

## O mundo calibanesco de Ana Luísa Amaral<sup>1</sup>

**Catherine Dumas**

*Universidade Sorbonne Nouvelle-Paris 3*

**Resumo:** Partindo das propostas *queer* teorizadas por Ana Luísa Amaral no seu recente livro de ensaios, *Arder palavra e outros incêndios*, pretendo estudar esse “pequeno corpo que é o poema” consoante o tópico da monstruosidade. Para isso, analisarei o sentido ético e estético que a poeta dá à noção de diferença (margens, sexo, aparência e discurso), a importância do processo da metamorfose que permite “romper fronteiras e limites”. Por fim, o monstruoso aparecerá no seu valor palingenésico através de coordenadas como o excesso, a insurreição poética e política, entre outras. O meu *corpus* será composto, para além do livro de ensaios já mencionado, pelo “poema em acto” *Próspero morreu*, pelos livros para a juventude e por uma selecção de poemas da Autora.

**Palavras-chave:** monstro; diferença; metamorfose; Ana Luísa Amaral

**Résumé:** Partant des propositions *queer* théorisées par Ana Luísa Amaral dans son livre d'essais récent, *Arder a palavra e outros incêndios*, j'étudie ce “petit corps qu'est le poème” selon le topique de la monstruosité. Pour ce faire, j'analyse le sens éthique et esthétique que la poétesse donne à la notion de différence (marges, sexe, apparences et discours), l'importance du processus de la métamorphose qui permet de “rompre frontières et limites”. Le monstrueux apparaît enfin dans sa valeur palingénésique à travers des coordonnées comme l'excès, l'insurrection poétique et politique, entre autres. Mon corpus est composé, outre le livres d'essais susmentionné, par le “poème en acte” *Próspero morreu*, par des livres pour la jeunesse ainsi qu'une sélection de poèmes de l'auteure.

**Mots-clé:** monstre; différence; métamorphose; Ana Luísa Amaral

“Sem gota de bondade que se visse,/porque não recebera amor jamais,/esse era Caliban”, escreve Ana Luísa Amaral na adaptação que fez para o leitorado infanto-juvenil da peça de Shakespeare, *A Tempestade* (Amaral 2011b: 23, 28). E diz, sempre a propósito de Caliban, que era “monstro,/mas monstro muito sábio”. No mesmo ano de 2011, a autora retoma a peça de Shakespeare num “Poema em um acto” intitulado *Próspero morreu*. A partir desta referência explícita a Caliban, ampliarei o meu estudo à noção de monstruoso, tal como a trabalha a escritora que cria na sua obra poética, tanto para adultos como para crianças, todo um mundo de seres, expressões e possibilidades. Pierre Ancet escreve, na conclusão do seu livro *Phénoménologie des corps monstrueux*: “o monstro chega a ser o representante dum passado comum ao nosso corpo, dum passado cuja forma monstruosa exhibe as possibilidades insuspeitas”, e continua, falando a propósito da “nossa dimensão orgânica, que aparece portanto como resultante de um longo processo de transformações e metamorfoses que se alastra desde a fecundação até ao nascimento e à morte” (Ancet 2006: 163).<sup>2</sup>

Perguntarei então: de que é feito o monstruoso? O que é que o monstruoso faz ao poema? Darei uma especial atenção às escalas em três dimensões ontológicas: a escala humana, a dimensão fractal accionada pelo processo da metamorfose, e o gigantismo provocado pelo excesso. Neste âmbito, organizei este meu texto em três partes: “Dedos e aranhas, poetizar a diferença”, a seguir “‘Estranhos bichos’: metamorfoses” e, por fim, “A ‘lei das borboletas’, com o monstruoso e os seus valores *queer*”.

O meu fio vermelho será a teorização *queer* levada a cabo pela própria Ana Luísa Amaral no seu último livro de ensaios, *Arder a palavra e outros incêndios*. Nele, a autora coloca em interacção as teorias feministas e *queer* e os corpos poéticos, tanto de poesia em língua portuguesa como inglesa, numa aproximação intertextual raramente efectuada antes. E, para abrir a minha reflexão à metalinguagem corporal, citarei uma expressão que encontrei neste livro: “Pequeno corpo que é o poema” (Amaral 2017: 32).

