

RETRATOS E RELATOS DO/NO FEMININO: LEITURAS INTERMEDIAS A PARTIR DE MARIA TERESA HORTA E YOLANDA CASTAÑO*

PORTRAITS AND REPORTS OF / IN THE FEMININE: INTERMEDIAL READINGS FROM MARIA TERESA HORTA AND YOLANDA CASTAÑO

Eunice Ribeiro

Universidade do Minho/CEHUM

<https://orcid.org/0000-0003-2199-5265>

Xaquín Núñez Sabarís

Universidade do Minho/CEHUM

<https://orcid.org/0000-0001-5311-742X>

Daniel Tavares

Universidade do Minho/CEHUM

<https://orcid.org/0000-0002-0036-6243>

RESUMO

A partir de uma perspetiva ibérica, mais concretamente galego-portuguesa, propomos neste ensaio uma leitura dialogante da poesia de mulheres-poetas do nosso século que nos oferecem uma visão outra do feminino e da identidade feminina, pondo em jogo uma determinada teologia da feminilidade a par de conceitos que convocam de modo explícito a representação do corpo: *Anunciações* (2016), da escritora portuguesa Maria Teresa Horta, um romance em verso que reescreve o encontro bíblico entre a Virgem

* O presente artigo corresponde a uma versão revista e traduzida para o português da contribuição apresentada pelos autores ao *Colloque International Portraits et autoportraits de femmes dans les littératures et les arts post-68*, Université Clermont Auvergne, 30 mai-1.^{er} juin 2018.

e Gabriel; e *O libro da egoísta* (2003) da jovem escritora galega Yolanda Castaño, uma obra que integra códigos literários e audiovisuais e onde a reflexão sobre a identidade se desdobra e se multiplica, devolvendo uma imagem construída entre o eu mais íntimo e a perceção pública da autora.

Palavras-chave: Anunciação, Arte Religiosa, Arte Contemporânea, Corpo, Feminilidade, Identidade Feminina, Maria Teresa Horta, Yolanda Castaño.

ABSTRACT

From an Iberian perspective, a Galician-Portuguese one, more specifically, the aim of this essay is a dialogical reading of the poetry of women-poets of our century who propose a different view of the feminine and of feminine identity, putting into play a certain theology of femininity, alongside concepts that explicitly call for the representation of the body: *Anunciações* [*Annunciations*] (2016), by the Portuguese writer Maria Teresa Horta, a novel in verse that rewrites “with all the senses” the biblical encounter between the Virgin and the Angel; and *O libro da egoísta* [*The Selfish Woman’s Book*] (2003) by the young Galician poet Yolanda Castaño, a work that integrates literary and audiovisual codes and where the reflection on identity unfolds and multiplies, returning an image built between the most intimate self and the public perception of the writer.

Keywords: Annunciation, Religious Art, Contemporary Art, Body, Femininity, Feminine Identity, Maria Teresa Horta, Yolanda Castaño.

Os retratos de mulheres na literatura e nas artes associam-nas tradicionalmente a tipos e a arquétipos iconográficos que refletem não só o lugar e a hierarquia a elas reservados na teia sociopolítica, mas igualmente padrões morais, psicológicos e estéticos que configuram o feminino, num dos seus mais clássicos vetores, como um composto

idealizado e abstrato de virtudes, graça e beleza; ou, pelo contrário e numa linha menos edificante, o articulam com um certo diabolismo da sedução, aparentemente menos passivo. Num e noutro caso, os retratos e as imagens mentais que lhe correspondem tendem, todavia, a anular identidades e relatos individuais na exata medida em que eles não respondam a uma narrativa tecida por uma ordem dominante cuja legibilidade põem em risco.

Assumindo um olhar ibérico, mais especificamente galego-português, propomos aqui uma leitura dialogante da poesia de mulheres-poetas do nosso século que reenunciam dessacralizadamente o feminino e a identidade feminina, pondo em jogo uma determinada teologia da feminilidade a par de conceitos que convocam de modo explícito a representação do corpo, como os de beleza, maternidade e erotismo: *Anunciações* (2016), da escritora portuguesa Maria Teresa Horta, um romance em verso que reescreve, *com todos os sentidos*, o encontro bíblico entre a Virgem e Gabriel; e *O livro da egoísta* (2003) da escritora galega Yolanda Castaño. A obra desta autora, já central no sistema literário galego, reflete sobre a própria identidade, que se desdobra e multiplica, através de diversos espelhos, devolvendo uma imagem construída entre o eu mais íntimo e a percepção pública da autora. A poesia de Yolanda Castaño conjuga, por outro lado, a perspectiva intermedial dos nossos tempos, integrando o literário e o visual, o textual e o fotográfico.

