

Catherine Dumas*

Univ. Sorbonne Nouvelle-Paris 3/ILCML

Travestimento dos géneros literários na poesia de Ana Luísa Amaral e Maria Teresa Horta¹

Resumo:

A divisão genérica entre a narrativa e a poesia é porosa. Duas escritoras portuguesas contemporâneas trabalham esta porosidade, nomeadamente em duas recentes recolhas de poesia: Ana Luísa Amaral, *Ágora* (2019), e Maria Teresa Horta, *Anunciações*, um romance (2016). Este artigo estuda a fragilidade da fronteira entre os géneros (Ana Luísa Amaral, *Ara*, romance, 2013) e, mais profundamente, o poder da poesia para erguer a voz como uma nova dicção do intervalo. Michel Chion (*Le Son*, 1998) escreve que “A poesia apanha os sons caídos”, e Gabriel Bergounioux, na sua teoria da endofasia (*Le moyen de parler*, 2004), propõe uma “voz de dentro”, a “voz imaginária” de um sujeito que ouve. O artigo analisa as migrações destas vozes, as suas metamorfoses e os seus disfarces nas duas poetisas portuguesas, de modo a apreender a novidade do espaço poético desconstruído que toma forma entre som, imagem (diálogos efrásticos) e voz.

Palavras-chave:

Ana Luísa Amaral, Maria Teresa Horta, endofasia, géneros literários, voz poética

Résumé:

La partition générique entre récit et poésie est labile. Deux écrivaines contemporaines portugaises la travaillent, notamment dans deux recueils de poésie récents : Ana Luísa Amaral, *Ágora* (2019), et Maria Teresa Horta, *Anunciações*, un roman (2016). Ce qui est remis en cause, c'est la frontière entre les genres (Ana Luísa Amaral, *Ara*, roman, 2013) et, plus profondément, le pouvoir de la poésie à ériger le son en une nouvelle diction de l'entre-deux. Michel Chion (*Le Son*, 1998) écrit que « La poésie ramasse les sons tombés », et Gabriel Bergounioux, dans sa théorie de l'endophasie (*Le moyen de parler*, 2004), propose une « voix du dedans », « voix imaginaire » d'un sujet à l'écoute. L'article analyse les migrations de ces voix, leurs métamorphoses et leurs travestissements chez les deux poètes portugaises, afin d'appréhender la nouveauté de l'espace poétique déconstruit qui se dessine entre le son, l'image (dialogues ekphrastique) et la voix.

Mot-clés:

Ana Luísa Amaral, Maria Teresa Horta, endophasie, genres littéraires, voix poétique

Ana Luísa Amaral e Maria Teresa Horta são duas vozes poéticas preponderantes no Portugal de hoje, especialmente quando se trata das questões de género e de sexo. Ana Luísa Amaral, da dita “geração de 90”,² abre o debate do feminismo às teorias *queer* no âmbito duma reflexão sobre o humano. Maria Teresa Horta fortaleceu, no começo dos anos 70, em plena ditadura, o militantismo feminista, na sua obra pessoal e na obra coletiva das *Novas Cartas Portuguesas*. Nesse questionamento do género e do sexo, ambas a escritoras procedem também à desconstrução do género literário do romance, travestindo-o, em dois livros que vão procurar, no romance, modelos e formas de religação com a poesia: *Ara*, prémio do Romance da APE (2013), de Ana Luísa Amaral, anunciado na capa como “romance”, e *Anunciações* (2016), de Maria Teresa Horta, anunciado também na capa como “um romance”. Analisarei em que medida o travestimento do género literário serve uma estratégia de rebeldia contra qualquer categorização genérica, em prol de uma voz denunciante e combatente. Para além da junção entre romance e poesia – junção facilmente concebível se considerarmos a aceção do termo “romance” que encontramos no género poético-narrativo do romancista medieval –, estas duas escritoras intercalam outros géneros literários nos seus textos que podem ser relacionados com o travestimento da voz.

