

## PROCEDIMENTOS INTERTEXTUAIS E METAPOÉTICOS NA LÍRICA PORTUGUESA CONTEMPORÂNEA

Profa. Dra. Maria Lúcia Outeiro FERNANDES (UNESP/Araraquara)<sup>i</sup>

### **Resumo:**

Este trabalho tem por objetivo analisar dois procedimentos recorrentes na produção lírica contemporânea, a intertextualidade e a metapoesia, a fim de demonstrar que, quando analisados no contexto de outras questões estéticas e ideológicas que permeiam a literatura das últimas décadas do século XX e do início do XXI, tais recursos apresentam funções específicas deste período histórico. Desse modo, pretende-se contribuir para uma compreensão crítica da poesia moderna em Portugal, principalmente no que tange às ambíguas e complexas relações com várias tradições poéticas.

**Palavras-chave:** intertextualidade, lírica portuguesa, poesia contemporânea, Alexandre O'Neill, Maria Teresa Horta.

### 1 Introdução

A intertextualidade e a metapoesia constituem recursos bastante explorados na lírica portuguesa contemporânea. Embora tais procedimentos possam ser encontrados em qualquer época, um dos objetivos deste trabalho é demonstrar que ambos têm uma funções específicas na literatura atual e devem ser analisados à luz de outras questões típicas da produção realizada a partir de meados do século XX, tais como o esvaziamento da idéia de transcendência, a par de uma busca por novas formas de manifestação do sublime, o ocaso das vanguardas, o anti-humanismo, a sociedade do simulacro que resultou em certa contaminação entre real e imaginário, entre história e ficção, as concepções contemporâneas de tempo e espaço, o ceticismo em relação às utopias, o cinismo e o niilismo como postura de vida, a luta das minorias, a questão das novas identidades e a noção de sujeito como construto historicamente datado. A hipótese que sustenta nosso projeto, é que a valorização da intertextualidade e da metapoesia possivelmente esteja relacionada a algumas das questões elencadas, muito discutidas entre os críticos que focalizam a literatura contemporânea. Além disso, os procedimentos intertextuais e metapoéticos possivelmente devam ser relacionados à consciência que se foi fortalecendo, nas últimas décadas do século XX, à medida que se aprofundavam e se difundiam os estudos ligados à linguagem, de que qualquer concepção humana acerca de sua subjetividade ou sobre o seu contexto é sempre perpassada por convenções de linguagem, ligadas a uma determinada cultura, que contaminam até mesmo a percepção que o indivíduo tem do mundo, o que dificulta a ilusão de uma linguagem artística pura e original. Desse modo, partimos da hipótese de que a análise das experiências intertextuais e das reflexões metapoéticas podem concorrer para elucidar diversas outras questões importantes para uma compreensão da

poesia contemporânea.

## **2 A intervenção surrealista na imagem do poeta**

Nossa trajetória começa pelo poema-colagem de Alexandre O' Neill (1924-1986), "Sá de Miranda Carneiro" (O'NEILL, 1979, p. 13). A escolha não é arbitrária. Em primeiro lugar, porque o poema estabelece marcos cronológicos de grande interesse. Trata-se de uma composição surrealista. Rompendo com a discursividade, o surrealismo configura-se como uma estética que rejeita qualquer abordagem tranquilizadora do mundo, buscando captar os aspectos insólitos da realidade, em sua contínua flutuação. Focalizando principalmente o desejo humano, a irracionalidade e o acaso, manifesta-se por efeitos poéticos relacionados ao maravilhoso, ao fantástico e ao satírico, que se misturam a citações recortadas de cenas e seres reais. Na desconstrução de valores estabelecidos, quer no plano artístico, quer no ideológico ou no ético, os poetas surrealistas valorizam a criação a partir da glosa de textos retirados do repertório literário tradicional, o que faz dessa produção poética um reduto privilegiado da intertextualidade, recurso que possibilita aos artistas refletirem acerca das convenções que fundamentam a arte, a cultura e o comportamento em geral, na sociedade capitalista. Vale lembrar a reflexão de Magritte acerca da representação realista, na célebre tela com a legenda "Isto não é um cachimbo". No início do século XX, a supervalorização dos experimentalismos na arte levaram críticos a decretarem a superioridade da linguagem que transfigura o real sobre a arte que representa o contexto. Magritte zomba da ingenuidade crítica que identifica as imagens ao próprio real, lembrando que qualquer imagem é produto de artifícios, determinados por convenções técnicas, artísticas e culturais.