### Dedos e aranhas: poetizar a diferença

A diferença é uma boa chave de acesso ao mundo calibanesco de Ana Luísa Amaral. Um conto para crianças publicado em 1998, “Gaspar, o dedo diferente”, termina no elogio da diferença e da igualdade. A pedagogia gerada pelo género do conto produz esta moral da história: “Ali mesmo, dentro do seu sonho, o Gaspar voltou-se para o outro dedo. E em voz alta, já sem orgulho, nem medo da troça dos outros, afinal diferentes mas iguais, o Gaspar começou a contar a sua história” (Amaral 1998: 16). A autora prossegue com o mesmo tema, na sua obra infanto-juvenil, em mais dois títulos importantes, *A História da Aranha Leopoldina* e *Como Tu*. Neles, complexifica a sua problemática da diferença ao tratar das margens e da exclusão, da sexualidade, da aparência e das identidades, e do discurso poético. Estes dois textos são escritos em verso e estão ligados a dois espectáculos teatrais: *A História da Aranha Leopoldina* e *Amor aos Pedacos*.<sup>3</sup> Ambos os textos foram publicados como livro-disco. No primeiro, é afirmada, de rompante, a estranheza do bicho. Incluído num meio social normalizado, de aspecto inteiramente normal (“Era uma vez uma aranha/simpática e gordinha,/como são geralmente as aranhinhas”), a aranha é logo a seguir qualificada de “um pouco estranha”, porque transgride a norma social da espécie – as aranhas – querendo ser diferente: “algo de diferente desejava” (Amaral 2010a: 5). Com efeito, “em vez de teia/só queria fazer meia” (*idem*: 6). O deslize fonético das palavras que proporcionam a rima (“teia”, “meia”) permite passar magicamente da normalidade das aranhas para a anormalidade dos humanos quando o discurso normativo da comunidade – as amigas (“Isso não se faz!”) e a mãe (“Deve fazer a teia,/ e não fazer a meia./Por isso tens tu patas, e não mãos!” [*idem*: 8]) – cria um hiato entre o “útil” e o “fútil” (*idem*: 10, 12). Daí, origina-se um debate sobre a relatividade da noção de beleza (*idem*: 12). A estranheza de Leopoldina expressa-se também através da sua recusa de ser uma predadora, com a consequência de ela ser vegetariana. A conclusão é que “a aranha Leopoldina/não era aquilo a que se pode chamar/uma aranha normal,/daquelas que, afinal,/ou fazem teia ou gostam de caçar” (*idem*: 16). Leopoldina tanto se diferencia como propõe à comunidade outro modelo, o da liberdade criadora.

Em *Como Tu*, Ana Luísa Amaral alarga o seu bestiário a bichos de todos os tamanhos, não domesticados. Os animais domesticados pertencem, com efeito, à esfera humana. Os outros, “são mais diferentes/do que a gente” (Amaral 2012: 21) e chegam até a estar impregnados de monstruosidade: “Há quem ache os sapinhos/bichos peganhentos,/há quem ache as minhocas/muito moles,/há quem ache as serpentes/um péssimo animal” (*ibidem*). “Nem toda a gente gosta/do diferente” (*idem*: 20), prega um *leitmotiv* do texto. Mas a diferença integra uma verdadeira Arca de Noé onde “o menino pequeno e a menina” cotejam animais de todos os tamanhos: “o beija-flor, a lontra,/o elefante,/o albatroz, [...] as borboletas, claro, [...] e as ostras,/naturalmente” (*idem*: 24). Estes versos encontram-se numa secção intitulada “Assim são os amores” (*idem*: 23), que começa por estes versos: “Pode ser que te digam/que és mesmo mais diferente. // Não tenhas medo/de dizer que és,/se quiseres ser” (*ibidem*). Aqui, a evidência e o natural, tal como no caso da aranha Leopoldina, actuam a favor duma poética de inclusão baseada nesta afirmação: “O mundo é grande,/ o mundo é enormíssimo” (*ibidem*), para chegar, depois, a esta conclusão: “Sozinhos, mas também acompanhados,/iguais,/e tão diferentes –” (*idem*: 60).