“A poesia apanha os sons caídos”

Antes de analisar estes dois textos, importa enquadrar o conceito de voz tal como o implementam as duas poetisas e relacioná-lo com um aparelho crítico-teórico atual. Para este propósito, cito Nuno Júdice que, à pergunta «Do que se faz a literatura?», responde que, em termos de poesia, a noção de voz se substitui à de sujeito: «Diria então, na linha de Paul Zumthor, que não pode haver literatura sem uma voz. Essa voz será o que distingue o texto banal do texto literário. Se não a ouvirmos quando lemos, ou seja, se não distinguirmos a sua diferença ‘vocal’ em relação a outros, é porque o texto não existe enquanto literatura” (Júdice 2019: 112). Em complemento, sempre a propósito de Paul Zumthor, Emerson Inácio aproxima “o corpo e a voz como suportes à *performance* (poética), conforme aponta Paul Zumthor, mas entendendo essa *poiesis* como um processo/procedimento que vai do corpo para a linguagem e dessa à construção poética de um corpo que quer manifestar o que já é em termos de subjetividade” (Inácio 2019: 71). E, mais à frente, acrescenta: “os corpos se decalcam no texto, se convertem em *corpoemas*: o corpo travestido de escrita; a escrita vestida de corpo” (*idem*: 74). A minha proposta será que o “corpoema” é a “vozpoema”, *pneuma*, vitalidade que, como propõe o texto de enquadramento deste volume, através do seu travestimento, “desfigura o eu”, desconstruindo o género. Michel Chion cita, na epígrafe do seu livro *Le son*, estes versos de Dante: “Pois se a tua voz, ao primeiro gosto,/parecerá desagradável, ela deixará/uma vez digerida, um alimento de vida”.³ A teoria do som desenvolvida pelo pensador francês toma em conta o *continuum* entre som e voz: “Todo o som ouvido se faz voz. Os sons falam” (Chion 1998: 70-71). Chion alude a uma voz interior que faz com que nos ouçamos a falar: “todo o som religa constantemente o interior e o exterior” (*idem*: 87). Insistindo no facto de a poesia se alimentar dos sons exteriores, afirma Michel Chion: “A poesia apanha os sons caídos” (*idem*: 155). Penso no verso de um

poema de Ana Luísa Amaral, que serviu de título ao programa semanal que ela e Luís Caetano dinamizavam na Antena 2: *O som que os versos fazem ao abrir*.

Outro pensador da voz, Gabriel Bergougnieux, plasma o fenómeno da endofasia. Tal como para Michel Chion, a voz interior é, para ele, o próprio da narração literária e da poesia: “Sim, aquilo que nos dizemos parece-se cada vez mais com as vocalizações da narrativa na qual desemboca a literatura de hoje” (Bergougnieux 2004: 7). Com efeito, podemos notar na obra de ambas as escritoras uma tendência para dramatizar, através de jogos de vozes, os seus textos poéticos. Os sons apanhados num *fora* e enunciados num *dentro* deixam às duas poetisas a liberdade total de travestir as suas vozes em quantas modalidades quiserem. Analisarei a seguir estas coordenadas e modalidades na obra das duas escritoras.

“[S]aem, desgarrados, versos”

Enquanto Maria Teresa Horta, desenvolveu a par a criação de romance e de poesia, Ana Luísa Amaral publicou apenas um “romance”, *Ara*, que se configura como uma nova experiência de escrita e que constituí, segundo a crítica, um dos seus mais belos textos. *Ara* (2013) começa por um “Antes do resto”, em forma de advertência ao leitor sobre a desconstrução do género literário que o livro pretende levar a cabo:

1. Mas as coisas não giram ao nosso compasso. Eu não sou romancista. Se fosse romancista, dividia-me em nomes de ficção – e disso não sou capaz. A própria ideia de fazer uma história aterroriza-me. Tal como de lá pôr, por inerência, pessoas a dissertar sobre o que as rodeia, a debater estados de espírito. Tudo isto devendo ainda (para meu maior terror) pressupor tempos diferentes, espaços diferentes (ao menos os de dentro): a densidade de uma personagem, sendo capaz de a conceber, assusta-me se imagino propô-la no papel.
2. É se calhar uma certa disponibilidade para com os outros que eu não consigo: estar sempre atenta aos ruídos dos outros, os seus barulhos, as suas músicas. Centrada nos meus ruídos e em alguns descompassos, só sou capaz de falar em poema (que é, além disso, mais cómodo, menos incomodativo, porque demora menos tempo, mesmo quando demora muito tempo a trabalhar). Um destes dias, a ideia, antes sentir por ela alguma ternura. E quanto mais amada, menos eu, mais as minhas mentiras, que ainda assim nem sempre rimo.
3. É talvez por isso que nessas tentativas de narrar me saem, desgarrados, versos. Não é justificação nenhuma, não surge de nenhum esforço, nem é fruto de desejos de diferença. Mas é de qualquer forma um conforto explicado: tomara eu que os *túneis* fossem verdadeiro local de acção, que as japoneiras surgissem, ao menos uma vez, embrulhadas em ramos nas mãos de uma personagem, que os comboios fossem pontes de encontro para chegadas e despedidas apaixonadas, que o divã tivesse a função que normalmente têm os divãs nos romances e nos contos a sério.

4. Em vez, aquilo que a si próprio se organiza, estes sons e sentidos que se cruzam e regressam, como carris ou pontes. Ou água a condensar-se e a formar, em emoção, pequenas nuvens. Por isso, quem quiser, pode também dizê-los só palavras: sem direito sequer a influências cheias, não sei de melhor nome.

(Amaral 2013: 9-10)

Com esta afirmação, “Eu não sou romancista. [...] A própria ideia de fazer uma história aterroriza-me”, Ana Luísa Amaral inclui-se no círculo dos escritores e, mais talvez, das escritoras que, desde Virginia Woolf, transformaram o romance num texto híbrido, entre ficção e poesia. Maria Teresa Horta já trabalhara numa forma *sui generis* a hibridização do género literário no seu romance *A Paixão Segundo Constança H.* (1994), mas a intriga policial, cortada por poemas, extratos de diário íntimos, de relatórios e outros géneros que até podem nem ser literários, bem como o relato de vida da personagem feminina constituem um fio diegético preponderante.

Em *Ara*, pelo contrário, o fio narrativo é ténue, formalizado por uma viagem de comboio que passa por um túnel e desemboca numa paisagem de japoneiras em flor. Os poemas que atravessam esta prosa poética e as vozes que a dramatizam conseguem, num texto condensado (de cerca de 83 páginas), dar a ouvir os sons que constituem as vozes. A novidade desta voz desmultiplicada é que nos transmite a diferença através dos seus vários travestimentos. Na quarta alínea de “Antes de resto” acima citada, encontramos uma revisitação da imagem do pêndulo de Paul Valéry para significar a improvável interação entre som e sentido no poema.⁴ Aqui, trata-se de “estes sons e sentidos que se cruzam e regressam, como carris ou pontes”. O cruzamento sobrepõe-se ao vai-e-vem.

Maria Teresa Horta tem a sua própria forma de exaltar as palavras. Os seus versos são “desgarrados”, à maneira da desgarrada da música flamenca. Quem projeta o seu grito é o sujeito feminino ou a sua representação. O livro *Estranhezas* (2018), com o seu título à maneira queer, inverte os papéis na relação homem-mulher. A epígrafe da secção III, “A beleza”, diz: “– Tu és a beleza! / Afirma ela num grito / a tocar / o infinito”, induzindo uma predominância da voz feminina ao abordar o ser amado, que tanto pode ser feminino como masculino, ou até, miticamente, animal. Penso aqui em *Anunciações* (2016), onde Maria se sobrepõe tantas vezes a Gabriel, ou, em *A Dama e o Unicórnio* (2013), oratório no qual a Dama chega à osmose com o Unicórnio, ou em tantas personagens visíveis na tapeçaria do Museu de Cluny, em Paris. Maria Teresa Horta recorre aos géneros operáticos para exaltar a voz feminina. Quem canta à desgarrada, na obra poética de Maria Teresa Horta, são as Feiticeiras do poema musicado por António Chagas Rosa. O “Refrão feminino” das feiticeiras responde ao “Refrão masculino” dos exorcistas, impondo-se a eles:

[...]

Te exorciso lobo

Negro

Em noites de lua alta

Nefando

Encapuçado

Desafio os teus poderes

alcandorados

no medo

Guardo todo o meu segredo

E danço nua no vento.

