A menina

abusada continua vítima e refém de um sistema violento e opressor. E repassa para sua filha, também mulher, o fardo de nascer nesse sistema. A mãe, também cegada por esse sistema, não enxerga que o criminoso comunga de sua mesa. E ao agressor nada acontece. Tal realidade narrativa nos faz refletir sobre a realidade vivenciada cotidianamente, em que muitos casos como o relatado no conto não estão na esfera do ficcional, mas do factual. E nos convida a pensar sobre quantos agressores permanecem impunes, pois o patriarcalismo moldou o imaginário social para que as vozes se mantenham silenciadas diante de atrocidades. Para Hélène Cixous, em *La risa de la medusa*:

En cierto modo la escritura femenina no deja de hacer repercutir el desgarramiento que, para la mujer, es la conquista e la palabra oral – “conquista” que se realiza mas bien como un desgarramiento, un vuelo vertiginoso y un lanzamiento de si, una inmersión. Escucha a una mujer hablando en una asamblea (si no ha perdido el aliento dolorosamente): no “habla”, lanza al aire su cuerpo tembloroso, se suelta, vuela, toda ella se convierte en su voz, sostiene vitalmente la “lógica” de su discurso con su propio cuerpo; su carne dice la verdad. Se expone. En realidad, materializa carnalmente lo que piensa, lo expresa con su cuerpo. En cierto modo, inscribe lo que dice, porque no niega a la pulsión su parte indisciplinable, ni a la palabra su parte apasionada. Su discurso, incluso “teórico” o político, nunca es sencillo ni lineal, ni “objetivado” generalizado: la mujer arrastra su historia en la historia”³¹ (Cixous, 1995, p. 55 – aspas da autora).

Cixous enfatiza que a mulher não separa sua experiência pessoal de sua expressão verbal, e sim integra sua história pessoal e sua identidade em sua fala. Isso significa que o discurso de uma mulher, mesmo quando é teórico ou político, é complexo e multifacetado, porque carrega consigo toda a sua história individual e coletiva. A escrita e a fala das mulheres, portanto, são intrinsecamente conectadas à sua própria existência e experiências, refletindo uma forma única de expressão que não pode ser reduzida a uma simples comunicação de ideias, mas sim uma afirmação completa de sua identidade e presença no mundo. No conto em questão, Eudócia silencia. Não consegue usar a palavra para manifestar sua dor. Não consegue falar

³¹ Tradução livre: De certa forma, a escrita feminina não deixa de ecoar a angústia que, para a mulher, é a conquista da palavra oral - uma "conquista" que ocorre mais como uma ruptura, um voo vertiginoso e um lançamento de si mesma, uma imersão. Ouça uma mulher falando em uma assembleia (se ela não estiver sem fôlego dolorosamente): ela não "fala", lança seu corpo trêmulo ao ar, se solta, voa, toda ela se transforma em sua voz, sustenta vitalmente a "lógica" de seu discurso com seu próprio corpo; sua carne diz a verdade. Ela se expõe. Na verdade, ela materializa carnalmente o que pensa, expressa-o com seu corpo. De certa forma, ela inscreve o que diz, porque não nega à pulsão sua parte indisciplinada, nem à palavra sua parte apaixonada. Seu discurso, mesmo "teórico" ou político, nunca é simples ou linear, nem generalizado "objetivado": a mulher arrasta sua história na história.

nem para si mesma, tamanha a violência psicológica e simbólica que sofre. Mas seu corpo de criança, violado, abusado, desprotegido, fala, grita, manifesta-se por completo. Assim é a voz da mulher na arte. Um grito, um lamento, que ouvido provoca a ruminação dos fatos. Eudócia dá corpo a uma realidade factual, recorrente, que precisa ser manifestada, questionada, discutida e combatida, inclusive pela arte literária. Vilela, ao dar voz a suas personagens, dá voz às dores de todas as mulheres vítimas de violência, dá voz ao grito sufocado daquelas que não conseguem se manifestar.

A linguagem literária é um mecanismo eficaz para que possamos refletir sobre a posição e a situação da mulher na sociedade também quando o assunto em pauta é a violência. Importante salientar, ainda, o posicionamento de Lúcia Osana Zolin, ao observar que

resta ao pesquisador e ao professor de literatura fazer com que essas vozes "outras" sejam ouvidas não apenas entre eles próprios, nos limites das reuniões acadêmicas, dos grupos de trabalho e dos seminários que se debruçam sobre a temática "Mulher e Literatura", mas também nas salas de aula, numa atitude de renovação e não de perpetuação de ideologias hegemônicas, como a patriarcal (Zolin, 2005, p. 282 – aspas da autora).

De acordo com Zolin, pesquisadores e professores de literatura precisam dar voz às narrativas e perspectivas femininas na academia e na sala de aula. Ela argumenta que essas vozes "outras", ou seja, as vozes das mulheres e de outras minorias, não devem ser ouvidas apenas nos círculos acadêmicos especializados, como reuniões, grupos de trabalho e seminários focados em temas como "Mulher e Literatura". Pelo contrário, enfatiza a necessidade de trazer essas vozes para as salas de aula, onde ocorre o ensino e a aprendizagem da literatura. A teórica sugere que isso deve ser feito como parte de um movimento de renovação no ensino da literatura, em contraposição à perpetuação de ideologias hegemônicas, como o patriarcado. Em outras palavras, Zolin argumenta que os professores de literatura têm o dever de incluir obras escritas por mulheres e outros grupos marginalizados em seus currículos, para garantir uma representação mais equitativa e diversificada da experiência humana. Isso não apenas enriquece a compreensão da literatura, mas também desafia as estruturas de poder dominantes e promove a justiça social dentro do campo acadêmico.

A arte é um ambiente frutífero para que novos olhares possam ser lançados

sobre esse e outros temas e seja possível provocar mudanças no modo de ver, pensar e agir sobre o mundo que nos circunscreve e dar voz àquelas que o patriarcado ainda consegue calar.

Apesar de as duas obras sobre as quais se refletiu acima não fazerem parte do *corpus* de pesquisa delimitado para o trabalho desenvolvido nessa Tese, houve a opção por serem mencionadas visto a importância de seus conteúdos para o tema abordado. Conforme é possível observar, as obras em prosa Vilela expõem um olhar crítico, direto e combativo quando o assunto em pauta é o lugar da mulher na sociedade. Esse olhar torna-se menos direto, no entanto, em sua obra poética. Cravejados de imagens e símbolos, seus poemas desvelam o lugar/condição/papel da mulher de uma forma mais metafórica. A lírica da autora torna-se, então, o lugar do eufemismo. Não menos importante, apenas diferente. Prosa e poesia complementam-se, revelando o todo da escrita de Vilela: forte, contundente e simbólica.

Passemos à análise de poemas que compõem sua *Obra Poética Reunida*. Para começar, Em “Poema 60”, que originalmente compõe a obra *Palavras em travessia*:

Poema 60

Esses passos solitários
em círculos
sob a lua
trazem-me o inexistente colo
da bisavó.

Careço dos laços que enfeitam
as mulheres que se foram parindo umas às outras
– e delas nasci.

São laços ora tecidos como mais forte cipó
ora com fios de sisal
ternos e criativos,
que adornam as mais improváveis
licenças poéticas.

Essas mulheres não sabem
que hoje peregrino solitária
por entre palavras vãs que não resgatam
devidamente
o seu patrimônio de afetos.
(Vilela, 2010, p. 74).

O poema tem início evocando, na primeira estrofe, a imagem da bisavó. É a caminhada solitária sob a lua, em círculos, que faz a bisneta recordar o colo,

inexistente, da bisavó. Notam-se imagens que remetem a ciclos: a lua, o andar em círculos, a ancestralidade. Ou seja, figuras predominantemente ligadas ao feminino. Na segunda estrofe, a eu lírica diz carecer dos laços que enfeitaram suas antepassadas. Tais laços, tecidos com fios rústicos, porém fortes, ternos e criativos, permitiram licenças poética improváveis. E há uma cisão entre a realidade dessas mulheres, tecidas com fios de rudeza, e a eu lírica, que não consegue resgatar completamente o patrimônio de afetos dessas mulheres.

Há um embate vivenciado por essa eu lírica que, ao mesmo tempo que deseja o colo de suas ancestrais, sabe que já não é igual a elas. Sabe que há algo que foi rompido. Tem consciência que a rudeza com que precisaram tecer seus caminhos é distinta da forma com que compôs sua trajetória. A ciclicidade da vida feminina faz com que saiba das vivências de suas antepassadas. Porém, isso não a torna cega diante das mudanças que a distanciam daquilo que suas ancestrais viveram. Verifica-se um jogo de aproximações e distanciamentos, em que a eu lírica reconhece-se partícipe e separada ao mesmo tempo.

É o que ocorre quando nos deparamos com as lutas que foram defrontadas por aquelas que nos precederam, às quais devotamos admiração, mas de cujo imaginário já não compartilhamos por completo, devido às mudanças que vivenciamos, inclusive graças aos embates vivenciados por elas. Paradoxalmente, admiramos e depois combatemos, pois ultrapassar a desigualdade é um enfrentamento constante, que será objeto de peleja também de nossas descendentes, para as quais também seremos obsoletas.

Pinkola Estés narra um sonho em seu livro *Mulheres que correm com os lobos*, que coaduna com a experiência da eu lírica do poema:

Uma vez sonhei que estava contando histórias e senti alguém dando tapinhas no meu pé para me incentivar. Olhei para baixo e vi que estava em pé nos ombros de uma velha que segurava meus tornozelos e sorria para mim. “Não, não” disse-lhe eu. “Venha subir nos meus ombros, já que a senhora é velha e eu sou nova”. “Nada disso” insistiu ela. “É assim que deve ser.” Percebi que ela estava em pé nos ombros de uma mulher ainda mais velha do que ela, que estava nos ombros de uma mulher usando manto, que estava nos ombros de outra criatura, que estava nos ombros... Acreditei no que disse a velha do sonho a respeito de como as coisas devem ser. A energia para contar histórias vem daquelas que já se foram. Contar ou ouvir histórias deriva sua energia de uma altíssima coluna de seres humanos interligados através do tempo e do espaço, sofisticadamente trajados com farrapos, mantos ou com a nudez da sua época, e repletos a ponto de transbordarem de vida ainda sendo vivida. Se

existe uma única fonte das histórias, ela está nessa longa corrente de seres humanos (Estés, 2018, p. 33).

Tanto os laços que unem a eu lírica a suas antepassadas e apresentam-se como o *leitmotiv* do poema, quanto os laços que unem as gerações de mulheres simbolicamente representadas no sonho descrito por Estés revelam a natureza sagrada do ato de narrar feminino. A expressão e comunicação, enraizadas na eterna conexão com a ancestralidade feminina, emergem como uma forma de resistência, superação e resgate. Recuperar a sacralidade inata e a influência ancestral do feminino e transcender o papel restrito imposto às mulheres pelo patriarcado, que distorceu até mesmo os contos mitológicos para usurpar o lugar da mulher em sua própria história, é um ato de confronto, com o propósito de que as mulheres reconquistem seu espaço e continuem a abrir caminho para as próximas gerações, as quais também precisarão de modelos robustos nos quais se apoiar. E, nesse terreno tão movediço, a arte da palavra é um meio de expressão importantíssimo. Como assevera Estés:

A arte é importante porque ela celebra as estações da alma, ou algum acontecimento trágico ou especial na trajetória da alma. A arte não é só para um indivíduo; não é só um marco da compreensão do próprio indivíduo. Ela é também um mapa para aqueles que virão depois de nós (Estés, 2018, p. 28).

E, de acordo com Estés, tão visceral quanto a arte é a própria mulher. Mais especificamente a Mulher Selvagem, aquela sobre quem já falamos nos capítulos anteriores, conceituada pela pesquisadora como:

A origem do feminino. É tudo aquilo que for instintivo, tanto no mundo visível quanto do oculto - ela é a base. Cada uma de nós recebe uma célula refulgente que contém todos os instintos e conhecimentos necessários para a nossa vida. Ela é a força da vida-morte-vida; é a incubadora. [...] Ela é tudo o que nos mantém vivos quando achamos que chegamos ao fim. É a geradora de acordos e ideias pequenas e incipientes. É a mente que nos concebe; nós somos os seus pensamentos (Estés, 2018, p. 26).

Os poemas de Vilela recorrentemente apresentam imagens que indicam a valorização do poder artístico, bem como de diversas facetas da mulher, em que a Mulher Selvagem desponta com força, como no poema em análise, outros em que se encontra adormecida pelas vicissitudes cotidianas ou em que se acha em um momento de reconquista, de redescoberta.

No que tange à arte, interessante o apontamento de Cristina Ferreira Pinto, em sua obra *O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros*, para quem a própria escrita feminina por si só é revolucionária, no sentido de que

A “escritura feminina” apresenta-se pois como uma prática libertadora sem se lembrar que não exclui o sujeito masculino; se privilegia o “feminino” é porque isto representa, por um lado, aquilo que sempre foi ignorado ou silenciado na cultura ocidental e, por outro, porque o feminino identifica-se com o sujeito capaz de menos reprimir em si o elemento sexual oposto (o sujeito “feminino” reprime menos seu componente “masculino” que o sujeito “masculino” reprime seu “feminino”). O conceito da “escritura feminina” não implica, portanto que a escritora ignore o discurso “masculino” ou mesmo que possa fazê-lo já que tal discurso é parte do contexto em que a mulher se insere. [...] Desse modo, a literatura feminina apresenta uma duplicidade, aproximando-se do discurso estabelecido, no conceito “masculino” tradicional de literatura, e ao mesmo tempo introduzindo elementos novos que escapam a esse conceito tradicional, assim subvertendo-o (Ferreira Pinto, 1990, p. 21-22 – aspas da autora).

Em Vilela, a escrita é uma prática libertadora por excelência. Em sua lírica, constantemente Vilela associa a feminilidade à própria palavra poética. Parece existir um amálgama entre liberdade feminina e escrita poética. Veja-se o “Poema 76”, também de *Palavras em travessia*:

Poema 76

Há palavras que massacram
intenções esfarelam, cruéis,
asas de borboleta sobre os textos
da infância.

Há palavras – faustianas –
que, com seus tormentos dissimulados,
me afligem o coração e me convertem
em flor de cacto sobre os textos
da infância.

Há palavras que me maternam, doces,
e me oferecem o des/confortável colo
ancestral: remotíssimos afetos me embalam
à beira dos abismos sobre os textos
da infância.

Há palavras que vêm dos matagais
– metáforas de sensualidade –
e me amansam por dias e dias:

deito-me à nascente do rio
para parir

e cindir-me em muitas
 e ter raízes para sempre
 e arrebatá-me às múltiplas paixões
 do útero da grande-mãe,
 a Palavra.

(Vilela, 2010, p. 94).

Nesse poema, as palavras desintegram as delicadas asas de borboleta, transformando a eu lírica em uma flor de cacto sobre os textos da infância. O termo "faustianas" evoca uma negociação com forças obscuras e perturbadoras, demonstrando como certas palavras podem exercer poder sobre a psique feminina, moldando suas percepções e experiências. Fausto, personagem da obra de Johann Wolfgang von Goethe, é retratado como alguém que faz um pacto com o diabo em troca de conhecimento e poder terreno, dando origem à expressão "pacto faustiano", que descreve uma troca na qual alguém sacrifica valores morais em busca de ganhos pessoais. Dessa forma, ao utilizar o termo "palavras faustianas", a voz poética sugere que algumas palavras têm o poder de cobrar um custo emocional ou psicológico das mulheres em troca de algum tipo de vantagem ou controle. Tais palavras podem ser enganosas, ocultando tormentos subjacentes ou impondo uma influência prejudicial sobre a identidade e o bem-estar das mulheres. Isso ressalta a ideia de que as palavras podem ter consequências profundas e até sinistras quando empregadas como instrumentos de poder sobre as mulheres.

A imagem da "flor de cacto" representa a resiliência e a autodefesa que as mulheres desenvolvem em resposta às palavras que as afligem. Uma imagem sensível e forte, pois a flor de cactus, apesar de cercada de espinhos, é extremamente delicada. Ela floresce apesar das dificuldades, revelando uma beleza única e resistente em um ambiente hostil. Assim, a imagem da flor de cacto indica não apenas a resistência, mas também a capacidade de encontrar beleza e crescimento mesmo em situações desafiadoras.

Também são as palavras que maternam e oferecem o colo ancestral, transportando a eu lírica à presença da "Palavra". Graças a elas, pode a eu lírica deitar-se junto à nascente do rio e parir, pois é a Palavra o útero da grande-mãe. Importante destacar ao longo a obra de Vilela como ocorre a grafia do vocábulo "palavra" grafado com inicial minúscula e com a inicial maiúscula, cujo significado, obviamente, distingue-se.

As palavras minúsculas, palavras outras, castradoras e cruéis, visivelmente

provenientes do exterior que menospreza e diminui a eu lírica, surgem como aquela potencialidade perversa e aprisionante do discurso que subtrai à mulher seu valor. É o discurso do menosprezo, da violência simbólica.

Quantas de nós, mulheres, assim como a eu lírica do poema, já não foram silenciadas e menosprezadas pelo discurso violento de pais, irmãos, esposos, companheiros que, simplesmente pelo fato de serem homens, sentiram-se no direito de nos destituírem de nosso direito de fala? Quantos homens a nossa volta já praticaram conosco Gaslighting³², Mansplaining³³, Maninterrupting³⁴, Bropropriating³⁵. Além desses quatro conceitos, há outros difundidos que demonstram como a violência simbólica contra a mulher se dissemina via linguagem. Dos quatro mencionados, questiono-me quantas de nós, pesquisadoras, já nos mantemos caladas diante de parentes abusivos que, só por serem homens, julgam-se mais aptos a emitir opiniões sobre nossas profissões, sobre assuntos que dominamos, apenas para não abalar a ordem e os caros valores da família patriarcal. Pergunto-me quão frágil é a masculinidade que não pode suportar a verdade de que há assuntos que uma mulher pode dominar melhor que um homem. Pergunto-me em que está fundada uma sociedade em que é nossa opressão e nosso silêncio que solidificam o edifício familiar para que ele não desmorone.

Mas ao cindir-se em muitas, capacidade nitidamente feminina, que a eu lírica, à beira do rio encontra sua ancestralidade e é arrebatada pela Palavra libertadora da grande-mãe, do poder feminino, da independência. O edifício antigo já ruiu e a eu lírica, livre, pode agora lançar suas próprias raízes para edificar para si, a partir de

³² Acontece quando um homem manipula situações com o intuito de fazer a mulher acreditar que a realidade com que ela está tendo contato não é, de fato, real, deixando-a, assim, confusa, podendo até mesmo duvidar do que está vendo, do que sabe e das suas próprias percepções. Geralmente o gaslighting é utilizado como forma de encobrir outros comportamentos abusivos.

³³ Quando um homem explica algo que é óbvio para uma mulher, inclusive sobre um assunto que domina menos que ela. No Brasil, popularmente o homem que comete Mansplaining é o chamado “macho palestrinha” e visa a diminuição da autoestima e autoconfiança, como também invalidação dos conhecimentos da mulher diante de outras pessoas e de si mesma.

³⁴ Ocorre quando uma mulher está falando e algum homem a interrompe sem deixar com que ela conclua o que está dizendo, atrapalhando sua linha de raciocínio. Acontecendo com mais frequência em reuniões de trabalho e/ou de amigos, fazendo com que a fala da mulher tenha menor validade ou seja desconsiderada.

³⁵ Conceito atribuído à conduta de um homem que se apropria de algum feito, estudo, pesquisa, serviço ou produto que uma mulher realizou. Ao longo da história é muito comum que maridos tenham se apropriado das produções de suas esposas, pois em muitos momentos não era permitido que as mulheres se posicionassem no mercado de trabalho ou na academia. O bropropriating causou o silenciamento e apagamento histórico das mulheres diante de suas próprias realizações. Na literatura não são raros os casos.

suas próprias entranhas, solto das minúsculas palavras outras, a multiplicidade que lhe representa: sua voz e ao mesmo tempo a voz das ancestrais: a Palavra!

Como observa Frédéric Regard, no “Prefácio” de *O riso da Medusa*, de Hélène Cixous,

O *corpus* é marcado, assim, pela potência da heterogeneidade e da erogeneidade, de uma heterogeneidade, gozo semiótico do “dom da alteridade”, do movimento, do móvel, fluido e tantos outros traços que constituem a fórmula linguística de um “ritmo” do feminino. O ensinamento de Benveniste adquire, aqui, um dos seus prolongamentos mais inovadores. Pois o ritmo da escrita feminina se faz, segundo Cixous, como expressão de uma relação particular com a “mãe”, significante que não é nunca nos textos da autora, ontem como hoje, apenas a metáfora de uma língua sem voz própria, falando sempre mais de uma língua, como dirá mais tarde Derrida, ou segundo “a integral dos equívocos”, como dizia Lacan. Graças a este reencantamento da língua, tornar-se mais de uma, e neste caso, ao mesmo tempo sua mãe e seu filho, sua filha e sua irmã; é isto que opera a magia da escrita feminina, ponte de passagem, acelerador de partículas, turbilhão de identidades. [...] Prometeia de tempos futuros, a escrita feminina “rouba” a língua para fazê-la voar, diz Cixous, os sujeitos que aí se coreografam sem apagar a proposição, mas abrindo uma passagem, à maneira de um enunciado criador de presença carnal, logo, eucarística; mas eucarística invertida, pois o enunciado não se concebe mais como a repetição ritual de coisas ditas, absolutas, mas como “o movimento precursor” de coisas a dizer, inauditas (Regard apud Cixous, 2022, p. 19-20).

Coisas inauditas, pois até então caladas pela estrutura dominante. Mas, uma vez proferidas, ganham asas e ultrapassam tempo e espaço e transformam-se naquilo que Cixous intitulou poética para o futuro, para todas aquelas magnetizadas pela possibilidade de escapar.

Enquanto no “Poema 76” a eu lírica tece considerações sobre as “palavras” e “Palavras”, fonte de aprisionamento e liberdade, no “Poema 16” da mesma obra há observações sobre aquilo que lhe amedronta:

Poema 16

Não são os antigos bárbaros
que me amedrontam quando ouço
batidas à porta da minha alma.

Os antigos bárbaros sossegariam
à visão dos diamantes no baú
da poesia.

O que me amedronta não é a palavra
– bárbara, brutal, violenta –

que açoita o vento para que ele
 não suavize os talhos em veias
 estranhas a ela.

O que me amedronta não é o verniz
 sobre rostos de rugas arrancadas
 a bisturi, com risos fincados
 nas bordas de hostilidades dissimuladas
 e olhos vazados por horrores que ninguém vê.

Não são os antigos bárbaros
 que me amedrontam, quando ouço
 batidas à porta da minha alma.

O que me põem medos, na verdade,
 é não resistir às palavras enfeitadas
 de quinquilharias.
 (Vilela, 2010, p. 24).

O poema começa com a negação de que os "antigos bárbaros" são uma fonte de medo, o que pode ser interpretado como uma alusão à violência histórica perpetrada por sociedades patriarcais, em que as mulheres muitas vezes foram, e ainda são, vítimas de opressão e agressão. A menção de não temer as "palavras bárbaras" pode sugerir uma resistência à linguagem violenta que pode ser usada para subjugar as mulheres. Os antigos bárbaros, com sua linguagem visivelmente bruta, apresentam-se como o perigo visível, facilmente identificável.

O que amedronta a eu lírica é aquilo que se camufla. A eu lírica faz menção ao "verniz sobre rostos de rugas arrancadas a bisturi", denotando uma crítica à pressão social sobre as mulheres para se conformarem a padrões de beleza irreais e, muitas vezes, prejudiciais. Essa pressão também pode ser vista como uma forma de controle patriarcal sobre o corpo e a aparência feminina. A menção de "risos fincados nas bordas de hostilidades dissimuladas" também pode ser interpretada como uma crítica à falsidade social, em que as mulheres são muitas vezes incentivadas a esconder suas verdadeiras emoções e experiências por trás de uma máscara de felicidade e conformidade.

No entanto, apesar das pressões e da violência mencionadas no poema, a eu lírica afirma que não são os antigos bárbaros que a assustam, mas sim a possibilidade de não resistir às "palavras enfeitadas de quinquilharias", o que pode ser visto como uma afirmação da importância da resistência feminina contra as normas patriarcais opressivas e a falsidade da sociedade contemporânea. É um apelo para que as mulheres resistam à tentação de se conformar aos padrões impostos e mantenham

sua autenticidade e integridade. O poema revela, assim, as pressões sociais sobre as mulheres, a violência histórica perpetrada contra elas e a importância da resistência feminina contra essas estruturas opressivas.

A eu lírica teme muito mais não resistir àquilo que se esconde sob o véu da normalidade, enfeitado como uma quinquilharia, que aquilo que se mostra bruto e prepotente em sua superfície. É a armadilha da pretensa igualdade, de uma liberdade aparente, que subjaz a um machismo mascarado. A hostilidade brutal dos “bárbaros” dá lugar ao “marido que AJUDA nas tarefas domésticas”, à “liberdade de PODER trabalhar fora”, ao “DIREITO de votar”, em uma sociedade em que a mulher adocece devido à dupla ou tripla jornada de trabalho, em que a sociedade exige que seja excelente mãe, esposa, doméstica e profissional, e onde, apesar de eleitora, ainda é uma minoria absoluta nas decisões que envolvem os rumos do país, sendo que o destino das mulheres ainda é traçado pelas decisões masculinas. Ainda é a voz do patriarcado que decide se estupro é crime, se temos o direito de abortar. Ainda são corpos que não menstruam que decidem se corpos que menstruam devem ser protegidos por um programa de Promoção da Dignidade Menstrual³⁶. Ou seja, quinquilharias são ofertadas às mulheres como a nova forma de silenciamento. Para Cixous,

É escrevendo, a partir da e em direção à mulher, e enfrentando o desafio do discurso governado pelo falo, que a mulher afirmará a mulher num lugar diferente daquele reservado a ela no e pelo símbolo, ou seja, o lugar do silêncio. Que ela escape da armadilha do silêncio. Que ela não permita que a reduzam aos limites da margem ou do harém (Cixous, 2022, p. 45).

Cixous enfatiza a importância da escrita como uma ferramenta de emancipação feminina, desafiando as estruturas de poder que historicamente relegaram as mulheres ao silêncio e à margem da sociedade. Ao escrever "a partir da e em direção à mulher", as mulheres podem pleitear um espaço próprio na narrativa cultural, rompendo com os discursos dominados pela perspectiva masculina. Cixous argumenta que é através da expressão escrita que as mulheres podem afirmar sua

³⁶ “O Ministério da Saúde informou hoje (8) que vai assegurar a oferta de absorventes pelo Sistema Único de Saúde (SUS), com foco na população que está abaixo da linha da pobreza. O presidente da República, Luiz Inácio Lula da Silva, assinou nesta quarta-feira um decreto que cria o Programa de Proteção e Promoção da Dignidade Menstrual”. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/saude/noticia/2023-03/governo-lanca-programa-de-distribuicao-gratuita-de-absorvente-pelo-sus>. Acesso em 15 de abril de 2024.

própria identidade e escapar das limitações impostas pelo patriarcado. Ao recusar-se a serem reduzidas ao silêncio e aos papéis secundários, ao recusarem se satisfazer com quinquilharias, as mulheres podem reivindicar sua voz e sua agência, redefinindo seu lugar na sociedade e na história.

Em seu “Poema 3”, originalmente presente em *A Palavra sem âncora*, observamos a seguinte afirmação:

Poema 3

A Palavra:
Uma alma feminina
– diadorina –
sem trajes sobre colete à prova
de adjetivo.
(Vilela, 2010, p. 169).

Nota-se, aqui, que a voz poética está se referindo a uma identidade específica e feminina. Ao destacar essa identidade, o poema enfatiza a importância da perspectiva feminina na arte e na literatura, algo muitas vezes subestimado ou marginalizado na cultura dominante.

