

MEMÓRIA E HISTÓRIA EM *MULHERES DE ABRIL*, DE MARIA TERESA HORTA

Osmar Soares da Silva Filho

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. As visões de corpo, mais precisamente do corpo feminino, no Portugal que Maria Teresa Horta lutou para reconstruir através da palavra poética, são claramente expostas no poema “Basta”:¹

Basta
digo –
que se faça
do corpo da mulher:

a praça – a casa
a taça

A ÁGUA

Com que se mata
a sede
do vício e da desgraça

Os versos de “Basta” abrem um dos principais livros da poetisa, *Mulheres de Abril*, de 1977, cujo nome aponta para a participação das

mulheres portuguesas na reconstrução de um Portugal que sai de uma longa ditadura e se propõe novo, reintegrando-se, após anos de atraso, à Europa e ao mundo que dali a poucas décadas se dirá “globalizado”. Os textos de Horta estão, assim, às portas da chamada pós-modernidade, reivindicam o levante de vozes amordaçadas pela História oficial, revisita vultos esquecidos pelo tempo, propondo-se como um exercício memorialístico, visto que neste “Abril” o povo português saiu às ruas para conferir, finalmente, o fim do autoritarismo no país. Houve nestas vozes e corpos de Abril um movimento de levante dos feitos, de lembrança do passado, de proposição para o futuro. Houve “co-memoração”. É justamente nesse momento tão importante para a vida do país que Horta convoca as mulheres, às quais chama “ventres de Portugal”, a ousarem dizer os seus corpos torturados – como fora o da própria poetisa –, desprovidos de prazer, devotados à posição de “taça”, receptáculo da “ÁGUA” mortal que Horta aponta. São os corpos-taça que, carregados de simbolismos, lembram juntos, co-memoram, a história de opressão a que foram subjugados.

Nos versos, a Autora protesta contra a transformação do corpo feminino em objeto da cultura dominante, procedimento apontado por Teresa de Lauretis, como uma “tecnologia de gênero”,² pela qual, para a versão de mundo falocêntrico, cabem para o feminino a obediência aos ditames do patriarcalismo, tomados, no poema, como os símbolos “praça”, “casa”, “taça” e “ÁGUA”. Segundo De Lauretis, tais tecnologias se baseiam numa visão de mundo claudicante que desenvolve um discurso e uma prática cultural que consiste na construção de diferenças “essenciais” entre os “universos” masculino e feminino. O conceito de gênero como noção de *diferença* fomenta o sistema sexo-gênero, pelo qual se entende que as características biológicas do homem e da mulher são determinantes de um único tipo de comportamento, atrelado à noção de *essência* masculina ou feminina, partindo-se, é claro, do homem para se determinarem as distinções entre os gêneros. Assim, pelo essencialismo, a Mulher é o que *não* é o Homem, sua identidade está baseada em suas características biológicas, em seu sexo, e, principalmente, está gravada em seu corpo e em sua conduta a partir dos posicionamentos masculinos, uma vez que o Homem, dentro desse sistema, será sempre

o anteparo, o sujeito da história, e a Mulher o objeto sobre o qual se ensaiam as práticas de dominação.

O poema, ao propor um “basta”, reclama que cessem tais tecnologias de gênero, apontando por isso a ocorrência dessas práticas culturais na história dos corpos das mulheres. Ao relembrar os símbolos que se tornaram sinônimos da mulher, do “universo feminino”, Horta reclama o fim de uma essência do gênero atrelada aos lugares e estados de opressão, como “a praça” com todos os seus sentidos de palco da vida pública, lugar de comemoração, levante de monumentos e vultos históricos oficiais, opinião pública, história coletiva, palco das batalhas e barricadas, lugar de protesto ou aceitação de ditames culturais ou políticos; ou como “a casa”, lugar da vida privada, do acolhimento da família e resguardadora da individualidade, lugar para a mulher, que deve ser, para o patriarcalismo, “rainha do lar”, mãe, filha, esposa, tendo para si o quarto, o lugar fechado, ameno, aconchegante e distante da “praça”, da rua, pois o mundo exterior é para o âmbito masculino. Neste sentido, Maria Teresa Horta denuncia a prática como secular, mas atual ao seu tempo, procurando dar com isso um basta que proponha um novo sentido para os lugares mencionados como *o corpo da mulher*.

Interessa-nos muito particularmente, nesta leitura da poesia horteana, os sentidos do corpo. Por metáforas, Horta estabelece uma inusitada ligação entre o corpo e os símbolos, donde teríamos o corpo-praça, bem como o corpo-casa, o corpo-taça e o corpo-ÁGUA, sentidos que se desdobram desde este núcleo principal, o corpo, para desembocarem na imagem final da “ÁGUA” que serve ao “vício e à desgraça” – vício do sistema e desgraça da mulher, certamente. E como pretendemos perceber tanto as estratégias de dominação quanto as de resistência, pelo prazer, à opressão contra o corpo feminino, nos voltaremos agora para os sentidos, percepção, representação e memória do corpo na filosofia de Henri Bergson.

Não é só o cérebro – diz o filósofo francês, em *Matéria e memória* – que percebe a realidade em redor. A percepção do mundo é um processo que não prescinde da atuação do corpo, dos seus prolongamentos e contatos. A lembrança das ações passadas são nada menos que manutenção de todo o passado percebido – no corpo, que é, assim, uma

imagem privilegiada, destinada a perceber todas as outras, e assumir, nesse constante vir-a-ser do futuro, as imagens todas, reprimindo-as, comprimindo-as na forma de lembranças. A memória se desdobra, para o filósofo, em duas possibilidades: a memória-hábito, isto é, a repetição de nossos hábitos motores, que nos permitem lembrar dados simples da existência, como andar e comer, e as imagens-lembranças, incursões repentinas do passado, guardado em forma de inconsciência, na percepção presente.