O surrealismo, em Portugal, ocorre numa etapa já adiantada do modernismo. Tendo surgido oficialmente no final dos anos 1940 teve um papel decisivo nos rumos tomados pela poesia moderna, principalmente pelo debate empreendido com os neo-realistas, em torno de questões estéticas e ideológicas. Mesmo após sua extinção, como movimento de vanguarda, o surrealismo sobrevive na poesia contemporânea, seja de modo explícito, na obra dos próprios poetas que participaram do movimento, seja de modo mais velado, em muitos procedimentos privilegiados na produção lírica portuguesa, da segunda metade do século XX até hoje. O próprio poema de O'Neill foi publicado em 1979, situando-se na contemporaneidade. Para sua composição, vale-se de uma apropriação de quatro versos de Francisco de Sá de Miranda (1495-1558), poeta que produziu uma obra singular, nas primeiras décadas do século XVI, e de quatro versos de um dos expoentes do modernismo, no início do século XX, Mário de Sá-Carneiro (1890-1916).

### **Sá De Miranda Carneiro**

*Alexandre O'Neill*

Comigo me desavim

eu não sou eu nem sou o outro

sou posto em todo perigo

sou qualquer coisa de intermédio

não posso viver comigo

pilar da ponte de tédio

não posso viver sem mim  
que vai de mim para o Outro (O'NEILL, 1979, p. 13)

Uma revolucionária invenção artística dos movimentos de vanguarda do início do século XX, a colagem, segundo descrição feita por Marjorie Perloff (1993), é a transferência de materiais de um contexto para outro, incorporando diretamente fragmentos do referente, "forçando [...] o leitor ou o observador de arte a considerar a interação entre a mensagem ou material preexistente e a nova composição que resulta do enxerto" (p. 21). Já a montagem é a disseminação desses empréstimos no novo cenário. Em contexto diverso, os fragmentos adquirem outra significação, diferente da que tinham no seu lugar de origem, mas não perdem sua alteridade. Produzindo um efeito de indecidibilidade, a colagem e a montagem constituem eficientes estratégias para se colocar em questão as ilusões da representação, que constitui uma das principais contribuições surrealistas à poética contemporânea. Vejamos os poemas que fornecem os elementos estruturais para a colagem de O'Neill:

## **2.1 Francisco de Sá de Miranda (1495-1558)**

Sá de Miranda é um dos poetas mais revisitados pelos nossos contemporâneos (FRANCO, 2001), que nele admiram não somente os temas, mas, principalmente, o estilo conciso e elíptico. Até o Século XIX, o poeta era valorizado por ser o introdutor, na literatura portuguesa, da medida nova, aperfeiçoada por Camões, ou pelas questões éticas, filosóficas e de crítica social, suscitadas por sua obra. No século XX, porém, começou a ser cada vez mais apreciado por suas qualidades poéticas, especialmente pela notável condensação de forma e fundo. Rodrigues Lapa (1976, p. XV) aponta a permanente insatisfação de Sá de Miranda em relação à forma, ressaltando sua permanente luta por encontrar uma expressão que traduzisse uma visão de mundo singular das instituições e dos costumes. Analisando a modernidade do discurso poético de Sá de Miranda, Lapa enfatiza a excepcional habilidade do poeta em dizer o máximo com um mínimo de palavras.

Os estudos de Jorge de Sena acerca do discurso rico e ao mesmo tempo econômico de Sá de Miranda também se destacam entre os inúmeros trabalhos de críticos e poetas que se deixaram seduzir pelos aspectos atuais da obra mirandina: "Diz algures Rodrigues Lapa que até na tortura da forma é Sá de Miranda um moderno. [...] Se forma torturada é [...] uma forma concisa e elíptica, em que os nexos lógicos são suprimidos [...], seria Sá de Miranda um moderno" (SENA, 1981, p. 50).