1. MARIA TERESA HORTA: ESCRITA FEMININA E UNIVERSO RELIGIOSO

Na contracapa da edição de 1974 do livro *Minha Senhora de Mim*, de Maria Teresa Horta (originalmente publicado três anos antes), reproduzia-se, em breve excerto, um comentário de Nuno Sampaio que então perguntava: “Não tem a mulher que faz versos ou compõe romances o direito de escrever com todos os sentidos (...)?”

Na mesma data em que a *revolução dos cravos* punha fim a meio século de regime ditatorial em Portugal, a pergunta, não inteiramente retórica, pressupunha, por antífrase, um paradigma instituído em que identidade e escrita femininas se pensavam por referência a um programa de conveniências e obediências simultaneamente sociais, morais, comportamentais e estéticas, refletindo uma ideologia da feminilidade ao gosto de uma ordem dominante, de teor claramente patriarcal.

O título desse livro de Maria Teresa Horta, que retomava de forma corajosamente provocatória a nomenclatura devocional católica (*Nossa Senhora*) e a reescrevia no singular e numa redundante primeira pessoa feminina, como uma afirmação de autonomia e de direito de autopropriedade, surgia desde logo ao jeito de uma glosa iconoclasta, convocando o universo religioso do ponto de vista das mulheres – tema a que Maria Teresa Horta haveria de voltar uma e outra vez, individualmente ou em coautoria (recordem-se, logo no ano seguinte, as *Novas Cartas Portuguesas*, em parceria com Maria Isabel Barreno e Maria Velho da Costa – polémica releitura das *Lettres Portugaises* atribuídas à religiosa seiscentista Mariana Alcoforado – obra que viria a conhecer uma divulgação internacional, apesar de proibida pela censura). Pela liberdade da sua linguagem, direta e avessa a puritanismos, pela sua capacidade de denúncia sociopolítica, sexual, ética e estética, que valeu à editora inicial do livro um auto de busca e apreensão por parte da polícia do Estado, *Minha Senhora de Mim* não só marcou uma viragem na escrita feminina portuguesa contemporânea, como definiu indelevelmente o perfil literário da autora. Uma autora que, sem enveredar por versões feministas mais radicais, se viria a singularizar por um erotismo poético e da palavra poética em que o corpo e os sentidos – todos os sentidos – aparecem sistematicamente como motivos estruturantes.

Quarenta e cinco anos mais tarde, em 2016, Maria Teresa Horta publica *Anunciações*, um livro de poesia que se autoapresenta, não obstante, como “um romance” e onde a indagação sobre a condição feminina associada ao tema do amor se constrói poeticamente a partir do conhecido episódio, a duas personagens (o Anjo e a Virgem), narrado brevemente no Evangelho de S. Lucas (Lc 1, 26-38). O regresso ao contexto religioso cristão e à figura de Maria presta-se, mais uma vez, a uma vontade denunciadora e questionadora, característica da escrita poética de Maria Teresa Horta. Relativamente ao livro de 71, *Anunciações* revela, porém, um timbre lírico que agora se constrói quase a meia-voz, menos estridente e notoriamente mais subtil e intertextualmente trabalhado. Estamos, neste momento, perante uma certa metafísica do amor que não nega os sentidos, antes os apura até àquele limite em que se transfiguram em sensações subtilíssimas, ténues impressões, assombros, deslumbramentos – tudo isso determinando uma percentagem de inefabilidade que subtrai ao texto peso verbal e o encaminha para uma expressão tão rarefeita, quanto emocionalmente intensa. Por outro lado, se a personagem de Maria é, num certo sentido, des-sacralizada e deslocados os seus valores simbólico-religiosos mais comuns (que a associam à castidade, à maternidade, à graça, àquela beleza inconsciente que Agamben descreve enquanto forma bem sucedida da ignorância do espírito – cf. Agamben, 2010: 131), para lhe acrescentar humanidade e corporalidade, não se perde inteiramente, nesta reincarnação poética, um sentido do mistério e do divino imanente à própria experiência passional e ao próprio trajeto, partilhado, da sedução – um trajeto que envolve essa *troca* entre amador e coisa amada, desde o início anunciada na epígrafe de Teresa de Ávila.

1.1. MULHERES BÍBLICAS

Para lá de possíveis insinuações biográficas individuais e coletivas, nacionais e culturais convocadas pelo nome de Maria (funcionando como um *tipo* onomástico com capacidades identificadoras de gênero dentro do universo cultural judaico-cristão), a preferência da poeta pela figura da Virgem parece historicamente expectável. Maria é irrefutavelmente a grande protagonista da narrativa bíblica.