O corpo, para tudo quanto o rodeia, é um centro, que, por sua vez, goza de um “pequeno centro” – o cérebro, este não é capaz de criar as imagens do mundo material. A tese do autor afirma que sem o cérebro as imagens subsistem. A existência do mundo não é condicionada pela minha existência, pois “fazer do cérebro a condição da imagem total (do universo) é verdadeiramente contradizer a si mesmo, já que o cérebro, por hipótese, é uma parte dessa imagem”.³ O mesmo se pode dizer do corpo: fazer dele condição da existência das outras imagens é uma falácia – os centros nervosos não podem senão, no esquema de recepção e devolução de afecções, agir sobre elas e ser “agido” por elas; essa ida e volta das imagens em redor de nós e vice-versa é o que o Autor não só chamou de percepção, como também de *movimento*.

Somos, nesta dimensão, um móbile entre os tempos passado, presente e futuro e escolhemos a forma de devolver movimento às imagens circundantes, transformando-as pelo que chamaremos de “movimento opinativo”. Mas nunca foi nosso papel, como dissemos, sentenciar existências – não cabe no cérebro humano todo o universo, senão o que ele unicamente percebe, do que unicamente recebe ação e o que unicamente poderá desafiar com movimentação e transformação. Temos a certeza, dada pelos próprios objetos em redor, da ação que podem exercer sobre nós. Assim, para o corpo, é possível entender o poder de uma seta a quilômetros por hora vindo em sua direção; ele sabe que deve ensaiar um movimento, um cálculo de defesa, pois conhece a dimensão do estrago de uma seta afiada. O entendimento dessa necessidade pode ser dado pela experiência; a essa experiência todo corpo está submetido. Aliás, é pelo entendimento da submissão, bem como da solidariedade entre os corpos, entre as imagens, que criamos, com a licença de Henri

Bergson, o binômio “submissão/solidariedade”, dialético e fundamental para a apreensão da noção dos movimentos de ir e vir sobre as imagens; o que ele nos aponta no trecho:

Há um sistema de imagens que chamo minha percepção do universo, e que se conturba de alto a baixo por leves variações de uma certa imagem privilegiada, meu corpo. Essa imagem ocupa o centro; sobre ela regulam-se todas as outras; a cada um de seus movimentos tudo muda, como se girássemos um caleidoscópio. Há, por outro lado, as mesmas imagens, mas relacionadas cada uma a si mesma, umas certamente influenciando sobre as outras, mas de maneira que o efeito permanece sempre proporcional à causa: é o que chamo de universo.⁴

As forças se anulam, por exemplo, quando um computador é posto sobre a mesa, o universo permanece o mesmo; todavia o universo permanece assim ao serem percebidos ambos – computador e mesa – pelo corpo, com a exceção de que o corpo é um movente, que, consciente de sua ação de movimentar, experiencia a realidade circundante *sabendo-a*. A oportunidade corpórea do movimento é, na verdade, a possibilidade da apreensão dos matizes das imagens, a contribuição, sabida ou não, que advém da existência delas mesmas – a conjugação ciência/consciência que ocorre no instante da apreensão instantânea do real. Mas, e o que o corpo não sabe? Em que sentido há ou não percepção? Isso é fácil de apreender, segundo o Autor: todo corpo é um centro de recepção, devolução de movimentos e representação das imagens. À medida que se move, o corpo vai sabendo, isto é, experienciando os itens, que, como num caleidoscópio, giram e modificam sua relação com ele. A questão é posicional – o que o corpo percebia num determinado ponto, não percebe agora, e, mesmo assim, as imagens não deixaram de estar em seu lugar original, dando sua contribuição, cada qual por seu turno, no grande esquema de solidariedade e submissão chamado universo.

Pensando nisso, nessa solidariedade entre os itens no mundo material, é que o Autor diz ser possível a permanência do passado em nosso corpo, sem que precisemos necessariamente *lembrar* dele, isto é, experimentá-lo como numa percepção atual. Nessa dinâmica posicional, deixamos passar imagens que ficam irremediavelmente na

memória: quando estamos em determinado lugar, não percebemos os outros, no entanto, eles se mantêm nos seus próprios lugares e por seus próprios turnos agem sem precisar que os “vejamos com os olhos” para que existam; é neste sentido que há consciência e inconsciência, isto é, a noção do visto e do não visto – o primeiro é percebido, o segundo, sem que queiramos ou possamos escolher, é *lembrado*. Tudo isso porque, na verdade,

O cérebro não deve portanto ser outra coisa, em nossa opinião, que não uma espécie de central telefônica: seu papel é “efetuar a comunicação”, ou fazê-la aguardar. Ele não acrescenta nada àquilo que recebe; mas, como todos os órgãos perceptivos lhe enviam seus últimos prolongamentos, e todos os mecanismos motores da medula e do bulbo raquidiano têm aí seus representantes titulares, ele constitui efetivamente um centro, onde a excitação periférica põe-se em contato com este ou aquele mecanismo motor, *escolhido e não mais imposto*.⁵

Essa noção é explicada adiante pelo filósofo como sendo a dinâmica da ação: “tanto nos centros superiores do córtex quanto na medula, os elementos nervosos não trabalham com vistas ao conhecimento: apenas esboçam de repente uma pluralidade de ações possíveis, ou organizam uma delas”. Este é, portanto, um esquema bastante simples do que faz o corpo em primeira instância: ao mover-se e devolver, ao ambiente, movimentos capazes de modular a solidariedade entre os objetos, ele o faz porque age; seus esquemas motores são propriamente acionais, não produtores de conhecimento e quiçá reprodutores incansáveis de esquematizações passadas que se repetirão certamente no futuro. Dessa forma, quanto mais rica a percepção, mais acional? Quanto mais age o corpo sobre o mundo, mais conhecedor dele mesmo fica? Sua teoria questiona essa noção dizendo que:

não caberia pensar que a percepção [...] seja inteiramente orientada para a ação, e não para o conhecimento puro? E, com isso, a riqueza crescente dessa percepção não deveria simbolizar simplesmente a parte crescente de indeterminação deixada à escolha do ser vivo em sua conduta em face das coisas?⁶