Essa palavra é “Diadorina”. Está mascarada? Ora, o termo “Diadorina” remete de pronto à Diadorim, personagem profundamente complexa da obra *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa. Grande amor de Riobaldo, Diadorim surge inicialmente como um jagunço respeitado por suas habilidades e coragem. É disfarçada que segue sua sina de vingar a morte de seu pai e, ainda que trajada de homem, desperta o amor de seu amigo Riobaldo. Sua devoção a Riobaldo é uma das principais motivações de suas ações, e ela está disposta a arriscar tudo por ele. Essa relação também apresenta complexidades, pois Riobaldo luta para entender seus sentimentos em relação a Diadorim e sua própria sexualidade. Assim, é possível dizer que, além de enigmática, Diadorim é mais do que uma personagem individual, ela é símbolo de liberdade, coragem e resistência. Sua jornada reflete os desafios enfrentados pelas mulheres no sertão (no ser-tão mãe, ser-tão esposa, ser-tão profissional, ser-tão mulher, ser-tão profana, ser-tão sagrada, ser-tão o que quiser!) e sua luta por autonomia e justiça. Além disso, sua identidade de gênero fluida e sua posição como figura central na vida de Riobaldo também representam questões mais amplas relacionadas à identidade, amor e poder.

Nesse viés, o termo “Diadorina” adjetivando a “Palavra” no poema, demonstra o quão cheia de potencialidades e força é a Palavra poética. Apesar de

disfarçadamente masculina, sua alma é feminina, sendo que a descrição "sem trajes sobre colete à prova de adjetivo" pode inferir uma rejeição dos estereótipos e das limitações impostas às mulheres pela linguagem masculina e pelas convenções sociais, o que pode ser entendido como um ato de resistência feminista contra a objetificação e a categorização das mulheres, reduzindo-as a categorias simplistas e estereotipadas, defendendo uma representação mais autêntica e complexa das mulheres, que vá além das limitações impostas pela linguagem patriarcal.

Ao retratar a "alma feminina" como "diadorina" e sem "trajes sobre colete à prova/ de adjetivo", valoriza-se a autenticidade e a individualidade das mulheres, interpretando-se como um ato de empoderamento feminino, encorajando as mulheres a se libertarem das expectativas sociais e a se afirmarem como sujeitos autônomos e completos, em vez de objetos passivos de descrição e análise. Conforme observa Cixous:

É preciso que a mulher se escreva: que a mulher escreva sobre a mulher, e que faça as mulheres virem à escrita, da qual elas foram afastadas tão violentamente quanto o foram de seus corpos; pelas mesmas razões, pela mesma lei, com o mesmo objetivo mortal. É preciso que a mulher se coloque no texto – como no mundo, e na história –, por seu próprio movimento (Cixous, 2022, p. 39).

É preciso que a mulher, assim como a Palavra, essa alma Diadorina, mostre-se e mostre seu texto. É o que ocorre no poema em análise, que pode ser interpretado como uma expressão de resistência feminista, que busca desafiar as normas patriarcais e reivindicar a autenticidade e a singularidade das mulheres na arte e na vida, criticando a objetificação e a simplificação das mulheres na linguagem e defendendo uma representação mais complexa e inclusiva das experiências femininas.

Presente em sua obra *Ávidas paixões, áridos amores*, o "Poema 17", de Vilela, utiliza a metáfora do bordado para refletir a respeito da criação poética:

Poema 17

Não me interessa
o lado direito do bordado
da minha escrita.

Prefiro emaranhar-me aos fiapos
do avesso que sou – em que o tecer,
pelos repetidos caprichos,
deixa de ser revelador.

Não me interessam os registros,
à esquerda do bordado,
que parecem contar a história
que os outros pensam ser a minha
– e que não é –

Prefiro pelejar nos esgarçamentos
das pontas que não foram devidamente
arrematadas e em que ressoam
vozes femininas,
como se bisavó e avó,
mãe e tia pudessem, enfim, reconhecer
que se desperdiçaram em amores abrasadores
e tirânicos.

Aliás, sinto-me cansada da herança dessas mulheres,
cujo bordado da própria vida deixou à mostra
cores desesperadas, ciúmes desnecessários
e afetos enrodilhados.

Por isso permaneço quieta
nas flores azuis do linho:
só o que me interessa
é a interioridade
do bordado.

(Vilela, 2010, p. 123-124).

A eu lírica inicia declarando que não interessa o lado direito do bordado de sua escrita. Assim, já no começo é possível perceber que se dá maior importância à autenticidade e à interioridade na expressão feminina da eu lírica que às normas tradicionais de feminilidade e escrita que são impostas às mulheres. Ao afirmar que não se interessa pelo "lado direito do bordado", a voz poética recusa se conformar com as expectativas convencionais e, em vez disso, prefere explorar os aspectos mais autênticos de sua própria experiência.

Ao escolher se "emaranhar aos fiapos do avesso", a eu lírica destaca a importância de explorar os aspectos menos visíveis e mais complexos de sua própria identidade, em contraste com os registros mais superficiais e normativos da história que os outros podem tentar impor sobre ela, rejeitando os "amores abrasadores e tirânicos" que foram transmitidos através das gerações femininas, e busca desvendar e compreender os padrões de comportamento e relacionamentos que foram vividos e repassados a ela por suas antecessoras. A menção às figuras femininas ancestrais, como a bisavó e a avó, sugere uma consciência da herança patriarcal e uma crítica aos padrões de amor opressivos e tirânicos que foram transmitidos através das gerações.

A eu lírica expressa cansaço da "herança dessas mulheres", indicando uma fadiga em relação aos padrões de comportamento e relacionamentos transmitidos através das gerações, o que pode ser interpretado como um desejo de se libertar das amarras do passado e encontrar autonomia e autenticidade na própria vida. O movimento da eu lírica está em consonância com aquilo que preconiza Cixous:

Não é mais possível que o passado faça o futuro. Eu não nego que os efeitos do passado ainda estejam aqui. Mas eu me recuso a consolidá-los, repetindo-os; concedendo a eles uma inamovibilidade equivalente a um destino; confundindo o biológico e o cultural (Cixous, 2022, 39).

E ainda:

É preciso que ela se escreva, porque é a invenção de uma escrita nova, rebelde que, quando chegar o momento da libertação, lhe permitirá realizar as rupturas e as transformações indispensáveis na história, a princípio em dois níveis inseparáveis: a) individualmente: escrevendo-se, a mulher retornará a esse corpo seu, que fizeram mais do que confiscar, transformando-o num estranho do qual temos medo ao atravessar a rua – o doente ou o morto –, e que tantas vezes torna-se mau companheiro, causa e origem das inibições. Ao censurar o corpo, censura-se, de um golpe só, o sopro, a palavra. Escreva-te: é preciso que seu corpo se faça ouvir. Só assim jorrarão as imensas fontes do inconsciente. [...] Escrever, ato que não somente “tornará real” a relação des-censurada da mulher com sua sexualidade, com o seu ser-mulher, permitindo-lhe o acesso às suas próprias forças; que lhe devolverá seus bens, seus prazeres, seus órgãos, seus imensos territórios corporais mantidos lacrados; que a arrancará de sua estrutura superegoica, na qual reservaram-lhe sempre o mesmo lugar, o de culpada (culpada de tudo, a todo momento: de ter desejos, de não ter; de ser frígida, de ser “fogosa” demais; de não ser os dois ao mesmo tempo; de ser mãe demais ou de menos; de ter filhos ou de não os ter; de amamentar ou não amamentar...) – através desse trabalho de pesquisa, de análise, de iluminação, por meio dessa emancipação do maravilhoso texto dela mesma, texto que é preciso, com urgência, que ela aprenda a falar. Uma mulher sem corpo, muda, cega, não pode ser uma boa combatente. Ela está reduzida a ser a serva do militante, sua sombra. É preciso matar a falsa mulher que impede a viva de respirar. Inscrever o sopro da mulher inteira; b) ato que marcará igualmente o momento da mulher tomar a palavra, e, assim, sua entrada estrondosa na história, que sempre se constituiu com base no seu recalque. Escrever para forjar para si uma arma antilogos. Para se tornar, enfim, parte ativa e iniciadora como bem entender, pelo seu direito próprio, em todo sistema simbólico, em todo processo político (Cixous, 2022, p. 44-45).

Cixous destaca a importância da escrita para a emancipação das mulheres, tanto a nível individual quanto coletivo, argumentando que a escrita é uma ferramenta crucial para que as mulheres possam reconquistar seu corpo, sua voz e seu poder,

que foram historicamente reprimidos e marginalizados pelo patriarcado. Ao escrever sobre si mesma e sua experiência, a mulher reafirma sua existência e se liberta das limitações que lhe foram impostas, especialmente em relação à sua sexualidade e autoimagem. A escrita é vista como um processo de reivindicação de posse sobre o corpo e de expressão autêntica dos desejos e prazeres femininos, desafiando as normas e expectativas sociais. Além disso, a escrita é fundamental para que as mulheres se tornem capazes de criar uma narrativa própria e se inserir nos discursos dominantes, subvertendo-os e transformando-os para refletir suas próprias experiências e perspectivas. A escrita é vista como uma ferramenta de empoderamento e resistência, permitindo que as mulheres se tornem agentes ativos de mudança e construção de uma sociedade mais igualitária.

No poema, é ao permanecer "quieta nas flores azuis do linho", que a eu lírica enfatiza a importância de encontrar espaço para a reflexão e a introspecção dentro de sua própria escrita, longe das pressões externas e das expectativas sociais.

O ato de tecer, presente no poema acima analisado, também se encontra como motivador do "Poema 37", também da obra *Palavras em travessia*:

Poema 37

Aposto na
atemporalidade
desse amor – Penélope o teceu
também para mim.

E eu o tenho destecido
Para renová-lo:

a cada nova feição,
degusto-o como a um bom vinho,
até a última gota dos signos
cotidianos,
fascinantemente dispersos
em leves e míticas traições.

Aposto outra vez
nesse amor tão improvável
que, agora, só tem a graça da ironia:

é tranquilo porque virtual.
(Vilela, 2010, p. 49).

Aqui, há uma reflexão sobre o amor, especificamente sobre o amor de Penélope, figura da mitologia conhecida por tecer e desfazer sua tapeçaria enquanto

espera pelo retorno de seu amado, Ulisses.

A eu lírica aposta na atemporalidade do amor de Penélope, sugerindo que esse tipo de amor transcende épocas e contextos, fator que pode ser interpretado como uma valorização da persistência e da fidelidade feminina, mas também como uma reflexão sobre como as mulheres foram historicamente relegadas a um papel secundário, esperando passivamente o retorno de seus parceiros enquanto realizam tarefas domésticas, observando que desde tempos imemoriais as mulheres já preparavam o imaginário que ainda hoje influencia os contornos do inconsciente coletivo feminino. Flávia Marquetti, em sua obra *Da sedução e outros perigos*, observa que o ato de tecer está diretamente ligado ao mito das fiandeiras, primeiro mito do eterno retorno (a roca, o fuso) e relacionado a um ato substancialmente feminino: a perpetração do ciclo da vida. A autora assevera que:

O fio, como novelo, a espiral e o círculo, compartilham do motivo da fecundidade/ fertilidade/ continuidade da vida. A correlação estabelecida entre fio/novelo e a vida é anterior mesmo ao ato de fiar tecer; ela encontra sua origem na teia e sua senhora, a aranha. Fiando o seu mundo a partir de si mesma, a aranha e seu fazer são a prefiguração de uma das divindades mais antigas: as fiandeiras. Elas alimentam a inesgotável compreensão do desenrolar de toda a existência, enquadrada pelo nascimento e pela morte. Somente à mulher caberia essa função, ela que cria o feto em seu ventre, como o novelo preso à roca por um fio, pacientemente formado; ao nascer, ainda ligado ao útero pelo fio/cordão umbilical, deve ser desligado/cortado para que possa ganhar sua existência. Diante dessa imagem, pouco há a ser discutido (Marquetti, 2013, p. 185).

Nessa perspectiva, nota-se que o ato de tecer é algo circunscrito na essência da feminilidade. Porém, a eu lírica vai além do que está posto ao afirmar que tem "destecido" o amor de Penélope para renová-lo. Essa ação pode ser vista como uma tentativa de redefinir e recriar o amor de acordo com suas próprias necessidades e desejos, implicando em uma busca por autonomia e autodeterminação na esfera romântica, em contraposição à passividade associada ao papel de Penélope.

Enquanto Penélope utiliza-se do subterfúgio de tecer e destecer para não precisar se casar novamente e poder aguardar por seu parceiro, a eu lírica prefere degustar do amor como um bom vinho "em leves e míticas traições". Se tecer é algo próprio do feminino, agora fazer suas próprias escolhas também é. E destecer padrões também se tornou primordial.

A eu lírica, diferentemente de Penélope, degusta de amores improváveis,

possíveis porque virtuais. Demonstra uma distância emocional e uma falta de envolvimento pessoal, que pode ser interpretado como uma crítica à natureza efêmera e superficial dos relacionamentos modernos, bem como à alienação e à desconexão emocional que podem surgir na era digital. Por outro lado, pode dar indícios da emancipação feminina. Ou seja, a mulher já não precisa tecer e destecer sua urdidura. É livre para amar se quiser. E para não o fazer, caso não queira. É tão livre quanto o homem para saciar-se apenas com amores fugazes. A eu lírica desteceu a fiação de Penélope. Desalinhou-se da herança daquelas que a precederam. Livrou-se do bordado de Penélope, assim como no poema anterior sentiu-se cansada do bordado das tias, mãe, avós e bisavós. Já não carrega o peso de precisar amar sem medidas e guardar-se para o ser amado. Já se pode deixar fascinar por amores virtuais. Nesse sentido, importante evocar o que preconiza Rose Marie Muraro sobre as organizações matrilineares:

Nas sociedades matrilineares, a vida sexual é menos reprimida e mais integrada com as outras atividades, ao passo que nas patrilineares os códigos são mais rígidos. Assim, sociedades matrilineares tendem a ser sexual e socialmente mais igualitárias do que as patrilineares. Embora os casamentos sejam mais instáveis nas sociedades matrilineares, como um todo são mais estáveis e integradas do que as patrilineares, porque a maior estabilidade dos casamentos patrilineares não advém da escolha, mas da coerção (Muraro, 2002, p. 39).

Dessa forma, é possível inferir que há essa ligação com o Sagrado Feminino, em que a matrilinearidade destacava-se, e em que a vida sexual era menos reprimida e mais integrada com outras atividades sociais. Em contraste, nas sociedades patrilineares, os códigos sociais são mais rígidos. Isso sugere que as sociedades matrilineares tendem a ser mais igualitárias tanto sexual quanto socialmente.

No “Poema 37”, originalmente presente no livro *O ócio dos Anjos ignorados*, o amor também é o tema que move a produção poética:

Poema 37

A palavra
volatiza-se no teu corpo
e conduz meus olhos por perigos
silenciosos e inevitáveis:

virá ferir-me, sei,
como súbito desgosto,
o desejo lancinante de ti,

da tua carne,
da tua paixão.

Um desejo,
como a palavra,
que me doerá sempre

entre a dália e o lírio,
entre o trigo e a uva,
entre a semente e o orvalho.
(Vilela, 2010, p. 381).

Aqui, a interconexão entre linguagem, desejo e corpo na experiência feminina se faz presente. A palavra, assim como o desejo, é algo volátil e poderoso, capaz de conduzir os olhos da eu lírica por "perigos silenciosos e inevitáveis", entendidos como uma alusão à natureza instável e imprevisível do desejo, especialmente quando se trata de relacionamentos e intimidade.

O verso "volatiza-se no teu corpo" mostra uma fusão entre linguagem e corpo, demonstrando como o desejo se manifesta fisicamente. Essa combinação pode ser vista como um espaço de conflito e tensão, em que o desejo e a linguagem se entrelaçam de maneiras complexas e muitas vezes contraditórias. A eu lírica antecipa o desejo de seu amado como algo que "ferirá sempre", denotando uma associação entre desejo e dor. Denota-se essa conexão como uma reflexão sobre as complexidades do desejo feminino e as maneiras como ele pode ser experimentado enquanto prazer e sofrimento ao mesmo tempo.

A última estrofe evoca imagens de uma paisagem exuberante e fecunda, sinalizando uma sensação de vitalidade e desenvolvimento. Entretanto, essas imagens também podem ser vistas como metáforas da dualidade e ambiguidade do desejo feminino. Esse desejo evidencia-se tanto como uma fonte de vida e fertilidade quanto como uma fonte de dor e conflito. A vida e a vitalidade são representadas pela própria capacidade da mulher de gerar vida. No entanto, o conflito surge da dualidade inerente ao ser mulher, pois nem sempre é possível realizar plenamente aquilo que se deseja.

Igualmente no "Poema 54", de igual modo presente em *O ócio dos Anjos ignorados*, há essa dualidade entre o sentimento amoroso e dor provocada por ele:

Poema 54

Queres que eu sangre
o peito

desarmado:
sangro-te.

E me deito
docemente
nos linhos mornos
e amarfanhados
das marias de magdala
para efetivar em mim
a atração do abismo.
(Vilela, 2010, p. 398).

O poema começa com uma inversão de papéis tradicionais de gênero, em que a voz poética declara que ela irá "sangrar" o peito desarmado de seu amante. Esta inversão pode ser vista como uma subversão dos papéis tradicionais de poder e vulnerabilidade nas relações heterossexuais, desafiando as normas de submissão feminina e assertividade masculina. Ao afirmar que ela irá "sangrar" seu amante, a voz poética desafia noções de violência simbólica e domínio masculino sobre o corpo feminino. Esta ação pode ser compreendida como uma reivindicação de autonomia e poder sobre o próprio corpo, em oposição à objetificação e submissão feminina.

Apesar da sugestão de uma ação aparentemente violenta, o poema também evoca uma sensação de intimidade e vulnerabilidade, especialmente na segunda estrofe, onde a voz poética se deita "docemente" nos "linhos mornos e amarfanhados das marias de magdala", imagem que revela uma entrega ao desejo e uma aceitação da própria vulnerabilidade em relação ao amado.

Há que se salientar a referência às "marias de magdala" no quinto verso da segunda estrofe. Mais conhecida como Maria Madalena, Maria de Magdala é uma figura significativa no Cristianismo, frequentemente retratada como uma das seguidoras mais dedicadas de Jesus Cristo. No Novo Testamento da Bíblia, ela é mencionada como uma das mulheres que testemunharam a crucificação e o sepultamento de Jesus, além de ter sido uma das primeiras a testemunhar sua ressurreição. Ela é frequentemente associada ao arrependimento e ao perdão devido aos relatos bíblicos de Jesus expulsando sete demônios dela (Bíblia Sagrada, *Evangelho de Lucas*, capítulo 8, versículo 2).

Ao longo dos séculos, Maria Madalena tem sido objeto de muita fascinação. Em algumas tradições, ela é retratada como uma ex-prostituta, embora não haja base bíblica para essa afirmação. Nos tempos recentes, houve um interesse renovado em Maria Madalena, com estudiosos e teólogos reexaminando seu papel e significado na

vida de Jesus e no início do Cristianismo. Algumas interpretações aventam a possibilidade de que ela teve um papel mais proeminente entre os discípulos de Jesus do que se pensava anteriormente. A história de Maria Madalena inspirou inúmeras obras de arte, literatura e música, e ela continua sendo uma figura importante na devoção e espiritualidade cristã. Também é alvo de controvérsias, em obras que a retratam como uma possível parceira amorosa de Cristo. A obra *O código Da Vinci*, de Dan Brown, por exemplo, traz a releitura do mito de Maria Madalena apresentando-a como mãe de uma criança concebida a partir de seu relacionamento com Jesus. Seria essa criança o Santo Graal, a linhagem de descendentes de Cristo conhecida como Sangreal. Obviamente que obras como essa causam controvérsia e mexem com os brios do sistema religioso dominante, vez que colocam em pauta elementos muito caros ao poder religioso patriarcal que impera.

O poema termina com uma alusão à "atração do abismo", provocando uma sensação de perigo e incerteza na experiência do desejo. Esta imagem pode ser entendida como uma reflexão sobre a natureza paradoxal do desejo feminino, que muitas vezes envolve atração pelo desconhecido e pelo perigoso, ao mesmo tempo em que exige coragem e autoconhecimento. Curiosamente, de acordo com Chevalier e Gheerbrant,

As profundezas abissais evocam o país dos mortos e, portanto, o culto da Grande Mãe ctoniana. É sem dúvida nesse antigo fundo cultural que se apoia C. G. Jung ao estabelecer uma conexão entre o simbolismo do abismo e o arquétipo maternal, imagem da mãe amante e terrível. Nos sonhos, fascinante ou medonho, o abismo evocará o imenso e poderoso inconsciente; aparecerá como um convite à exploração das profundezas da alma, para livrá-la de seus fantasmas ou deixar que se soltem (Chevalier; Gheerbrant, 2002, p. 5).

É deitada “nos linhos mornos/ e amarfanhados/ das marias de magdala”, – das pecadoras regeneradas ou das mulheres historicamente mal interpretadas? –, que a eu lírica deixa que se efetive a atração pelo abismo, o fascínio pela Grande Mãe ctoniana, pela completa experiência feminina em toda sua complexidade e amplitude.

Em suma, este poema oferece uma reflexão sobre poder, submissão e desejo na experiência feminina, desafiando noções tradicionais de gênero e explorando as complexidades e ambiguidades do desejo feminino. O poema evoca uma sensação de dualidade e ambiguidade, alternando entre imagens de violência e intimidade, poder e submissão, conforto e perigo. Ele convida o leitor a refletir sobre os complexos aspectos das relações humanas e da busca pela verdadeira identidade e significado

do prazer.

Originalmente da obra *Frêmitos*, analisaremos o “Poema 37”:

Poema 37

Podes chorar um pouco,
menina.
és coisa triste,
cheia de variedades,
de inexprimíveis desvãos.

Mas nunca te deixes
morrer como galho
decepado.
(Vilela, 2010, p. 271).

Neste poema, a voz lírica dialoga com uma menina, dando-lhe permissão para chorar. Reconhece sua tristeza como uma parte válida da experiência feminina, encorajando-a a demonstrar suas emoções e opondo-se ao estigma cultural que menospreza as mulheres e as considera frágeis por essa característica. Essa voz aconselha. Primeiramente, diz que ela pode chorar, ou seja, não negar seus sentimentos. Posteriormente, no entanto, recomenda reagir: não se deixar morrer. A voz poética que aconselha seria de quem? Um ressoar ancestral da alma feminina da menina? A Mulher Selvagem que se manifesta e enuncia sua sacralidade? Consoante Pinkola Estés, a Mulher Selvagem vive onde é criada a linguagem.

Ela vive da poesia, da percussão e do canto. Vive de semínimas e apojaturas, numa cantata, numa cistina e no blues. Ela é um momento imediatamente anterior aquele que somos tomadas pela inspiração. Ela vive num local distante que toma caminho até o nosso mundo. As pessoas podem pedir evidências, uma comprovação da existência da Mulher Selvagem. No fundo, estão pedindo provas da existência da psique. Já que somos a psique, somos também a prova. Cada uma e todas nós comprovamos não só a existência da Mulher Selvagem, mas também a sua condição em termos coletivos. Somos a prova do inefável *numen* feminino. Nossa existência é paralelo a dela. Nossas experiências internas e externas com ela são essas provas. Nossos milhares e milhões de encontros intrapsíquicos com ela em nossos sonhos noturnos e pensamentos diurnos, em nossos anseios e aspirações, são a confirmação de que ela existe. O fato de nos sentirmos desoladas na sua ausência, de ansiarmos por sua presença quando dela estamos separadas – essas são manifestações de ela ter passado por aqui (Estés, 2018, p. 27 – grifos do autor).

A presença da Mulher Selvagem, evidenciada pela voz que aconselha a menina a resistir depois de expressar-se através do choro, também demonstra a sororidade

do ensino. São as vozes ancestrais, internas e externas, que se manifestam em forma de cuidado, assim como uma loba cuida de seus filhotes. Nem sempre essas vozes partem de ancestrais diretos, mas de mães, avós e bisavós que reconhecemos pelos caminhos. Estés observa que, geralmente, a mulher iniciada costuma prestar atenção aos sussurros existentes de mulheres mais velhas contidos em sua psique. No entanto, meninas, ainda não iniciadas e ingênuas, tendem a não dar atenção aos avisos de perigo. No poema, identificamos sussurros. Porém, não é possível saber se a menina os ouviu.

A descrição da menina como "cheia de variedades" e "de inexprimíveis desvãos" apresenta uma abordagem da identidade feminina como multifacetada e complexa, ou seja, deixa demarcado o erro que se comete quando é adotada a tendência de reduzir as mulheres a estereótipos ou categorias simplistas. O vocábulo "desvão", presente no quinto verso do poema, é emblemático. Se tomado em seu sentido literal, um "desvão" refere-se a um espaço vazio ou uma abertura estreita, muitas vezes encontrado em sótãos ou entre paredes. No contexto do poema, "desvãos" é usado de forma figurativa para descrever aspectos da experiência feminina que são profundos e difíceis de compreender ou expressar completamente. Esses "desvãos" podem representar as camadas complexas da identidade feminina, como emoções, pensamentos, experiências e lutas internas que muitas vezes são subestimadas ou ignoradas por aqueles que circundam a vida dessa menina. Também pode aludir a um sentimento de introspecção, em que a menina com quem a voz poética dialoga surge como alguém que está explorando esses "desvãos" internos, tentando compreendê-los e lidar com eles. Assim, no contexto do poema, "desvãos" sugere uma profundidade de emoção e experiência que é difícil de expressar ou entender completamente, adicionando uma camada de complexidade à compreensão da experiência feminina retratada na obra. Pode remeter, ainda, aos vazios característicos da ingenuidade que acompanha a meninice.

Retomando o segundo conselho dado à menina no poema – não se deixar "morrer como galho decepado" – nota-se um apelo à resistência e à resiliência diante das adversidades. Tal rogativa é positiva ou negativa? Isso pode ser visto também como uma crítica à sociedade que muitas vezes oprime as mulheres e as limita, e posteriormente as incentiva a resistir e a florescer apesar das circunstâncias? Aqui pode-se levantar uma discussão conflituosa a respeito do mito da resiliência, em que, em nome de uma positividade tóxica, prega-se uma exagerada resistência a tudo. Mas

será que somos realmente capazes de resistir a tudo?

No poema, os dois conselhos – primeiramente chorar, depois não morrer – mostram que há fases. Há o momento certo para parar. O momento da introspecção, de se recalculiar a rota, de sofrer se necessário. E, posteriormente, o momento de não morrer, de não se deixar decepar, de resistir, de lutar. Tal imagem remete a uma fase de recolhimento, de “lamber a ferida” e “afiar as garras” e outra de reagir. Assim como uma loba, que se recolhe em tempo oportuno, e em tempo propício sai à caça para sobreviver.

Dessa forma, a faceta feminina da pouca idade e da ingenuidade, que necessita dos conselhos e da orientação de outras vozes presentifica-se no poema analisado, demonstrando que na lírica de Vilela há lugar para os distintos aspectos e fases da vida feminina.

Outra imagem constante na obra de Vilela é a da mãe, como é possível observar no “Poema 9”, inicialmente parte da obra *O ócio dos Anjos ignorados*:

Poema 9

Deve-se matar
a mãe terrível,
engolidora de dragões
na sua sexualidade
liberada?

Deve-se matar
a grande mãe,
deusa embriagada
que aplaca sua ira na
dança?

Deve-se matar
a cativa mãe mutante,
emergente da intimidade
sem diálogo,
hostil e acolhedora?

Deve-se matar
a mãe que devora
heróis, e os nutre
no seu ventre
castrador?
(Vilela, 2010, p. 353).

O poema é composto de quatro estrofes similares, as quais contém, cada uma quatro versos e que se constituem, cada uma, como uma indagação, todas perguntas a respeito de estereótipos maternos.