No “poema em acto” *Próspero morreu*, existe uma personagem, aliás retomada da peça de Shakespeare, *A Tempestade*, que reivindica a diferença genérica. Trata-se de Ariel: “Nem homem nem mulher,/nem gente nem criança,/mas tudo, e ainda o resto. Do éter e do ar, da água e do fogo, eu sou diferente” (Amaral 2011a: 29). É inclusiva na medida em que recusa as dicotomias. A propósito de Emily Dickinson, Ana Luísa Amaral, em *Arder a palavra e outros incêndios*, diz ter cuidado em “não deslizar para o falso neutro” e auto-analisa o seu lado “feminista”, “o tal lado que se preocupa com o problema do falso neutro” (Amaral 2017: 10-11), intitulando outro capítulo do seu livro com esta pergunta: “Entre Cânones e Margens: Dessexualizar o Poético?” (*idem*: 43). A autora conclui a este propósito que “a questão da existência de uma neutralidade na arte continua a ser pertinente” (*idem*: 56). Representará a personagem de Ariel esta neutralidade?, pergunto. A autora cita um poema da brasileira Adélia Prado onde esta anuncia, consoante a exegeta, “[a] ideia de desdobrabilidade da mulher, passível de ser lida à luz duma perspectiva *queer*” (*idem*: 71). Ana Luísa Amaral conclui sublinhando a possibilidade de uma “escrita de mulher’

específica da identidade da mulher, que não tem de ser o reverso, ou contraponto da outra, mas que pode suceder como terceiro pólo, o da ‘desdobrabilidade’” (*idem*: 71).

Em *Entre dois rios e outras noites*, no poema “Leões de azul”, reencontramos o tema da inclusão analisado em *Como Tu*, mas no contexto de uma poética acentuadamente erótica: “E que moramos todos por igual:/azul redondo,/anti-gramatical e tão incerto/como a pele de outros mundos:/a dos leões, por exemplo, macia,/ou a tua, tão longa, hirsuta, estranha,/como a de um mundo outro/ou tão igual que a minha” (Amaral 2010c: 517). Tal é a “possibilidade” que a poeta portuguesa vê num poema de Emily Dickinson que declara: “Habito a Possibilidade –” (Amaral 2017: 113); esta possibilidade de, pela poesia, “[...] manter o espanto do que não tem nome”.

### “Estranhos bichos”: metamorfoses

Regresso agora a *Como Tu*, com o verso “as borboletas, claro” (Amaral 2012: 24). Há um passo que se intitula “É como as borboletas” (*idem*: 15) onde é glosado o primeiro verso, “Tudo muda e se transforma./Como tu”. A mediação das borboletas, e das ostras, é reiterada, introduzindo a metamorfose como um processo “natural”: “É como as borboletas,/naturalmente./Ou como as ostras,/que vivem lá no fundo/do oceano denso e povoado” (*idem*: 16). A metáfora animal é, ao mesmo tempo, de teor científico e estético. Científico porque a borboleta serve de exemplo na explicação da metamorfose – “casulo amarelo”, “larvas pequeninas” e “borboletas” esclarecem o processo de crescimento da criança. Quanto às ostras, elas um dia, “finalmente”, dão pérolas (*idem*: 19). No passo “Como há tanto de mundo”, é o processo da passagem que se segue à metamorfose. A passagem da gaivota, da nuvem que se transforma em chuva e as amigas que vão passando ao longo da vida: “E à frente dessa amiga/vai haver mais amigos e amigas,/vai haver muita gente” (*idem*: 40). Mais à frente, é o processo lento da germinação que é explicado com mais um exemplo, o do feijão: “O feijão faz as folhas a seu tempo./Precisa de esperar/por luz e ar/ e a água que lhe dá o algodão.//Há tempo de crescer,/tempo de estar no mundo/de uma forma diferente,/e de tocar nos outros,/e de beijar diferente” (*idem*: 50). A lição de *Como Tu* acaba por ser uma lição de poesia na qual o “sentir” convoca a emoção como motor da ética.

Podemos falar tanto de ecopoesia como de *care* a propósito desse “cuidado” que abarca o universo e que o texto configurou para a criança-leitor:

Pois neste mundo todo  
é o sentir  
que junta o cão, a lontra, o caracol,  
e também o menino e a menina,  
e o pai, e a mãe, a tia, o tio, a avó,  
a amiga ou o amigo,  
e o albatroz, e os pinguins.

E ainda as plantas todas, e o feijão,  
que, ao acordar da sua cama de algodão,  
deita folhinhas leves,  
de verde muito verde  
e quente.  
(*idem*: 59)

Em *Como Tu*, a metamorfose está ligada ao sublime, “o sublime precário” daquele “animal humano” aqui encarnado pela criança e pelo seu poder de imaginação – que é, afinal, o poder da arte. É esta a tese que Ana Luísa Amaral defende em *Arder a palavra* (Amaral 2017: 35) quando cita Mário Cesariny, que escrevia em 1948: “Só a imaginação transforma, só a imaginação transtorna”.