Augusto de Campos, inspirando-se em Ezra Pound, que aponta a poesia provençal como a fonte da moderna lírica européia, caracterizada pela economia da linguagem, elege Sá de Miranda como o fundador, em língua portuguesa, da modernidade: "Poesia sintética, andiscursiva, produto de elipses e associações bruscas (...). Hoje, a síntese é um dos parâmetros fundamentais do texto poético. (...) Em língua portuguesa praticaram essa modalidade de poesia, por exemplo, um Sá de Miranda [...]." (CAMPOS, 1978, p. 31-32).

**Comigo me desavim**

*Francisco de Sá de Miranda*

Comigo me desavim,  
sou posto em todo perigo;  
não posso viver comigo  
nem posso fugir de mim.

Com dor, da gente fugia,  
antes que esta assi crescesse;  
agora já fugiria  
de mim, se de mim pudesse.

Que meio espero ou que fim  
do vão trabalho que sigo,  
pois que trago a mim comigo  
tamanho imigo de mim? (LAPA, 1976, p. 9-10)

O tema da fragmentação do eu, que se tornaria um dos mais importantes na lírica moderna, já é focalizado pelo poeta quinhentista, no período de formação da sociedade burguesa. O poema encena o estado de espírito do sujeito lírico, que se sente dividido, à medida que trava uma luta consigo mesmo. À luz dos conflitos que marcam a passagem do mundo medieval para o período renascentista, a fragmentação do eu poderia ser interpretada como resultado de um choque entre formas antitéticas de conceber a vida e o ser, que coexistiam internamente no poeta. Mas também poderia ser lida como a constatação ontológica acerca de uma dualidade inerente ao ser humano, dividido entre um corpo material e uma alma, questão já bastante abordada pelos clássicos da antiguidade. O que existe de moderno no tratamento do tema, em Sá de Miranda, é a dor do poeta, o sofrimento que decorre da fragmentação, que causa alienação, impedindo ao sujeito de assumir uma identidade definida. O sofrimento que decorre da busca por uma identidade tornar-se-á recorrente na lírica moderna.

A síntese, que resulta da condensação de elementos visuais, sonoros e semânticos, tão elogiada por poetas e críticos contemporâneos, já aparece no vocábulo “comigo”, do título, que se repete no início do primeiro verso, em absoluto destaque. A palavra condensa em seu próprio corpo o tema que vai ser desenvolvido, já que traz em sua composição o mesmo radical de “inimigo”. Desde o primeiro contato do leitor com o poema, evidencia-se, visualmente, a luta interna do sujeito lírico. O poema vai permitir pelo menos duas leituras do tema. Num nível mais superficial e numa perspectiva ontológica, o poeta parece constatar que faz parte da natureza humana carregar dentro de si seu próprio inimigo. Num nível mais profundo, pode-se inferir também que se trata de uma reflexão metapoética, que caracteriza o sujeito lírico como aquele que trava constante luta consigo mesmo, investindo grande esforço para transfigurar em arte, a linguagem que lhe foi internalizada, pela cultura e pela sua formação.

**2.2 Mário de Sá-Carneiro (1890-1916)**

Voltando ao poema-colagem de Alexandre O'Neill, os versos intercalados aos de Sá de Miranda são de uma estrofe escrita por Mario de Sá-Carneiro, em 1914, publicada no livro *Indícios de Ouro*. O mini-poema condensa o eixo temático que sustenta toda a obra do poeta modernista. Trata-se do conflito entre o “eu e o outro”:

Eu não sou eu nem sou o outro,  
Sou qualquer coisa de intermédio:  
Pilar da ponte de tédio  
Que vai de mim para o Outro. (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 82)

A experiência do poeta acerca de sua dualidade interna vai da fragmentação à dispersão completa do eu, cuja desventura já havia sido exemplarmente encenada nos poemas do livro *Dispersão*, de 1913. Desse modo, Sá-Carneiro amplia o tema do inimigo de si, conferindo-lhe uma densidade psicológica, fundamentada no tédio decadentista, que caracterizou a passagem do século XIX ao século XX. Fragmentado entre o desejo de ser uma pessoa comum, que simplesmente se entrega à vida, e o anseio por assumir a genialidade, que lhe permita transcender a banalidade do cotidiano, o eu lírico se dispersa, sem conseguir fixar-se numa identidade. Entregue à tristeza de não poder ser dois, o poeta é tomado por tal sensação de abulia, que o sujeito lírico se identifica não com uma ponte, que poderia estabelecer um contato entre as duas partes do seu ser, mas, com o “pilar” de uma “ponte de tédio”.