Na primeira estrofe é questionado se a "mãe terrível" deve ser morta. A recorrência a essa imagem pode e deve ser interpretada como um desafio aos estereótipos idealizados da maternidade, que muitas vezes retratam as mães como figuras puramente amorosas e cuidadoras. A sugestão de "matar" essa figura pode ser uma crítica à expectativa cultural de que as mães devem ser perfeitas e irrepreensíveis. A descrição dessa mãe como "engolidora de dragões na sua sexualidade liberada" pode ser vista como uma provocação à ideia de que a sexualidade feminina é algo a ser temido ou reprimido. Pode ser interpretado como uma crítica à repressão sexual imposta às mulheres e à liberdade sexual muitas vezes negada às mães. Ora, não é incomum a imagem da mãe "sem sexo", "imaculada", "santa", como aparece na famosa quadra do trovador Barreto Coutinho: "Eu vi minha mãe rezando/ aos pés da Virgem Maria./ Era uma santa escutando/ o que outra santa dizia". Nesse sentido, teoriza Cixous que:

Fazer um filho não leva, nem a mulher, nem o homem a cair fatalmente em padrões, ou a abastecer o circuito da reprodução. Se há risco, não há armadilha inevitável: que sobre a mulher não venha pesar, disfarçado de consciência, um suplemento de proibições. Se você quer uma criança ou não, é problema seu. Que ninguém a ameace, que ao medo antigo de ser "forçada" não se suceda o medo, satisfazendo seu desejo, de se tornar cúmplice de uma sociabilidade. E, homem, você também, apostando na cegueira e na passividade de todos, vai temer que a criança não faça um pai e, então, que a mulher faça de uma criança muito mais do que um engano, engendrando ao mesmo tempo a criança – a mãe – o pai – a família? Não. É você que deve romper os velhos circuitos. Será dever da mulher e do homem fazer perecer a antiga relação e todas as suas consequências; conceber o lançamento de um novo sujeito, com vida, com des-familialização. Des-mater-paternalisemos em vez de, para disfarçar a cooptação da procriação, privar a mulher de uma apaixonante era do corpo. Desfetichizemos. Afastemo-nos da dialética que afirma que o bom pai é o pai morto, ou que a criança é a morte dos seus pais (Cixous, 2022, p. 56).

Cixous é taxativa ao afirmar que tornar-se mãe não faz de uma mulher um ser que necessariamente tenha que abdicar de sua vida sexual. Nesse sentido, aponta para a desconstrução dos papéis maternos tradicionais. A filósofa discute a liberdade reprodutiva e a necessidade de questionar os padrões tradicionais associados à maternidade e paternidade, argumentando que o ato de ter um filho não deve aprisionar nem a mulher nem o homem em papéis predefinidos ou em padrões sociais estabelecidos. Cixous rejeita a ideia de que ter um filho inevitavelmente resulta em restrições ou imposições adicionais à vida da mulher, disfarçadas sob a pretensão de

consciência ou responsabilidade.

Na segunda estrofe nota-se a menção à “grande mãe”. Na mitologia, a imagem da Grande Mãe liga-se à deusa primeva, a partir da qual surgiram todas as coisas. Conforme postula Thassia Souza Emidio, em *Diálogos entre feminilidade e maternidade*:

A Grande Mãe possui duas facetas: uma mãe malvada, senhora da morte, da peste, do delírio, que leva à ruína; e uma mãe boa, dispensadora de vida, nutridora, representante do ventre fértil e da beleza do mundo, da bondade e da criação. Essas mães estão ligadas à ressurreição, à reanimação e ao novo nascimento, ou seja, estão ligadas à vida e às suas vicissitudes (Emidio, 2011, p. 53).

No poema, a imagem da mãe tradicional, sem complexidade, foi desconstruída, e a faceta destrutiva mencionada por Emidio transparece. E, por isso, as várias indagações se essas diferentes imagens – a “deusa embriagada”, a “cativa mãe mutante” e a “mãe que devora heróis” – devem ser mortas. São avatares dessa faceta temida da Grande Mãe. Essas imagens desafiam a ideia de uma mãe idealizada, explorando os diferentes ângulos e a complexidade da experiência materna. Quer-se da Grande Mãe apenas o poder nutridor e benfazejo. De acordo com Emidio:

Na mitologia, a busca pelo pai simboliza o encontro com seu próprio caráter e com seu próprio destino, e é posterior à ligação com a mãe e a Mãe Terra. A partir daí podemos pensar na profunda ligação existente entre vida e feminino. Nascemos da terra-feminina, nos relacionamos toda a vida com figuras femininas e, quando morremos, voltamos para ela, percorrendo e fechando o ciclo da vida (Emidio, 2011, p. 54).

Nesse sentido, cumpre à mãe abrir caminho para o pai e acolher no final. O que acontece no intermédio do início ao fim, é honraria doada ao progenitor. Pertence a ele o “encontro com o próprio caráter e com seu próprio destino”.

Camila Goods Damm observa, sobre o arquétipo da Grande Mãe, que:

Para os homens, porém, a falta do marco biológico levou à criação de ritos de passagem “artificiais”, arquitetados em torno de intenções sociais e espirituais. O universo infantil e a dependência maternal devem ser deixados para trás; por isso, muitos desses rituais envolvem uma experiência impactante, potencialmente violenta ou traumática, cuja sobrevivência faria o menino renascer como homem. O monomito, a jornada do herói, é completamente dominado por protagonistas masculinos em grande parte porque era o homem, tradicionalmente, que empreendia esse árduo e radical processo de maturação social (Damm, 2019, p. 43).

Seria o poema uma exortação ao herói-homem que necessita desvencilhar-se da Grande Mãe? Por isso o poder e autoridade materna são colocados em xeque no poema, mais especificamente na última estrofe, quando é atribuída à mãe a capacidade destrutiva de devorar heróis graças à nutrição de seu ventre castrador? Nesse sentido, importante destacar que os valores que ainda ecoam do patriarcado também constroem alçózes inesperados, pois há mulheres que fazem uso de sua força enquanto mães para dominarem sua prole. Criam indivíduos submissos e incompetentes até para se autogerirem. Para Jung, a referência a "mãe" está fortemente ligada ao conceito de arquétipo da Grande Mãe, que representa a figura materna primordial, associada a aspectos de nutrição, proteção, sabedoria, fertilidade e poder feminino. Poderosa e profundamente influente nos psiquismos individuais e coletivos, essa figura pode se manifestar de diversas formas, como deusas da fertilidade, mães protetoras, divindades da terra, entre outras representações míticas. Jung acreditava que os arquétipos, incluindo o da Grande Mãe, influenciam profundamente a psique humana e podem emergir em sonhos, fantasias e imagens simbólicas. O reconhecimento e a integração desses arquétipos são vistos como parte do processo de individuação, ou seja, do desenvolvimento de uma identidade pessoal única e integral.

Assim, fica evidente que Vilela aposta na complexidade que envolve não apenas a figura feminina, mas uma das principais facetas ligadas ao "ser mulher": a faceta materna.

O lugar familiar da mulher também é destaque no "Poema 41", igualmente contido em *O ócio dos Anjos ignorados*:

Poema 41

Junto à angústia
doméstica, o tempo vinca
o rosto da mulher
e ela vê os filhos
maiores que os seus cuidados.

Os sonhos trituram-se
como banalidades cotidianas
e os olhos choram sobre cebolas
cortadas.

Os entediados sentidos da mulher
comovem-se apenas com os

acinzentados sarçais
ladeados por árvores
sem folhas.
(Vilela, 2010, p. 385).

É ao lado da angústia doméstica que a face da mulher vai perdendo a jovialidade. O tempo passa e então a mulher percebe que os filhos já estão crescidos, “maiores que seus cuidados”, e o que sobrou para ela é o rosto vincado pelo tempo. O envelhecimento, talvez prematuro, e, possivelmente, o desgaste emocional, demarcam o lugar e o papel da mulher na sociedade em que as vozes do patriarcalismo ainda ressoam altissonantes. O trabalho materno, que apesar de ser considerado algo tão “sacralizado” ainda neste tempo, é extremamente desvalorizado, e cobrou um preço caro da persona poética.

Os sonhos dessa mulher, que nunca passaram de “banalidades cotidianas” para os olhos desavisados, foram triturados nessa máquina de destruição de almas femininas. Com os filhos crescidos, e já não dependentes do cuidado materno, o que resta é chorar um choro inautêntico sobre cebolas cortadas. A desilusão e desencanto são os sentimentos que sobraram diante da falta de reconhecimento e oportunidades para as aspirações e sonhos. Realidade de muitas mulheres, que não raro são subordinados às demandas do ambiente doméstico e das expectativas sociais. Cabe, aqui, trazer a reflexão de Thassia Emidio a respeito da perspectiva freudiana a respeito da mulher:

Ao discorrer sobre feminilidade, ainda em 1932, Freud passa por todo o caminho que construiu em seus estudos sobre a mulher, desde a questão da histeria e dos primeiros diagnósticos desta como uma patologia concernente à mulher, a diferenciação entre os sexos como já discutido anteriormente e a vivência do complexo de Édipo, para então chegar à questão da maternidade. Nesse texto o autor considera três destinos para a vida de uma mulher em confronto com a própria castração: a frigidez, a virilidade e a maternidade. Porém, Freud pontua que a única possibilidade de tornar-se uma mulher de verdade é a via da maternidade, em que o filho passa a ocupar o local do falo, objeto desejado (Emidio, 2011, p. 87).

A partir dessa ótica, o lugar social destinado à mulher parece igualar-se com o delineado no poema em análise. E essa eu lírica, a castrada por natureza, vê sua utilidade, embasada na maternidade, visivelmente ameaçada no momento em que os filhos se tornam “maiores que seus cuidados”. É o falacioso discurso social que atribui uma posição à mulher pautada no outro. No outro-homem, no outro-marido, no

outro-filho. A mulher não existe por si só. Ela existe em função do ato de ser filha de alguém, esposa de alguém, mãe de alguém. Tirar-lhe essa posição, dentro dessa visão deturpada, é o mesmo que tirar-lhe a utilidade, tirar-lhe a vida. O que lhe resta é uma existência acinzentada, moribunda, sem vigor, como a da eu lírica do poema. Não há consciência do sagrado que habita essa mulher. Falta a ela reencontrar sua Mulher Selvagem. Está presa nos calabouços de Barba-azul e precisa desvencilhar-se dessa prisão. Conforme teoriza Pinkola Estés,

O desenvolvimento de uma relação com a natureza selvagem é uma parte essencial da individuação da mulher. Para que isso possa se realizar, a mulher precisa penetrar nas trevas, mas ao mesmo tempo não pode cair irreparavelmente numa armadilha, ser capturada ou morta seja no caminho de ida seja no de volta. A história do Barba-azul fala desse carcereiro, o homem sinistro que habita a psique de todas as mulheres, o predador inato. Ele é uma força específica indiscutível que precisa ser contida e mantida na memória. Para conter o predador natural da psique, é necessário que as mulheres permaneçam de posse de todos os seus poderes instintivos. Alguns deles são o insight, a resistência, a tenacidade no amor, a percepção aguçada, o alcance de sua visão, audição apurada, os cantos sobre os mortos, a cura intuitiva e o cuidado e com o seu próprio fogo criativo. [...] O Barba azul simboliza um complexo profundamente recluso que fica espreitando as margens da vida da mulher, observando a espera de uma oportunidade para atacar (Estés, 2018, p. 58-59).

A mulher, eu lírica do poema, não está em posse de sua Mulher Selvagem. Parece nem mesmo conseguir se comover genuinamente. Tão desolada está que a descrição dos "acinzentados sarçais/ ladeados por árvores/ sem folhas" evoca uma imagem de desolação e solidão, indicando o isolamento emocional e a falta de estímulo na vida dessa mulher, o que pode ser interpretado como uma crítica à falta de valorização, apoio social e emocional para as mulheres, especialmente quando suas vidas são centradas no trabalho doméstico e no cuidado dos outros. Ou seja, essa mulher que abnegou de seus sonhos em função dos filhos, agora encontra-se só, tendo como única fonte de comoção os sarçais, destituídos de folhas, assim como ela é destituída de sonhos. A ausência de folhas nos sarçais simboliza a falta de renovação e esperança na vida dessa mulher. As folhas são frequentemente associadas ao crescimento, renovação e vitalidade. A ausência delas denota um ambiente desprovido de esperança e oportunidades para o florescimento e crescimento pessoal, ressaltando uma sensação de estagnação e falta de perspectiva. Essa mulher é um galho que se deixou decepar. Não florescerá.

A mulher parece estar relegada à solidão. Seja seguindo a norma e desistindo

de seus sonhos para ser a cuidadora, seja transgredindo aquilo que está posto. Veja-se o “Poema 3”, originalmente presente na obra *A rede do anjo*:

Poema 3

Esfumada névoa,
percebeste que pássaros
cegos despedaçaram os limites
comuns do amor:

tens estado, desde então,
irrecuperavelmente
só.
(Vilela, 2010, p. 421).

Aqui, congregam-se metáforas que remetem à opressão e liberdade. A imagem da névoa pode ser interpretada como uma referência à opressão ou a falta de clareza nas relações interpessoais, especialmente no contexto do amor. Os pássaros cegos, por sua vez, que “despedaçaram os limites/ comuns do amor” representam a quebra de expectativas sociais ou normas de gênero que restringem a expressão genuína do afeto. Dentro de uma análise feminista, tais versos podem ser lidos como uma crítica à maneira como as mulheres são frequentemente limitadas por normas sociais rígidas em seus relacionamentos. A eu lírica conforma-se à imagem dos pássaros cegos que, não tendo visão, são incapazes de voar livremente e explorar seu ambiente da mesma forma que um pássaro com visão. Dentro dessa metáfora, o pássaro cego pode representar alguém que está limitado em sua capacidade de se mover ou agir livremente, talvez devido a circunstâncias externas ou a uma falta de entendimento do mundo ao seu redor, o que pode refletir a experiência de indivíduos que se sentem restritos em suas vidas devido a barreiras sociais, econômicas ou emocionais. Porém, apesar dessa aparente debilidade, ela consegue despedaçar os limites impostos. Contanto, não sem sofrer represálias.

A solidão descrita no poema pode ser entendida como uma consequência da quebra desses “limites comuns do amor”. Ou seja, pode-se compreender que há a sugestão de que as mulheres que desafiam as normas de gênero e se recusam a se conformar com expectativas sociais muitas vezes acabam isoladas ou marginalizadas. A palavra “irrecuperavelmente” intensifica esse estado, demonstrando uma permanência nessa solidão, como se a quebra das normas de gênero tivesse consequências irreversíveis para a eu lírica, interpretando-se como uma reflexão sobre a dificuldade de desafiar as expectativas sociais e encontrar aceitação e

pertencimento depois de fazê-lo, especialmente dentro de um contexto patriarcal.

O poema pode ser lido como uma exploração da experiência feminina de desafiar as normas de gênero e enfrentar a consequente solidão e isolamento, o que se coaduna com as experiências de muitas mulheres que lutam contra as expectativas sociais e buscam autenticidade e liberdade em suas vidas amorosas e pessoais.

Esse “massacre” a tudo que a mulher faça que não esteja de acordo com a expectativa social, predominantemente masculina, também pode ser observada no “Poema 66”, de *O ócio dos Anjos ignorados*:

Poema 66

Que venha o teu anjo
com a espada em brasa
para cravá-la na minha poesia.

Tem sido sempre assim:
o teu anjo,
disfarçado em acaso,
massacre em mim
o passo contrário ao teu.
(Vilela, 2010, p. 410).

Primeiramente, importante recorrer à mítica de que todo indivíduo possui um anjo. Símbolos da ligação entre o Deus Pai (princípio masculino supremo) e os homens, os anjos também representam os executores da vontade de Deus. Segundo Chevalier e Gheerbrant,

Os Anjos formam o exército de Deus, sua corte, sua morada. Transmitem suas ordens e velam sobre o mundo. Os Anjos ocupam um lugar importante na Bíblia. Sua hierarquia está ligada à sua proximidade do trono de Deus. Citemos os nomes dos três principais arcanjos: Miguel (vencedor dos dragões), Gabriel (mensageiro e iniciador), Rafael (guia dos médicos e viajantes) (Chevalier; Gheerbrant, 2002, p. 61).

O “anjo” neste contexto pode ser abordado como uma representação simbólica da figura masculina máxima do cristianismo, além de, no poema, possivelmente representar alguém com autoridade, poder ou influência sobre a eu lírica. A imagem da “espada em brasa” representa uma figura forte e até mesmo intimidante, que traz consigo elementos de proteção, julgamento ou punição.

A eu lírica demonstra que a intervenção do anjo, que crava sua espada em brasa em sua poesia, já é costumeira. O primeiro verso da segunda revela que “Tem sido sempre assim”. Ou seja, a eu lírica já está, de certa forma, acostumada a ser

“punida” pelo anjo toda vez que apresenta “um passo contrário”. Esse passo contrário pode ser considerado análogo à quebra dos limites pelos pássaros cegos do poema anteriormente analisado, enfatizando, ao mesmo tempo uma dinâmica de submissão, em que as eu líricas buscam a presença ou ação do masculino, mas também se encontram brechas de escape, mesmo que isso implique em enfrentar desafios ou sofrimento.

A relação entre a eu lírica e o anjo parece ser desigual em termos de poder e influência. Enquanto o anjo é retratado como uma figura forte e determinada, a eu lírica parece estar em uma posição de vulnerabilidade ou dependência, em que ao anjo é dado o direito de influenciar até mesmo a expressão artística. O poema apresenta o impacto do anjo sobre a eu lírica como um “massacre”, um conflito ou confronto entre as vontades dela e do anjo. O verso “o passo contrário ao teu” indica uma resistência por parte da voz lírica às expectativas ou direcionamentos do anjo, mesmo que essa resistência leve ao sofrimento ou à dor.

Vale salientar que a menção ao anjo “disfarçado em acaso” prenuncia que sua presença ou intervenção pode não ser imediatamente reconhecida ou óbvia, podendo apontar para a complexidade das relações interpessoais e para a maneira como as influências masculinas se manifestam de forma sutil ou indireta na vida da mulher. Há que se estar em alerta, conforme atentou Cixous:

Oblíquo e vestido de modernidade, o demônio da interpretação vende a elas, com significantes cheios de brilho, as mesmas algemas e outros encantadores feitiços: segunda versão, a “iluminada”, de seu pudico rebaixamento. Qual castração você prefere? De qual deles você gosta mais, aquele do pai ou aquele da mãe? Olha esses olhinhos lindinhos, veja, menininha bonitinha, compre meus óculos e você verá a Verdade-Mim-Eu te dizer tudo no que você deve acreditar. Coloque-os e dê aquela olhada fetichista (porque você sou eu, o outro analista, é o que estou a te ensinar) sobre o teu corpo e o corpo do outro. Você vê? Não? Espere, vão te explicar tudo, e você saberá enfim a qual espécie de neurose você está filiada. Não se mexa, vamos fazer teu retrato, para que você comece logo a se parecer com ele. Sim, elas constituem uma legião, as ingênuas no primeiro e no segundo grau. Aquelas que estão a retornar, se elas têm coragem de gritar às margens da teoria, são logo interpeladas pelos policiais do significante, fichadas, repreendidas pelas regras que elas supostamente conhecem; colocadas com malícia num lugar preciso na cadeia que se forma sempre em benefício do “significante” privilegiado. Somos reunidas em torno do fio que, se não te conduz ao Nome do Pai, te conduz, em seu lugar, e parecendo ser novidade, à mãe-fálica (Cixous, 2022, p. 57-58).

Ou seja, há novas formas, “disfarçadas em acaso”, “esfumada névoa”, de se

oprimir e agrilhoar o feminino. As formas que aparecem do lado direito do bordado, enfeitadas de quinquilharias. As formas aparentemente banais, inocentes, inofensivas, mas que servem tão bem ao patriarcado quanto os métodos antigos de dominação. Muraro teoriza que:

as sociedades patriarcais caracterizam-se por um profundo medo da mulher, concretizado nos fortes tabus referentes à menstruação, à nudez ou ao parto, o que leva a um acentuado antagonismo entre os dois gêneros. Com isso, estas sociedades controlam a reprodução e o trabalho das mulheres. E é através das leis e da institucionalização, ou seja, através de ordens abstratas derivadas da palavra, principalmente da palavra escrita, que é inventada junto com a sociedade agrária, que estas violências podem ser praticadas. Não é o status desigual e o controle sobre as mulheres que importam, mas sim os conceitos que estão na base deste controle e da supremacia masculina. O patriarcado, com esta rede de conceitos e controles, transforma então, para sobreviver e consolidar-se, os laços afetivos existentes entre homens e mulheres, entre mães e filhos e entre as mulheres entre si em relações de poder (Muraro, 2002, p. 64-65).

Muraro enfatiza que não é apenas o status desigual das mulheres que é preocupante, mas sim os conceitos subjacentes que sustentam esse controle e a supremacia masculina. Ela destaca que o patriarcado se consolida através de uma rede de conceitos e controles que transformam os laços afetivos entre homens e mulheres, mães e filhos, e até mesmo entre mulheres, em relações de poder, ressaltando a importância de questionar não apenas as estruturas sociais e políticas que perpetuam a desigualdade de gênero, mas também os fundamentos conceituais e culturais que sustentam essas estruturas. Ao entender como o patriarcado opera através de ideias e normas internalizadas, é possível desafiar e transformar essas estruturas de poder, promovendo uma sociedade mais igualitária e justa para todos os gêneros.

Dessa forma, este poema revela a luta contra o poder masculino, que busca incessantemente subjugar e controlar a voz poética, também manifestada no domínio da linguagem e das instituições, conforme observado por Muraro. Neste contexto, a expressão artística se destaca como uma forma de resistência contra essa opressão, ao reivindicar um espaço alternativo para a mulher no imaginário coletivo.

No “Poema 26”, de *A rede do anjo*, nota-se a presença de uma eu lírica que deseja transformar-se:

Poema 26

Da janela sobre o mar,
sem saudades eu dou adeus
a mim mesma;

faço-me outra,
e nova.

Quero trazer-me alegre
à luz do dia ou da noite,
sossegar-me nas trovoadas,
evitar as esporas do vento
nos meus cabelos.

Inútil esforço,
sei. Aos meus olhos
cola-se, diariamente,
uma alma de estopa áspera,
embora rara.
(Vilela, 2010, p. 444).

As primeiras estrofes do poema mostram a presença de uma voz poética ansiosa por mudanças, ansiosa por se renovar e se tornar outra. Elas marcam a despedida de uma identidade anterior. O verbo "faço", conjugado no presente do indicativo, enfatiza o poder dessa mulher de se reinventar. Ela está na linha de frente de sua própria reconstrução.

Na terceira estrofe, o objetivo dessa nova mulher é revelado: encontrar alegria e tranquilidade, independentemente das condições externas, seja de dia, à noite, durante tempestades ou ventos, reivindicando o direito da mulher de buscar sua própria felicidade e paz interior, sem ser afetada pelas pressões sociais ou pelas adversidades externas. O que importa é ela, não o mundo exterior, não as expectativas impostas a ela.

É importante destacar a imagem da janela sobre o mar. Segundo Chevalier e Gheerbrant,

Símbolo do da dinâmica da vida. Tudo sai do mar e tudo retorna a ele: lugar dos nascimentos, das transformações e dos renascimentos. Águas em movimento, o mar simboliza um estado transitório entre as possibilidades ainda informes as realidades configuradas, uma situação de ambivalência, que é a da incerteza, de dúvida, de indecisão, e que pode se concluir bem ou mal (Chevalier; Gheerbrant, 2002, p. 592).

No poema, é observada pela eu lírica a dinâmica da vida através da janela, que simboliza a receptividade. Assim, é com essa receptividade que a eu lírica celebra sua

nova vida, despedindo-se sem saudades daquilo que já foi. Contudo, surge uma contradição interna, destacada na última estrofe do poema. Apesar de sua determinação em mudar e de seu desejo de ser outra, a adversidade persiste. Resquícios indeléveis do passado permanecem. Sua alma rara, como uma "estopa áspera", continua presente em seus olhos, mesmo diante de suas transformações. Isso significa que, por mais que ela mude, seu passado ressoa alto no presente.

Libertar-se completamente não é uma tarefa simples. Reinventar-se demanda esforço contínuo, pois a sociedade permanece praticamente inalterada. E o preço da liberdade é elevado. A identidade feminina foi moldada em um sistema repleto de preconceitos, restrições e inibições, e se desvencilhar completamente desse contexto é um processo quase impossível.

O “Poema 29” de *A rede do anjo*, também tematiza a mudança:

Poema 29

Vou me sabendo sem remansos.
Por vezes o mar estronda
dentro de mim
e tempestades medonhas me obrigam
a descer aos porões, a reconhecer-me
nas escotilhas fechadas da minha
incômoda solidão.

Difícil reconhecimento, porém.
Eu já sou muitas.
Meus olhos, é verdade,
ainda se mantém amorosamente
indiscretos, e minha alma busca
da palavra a seduções segredosas
que me ardem no peito.

Mas já não me deixo
possuir.
(Vilela, 2010, p. 447).

A eu lírica visivelmente se encontra em um processo de autoconhecimento e autoaceitação. Ela reconhece a complexidade de sua identidade – “difícil reconhecimento, porém” – e a presença de várias facetas dentro de si – “Eu já sou muitas.” – Esse reconhecimento da multiplicidade da identidade feminina é algo importante, pois apresenta-se como uma forma de desconstrução dos estereótipos e normas de gênero restritivas. A eu lírica reconhece-se “sem remansos”, sem águas calmas, sem estagnação. Em vez de uma existência estática e sem desafios, a eu lírica encontra-se, por vezes, em meio a tempestades que a obrigam a descer aos

porões da solidão. Nota-se mudança e movimento contínuo, em uma espécie de aprendizagem e autoconhecimento solitário.

Novamente surge a imagem do mar, usado como uma metáfora poderosa para indicar os sentimentos e emoções interiores da eu lírica. Ele representa não apenas a calma e a serenidade, mas também a tempestade e a turbulência. Essa dualidade pode ser interpretada como uma reflexão das experiências femininas, que podem ser marcadas por uma variedade de emoções complexas e contraditórias.

Outra vez, reconhecer-se implica enfrentar momentos de solidão e isolamento, representados pela imagem dos "porões" e das "escotilhas fechadas". Esses espaços simbolizam os cantos mais sombrios e menos explorados de sua própria mente e alma. A jornada em direção a esses espaços é um ato de coragem e autoconhecimento, refletindo a busca feminina por uma compreensão mais profunda da própria identidade e de sua sexualidade.

Porém, a eu lírica tem consciência que, de alguma forma, deseja “as seduções segredosas” que lhe “ardem o peito”. Tais versos deflagram a busca da eu lírica por uma conexão emocional e intelectual profunda, tanto através da observação do mundo ao seu redor quanto da busca por expressões linguísticas que possam alimentar sua alma e despertar suas emoções mais profundas, desejando experiências e palavras que transcendam o cotidiano e toquem o âmago de sua existência.

Na última estrofe, a eu lírica afirma que não mais se deixa possuir, recusando ser dominada ou controlada pelos outros, o que pode ser entendido como um ato de resistência contra as estruturas patriarcais que historicamente restringiram a autonomia e a liberdade das mulheres. Segundo Flávia Marquetti:

A passividade absoluta, ou em termos semióticos: o *não querer*, *não saber* e o *não poder*, que caracterizam um “*não sujeito*”, é valorizada na figura feminina, sobretudo em relação ao sexo. Observa-se, nesse momento, a transformação do sujeito-feminino em objeto do desejo da sociedade patriarcal e cristã (Marquetti, 2013, p. 22 – grifos da autora).

Ora, a eu lírica do poema deseja. Distintamente das princesas dos contos de fada, a voz poética sabe-se mulher em toda sua sexualidade. Porém, seu desejo é livre e não se deixa possuir. Apesar de isso colocá-la face a face com a solidão, prefere corajosamente enfrentar os porões a ser passiva. Seu corpo é um território em decolonização, ao gosto do que apregoa Cixous ao comparar o corpo feminino ao

continente africano, sempre em busca de libertação, em constante processo de decolonização. Nossa latinidade entende bem esse processo. Irmanados ao território africano também nos decolonizamos.

Decolonizamos nosso pensamento, nossas emoções, nossos corpos. Aliás, nossos corpos femininos, ainda subjugados brutalmente, anseiam diariamente pela decolonização. Uma vez mais, compreender-se em sua multifacetada experiência relega a mulher a consequências sociais, o que leva ao entendimento que, mesmo no século XXI, a mulher que não se deixa definir pelo padrão vigente estará exposta a algum tipo de retaliação, em que a solidão, geralmente, é um dos principais destinos.

Dos poemas de Arriete Vilela analisados até aqui, nota-se que a poeta não negligencia a importância da escrita feminina como uma ferramenta de libertação e autonomia. Respeito, resistência, igualdade e liberdade feminina são temas que movem seu fazer poético.

A arte, como manifestação fulcral dos ensejos humanos é fundamental para a disseminação de novos padrões, bem como para que seja possível reconhecer que a luta feminina se mantém constante já há muitos anos e que não podemos arrefecer. É essencial que as vozes femininas que ecoam em diversos meios sejam amplificadas, para que o retrocesso não silencie as décadas de luta e conquistas que nos precederam.