Como contraponto ao universo colorido e luminoso da literatura para a juventude, saiu em 2014 o livro de poesia *Escuro*, que mergulha o leitor num mundo mítico feito de monstros, sereias, polvos, lobisomens e dragões. O título pode ser lido como temático e remete para aquilo que Pierre Ancet chama de “sombra do corpo monstruoso” (Ancet 2006: 15):

Essa escuridão é, diremos, conceptual: vem da incerteza quanto à natureza específica do monstro [...]. Mas [...] caracterizar a escuridão desta forma não chega. Aquilo a que chamamos *a sombra do corpo* desenvolve-se na própria percepção, como a irrupção de um mal-estar, interditando a percepção clara do objecto. Que o monstro seja visível à luz não muda nada, como se da abundância de pormenores emanasse uma forma de invisibilidade, de opacidade no visível. Tal como o excesso de luz pode criar

uma mancha preta no centro do campo visual, o excesso que caracteriza a monstruosidade pode secretar uma invisibilidade, presente como que *atrás* do visível. [...]

[A] sombra [...] emerge do próprio âmago daquilo que é visto, mas inadequadamente apercebido. Longe de ser co-percebida, a sombra pertence ao corpo *demasiado percebido*, tocado por um excesso de visibilidade do qual não podemos desprender o olhar, cuja presença nos obceca durante muito tempo ainda, depois de fecharmos os olhos. (*idem*: 20)

Vejo no poema “Adamastor” as características dessa “sombra do corpo monstruoso” plasmada por Pierre Ancet. O gigante lendário conta-se na primeira pessoa, evocando um passado em que habitava “no fundo do mar”, “a mais funda fundura”: “nela resplandecia/a minha escuridão” (Amaral 2014: 55). E fala também no processo da metamorfose pela mediação artística: “Não chega o toque para dizer corpo,/e o meu era de pedra/a transformar-se//E disseram-me carne, e disseram-me lama,/e a pedra no meu corpo fez-se lama,/e deram-me cabelos,/boca, olhar//E eu olhei lá do fundo,/da fundura mais funda onde vivia,/e gritei, descoberto//e nu, e forte,/e ouviu-me/o mar” (*idem*: 56). O poema termina com essa “invisibilidade, presente como que atrás do visível” comentada por Pierre Ancet: “Mas o que dele rebentou, profundo,/foi a parte de mim/que nada era//A outra, que eu não sei,/por não ter voz,/ficou na escuridão//por inventar –” (*idem*: 56).

*Próspero morreu* encena tal “sombra do corpo monstruoso” de forma exemplar, atando os fios da obra de poética de Ana Luísa Amaral, ao nível tanto do questionamento das hierarquias canónicas do texto literário-dramático como da encenação da desconstrução das dicotomias. Rui Carvalho Homem bem explicita esta dimensão reformuladora do “Poema em acto” quando escreve a propósito de Próspero: “O entendimento da personagem de Shakespeare como agressor colonial e patriarcal acentuou-se por força de leituras pós-coloniais e feministas – com as quais Ana Luísa Amaral tem [...] grande familiaridade” (Carvalho Homem 2012: 202). Com efeito, na didascália inicial de *Próspero morreu*, Caliban é apresentado desta forma: “A um canto superior, escondido atrás de todos, Caliban” (Amaral 2011: 11). Ariel chama-o “o meu irmão na noite” (*idem*: 30), apresentando-se assim o próprio Caliban quando “avança até à boca da cena”: “Como posso falar desta maneira,/eu, que as florestas todas habitei,/que da ilha só

sei o fugidio, o negro, eu sempre enfeitado/e nunca abençoado por cegueira/de luz?” (*idem*: 31). Rui Carvalho Homem prossegue a sua análise a propósito do monstruoso:

A peça sugere-nos que esta paixão tem de ser entendida em combinação com uma perplexidade: em *Próspero Morreu*, Caliban existe numa sobreposição intrigante com o Minotauro. As suas condições telúricas, a “monstruosidade” que supostamente partilham, denuncia-se ao longo do texto como uma construção atribuível à masculinidade heróica e agressiva de uma figura como Teseu. Corporizando o triunfo, numa ilha, sobre uma criatura da terra, Teseu aparece, por seu lado, como uma extensão de Próspero. Em contraposição, o “monstruoso” torna-se *amável* na mesma medida em que se reconhece como outro nome para o outro enquanto subalterno. (Carvalho Homem 2012: 203)