Na verdade, à exceção da Virgem, de cuja existência depende a própria história cristã, as figuras femininas nem abundam nas páginas da Bíblia, nem lhes estão reservados papéis especialmente proativos. Mau grado o longo esforço de reanimação dessas escassas, e não raro anônimas, figuras bíblicas de mulheres empreendido por teólogas feministas, “[w]omen do not play major roles in the Christian story”, comenta Rowena Loverance num estudo de 2007 que dedica à arte cristã, arte onde reaparecerão também como “minor characters” (2007: 108). A exortação do *Novo Testamento* sobre a indistinção dos gêneros à luz da própria ontologia cristã (‘in Christ there is no male and female’) convive contraditoriamente, desde as narrativas do Génesis, com uma feminilidade essencialmente periférica que se declina ora na linha de uma deriva criacionista (no caso de Eva e da versão do relato genesíaco que a diz nascida de uma costela de Adão), ora na da prudência e servidão, prefigurando as virtudes marianas, ora ainda na de uma ferocidade castradora e eticamente pouco edificante (ilustrável por figuras de *femmes-fatales* como Dalila ou Salomé), mesmo se, no caso de algumas personagens do *Antigo Testamento* (como Judite ou Jael), a violência venha por vezes a interpretar-se como ato de coragem análogo ao da própria Virgem Libertadora, erradicando a serpente que ameaça o povo de Deus.

O ponto alto do protagonismo feminino na narrativa bíblica é sem dúvida desempenhado por Maria. O culto mariano, de vasta e rápida expansão cultural, parece indissociável de uma ideia de maternidade

que, além das suas evidentes ressonâncias humanistas e universais, seria também esteticamente produtivo enquanto metáfora da própria criação. Mas Maria surge como figura forte ainda a um outro nível: o da responsabilidade social. Para Loverance, o episódio da Anunciação não se reduz a uma mera (não)história de passividade e sujeição; pelo contrário, a aceitação do seu papel como mãe de Cristo, e portanto como mãe de Deus, ultrapassa o plano pessoal e adquire uma dimensão social e cósmica, “since her obedience redeems Eve’s disobedience and restores the world to order” (2007: 125).

1.2. A ANUNCIAÇÃO NA ARTE RELIGIOSA

Nem todas as interpretações da figura de Maria confirmam, todavia, esta leitura forte. Grande parte da pintura religiosa canônica sobre a dita história evangélica da Anunciação reduzem-na a um episódio sem peripécia, sem detalhe, restrito a um mínimo de gestos e palavras, onde Maria se apresenta como um puro ícone – segundo comentou Didi-Huberman (1990: 219-221) a partir dos frescos medievais de Fra Angelico.² É essa aparente indiferença à construção de uma *istoria* desenvolvendo-se num tempo e num espaço concretos, à qual

2 Ao examinar as várias versões da *Anunciação* pintadas por Fra Angelico, em particular as do convento florentino de San Marco, Didi-Huberman destaca a ausência de verosimilhança histórica dos frescos, fruto não tanto da ignorância do pintor ou da incapacidade imitativa da pintura, mas sobretudo de uma preocupação em figurar um *mistério* (no sentido teológico do termo), mais do que em representar um enredo: “À San Marco, la grande Annonciation du corridor ne nous apprendra rien de plus sur Nazareth, la Galilée ou la maison de la Vierge. Les deux inscriptions au bas de l’image – *Salve Mater Pietatis...* et *Virginis intacte...* – n’ont rien à voir avec les paroles ‘historiques’ du colloque angélique. (...) L’indifférence à la construction d’une *istoria* apparaît enfin, de façon radicale et fascinante, dans l’Annonciation de la troisième cellule de San Marco: ici, on chercherait en vain l’accessoire théâtral, la couleur locale, l’intentionnalité psychologique; ici, rien qui approche, de près ou de loin, l’idée de conversation. Les deux visages aux bouches closes n’expriment’ ni ne ‘disent’ quoi que ce soit, en quelque moment que ce soit.” (Didi-Huberman, 1995: 220)

se refere o filósofo francês, que reaparecerá em abundantes versões pictóricas do mesmo episódio, desde as despojadas gravuras das catacumbas de Priscilla, do séc. II, às pinturas medievais, renascentistas e barrocas como as de Francesco del Cossa, El Greco, Murillo, com destaque para a elaborada tela tardo-medieval de Crivelli, mau grado a especificidade da sua localização espacial na cidade italiana de Ascoli Piceno, na qual o confronto direto entre a Virgem e o Anjo não chega sequer a ter lugar dentro do quadro.³