Antes de Alexandre O' Neill, Augusto de Campos (1986, p. 39-40) já tinha feito uma aproximação entre os dois poetas, por meio de uma colagem de versos efetuada no poema-ensaio “John Donne: o dom e a danação”. Aproximando Sá-Carneiro de Sá de Miranda, Campos valoriza, em ambos, a concisão da linguagem, afirmando que os dois estão fora da “tradição de tagarelas” da literatura portuguesa. Esta aproximação realizada pelo poeta e crítico brasileiro explica a dedicatória que O' Neill faz do seu poema: “A Augusto de Campos, que os viu juntos”.

Entretanto, as colagens realizadas pelo poeta surrealista português e pelo poeta brasileiro obedecem a objetivos bem diversos. Augusto de Campos deseja exaltar uma tradição de poetas pouco reconhecidos, como John Donne e Francisco de Sá de Miranda, que se define por uma poética concisa e verdadeiramente moderna, mas que é ofuscada por uma tradição oposta, de poetas “tagarelas”, como Shakespeare e Camões. Neste caso, a citação dos versos de Sá-Carneiro parece ter a função de ironizar o conflito vivido pelos poetas portugueses entre as duas tradições.

Já o poema-colagem de Alexandre O' Neill tem uma função desacralizadora, embora o poeta adote uma postura ambígua. Ao mesmo tempo que faz uma espécie de homenagem às duas figuras emblemáticas da lírica portuguesa moderna, Sá de Miranda e Sá-Carneiro, O'Neill opera, pelos efeitos irônicos suscitados pela montagem, uma leitura crítica e desconstrutora da imagem de um sujeito lírico cindido e atormentado, historicamente relevante na literatura portuguesa.

Apesar de pertencerem a períodos cronológicos distintos e distantes da História, situando-se em contextos específicos, é possível apontar algumas semelhanças entre os poetas envolvidos nesta montagem. Os três são responsáveis por significativas

inovações em termos de linguagem poética e de procedimentos formais, valorizando o experimentalismo e adotando atitude provocadora em relação ao passado, ao mesmo tempo que trabalham com elementos retirados da tradição. Cada um, porém, apresenta uma perspectiva diferente, que responde a contextos específicos. Em Sá de Miranda, o sujeito poético trava uma luta consigo mesmo. Em Mário de Sá-Carneiro, a questão do duplo ganha nova complexidade. O questionamento ontológico amplia-se com o sofrimento psicológico do sujeito lírico. A batalha consigo mesmo é vencida pelo auto-aniquilamento, a dispersão completa do eu: “Não sinto o espaço que encerro/ Nem as linhas que projeto:/ Se me olho a um espelho, erro/ — Não me acho no que projeto” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 62).

Alexandre O’Neill, por sua vez, confere ao tema um tratamento lúdico. A impotência do poeta diante da dolorosa questão do conflito interno, leva-o a abordar o tema de forma distanciada, desconstruindo o tom sério com que sempre foi tratado na lírica portuguesa (FRANCO, 2001, p. 116). O distanciamento irônico e crítico, porém, disfarça, mas não anula o tema da fragmentação do sujeito, que continua a desafiar os poetas contemporâneos. Zombar da dor de seus antepassados, por meio da brincadeira que faz com seus versos, é um modo cínico de atualizar a dor que também é vivenciada pelo poeta. De modo que o poema-colagem resulta numa expressão híbrida de ironia e cumplicidade. Esse modo ambíguo de se relacionar com a tradição, propondo uma ruptura e ao mesmo tempo adotando suas formas é outro ponto semelhante do poeta surrealista com Sá de Miranda, que introduziu o classicismo em Portugal, mas continuou adotando formas típicas da tradição medieval.