Metamorfoseado pelo amor que descobre na pessoa de Ariadne, Caliban ganha voz e fala. Diz Ariel: “Só soluçam as lágrimas de amor,/por isso fala Caliban assim./Por isso Caliban pode falar” (*idem*: 32). Entre dois pólos, o paraíso e o pesadelo, Caliban pede a Ariadne: “Traz-me uma escada/que me faça subir ao paraíso,/ou despenhar-me na escuridão mais larga,/um longo e deslumbrante ponto de exclamação/ onde eu possa sentir o êxtase da perda,/ e não a perda só” (*idem*: 32). Em *Arder a palavra*, a poeta lembra a epígrafe de *A arte de ser tigre* (2003) <sup>4</sup>: “E assim, é tão possível ter nas mãos o pesadelo como o paraíso. Tal é o peso da metamorfose” (Amaral 2017: 256). Irreversível para Caliban, a metamorfose revela-se, para Adamastor, como um processo em devir. Palingenésica, ela permite a renovação, o renascimento.

### **“A lei das borboletas”, ou o monstruoso e os valores *queer***

Em *Epopeias* (1994), “Pequenas subversões” é um poema performativo, dramatizado como muitos poemas de Ana Luísa Amaral, sob a forma de um diálogo a duas vozes, e nele reencontramos a escala do ínfimo da aranha Leopoldina. Cito as duas primeiras estrofes e a última do poema:

*Voz 1*

Fazer texto pequenino  
como se fosse casulo  
ou palácio de bonecas



	para acolher os novelos onde se escondem em ninho borboletas muito pretas.
Voz 2	As asas esvoaçam roídas por mil gigantes, trespassadas por tridentes de um punhado de poetas.
Voz 1	Quais poetas?  [...]
Voz 1	(Enquanto, atrás dos profetas, e na mais calada fímbria dos capuzes dos poetas, se esconde, em texto profundo, num novelo sorridente: uma crisálida azul, olhar cego e inocente, e duas antenas negras)
Voz 1 e Voz 2	(Ah! Tão pretas!)

(Amaral 2010c: 175-177)

Esta arte poética fustiga os “mil gigantes”, os poetas “truncados”, os “milhares de profetas” rendidos ao poder e que “fomentam conspiração/contra a lei das borboletas” (*idem*: 175, 176). No começo e no fim, o poema, antecipando *Escuro*, contrapõe à “crisálida azul” a cor muito preta e as “antenas negras” e “tão pretas” (*idem*: 177). Mais uma vez, o pesadelo coteja o paraíso, o monstruoso objecto chama o sublime para propor um “antimundo”, o das “Pequenas subversões”. A ambiguidade gerada pela poesia de Ana Luísa

Amaral entre abjecto e sublime corresponde à teoria sobre a abjecção que Julia Kristeva desenvolve em *Os poderes do horror*: “Fronteira sem dúvida, a abjecção é sobretudo ambiguidade” (Kristeva 1980: 17). A pensadora prossegue: “No sintoma, o abjecto invade-me, faz-me ele. Pela sublimação, sou eu quem o seguro. O abjecto é debruado de sublime” (*idem*: 19). Em *Arder a palavra*, Ana Luísa Amaral comenta o livro de Judith Butler, *Bodies That Matter*, e fala daqueles “corpos que não importam”, que fogem à classificação e “que assim são tornados seres abjectos” (Amaral 2017: 99). No entanto, nas palavras de Judith Butler traduzidas por Ana Luísa Amaral, eles “são socialmente indispensáveis, já que fornecem o limite e a fronteira, isto é, fornecem o ‘exterior’ para os corpos que ‘materializam a norma’, os corpos que efectivamente importam” (*idem*: 99). Ana Luísa Amaral prossegue aplicando a teoria butleriana à sua leitura de *A Confissão de Lúcio* de Mário de Sá-Carneiro:

Nalguns textos de Sá-Carneiro, esta tensão está presente; todavia ela não surge expressa como cisão entre o social e o indivíduo, antes emergindo de *dentro* do próprio. [...] São os traços do que é abjecto, do que é monstruoso, do que joga o jogo do que é interdito, que paradoxalmente fornecem o material para uma relação entre Ricardo e Lúcio, sempre mantida nas margens entre uma impossibilidade – e uma possibilidade, só viável através de contínuas encenações e reencenações. (*ibidem*)

Na sua poesia, a partir da sublimação que a poeta implementa do abjecto tanto físico como psíquico, moral como político, Ana Luísa Amaral tece toda uma cadeia de performatividade do texto poético, entre rebeldia, transgressão e subversão. Referindo-se, em *Arder a Palavra*, ao Foucault do “Préface à la Transgression”, a escritora emite uma “Proposição 3. Da fluidez dos limites (ou das fronteiras)”, na qual escreve: “Por sua vez, a transgressão permite ao limitado abrir-se ao ilimitado, ao seu iminente desaparecimento como limite. [...] Assim, transgressão e limite não são pares dicotómicos, mas momentos tangentes, que se cruzam e conduzem a uma experiência de excesso” (Amaral 2017: 95). É o que acontece em *A História da Aranha Leopoldina*. A heroína passa da rebeldia à transgressão: “[...] uma aranha que um dia quis mudar:/Deixar de fazer teia,/passar a fazer meia/a cores feitas de sol e de luar” (Amaral 2010a: 20). As histórias de fiandeiras repetem-

-se desde *História da Aranha Leopoldina* até *Próspero morreu*, assim como as personagens, de Leopoldina até Penélope e, a seguir, Ariadne. Pergunta Ariadne a Penélope, em *Próspero morreu*:

O que farei com elas?<sup>5</sup> Uma corda?  
Enforco-me com ela e invento novo mito?  
Faço um laço de luz e encantamento  
e arranco Caliban do coração?  
Transformo o fio em malha de tricô  
ou em fio de brocado,  
e ofereço vestes novas a Teseu,  
que as que ele traz, por minha acção,  
estão rotas  
da luta que travou no labirinto?

Dizei-me, Mãe, que usaste também fios  
e mais do que eu sabeis.  
O que farei com elas,  
as jardas que sobraram do meu fio?  
(Amaral 2011a: 24)

Estas heroínas seguem a via que Ana Luísa Amaral viu em Emily Dickinson: “exceder-se em poesia, e criar vidas paralelas” (Amaral 2017: 161). Mas a sublimação poética coincide, para Ana Luísa Amaral, com aquilo que ela chama de “insurreição”, em *Arder a Palavra*: “É aqui que a obrigação cívica não está divorciada da insurreição poética. Assim, poderão as palavras voar, tangentes mas livres. Não importa quais sejam as fronteiras” (*idem*: 242).

“Sem liberdade é o poder um monstro/de braços bifurcados e língua bifurcada/onde se alojam leis sem pensamento”, diz ainda Ariel em *Próspero morreu* (Amaral 2001: 31). A partir da sublimação do monstruoso, acontece, portanto, uma inversão, quase carnavalesca, na categoria do monstro. Próspero, que era quem ditava a norma, a *praxis*, a centralidade – o poder – fica relegado para as margens da monstruosidade. Ao dar uma interpretação

*queerizante* à personagem de Caliban, Ana Luísa Amaral acaba com o “complexo de Próspero” definido por Octave Mannoni no contexto colonial americano, em 1950, como sendo Próspero, a “figura paternal” da qual Caliban não se poderia desligar (Retamar 2004: 31). No contexto do pensamento *queer*, Caliban adquire outra dimensão plasmada por Silvia Federici nas seguintes palavras: “Caliban representa não só o rebelde anticolonial cuja luta ecoa ainda na literatura caribenha actual, como também um símbolo do proletariado mundial e, mais precisamente, do corpo proletário como lugar e instrumento de resistência à lógica capitalista” (Federici 2014: 17). A pensadora prossegue, lembrando que “A ‘feminização’ da pobreza que vai a par com a mundialização adquire também um novo sentido se nos lembrarmos que ela foi o primeiro efeito produzido pelo desenvolvimento do capitalismo no corpo das mulheres” (Retamar 2004: 31).