O conhecimento, a que a percepção não direcionaria o corpo, não se coaduna à grandeza da indeterminação do mundo material. Conhecer o mundo todo não é possível pela percepção pura, simplesmente porque a riqueza da percepção está em não apalpar tudo que há, e porque, irremediavelmente, tudo o que há, para o corpo, é indeterminado. Aliás, o próprio corpo é uma imagem indeterminada. Essa indeterminação lhe é conferida pelo movimento que faz. Ao movimentar-se, percebe o que lhe convém. Ao perceber só o que lhe convém, suprimindo o que não lhe interessa, nasce o isolamento da imagem, ou de um ponto dela (que passa a ser toda a imagem) e, disso, nasce a representação. Representar algo é, pois, estabelecer relação significativa com algum ponto da própria coisa através da livre escolha, através da movimentação que pressupõe um falso livre arbítrio do corpo. Explica o Autor:

Ora, se os seres vivos constituem no universo “centros de indeterminação”. [...] Eles se deixarão atravessar, de certo modo, por aquelas dentre as ações exteriores que lhes são indiferentes; as outras, isoladas, tornar-se-ão “percepções” por seu próprio isolamento. [...] As imagens que nos cercam parecerão voltar-se em direção a nosso corpo, mas desta vez iluminada a face que o interessa; elas destacarão de sua substância o que tivermos retido de passagem, o que somos capazes de influenciar. Indiferentes umas às outras em razão do mecanismo radical que as vincula, elas apresentam reciprocamente, umas às outras, todas as suas faces ao mesmo tempo, o que equivale a dizer que elas agem e reagem entre si por todas as suas partes elementares, e que, conseqüentemente, *nenhuma delas é percebida nem percebe conscientemente*. E se, ao contrário, elas deparam em alguma parte com uma certa espontaneidade de reação, sua ação é diminuída na mesma proporção, e essa diminuição de sua ação é justamente a representação que temos dela. Nossa representação das coisas nasceria portanto, em última análise, do fato de que ela vem refletir-se contra nossa liberdade.⁷

Assim, para se chegar a representar uma imagem, é necessário um investimento contundente sobre ela: isola-se o objeto, anula-se a influência dela sobre as outras e das outras sobre ela. O sucesso desse isolamento consistirá em “suprimir de uma só vez o que a segue, o que a precede, e também o que a preenche, não conservando mais do

que a sua crosta exterior, sua película artificial” – uma imagem isolada e representada nada mais é que uma imagem sem função nenhuma no que concerne à simultaneidade entre a submissão e a solidariedade do universo. Um objeto representado é um objeto obscurecido,⁸ que deixa o *status* privilegiado de ente e passa à posição de quadro, à posição de “coisa” disposta absolutamente à contemplação e somente a isso. Por isso mesmo, toda representação sempre será algo virtual, neutro, quase inexistente, quiçá a simples menção imaginativa de um objeto isolado e forçado ao abandono de seu papel acional no mundo. É a redução de algo à total *passividade*, é a negação da participação das imagens no mundo enquanto imagens. Enquanto a percepção não acrescenta nada de novo à existência do objeto, pois perceber é saber que ele está ali, é papel da representação trair o objeto, pois retira dele a sua essência e possível influência sobre as outras, fazendo com que ele renuncie a algum traço de sua totalidade. Representados, os objetos agem virtualmente, são modificados – em tese – pela consciência humana. O filósofo explica essa dinâmica das influências dizendo que há uma diferença nas imagens apenas de *grau* não de *natureza* “entre *ser e ser conscientemente percebidas*”,⁹ isto é, como já dissemos, uma percepção consciente de um item nada mais é que a apreensão de algo que nos interessa no mesmo, uma espécie de *movimento opinativo*. Está nesse discernimento, o papel, por exemplo, da História oficial na seleção dos itens que devam ser historicizados. E também, como temos visto, o poder de “transformação” que o sistema sexo-gênero tem de ter feito, como denunciou Horta no poema, do corpo feminino “casa”, “praça”, “taça”, “ÁGUA”.

Ora, ao apontar tal alquimia cultural, a poetisa não está somente estabelecendo conexões lingüísticas entre o corpo e esses símbolos, mas apontando como se deu a representação do corpo, segundo os procedimentos conferidos por Henri Bergson à percepção humana da realidade. Podemos afirmar que sobre o corpo da mulher, tomado como objeto dos projetos patriarcais, foram ensaiados inúmeros movimentos opinativos e opressivos advindos de uma tecnologia de gênero que lhe furtou o privilégio de agir sobre o mundo, de perceber e modificar a ordem das coisas pelo movimento opinativo. Essa contundência da cultura sobre o corpo da mulher é aqui entendida como uma representação

do feminino que se dá pelo processo de suprimir dela, a consciência, o movimento e, conseqüentemente, a memória, a possibilidade, enfim, de contribuição no mundo por seu próprio turno. Dizemos que dela também se suprime a memória, pois como vimos, a memória é uma instância, segundo Bergson, retida no corpo. Assim, podemos afirmar que, quando há o apagamento do corpo reduzido a esse tipo de “representação”, contamos também com um projeto de apagamento da *memória*. Reduzida ao *status* de “coisa”, sem direito a ser corpo que se move, resta à mulher dentro do fechado sistema de que estamos falando a passividade completa e a identidade atrelada a papéis designados segundo uma essência pré-moldada, cuja origem estaria, como vimos, na natureza, no sexo, no biológico, sendo, por isso mesmo, irremediável. Pois, como mudar dados biológicos?