5 MARIA TERESA HORTA E ARRIETE VILELA: INCONSONÂNCIAS E CONVERGÊNCIAS

Contaminem a escola/ Violentem as virgens/
Aprisionem os livros/ Escrevam a história//
E queimem as bruxas/ Deixa queimar/
Queimem as bruxas/ Quem vai queimar?
(Pitty).³⁷

Maria Teresa Horta e Arriete Vilela são duas vozes potentes. Ambas iniciam suas trajetórias poéticas em meio ao radicalismo de regimes políticos ditatoriais. Em um momento em que a produção feminina cumpre o papel de dar vazão ao universo feminino na literatura, as escritoras também encaravam, respectivamente, o Salazarismo em Portugal e o Golpe de 64 no Brasil. É nesse contexto de repressão que a jornada dessas mulheres tem seu começo.

O primeiro elemento de análise da obra das autoras que revela formas distintas em seu fazer poético é o posicionamento político e combativo que fica bem evidente, principalmente, no livro *Mulheres de abril*, de Maria Teresa Horta, que transforma muitos de seus poemas em verdadeiros manifestos. Observe-se o poema “Mulher nova”, que originalmente faz parte da obra citada:

Mulher nova

À Inácia,
operária na Philips

Tens um cravo
nas mãos
e vens de Abril

operária a construíres-te
pouco a pouco

Trazes constante em ti
o desafio

Mulher nova
a crescer
vinda do povo
(Horta, 2009, p. 494).

O poema retrata uma figura feminina inserida em um contexto de luta e mudança, relacionado ao período histórico da Revolução dos Cravos em Portugal,

³⁷ PITTY. “Quem vai queimar?”. In: PITTY. **Anacrônico**. Brasil: Deckdisc, 2005. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/1JQ9ZIZ9hzLB87VQJCATWL>. Acesso em 15 de abril de 2024.

evento marcado pela emancipação, resistência e abertura política. O símbolo do cravo nas mãos é utilizado para evocar o espírito de revolução e liberdade associado a esse acontecimento histórico. A menção ao mês de "Abril", no terceiro verso, alude diretamente a esse evento, que promoveu mudanças significativas no país. A origem da mulher a partir desse evento ressalta sua busca por emancipação e igualdade dentro dessa sociedade ainda desigual no que diz respeito aos direitos de homens e mulheres.

A segunda estrofe, "operária a construíres-te/ pouco a pouco", ilustra o processo gradual de autoconstrução e autoconhecimento pelo qual a figura feminina passava, em paralelo à emancipação do país do regime ditatorial. O termo "operária" pode ser interpretado tanto literalmente, indicando uma trabalhadora, quanto metaforicamente, significando o árduo trabalho necessário para seu crescimento e desenvolvimento pessoal. Além disso, essa palavra pode também aludir ao trabalho invisível e frequentemente subestimado que as mulheres desempenham em suas vidas diárias, incluindo as tarefas domésticas não remuneradas e o esforço constante para se afirmarem como indivíduos em uma sociedade que muitas vezes limita suas oportunidades. Portanto, a nova mulher retratada no poema está em um duplo processo de (re)construção: ela se desenvolve como trabalhadora e sujeito de direitos, ao mesmo tempo em que redefine sua própria identidade e seu papel na sociedade.

Os versos "Trazes constante em ti/ o desafio", pertencentes à terceira estrofe, delineiam a ideia de um desafio persistente ao qual as mulheres estão sujeitas, enfrentando obstáculos contínuos em sua jornada, tanto a nível pessoal quanto social. Estes desafios abrangem questões como sexismo, discriminação de gênero e as batalhas cotidianas das mulheres para superar tais barreiras.

Os versos finais do poema ressaltam que essa nova mulher não tem suas raízes nas classes privilegiadas, mas sim uma conexão com suas origens populares, demonstrando uma narrativa de transformação emergindo de suas raízes de menos prestígio social. O termo "mulher nova" prenuncia um processo de amadurecimento e crescimento em curso. Conforme observa Heloisa Buarque de Hollanda,

O ponto de vista estratégico dos ativismos unifica o pessoal e o coletivo, parte do local e se veem mais como sujeitos sociais do que como sujeitos políticos. Muitas vezes manifestam-se por direitos de seus corpos exigindo serviços, igualdade social, direitos humanos. Saem do universal abstrato para o universal concreto. Essa é também a linguagem política da chamada quarta onda do feminismo. A marca

mais forte deste momento é a potencialização política e estratégica das vozes dos diversos segmentos feministas interseccionais e das múltiplas configurações identitárias e da demanda por seus lugares de fala (Hollanda, 2020, p. 12).

Horta, apesar de produzir na década de 70, antecipa o que Hollanda preconizará em 2020, pois seu poema já aborda temas de resistência, autodescoberta e desenvolvimento, utilizando símbolos como o cravo e referências históricas como o mês de abril para transmitir uma mensagem de esperança e determinação feminina a respeito de algo muito concreto: o lugar que a nova mulher deseja tomar na sociedade democrática que ela ajudou a conquistar. Ela demonstra que o espaço da nova mulher não está apenas confinado ao ambiente doméstico, mas sim busca a autonomia, igualdade e liberdade, sendo um ponto fulcral a questão de referir-se, principalmente, às mulheres marginalizadas, provenientes das classes trabalhadoras, já fazendo, assim, menção aos 99% das mulheres esquecidas pela crítica feminista eurocêntrica. Horta deixa claro em *Mulheres de abril* que a revolução dos cravos terminou. Porém a revolução feminina precisa continuar, até que a violência contra a mulher seja extirpada, até que a mulher tenha direitos trabalhistas igualitários, até que todas as mulheres tenham condições de se autogerir, até que tenham plena liberdade.

A abordagem direta, envolvendo um posicionamento político que resgata eventos da abertura política, não se faz presente na lírica de Vilela. Seus poemas não exibem esse tom combativo. Horta retrata a mulher como uma força beligerante, de resistência não apenas individual, mas também nos movimentos coletivos. Vilela não segue essa linha. Em sua lírica, sua perspectiva é mais existencialista.

Por outras palavras, é possível afirmar que a poesia de Vilela não falha em apresentar uma qualidade combativa. No entanto, o embate que se desenvolve em sua obra é distinto daquele encontrado na poesia de Horta. Ele é caracterizado por um conflito interno, influenciado pelo existencialismo, e concentra-se na transformação necessária do interior da mulher. Na perspectiva da filosofia existencialista, a vida humana é concebida como intrinsecamente carente de um significado objetivo. Em vez de procurar um propósito predefinido, os existencialistas destacam a importância de criar significado por meio de escolhas autênticas e compromissos pessoais, vendo-os como fundamentos subjacentes que conferem coerência e sentido à existência do ser. Em suma, é por meio da mudança interna que se abre a possibilidade de transformação externa. Essa abordagem não subestima a luta coletiva, mas tampouco desvaloriza o confronto diário enfrentado pelas mulheres

em nível individual para reconfigurar sua própria mentalidade e percepção do mundo ao seu redor. Recorro, aqui, ao existencialismo justamente porque enquanto o individualismo é interpretado com uma ênfase excessiva nos interesses pessoais em detrimento do bem-estar coletivo, o existencialismo busca equilibrar a liberdade individual com a responsabilidade social.

Outro tema bem demarcado na lírica de Horta é a violência física contra a mulher. Veja-se o poema “Cantar a uma mulher assassinada enquanto dormia”, que também faz parte da obra *Mulheres de abril*:

Cantar a uma mulher assassinada enquanto dormia

Estavas na cama
com o filho deitada
chegou-se-te o homem
não te disse nada

Dormias cansada
o corpo largado
no meio da cama com o menino
ao lado

Chegou-se-te o homem
trazia um machado

– Marido! – dirias
Para quê o machado?

Mas tu já dormias
e não percebias a morte – o machado
que o homem trazia
coração fechado

– Marido! – dirias
Que morte tão crua me trazes de França
sem outro recado!

Mas tu já dormias
vencida e esquecida
o corpo apartado
E o homem tremia
as mãos no machado
olhando o teu sono e vendo o menino
deitado a teu lado

– Marido! – dirias
Qual foi o pecado?

Mas tu já dormias
e o som não ouvias
de erguer o machado

Chegou-se-te o homem
 mais perto, curvado
 Colhendo o ciúme do teu peito nu
 tanto imaginado

– Marido! – dirias
 Que dor encontraste
 de França tornado?

Mas tu já dormias
 alheia ao pranto
 ao quanto de braços o perigo crescia

Levantou o homem
 mais alto o machado
 perdido de ti
 esquecendo o menino deitado a teu lado

– Marido! – dirias
 Que ódio sedento por mim te cresceu
 Que mal fiz eu?

Mas tu já dormias
 e dele o ciúme
 tu desconhecias

E o homem curvado
 de súbito se ergueu
 brandindo o machado que no teu pescoço
 três vezes desceu

– Marido! – dirias
 Que fizeste tu
 da vida que eu queria?

Mas tu já morrias...
 (Horta, 2009, p. 456-458).

O poema evoca uma atmosfera intensa e sombria, retratando um momento de violência doméstica. Inicia-se com uma cena aparentemente tranquila, com a mulher na cama ao lado do filho. No entanto, a chegada repentina do homem sugere uma interrupção abrupta e inesperada. Os versos da segunda estrofe – "Dormias cansada/ o corpo largado/ no meio da cama com o menino/ ao lado" – descrevem a mulher exausta, provavelmente após um longo dia de trabalho. Sua posição no meio da cama, com o filho ao lado, transmite uma sensação de vulnerabilidade e intimidade. O homem chega armado com um machado, elemento que adiciona uma dimensão sinistra à cena, revelando um perigo iminente e uma possível violência.

A voz lírica supõe que, se acordada, a mulher questionaria: "– Marido! – dirias/

Para quê o machado?" – expressando surpresa e confusão diante da situação. No entanto, o fato de estar adormecida a transforma em uma vítima que sequer pode questionar o assassino, deixando evidente que a mulher está inconsciente do perigo que a ameaça, enquanto o homem se aproxima com intenções nefastas.

Na sétima estrofe, nota-se que enquanto a mulher está inconsciente e vulnerável, o homem parece se preparar para cometer um ato terrível, observando friamente a cena. O poema continua com a mulher inconsciente, sem perceber o perigo iminente, enquanto o homem se prepara para cometer o ato final de violência.

A narrativa do poema é intensa e angustiante, explorando temas de violência doméstica e fatalidade. A mulher é retratada como uma vítima indefesa, incapaz de perceber a ameaça que se aproxima, enquanto o homem é caracterizado como o agressor, movido por ciúmes infundados e ódio. O uso do machado como símbolo da violência torna a atmosfera do poema ainda mais opressiva e perturbadora.

Na própria obra, Horta apresenta a notícia em que o poema em questão foi inspirado:

MATOU A MULHER À MACHADADA POR CIÚMES INFUNDADOS
O motorista Manuel Pinto de Oliveira, de 31 anos, emigrado em França, matou sua mulher, Perpétua Fernanda de Oliveira, de 29 anos [...] vibrando-lhe três machadadas no pescoço. Os golpes foram de tal modo violentos que o pescoço da infeliz mulher ficou apenas preso por simples peles. O tresloucado terá vindo a Portugal para cometer o horrendo crime [...]. O criminoso, segundo afirmações que terá produzido, foi levado por ciúmes. O caso suscitou a mais viva repulsa naquela localidade, tanto mais que, segundo testemunhos de populares de Fermentelos, a infeliz mulher era considerada pessoa honesta e trabalhadora. Tudo indica que o crime terá sido cometido enquanto a vítima dormia. Um dos filhos do casal, apenas com oito meses, apresentava sangue numa das faces, o que deixa presumir que na altura estivesse também a dormir junto da mãe (Horta, 2009, 459).

A reportagem jornalística que complementa o poema, datada de 28 de abril de 1977 e publicada no jornal *Diário Popular*, expõe a preocupação da escritora com um dos temas que ainda angustiam os movimentos feministas atualmente: a violência contra a mulher. Na obra, há outros poemas que retratam assassinatos semelhantes, todos baseados em casos reais noticiados pela imprensa.

No poema em questão, a presença do filho dormindo ao lado da mãe amplifica a atmosfera sombria, violenta e carregada de simbolismo. Tradicionalmente, a sociedade associa a figura materna à mais sagrada expressão da mulher. Contudo,

no poema nem mesmo essa representação é poupada. O assassinato da mulher a machadadas, desferidas impiedosamente enquanto dorme ao lado do filho, revela uma realidade cruel: mesmo os mitos estabelecidos pelo patriarcado não conseguem proteger a mulher na sociedade machista e violenta, que a enxerga como mera propriedade.

Mas, em que medida o Sagrado Feminino influencia a questão da violência contra a mulher? Ao examinarmos um dos primeiros discursos que prescreve resignação à mulher diante da opressão que sofre, podemos vislumbrar como o imaginário coletivo contribui para a perpetuação desse mal. Conforme apontado por Fernanda Menin, Lilian Loureiro e Noely Montes Moraes, em “A maldição de Eva: a face feminina da violência contra a mulher”, ao analisar a violência contra a mulher e suas raízes no inconsciente coletivo, percebemos que:

A linguagem mítico-religiosa é bastante elucidativa ao descrever as realidades psíquicas que, de outra maneira, permaneceriam inexprimíveis. Dizer que toda mulher carrega a “maldição de Eva”, e que essa maldição foi promulgada por um deus disciplinador, permite compreender que se trata de um complexo autônomo, agindo independentemente da vontade feminina e que não pode ser evitado, nem controlado, apenas identificado e administrado (Menin; Loureiro; Moraes, 2007, p. 54).

O discurso bíblico, fundamentando o imaginário e a mitologia judaico-cristã, impregna a consciência feminina com a nociva ideia de que a mulher é inerentemente portadora do pecado e do castigo. Ser mulher é considerado um castigo por si só, sendo que eventos como menstruação e parto são integrados na simbologia do pecado original e no consequente castigo atribuído à mulher. A submissão também é uma faceta desse complexo de punições. A carga de tanta culpa imposta sobre o próprio corpo faz com que a mulher seja condicionada desde cedo a aceitar menos do que merece e submeter-se a padrões violentos. A violência extrema enfrentada diariamente por muitas mulheres é, muitas vezes, vista como uma consequência inevitável desse contexto. Por isso, não é incomum que, ao testemunhar casos de agressão, a culpa seja injustamente atribuída à vítima, com justificativas como “ela provocou”, “ela traiu”, “ela não se respeitou”. Além disso, há máximas cotidianas que perpetuam a aceitação de abusos, como “você não merece coisa melhor”, “uma mulher não vale nada sem um homem ao seu lado”, “você não é competente para manter um homem”, “ruim com ele, pior sem ele”.

No caso do poema em questão, a violência se manifesta de maneira

contundente quando o homem se sente no direito de tirar a vida de sua parceira movido pelo ciúme, uma realidade que até recentemente era considerada um atenuante criminal no sistema jurídico brasileiro, em que o homem podia justificar o homicídio como forma de "defender sua honra". Além da violência física, existem outras formas de violência que geralmente permanecem ocultas, como a psicológica, patrimonial e simbólica. Nessa sequência de eventos, é crucial provocar uma mudança no imaginário em relação à própria sacralidade da mulher, a fim de transformar a visão distorcida que o patriarcado incutiu na mulher sobre si mesma.

De acordo com Menin, Loureiro e Moraes, a dominação do imaginário feminino pela perspectiva masculina é tão prejudicial que:

O alto preço a pagar pela adesão exclusiva da mulher ao modelo masculino é a perda do vínculo com os aspectos básicos femininos, representados pelo arquétipo da Grande Mãe. Tais aspectos permitem um relacionamento saudável com o próprio corpo, com a maternidade e com a capacidade de entrega sexual. A alienação da mulher de seus fundamentos femininos, exigida pelo seu tirano interno, traz desequilíbrios hormonais, distúrbios alimentares, compulsões, frigidez e esterilidade, dentre outros quadros psicossomáticos (Menin; Loureiro; Moraes, 2007, p. 68).

Além de afetar a saúde da mulher, esse padrão a torna vulnerável a diferentes formas de violência. Isso é evidenciado no poema, além de ser uma realidade cotidiana. Muitas mulheres perdem suas vidas porque acreditam que seus parceiros não serão capazes de chegar a extremos de violência física, mesmo quando há sinais indicativos do contrário. Isso é, em parte, resultado do discurso patriarcal que promove a submissão da mulher, a ideia de que ela deve construir um lar perfeito e amar seu marido incondicionalmente, entre outras falácias amplamente difundidas.

Em relação à obra de Vilela, embora a violência física não seja tão proeminente em seus poemas, a violência psicológica, verbal e simbólica contra a mulher está constantemente presente. Esse aspecto é particularmente destacado em sua prosa, como no romance *Lãs ao Vento*, em que a narradora expõe a violência vivenciada pelas ancestrais ao longo da obra, e em *Maria Flor etc.*, onde a violência contra a mulher também é um tema de reflexão contínua. Assim, é evidente que o tema da violência contra a mulher é uma preocupação recorrente nas obras das autoras, embora Vilela não o aborde de forma tão contundente em seus poemas. No entanto, o tema da violência simbólica contra o feminino é visível na obra de ambas as poetisas e discutido de forma recorrente.

Como mencionado, a ancestralidade é um tema visível na obra de Vilela, como é evidenciado em seu poema "Poema 33", originalmente presente em *O ócio dos anjos ignorados*.

Poema 33

Água da cacimba
no avental encardido
da infância.

Revejo a avó
longínqua e triste:
miúda flor ressequindo-se
à beira do fogão de lenha;
miúda borboleta esgotando-se
no sopro à brasa do ferro
de engomar;
miúda camponesa desdobrando-se
entre a cuscuzeira de barro
e as pontas da toalha de mesa,
Onde assoa o nariz.

Miúda e bela estrela,
a avó,
mergulhada no abismo
do anonimato.
(Vilela, 2010, p. 377).

Evoca-se, no poema, uma atmosfera nostálgica e contemplativa, na qual emergem lembranças da infância e da avó.

Pode-se interpretar o poema à luz do arquétipo da Grande Mãe, que representa a fertilidade, nutrição, proteção e conexão com a terra. Nesse contexto, a avó na narrativa pode ser vista como uma encarnação dessa figura materna primordial, embora em uma forma mais terrena e humana.

A imagem da água da cacimba evoca a ideia de uma fonte de vida e sustento, remetendo à Grande Mãe como origem de vida e nutrição para seus descendentes. Essa água é contrastada com o avental encardido da infância, é uma conexão entre a pureza da natureza (simbolizada pela água) e a dureza da vida cotidiana (representada pelo avental sujo). Essa dualidade entre o divino e o humano permeia o poema.

A avó, como uma figura maternal, manifesta tanto uma força nutridora quanto uma fragilidade, como evidenciado pelos adjetivos utilizados para descrevê-la ao longo do poema: "miúda flor", "miúda borboleta", "miúda camponesa".

A ancestralidade, retratada pela figura da avó, ecoa os princípios de Chevalier e Gheerbrant, que destacam a importância dos arquétipos na compreensão da cultura e da psique humana:

O ancestral reveste de um caráter sagrado qualquer que seja o objeto ou pessoa assim qualificado. O antigo evoca desde logo uma espécie de elo com as forças supratemporais de conservação. O fato de que um ser tenha resistido à usura do tempo é considerado como prova de solidez, de autenticidade, de verdade. Reúne-se, assim, em misteriosas profundezas, àquilo que se encontre na fonte da existência, algo de que participa numa proporção privilegiada. Aos olhos de certos psicanalistas, de uma forma paradoxal, mas bastante justa, o antigo sugere a infância, a primeira idade da humanidade, bem como a primeira idade da pessoa, a nascente do rio da vida. Colore-se assim como os prestígios do paraíso perdido. Para a simbólica o antigo não é o que está perempto, mas sim o que é persistente, durável, participante do eterno. Influencia o psiquismo como elemento estabilizador e como presença do Além (Chevalier; Gheerbrant, 2002, p. 63-64).

Nesse contexto, a avó da eu lírica encarna a solidez, autenticidade e verdade, sendo sua presença uma ligação com forças supratemporais de conservação, que remontam às origens da existência. Sua história e vivências são percebidas como parte intrínseca das raízes profundas da vida, algo que participa de forma privilegiada dessa fonte primordial. A infância da eu lírica está inseparavelmente entrelaçada à figura da avó, como é comum em muitas infâncias, resgatando a nostalgia da pureza e simplicidade de tempos passados.

Dessa maneira, o poema pode ser interpretado como uma reverência à ancestralidade e à avó como um símbolo do antigo que persiste, influenciando e estabilizando a psique da eu lírica com sua sabedoria acumulada ao longo do tempo.

A descrição da avó como uma "miúda flor ressequindo-se" revela sua humanidade e vulnerabilidade, sem despojá-la de sua sacralidade. Apesar de desgastada pelas responsabilidades domésticas, ela mantém uma beleza interior e uma presença maternal.

As metáforas da borboleta exausta diante do calor do fogão e da camponesa sobrecarregada com suas tarefas reforçam a imagem da avó como uma provedora de vida e sustento, mesmo que isso implique em sacrificar sua própria vitalidade em prol dos outros, assim como a Grande Mãe.

No entanto, apesar de ser "estrela", ou seja, aquela que guia, que rege a sorte, a avó mergulha no "abismo do anonimato". A Grande Mãe também. Há lugar para a

sacralidade feminina no mundo guiado pelos resquícios do patriarcalismo, em que o papel das mulheres, seja no ambiente doméstico, seja na disputa diária por igualdade, é desvalorizado, silenciado, invisibilizado e negligenciado?

Portanto, o poema pode ser lido como uma evocação do arquétipo da Grande Mãe através da figura da avó, destacando sua grande importância e sua presença constante, mesmo nas condições mais difíceis e desafiadoras da vida cotidiana. Em suma, evoca-se uma sensação de reverência e nostalgia, celebrando a importância das figuras femininas nas narrativas pessoais e culturais. “Miúda flor”, “miúda borboleta”, “miúda camponesa”, “miúda e bela estrela”, porém gigante ao guiar os passos das descendentes e abrir caminho para aquelas que já não desejam submeter-se à servidão do patriarcado.

Em “O mais amargo fel”, presente em *Destino*, é possível observar uma das formas como se dá a recorrência à imagem das antepassadas em Horta:

O mais amargo fel

Onde está a mãe que me pariu
a vida,
que me deu a beber um leite envenenado?

Que me arrancou do colo ainda menina
e deixou o meu ombro
desarmado?

Onde está a mãe e o seu afecto aberto?
desassossego mais que clamor
largando o meu peito no deserto?

Que não querendo um coração desfeito
trocou por desapego
o desamor desperto?

Onde está a mãe e o seu olhar atento
às minhas feridas deixadas
em aberto?

Que me abandonou no meio da casa
sem cuidar de me agasalhar
com fogo certo?

Onde está a mãe
de manso prometida?

Aquela que leva pela mão
que põe o afago e na cozinha
coze com amor o nosso pão?

Onde está a mãe
não a madrasta?

Onde está o doce?
Onde está o mel?

Onde está a outra que de mim
é já de mim
o mais amargo fel?
(Horta, 2009, p. 662-663).

Na lírica de Horta, a figura da avó não é uma presença constante, mas a imagem da mãe é frequentemente evocada, como demonstrado no poema acima. Apesar da falta de menções diretas às avós e bisavós em sua obra – o vocábulo avó aparece uma única vez em sua *Poesia Reunida* – a ancestralidade é um tema recorrente, como é possível notar, principalmente, nas obras *Minha mãe, meu amor* e *Rosa sangrenta*. Porém, muitas vezes, essa recorrência ocorre de forma negativa.

Já no título do poema nota-se a amargura e desilusão da eu lírica em relação à mãe ausente. A imagem do fel simboliza o amargor e a decepção, causados pela ausência de amor e cuidado maternos. O poema começa com uma série de perguntas retóricas sobre a ausência da mãe, que é retratada como alguém que não apenas está ausente fisicamente, mas que também falhou em fornecer afeto, cuidado e proteção emocional.

A eu lírica expressa sentimentos de abandono e desamparo, enfatizando a falta de apoio emocional e a sensação de ser deixada à deriva no meio da vida, sem o suporte materno esperado. Assim, há um contraste entre a figura da mãe idealizada, socialmente representada por imagens de afeto, proteção e cuidado, e a figura da mãe real que falhou, não cumprindo com esses papéis, deixando, assim, a eu lírica amargurada. A mãe não corresponde às expectativas tradicionais de amor incondicional. Essa reflexão amplia a crítica à figura materna ausente ou negligente.

Há uma tensão perceptível na relação entre mãe e filha que se manifesta nos poemas de Horta, sendo "O mais amargo fel" e o poema "Maternidade", analisado no terceiro capítulo, exemplos marcantes. Nota-se que não há resposta às onze perguntas elaboradas no poema, deixando a habitual imagem da mãe fragilizada.

A figura materna presente no poema pode ser associado ao arquétipo da Mãe Terrível, isto é, a outra face da Grande Mãe. Nesse sentido, o poema desnuda uma exploração dos aspectos sombrios e desafiadores da relação mãe-filha, evocando o arquétipo da mãe terrível como uma figura poderosa e potencialmente perturbadora

na vida da eu lírica. O texto poético convida à reflexão sobre os traumas e desafios transmitidos de uma geração para outra, enquanto busca uma forma de confrontar e transformar esses padrões negativos em uma jornada de autoconhecimento e cura.

Thassia Emidio, ao teorizar a respeito da construção e manutenção do mito do amor materno, observa que:

Se usarmos uma lente e lançarmos um olhar sobre a maternidade nos tempos atuais, veremos que ela ainda permeia questões como o amor incondicional da mãe pelo filho. Porém, a maternidade varia suas roupagens ao longo do tempo e, como sempre, se atualiza e se configura nos padrões, valores e costumes das sociedades (Emidio, 2011, p. 73).

A forma como a maternidade é vivenciada e percebida pode variar consideravelmente de acordo com os contextos culturais, sociais e históricos. Pode variar de uma mulher para outra, pois diferentemente do que preconiza a sociedade, o talento para a maternidade não é algo intrínseco à mulher. Ademais, os papéis e expectativas associados à maternidade têm evoluído e se adaptado às mudanças nas sociedades. Novos valores, normas e ideias influenciam a maneira como as mães são vistas e como elas experienciam sua própria maternidade. Por exemplo, as oportunidades educacionais e de carreira das mulheres, as mudanças nas estruturas familiares e as transformações nas políticas sociais podem ter um impacto significativo na experiência da maternidade. Vale lembrar que, o pensamento a respeito do ser mulher costuma ser tão limitante que grandes pensadores, como Freud, por exemplo, chegaram a verbalizar que “a única possibilidade de se tornar uma mulher de verdade é pela via da maternidade, em que o filho passa a ocupar o local do falo, objeto desejado” (2011, p. 87).

Segundo o ponto de vista de Rose Marie Muraro,

o laço mais importante que se rompe com o advento do patriarcado é aquele entre mães e filhos. Esta ruptura se dá em relação ao menino em uma idade muito tenra, quando ele começa a viver sua fase edipiana. O medo da castração imaginária tem uma história, e este medo não é estrutural à condição humana, como queria Freud. Como os papéis de homens e mulheres são fabricados pelo patriarcado, também o é esta castração, que vem a ser tão importante para o funcionamento da psique masculina e do sistema patriarcal. Desde que nascem, tanto meninos quanto meninas são capazes de perceber, cada um à sua maneira, que o pai é o dominador da mãe. [...] Como tem que se identificar com o opressor, o menino passa a dessexualizar sua relação com a mãe e, nos casos em que o machismo é mais exacerbado, a desprezá-la, e, com ela, todas as mulheres. Sua libido

a partir de então em grande parte se sublima, isto é, desloca-se para outros objetos que não os sexuais, tais como: o domínio dos outros, o pensamento abstrato, a manipulação, o trabalho, a violência, a competitividade etc. Muito pouco resta para a mulher. Quando se torna adulto, o homem já não é capaz de amar a mulher. Ele cede o desejo sexual do afeto e, com isto, cede também a imagem da mulher. De um lado a esposa, a santa, a sucessora da mãe, que pertence ao domínio do afeto. De outro a prostituta, aquela que pertence ao domínio do prazer. Assim, o homem se divide para não se entregar, pois desde a infância aprendeu que entregar-se ao amor é ser castrado e, portanto, morrer, ser vencido. Por seu lado, a menina, tal como o menino, ama a mãe corporeamente e a quer só para si, mas, quando chega a fase de mudança do objeto do amor — da mãe para o pai —, ela sofre muito menos do que o menino, porque já vem castrada. Seu sexo é interno. Ela não tem nenhum símbolo externo de poder e prazer a perder. Por isso, ela não realiza a mesma ruptura que o homem. Mais tarde, vem a simbolizar menos e dedicar-se mais ao amor. Cada um, pois, homem e mulher, assume o seu lugar no sistema patriarcal a partir do mais íntimo de si mesmo, sem saber que são ambos fabricados para serem o combustível do sistema, vivendo os papéis que este lhes destinou (Muraro, 2002, p. 67-68).