(Horta 2006: 47)

O grito é som em excesso e quando Maria Teresa Horta fala em “Palavras excessivas”, no “Prólogo” de *Anunciações* – desta vez pronunciadas, neste começo do “romance”, pelo arcanjo Gabriel –, Maria escuta o diálogo amoroso, dramático e sacrílego que começa a se instalar entre eles. No fim do livro, uma vez abandonada Maria por Gabriel, o diálogo acontece entre Maria e a poeta numa “carta” e num “selo”: “Deixa-me selar/ o livro / com o teu fulgor// Maria”, pede a Poeta, dando à poesia a missão de resguardar “a mulher /que de ti se perdia//se não fechasse/as palavras/com a chave da poesia” (*idem*: 320). A poesia, portanto, é um ato de resistência e de conservação, que resgata o não-dito ao apanhar “os sons caídos”.

O “só palavras” de Ana Luísa Amaral, referido em “Antes do Resto”, de *Ara* (2013), ecoa a “A impossível sarça”, de *Vozes* (2011):

[...]

Mas como nem castigo

nem as nuvens de fumo na sarça

do avesso

se tudo no avesso

das palavras

que não chegam

– mas cegam

(Amaral 2011: 15)

Ana Luísa Amaral desenvolveu, numa grande parte da sua obra, uma poética do “aves-so” ou do “inverso”, reescrevendo a História através de “discrepâncias”. Para Maria Teresa Horta, trata-se mais de contrariar preconceitos e perseguições numa atitude bélica ou, pelo menos, reivindicatória, declarando-se, desde *Minha Senhora de Mim*, “desavinda” com a faixa machista da sociedade. Esta discordância, muito política, com o poder e a sociedade, e os contravalores que por eles apoiados, provoca a emergência de figuras nas quais a voz poemática chega a se metamorfosear.

Metamorfoses

A metamorfose contribui para a desfiguração do sujeito provocada pelo travestimento, mas visa a sua re-figuração na medida em que recria uma imagem. Proponho-me analisar a seguir, alguns poemas das duas escritoras, como novos sons formam novas vozes. No poema “Grilos em Quinta Feira”, de *E Muitos os Caminhos* (1995), Ana Luísa Amaral substitui os grilos pelas palavras (as “só palavras”, de *Ara*), pelo que reivindica: “Mas: grilos sempre e só.”

GRILLOS EM QUINTA-FEIRA

Grilos ao longo de mil sons cinzentos.
Mas: grilos sempre e só.
Acima de mil sons: este, o dos grilos.
E a percepção assim se forma,
inteira. Ou, se assim o quisermos,
uma cadeira ao longo dos tijolos,
tantos tijolos. Mas são eles que fundem
o olho de aqui estar. Ou o luar
que se abandona inteiro por tantos
mil pigmentos de cantar. Porque
acima de todos (lua, cadeira,
ou até o olhar se revê
em doce mascarada), são os grilos
que inventam: a noite um carnaval.
E a quinta-feira de mil cinzas:
nada.
(Amaral 2010: 198)

A “mascarada” e o “carnaval” são sinais duma representação ligada ao calendário ritual (a “quinta-feira de mil cinzas”) invertido pela graça do som, o do canto dos grilos que transforma a cor cinzenta em “mil pigmentos de cantar”. Lembro aqui outro animal emblemático da poeta, a Aranha Leopoldina que, em vez de fazer teia, fazia meia com as cores do arco-íris (Amaral 2000).

Estranhezas (2018), de Maria Teresa Horta inclui uma secção intitulada “Ferocidades” em que a metamorfose transcende o sujeito feminino, como no poema “Júbilo”:

JÚBILO

Ela dançou no poema
ela foi lince

correu na savana
quente, apaixonada

Ela viveu na selva
ela foi tigre
sem saber a razão de ser amada

desatou com crueza
a sarça-ardente

aprendeu com o leopardo
a madrugada
(Horta 2018: 239)

Um longo poema em forma de fábula, “A raposa e os caçadores”, termina de forma semelhante: “[...] Sou a raposa a lutar com a solidão agreste / que me devasta perdida entre o medo que fascina / me derruba, me ameaça, me questiona, desata / e em seguida me expõe, caça, derruba, mata // Desatino e queda de água” (idem: 248). Em Maria Teresa Horta, a metamorfose corresponde a uma ânsia de sublimação, bem evidente ainda num outro poema do mesmo livro:

O COVIL DA FERA

Queria ser estrela
mais alto
na desmesura do espaço

queria ser excesso
e tocar a Luz

Saber de mim
naquilo que amordaçó
se inventa e desespera

a descobrir no peito
o covil da fera
(Horta 2018: 252)

Esta interpretação da metamorfose como sublimação funciona também com o poema de Ana Luísa Amaral, “Ponto de partida: gaivotas”, de *Epopéias* (1994). Aqui, as gaivotas são a figura da religação ao céu que já encontramos na “estrela” do poema de Maria Teresa Horta. Gaivotas, sons e palavras aliam-se num enunciado de desejo. A porosidade do sujeito faz com que escrita e natureza se confundam para dar o poema:

PONTO DE PARTIDA: GAIVOTAS

Um arrepio ao vê-las,
deslumbrantes,
voando em rodopio

Vontade de dizer
palavras grandes,
de redondas nasais,
estontecendo um longo texto
e céu

[...]
Asas dadas
cantantes
à volta do meu texto, uma canção de roda,
palavras infantis
e sonolentas
pelo cair
da tarde

De nasais
mais redondas
que as nasais da manhã
desejosas de casa,
as mãos dadas tremendo
[...]
(Amaral 2010: 154-155)

Há, em *Vozes*, um longo poema intitulado “Outras vozes” em que Ana Luísa Amaral faz uma revisão da história da descoberta do Brasil: “Fechar os olhos e por dentro ecoar em passado. / Pensar ‘podia ter outra cor de pele, outra pelagem’. / E o tempo virar-se do avesso, e entrar-se ali, / em vórtice, pelo tempo dentro. / Escolher” (Amaral 2011: 99). Quando as “outras vozes” já não são animais, mas vêm do mais fundo do humano, confrontam o leitor com o inaceitável. Estas “outras vozes” são a nossa voz, a voz da nossa humanidade que nunca mais se cala, como neste poema de *Ágora* (2019), “O massacre dos inocentes”:

“Porquê o meu?”
e era uivo o seu grito,
um sino agudo dentro do pesadelo

[...]
Só o eco ficou, feito de sangue,
e nem aquele ainda por nascer
(entre palhas, se diz)
conseguiu responder à dor
naquele grito –
(Amaral 2019: 81-82)

Em *Ágora*, Ana Luísa Amaral estabelece um diálogo com grandes obras pictóricas, diálogo esse que visa intensificar o som das vozes que sustentam, performativamente, os poemas. Será que este procedimento entra no processo do travestimento? Talvez, mas seria isto o objeto de outro estudo.

Com a metamorfose e a ânsia do sublime, alcançamos nas duas poetisas processos aptos a dizer o excesso, e, ao mesmo tempo, a minguar da palavra. Do “grito” ao “uivo”, a voz travestida quer dizer a voz dos outros, as “outras vozes”. Está apta a expressar qualquer emoção, qualquer sentimento, por mais doloroso que seja. Regresso, para concluir, ao início deste texto para lembrar que o humano é matéria de poesia, e citarei novamente Nuno Júdice, quando este responde à sua própria pergunta – “Do que se faz a literatura?” – com o título de Nietzsche: a literatura faz-se do “humano, demasiado humano”. Podíamos ainda juntar-lhe algumas linhas de Judith Butler, de *Défaire le genre [Undoing Gender]* (2004):

La catégorie de l’ “humain” conserve en elle les mécanismes du différentiel de pouvoir de la race comme une partie de sa propre historicité ; mais l’histoire de cette catégorie n’a pas touché à sa fin, et l’ “humain” n’est pas fixé une fois pour toutes. Qu’elle soit façonnée dans le temps et qu’elle fonctionne par l’exclusion d’un nombre conséquent de minorités signifie que sa réarticulation commencera précisément au moment où les exclus parleront de cette catégorie à partir d’elle. [...] S’il y a des normes de reconnaissance par lesquelles l’ “humain” est constitué, et si ces normes encodent des opérations de pouvoir, alors la lutte pour la définition future des

contours de l'«humain» se focalisera sur le pouvoir qui fonctionne dans ces normes et au travers d'elles. [...] Ceux qui sont jugés illisibles, méconnaissables ou impossibles parlent pourtant dans les termes de l'«humain», ouvrant par là ce terme à une histoire qui n'est pas totalement déterminée par les différentiels de pouvoir existants. (Butler 2016 : 27)

Ana Luísa Amaral e Maria Teresa Horta demonstram nos seus textos poéticos que, travestindo voz/es e género/s, trabalhando género/s e voz/es, aliando-se às outras artes, a poesia ecoa a dor do mundo.