### **3 A intervenção feminina na imagem da mulher**

As intervenções feministas na história literária e cultural portuguesa têm um papel semelhante às intervenções surrealistas, à medida que permitiram a desconstrução de muitos paradigmas relacionadas a padrões estéticos e comportamentais consagrados pelas diversas tradições literárias. Entre as obras que empreendem intervenções desta natureza, avulta a de Maria Teresa Hora (1937-). Exaltando os sentidos, embaralhando o mundo real com o imaginário, o corpo como lugar do desejo e o corpo da escrita, a poeta vem construindo, desde os anos de 1960, uma obra transgressora, de cunho erótico, atravessada por um anseio brutal de liberdade, que subverte completamente o perfil passivo e submisso da mulher, configurado ao longo dos séculos, na cultura portuguesa. Mas a ruptura com o passado não se dá de modo a substituir uma escrita tradicional por outra, experimental, de vanguarda. Tal como O’Neill, Horta estabelece uma relação ambígua com o passado. Adotando formas literárias antigas, retiradas de fontes medievais e quinhentistas, como ocorre no poema “Minha senhora de mim, reescrita do poema mirandino, Horta cria um discurso a contrapelo da história, desestruturando a tradicional identidade da mulher.

**Minha senhora de mim**

*Maria Teresa Horta*

Comigo me desavim  
minha senhora  
de mim

sem ser dor ou ser cansaço  
nem o corpo que disfarço

Comigo me desavim  
minha senhora  
de mim

nunca dizendo comigo  
o amigo nos meus braços

Comigo me desavim  
minha senhora  
de mim

recusando o que é desfeito  
no interior do meu peito (HORTA, 2007, p. 58)

O poema de Maria Teresa Horta dá título ao livro publicado em 1967, sendo, portanto anterior ao poema-colagem de O'Neill. Nele, o sujeito lírico retoma o tema do inimigo de si, para enfatizar o contrário, que se tornou amiga de si. O texto de Horta desloca o primeiro verso do poema de Sá de Miranda para um contexto bem diverso, ainda que fundamentado, tal como a composição mirandina, nas raízes medievais da cultura portuguesa. O novo contexto do verso vai alterar radicalmente os sentidos originais não somente do poema quinhentista, mas de toda uma tradição cultural e estética. Adotando uma composição reiterativa, o poema se inicia pelo refrão, de três versos, que se repete estrategicamente mais duas vezes: "Comigo me desavim/ minha senhora/ de mim". Aos três refrões se intercalam três dísticos.

Se o mesmo verso, "Comigo me desavim", no poema de Sá de Miranda introduz um eu lírico em estado de alerta, pelo perigo que a luta consigo mesmo pode acarretar, seja de um aniquilamento, de um vazio ou até mesmo de uma falta de sentido para a vida, no poema de Horta, ao contrário, o sujeito poético parece apresentar, na estrofe-refrão, uma situação nova, de intenso gozo. A subversão operada no sentido que o verso tem, no poema mirandino, ocorre, em primeiro lugar, pelo deslocamento para outro contexto, cuidadosamente elaborado. O primeiro procedimento da poeta é adotar uma composição nos moldes trovadorescos, criando uma forma híbrida, que joga com elementos próprios das cantigas de amor e de amigo.

A lírica trovadoresca exalta a experiência amorosa de duas maneiras bastante distintas. Nas cantigas de amor, predomina a exaltação do sublime. Assumindo-se como vassalos e adotando complexas convenções poéticas, os trovadores transferem, para o campo amoroso e para suas atividades artísticas, as relações típicas do feudalismo. O eu lírico, masculino e sofredor, representa um cavaleiro que se dirige à mulher amada

como uma figura idealizada, tratando-a por “minha senhor”, o que confere ao amor uma caracterização de sonho impossível.

Na Península Ibérica, onde as cantigas de origem provençal sofrem uma adaptação cultural, as cantigas de amor muitas vezes adotam recursos formais típicos das cantigas de amigo, uma forma poética de origem popular, cuja composição se apoia nas reiterações, expressas por paralelismos que explorados em todos os níveis da composição poética, como o sonoro, visual, sintático, semântico. Um dos principais recursos paralelísticos é o refrão. Nas cantigas de amigo, o eu-lírico é uma mulher, embora o autor seja masculino, o que evidencia o acesso restrito que as mulheres tinham ao conhecimento e o impedimento de expressarem a si mesmas. Trata-se, portanto, de uma voz feminina fingida, que canta seu amor pelo amigo, termo utilizado pelo poeta para se referir ao amante ou namorado.