Ou seja, a visão da maternidade é influenciada pela cultura dominante de uma sociedade, incluindo suas normas de gênero, crenças religiosas, sistemas políticos e econômicos, entre outros fatores. Isso significa que as práticas e ideias em torno da maternidade podem ser moldadas por uma ampla gama de influências sociais e culturais. Ou seja, a maternidade é uma instituição dinâmica e em constante mudança e, indiscutivelmente, há a presença da face terrível da mãe, conforme nota-se no poema “O mais amargo fel”, atribuída às mulheres que não se encaixam no papel idealizado pelo sistema.

Emidio apresenta questionamentos importantes quando o assunto em questão é a maternidade:

Na liberdade, muitas vezes aparente, que permeia a contemporaneidade existe uma possibilidade de que a mulher viva o próprio desejo, de que viva sua subjetividade. Mas como vivê-la com tantos padrões construídos? Como a mulher pode viver o próprio desejo em meio a tanta massificação do que é ser mulher e ser mãe? Como viver a liberdade da contemporaneidade e quebrar os paradigmas construídos? Esses paradigmas estão mesmo sendo quebrados, ou continuam permeando as relações contemporâneas? Enfim, o que é ser mulher, ser mãe no mundo hoje? (Emidio, 2011, p. 75).

A eu lírica evidentemente percebe que a mãe não se ajusta ao modelo tradicional da mãe zelosa, construída pela sociedade patriarcal. Este é um tema delicado, pois revela que os paradigmas sociais e culturais sobre o papel da mulher e

da mãe ainda perpetuam expectativas de gênero arraigadas, discriminação e desigualdade de gênero, além de estereótipos persistentes.

No poema, não há uma clareza definitiva sobre se a mãe realmente abandonou a eu lírica. As constatações da ausência são feitas sem que seja concedida à mãe a oportunidade de se defender. Nessa perspectiva, o poema pode denotar uma crítica, destacando o lugar muitas vezes limitado das mulheres na sociedade, onde nem sempre têm a chance de apresentar sua própria defesa quando não conseguem cumprir os papéis tradicionalmente esperados delas.

Em “Poema 59”, de Arriete Vilela, de *O ócio dos anjos ignorados*, a voz lírica dialoga com a mulher que se prendeu à aparente segurança do marido:

Poema 59

Não quiseste,
mulher,
batizar a palavra – novo reino –
como fluído azul dos teus
gestos:

Olhos reticentes
passando à margem
de implausíveis mundos.

Não deixaste,
mulher,
que a Lucidez te arrancasse
a pele
para quê, em carne viva,
pudesses banhar-te em correntes
versos.

Talvez esteja certa,
mulher:
é o ronco do teu
homem
que te protege o sono
dos sonhos.
(Vilela, 2010, p. 403).

Nota-se, nesse poema, questões complexas sobre o papel e a identidade da mulher dentro de uma estrutura patriarcal, abordando temas como autonomia, poder e subjugação. A mulher é retratada como alguém que se recusa a “batizar a palavra” com os “fluídos azuis” dos próprios gestos. Seria com essas palavras que poderia alicerçar novos reinos. Assim, opta por não manter sua própria autenticidade e liberdade. A cor azul, ligada à transcendência, é “o caminho do sonho”:

Nele, o olhar mergulha sem encontrar qualquer obstáculo, perdendo-se até o infinito, diante de uma perpétua fuga da cor. O azul é mais imaterial das cores: a natureza o apresenta geralmente feito apenas de transparência. [...] E material em si mesmo, o azul desmaterializa tudo aquilo que dele se impregna. É o caminho do infinito, onde o real se transforma em imaginário (Chevalier; Gheerbrant, 2002, p. 107).

A mulher não adentra a esse reino do sonho, ao recusar a batizar as palavras com os fluídos azuis”, os quais estão a seu alcance, pois os possui em seus próprios gestos. Essa escolha é consciente?

Os "Olhos reticentes/ passando à margem/ de implausíveis mundos" demonstram que essa mulher não deseja aventurar-se por caminhos desconhecidos. Talvez o medo do desconhecido a impeça de avançar e adentrar nesses “implausíveis mundos”, que poderiam se tornar completamente plausíveis, se desbravados. Há uma desconfiança, uma resistência por parte da mulher em relação a quebrar com aquilo que está de acordo com as expectativas sociais e com os padrões estabelecidos. Ela não permite que a “Lucidez” arranque sua pele, ou seja, a parte mais superficial de seu corpo, para que possa banhar-se em “correntes versos”. A "Lucidez" aqui pode ser interpretada como a consciência crítica ou a percepção clara da realidade. A sugestão de que a lucidez poderia "arrancar a pele" da mulher evoca a ideia de que a compreensão completa da realidade pode ser dolorosa ou traumática, ou seja, a mulher se recusa a enxergar completamente à realidade opressiva que a cerca, prefere não admitir sua própria condição e o sistema que a oprime. Ela se recusa a se submeter a essa lucidez, escolhendo manter sua aparente integridade.

Assim, a mulher não se banha em "correntes versos", perdendo a oportunidade de se libertar através do poder da palavra, da poesia e da arte. Ao manter sua pele intacta, a mulher continua presa aos padrões alienantes.

O poema termina de forma irônica. A voz poética afirma que, talvez, a mulher esteja certa, pois “é o ronco do teu/ homem/ que te protege o sono/ dos sonhos”, enfatizando, de forma cáustica, a ideia de que a proteção oferecida pela figura masculina é necessária para o bem-estar e segurança da mulher. Isso ressalta a dependência de muitas mulheres em relação aos homens na sociedade patriarcal, em que sua própria autonomia e poder são frequentemente negados ou limitados. Salientando-se que, tal proteção, inclusive, protege a mulher de seus próprios sonhos. Ou seja, torna a mulher aquela que enterra seus próprios objetivos em nome da pretensa proteção que possui, como ocorreu com a mulher do “Poema 41”, analisado

no capítulo anterior, que viu os filhos ficando maiores que seus cuidados, e teve os sonhos triturados em meio às banalidades cotidianas e, no fim, só possuiu ao seu lado os sarçais sem folhas.

Também Horta, no mesmo sentido, alerta para o fato de a mulher precisar emancipar-se. Tem-se como exemplo o “Poema de uma mulher dona de casa”, inscrito na obra *Mulheres de abril*:

Poema de uma mulher dona de casa

À Filipa

Sou – direi:
trabalhadora

e a casa o meu tear

Ou teia de minha vida
onde me prendo no lento
dos dias seu desfiar?

Sou – direi:
trabalhadora

e a casa o meu ficar

Fabrico os meses que seco
estendidos como lençóis
na cama do meu esperar
(Horta, 2009, p. 467).

Nesse poema, a eu lírica reflete a respeito do trabalho doméstico e o papel tradicionalmente atribuído às mulheres na sociedade. Inicia-se com a afirmação “Sou – direi: trabalhadora”, enfatizando a identidade da mulher como alguém que trabalha, mas dentro do contexto doméstico. A forma verbal “darei”, presente no primeiro verso, deixa a entender a presença de um espaço de dúvida a respeito de se o trabalho doméstico é ou não é, realmente, trabalho. Isso ressalta que, o reconhecimento do trabalho doméstico como uma forma de trabalho legítima, não garante que, muitas vezes, seja invisível e não remunerado.

A comparação da casa com a “teia de minha vida” indica que a mulher se sente aprisionada dentro de seu papel doméstico, ressaltando a ideia de que as expectativas sociais e as normas de gênero podem limitar a liberdade e a autonomia das mulheres, confinando-as ao espaço doméstico. A expressão “onde me prendo no lento/ dos dias seu desfiar” evoca uma sensação de aprisionamento e monotonia associada ao trabalho doméstico, refletindo a maneira como as mulheres são frequentemente

confinadas a papéis tradicionais de gênero e responsabilidades domésticas, limitando suas oportunidades de crescimento e realização pessoal. E é nessa casa/teia que os dias da mulher vão se destecendo, se findando, sem uma possibilidade de renovação.

A imagem dos "meses que seco/ estendidos como lençóis/ na cama do meu esperar" denota uma espera resignada e passiva pela passagem do tempo. A casa/teia, assim como o marido/proteção do poema de Vilela, transforma-se em armadilhas que dilaceram qualquer perspectiva de futuro dessas mulheres.

Portanto, o poema provoca uma análise sobre as limitações e dificuldades que as mulheres enfrentam no âmbito do trabalho doméstico e nos papéis socialmente atribuídos a elas, sublinhando a relevância de reconhecer e apreciar o labor doméstico das mulheres. Além disso, ressalta a urgência de buscar meios de libertação e fortalecimento dentro desses contextos.

Um ponto significativo de convergência entre Horta e Vilela emerge. Ambas as poetisas, seja por meio de expressões diretas ou imagéticas, criticam o pensamento redutor associado às mulheres e enfatizam a importância da reflexão sobre o papel da mulher na esfera familiar e social. Elas são críticas à alienação e à dependência feminina, apresentando poemas que evidenciam uma perspectiva emancipatória. Utilizando imagens ancestrais, buscam promover o autoconhecimento, a autonomia e a superação das barreiras impostas pelo patriarcado. O ambiente doméstico em si não é o foco de desdém, mas sim os padrões opressivos que induzem à apatia e à estagnação das mulheres.

Outro tópico relacionado à liberdade feminina, evidente tanto na poesia de Horta quanto na de Vilela, é o desejo sexual. Ambas as autoras oferecem poemas que demonstram que o prazer feminino não é considerado tabu. A fim de exemplificar, observe-se o poema "Volúpia", pertencente a *Vadios afetos*, de Vilela:

Volúpia

Redemoinhas,
feito folha seca,
nos caminhos em que sou pássaro:
 colho-te no bico da poesia
 embora tenha o coração despedaçado.

Levo-te então comigo
a mostrar-te o inesperado
que há em todas as coisas.

Na despedida, contudo, o teu desejo

– sentido com urgência –,
é apenas um olhar sem brilho, uma ninharia,
bagatela de feira.

Por isso, minha paixão se esvai como sangue ralo
e recolhe as ressonâncias afetivas da noite
para se embrenhar, outra vez, pelas tortuosas
e atormentadas tentativas de compreensão
da posse amorosa:

amordaçada dama
a clamar por todos os prazeres dos sentidos
que não se legitimam para além dos próprios limites
nem do próprio destino de ser apenas
voluptuosidade do nada.

(Vilela, 2010, p. 312).

Em “Volúpia”, é possível observar que a eu lírica pondera a respeito do desejo e da posse na relação amorosa. O parceiro ou parceira amoroso(a), cujo gênero não se define no poema, encontra-se em um movimento de instabilidade, sendo levado como uma folha seca em um redemoinho. É a eu lírica que, como pássaro no caminho deste redemoinho, colhe em seu bico o/a parceiro/a, mesmo tendo “o coração despedaçado”, provavelmente por relacionamentos anteriores. Ao contrário do que é apregoado pelo padrão imposto pela sociedade, é a mulher que escolhe esse/a parceiro/a.

Ao colher a pessoa amada “no bico da poesia”, a eu lírica pode levá-la consigo e lhe mostrar “o inesperado que há em todas as coisas”, o que prenuncia uma jornada de descoberta e exploração, onde o amor é visto como uma força que revela a beleza oculta do mundo.

No momento da despedida, no entanto, o desejo do ser amado é sentido apenas como uma urgência, ou seja, como algo momentâneo: “é apenas um olhar sem brilho, uma ninharia,/ bagatela de feira”. Ou seja, é algo superficial e trivial, que não merece a profundidade do amor.

A última e longa estrofe do poema depõe que, apesar da aparente desilusão com a pessoa amada, a eu lírica segue “pelas tortuosas/ e atormentadas tentativas de compreensão/ da posse amorosa”, pois busca entender o significado e a natureza do amor e do desejo, mesmo que se reconheça como uma “amordaçada dama/ a clamar por todos os prazeres dos sentidos”. A imagem presente nesses versos, poderosa e complexa, pode ser interpretada de várias maneiras. A construção “amordaçada dama” pode ser entendida como a tentativa de silenciamento da figura feminina, principalmente quando o que está em questão é sua satisfação amorosa e sexual. A

imagem de uma mulher amordaçada evoca a ideia de alguém cuja voz, desejos ou expressão estão sendo suprimidos ou contidos. Implica uma sensação de falta de liberdade ou autonomia. Clamar por todos os prazeres dos sentidos, por sua vez, remete a alguém que anseia por prazeres sensoriais, como os derivados do tato, paladar, olfato, audição e visão, representando a busca por uma experiência de vida plena e satisfatória, em que todos os sentidos são envolvidos e gratificados.

Juntas, essas duas partes da expressão sugerem uma tensão entre a repressão e o desejo. A "dama" é retratada como alguém cujos desejos sensoriais são intensos e poderosos, mas que, por algum motivo, está sendo silenciada ou impedida de buscar esses prazeres. Evocam-se, dessa maneira, temas de restrição social, opressão, ou mesmo conflitos internos entre o desejo e a moralidade. Em suma, a frase encapsula uma complexa interação entre desejo, restrição e busca por satisfação pessoal.

Ao afirmar que esses prazeres dos sentidos, pelos quais clama, "não se legitimam para além/ dos próprios limites/ nem do próprio destino de ser apenas/ voluptuosidade do nada", a eu lírica revela que, em sua perspectiva, o amor é retratado como uma busca por prazer e sentido, mas também como uma experiência limitada e passageira, cuja essência é efêmera e fugaz.

Logo, é possível inferir que a eu lírica possui uma visão bastante autêntica da experiência amorosa. Desvinculando-se da perspectiva tradicional, em que a busca da mulher pelo amor ocorre somente no sentido de encontrar alguém que lhe garanta estabilidade e um relacionamento duradouro, a eu lírica está em busca do prazer pelo prazer, de ter seus prazeres dos sentidos saciados. Busca compreender o tormento causado pela posse amorosa. E permite-se viver seu desejo de forma livre, mesmo que tentem amordaçá-la. É sendo pássaro livre, que pode voar, e tendo a experiência de já possuir um coração despedaçado, que se sente liberta para traçar seu próprio caminho, à revelia das normas e padrões sociais.

De acordo com o que aponta Cixous,

Um texto feminino não pode ser nada menos do que subversivo: se ele se escreve, é erguendo, vulcânico, a velha crosta da propriedade, portadora dos investimentos masculinos, e não de outra forma; não há lugar para ela se ela não é um ele? Se ela é ela-ela, é somente quebrando tudo, despedaçando os alicerces das instituições, explodindo com a lei, contorcendo a "verdade" de rir. Porque ela não pode, uma vez que ela abre seu caminho no simbólico, não o transformar no c(a)osmos do "pessoal", em seus pronomes, em seus

nomes e em seu bando de referentes. Não é para menos: terá havido essa longa história de “ginocídio”, como sabem os colonizados de ontem, os trabalhadores, os povos, as espécies sobre as quais a história dos homens lucrou em forma de barras de ouro; aqueles que conheceram a ignomínia da perseguição extraem dela um futuro e um obstinado desejo de grandeza; os encarcerados conhecem melhor que seus carcereiros o gosto do ar livre. Graças à sua história, as mulheres hoje sabem (fazer e querer) o que os homens só conceberão muito mais tarde: eu digo que ela desordena o que é “pessoal”; como, por meio da lei, de mentiras, de chantagens, do casamento, sempre a extorquiram o direito a ela mesma, ao mesmo tempo que extorquiram seu nome, ela foi capaz, através do próprio movimento de alienação mortal, de ver de perto a vacuidade do que é considerado “limpo”, a mesquinhez redutora da economia subjetiva masculino conjugal, à qual ela resiste de duas formas: por um lado, ela se constituiu necessariamente como essa “pessoa” capaz de perder uma parte de si mesma sem ficar perdida. Mas em segredo, em silêncio, no seu foro íntimo, ela se expande e se multiplica, pois, por outro lado, ela sabe muito mais sobre viver e sobre a relação entre a economia pulsional e o controle de si do que qualquer homem. Diferentemente do homem, que se apegava intensamente a seu título e a seus títulos, bolsas de valores, cabeça, coroa, e tudo que é de seu domínio, a mulher debocha do medo da decapitação (ou da castração), aventurando-se, sem o masculino tremor, no anonimato, ao qual ela sabe se fundir sem se aniquilar: porque ela é doadora (Cixous, 2022, p. 53-54).

Ou seja, Cixous argumenta que as mulheres devem dismantelar as estruturas institucionais e simbólicas que perpetuam o domínio masculino sobre elas, reivindicando sua própria voz e identidade, demonstrando que o caminho para a emancipação feminina envolve a desordem do “pessoal” e a redefinição dos papéis tradicionais de gênero. Ao discutir o histórico de opressão enfrentado pelas mulheres ao longo da história, Cixous destaca a resiliência e a determinação das mulheres em resistir à subjugação masculina. Ela enfatiza a capacidade das mulheres de encontrar liberdade e autonomia mesmo em meio às restrições impostas a elas pela sociedade patriarcal.

A abordagem da sexualidade no poema está alinhada com os princípios de Cixous, já que a voz lírica desvia do padrão convencional ao expressar o desejo de satisfazer suas próprias necessidades em vez de conformar-se a um relacionamento definido pelos padrões sociais.

Em “Poema 10”, originalmente presente em *Palavras em travessia*, também se faz presente a reflexão a respeito do desejo:

Poema 10

Não foi o vazio que te trouxe

a mim: foi a voragem
da palavra e do desejo.

Então vesti a fantasia
e esqueci-me da máscara.

Para sobreviver
– pois o desejo não se adapta
à ordem do mundo,
e a palavra tece o próprio delírio –,
vesti então a máscara
e despi a fantasia.

Assim, por se esgotarem, um dia, os tempestuosos prazeres
e as tão enfáticas palavras,
estive sobre rodas e sobre trilhos
a espera de um tempo para o amor calmo,
enquanto lamentava que as âncoras da poesia
não me servissem a mim
de refúgio e garantia:

palavra e desejo, quando juntos,
sempre me negam a permanência da chama
à entrada do abismo amoroso.

(Vilela, 2010, p. 16).

A primeira estrofe do poema aborda a intersecção entre o vazio, desejo e palavra. O eu lírico, que não é nem demarcadamente masculino, nem feminino, revelando que não é o vazio que atrai o amado(a) para ele, mas sim a intensidade do desejo e da comunicação através das palavras. Isso implica que a conexão entre eles é baseada na profundidade emocional e na comunicação verbal. Essa estrofe, e sua interpretação, faz lembrar o poema “Neurolinguística”, de Adélia Prado:

Neurolinguística

Quando ele me disse
ô linda,
pareces uma rainha,
fui ao cúmice do ápice
mas segurei meu desmaio.
Aos sessenta anos de idade,
vinte de casta viuvez,
quero estar bem acordada,
caso ele fale outra vez.
(Prado, 2015, p. 442).

A eu lírica do poema de Prado aponta o que também acontece no poema de Vilela: a sedução e o desejo materializando-se via palavra e, nesse caso, via palavra poética. Nesse sentido, é o trabalho artístico com a palavra, a delicadeza, a sugestão

que permitem que o início do desejo se manifeste de forma incorpórea. Os sentidos são ativados e aguçados por meio da linguagem.

E é por meio da linguagem que o eu lírico veste a fantasia e se esquece da máscara. Ou seja, o eu lírico se envolve em uma fantasia ou ilusão, esquecendo temporariamente das máscaras sociais que podem ocultar sua verdadeira identidade ou emoções. E é através de máscaras e fantasias que o eu lírico sobrevive em uma sociedade repleta de normas e padrões enclausuradores. Sabe que “o desejo não se adapta/ à ordem do mundo,/ e a palavra tece o próprio delírio”, ou seja, o eu lírico reconhece a desconexão entre os desejos profundos e a realidade, indicando que o desejo e a palavra muitas vezes criam ilusões que não se encaixam na ordem estabelecida do mundo. Portanto, ele recorre à máscara para se adequar à realidade, enquanto deixa de lado a fantasia. Porém, quando necessário, apropria-se da fantasia para saciar seus desejos. De acordo com Angélica Soares, “assim como o corpo, a linguagem literária também gera vida porque lhe dá um novo sentido: múltiplo inclusive do silêncio. Ela não quer apenas significar, mas será algo distinto da realidade que lhe dá origem” (Soares, 1999, p. 48-49). Corpo e linguagem inscrevem-se na mesma esfera. Ambos representam mais do que aparentam. Ambos ultrapassam o que as normas preestabelecem. E ambos superam a realidade em que foram criados. Assim, o corpo e a linguagem, na poesia, são subversivos por excelência.

De forma melancólica, o eu lírico reconhece a efemeridade das paixões intensas e das palavras eloquentes. Tanto os prazeres quanto as palavras perdem sua força com o tempo, deixando o eu lírico em um estado de espera por um amor mais calmo e estável. No entanto, essa espera não ocorre de forma pacífica. Ao contrário, é descrita como uma espera “sobre rodas e sobre trilhos”. Há um lamento de que a âncora da poesia não tenha sido forte o suficiente para que “servissem a mim de refúgio e garantia”. A poesia teria um poder limitado? Ou a eu lírica que não alcançou o cerne da palavra poética para se libertar?

O poema encerra-se com a afirmação de que palavra e desejo, quando unidas, “sempre me negam a permanência da chama/ à entrada do abismo amoroso”. Há uma sensação de que a “chama”, símbolo do ardor da paixão, se desfaça diante dos desafios, simbolizados pela imagem do “abismo amoroso”. Assim como no poema “Volúpia”, tal afirmativa sugere que é mergulhando nas profundezas emocionais e nos riscos inerentes aos relacionamentos íntimos que pode se dar o início do apagamento da chama da paixão. A autonomia que a palavra e o desejo representam

não pode apadrinhar algo que seja o oposto à liberdade. Logo, palavra e desejo negam a passagem à chama da paixão diante da porta do abismo, que é o sentimento amoroso que se liga à posse do outro.

Convém analisar, também, o “Poema 38”, originalmente contido em *Palavras em travessia*, de Vilela:

Poema 38

O meu Anjo
dança pelas ruas
quando se sente boêmio, noturno
e brinca entre os pingos da chuva,
tão menino e menina.

O meu Anjo
me aconselha ser *flâneur*
e meter-me à vida
e amar sem receios
e apostar na intensidade das coisas.

O meu Anjo
nem sempre meu
– e sempre me assusta,
Quando salta ao meu pescoço
como pequeno leão a devorar-me
as inúteis prudências.

O meu Anjo me presenteia,
todo dia,
com duas ou três palavras poéticas:

a melhor forma de mostrar se
profundamente
amoroso...

(Vilela, 2010, p. 50).

Na primeira estrofe do poema, delineia-se a descrição da personalidade do Anjo que acompanha o eu lírico. Novamente, não se observa uma definição nítida do gênero do eu lírico. Quanto ao anjo, este é retratado como andrógino, sendo descrito como "menino e menina", demonstrando propensão à dança, comportamento boêmio e um interesse peculiar por brincadeiras pelas ruas durante as noites chuvosas. Tal descrição implica numa subversão das expectativas acerca da figura angelical, que é representada de maneira mais humanizada. Tais atributos sugerem uma persona que proporciona alegria, curiosidade e uma sensação de liberdade para o eu lírico.

O Anjo aconselha o eu lírico a adotar uma postura de observador atento e perspicaz das experiências urbanas, encorajando-o a se entregar ao amor sem

reservas e a valorizar a intensidade das vivências. A utilização do termo *flâneur* é notável neste contexto. Popularizado por escritores como Charles Baudelaire, o *flâneur* é um conceito que descreve um observador urbano, um espectador da vida cotidiana da cidade que se inspira em suas observações. O *flâneur* é muitas vezes retratado como alguém que perambula lentamente pelas ruas, absorvendo os detalhes, os sons, os cheiros e as paisagens urbanas. Não está preocupado com a pressa ou com um destino específico, mas sim com a experiência sensorial e a imersão na atmosfera da cidade, refletindo sobre sua beleza, complexidade e humanidade. Não se apresenta uma mensagem celestial a respeito da vida eterna ou da pureza, que são comumente associadas aos conselhos angelicais.

Apesar de representar uma influência positiva, o Anjo também instila temor no eu lírico. Ele é descrito como capaz de causar surpresa ao "saltar ao seu pescoço", uma imagem que denota uma manifestação súbita e intensa de emoções ou impulsos. O eu lírico também observa que o anjo não parece ser seu. Ou seja, não existe uma relação de posse entre o eu lírico e o anjo. Paradoxalmente, ao invés de alertar o eu lírico a ter cautela, é o próprio anjo que desconsidera as "inúteis prudências" do eu lírico.

O poema conclui com a ideia de que o Anjo presenteia o eu lírico com "duas ou três palavras poéticas" todos os dias. Essas palavras representam uma expressão do amor profundo e acolhedor que o Anjo compartilha com o eu lírico. Essa presença multifacetada na vida do eu lírico, trazendo consigo alegria, inspiração, desafio e amor poético, serve como uma fonte de encorajamento e orientação, mas também como uma força que desperta emoções profundas e, por vezes, desconcertantes.

Por outro lado, é igualmente plausível visualizar o "Anjo" no poema como uma metáfora simbólica de um amante. Sob essa perspectiva, o "Anjo" representaria uma figura romântica que exerce uma influência marcante na vida e nos sentimentos do eu lírico. A abordagem libertária da sexualidade por parte desse anjo, como mencionado anteriormente, expõe uma liberdade sexual que transcende as limitações de gênero. O "Anjo" encoraja o eu lírico a amar sem restrições e a valorizar a intensidade das experiências. Tais conselhos refletem a preocupação com o amor e a intimidade, características frequentemente associadas aos amantes.

O "Anjo" é descrito como saltando ao pescoço do eu lírico, uma imagem que evoca proximidade e afeto físico, comum em relacionamentos amorosos. Além disso, ele presenteia o eu lírico com palavras poéticas diariamente, que podem ser

interpretadas como expressões de amor e afeto, características típicas dos relacionamentos românticos. Embora o "Anjo" desperte temor no eu lírico, ele também proporciona conforto e inspiração. Essa variedade de emoções reflete os altos e baixos comuns nos relacionamentos amorosos.

O poema apresenta imagens que constantemente evocam a questão da liberdade e da leveza no transcorrer da vida. Seja ele uma figura divina ou um amante, o anjo não é alguém que aprisiona o eu lírico em normas e padrões preestabelecidos. Pelo contrário, ele o incentiva a viver, a se aventurar, a observar e a saborear plenamente a intensidade da existência, sem se deter em prudências inúteis.

Também em Maria Teresa Horta o relacionamento amoroso se faz presente, como tema que desvela a chamada essência feminina. Eis o poema "Gozo II", que faz parte, originalmente, da obra *Educação sentimental*:

Gozo II

Desvia o mar a rota
do calor
e cede a areia ao peso
desta rocha

Que ao corpo grosso
do sol no meu corpo
abro-lhe baixo
a fenda de uma porta

e logo o ventre se curva
e desfalece

e logo as mãos se fecham
e encaminham

e logo a boca rasga
e entontece

Nos meus flancos a faca e a frescura
daquilo que se abre e prevalece
enquanto tece o espasmo o seu disfarce
e uso do gozo a sua melhor parte
(Horta, 2009, p. 437).

O título do poema já demonstra uma celebração do prazer sexual e desafia as normas sociais que historicamente reprimiram a expressão aberta do desejo feminino, reivindicando a sexualidade da mulher como uma fonte de força e autonomia. Angélica Soares, em *A paixão emancipatória*, destaca que "a escrita feminina desvela um eu feminino, recriado a usufruir com o parceiro cada detalhe do gozo, livre dos

condicionamentos históricos que sempre uniram a sexualidade da mulher simplesmente à procriação” (1999, p. 12). Horta reflete esse posicionamento feminino de maneira notável.