Simone de Beauvoir, uma das mais importantes pensadoras e críticas da condição da mulher na Europa do pós-guerra afirma que a formação do “ser feminino” se dá por uma construção histórica e social, pois “Ninguém nasce mulher, torna-se mulher”.¹⁰ Assim, diríamos, com base no poema horteano, que tornar-se mulher é tornar-se casa, praça... As casas não nascem prontas, antes vão sendo construídas, consentidas, para depois serem moradas, existirem, permanecerem. Senão, vejamos como se deu construção do corpo-casa.

Gaston Bachelard, em *A poética do espaço*,¹¹ diz que a casa é a nosso primeiro *locus amoenus*; é o lugar do sonho, do devaneio, da intimidade, o âmbito espacial em que se cultiva a interioridade, em que se desenvolve o quente, o aconchegante, os termos da nossa subjetividade. É o nosso primeiro universo. Na vida adulta, a casa “desconfunde-se” do eu e passa, segundo Bachelard, a diferenciar o que sou do que não sou, e vai deixando de ser a única versão do que nós mesmos, uma vez que outros ambientes passam a ser, aos poucos, experimentados: empreendemos viagens, trabalhamos, alargamos horizontes que ultrapassam a crosta de proteção da casa.

Na era moderna, a dicotomia exterior/interior, público/privado, com o advento dos novos meios de produção industrial, passa a ser representada pela diferença entre trabalho e casa. A casa até então era para o camponês europeu também o seu lugar de trabalho e o lugar onde sua

família se recostava. E estava fortemente ligada ao sistema patriarcal, uma vez que a vida em sociedades menores era mantida por tradições arraigadas e valores masculinistas, em que ficava para a mulher relegado o papel de cuidar da família e, assim, permitir a permanência do equilíbrio daquele grupamento humano. “A vida das camponesas era regrada pela da família e dos ritmos dos campos. Numa rígida divisão de papéis, tarefas do mercado. Para a mulher, a casa, a criação dos animais, o galinheiro e a horta”, diz Michelle Perrot no seu *Minha história das mulheres*.¹² Porém, é quando a pequena lavoura do camponês é substituída pelas máquinas de uma fábrica que os sentidos da casa se tornam cada vez mais cruéis para a mulher.

Sabemos que durante muitos séculos, em muitas sociedades, as mulheres ficaram encarregadas do cuidado do lar e dos filhos enquanto aos homens se reservaram as viagens, as batalhas, a vida pública. Com a industrialização, as mulheres das classes populares passaram a trabalhar como operárias, ultrapassando o limite das suas casas. Essa ultrapassagem não significaria ainda uma liberdade, antes acrescentaria à mulher mais uma jornada de trabalho. Se antes o privado propunha-se como o “reinado” de qualquer mulher, em termos econômicos, ele passa a ser privilégio das mulheres burguesas que podem desfrutar de seus lares e filhos, ainda que à sombra do homem. Maria Teresa Horta em sua crônica poética, reproduz o cotidiano dessas mulheres que têm, com o advento das máquinas, de operarem numa tripla jornada de trabalho:

Fim de dia de uma operária grávida¹³

Sente o peso do filho
na barriga
As costas leva curvadas

Nas pernas vê as varizes
Vê as mãos
que traz inchadas

(A casa! Chegar a casa!)

[...]

E a cama desalinhada?
E a comida por fazer?
E a louça não lavada?

Na fábrica a máquina
na oficina o ruído
a obra já acabada

Mas ainda falta a casa
Com sua vida a cumprir:
varrer
panelas
jantar

E a roupa do marido
toda ainda por lavar

(A casa... Chegar a casa...)

A que horas vai poder deitar-se para dormir?
Num sono de se esquecer...
A que horas vai poder?

No lamento poético, existe a denúncia de uma tripla jornada de trabalho a que a mulher – a penas – se dedica: à “fábrica” em que se obedece aos ditames da macroestrutura social; à “casa” e ao trabalho de tecer o filho no ventre. Sobre o corpo, as transformações decorrentes do cruel elo entre a gravidez e o trabalho pesado: “As costasavas curvadas”, “Nas pernas vê as varizes / Vê as mãos / que traz inchadas”, e, na própria alcunha, a categoria a que pertence: “operária”, que identifica a mulher dentro da história como pertencente ao que Pierre Bourdieu chama de “movimento operário”, que se designa como um sujeito coletivo, “o conjunto de organizações sindicais ou políticas

que se reclamam da classe operária e cuja função é *representar* a classe operária”.¹⁴

Horta parece ter tido, ao não nomear a “operária” e utilizar, além disso, o artigo indefinido “uma” para categorizá-la, o afã de acentuar a representação de classe feita no poema. No texto, a tripla jornada é recomendada ao corpo da mulher justamente para que se atenda à chamada “reprodução social”, que, por ocorrer, conjuga-se às requeridas condições sociais e econômicas no tempo e na história de dada sociedade. Por essa empresa, agem as forças de proibição questionadas no verso: “A que horas vai poder?”, isto é, como se exigem do corpo tanta produção e eficiência, pergunta-se, se é necessário ao corpo descansar – como até mesmo as máquinas fazem: “Na fábrica a máquina / na oficina o ruído / a obra já acabada”. Creio que ao ater-se sobre a gravidez da operária e sobre a hiperatividade que o corpo social lhe roga, o poema não só registra o momento histórico que denuncia a desorganização da sociedade portuguesa recém-industrializada, bem como questiona uma secular realidade datada desde a inclusão das máquinas na sociedade moderna. É uma reportagem a Portugal, como sabemos, mas é principalmente uma abordagem universal sobre as mulheres-operárias, que operam os seus filhos – no ventre e na vida –, suas casas e as máquinas de seus países. Repetem essa história em seus corpos impregnados de memórias do trabalho braçal que são obrigadas a operar.