A invenção literária e iconográfica do livro aberto,⁴ sobre o qual Maria se debruça num casto alheamento e absorta indiferença à mundanidade, livro – diga-se – ao qual nenhuma referência existe no relato evangélico canónico de Lucas e cuja emergência artística se crê remontar ao século IX, concorre adicionalmente para o retrato psicológico e moral da figura, arredada do mundo e da carne, subtraída de iniciativa e de performatividade, verbal ou outra. Na verdade, à exceção

3 No que toca a complexa representação de Crivelli, importa ter em conta o contexto particular da sua encomenda e da sua criação que permite esclarecer o cruzamento, no quadro, de duas linhas iconográficas e narrativas diferentes, a saber, a do tema religioso da Anunciação e a do tema cívico da autocelebração da cidade italiana de Ascoli Piceno e dos seus magistrados (cf. Arasse, 1999: 191-192).

4 Laura Saetveit Miles, em estudo recente consagrado à origem do motivo da Virgem leitora, faz recuar a sua divulgação aos séculos IX e X, com uma expansão meteórica a partir do século XI, paralela ao aumento da literacia das mulheres e à sua entrada na vida religiosa e respetivas práticas monásticas de leitura e escrita (cf. Miles, 2014: 634). Miles aponta como uma das principais fontes de inspiração para a amplificação simbólica do episódio evangélico da Anunciação o texto apócrifo do Proto-Evangelho de Mateus; todavia, a mais antiga referência explícita à Virgem leitora provirá dos sermões de Ambrósio de Milão (c. 337-97) e dos seus comentários ao Evangelho de Lucas (cf. *id.*: 639). Nas artes visuais, a mais antiga figuração do Livro de Maria remonta, segundo a mesma estudiosa, ao séc. IX e consiste num relevo de marfim num dos painéis laterais do caixão de Brunswick (Herzog-Anton-Ulrich Museum, Braunschweig, Alemanha); da mesma época, no âmbito literário, data a versão em verso dos *Liber Evangeliorum* do monge alemão Otfrid von Weissenburg (c.800- após 871).

dos novos paradigmas artísticos que emergem na Europa católica no período da Contrarreforma, estabelecendo uma “delicadíssima relación entre éxtasis místico y abandono de los sentidos” (Zuffi, 2001: 269), grande parte da literatura hagiográfica e religiosa judaico-cristã posterior à redação das Sagradas Escrituras, apesar de fazer amplo uso de termos e metáforas próprios da linguagem amorosa, sujeita-os regra geral a uma interpretação bastante inócua em que o transporte amoroso é lido na clave paradisíaca da ‘elevação’ espiritual.

Pelo contrário, grande parte das reinterpretações laicas da narrativa bíblica têm seguido, em especial na arte contemporânea, da pintura, à fotografia, ao cinema ou às séries televisivas, por caminhos outros. Caminhos que colocam explícita e dialeticamente em jogo a questão da corporalidade e da vontade própria, da teatralidade erótica, do gênero e da relação entre os gêneros, redefinindo a feminilidade e o feminino enquanto lugar identitário.

1.3. O TEMA DA ANUNCIAÇÃO: VISÕES DO FUTURO

Um sobrevoo pela arte moderna e contemporânea demonstra que a recuperação do tema da Anunciação constitui um campo pródigo tanto no número de ocorrências como na pluralidade e heterogeneidade das abordagens. Tomando como ponto de partida *The Annunciation* (c. 1976)⁵ de Rafael Collazo, o trabalho efetuado pelo artista sobre este grande tema da pintura acaba por convocar todos os tempos ou, nas palavras de Steve Bush, permite “to live in all time and to see all...”⁶

5 Este trabalho de Collazo enquadra-se no ciclo *Prophecies*, que inclui também *The Ladies*, *Left Behind for Cythera*, *Southold Fen* e *By a River*.

6 Citamos um artigo de Steve Bush sobre a *Anunciação* de Raphael A. Collazo a partir de um manuscrito não publicado de Ernest Acker-Gherardino: http://www.collazo.org/manuscripts/84_acker_annunciation.html

Noutros casos, todavia, a sobrevivência de um tema resulta numa inversão de ‘planos do sagrado’. É o que verificamos, por exemplo, com *Annonciation* (2009-2013), de Elina Brotherus, série fotográfica na qual facilmente se identifica uma emulação de sintaxes visuais retomadas da história da arte, mas que atuam aqui às avessas do sentido da narrativa original. Seguindo as palavras da própria Elina Brotherus: “[t]his a story of false annunciations, about waiting for an angel who never shows up. First we don’t know if he’s there, because he could just be hiding behind the doorway. Gradually it becomes clear that he’s not coming” (Loret, 2013). Esta espécie de diário visual opera como uma porta entreaberta, um espaço de limiar entre o vital e o mortal; são notórias as metamorfoses que o corpo atravessa durante o processo, estabelecendo-o como um campo de batalha onde é consumido e conquistado.