A figura feminina que as cantigas de amigo projetam é a da jovem que se inicia no universo do amor, por vezes lamentando a ausência do amado, por vezes cantando a sua alegria pelo próximo encontro. Sem vestígio das relações de vassalagem, as cantigas de amigo expressam as alegrias e tristezas do cotidiano dessas jovens, revelando um universo de intensos desejos, só passíveis de serem revelados de modo indireto, por meio da máscara. Em geral esta jovem dialoga com outros personagens de seu contexto, como a mãe, as irmãs ou amigas, ou dirige-se a diversos seres da natureza, como o mar, o rio, as árvores e os animais, num animismo típico das sociedades mais antigas, onde se originou a literatura oral.

Ao adotar a forma de uma cantiga, onde o eu lírico assume a própria voz feminina, a poeta embaralha e altera as convenções das duas formas de cantiga criando um gênero híbrido, não para exaltar o amor sublime ou para expressar o sofrimento amoroso, nem para lamentar a ausência amado, mas para exaltar uma conquista. A subversão empreendida pela poeta vai muito além dos sentidos do poema mirandino, para atingir certos significados culturais relativos ao universo feminino, que começaram a se formar no momento histórico das cantigas.

A expressão “comigo me desavim” expressa uma batalha já vencida, pela qual a poeta rompeu consigo, ou melhor, com a imagem de mulher que lhe foi introjetada pela cultura tradicional lusitana. Imagem esta que começou a ser plasmada na idealização da mulher, paralela à repressão imposta a sua voz, que começou a ser configurada desde o início da nação, quando ainda se esboçava a sociedade burguesa.

Os dísticos parecem explicar o que é enfatizado no refrão. No primeiro dístico, explicitam-se três elementos característicos da identidade feminina, perpetuada ao longo dos séculos no imaginário lusitano: a dor, o cansaço e o disfarce do corpo. No universo patriarcal, tais qualificadores apresentam inúmeras conotações, todas relacionadas a formas de comportamento impostas às mulheres, tanto na sociedade, quanto na representação que delas se fazia na arte.

Submetida pela dor e pelo cansaço, o protótipo de mulher, introjetado culturalmente no sujeito lírico, como sendo sua essência, e com o qual a poeta dialoga, era condenada a viver disfarçando o corpo, não somente no sentido de escondê-lo, mas, principalmente, no sentido de não assumir seu próprio desejo sexual, o mais legítimo desejo da espécie humana.

Repetido como terceira estrofe da composição, o refrão enfatiza a idéia da ruptura do eu lírico com o padrão de identidade que lhe havia sido imposto. No segundo



dístico, que constitui a quarta estrofe, o eu lírico expõe o modo como empreendeu a ruptura que fez consigo mesma. Em primeiro lugar “nunca dizendo comigo”, ou seja, adotando uma linguagem contrária à que lhe fora imposta, o que a leva a contradizer sua identidade cultural. Em segundo lugar, tomando livremente o amado nos braços, sem esconder ou disfarçar o desejo. No imaginário artístico tradicional, o normal seria que a mulher fosse representada nos braços do homem e não o contrário. Desse modo, a mulher, que antes vivia tolhida, impedida de assumir o desejo e dele falar, tornou-se outra mulher, fogosa, senhora do próprio corpo, com direito não somente a ter prazer, já que tem o amado nos braços, mas até de falar sobre sua experiência, o que até então constituía prerrogativa masculina.

No último dístico, após o terceiro refrão, o eu lírico conclui sua exposição sobre a forma como se deu a ruptura com o eu feminino tradicional: “recusando o que é desfeito/ no interior do meu peito”. O termo “desfeito” apresenta um sentido cambiante, determinado por sua própria classificação gramatical. O termo pode ser lido tanto como substantivo, podendo-se atribuir a ele o artigo do início da frase; quanto pode ser lido também como adjetivo, que qualifica a locução “o que”, significando “aquilo que”; quanto pode remeter, ainda, a um significado verbal, relativo à ação de desfazer. A leitura pode ser feita nestas três claves, o que resulta nos três sentidos a seguir: a) o eu lírico recusa o que se encontrava desfeito dentro dela, como parte de uma identidade construída ao longo de uma série infundável de frustrações; b) o eu lírico recusa as qualidades de sofrimento, submissão e recato, com que se caracterizou a figura feminina ao longo dos séculos; c) o eu lírico recusa as regras inscritas pela cultura em sua própria identidade, que desfazem o desejo inscrito no seu corpo.