A imagética evocada no poema é intensa e sensorial, explorando a natureza, o calor, o sol, a rocha e o mar, associando-os ao erotismo. As primeiras linhas desnudam uma cena natural em que o mar desvia sua rota devido ao calor e a areia cede sob o peso de uma rocha. O mar, nessa dinâmica de imagens, simboliza uma força natural poderosa. Pode, assim, ser associado ao poder sexual que envolve a vida humana. O calor representa a influência externa que afeta o curso normal desse mar. A metáfora insinua que o calor tem o poder de desviar ou alterar o caminho do mar, indicando uma mudança ou interrupção na sua trajetória habitual. A areia representa um terreno mais flexível e maleável, enquanto a "rocha" é uma representação de algo sólido, sendo que a areia cede ou se curva sob o peso da rocha, representando de forma poética a posição sexual em que se encontram os amantes.

Na segunda estrofe, apresenta-se uma conexão profunda entre o corpo da eu lírica e o sol, que é descrito como um corpo grosso, evocando uma imagem de solidez e presença física. O sol é uma fonte de calor e luz, e sua proximidade com o corpo da eu lírica revela uma experiência direta e íntima com sua energia radiante. O sol, usualmente, é associado ao princípio masculino. No poema não é diferente. Já a imagem da fenda de uma porta que se abre, diz respeito aos genitais femininos. Assim, o sol que penetra pela fenda é o próprio ato sexual se realizando.

Há uma fusão entre a eu lírica e seu amante e o ambiente natural, na qual o sol é personificado como uma entidade física que interage diretamente com o corpo humano. A abertura da "fenda de uma porta", princípio feminino, pode ser vista como um ato de recepção ou aceitação da energia e luz do sol, princípio masculino.

Além disso, a escolha da palavra porta nesta metáfora é significativa, pois remete à ideia de passagem ou limiar entre o interior e o exterior, entre o corpo da mulher e o mundo natural, implicando em uma sensação de transcendência ou união entre a eu lírica e o universo mais amplo, e enfatizando a interconexão entre todos os elementos da vida.

A mulher abre-se, sem receio e sem tabus, para uma experiência sensual ou erótica. A porta representa um limiar entre o mundo exterior e o interior, apontando uma transição para um espaço íntimo e privado. O ventre que se curva e as mãos que

se fecham evocam uma resposta física e emocional à sensualidade. O corpo da eu lírica responde ao estímulo, curvando-se e reagindo ao prazer crescente. A boca é retratada como um ponto de intensa sensação e prazer, aludindo uma entrega total ao êxtase erótico. Nesse sentido, observaram Vasconcelos e Oliveira que Horta “subverte os discursos em torno da sexualidade que estabelecem finalidade, procedimentos e ordenações sobre o sexo, substituindo-os pelo conhecimento do corpo sexual, pela busca do prazer: o gozo como única finalidade” (Vasconcelos; Oliveira, 2020, p. 191). E ainda:

Como ato de insubordinação e rebeldia, os poemas que compõem o seu vasto guia de educação sentimental afrontam os discursos de poder e controle sobre a sexualidade e, principalmente, mentalidade/imaginário acerca do sujeito feminino. E esta educação sentimental pode ser entendida como a impossibilidade de deixar-se dominar, impossibilidade de se deixar ser “educada” pelos discursos conservadores (Vasconcelos; Oliveira, 2020, p. 191-192).

Nessa posição de não se deixar educar pelo discurso conservador, a imagem dos flancos, da faca e da frescura representam a dualidade do prazer e da dor, sugerindo que a experiência erótica é uma mistura complexa de sensações. O último verso do poema, “e uso do gozo a sua melhor parte”, remete a uma apreciação do prazer como parte essencial e gratificante da experiência humana, destacando a importância da sexualidade e da sensualidade na vida da eu lírica, que, mulher, não permite que o gozo lhe seja tolhido. Preconiza Cixous que:

Sobre a feminilidade as mulheres ainda têm quase tudo por escrever: sobre sua sexualidade, quer dizer, sobre sua infinita e móvel complexidade, sobre sua erotização, sobre as combustões fulgurantes vindas de tão ínfima-imensa região de seus corpos; não sobre o destino, mas sobre a aventura de tais pulsões, viagens, travessias, encaminhamentos, bruscos e lentos despertares, descoberta de uma zona há pouco tempo tímida, em breve emergente. O corpo da mulher, com suas mil e uma moradas de ardor, no momento em que ela o deixará – destruindo os jugos e as censuras – articular a profusão de significados que em todos os sentidos o percorre: é através de muito mais do que uma língua que ele fará ressoar a velha língua materna de uma fenda só (Cixous, 2022, p. 50).

É o que ocorre nos poemas de Horta, principalmente naqueles em que se tem como mote o erotismo. Vale lembrar que o erotismo feminino foi o tema que mais causou assombro na sociedade portuguesa da época (o poema em análise é da obra publicada no ano de 1976). Seus poemas eróticos foram considerados completamente subversivos, por transgredir toda uma cultura pautada nos juízos morais cristãos e no

papel feminino da “boa mulher” daquela sociedade. É na exploração da eroticidade e dos desejos femininos que a “senhora de si” assume o papel ativo na sexualidade.

O poema “Segredos”, de Horta, da obra *Minha senhora de mim*, também exemplifica como a autora trabalha com a questão do desejo feminino:

Segredos

Não contes do meu
vestido
que tiro pela cabeça

Nem que corro os
cortinados
para uma sombra mais espessa

Deixa que feche o anel
em redor do teu pescoço

Com as minhas longas
pernas
e a sombra do teu poço

Não contes do meu
novelo
nem da roca de fiar

Nem o que faço
com eles
a fim de te ouvir gritar
(Horta, 2009, p. 342-343).

A eu lírica do poema, de forma livre e decidida, expõe sua vontade e desejo em relação ao amante. No entanto, a natureza das ações descritas – como fechar um anel em torno do pescoço do amante e usar um novelo e uma roca de fiar para ouvir gritos – pode ser interpretada como uma representação de poder feminino sobre o corpo masculino. O poema evoca uma atmosfera erótica e sensual, em que esse desejo é representado – através de ações como fechar um anel em torno do pescoço do amante e ouvir seus gritos – em que as narrativas culturais sobre a sexualidade feminina são desafiadas e o poder de escolha das mulheres em questões de intimidade e prazer tomam a cena.

A metáfora do novelo e da roca de fiar é importante. Primeiramente, são instrumentos de trabalho associados tradicionalmente às mulheres, especialmente em tempos passados, quando a produção de fios e tecidos era uma parte importante das tarefas domésticas. Nessa interpretação, a metáfora indica um sentido de domínio ou

controle por parte da mulher sobre a situação ou sobre o amante. Ela pode estar manipulando os fios do novelo e da roca para ouvir os gritos do amante, demonstrando uma dinâmica de poder na relação. O ato de fiar também é um processo de construção, onde fios são tecidos juntos para criar algo. Compreendida de tal forma, a metáfora mostra um processo de construção ou desconstrução nas interações entre a eu lírica e o amante. Ela pode estar "fazendo" algo com o novelo e a roca para provocar uma reação no amante, seja de prazer, dor ou ambos, revelando uma manipulação consciente das emoções e sensações. Vale lembrar de Penélope e das fiandeiras, que teciam e desteciam os fios da vida. Aqui, a eu lírica também detém o controle sobre aquilo que fia e desfia. Superou a posição de submissão tradicional das mulheres.

O novelo e a roca de fiar também podem ser vistos como símbolos fálicos, representando o poder masculino ou a presença masculina na narrativa. Nessa interpretação, a manipulação desses objetos pela mulher pode ser vista como uma subversão ou desafio às normas de gênero tradicionais, onde o controle ou poder geralmente são associados ao homem. A representação fálica do novelo e da roca de fiar pode também significar uma exploração da sexualidade feminina, especialmente em relação ao prazer e à expressão dos desejos femininos. Nesse sentido, a mulher pode estar reivindicando sua própria sexualidade e autonomia ao usar esses objetos como meio de provocar uma resposta erótica do amante.

Importante, ainda, salientar o ato de pedir segredo e cerrar as cortinas, presentes nos primeiros versos do poema. Citando Vasconcelos e Oliveira,

O fechar das cortinas e o segredo/silêncio sobre o encontro e o prazer são flagrantes de uma sociedade na qual a sexualidade ou a simples demonstração afetiva era um interdito social, fato que pode ser atestado pela Postura nº 69035 da Câmara Municipal de Lisboa, que data de 9 de janeiro de 1953, e que ditava as seguintes multas para quem fosse "flagrado" realizando atos inapropriados em logradouros públicos:

1º Mão na mão	2\$50
2º Mão naquilo	15\$00
3º Aquilo na mão	30\$00
4º Aquilo naquilo.....	50\$00
5º Aquilo atrás daquilo	100\$00
Parágrafo único – Com a língua naquilo	150\$00
(de multa, preso e fotografado) (Lisboa, 1953, [s.p.]).	

A Postura da Câmara de Lisboa não apenas limitava a afetividade e o

erotismo entre os casais, como estipulava, em forma de multa, qual ato erótico/sexual era considerado mais “pernicioso” dentro daquela sociedade. Ora, o sexo servia para descarregar a energia masculina. A mulher, que não tinha sido educada para o erotismo, e muito menos para a beleza do sexo, apanhava muitas vezes com o marido na cama que se servia dela como uma besta (Vasconcelos; Oliveira, 2020, p. 189-190).

Conforme observam Vasconcelos e Oliveira, é em Horta que, finalmente o corpo feminino aparece como corpo político:

É como ato de insubmissão, desobediência e rebeldia que Maria Teresa Horta escreve *Educação Sentimental* (1975), que, como ela mesma diz, foi “escrito nos bancos do tribunal”. Num país conservador, sexista e autoritário onde as mulheres não possuíam qualquer educação para a sexualidade ou para o corpo, Horta escreve a sua “Educação Sentimental” para estas mulheres, como uma espécie de guia de conhecimento do corpo (Vasconcelos; Oliveira, 2020, p. 191).

Assim, em “Segredos”, Horta demarca de forma magistral tanto o silenciamento imposto ao universo da sexualidade feminina, quanto ao ato subversivo de falar sobre o prazer feminino.

Essa insubmissão também é muito evidente em seu poema “Anjos do prazer”, que se encontra originalmente na obra *Os anjos*, e afronta a fé católica portuguesa ao erotizar a imagem desses seres celestiais:

Anjos do prazer

I
Eles andam no ar
com as suas vestes
longas

as asas frementes
a baterem
no tempo

Vêm
da infância
a rasar a memória

a voarem o vento

II
Ouvia os insectos
deitada-rente
sobre a terra

e imaginava os anjos
debruçados no espaço

a beberem o sol

III

Uma por uma as pétalas
os gomos

as cintilantes escamas
mais pequenas

Uma por uma as penas

a formularem a nossa memória
das asas dos anjos

IV

Têm a força estagnada
das paredes
a respirarem através da cal do útero

num arfar
lento
de menstruação contida

V

Os pés vão nus
bordejarem o voo

a controlarem o
espaço

lemes do corpo
a fixarem
as asas

crespas e acesas
nos ombros dos
anjos

VI

São anjos
apenas
com o corpo dos homens

num corpo de mulher

e um ligeiro crepitar
de asas
na altura dos ombros

Têm uma conotação
sexual
de aventura

com a sua vagina
entreaberta

e o seu clitóris tumefacto
e tenso
à ponta dos dedos

VIII
Desviar os lábios
dos anjos

mas entreabrir-lhes também
as coxas

os sonhos – a mente
enquanto eles observam

IX
Quando os anjos
flutuam
sobre as tréguas

naquele segundo
em que se ouve bater
o coração das pedras

X
Uma flor de
Amparo

o apoio de uma asa
no voo raso
às raízes do tempo

Até ao vácuo?

XI
Os anjos são
os olhos
da cidade

Olhos de mulher
que voa

XII
Têm asas de cristal
e água
os anjos que à flor-do-dia
entornam a madrugada

cintilantes e voláteis

XIII
Eles voam com as suas asas
de prazer

os anjos da fala
dormindo na saliva da boca

XIV
Substituir os peixes alados
por anjos
com as suas longuíssimas asas
a afagar os meus ombros

XV
Queria saber
do destino dos anjos

quando voam
no mar
dos nossos olhos

no céu líquido
dos olhos
das mulheres

XVI
Diz-me
da poesia

através da palavra
dos anjos...

XVII
Aos olhos do tempo
a transgressão
das horas

pelo dentro das nervuras
das asas

pequenos capilares de vento
onde começa a vontade
de voar

num caminhar
sedento

XVIII
Têm todos os anjos
o vício

da queda?
(Horta, 2009, p. 506-511).

Neste poema é possível observar uma das imagens recorrentes na lírica de Horta: a dos anjos. Subvertendo a imagética tradicional, apesar de serem retratados como seres misteriosos, fluindo entre a infância e a memória, são associados à feminilidade. Eles são descritos como tendo "uma conotação sexual de aventura",

denotando uma erotização dos anjos que pode ser vista como subversiva. A representação dos anjos tendo "o corpo dos homens" em "um corpo de mulher" sugere uma fusão de identidades de gênero, o que pode ser interpretado como uma subversão das expectativas tradicionais de gênero, desafiando as ideias binárias de masculinidade e feminilidade e indicando uma fluidez de identidade de gênero.

A descrição detalhada dos corpos dos anjos, incluindo referências à vagina e ao clitóris, pode ser vista como uma exploração da sexualidade feminina e do desejo feminino. Observa Camila Damm que:

Grande parte da história da opressão feminina pode ser percebida através de como foi tratado seu corpo. No início do cristianismo, era muito importante cobri-lo o mais completamente possível, inclusive os cabelos, como sinal de castidade. Mais tarde, surgiram as roupas de baixo que restringiam movimentos e deformavam a silhueta e os órgãos internos. Em tempos recentes, o corpo feminino foi cuidadosamente selecionado e controlado (e, em tempos mais recentes ainda, virtualmente retocado) para ser exibido como modelo estético inatingível e objeto de desejo sexual. Através de todos esses períodos, no entanto, o que predomina é a falta de autonomia e conhecimento sobre o corpo feminino, um jogo psicológico com a imagem que as mulheres formam de si mesmas. Até mesmo a celebrada invenção dos anticoncepcionais como a esperança de uma sexualidade mais livre acabou se revelando potencialmente perigosa. Com toda a informação e maior acesso à educação que se tem hoje, não é preciso ir longe para ver que essa problemática não melhorou tanto quanto deveria: uma busca rápida na internet revela compilações de pessoas, independente de gênero, que tornaram pública sua infeliz ignorância sobre o corpo e os ciclos férteis da mulher (Damm, 2019, p. 46).

No poema, a eu lírica não só se atreve a citar partes do corpo, como atribuir esse corpo erótico à figura angelical. Dentro de um ambiente em que o corpo ainda é sinônimo de pecado, Horta transita de forma descontraída, sem tabus. Segundo Angélica Soares, "a libertação do corpo feminino vem agenciando uma libertação da linguagem. A transmissão poética do erotismo feminino, através de uma percepção também feminina, vem-se impondo como uma manifestação da face contestadora da literatura" (1999, p. 103). Em Horta, a linguagem emancipatória se faz ver de forma obtusa nos poemas em que o erotismo é a tônica que move o fazer poético. A face contestadora de sua lírica é indiscutível: contesta a opressão feminina, contesta a falsa moral, contesta a hipocrisia, contesta a religião alienante.

A descrição de "desviar os lábios dos anjos" ao passo que se lhe entreabre as coxas pode representar a complexidade das interações entre parceiros, bem como

anunciar o direito à escolha do momento em que se deseja a entrega aos anjos do prazer. Entende-se o ato de "desviar os lábios" como uma rejeição do desejo masculino, enquanto "entreabrir as coxas" como uma abertura à intimidade e ao desejo feminino, o que pode ser compreendido como uma reflexão sobre as dinâmicas de poder e desejo nas relações de gênero, em que as mulheres muitas vezes são colocadas em posições de submissão ou controle sexual. Nesse caso, a mulher tem o poder de decidir. É ela que escolhe se entregar ao prazer.

A imagem dos anjos flutuando sobre as tréguas, enquanto se ouve "o coração das pedras", pode ser entendida como uma reflexão sobre a fragilidade e a vulnerabilidade da experiência humana. A referência ao "coração das pedras" revela uma sensação de solidão ou isolamento, enquanto os anjos representam uma presença transcendente ou espiritual que observa silenciosamente, ocorrendo, assim, uma reflexão sobre a busca por significado e conexão em um mundo marcado pela alienação e pela falta de comunicação.

Na décima parte do poema, a imagem da "flor de Amparo" e do "apoio de uma asa/ no voo raso/ às raízes do tempo" surge como uma expressão de esperança e proteção. A referência às "raízes do tempo" demonstra uma busca por conexão com as origens e a história, enquanto a "flor de Amparo" representa uma fonte de conforto e sustento.

A descrição dos anjos como "os olhos da cidade" e "olhos de mulher que voa" evidencia-se como uma reflexão sobre a natureza da observação e da vigilância na sociedade. A associação dos anjos com os "olhos da cidade" denotam a sensação de onipresença, enquanto a descrição dos olhos como "de mulher que voa" expressam uma sensação de liberdade e transcendência, que pode ser compreendida como uma reflexão sobre a complexidade da experiência feminina em um mundo marcado pela vigilância e pela opressão. Quem são as mulheres que voam? De acordo com Cixous,

Voar é o gesto da mulher, voar na língua, fazê-la voar. Do voo, nós todas aprendemos a arte feita de profusas técnicas, faz muito séculos que nós não temos acesso a ela a não ser roubando; que nós temos vivido num voo, que nós temos vivido de roubar, encontrando, quando desejamos, passagens estreitas, ocultas, que atravessam. Não é um acaso poder-se jogar com os dois significados de voar, gozando de um e de outro e desorientando os agentes do sentido. Não é um acaso: a mulher tem algo do pássaro e do ladrão assim como o ladrão tem algo da mulher e do pássaro: elas passam, elas escapam, elas desfrutam do prazer de perturbar a organização do espaço, de desorientá-lo, ao trocar de lugar os móveis, as coisas, os valores, ao

criar cacos, ao esvaziar as estruturas, ao virar de cabeça para baixo o que é considerado limpo (Cixous, 2022, p. 52-53).

Na Idade Média, eram as bruxas que voavam. Hoje, são aquelas que ousam “roubar” os espaços até então dominados pelo poderio masculino. Importante destacar, aqui, a relação estabelecida por Rose Muraro a respeito das bruxas e do poder patriarcal:

É a partir da época da caça às bruxas que se fixam os papéis sexuais como os conhecemos até hoje, e o sistema econômico evolui para o mercantilismo e depois o sistema capitalista [...]. A normatização do corpo das mulheres através da caça às bruxas foi a condição básica para a produção e o nascimento do corpo dócil do operário do século XIX. [...] Das pessoas executadas por bruxaria, cerca de 85 % eram mulheres e, em sua quase totalidade, mulheres pobres. Muitas delas eram velhas e viúvas ou solteironas, isto é, mulheres que não possuíam homens para as protegerem, e cujos pedaços de terra ou os poucos bens eram cobiçados por vizinhos. Muitas eram mendigas e eram mandadas queimar, em vez de serem alimentadas. Outras ainda, eram membros das seitas “heréticas” do tempo, que aceitavam mais que a Igreja católica a presença das mulheres. E assim como começou, esta história também acabou quatro séculos depois, durando do século XIV até o século XVIII. Mas, ao acabar na Europa, passou para o outro lado do Atlântico, vindo a terminar nas Américas somente no século XIX. Esta paranóia e a histeria coletiva que é sua origem são da mesma natureza que o pavor masculino da mulher, principalmente da mulher menstruada nas culturas mais simples de que já falamos e cujo protagonista mais sofisticado foi Aristóteles, que dizia que uma mulher menstruada tinha o poder de empretecer os espelhos... Em outras palavras, parece que foi preciso erradicar violentamente o feminino antes que o masculino pudesse construir a mais violenta máquina de dominação e destruição que a história humana já viu, o sistema capitalista. E o símbolo máximo desta tendência foi a execução da bruxa mais famosa da Idade Média: Joana d’Arc. Apesar de ter salvo a França do jugo dos ingleses, ela foi queimada viva simplesmente porque ousava usar roupas masculinas para conduzir os exércitos do seu país à vitória. Os homens, todos eles, do mais pobre ao mais poderoso, não podiam suportar o fato de uma mulher conduzida por um ideal de justiça pudesse competir com eles e desestabilizar as suas regras de conduta, mesmo que fosse para vencer... E muito menos uma mulher pobre, uma camponesa que se supunha fosse a mais submissa das mulheres (Muraro, 2002, p. 111-112).

Assim, o silenciamento feminino, sua demonização, sua expropriação, foram extremamente úteis ao capitalismo e ao patriarcalismo que subjaz a esse sistema. Logo, qualquer manifestação que modifique ou questione qualquer norma estabelecida há tantos séculos e por meios tão sangrentos, como foi a caça às bruxas, só poderá ser visto como atentatória à moral, como ocorreu com Horta, que ao

reatualizar uma imagem tão sagrada para os portugueses, foi vista como altamente ofensiva.

A mulher aproxima-se do anjo, tanto na sua potencialidade de voar através da palavra, quanto na sua potencialidade erótica e bissexual, se observarmos com atenção os escritos de Cixous. Assim como os anjos do poema de Horta, para Cixous a mulher é sexualmente marcada pelo signo da ambiguidade, ou melhor, da dualidade.

Na décima segunda estrofe tem-se a descrição dos anjos como tendo "asas de cristal e água" enquanto "entornam a madrugada", o que surge como uma evocação da beleza e da fragilidade da experiência humana. As "asas de cristal e água" indicam uma sensação de leveza e transitoriedade, enquanto o ato de "entornar a madrugada" uma experiência de renovação e transformação, interpretados como uma reflexão sobre a natureza efêmera e transitória da vida humana, bem como a necessidade de encontrar beleza e significado em meio à impermanência.

Os versos "Eles voam com as suas asas de prazer/ os anjos da fala dormindo na saliva da boca" aventam a ideia de uma conexão entre a experiência de voar e o prazer, evocando uma sensação de liberdade e êxtase. No entanto, ao associar essa imagem aos "anjos da fala dormindo na saliva da boca", o poema revela uma submissão dos anjos à linguagem falada, uma atividade frequentemente associada ao domínio masculino na cultura patriarcal. Além disso, a imagem dos anjos "dormindo na saliva da boca" pode ser vista como uma representação de passividade ou submissão, como uma falta de agência ou autonomia por parte dos anjos, que são retratados como sujeitos a um poder externo.

"Substituir os peixes alados/ por anjos/ com as suas longuíssimas asas/ a afagar os meus ombros" sugere uma troca simbólica entre os peixes alados e os anjos, em que os anjos são retratados como uma presença mais reconfortante e protetora. No entanto, a imagem das "longuíssimas asas a afagar os meus ombros" pode ser entendida de forma ambígua. Por um lado, representa uma sensação de proteção e conforto oferecida pelos anjos. Por outro lado, denota uma ideia de controle ou dominação, em que os anjos exercem poder sobre a eu lírica, que é representada como receptora passiva do gesto. Vale salientar, no entanto, que nas estrofes treze, quatorze e quinze há a recorrência indireta à imagem da água (saliva, peixes, céu líquido) que, segundo Chevalier e Gheerbrant, apresenta uma potencialidade feminina:

A valorização feminina, sensual e maternal da água foi magnificamente cantada pelos poetas românticos alemães. É a água do lago, noturna, leitosa e lunar, onde a libido desperta. A água, essa filha primeira, nascida da fusão aérea, não pode renegar sua origem voluptuosa e, na terra, ela se mostra com uma celeste onipotência como elemento do amor e da união... Não é em vão que os sábios antigos procuram nela a origem de todas as coisas... E as nossas sensações, agradáveis ou não, não são mais, afinal, que as diversas maneiras do escoar em nós dessa água original que existe em nosso ser [...]. Eu poeta conclui: só os poetas deveriam ocupar-se dos líquidos. [...] A Ribeira, o Rio, o mar representa um curso da existência humana e as flutuações dos desejos e dos sentimentos (Chevalier; Gheerbrant, 2002, p. 21).

As imagens líquidas, assim, evocam uma reflexão sobre o destino dos anjos, especialmente quando eles são observados pelos olhos das mulheres. A metáfora do "mar dos nossos olhos" e do "céu líquido dos olhos das mulheres" revela uma conexão entre a experiência de voar dos anjos e a percepção feminina, revelando que os anjos são influenciados ou afetados pela perspectiva feminina e demonstrando, assim, uma interação entre os anjos e a subjetividade das mulheres.

Também ocorre, no poema, a conexão da palavra dos anjos à poesia, propondo uma associação entre a expressão artística e a espiritualidade, evidenciando a reflexão sobre o papel das mulheres na criação e na interpretação da poesia. Ao convidar os anjos a "dizerem" da poesia, o poema pode influir uma valorização da voz feminina e uma busca por uma linguagem mais inclusiva e diversificada na expressão poética.

O poema finaliza-se com a indagação: "Têm todos os anjos/o vício// da queda?": tais versos levantam uma questão provocadora sobre a natureza dos anjos e sua relação com a queda, que pode ser compreendido como uma reflexão sobre a ideia de vulnerabilidade e fragilidade associada à condição humana. Ao questionar se todos os anjos têm o "vício da queda", o poema suscita uma conexão entre os anjos e os seres humanos, destacando a humanidade compartilhada entre eles, destacando uma igualdade fundamental entre todas as criaturas. Ademais, aproxima ainda mais anjos e mulheres, vez que, assim como os anjos caídos remetem à queda e ao pecado, Lilith e Eva são, até hoje, a expressão da queda humana no imaginário coletivo.

Assim, fechada a discussão sobre a questão erótico-sentimental nos poemas de Horta e Vilela, nota-se que em ambas as poetisas se revela um olhar atento a respeito da emancipação sexual das mulheres. As duas escritoras conjecturam sobre

o tema do amor, da entrega amorosa, mas, principalmente, apresentam poemas em que há ponderações a respeito da dependência emocional, da liberação sexual e, no caso de Horta, de uma forma mais direta e incisiva, sobre o erotismo, evidenciando que os papéis atribuídos à mulher precisam ser modificados.

Também são significativos nos escritos das autoras poemas em que se evocam as imagens angelicais, geralmente desconstruídas, fugindo à ótica tradicional.

Outro assunto discutido tanto por Vilela quanto por Horta diz respeito à metalinguagem e à metapoesia. O poema "Fissura", presente em *Inquietude*, de Horta, demonstra a recorrência a esse tema:

Fissura

Não sei de que mordaca
fala a página
a devolver-me o engano

Num pingo de cera
acesa
a queimadura se ateia na fissura

Tão liberta e logo prisioneira
na insuportável lisura
que a palavra desata

Deponho no poema a queda inata
onde um insustentável destino
me procura
(Horta, 2009, p. 796).

O poema é o terreno fértil em que as vozes femininas podem ecoar. O título "Fissura" parece encapsular a ideia central do poema, tanto visual quanto metaforicamente, e convida os leitores a explorarem os temas de dor, conflito e ruptura presentes na obra. A menção de uma "mordaca" evoca a ideia de silenciamento e restrição. Se há opressão às vozes femininas na sociedade, há que se buscar autonomia e expressão, e superar as limitações impostas às mulheres.

A referência ao "engano" e à "queimadura" pode remeter a uma conexão entre o silenciamento e o sofrimento, requerendo uma reflexão sobre os danos causados pela opressão e pela falta de liberdade de expressão. A queimadura pode ser vista como uma metáfora para a dor emocional causada pelo silenciamento e pela repressão. A imagem da "queimadura se ateia na fissura" pode ser interpretada como uma metáfora para a liberdade e a expressão poética. Mesmo que a escrita poética

possa ser uma fonte de dor ou conflito, ela também pode ser libertadora e transformadora. De acordo com Octavio Paz,

A relação da poesia com a linguagem é semelhante à do erotismo com a sexualidade. Também no poema – cristalização verbal – a linguagem se desvia de seu fim natural: a comunicação. A disposição linear é uma característica básica da linguagem; as palavras se entrelaçam umas às outras de forma que a fala pode ser comparada a um veio de água correndo. No poema a linearidade se torce, atropela seus próprios passos, serpenteia: a linha reta deixa de ser o arquétipo em favor do círculo e da espiral. Há um momento em que a linguagem deixa de deslizar e, por assim dizer, levanta-se e move-se sobre o vazio; há outro em que cessa de fluir e transforma-se em um sólido transparente – culpa, esfera, obelisco – plantado no centro da página. Os significados congelam-se ou dispersam-se; de uma forma de outra, negam-se. As palavras não dizem as mesmas coisas que na prosa; o poema já não aspira a dizer, e sim a ser. A poesia interrompe a comunicação como o erotismo, a reprodução (Paz, 2001, p. 13).