Em conclusão, direi que o monstruoso, para Ana Luísa Amaral, é um dos possíveis, o que se verifica quando ela retoma a tal citação de Emily Dickinson, “Habito a Possibilidade”. “‘Habitar a possibilidade’”, comenta a poeta portuguesa, “é afirmar-se longe do centro” (Amaral 2017: 113). E, mais para a frente em *Arder a Palavra*, podemos ler: “Mas eu acredito que a poesia é, sempre foi, o espaço da mais pura possibilidade, o espaço onde é possível ensaiar, e até encenar, diversas identidades. E, para mim, ela pode funcionar como um dos lugares privilegiados para um paradigma de inclusão” (*idem*: 242).

## NOTAS

---

<sup>1</sup> Este trabalho foi realizado no âmbito da Linha de Investigação “Intersexualidades”, financiada por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, no âmbito do Programa Estratégico “UID/ELT/00500/2013” e por Fundos FEDER através do Programa Operacional Fatores de Competitividade – COMPETE “POCI-01-0145-FEDER-007339”.

<sup>2</sup> Todas as citações do francês são traduzidas por mim.

<sup>3</sup> O espectáculo “Amor aos pedaços», da autoria de Ana Luísa Amaral, que daria depois lugar ao livro *Como tu*, teve encenação de Pedro Almendra e interpretação de Gilberto Oliveira e Margarida Gonçalves, e foi apresentado em 2011 no Teatro do Campo Alegre, no âmbito de uma encomenda da Fundação Ciência e Desenvolvimento (Serviço Educativo). Editado com CD, teve música de António Pinho Vargas.

<sup>4</sup> Vide a epígrafe de Aldous Mathias do poema epónimo de *A Arte de ser Tigre* (Amaral 2010c: 413).

<sup>5</sup> Esta pergunta ecoa o *leitmotiv* “O que faremos?”, presente ao longo da obra das Três Marias, *Novas Cartas Portuguesas*, cuja edição mais recente (2010) foi organizada pela própria Ana Luísa Amaral.

## Bibliografia

Amaral, Ana Luísa (1998), *Gaspar, o dedo diferente e outras histórias*, Ilustração de Elsa Navarro, Porto, Campo das Letras.

\_\_ (2010a), *A História da Aranha Leopoldina*, ilustração de Elsa Navarro, Porto, Campo das Letras.

\_\_ (2010b), *A História da Aranha Leopoldina*, ilustração de Raquel Pinheiro, Porto, Civilização Editora [com CD do espectáculo integral da peça levada à cena no Teatro do Campo Alegre pela companhia ASSÉDIO e gravado por Nuno Aragão em 2009].

-- (2010c), *Inversos*, Lisboa, Dom Quixote.

-- (2011a), *Próspero morreu*, Lisboa, Editorial Caminho.

-- (2011b), *A Tempestade*, Ilust. Marta Madureira, Booklândia, QuidNovi.

-- (2012), *Como tu*, ilustração de Elsa Navarro, Booklândia, QuidNovi.

-- (2014), *Escuro*, Lisboa, Assírio & Alvim.

-- (2017), *Arder a Palavra e outros incêndios*, Lisboa, Relógio d'Água.

Ancet, Pierre (2006), *Phénoménologie des corps monstrueux*, Paris, PUF, Science, histoire et société.

Carvalho Homem, Rui (2012), "Fio e Fantasma", *Convergência Lusíada*, n.º 28, Rio de Janeiro, Real Gabinete de Leitura, 201-205.

Federici, Silvia (2014), *Caliban et la sorcière. Femmes, corps et accumulation primitive*, Genève Paris Marseille, Entremonde et Senonevero.

Kristeva, Julia (1980), *Pouvoirs de l'horreur*, Paris, Éditions du Seuil, "Points" Essais.

Retamar, Roberto Fernández (2004), *Todo Calibán*, Buenos Aires, CLACSO.

**Catherine Dumas** é Professora Emérita de Língua e Literatura Portuguesas na Universidade Sorbonne-Nouvelle Paris 3. É autora da primeira tese de doutoramento em França sobre a obra da romancista portuguesa Agustina Bessa-Luís e de um livro sobre a mesma autora, *Estética e Personagens* (Campo das Letras, 2001). Interessa-se em especial pelo cruzamento das escritas do íntimo e do discurso poético, nas questões de género e no diálogo entre os textos literários e a filosofia no âmbito da literatura-mundo. Publicou numerosos artigos sobre a ficção contemporânea e a poesia portuguesas e brasileiras. Traduziu do português para o francês poesia, ficção, teatro e diários. É membro externo do ILCML e colabora, entre outras, na revista *Colóquio Letras*.