O corpo-casa na poesia de Maria Teresa Horta remete não só à dinâmica do trabalho braçal compartilhado na fábrica como também é denúncia de solidão e isolamento. Percebemos na teoria de Henri Bergson que o termo isolamento está ligado a uma representação de uma imagem, o que consiste num anulamento de toda e qualquer ação possível advinda dela. Na poesia de Horta chegamos à mesma percepção, uma vez que o isolamento da mulher é tomado com o sentido de muidez, silêncio, inércia. Isso num momento importante de mudanças na vida política de Portugal, em que das mulheres era reclamado o direito à voz. A dinâmica da casa com suas tarefas bem programadas impediria, assim, a quebra do silêncio, sendo, por isso, o “medo dobrado”, isto é, enovelado, guardado, enrolado, enredado:

Enquanto calas¹⁵

Enquanto calas
dobas o medo
que te cresce na fala

E a solidão bordas
a ponto de silêncio

Já em outro poema de *Mulheres de Abril*, Horta conclama as mulheres a irem às ruas e fazem barricadas, ultrapassando as barreiras da casa e de todos os outros tipos de opressão:

Diz¹⁶

Diz mulher
ao teu país
como lutaste até hoje

o que fizeram
de ti

o que quiseram que fosses

Como prenderam teu
Grito
sob a boca amordaçada

Sabemos porém que esse ato de dizer se dará tanto na “casa” quanto na “praça”. A desconstrução do corpo-praça se coadunará ao processo de desligamento da casa. Quando pensamos na praça fazemos imediata associação com o bem coletivo, com o público. Ao reclamar a associação da mulher à “praça”, Horta estaria reivindicando o fim da contun-
dência pública, coletiva sobre os corpos femininos calados e inertes, alheados do processo de reconstrução do país. Um exemplo disso é o

poema “Fechas-te em casa”, em que a poetisa denuncia o abismo entre a vida doméstica e a vida pública negada à mulher: “Fechas-te em casa / A lavar o chão... / do teu país que sabes?”.¹⁷ A casa com sua rígida dinâmica de trabalho exige uma hiperatividade que aliena a mulher da praça. Neste sentido, a mulher obedece à praça sem nem mesmo saber o que se passa nela. Obedece no sentido em que a praça simboliza todo o sistema patriarcal que não está somente presente na vida da casa, mas em todos os setores da sociedade, como bem mostra Michel Foucault. O filósofo diz que os mecanismos, as técnicas, as tecnologias de poder agem centradas no corpo dos indivíduos, tornando-se, assim, um poder que se repete, de infinitos modos, na vivência de cada um, em cada casa.¹⁸ Este poder vem, obviamente, da praça. Geograficamente bem disposta, a praça tem de ser central, sempre redonda, integrando vários pontos da cidade. Não raro, ela conta com um monumento ou é palco de solenidades nacionais; é emblema de um poder centralizador.

Maria Teresa Horta colocara um travessão no emblemático verso de “Basta”, o qual poderíamos interpretar livremente como um hífen, criando o amálgama “a praça—a casa”. Isso reforça a idéia de que ambos os lugares-símbolos fazem parte do mesmo sistema. Foucault diz que o poder distribui cada família em cada casa e dentro das casas cada indivíduo num cômodo, numa infinita compartimentalização e separação. Assim agem também os mecanismos regulamentadores que, articulados ao poder disciplinar individualizante, estabelecem toda a geografia das ruas da cidade, a distribuição do poder público e das pessoas pelas ruas, do policiamento, propondo, a princípio, o bom funcionamento de um sistema que sempre visa a conjugar praça e casa. Tal integração domina e disciplina os corpos, silenciando-os e automatizando-os, distribuindo-lhes papéis e funções bem demarcadas, claras, objetivas. O autor aponta essa configuração urbana como presente principalmente na cidade operária do século XIX na Europa.

A mesma praça que oprime será, porém, palco da tomada de voz pelas mulheres. Haverá, neste sentido, equívocos e acertos dos inúmeros movimentos feministas na história. Centremo-nos na segunda metade do século XX, ambiência de *Mulheres de Abril*. A reconstrução da identidade feminina nos anos 60 e 70 se valeu, a princípio de uma exigência

de igualdade entre mulheres e homens. Essa exigência, porém, segundo Teresa de Lauretis, está baseada na falaciosa desvantagem biológica da mulher, a desvantagem da “diferença”, como vimos, que reafirma termos do próprio patriarcado ocidental. Assim, na busca pela igualdade, muitas mulheres requereram para si o direito à vivência no mundo dito masculino, criando o paradoxo da “periferia” que opta por tomar o lugar do centro. Ser igual aos homens seria legitimar a própria inferioridade que lhes era conferida. Essa situação paradoxal é explicada por Rosiska Darcy de Oliveira da seguinte maneira: “buscando o universal, [as mulheres] encontravam o masculino. Universalizadas enquanto cidadãs, continuavam a ser particularizadas como mulheres. Entre a universalização e a particularização vai se situar a crise do feminino”.¹⁹ Neste sentido, o movimento feminista, em sua primeira fase, acaba por gerar um discurso feminino muito masculinizado. Atravessadas por um sentimento de amargor, as mulheres vivem o dilema de terem de dizer como os homens desde a posição de exclusão em que foram postas. Mais tarde, surge, porém, a noção de *diferença capacitadora*, a qual procura desconstruir a falácia da diferença como redutora e excludente entre “universos masculino e feminino”. Tal sentido renovado de diferença procura afirmar a mulher em suas particularidades, em sua identidade, propondo a noção do “ser fêmea”, noção essa que será veiculada, principalmente em literatura pela escrita do corpo, do erotismo, da liberação do prazer reprimido.