Aqui, Octavio Paz evoca uma analogia poderosa entre a poesia e o erotismo, destacando como ambas transcendem os propósitos funcionais normais - seja da linguagem para a comunicação ou da sexualidade para a reprodução. Ele descreve como a linguagem no poema se desvia da linearidade da prosa, adotando formas mais complexas e fluidas, refletindo a espiral do desejo erótico. Ao fazer isso, a poesia não apenas comunica, mas também busca existir, rompendo com as expectativas convencionais de significado e criando um espaço onde as palavras podem congelar-se ou dispersar-se, negando-se a si mesmas. Assim como o erotismo interrompe a função aparentemente primordial da sexualidade para se tornar uma expressão de desejo e prazer, a poesia interrompe a comunicação para se tornar uma manifestação artística em si mesma, desafiando as fronteiras entre significado e forma. A ideia de ser "prisioneira na insuportável lisura" pode revelar uma crítica à pressão social para se conformar às normas e expectativas, especialmente em relação à feminilidade. A "lisura" pode representar a conformidade e a uniformidade impostas às mulheres, enquanto o sentimento de ser "prisioneira" indica uma sensação de restrição e aprisionamento. Não apenas na vida doméstica e sentimental a mulher é subjugada a regras, mas também em sua vida artística.

Em "fissura", a metáfora ganha um significado profundo à luz das reflexões de Octavio Paz sobre a natureza da poesia. A fissura, nesse contexto, representa não apenas uma ruptura física ou uma lacuna no espaço, mas sim uma abertura simbólica que evidencia as tensões subjacentes entre liberdade e aprisionamento, verdade e

engano. A palavra, na sua libertação da página, também é capturada nessa dualidade, ora liberta, ora prisioneira na "insuportável lisura" da comunicação convencional. Ao depositar sua queda inata no poema, a eu lírica enfrenta esse destino insustentável que a procura, mergulhando nas profundezas da sua própria expressão artística. Assim, a fissura se torna não apenas uma divisão física, mas um portal para a complexidade e a dualidade da condição humana, ecoando a visão de Paz sobre a poesia como uma forma de existência e busca pela verdade essencial.

A menção à "queda inata" indica uma referência à vulnerabilidade humana e à inevitabilidade do fracasso. Dentro de uma análise feminista, é possível relacionar tal aspecto às lutas enfrentadas pelas mulheres em uma sociedade patriarcal, em que o sucesso muitas vezes parece inalcançável devido às barreiras estruturais e culturais. Nesse contexto de opressão, o poema é apresentado como um lugar de refúgio, onde a queda inata pode ser depositada e explorada, entendendo-se como uma afirmação do poder da expressão artística para enfrentar e confrontar as injustiças e opressões vivenciadas pelas mulheres. Essa imagem pode remeter, ainda, ao pecado original, atribuído à Eva, que ainda no imaginário contemporâneo associa a mulher à queda, evocando tanto a narrativa bíblica quanto suas interpretações simbólicas. A menção à queda inata e ao destino insustentável que procura a eu lírica ecoa a ideia da queda original de Eva no Jardim do Éden, onde a desobediência levou à expulsão do paraíso. A "fissura" no poema pode ser entendida como uma metáfora para a ruptura da inocência e da perfeição, refletindo a vulnerabilidade humana diante das forças da vida e da morte, da liberdade e da limitação. Assim como Eva enfrentou as consequências de sua queda, a eu lírica também encara um destino doloroso e inevitável, talvez sugerindo uma reflexão sobre as escolhas e suas consequências na condição humana. A associação com Eva enriquece a interpretação do poema, adicionando camadas de significado sobre a natureza da queda e da busca por superação dessa imagem patriarcal arraigada no inconsciente coletivo, que despe a mulher de sua sacralidade, ao associá-la à origem do pecado, sendo um dos fatores determinantes desse destino insustentável que a procura.

Um dos poemas de Vilela em que é possível observar a reflexão a respeito do fazer poético é seu "Poema 67", originalmente apresentado em *Palavras em travessia*:

Poema 67

Talvez eu devesse renunciar
à Palavra.

Começo a cansar-me
de ser guardiã de uma fileira de palavras,
à espera da rainha, da mãe,
daquela que é sedutora e poderosa.

Tenho os olhos trespassados
de vigílias
e o corpo esfolado por ciladas
que me desautoriza à entrada
do Reino.

Talvez eu devesse contentar-me
com a mundanidade das palavras
e seus ares coquetes, sua faceirice,
sua impermanência,
seus jogos para seduzir a in/esperada
e inevitável Palavra.
(Vilela, 2010, p. 83).

Os dois poemas compartilham uma introspecção profunda sobre a natureza da criação poética e o desafio de dar vida à palavra. No poema "Fissura", a linguagem é usada como uma metáfora para explorar a dualidade da experiência humana, enquanto no "Poema 67" a eu lírica expresse cansaço e sensação de desautorização diante das demandas da inspiração poética. Ambos os textos evidenciam uma luta interna entre o desejo de alcançar um ideal poético e a realidade da experiência humana.

Ambos os poemas compartilham uma exploração da complexidade da expressão poética, revelando uma tensão entre aspiração e realidade, inspiração e exaustão, transcendência e mundanidade.

Nota-se que em "Poema 67", aborda-se a relação da eu lírica com a linguagem e com o ato de escrever, que se sente exausta e desgastada por ser a guardiã das palavras, esperando por inspiração ou pelo momento certo para escrever. Essa fadiga pode refletir os desafios e as pressões enfrentadas pela eu lírica ao tentar capturar e expressar suas ideias de forma significativa. Há uma tensão entre a mundanidade das palavras e a busca por algo mais profundo e significativo. A eu lírica questiona se deveria se contentar com a superfície das palavras e seus jogos sedutores ou se deve continuar buscando a verdadeira essência da linguagem.

Consoante Octavio Paz,

A poesia é conhecimento, salvação, poder, abandono. Operação capaz de transformar o mundo, a atividade poética é revolucionária por natureza; exercício espiritual, é um método de libertação interior. A poesia revela este mundo; cria outro. [...] Isola; une. Convite à viagem; regresso à terra natal. Inspiração, respiração, exercício muscular. [...] Expressão histórica de raças, nações, classes. Nega a história: em seu seio resolvem-se todos os conflitos objetivos e o homem adquire, afinal, a consciência de ser algo mais que passagem (Paz, 1982, p. 15).

A citação acima destaca a profundidade e a amplitude da poesia como uma forma de conhecimento e poder transformador. Paz a descreve como uma operação revolucionária que transcende as barreiras do mundo material, oferecendo uma via de escape e libertação interior. A poesia, nesse sentido, não apenas mostra o mundo como é, mas também tem o poder de criar realidades. Ela é capaz de isolar e unir, convidando à contemplação e ao retorno às origens. Além disso, Paz enfatiza a importância histórica da poesia como uma expressão das experiências coletivas de raças, nações e classes, mas ao mesmo tempo indica que ela transcende a história, resolvendo conflitos e elevando a consciência humana para além da transitoriedade da existência. Essa visão expansiva e transcendente da poesia ressoa com a noção de que ela é uma força vital que revela a força recôndita das palavras, tocando os aspectos mais profundos da condição humana. Paz afirma também que “a poesia é a verdadeira revolução” (Paz, 1984, p. 143), sendo que “o poema não é um ato puro, é uma contingência, uma violação do absoluto” (Paz, 1984, p. 144). A poesia, como mencionado por Paz, é uma operação revolucionária que pode transformar o mundo, mas também é uma atividade espiritual que requer liberdade interior. Nesse sentido, o poema evidencia a luta da eu lírica entre a busca pela inspiração e a aceitação da impermanência e da sedução das palavras mundanas.

A imagem de guardiã das palavras, responsável por proteger e preservar sua integridade e significado, parece causar a sensação de sobrecarga ou opressão pela obrigação de encontrar a palavra certa. Aliado a isso, há o anseio pela revelação da Palavra. Grafada com inicial maiúscula, a "Palavra" possui significância que vai além das palavras comuns. A eu lírica deseja essa revelação, mas também se sente desautorizada ou incapaz de alcançá-la devido às armadilhas e dificuldades ao longo do caminho.

Os versos "à espera da rainha, da mãe,/ daquela que é sedutora e poderosa" desvelam uma busca ou expectativa por uma fonte de inspiração ou significado mais profundo na escrita. A imagem da rainha pode ser interpretada como uma metáfora

para a palavra perfeita, a expressão suprema ou a ideia mais poderosa que eu lírica está buscando. A rainha é associada à realeza e à autoridade, algo que é digno de reverência e adoração. A referência à mãe, por sua vez, evoca a ideia de uma fonte primordial de criação ou de nutrição. A mãe é associada à fertilidade, à proteção e ao amor incondicional, prenunciando um desejo de encontrar algo que nutra e dê vida à expressão poética.

Além disso, a eu lírica espera a manifestação sedutora e poderosa da Palavra. Essas características adicionais atribuídas à rainha e à mãe mostram que o eu lírico está buscando algo que seja tanto atraente quanto dominante. A sedução pode estar relacionada à capacidade de cativar e encantar, enquanto o poder sugere uma força que pode influenciar ou transformar profundamente. Juntas, essas imagens indicam que o eu lírico está em busca de uma fonte de inspiração ou de uma palavra que seja ao mesmo tempo poderosa, nutridora e irresistivelmente atraente. Essa busca reflete a complexidade da expressão criativa que transcenda as palavras comuns e revele uma verdade mais profunda ou significativa.

A referência à "rainha" e à "mãe" pode ser vista, ainda, como uma busca pelo Sagrado Feminino dentro da própria linguagem. Aqui, essas figuras podem ser interpretadas como arquétipos femininos que detêm poder e significado dentro da esfera espiritual. A busca pelo Sagrado Feminino envolve uma espera pela revelação dessas figuras dentro da própria palavra, apresentando uma conexão íntima entre a expressão criativa e a busca pelo divino feminino.

Há, no poema, essa dimensionalização da Palavra enquanto potencialidade feminina, sagrada, através da qual a eu lírica pode ingressar no "Reino". Essa caracterização desafia as representações tradicionais de mulheres como passivas ou submissas. O questionamento sobre a renúncia à palavra e a espera pela figura feminina propõe um desafio às normas patriarcais que historicamente limitaram o papel das mulheres na esfera espiritual e criativa. Ao buscar e valorizar o Sagrado Feminino na linguagem e na expressão poética, o poema subverte as estruturas de poder patriarcais e reivindica um espaço para alavancar a feminilidade da Palavra.

Para finalizar as análises, observaremos dois poemas, um de cada autora, em que o tema central é a liberdade feminina. Primeiramente, verificaremos o tema no poema "Temporal", presente na obra *Inquietude*, de Horta:

Temporal

Não esperem que redima
o vendaval
na redoma do meu peito

Nem tentem fechar-me
a porta
no temporal desfeito

Prefiro trocar o tempo
pelas asas
com defeito

Voar é sempre melhor
a afogar o coração
num mar de amor imperfeito
(Horta, p. 2009, 765).

A eu lírica expressa uma recusa em ser moldada ou controlada pelo ambiente externo, simbolizado aqui pelo "vendaval" e pelo "temporal desfeito". Essa resistência denota uma busca pela autonomia e pelo poder de tomar decisões independentes, rejeitando tentativas de subjugar ou limitar sua liberdade.

A referência ao "mar de amor imperfeito" ocorre como uma crítica às expectativas sociais e culturais em torno do amor romântico. A eu lírica parece rejeitar a ideia de que o amor deva ser perfeito ou redentor, optando por uma visão mais realista e talvez mais libertadora das relações interpessoais.

A escolha de "trocar o tempo/ pelas asas/ com defeito" alude uma preferência por uma existência imperfeita, mas livre, em vez de se submeter a padrões ou normas externas de perfeição. Essa aceitação da imperfeição pode ser vista como um ato de empoderamento, em que a eu lírica abraça sua autenticidade e individualidade, mesmo que isso signifique desafiar as expectativas sociais.

Ao afirmar que "voar é sempre melhor", destaca a importância da liberdade e da independência pessoal, o que se compreende como um desejo de escapar das restrições e limitações impostas pelas normas de gênero e pela sociedade em geral, e buscar uma vida de autenticidade e autoexpressão.

O poema pode ser lido como uma afirmação do poder feminino de resistir às expectativas sociais e culturais, e de buscar uma vida baseada na liberdade, na autonomia e na aceitação da imperfeição. Ele desafia as narrativas dominantes em torno do amor e da feminilidade, e oferece uma visão alternativa que valoriza a individualidade e a autenticidade.

Da mesma forma, no "Poema 67", presente em *O ócio dos anjos ignorados*, de

Vilela, é possível observar a busca da mulher pela emancipação:

Poema 67

Desaprendo-me
para que nenhum tormento
abra feridas nos meus olhos,

nenhum remorso corroa o cipó
que me ata à vida

e nenhum horror visite as minhas
andanças ao sol nascente.

Desaprendo-me
para que minha alma possa
resultar-se em paz.
(Vilela, 2010, p. 411).

Aqui, a eu lírica expressa um desejo de se desapegar das influências externas que podem causar dor, remorso e medo, interpretando-se tal ato como um gesto de autonomia feminina, em que a pessoa busca libertar-se das expectativas sociais e culturais que frequentemente impõem sofrimento às mulheres.

O poema reflete um desejo de proteger os próprios olhos de serem feridos, evitando tormentos e remorsos que podem causar danos emocionais. Essa preocupação com o bem-estar emocional e mental pode ser vista como uma forma de autocuidado, valor importante dentro da perspectiva do Sagrado Feminino.

Ao mesmo tempo que a eu lírica deseja que seus olhos não sejam feridos, também quer que nada "corroa o cipó/ que me ata à vida". Esse cipó pode ser entendido como o linhame profundo e seguro que a liga a sua ancestralidade. Ela busca se libertar das limitações impostas pela sociedade patriarcal e manter intacta sua fonte de vida. Também deseja que suas "andanças ao sol nascente" não sejam visitadas pelo horror, o que pode ser compreendido como uma resistência contra a violência, o abuso e outras formas de opressão que frequentemente afetam as mulheres. O desejo de proteger-se do horror representa uma busca por segurança e proteção em um mundo muitas vezes hostil às mulheres. Além disso, as "andanças ao sol nascente" podem ser compreendidas como os trajetos que as mulheres decidem fazer, os quais a sociedade nem sempre aprova. A eu lírica deseja proteger suas andanças, pois são seu símbolo de liberdade.

No final do poema, a eu lírica expressa o desejo de desaprender-se para que sua alma possa resultar-se em paz. Isso reflete uma busca pela paz interior e pela

harmonia consigo mesma, uma jornada pessoal de autodescoberta e autocuidado que é fundamental para seu bem-estar emocional e mental.

Esse desaprender-se também deve ser entendido como o desejo de libertar-se dos padrões limitantes, enclausurantes e falidos da sociedade que mantém os resquícios do patriarcalismo bem evidentes.

Comparativamente, os dois últimos poemas analisados abordam a busca por liberdade, autonomia e paz interior. Enquanto “Temporal” enfatiza a resistência contra as forças externas e a valorização da imperfeição como parte da autenticidade, o segundo poema destaca o processo de desprendimento e autotransformação como meios de alcançar a paz interior e a liberdade da alma. Ambos os poemas refletem uma jornada pessoal em direção à autenticidade e à harmonia consigo mesmo.

Assim, dos poemas abordados nesse capítulo, bem como a partir das reflexões estabelecidas nos capítulos três e quatro, considera-se que das características mais visíveis das obras de Maria Teresa Horta e Arriete Vilela, destacam-se a questão do engajamento social e político, muito evidente na poesia de Horta, porém não presente na lírica de Vilela. O tema de caráter social presentifica-se na obra em prosa de Vilela que, no entanto, não é o objeto central de análise deste trabalho.

O feminismo é uma das características marcante na poesia das duas escritoras. Horta apresenta um discurso direto e bastante contundente, tocando no assunto da violência contra a mulher de forma extremamente incisiva. Vilela aborda de forma menos direta. Aborda de forma mais simbólica a violência psicológica vivida pela mulher ao longo das gerações e como os padrões alienantes e opressores são repassados de uma mulher para outra, de mãe para filha, como uma doença hereditária. Demonstra que a luta pela emancipação feminina perpassa, também, a esfera do psicológico e do simbólico. É nessa esfera que se inscreve fortemente o tema do Sagrado Feminino, pois a busca pela essência feminina surge como um elemento de fortalecimento nesse embate diário vivenciado pelas mulheres. Reconhecer-se sagrada significa valorizar-se mais, respeitar seus limites, apregoar seu próprio valor. E não permitir que a valoração da mulher esteja atrelada a um marido e/ou filhos. Assim, ambas as autoras revelam compromisso com o feminismo e a luta pelos direitos das mulheres. Suas obras, muitas vezes, exploram questões relacionadas à opressão, empoderamento feminino, sexualidade e identidade de gênero. Vale problematizar, aqui, o termo “essência feminina”, esclarecendo-se que não se deseja apontar para uma ótica essencialista de que a mulher já nasce com

características imutáveis que a definem, vez que o gênero é uma construção social, cultural e histórica, e não algo fixo ou natural. A feminilidade é moldada pelas experiências e imposições sociais.

Ambas as poetas também dão voz às experiências, desejos e lutas das mulheres em suas obras, desafiando estereótipos de gênero e dando visibilidade a perspectivas femininas que podem ter sido marginalizadas na literatura tradicional. Ultrapassam a visão reducionista, que enquadra a mulher dentro de parâmetros sociais demarcados pela ótica patriarcal e lançam um olhar de atrevimento e liberdade. A arte da palavra, nesse sentido, surge como o espaço em que a voz da mulher pode ser ouvida sem filtros, sem silenciamentos.

A lírica de ambas apresenta notas de sensualidade e feminilidade. Horta, porém, desafia com afinco a lógica patriarcal ao incorporar em seus poemas uma perspectiva erótica em que explora o corpo, o desejo e a intimidade feminina de uma maneira franca e provocativa. O corpo masculino também ganha sua atenção. Não poupa palavras em suas descrições. E duas de suas obras, que fazem parte de *Poesia reunida* – parte do *corpus* dessa pesquisa – apresentam essa abordagem de forma intensamente desafiadora, quais sejam, *Educação sentimental* e *Os anjos*.

Maria Teresa Horta é conhecida por sua linguagem poderosa e visceral, que evoca imagens vívidas e emocionais. Sua poesia é muitas vezes marcada por um estilo direto e incisivo, capaz de transmitir emoções intensas e complexas. Arriete Vilela apresenta um fazer poético igualmente visceral, apresentando imagens intensas e pungentes. Apresenta uma abordagem menos assertiva e contundente em comparação com Horta. No entanto, sua lírica é cravejada de imagens e símbolos, que transformam seus poemas em uma viagem de perquirição da natureza profunda das coisas. Uma aura de mistério envolve sempre sua arte.

Além das questões feministas e sociais, as poetas também refletem a respeito da condição humana de uma forma mais ampla, explorando temas como amor, solidão, liberdade e transcendência.

Tais características tornam tanto a poesia de Maria Teresa Horta quanto a lírica de Arriete Vilela vozes significativas na literatura contemporânea, destacando-se por sua sensibilidade social, sua exploração da experiência feminina e sua expressão poética poderosa.

No que tange ao arquétipo do Sagrado Feminino nas líricas de Vilela e Horta, torna-se evidente que essas duas poetas contemporâneas exploram de maneiras

distintas, porém complementares, as diversas facetas e significados associados ao Sagrado Feminino.

Ao longo desta pesquisa, examinamos como se presentifica esse tema na obra das autoras, sendo possível observar que a poesia de ambas se apresenta como um meio de expressão para resgatar e reafirmar a presença do divino feminino na cultura e na sociedade contemporânea. Ambas as poetisas abordam temas como a feminilidade, a maternidade, a sexualidade e o poder das mulheres de uma maneira provocativa e carregada de significado simbólico.

Embora suas abordagens poéticas possam diferir em alguns aspectos, conforme demonstrado acima, há uma clara convergência na maneira como Arriete Vilela e Maria Teresa Horta celebram e reivindicam o Sagrado Feminino em suas obras. Ambas as poetisas desafiam as estruturas patriarcais e pleiteiam pelo espaço das mulheres na sociedade, promovendo a valorização da experiência feminina e a busca pela igualdade de gênero.

No entanto, também observamos inconsonâncias entre as líricas de Arriete Vilela e Maria Teresa Horta. Enquanto Arriete Vilela enfatiza mais a dimensão espiritual do Sagrado Feminino, através da recorrência a imagens e símbolos, Horta explora mais profundamente suas manifestações terrenas e políticas. Essas diferenças refletem as múltiplas camadas e interpretações do Sagrado Feminino, destacando sua complexidade e versatilidade como um arquétipo cultural.

Em última análise, esta pesquisa oferece uma visão multifacetada do Sagrado Feminino nas líricas de Arriete Vilela e Maria Teresa Horta, demonstrando que esse tema se dilui em outros assuntos que dizem respeito à condição da mulher na sociedade. Ao explorar as inconsonâncias e convergências entre suas obras, somos convidados a contemplar a riqueza e a diversidade do divino feminino, e a reconhecer sua relevância contínua como uma fonte de inspiração, poder e significado para as mulheres de todas as épocas e culturas.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS ou ÚLTIMAS PALAVRAS DE UM DIÁRIO INFINITO

I am my mother's savage daughter
The one who runs barefoot
Cursing sharp stones
I am my mother's savage daughter
I will not cut my hair
I will not lower my voice³⁸
(Sarah Hester Ross).³⁹

Criar, gerar uma Tese de Doutorado, nunca é uma tarefa fácil. Clichê, dirão alguns. Porém, palavras mais condizentes não consigo encontrar para iniciar essas considerações finais.

Há textos que nascem naturalmente, como filhos que vêm ao mundo de forma fácil e espontânea. Há escritos árdus. Precisam de fórceps para nascer. Há aqueles que nascem gêmeos, trigêmeos... aqueles em que um vem à luz do dia e outros ficam guardados no útero literário aguardando seu momento de nascer. Qual deles é o melhor? Não sei. Não alcancei essa resposta. Assim como filhos, não é a facilidade ou a dificuldade do parto que garantirá a índole do que nasce. E, aproveitando a metáfora, assim como um filho, não é o cuidado e o tempo dedicado que garantirão que se alcance aquilo que se almeja criar em sua plenitude.

Chego até este ponto de minha jornada acadêmica com mais dúvidas do que quando comecei. Sim, porque é disso que se trata: de uma jornada acadêmica e não apenas de uma Tese. Há mais indagações, mais incertezas, mais desejo de conhecer a mim mesma e ao vasto campo de saber que o assunto tratado envolve. Durante essa jornada ouvi muitas vezes a pergunta: “Mas agora você termina os estudos, né?” Nunca consegui responder devidamente essa pergunta, pois quem não vivencie esse processo não compreende que ele nunca se acaba. Também ouvi diversas vezes que são essas coisas (Mestrado, Doutorado, Universidade) que estão me deixando “louca”. Como responder a essa afirmação sem ser descortês?

Ou seja, muitos demônios vieram à tona durante o processo de leitura e escrita deste trabalho. Alguns foram domados, dominados e banidos. Outros continuam à

³⁸ Tradução livre: Eu sou a filha selvagem da minha mãe/ Aquela que corre descalça/ Superando pedras afiadas/ Eu sou a filha selvagem da minha mãe/ Eu não vou cortar meu cabelo/ Eu não vou baixar minha voz.

³⁹ KAHAN, Karen. “Savage Daughter”. In: ROSS, Sarah Hester. **Savage Daughter**. Fonte: 1989782 Records DK, 2020. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/0dVnj3XPVTHfCvxpbIDOcX>. Acesso em 15 de abril de 2024.

solta, necessitam de mais tempo para serem confrontados e domesticados. Alguns bebem meu sangue enquanto sonho dormir. Outros bebem comigo, ora vinho, ora café, ora cicuta. E outros sussurram em meus ouvidos que não há espaço, nem tempo.

A escrita, contrariando aquilo que tanto prega a Academia, não pôde ocorrer de forma completamente neutra. Como isentar-se dos temas tratados sendo mulher e (re)vivendo a maioria dos assuntos tratados? Quem, nas Ciências Humanas, pode, de todo, olhar seu objeto de pesquisa de forma completamente alheia? Como isentar-se em meio a um contexto social em que pessoas têm morrido por banalidades, em que vínculos afetivos que deveriam ser profundos se desfazem por materialidade? Como ficar isento se o olhar revela que a qualquer momento tudo que parece coeso pode desmoronar?

E quem, sendo mulher, não sente em suas próprias entranhas a voz lírica clamando por liberdade quanto o assunto é, exatamente, o ser mulher?

A propósito, o que significa ser mulher? A abordagem existencialista presente neste estudo pode causar desconforto em certos círculos feministas. No entanto, é crucial lembrar que toda mudança começa de dentro para fora, em nível pessoal. Desvalorizar o existencialismo, uma faceta do Sagrado Feminino, equivale a menosprezar o trabalho realizado na Psicologia, que, em seu movimento terapêutico, é individualizado. Isso não diminui a importância das lutas coletivas, mas destaca a relevância da transformação pessoal no processo de empoderamento feminino: reavaliar nosso próprio imaginário, nossa visão de mundo e nosso conceito de feminilidade.

Cada capítulo desenvolvido foi uma ebulição, um vulcão em processo de erupção: começaram nascendo tímidos como o sol em uma manhã nebulosa de inverno. Com seus contornos sendo delineados, à medida que Horta e Vilela conversam em meus pensamentos e memórias. Povoaram meus dias, minhas noites, sonhos e devaneios com suas vozes insistentes. E as leituras teóricas, que me levaram ora para um lado, ora para outro, qual um barquinho de papel, sem rumo, levado por qualquer vendaval. Por vezes esclarecendo o destino, por vezes obnubilando ainda mais o olhar. Um percurso sendo traçado à beira de um abismo. Mas, ainda assim, prossegui, singrando em meu barquinho. Afinal, não foi qualquer um que disse que

“todo abismo é navegável a barquinhos de papel”⁴⁰...

Agora encontro-me aqui, tentando concluir o “inconcluível”... creio que o capítulo cinco serve muito mais ao papel de texto de fechamento que essas considerações finais. Creio que não há conclusão para aquilo que não alcançou seu fim absoluto. O assunto aqui abordado pode se estender por muitas outras investigações, pois há tantas nuances que poderiam ter sido arrazoadas, tantas outras obras teóricas deveriam ser exploradas, tantos outros vieses observados. A temática do Sagrado Feminino, por não ser um assunto fechado em si mesmo, se desdobra em tantos aspectos da feminilidade que seria possível uma longínqua jornada de análise de poemas de cada poeta. Aqui restringi a análise a tão somente vinte e quatro poemas Arriete Vilela e vinte e seis poemas de Maria Teresa Horta, totalizando na análise de cinquenta poemas das autoras estudadas. É uma pequena amostra de obras tão densas, com temáticas amplas. Além disso, percebeu-se ao longo da escrita, a possibilidade de estabelecer diálogo com outros e outras poetisas. Há também a possibilidade de conexão com outras artes: pintura, música, fotografia, por exemplo. Impossível, no entanto, abordar tudo em um trabalho. Assim, o esboço aqui iniciado poderá desdobrar-se em outras inquiuições.