A recente adaptação para o pequeno ecrã do romance distópico de Margaret Atwood *The Handmaid’s Tale* (1985) explora a reescrita do tema mariano que, articulado com a sua matriz distópica, constrói uma narrativa em torno de uma personagem feminina – June –, cuja luta privada tem uma exata correspondência social e pública. À medida que a narrativa se desenrola, June luta pelo direito ao seu corpo que é progressivamente desgastado e violentado como se reescrevesse a história de Gilead, recordando-nos ao mesmo tempo o conhecido trabalho de Barbara Kruger *Your Body is a Battleground* (1989). June Offred (ou ‘*offered*’, trocadilho intencional?) é também ela uma Maria abusada, que espera a ‘boa nova’ apesar da sua própria vontade. O corpo é violado pelo seu Senhor, servindo, literalmente, de invólucro. Encontramo-nos de novo, tal como referimos atrás, perante uma inversão de planos do sagrado: o corpo de June já não é o de Maria que clama “seja feita a Sua vontade”; ao invés, June reclamaria agora “seja feita a minha vontade”, inscrevendo-se clara-

mente na linha que Maria Teresa Horta havia delineado aquando da publicação de *Minha Senhora de Mim*.

A anunciação da gravidez de June é relida através de sintaxes visuais que convocam uma paleta cromática tipicamente renascentista (sobretudo no jogo encarnado/ azul, simbolizando a dicotomia carne/castidade), assim como tópicos espaciais reconhecidos (janelas e portas; luz e sombra). Além disso, oferece uma leitura da Anunciação social e iconograficamente invertida, como é notório pelas poses corporais adotadas, mais próprias das súplicas passionais do que das coreografias típicas da Anunciação. Assim, e voltando às palavras de Loverance, dir-se-ia que o equilíbrio reposto por June é dado através da desobediência, i.e., a afirmação do corpo de June é a própria abertura *de e para* uma nova ordem social. A rutura com o *status quo* vigente corresponde à afirmação da sua própria identidade, assim como a de todas as mulheres ou, se preferirmos, e tendo como pano de fundo o regime totalitário de Gilead, a uma revalorização social, política e moral de Eva.

Perspetiva semelhante é assumida na curta-metragem *Le Livre de Marie*, de Anne-Marie Miéville, que simultaneamente fecha e abre o filme *Je vous salue Marie* (1985), de Jean-Luc Godard. Referimo-nos mais precisamente à cena do banho, com Maria, ainda criança (ou pré-adolescente), e a mãe, recriando um tempo de equilíbrio (Eva e Maria) no qual a água desempenha um papel fundamental: o de unir o que fora separado, o de juntar as peças fragmentadas entre tempos e narrativas. É também em torno da articulação entre fechamento e abertura que gravitam as Anunciações. De Botticelli a Godard e Miéville, a questão da dobra e do corpo assume uma importância central. O corpo da Virgem, visto como *livro*, é também um corpo *livre* e a história de Maria é afinal uma história de interseções. É precisamente neste limiar que Maria está no ‘tempo todo’: ela própria é ponto de interseção.

Este desencontro com o *seu* tempo – uma abertura, diríamos – relembra-nos as considerações de Didi-Huberman acerca da emoção, um movimento que consiste em colocar-nos de fora (*e-*, *ex*) de nós mesmos. A Anunciação é um momento de transcendência corporal que, como veremos em Maria Teresa Horta, se afirma profundamente carnal: Gabriel está longe de ser a luz intangível que frequentemente vemos representada.

Notava Eduardo Prado Coelho que o corpo *excitado* se desajusta, está fora de si, redefine-se ex-centricamente, é um espaço-limite, como se em diálogo estivessem em simultâneo dois tempos e dois espaços:

A questão fundamental é hoje (como foi sempre, mas em modalidades inovadoras): o que excita um corpo? Digamos que “excitar” se pode ler no seu sentido mais etimológico: o que faz com que um corpo saia de si próprio? E onde fica um corpo que saia de si próprio? Não na pura exterioridade positiva, mas numa espécie de estado terceiro, dá-lhe um lugar no espaço, define as suas leis de intermitência. Nessa medida, toda a arte tem uma dimensão erótica. (Coelho, 2005: 8)