Os sentidos da “praça” passam, portanto, pela opressão do sistema universalizante que requer para si uma “mulher-praça”, isto é, uma mulher opinada, como um objeto, por todos. Passam também pela desconstrução da visão de mundo masculinista *na* praça, lograda pelos movimentos feministas. Desconstruir a mulher-praça requer rever, por exemplo, o apagamento do feminino na História. Pierre Nora, teórico da corrente de historiadores franceses Nova História, fala da necessidade de se revisitarem os fatos históricos subvertendo as versões de *verdade* veiculadas pela História oficial. O trabalho das feministas também foi o de um levante das mulheres esquecidas pela memória histórica que sempre aliou o discurso masculino dominante à única versão da realidade. Tal versão universalizante que nos é imposta deve ser *na praça*

desmentida, sendo, por isso, desmentidos os monumentos e as memórias que exaltam os feitos gloriosos e os homens bons, as guerras, as conquistas, atividades históricas exclusivamente masculinas. Maria Teresa Horta em *Cronista não é recado*, poemas de 1967, reclama, pela Poesia, a revisão dos lugares da História, procurando mostrar que os fatos – a verdade – estão com o povo, não com o Rei:

Lenda de rei
Enganado

O povo constrói
a História

O rico constrói
o riso

O pobre constrói
o barro²⁰

E nesse sentido, também procura alocar a história no corpo das mulheres:

torturas quantas sofreste
minha irmã
sempre calada²¹

Ou:

Tens um cravo
nas mãos
e vens de Abril

operaria a construíres-te
pouco a pouco²²

Ou ainda:

Que História tens
(voraz)
no teu passado
mais do que a cama
o jarro
e o fogão?²³

Para a História oficial os materiais da memória histórica se fazem de documentos e monumentos, sendo que os monumentos são, não raro, uma construção coletiva, senão sempre direcionada para o coletivo, para a construção de uma mentalidade nacional, se for o caso. O monumento, segundo Jacques Le Goff, tem o poder de perpetuar, voluntária ou involuntariamente, uma versão da verdade.²⁴ Ele é o maior contribuidor para reforçar o discurso histórico, pois parado como estátua, erigido como um deus, torna-se sempre um legado do passado para as gerações futuras. O monumento, assim, opõe-se claramente, por sua força material e plástica, ao discurso oral, por exemplo, na construção de uma memória histórica. Na praça, ele vigora, resiste ao tempo, ao passo que as vidas incutidas nos corpos reais usam-no como anteparo para si. Maria Teresa Horta parece ironizar o vigor desse instrumento da memória-história oficial e masculinista no poema “Abstracção”,²⁵ ao rogar ao coletivo – “Invoquemos” – o levante de um novo monumento, a mulher. Senão vejamos:

Invoquemos muralhas
de memória
abstracta

[...]

para que se repita breve
em luz ajoelhada
400 mil vezes

a mulher
 a mulher
 de braços naufragados
 como únicos monumentos de uma civilização

Lacrada

As mulheres como “único monumentos de uma civilização lacrada” são sinônimo da mulher-praça de que estamos falando, figura que se repete “400 mil vezes”, “ajoelhada”, nas muralhas da memória.

Toda essa configuração da mulher na praça nos remete ao terceiro símbolo do corpo apresentado pelo poema “Basta”: a “taça”. O que seria a “taça”, ligada ao corpo da mulher, em sua abundância de sentidos? Côncava, ela é um receptáculo, um lugar de passagem, onde os líquidos chegam e saem, vêm e vão, estando assim sempre disposta ao uso. Segundo Chevalier e Gheerbrant, a taça está ligada, principalmente, às noções de *abundância* e *imortalidade*.²⁶ Ao dizer “basta” à utilização do corpo feminino como “taça”, a poesia de Maria Teresa Horta parece requerer, na verdade, fazer cessar o que foi abundante e bastante, a repetida e imortal opressão que se deu por séculos a fio. O que temos é um crônico – e propenso a eterno – reiterar de formas de dominação sobre o corpo, sobre os afazeres que vêm sendo comemorados, celebrados, lembrados como emblema daquilo que Horta mesma chamou de “monumentos de uma civilização lacrada”.

O levante da taça, bem como o levante do monumento, remete também aos sentidos da *comemoração*. O que seria “co-memorar” senão “memorar com”, “lembrar junto”? Com a proposta de denunciar o uso e abuso da taça-mulher, a poesia de Horta busca, por sua própria repercussão e ressonância, desestabilizar a memória das verdades falseadas e, como temos dito, na esteira da transformação dos simbolismos, rever que *co-memoração* pode ser válida: se a que exalta a tirania, se a que memora coletivamente a opressão para tirar dela o lugar na História. Pode-se *co-memorar* para pura e simplesmente festejar o abuso vigente, dando-lhe aspecto de bom e natural... Pode-se *co-memorar* o fato verdadeiro para gerar a luta.