Uma das conclusões alcançadas com este estudo, algo que não era inicialmente investigado, coincide com o que Muraro aponta em sua obra, chamando a atenção para uma linha de pesquisa adicional: na contemporaneidade, observa-se que tanto a mulher quanto o meio ambiente despertaram simultaneamente. A interconexão entre os dois é mais profunda do que se imaginava. Um mundo mais orientado pelo feminino torna-se imperativo para evitar o cenário temido por muitos: a destruição do planeta. A desvalorização do feminino acarretou também na desvalorização da Natureza. O aumento do consumo desenfreado em busca de lucro tem tornado a relação entre humanos e o planeta cada vez mais hostil. Nesse contexto, o ecofeminismo emerge como de extrema importância. Para Muraro, a dominação e violência do homem sobre a mulher estão intrinsecamente ligadas à dominação do homem capitalista sobre a natureza e dos mais ricos sobre os mais pobres, tudo em nome do capital. Daí a inspiração dos diversos enfoques do feminismo. A transversalidade e interseccionalidade são fundamentais, conforme

⁴⁰ ROSA, Guimarães. “Desenredos”. In: **Tutaméia**: Terceiras histórias. 9. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009, p. 72.

Muraro destaca.

por baixo dessa estrutura competitiva universal, a mulher continua ligada aos antigos valores de solidariedade e partilha. [...] A mulher conserva uma estrutura psíquica ainda semelhante às culturas mais arcaicas. Sua emoção não se corta da razão, o corpo não se divide da alma e ela não foge do afeto. Assim como a divisão interna do homem o torna apto para exercer seu papel no domínio público, a maior integridade da mulher a torna adequada para suas funções de depositária do amor, do cuidado, da intuição, da emoção, da partilha alocadas então ao domínio privado. Estas características, embora essenciais para a continuidade da vida, são desvalorizadas no domínio público, pois lá, quem não compete morre (Muraro, 2002, p. 188).

Portanto, Muraro argumenta que a mulher está mais bem equipada para abordar os desafios relacionados à degradação do planeta do que o homem, devido ao seu vínculo mais profundo com suas origens ancestrais. Esse é um dos contextos em que o Sagrado Feminino é valorizado, reconhecido como uma fonte de potência que revitaliza tanto o ser feminino quanto seu entorno. Em vez de interpretar as características femininas como sinais de fragilidade, Muraro destaca que elas são, na verdade, expressões de força e sabedoria. Isso ecoa o que Cixous preconiza sobre as mulheres:

Ao longo de sua história abafada, elas viveram em sonhos, em corpos calados, em silêncios, em revoltas áfonas. E com tamanha força em sua fragilidade: “fragilidade”, vulnerabilidade, à mesma medida de sua incomparável intensidade. Elas não sublimaram. Felizmente: elas salvaram sua pele, sua energia. Elas não investiram seus esforços liquidando o impasse de vidas sem futuro. Elas habitaram furiosamente esses corpos suntuosos: admiráveis históricas que submeteram Freud a momentos tão voluptuosos e inconfessáveis, bombardeando sua estátua mosaica com suas carnavais e apaixonadas palavras de corpo, assombrando-o com suas inaudíveis e fulminantes denúncias, mais do que nuas sob os sete véus da modéstia, deslumbrantes. Aquelas, que, numa só palavra do corpo, inscreveram a imensa vertigem de uma história separada como uma flecha de toda a história dos homens, da sociedade bíblico-capitalista, são essas mulheres, as supliciadas de ontem, que precedem as novas mulheres, depois das quais nunca mais nenhuma relação intersubjetiva será a mesma (Cixous, 2022, p. 51).

Cixous ressoa como uma melodia de resistência e celebração da feminilidade, desafiando as normas sociais e culturais que há tanto tempo tentaram silenciar e subjugar as mulheres. Ao destacar tanto a aparente fragilidade quanto a poderosa força que permeia as mulheres, ela convida à contemplação da dessa oprimida, porém

forte, faceta feminina. Desafiando concepções convencionais sobre o feminino e a sexualidade, ela celebra aquelas mulheres que se negaram a se curvar diante das expectativas impostas pela sociedade patriarcal. Ao resgatar as vozes das mulheres marginalizadas e reivindicar sua própria narrativa histórica, Cixous ilumina a importância de reconhecer e honrar a diversidade e complexidade da experiência feminina. Ela rejeita o silenciamento imposto e busca uma nova forma de interação social baseada na igualdade e no respeito mútuo entre os gêneros. Sua visão sugere que se as mulheres se conscientizarem de sua força interior, um novo imaginário, mais saudável, igualitário e justo, poderá emergir, o qual toda a sociedade necessita urgentemente.

Evoco, também, as palavras de Clarissa Pinkola Estés:

Numa cultura opressora, em qualquer mulher na qual a Mulher Selvagem ainda viva e viceje ou apenas cintile, haverá perguntas-chave sendo feitas, não só aquelas que nos são úteis para o *insight* particular de cada um, mas também aquelas que tratam da nossa cultura. “O que está por trás dessas proibições que vemos no mundo exterior?” “Que parte boa ou útil no indivíduo, na cultura, na terra, na natureza humana foi morta ou está morrendo por aqui?” Uma vez examinadas essas questões, a mulher está capacitada para agir de acordo com sua própria competência, com seu próprio talento. Tomar o mundo nas mãos e agir com ele de um modo inspirado e fortalecedor da alma é um poderoso ato do espírito selvagem. É por esse motivo que a natureza selvagem das mulheres precisa ser preservada – e até mesmo, em alguns casos, protegida com extrema vigilância para que não seja de repente sequestrada e estrangulada. É importante alimentar essa natureza instintiva, abrigá-la, dar-lhe condições de expansão, pois mesmo nas condições mais restritivas da cultura, da família, e da psiquê, a paralisia é muito menor nas mulheres que mantiveram seu vínculo com a natureza instintiva profunda e selvagem. Embora haja danos se uma mulher for presa e/ou induzida a se manter ingênua e submissa, ainda sobra energia suficiente para superar o carcereiro, escapar dele, correr mais do que ele e, finalmente, dividi-lo e desmanchá-lo para seus próprios usos construtivos (Estés, 2018, p. 86).

Em meio ao jugo opressor da cultura, preservar e alimentar a essência da Mulher Selvagem, como proclama Estés, é uma necessidade primordial. Sob grilhões restritivos, é aquela que mantém a ligação com sua natureza instintiva que menos sucumbe à estagnação. Sua ligação com o selvagem a capacita a questionar as amarras impostas pela sociedade, permitindo-lhe agir com maestria e talento próprios. Estés ressalta a importância de proteger essa chama viva, pois dela emana uma energia e resiliência que possibilitam às mulheres transcender a opressão,

alcançando sua liberdade e autonomia. Assim, o Sagrado Feminino surge como força de resistência, desafiando o opressor e dismantelando suas normas. Fortalecida, a Mulher Selvagem pode ecoar seu uivo, dispersando os algozes que a aprisionam.

Por fim, a que se mencionar que elaborar esta Tese foi seguir o conselho de Cixous:

Escute uma mulher falar [...]. De certa maneira, ela inscreve o que ela diz, porque não nega à pulsão sua parte indisciplinada e apaixonada pela palavra. Seu discurso, mesmo “teórico”, ou político, não é jamais simples ou linear, ou “objetivado” generalizado: ela traz na história a sua história (Cixous, 2022, p. 45).

Cada poema, cada parágrafo de teoria, cada frase escrita foi como escutar um coro de vozes diversas. Entre elas, algumas masculinas, vindas de teóricos que já fundamentavam minha jornada acadêmica de forma consistente, como Bachelard, Jung, Durand e Eliade. No entanto, foram principalmente as vozes femininas potentes que ressoaram: Estés, Cixous, Muraro, Hollanda, Lobo, Emidio, Damm, entre outras. Ao mesmo tempo, foi como se ouvisse minhas próprias ancestrais, sussurrando segredos aos meus ouvidos, e percebesse as falas tanto femininas quanto masculinas que permearam e permeiam meus dias, minhas vivências cotidianas. Todas essas vozes foram significativas. Tive a oportunidade de enxergar realidades que antes passavam despercebidas aos meus olhos, reconhecer minhas próprias fortalezas e fraquezas, e reinterpretar diversas experiências. Além disso, é impossível ignorar as vozes mais marcantes que contribuíram diretamente para o desenvolvimento deste trabalho: as de Arriete Vilela e Maria Teresa Horta. Ambas as poetisas merecem reconhecimento por seus escritos, pois suas palavras ecoam como asas de pássaros capazes de transcender universos de opressão. Seus escritos nos instigam a romper com o papel de vítimas e nos inspiram a assumir o papel de agentes ativos de nossas próprias narrativas, assumindo controle sobre nossas vidas, porque como tão bem expressou Clarice Lispector, em *Perto do coração selvagem*, “Liberdade é pouco. O que desejo ainda não tem nome”...⁴¹

⁴¹ LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 36.

POSLÚDIO AO ENTARDECER

Para Rafael de Souza Bento Fernandes

O que se escreve às vezes nos abandona para sempre, como velhas fotos deixadas ao sol brilhante que vão desbotando até o branco total. Rezo por esse tipo de libertação. (Stephen King).⁴²

A menina estava paralisada diante da janela observando o ocaso. O lusco-fusco embriagava seus olhos e a torre da Igreja próxima nunca lhe parecera tão assustadora. Aquele limiar lhe causou a primeira estranheza da vida. A vaguidão, a incerteza das coisas, o inominável: ela ainda não sabia que o indefinível assustava tanto a alma humana. A cor do céu era indeterminada e, pela primeira vez, sentia aquela dor, aquele desespero frio e torturante com que passou a confraternizar desde então.

Naquele momento preciso, quando o crepúsculo se misturava à plenitude do dia, a menina se viu imersa em uma teia de confusão, medo e silêncio forçado. Ela não compreendia, ainda não, como a escuridão noturna tecia um véu de insegurança sobre seu mundo. O desejo de mergulhar na escuridão depois do pôr do sol corroía seu coração, sussurrando-lhe segredos de uma idade além dos anos. Sete anos poderiam ser setenta, ou nenhuma idade de fato, apenas uma imensidão de tempo encapsulada em um único instante. Aninhou-se desde então em seu peito o desejo de findar também. De ser escuridão depois do ocaso.

O chão da casa começou a se abrir sob seus pés, como se uma fissura invisível tivesse sido desenhada ali. E a menina começou a cair, em uma queda vertiginosa em direção ao abismo que se revelava diante dela. Não havia ninguém para estender a mão e impedi-la de mergulhar na escuridão.

Enquanto caía, o breu ao seu redor se aprofundava, envolvendo-a em uma escuridão densa e impiedosa, onde vozes opressoras sussurravam em seus ouvidos, tentando silenciá-la. A menina sabia que não devia falar, que sua boca era como um porão trancado a cadeado. A fenda no chão se alargou, transformando-se em um poço sem fundo, e desse poço emergiu um túmulo que engoliu o sol e a lua, mergulhando-a em um abismo de trevas sem fim.

⁴² KING, Stephen. "O homem do terno preto". In: **Tudo é eventual**. Trad. Myriam Campello. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005, p. 76.

Quase esquecera o que aconteceu imediatamente antes, quando estava sozinha, cercada de seus aparentemente iguais, na pequena casa, agora gigante, sombria e desoladora. Havia muitas vozes, mas nenhuma. Havia muitos ouvidos, mas nenhum. Havia muitos olhos. Todos admirando o abismo.

Um abutre, imponente e sombrio, que cheirava à morte e melancolia, desceu aos abismos mais profundos e resgatou a menina, suas asas negras envolvidas numa aura de imprecisão. Com garras afiadas como lâminas e plumas impregnadas de segredos antigos, ergueu-a até os confins do firmamento, depositando-a num ninho solitário, onde a tristeza se mesclava com o eco dos suspiros do vento. A menina partiu numa corrida desenfreada, seus pés feridos pelas pedras afiadas do caminho, rolando pelo declive até se afundar num pântano de sombras. Arrastou-se até uma gruta acolhedora, onde mergulhou num sono profundo. E, ali, entre sonhos e mistérios, renasceu, emergindo lentamente para testemunhar um novo amanhecer, onde um sol radiante rompia as amarras da escuridão.

Ao derradeiro suspiro do crepúsculo, a torre da Igreja desvaneceu-se na penumbra, dissolvendo-se na vastidão do horizonte. A janela, outrora testemunha silenciosa dos segredos do mundo e da menina, desvaneceu-se também, seu contorno se esfumando como um sopro fugaz de bruma. E, por fim, a casa, com suas paredes envelhecidas e suas tenebrosas memórias entrelaçadas, desapareceu por completo, deixando apenas o eco sussurrante dos dias passados.

E, assim, as vozes, uma a uma, se desfizeram no ar, como fios de névoa que se perdem na imensidão do silêncio.

A memória tornou-se um caleidoscópio de cacos e farrapos: estilhaços de vidro cortantes, quebradas lâminas afiadas, retalhos esfiapados. Um pedaço de coração extorquido e uma mão hora fecunda, hora inerte.

A menina se tornou reticências...

A mulher, destemida, encarou-se no espelho quebrado e contemplou suas mil faces pairando sobre a face do abismo.

A HORA MÁGICA DAS CLARICES

Por Prof. Dr. Edson Santos Silva

A HORA MÁGICA DAS CLARICES**FACAS****TROVÕES
MENARCA****AURORAS****MACHADOS****PLANTAÇÕES****PETÚNIAS, GIRASSÓIS****NÃO SE DIVISA****NÃO SE PEGA MAS****NÃO É FOGO BAÇO
FÁTUO****MUITO MENOS FOGO-****HÁ LUZ****TEIAS****PENÉLOPES REVOLTADAS****NO MEIO DAS****VERTIGENS****SEM ILUSÃO****CONCRETUDES****UM HOMEM EM PÂNICO PARA****EXISTIR UM BOJADOR****PRA ELE****INTRANSPONÍVEL****PRA ELAS TECIDO COM DORES DO PARTO****ATO****HORTA VILELA CLARICE****TORPOR****MENARCA**

ROSAS BRANCAS

ANDROGINIAS

O HOMEM ASSUSTADO

APENAS BALBUCIA

FEITO CRIANÇA

QUASE NASCENDO

- É POESIA?

AO LONGE NAQUELA PLANTAÇÃO

TRÊS CORES

DESVIRGINAM A TERRA

RUMO AO INFINITO

E BEM PRA LÁ DO SEM-FIM DA NUVEM TEMPO

ELE RETUMBANTE

ANTE O PASMO NECESSÁRIO

DO HOMEM ESTRONDOA:

POESIA

POESIA

POESIA

É OSUMARÊ

DESCE EM TERRA

ENLAÇA HORTA ARRIETE CLARICES

E COMO NUM BAILADO SEM SIM

COM CRAVOS BRANCOS

ROSAS VERMELHAS

DIANTE DA PALAVRA IMANTADA

A RODA SE FORMA

**AS TRÊS MULHERES QUE PODERIAM SER AS INFINITAS
MARIAS**

DANÇAM COM O DEUS

E O HOMEM

**AOS GRITOS CORRENDO QUERENDO ALCANÇAR CÉU E
TERRA GRITA SORRI CHORA BERRA URRRA VOCIFERA
ATÔNITO DE FORMA QUASE INAUDÍVEL:**

É POESIA?

AINDA QUE TÊNUE BREVE E RÁPIDO COMO O VENTO

**EM SEUS OLHOS DE UM ABORTADO INFANTE PARECE SE VER
UM FIAPO DE LUZ**

QUE SE ACENTUA

TOMA FORMA

E ELE AGORA MAIS ASSUSTADO AINDA CONSEGUE FALAR:

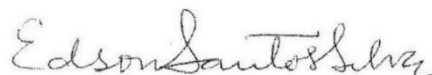
É POESIA?

É

POESIA?

É POESIA?

**DE FATO, ELE AINDA NÃO SABE E TALVEZ NUNCA SABERÁ
MAS CLARICE SABE QUE A HORA MÁGICA EM GALOPE NA
POESIA CHEGOU!**



Edson Santos Silva

8 de maio de 2024

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. "Ordem". In.: **Boitempo**. 2. ed. Rio de Janeiro: Sabiá 1973, p. 35.

BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro. A performance ritual dos desvios: danças de loucos e possuídos. **PHOÏNIX**, [S. l.], v. 14, n. 1, p. 372–388, 2020. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/phoenix/article/view/33135>. Acesso em: 17 de julho de 2023.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1967. 2 volumes.

BERNDT, Zilá. Afrontando fronteiras da literatura comparada: da transnacionalidade à transculturalidade. In.: **Revista da Abralic**. v. 15, n. 23, 2013, p. 211-222. Disponível em: <https://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/318/322>. Acesso em: 15 de abril de 2024.

BETTI, Gabriel Gobbi. Os homens como vítimas de violência em discursos Antifeministas no youtube. In.: **XIX Anais da Anpuh**: usos do passado, ética e negacionismo. FAED: UDESC, 2022. Disponível em: https://www.encontro2022.sc.anpuh.org/resources/anais/16/anpuh-sc-eeh2022/1660613151_ARQUIVO_e0ab6bab0a31d187ce8e8691755908a8.pdf. Acesso em: 16 de abril de 2023.

BÍBLIA SAGRADA. Trad. de João Ferreira de Almeida. 2. ed. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: lembranças de velhos. São Paulo: Companhia das letras, 1994.

_____. **O Tempo Vivo da Memória**: Ensaios de Psicologia Social. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

BRASIL. **Constituição Federal**. 1988. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm. Acesso em: em 18 de janeiro de 2023.

BRUNEL, Pierre. **Dicionário de mitos literários**. Trad. Carlos Sussekind. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Trad. Vera da Costa e Silva et. al. 17. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

CIRLOT, Juan-Eduardo. **Diccionario de símbolos**. 2. ed. Barcelona: Editorial Labor, 1992.

CIXOUS, Hélène. **La risa de la medusa**. Madrid: Universidad de Puerto Rico, 1995.

_____. **O riso da medusa**. Trad. Natália Guerellus e Raísa França. 1. ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.

CLÉMENT, Catherine; KRISTEVA, Julia. **O feminino e o sagrado**. Trad. Rachel Gutiérrez. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

COELHO, Nelly Novaes. O erotismo na literatura feminina do início do século XX - da submissão ao desafio ao cânone. In.: **Revista Hottopos**. 2001. Disponível em: <http://www.hottopos.com/vdlettras3/nelly.htm>. Acesso em: 15 de novembro de 2020.

DAMM, Camila Goods. **As deusas dos ramos e o Sagrado Feminino**. Araraquara-SP: Unesp, 2019.

DIJCK, Sônia van. Apresentação. In: Vilela, Arriete. **Lãs ao vento**. Rio de Janeiro: Gryphus, 2005, p. VIII–X.

DURAND, Gilbert. **Mito, símbolo e mitodologia**. Lisboa: Editorial Presença, 1982.

_____. **Campos do imaginário**. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.

_____. **As estruturas antropológicas do imaginário**. Lisboa: Presença, 1997.

ELBEIN DOS SANTOS, Juana. **Os Nagô e a Morte**: Pàde, Àsèsè e o Culto Égun na Bahia. 11. ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**: a essência das religiões. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins fontes, 1992.

EMIDIO, Thassia Souza. **Diálogos entre feminilidade e maternidade**: um estudo sob o olhar da mitologia e da psicanálise. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. **Mulheres que correm com os lobos**: mitos e histórias do arquétipo da Mulher Selvagem. Trad. Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 2018.

FORTES, Camila. Sagrado Feminino: O empoderamento através de instintos, ciclos e conexões. In: **Entrecultura**. julho de 2016. Disponível em: <http://entrecultura.com.br/2016/07/21/sagrado-feminino-o-empoderamento-atraves-de-instintos-ciclos-e-conexoes/>. Acesso em: 07 de setembro de 2019.

FRANZ, Marcelo. “Há sempre uma clausura pronta a quem levanta a Grimpa contra os usos”: representações do feminino nas *Novas cartas portuguesas*. In.: **Letras e Ideias**. v. 3, n. 1, p. 76-89, jan./jun. João Pessoa: UFPB, 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/letraseideias/search/authors/view?givenName=Marcelo&familyName=Franz&affiliation=Universidade%20Tecnol%C3%B3gica%20Federal%20do%20Paran%C3%A1%2C%20Campus%20Curitiba&country=BR&authorName=Franz%2C%20Marcelo>. Acesso em: 10 de junho de 2024.

GNERRE, Maurizio. **Linguagem, Escrita e Poder**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes,

1991.

GOJUR. **Princípio da isonomia**: por que é tão importante no Direito? Disponível em: <https://www.bcompany.com.br/blog/principio-da-isonomia/>. Acesso em: 23 de janeiro de 2023.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Pensamento feminista hoje**: perspectivas decoloniais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

HORTA, Maria Teresa. **Poesia reunida**. Lisboa: Don Quixote, 2009.

HUTTON, Ronald. **Grimório das Bruxas**. Trad. Fernanda Lizardo. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2021.

INGRASIoTANO, Patrícia Maria. **Ontologia do Sagrado Feminino**: a outra história precisa ser contada. 1. ed. Curitiba: Appris, 2018.

IRIGARAY, Luce. **Yo, tú, nosotras**. Madrid: Ediciones Cátedra, 1992.

JUNG, Carl G. **Estudos sobre o simbolismo do Si-mesmo**. Petrópolis: Vozes, 1986.

_____. **O homem e seus símbolos**. Trad. Maria Lúcia Pinho. 6. ed. Edição Especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

LOBO, Luiza. “Dez anos de literatura no Brasil”. In.: **Letras de Hoje**. v. 21. n. 4, p. 107-125. Porto Alegre: PUCRS, 1986.

_____. “A literatura de autoria feminina na América Latina”. **Revista Brasil de literatura**. 2002. Disponível em: <https://filipe.tripod.com/LLobo.html>. Acesso em 20 de outubro de 2022.

MACEDO, Ana Gabriela; AMARAL, Ana Luísa (Orgs). **Dicionário de crítica feminista**. Porto: edições Afrontamento, 2005.

MARQUETTI, Flávia Regina. **Da sedução e outros perigos**: o mito da Deusa Mãe. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

MARTINS, Camila Alves. **Faces do feminino sagrado: o arquétipo da Mulher Selvagem**. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião) – Departamento de Filosofia e Teologia, Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião da Universidade Católica de Goiás. Goiás, 2006. Disponível em: <http://tede2.pucgoias.edu.br:8080/handle/tede/964>. Acesso em: 05 de maio de 2018.

MENIN, Fernanda Menin; LOUREIRO, Lilian; MORAES, Noely Montes. “A maldição de Eva: a face feminina da violência contra a mulher”. In.: **Psicologia revista**. v. 16, n.1. p. 51-71. São Paulo: PUCSP. 2007. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/psicorevista/article/view/18057/13417>. Acesso em: 15 jan. 2024.

MINISTÉRIO DA MULHER, DA CIDADANIA E DOS DIREITOS HUMANOS. **Brasil tem mais de 31 mil denúncias de violência doméstica ou familiar contra as mulheres até julho de 2022.** Disponível em: <https://www.gov.br/mdh/pt-br/assuntos/noticias/2022/eleicoes-2022-periodo-eleitoral/brasil-tem-mais-de-31-mil-denuncias-violencia-contras-mulheres-no-contexto-de-violencia-domestica-ou-familiar#:~:text=AGOSTO%20LIL%C3%81S-,Brasil%20tem%20mais%20de%2031%20mil%20den%C3%B4ncias%20de%20viol%C3%A4ncia%20dom%C3%A9stica,mulheres%20at%C3%A9%20julho%20de%202022>. Acesso em: 18 de outubro de 2022.

MURARO, Rose Marie. **A mulher no terceiro milênio**: uma história da mulher através dos tempos e suas perspectivas para o futuro. 8. ed. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 2002.

NOGUERA, Renato. **Mulheres e deusas**. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2017.

OLIVEIRA, André de. Maria Teresa Horta: Os fascistas estão por aí com suásticas tatuadas a olhar para nós. In.: **El País**, 2018. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/05/03/cultura/1525381906_569446.html. Acesso em: 15 de novembro de 2020.

PAES, José Paulo. **Poesia erótica em tradução**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PATRIOLINO, Luana. Veja quem são os representantes do povo brasileiro que subiram a rampa com Lula. **Correio Braziliense**. Disponível em: <https://www.correiobraziliense.com.br/politica/2023/01/5063027-veja-quem-sao-os-representantes-do-povo-brasileiro-que-subiram-a-rampa-com-lula.html>. Acesso: em 18 de janeiro de 2023.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Trad. Olga Savary. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. **Os filhos do Barro**: do Romantismo à Vanguarda. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1984.

_____. **A dupla chama**: amor e erotismo. Trad. Wladir Dupont. São Paulo, Siciliano, 1994.

PESSOA, Fernando. "Ulisses". In: **Mensagem**. 10. ed. Lisboa: Ática, 1972, p. 25.

PINTO, Cristina Ferreira. **O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros**. São Paulo: Perspectiva, 1990.

POUBEL, Natália Salomé; PEREIRA, Vinícius Carvalho. Poesia e transpoética nas performances da eu lírica dos poemas de Joy Ladin. In.: **Revista Brasileira de Literatura Comparada**. V. 23. N. 44. Porto Alegre: ABRALIC, 2021. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbllc/a/q5qBSQ5w5NfVskVV8kWZDXD/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em: 18 de janeiro de 2023.

PRADO, ADÉLIA. “Na terra como no céu”. In: **Oráculos de maio**. São Paulo: Siciliano, 1999, p. 101.

_____. “Neurolinguística”. In.: **Poesia reunida**. Rio de Janeiro: Record, 2015, p. 442.

PRIORE, Mary Del (Org.). **História das Mulheres no Brasil**. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2000.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento, 2017.

ROSA, Guimarães. “Desenredos”. In: **Tutaméia: Terceiras estórias**. 9. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009, p. 72.

SARDENBERG, Cecília Maria Bacellar. “Conceituando ‘Empoderamento’ na Perspectiva Feminista”. In.: **Repositório UFBA**, 2012. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/6848>. Acesso em: 15 de abril de 2024.

SILVA, Juremir Machado. **As tecnologias do imaginário**. 3. ed. Porto Alegre: Sulina, 2020.

SILVA FILHO, Osmar Soares da. Memória e história em Mulheres de Abril, de Maria Teresa Horta. In.: **Terceira Margem**. v. 13. n. 20. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009, p. 189-214. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/11045/8061>. Acesso em: 17 de abril de 2022.

SOARES, Angélica. **A paixão emancipatória**. Rio de Janeiro: Difel, 1999.

SOUZA, Natália Salomé de. PEREIRA, Vinícius Carvalho. A escrita da mulher/a escrita feminina na poesia de Maria Teresa Horta. **Revista Estudos Feministas**. 2018. v. 26, n. 2. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ref/a/tK8dJyfrVjyvwfWTSMYtHjJ/?lang=pt>. Acesso em: 28 de julho de 2022.

VASCONCELOS, Michelle; OLIVEIRA, Rodrigo Santos de. “Poesia – Corpo – Liberdade em Maria Teresa Horta”. In.: **Revista Paralelo 31**. Edição 14. jun. 2020. Pelotas-RS: UfPel, 2020, p. 184-198.

VERGER, Pierre Fatumbi. Orixá. 6. ed. Salvador-BA: Corrupio, 2005.

VILAÇA, Helena. Alguns traços acerca da realidade numérica das minorias religiosas em Portugal. **Lusotopie**. Bordeaux: Institut d'Etudes Politiques de Bordeaux Université Montesquieu, 1999, p. 277-289. Disponível em: <http://www.lusotopie.sciencespobordeaux.fr/vila%C3%A7a.pdf>. Acesso em: 17 de julho de 2023.

VILELA, Arriete. **Maria Flor etc.** Maceió: Grafmarques, 2002.

_____. **Lãs ao vento**. Rio de Janeiro: Gryphus, 2005.

_____. **Obra poética reunida**. Maceió: Poligraf, 2010.

WILLMER, Rhea Sílvia. **Ana Luísa Amaral e Ana Cristina Cesar**: modos de pensar o feminino na poesia contemporânea em português. Tese. Rio de Janeiro: UFRJ, 2014.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. 10. ed. São Paulo: Círculo do Livro, 1994.

ZOLIN, Lúcia Osana. "Crítica feminista". In: BONICCI, Thomas e ZOLIN, Lúcia Osana (org.). **Teoria literária**. Maringá: Eduem, 2005, p. 181-203.

_____. "Literatura de autoria feminina". In: ZOLIN, Lúcia Osana & BONNICI, Thomas. **Teoria literária**. Maringá: Eduem, 2005, p. 275-283.

E se não houver ninguém para dizer que sou sagrada
Que eu seja a própria deusa de minhas águas salgadas.
(Ryane Leão)