Entre as representações contemporâneas do tema da Anunciação, destacamos ainda a série *Veiling Desire*, de Kristy Deetz, e mais particularmente *Veiling Desire #1* (2009), obra na qual a reescrita do tema se faz através de um jogo entre visível e invisível que se encena num espaço *in-between*. De acordo com as palavras da própria artista, “[t]he product lies on the crease of representation and abstraction, nature and culture, and painting and object. It conceptualizes and dissolves boundaries between self/other, physical/metaphysical, and certainty/doubt, infinitely folding, refolding, and unfolding a fabric of interchangeability, a skin revealing

another skin.”⁷ Curiosamente, também na *Anunciação de Cestello* (1489-1490), Botticelli, usando as dobras das vestes, cunhava à cena “a veil erotic charge”, como observou Mary Ann Caws (1981: 109). Na obra de Deetz, esta mensagem velada é literalmente re-velada, pois o véu é pano que oculta, mas que simultaneamente deixa ver: uma pele que abre para outra pele. Tal como refere Caws, todo o jogo interior/exterior, tempo/espaço, centro/fuga, visível/oculto concorre no mesmo sentido, o de encontrar um ponto de interseção. Nesse sentido, Maria é “o estado terceiro” (Coelho, *op.cit.*): ela define “as suas leis de intermitência” (*id.*).

A arquitetura é um dos elementos que, até aos nossos dias, mais persistem nas representações da Anunciação, porventura por traduzir mais eficazmente toda esta dialética. Os edifícios são, também eles, sinais metafóricos da nossa contemplação, no sentido em que *contemplar*, como notou Didi-Huberman, consiste em colocar um templo diante dos olhos:⁸ o templo que é o edifício, o templo que é o corpo de Maria. Ou ainda, remontando à etimologia da palavra: contemplar é, simplesmente, a delimitação de um lugar do céu.

No vasto âmbito das novas técnicas e dos novos média, o tema da Anunciação tem sido alvo de distintas aproximações. Uma obra

7 A declaração da artista está disponível em: <http://kristydeetz.com/series/veiling-desire-acrylic-paintings-series/>

8 No primeiro capítulo de *Atlas ou a gaia ciência inquieta* (2013), o crítico escreve: “(...) lembremo-nos de que *contemplar* significa, antes de mais, observar uma realidade natural, delimitando-a como *templum*, ou seja, como um campo estritamente demarcado pela ação sobrenatural que revela os seus signos de predição, de modo que olhar o espaço se transforma em olhar o tempo” (Didi-Huberman, 2013: 28). No dicionário de latim-francês *Le Grand Gaffiot* podemos ler que uma das aceções da palavra *templum* vai ao encontro desta ideia de espaço: “espace que la vue embrasse. Champ de l’espace, enceinte, circonscription”; neste sentido, torna-se altamente produtiva a polissemia da palavra francesa “enceinte” que significa simultaneamente “grávida” e “espaço fechado”.

como a de Rui Sanches mapeia as coordenadas dos corpos, dos espaços e do tempo de acordo com o que poderíamos considerar uma gramática pós-minimalista. *A Anunciação* (1991) de Sanches ilustra o que já havíamos apontado acerca da obra do artista norte-americano Rafael Collazo: um espaço que permite “to live in all time and see all” (*op.cit.*).

1.4. ANUNCIACÕES DE MARIA TERESA HORTA:

UMA LEITURA INTERMEDIAL

O que parece desde logo surpreendente no livro de Maria Teresa Horta, para a ele regressarmos, é o facto de ter voltado atrás para, através desse retrocesso, propor um inovador caminho interpretativo/criativo. A metodologia poética em *Anunciações* não toma aparentemente inspiração em nenhuma glosa profana contemporânea do episódio bíblico, mas constrói-se, pelo contrário, à maneira de uma éfrase narrativa lenta e ambigualmente urdida que se subentende suscitada pela iconografia religiosa tradicional, e, mais concretamente, pela versão plástica renascentista de Botticelli, reproduzida na capa do volume.

Num equilíbrio quase mágico entre referência (ao quadro) e invenção, em que a história expulsa todas as indicações de tempo e espaço e todas as figuras marginais para se centrar no diálogo passional entre o par de personagens feminina e masculina, Maria e Gabriel,⁹ também ele corporalizado e humanizado, o romance vai encenando aos olhos do leitor um trajeto dramático de perdições e de achamentos, de hesitações e de entregas, de recusas e de compromissos ao longo de duzentos e oitenta poemas e de catorze estações,

9 Os anjos habitam desde sempre os livros de Horta onde surgem como anunciadores da poesia. Cf. entrevista com Maria Teresa Horta em *Ronda da Noite*, 20 de julho de 2016: <https://www.rtp.pt/play/p1299/e244070/a-ronda-da-noite>

num comovente teatro ao vivo dos sentidos e dos sentimentos, um teatro que configura, simultaneamente, um itinerário enunciativo, uma espécie de via sacra poética. Nem só de penitência e de remissão se faz, porém, esta *peregrinatio*, mas também, como dizíamos, de criações e recriações, de *inuentio*, num percurso gestativo que poderá constituir o outro lado da simbologia numérica: segundo a palavra evangélica de S. Mateus, a genealogia de Jesus, desde Abraão, corresponde exatamente a um total de catorze gerações (Mt, 1:1-17).