Maria Teresa Horta chama as *Mulheres de Abril* a erguerem as “taças”, lembrando juntas, não numa festividade obviamente, mas em forma de protesto, a situação de opressão por que passou a mulher. A atividade de lembrar coletivamente os feitos vividos por cada mulher em suas casas e praças restauraria os sentidos da História para além dos fatos oficializados. Quando a memória coletiva é construída em prol de um movimento contestatório, outras “verdades” vão sendo descobertas nos corpos e nas vozes, e as falas vão tomando um sentido outro, diferente do sentido imposto pelas versões oficiais da História. A “taça”, portanto, além de apontar, como na “praça-casa”, para o uso e abuso do corpo feminino, pode assumir sentido oposto ao vetor da opressão. Em *Mulheres de Abril*, fica registrado um momento único na História das mulheres portuguesas. Pelo tom político do discurso poemático, a idéia de cooperação entre membros de uma classe é clara: “somos a barreira”, “somos / raiz”, “Mulheres comunistas”, “Mil vezes nos / derrubem / mil mais mulheres ergueremos”.²⁷ Toda essa consciência política e de grupo remete à comemoração. Nesta dimensão de coletividade, a mulher, antes alheada na “casa” e opinada pela “praça”, acha no grupo o sentido da sua participação na sociedade. Maria Teresa Horta mostra bem essa evolução das mulheres em *Mulheres de Abril*. Intercalando imagens de mulheres solitárias, alienadas e de mulheres militantes conscientizadas a ponto de serem torturadas pelo regime, a poetisa consegue estender um painel amplo e muito fiel à realidade portuguesa da época, amarrando ao mesmo tempo a representação dessas mulheres à História de todas as mulheres. Neste sentido, Horta universaliza a Mulher sem cair no perigo no universalismo essencialista que tanto critica o feminismo. Suas imagens universais valem-se da força do sentido de coletividade, que se justifica pela empresa principal do livro, destacado no plural do título “Mulheres..”, tendo por isso o propósito de fazer lembrar o passado impresso, retido e calado nos corpos.

Maurice Halbwachs, em seu livro *Memória coletiva* diz que as lembranças “nos são lembradas pelos outros [...] na realidade nunca estamos sós [...] temos sempre conosco e em nós uma quantidade de pessoas que se confundem”.²⁸ Sua afirmação se justifica nas falas das próprias *Mulheres de Abril*, uma vez que os poemas tanto são reportagens a barricadas e protestos quanto são pintura de sofrimentos “individuais”, não deixan-

do de mostrar a superposição entre o particular e o geral – no binômio “praça-casa” e “taça-ÁGUA”.

Finalmente, a abundância de líquidos possíveis à taça-mulher são simbolizados pelo verso-chave do poema “A ÁGUA”, destacado de todo o corpo de versos e complementado com o sintagma “que mata a sede do vício e da desgraça”, atributo principal da ÁGUA de que estamos falando. Água é um dos elementos mais ricos em símbolos e associações semânticas que existem, justamente por ser um dos quatro elementos primordiais da natureza. Assim, nesta leitura do poema, pretendemos nos ater a somente algumas noções da “ÁGUA”, integrando-as ao todo dos três símbolos anteriores.

A água é um elemento ambíguo. Segundo o *Dicionário de símbolos*, ele está associado tanto ao sentido da vida, à criação, purificação e regenerescência dos seres, quanto à morte e à destruição.²⁹ Nas águas se guarda a infinitude das possibilidades (e ambiguidades) – tanto a criação do mundo quanto o seu fim no dilúvio se dá pelas águas, segundo a Bíblia, por exemplo. Os hindus dirão que são a matéria-prima de tudo, Tales de Mileto dirá que é a confirmação da unicidade de tudo. Podem assumir a semelhança da descontinuidade do tempo por serem disformes e contraditoriamente uniformes, podem estagnar-se no lodo, no pântano ou no gelo, integrando e desintegrando tudo que existe, da corporeidade sólida à fluidez líquida. Portanto, entre a criação e a destruição, vão sendo, na dinâmica das contradições, o apagar e o acender das coisas. A despeito de todos esses simbolismos, ao restringir a ÁGUA-mulher à água que “mata / a sede / do vício e da desgraça”, Horta está mais uma vez apoiando sua argumentação poética sobre a desconstrução do símbolo. Isso porque dentre os elementos naturais, fogo, terra e ar, a água é tomada como uma das representações do feminino mais comuns pois está associada a idéias como *passividade*, abundância, mistério, liquidez, fluidez, inconsistência, maternidade... Do que concluímos que para ligar-se ao sentido de uma água que sacia o vício e a desgraça, à mulher e à feminilidade foram negadas as mais confortáveis acepções do líquido, como vida e renovação. A água-mulher denunciada pelo poema diz respeito à maternidade, por exemplo, mas uma maternidade viciada e rendida à opressão, como podemos ver:

Trabalhadora grávida despedida³⁰

Despediu-te o patrão
e estavas grávida

gavinho do teu corpo
o filho

em tuas águas vivo
no vácuo do teu

ventre
já crescido

Ou ao trabalho aquático de liquefazer a realidade feminina transformando-a em um corpo-água que se derrama exausto:

Tu: repouso
Tu: ovário
Tu: fertilidade

(e assim apagaram
tua chama)

Tu: o corpo... que a madrugada
entorna
derrama

Mansamente exausta
estendida – despida sobre a cama³¹

A negatividade do amálgama água-mulher é reforçado na denúncia da violência intrínseca ao homem, “despediu-te o patrão” e mostra, no último poema, que a “chama” teria sido apagada, e não porque ser mãe fosse um malefício, mas porque sê-lo se tornara símbolo de obrigação,

de “repouso” manso, de exaustão, placidez e passividade aceitas como se se aceitasse e se reconhecesse a legitimidade de uma *essência*...

Mas se é da essência das águas a *ambigüidade*, talvez caiba a pergunta: por que não propor, em vez de um conceito rígido de mulher, fechado num sistema, os sentidos mais ambivalentes da água, como Horta coloca no poema “Ambivalência”? Violenta mas plácida, ativa e passiva, doadora e recebedora, para Horta, a mulher pode ser “ternura, / embora força / ... brandura. / embora fãca”. Ao questionar a composição da “ÁGUA”, Horta denuncia a alocação do feminino nas águas passivas e caladas e requer em um novo lugar: ou o fogo ou as águas mais revoltas, amorosas, carnavais, ligantes de todos os seres, como podemos ver nos poemas que seguem:

Põe devagar os dedos
devagar...

carrega devagar
até o cimo

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

Contorna o poço,
aí tens de parar
descer, talvez
tomar outro caminho...³²

A imagética poemática em torno dos humores do corpo, “o suor das grutas / o seu vinho” é comprobatória do tipo de “água”, o tipo de feminilidade ou “ser fêmea” buscado pelas *Mulheres de Abril*. A mulher nova emerge do próprio prazer, das próprias “águas”, não mais estagnantes e paradas, mas recuperadas ao seu sentido original de centro da vida e da regenerescência. São águas que vêm da fonte-mulher, de um “poço” contornado, explorado à voz de comando de sua dona. Do corpo-ÁGUA brotam, assim, prazeres os quais, emancipada, ela tem o

poder de doar e reter; sobre os quais, como mulher, deve exercer inveterada administração, dando de beber a quem queira, sem necessariamente “matar a sede do vício e da desgraça”.