Na luta entre o instinto feminino, imanente ao seu corpo, e o padrão cultural de feminino, que constitui a essência cultural de sua própria identidade, a poeta assume sem qualquer hesitação o que o corpo lhe pede, daí o gozo, que simboliza a mais completa libertação.

O fato de cantar a liberação da mulher não faz de Maria Teresa Horta uma feminista, no sentido de que sua poesia seja um instrumento de luta. Pelo contrário, o poema deixa transparecer uma busca de beleza nesse canto do corpo livre, que confere à dicção de Horta uma euforia raramente encontrada no discurso amargo de grande parte das feministas. Além disso, as qualidades estéticas de sua obra, ultrapassam quaisquer propósitos meramente ideológicos.

Numa entrevista concedida a Floriano Martins, Horta explicita esta busca da beleza por meio de uma poesia centrada no corpo: “A escrita é sedução. Sempre. E para mim seduzir só faz sentido se for um ato de radiosa beleza. [...] Na minha poesia, o erótico reflete, fundamentalmente, a perenidade do corpo, enquanto lugar da natureza, da beleza, do contínuo florescimento do prazer; logo refletindo a sua condição imanente” (HORTA, 2007, p. 9).

Se o poema de Sá de Miranda revela um sujeito poético preso numa cadeia inexorável, condenado a ser refém de si próprio, o poema de Horta, ao contrário, encena um momento de sublime libertação, em que o gozo jorra da alegria de ter o amado nos braços e de poder falar livremente sobre este instante sublime.

## **Conclusão**

A consciência de que tanto a realidade do sujeito quanto a realidade do contexto social e político dependem dos códigos de significação, sendo percebidos pelo indivíduo como construções de ordem cultural e ideológica, está presente nos dois poemas. Ambos se aproximam de uma noção de subjetividade construída por meio de códigos, textos, imagens, modelos mentais e outros artefatos culturais, o que, por sua vez, encaminha para uma concepção de arte que, sem descurar dos objetivos artísticos, também se compromete com o desmascaramento de toda sorte de opressões, sejam de natureza estética, sejam de natureza cultural ou ideológica. As citações intertextuais e as colagens por eles utilizadas enfatizam a concepção de poema como jogo de armar, que brinca com elementos retirados de várias tradições, mobilizando a cumplicidade do leitor, que precisa identificar as origens das citações, para que as mensagens sejam atualizadas no ato da leitura. Recontextualizados, os fragmentos de textos antigos disseminam novos sentidos, remetendo o leitor para os elementos ficcionais tanto da poesia, quanto dos referentes nela representados, sejam eles relativos ao mundo subjetivo do poeta ou ao contexto social e histórico. Finalmente, os procedimentos intertextuais, aliados à técnica da colagem, possibilitam também uma reflexão acerca do próprio ato da criação, enfatizando seu papel na desconstrução das velhas camadas de convenções que recobrem as percepções e experiências humanas.

## **Referências Bibliográficas**

- CAMPOS, Augusto de. Presença de Provença. In: \_\_\_\_\_. *Verso, reverso, controverso*. São Paulo: Perspectiva, 1978. p. 9-46.
- \_\_\_\_\_. John Donne: o dom e a danação. In: \_\_\_\_\_. *O anticrítico*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986. p. 39-43.
- FRANCO, Marcia Arruda. *Sá de Miranda: um poeta do século XX*. Braga: Angelus Novus, 2001.
- HORTA, Maria Teresa. *Palavras secretas*. São Paulo: Escrituras, 2007.
- LAPA, Rodrigues (Org.). *Obras completas de Sá de Miranda*. 3.ed. Lisboa: Sá da Costa, 1976. 2 v.
- O'NEILL, Alexandre. *A saca de orelhas*. Lisboa: Sá da Costa, 1979.
- PERLOFF, M. *O momento futurista*. São Paulo: Edusp, 1993.
- SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- SENA, Jorge de. Reflexões sobre Sá de Miranda ou a arte de ser moderno em Portugal. In: \_\_\_\_\_. *Estudos de literatura portuguesa - I*. Lisboa: Edições 70, 1981. p. 49-56.

i **Maria Lúcia Outeiro FERNANDES, Profa. Dra.**  
Universidade Estadual Paulista (UNESP/Araraquara)  
[maria\\_lucia@vivax.com.br](mailto:maria_lucia@vivax.com.br)