Ora a *Anunciação de Cestello*, de Botticelli, parece ser o pretexto (e o pré-texto) ideal para a fuga interpretativa e criativa de Horta, uma vez que a tela quatrocentista do pintor italiano distancia-se já, à época, quer de boa parte da produção plástica mais habitual sobre o tema, quer da sua própria produção anterior. Atenuando as alusões cultas, as complexidades da perspectiva e o estilo virtuoso e excessivo frequente noutros artistas florentinos seus contemporâneos, Botticelli “a simplifié l’architecture et son décor pour concentrer l’attention sur les figures et leur gestuelle – et obtenir, en communiquant le plus directement possible un message dramatique et humain, un effet pathétique plus efficace” (Arasse, 1999: 259).

Maria Teresa Horta aproveita e potencia as brechas e aberturas interpretativas consentidas pela versão de Botticelli, em sentidos que pervertem ou revertem os significados iconográficos estabelecidos, transformando-o também a ele – retrospectivamente – num anunciador desses ‘pintores do futuro’ que o próprio romance antecipa. Desde logo, a concentração absoluta no par de figuras dialogantes, cuja performatividade gestual – convergindo para essa “altíssima tensão gráfica que se adivinha entre as mãos de Maria e as do anjo”, nas palavras de Tolentino Mendonça (2016: 7) – se traduz agora em força verbal enunciativa, faz de *Anunciações* um espaço cerrado ou murado, resgatando a cena e a personagem de Maria da mudez e do silêncio apontados por Didi-Huberman a propósito de Fra Angelico:

já não, todavia, no sentido de uma castidade semidivina que o consagrado tópico iconográfico do *hortus conclusus* recordava redundantemente como pano de fundo plástico, mas antes no sentido dramático botticelliano que recorta e contém uma cena humana e uma cena de linguagem. Uma sucessão de cenas, na verdade, ou de anunciações (e enunciações): já que o plural no título do livro perfila-se, desde logo, como um primeiro desvio, apontando menos para um acontecimento do que para um processo, menos para uma imposição do que para uma negociação de sentidos (afetivos e linguísticos), menos para um instante do que para um percurso de sedução e de gestação – para um tempo patético e poético.

O livro cerca-se de um paratexto triplo e simétrico, eloquente quanto à autoconsciência construtora da poeta e ao que o tratamento artístico do tema pressupõe historicamente:¹⁰ dedicatórias, epígrafe e prólogo, dobrados, no final, por um epílogo, uma carta (a Maria) e um selo. Trata-se, no fundo, de uma casa poética, de uma arquitetura mariana em palavras, retraduzindo estruturalmente as conhecidas metáforas virginais que assemelham Maria a um *lugar*, uma *habitação*:

Si l'architecture est, en peinture, l'outil privilégié de la perspective linéaire, l'architecture elle-même est en effet traditionnellement le support de métaphores et de 'similitudes' désignant la Vierge Marie, tant dans ses vertues morales que dans la nature mystérieuse de son corps physique où l'Incarnation a pu avoir lieu, c'est-à-dire, à la lettre, trouver son lieu. (...) Marie est une ville (celle, parfaite, de la vision d'Ézéchiél, dans laquelle seul Dieu peut entrer), mais elle est aussi une maison, la

10 Remetemos em particular para a vastíssima investigação de Daniel Arasse (1999) acerca do que entende constituir uma relação motivada entre o tema da Anunciação e a técnica da perspectiva, utilizada como forma simbólica através da qual a pintura é capaz de insinuar a interferência do infigurável no figurável.

domus conscientiae dont la *Summa* de l'archevêque de Florence, saint Antonin, décrit avec soin, en plein XVe siècle, chaque élément: ses fondements solides signifient le Christ, ses murs élevés l'espérance et ses quatre terrasses (*solaria*) la tempérance, la sagesse, la justice et la vertu. (...) elle est en particulier le tabernacle où a pris corps le Dieu incarné (...). (Arasse, 1999: 55-56)

Talvez possamos pensar essa casa poética como o palco de uma aprendizagem, e em Maria como aquela que já não lê uma história alheia, mas vai desfolhando, sobre os joelhos, as páginas de uma história que ela própria coprotagoniza, enquanto *inhabitatio*¹¹ do próprio Verbo encarnado: *Maria liber generationis*, diria Santo António em Quatrocentos (*apud* Didi-Huberman, 1995: 322); Maria, o livro-corpo que replica em abismo, como seu correlato simbólico, esse outro romance que o contém e que agora nos cabe, a nós leitores, desfolhar.