Águas que caem sobre todos sem distinção, como na “Tempestade”:³³

São carros são corcéis
na ventania
e são deuses vingativos
que a guiam
na noite mais profunda
e mais raivosa

Mordemos com avidez
o que se evade

e são manto – metais
ou são lençóis
são roucos vagidos como sóis
que iluminam por dentro
a tempestade

Ou águas que simbolizam o Amor, diluindo o vício e a desgraça:

É o mar, meu amor,
na febre dos teus olhos

é o manso fascínio
da onda que se inventa

É o mar, meu amor,
mestiço nos teus olhos

é o mirto, o queixume
a mansidão tão lenta³⁴

Percebemos assim, nessas imagens finais da água, uma mulher expandida, assumindo as mais variadas formas. Como água, o feminino espalha-se por todo os seres, uma vez que é atributo ontológico de todas as coisas, como bem mostra Leonardo Boff em *Masculino Feminino*.³⁵ Portanto, vale dizer, para concluirmos, que o projeto de destruição e dominação das mulheres foi antes um projeto de destruição do ser humano. Pelo que vem a Poesia, com seu sentido de criação, procurar reorganizar o caos existente no mundo dos dominadores e dominados.

Notas

¹ HORTA, Maria Teresa. Basta. In: *Mulheres de Abril*. In: *Poesia completa 2*. Lisboa: Litema, 1983. p. 209.

² DE LAURETIS, Teresa. A tecnologia de gênero. Tradução Suzana B. Funck. In: HOLANDA, Heloisa Buarque de. (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco. p. 206-42.

³ BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Tradução Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990. p. 12.

⁴ *Ibidem*, p. 20.

⁵ *Ibidem*, p. 26. Grifo meu.

⁶ *Ibidem*, p. 27.

⁷ *Ibidem*, p. 25. Grifo meu.

⁸ Horta mostra em sua contestação poética como as mulheres foram “reformadas culturalmente”, isto é, representadas, obscurecidas, percebidas segundo uma opinião imagética do corpo social patriarcal.

⁹ Bergson, op. cit., p. 26.

¹⁰ BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo: fatos e mitos*. Tradução Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. v. 1.

¹¹ BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

¹² PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. São Paulo: Contexto, 2007. p. 111.

¹³ Horta, *Mulheres de Abril*, op. cit., p. 243-44.

¹⁴ BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Tradução Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: DIFEL; Editora Bertrand Brasil. 1989. (Coleção Memória e Sociedade). p. 76.

¹⁵ Horta, *Mulheres de Abril*, op. cit., p. 229.

¹⁶ Ibidem, p. 211.

¹⁷ Ibidem, p. 228.

¹⁸ FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade*. Tradução Maria Eremantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

¹⁹ OLIVEIRA, Rosiska Darcy de. A cicatriz do Andrógino. *Revista Tempo Brasileiro: Feminino e literatura*, Rio de Janeiro, n. 101, abr.-jun. 1990, p. 150.

²⁰ HORTA, Maria Teresa. *Cronista não é recado*. In: *Antologia poética*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1994. p. 33-34.

²¹ Horta, *Mulheres de Abril*, op. cit., p. 212-13.

²² Ibidem, p. 254.

²³ Ibidem, p. 126.

²⁴ LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 1994. p. 536.

²⁵ Horta, Abstracção, *Antologia poética*, op. cit., p. 41.

²⁶ CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora: 2001. p. 858.

²⁷ Horta, *Mulheres de Abril*, op. cit., p. 255.

²⁸ HALBWACHS, Maurice. *Memória coletiva*. Tradução Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Editora Vértice, 1990. p. 26.

²⁹ Chevalier e Gheerbrant, op. cit., p. 21.

³⁰ Horta, *Mulheres de Abril*, op. cit., p. 234.

³¹ Ibidem, p. 226.

³² Idem, Educação sentimental, *Antologia poética*, op. cit., p. 140.

³³ Ibidem, p. 118.

³⁴ Idem, É o mar, meu amor, *Antologia poética*, op. cit., p. 228.

³⁵ BOFF, Leonardo e MURARO, Rose Marie. *Masculino Feminino: uma nova consciência para o encontro das diferenças*. Rio de Janeiro: Sextante, 2002.

Resumo

O livro *Mulheres de Abril*, de Maria Teresa Horta, de 1977, utiliza-se de uma linguagem política engajada na tentativa de levantar a mulher como testemunha tanto do processo de desvinculação ditatorial ocorrida na Revolução dos Cravos, quanto da história opressora fomentada pelo patriarcalismo. A mimese desse testemunhar se dá principalmente por via da memória poética feminina.

Palavras-chave

Maria Teresa Horta; memória poética feminina; feminismo.

Recebido para publicação em

15/05/2009

Abstract

The book *Mulheres de Abril* of Maria Teresa Horta, 1977, uses a political language impressed on attempt on women's witness to the process of the dictatorial unsettled occurred during the Revolução dos Cravos, and to the oppressive history promoter by patriarchalism. The mimese of these witness is represented specially by the feminine poetic memory.

Key words

Maria Teresa Horta; feminine poetic memory; poetry; feminism.

Aceito em

25/06/2009