NOTAS

* Catherine Dumas é Professora Emérita de Civilização, Língua e Literatura Portuguesas pela Universidade Sorbonne-Nouvelle, Paris 3. É autora da primeira tese de doutoramento em França sobre a obra de Augustina Bessa-Luís, *Estética e Personagens* (Campo das Letras, 2001). Interessa-se em especial pelo cruzamento das escritas do íntimo e do discurso poético, pelas questões de género e pelo diálogo entre os textos literários e a filosofia no âmbito da literatura-mundo. Organizou recentemente a obra poética da artista portuguesa Salette Tavares (*Obra Poética 1957-1994*), publicada pela Imprensa Nacional-Casa da Moeda, em 2022. É tradutora, tendo vertido para o francês vários autores portugueses, entre eles Ana Luísa Amaral e Maria Teresa Horta. É colaboradora do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa.

¹ Este trabalho foi realizado no âmbito da Linha de Investigação “Intersexualidades”, do ILCML, financiado por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, no âmbito do Programa Estratégico “UIDB/500/2020”.

² Cf. *Anos 90 e agora. Uma antologia de Nova Poesia Portuguesa*, Seleção e organização Jorge de Sá, edições Quasi, Vila Nova de Famalicão, 2001.

³ Dante, *Paradiso*, canto XVII. Citado por Chion 1998: 63.

⁴ Cf. “Entre la Voix et la Pensée, entre la Pensée et la Voix, entre la Présence et l’Absence, oscille le pendule poétique. Il résulte de cette analyse que la valeur d’un poème réside dans l’indissolubilité du son et du sens. Or, c’est là une condition qui paraît exiger l’impossible. Il n’y a aucun rapport entre le son et le sens d’un mot” (Valéry 1961 : 153).

Bibliografia

- Amaral, Ana Luísa (2000), *A história da aranha Leopoldina*, Porto, Campo das Letras. Reedição: Porto, Civilização Editora, 2010.
- (2010), *Inversos*, Lisboa, Dom Quixote.
- (2011), *Vozes*, Lisboa, Dom Quixote.
- (2013), *Ara*, Porto, Sextante Editora.
- (2019), *Ágora*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- Bergougnieux, Gabriel (2004), *Le moyen de parler*, Lagrasse, éditions Verdier.
- Butler, Judith (2016), *Défaire le genre*, Paris, Éditions Amsterdam [2004].
- Chion, Michel (1998), *Le Son*, Paris, Armand Colin Cinéma.
- Horta, Maria Teresa (2016), *Les Sorcières Feiticeiras*, Arles, ACTES SUD / Musicatreize.
- (2018), *Estranhezas*, Lisboa, Dom Quixote.
- Inácio, Emerson da Cruz (2019), “Textualidades queer (ou Escrito desde um corpo)”, in Org. Marinela Freitas, Ana Luísa Amaral, Maria de Lurdes Sampaio, Alexandra Moreira da Silva, *Legados e Heranças: Políticas (Inter)Sexuais Hoje*. Porto, Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa e Edições Afrontamento, 65-75.
- Júdice, Nuno (2019), “Do que se faz a literatura?”, in *Sigila: Revista Transdisciplinar Luso-francesa sobre o Segredo*, n.º 44 Segredos de fabrico, GRIS-FRANCE, outono-inverno, 101-112.
- Sá, Jorge de (org.) (2001), *Anos 90 e agora. Uma antologia de Nova Poesia Portuguesa*, edições Quasi, Vila Nova de Famalicão.
- Valéry, Paul (1961), *Poésie et Pensée abstraite in Variété V*, Éditions Gallimard.