Desce os olhos
até aos joelhos de Maria
onde se aquieta o livro mínimo

que os seus dedos entreabrem
fendendo o estreito caminho
a encontrar entre as páginas

Do seu corpo a folhagem

(“Folhagem”, p. 56)

11 Enquanto recetáculo da Encarnação, conforme comenta Didi-Huberman (1995: 317) ao analisar a vasta literatura mariana medieval, Maria é sistematicamente figurada como um lugar, um *locus translatus* habitado por um corpo virtual, a misteriosa morada terrena do divino que a teologia escolástica designaria superlativamente por *inhabitatio*.

É certo que, neste ponto, as insinuações ecfásticas se tornam ambíguas, assumem uma referência porventura dispersa e heterogénea (em Botticelli, *e.g.*, o livro não pousa nos joelhos de Maria, como diz um dos poemas). Enquanto ato que se repete e prolonga no tempo, esse desfolhar contém, em todo o caso, um princípio de aprendizagem: o romance corresponde a uma lenta metamorfose em que não só Maria, mas também Gabriel – um anjo cujo corpo celestial se dota da sombra própria dos corpos físicos na tela do pintor italiano – se vão conhecendo mutuamente e a si próprios. Em linha muito idêntica, aliás, à da interpretação plástica que Paula Rego fará do mesmo episódio, no vasto mural em dois painéis que intitularia *Jardim de Crivelli* (1990-91), derivando para o âmbito de uma indagação identitária a liberdade criativa que a primitiva tela de Crivelli já insinuava noutras dimensões. Como o *Jardim* de Paula Rego, é o romance de Maria Teresa Horta: um *território* de aprendizagem onde as várias personagens “se sujeitam a um crescimento cognitivo de carácter orgânico”, citando as palavras com que João Miguel Fernandes Jorge (2017: 77) se referiu às *vozes humanas* na obra daquela pintora portuguesa.

O tempo permanece aqui um fator decisivo dessa aprendizagem mútua, desse mútuo itinerário de amadurecimento psicológico, sexual e erótico das personagens que o livro de Horta encena perante os olhos do leitor. É um tempo de lentidão, de desdobramentos e ‘desfolhamentos’/desfloramentos, uma história de pregas, de curvas, de coreografias dançantes, como se as palavras do romance dessem agora voz a secretos palimpsestos escondidos nas pinturas e escrituras sobre a Virgem e o Anjo, nos avessos de veludo dos folhos e dos véus que a protegem, na sua mudez, nos seus gestos silenciosos.

O anjo demora-se
a vê-la
reclinar as folhas

por entre florestas e clareiras
de palavras
sem reparar no desgaste das horas

(...)

(“Sobressalto”, p. 22)

Nenhuma pressa há neste teatro passional: este Anjo já não vem de motocicleta a anunciar a subversão da natureza (parafrazeando Herberto Helder¹²). Porque a natureza deixou de ser subvertida, a fecundidade casta deixou de ser um grande crime milagroso. Maria, ao contrário, gerará o filho de Gabriel, mas só depois de ambos refazerem, em seus humanos corpos, os passos da criação, de transporerem as misteriosas *palavras de crivo* da enunciação divina no enredo inquieto e interrogante das suas próprias vozes poéticas. E com isso reinventarem a sua identidade.

Olhou suas asas de arcanjo
uma de luto
outra de dia

uma cruel
outra de perda

uma de negrume
outra de meio-dia

12 Aludimos neste passo ao texto herbertiano “(motocicletas da anunciação)”, do livro *Photomaton&Vox* (2013) [1.ª ed. 1979].

E quando Maria
entendeu as palavras
de crivo que lhe eram ditas

começou a criar a sua
identidade própria

a partir da poesia

(“Asas de Poesia”, p. 42)

Uma *amnésia* representativa acompanhará esta reinvenção que atinge, na verdade, não só Maria, não só Gabriel, mas as diversas vozes que falam pelas suas bocas, “(as vozes que habitam as almas da mulher e do anjo)” (Cortez, 2016), e também as outras tantas vozes poéticas que as reenunciaram e que o romance de Maria Teresa Horta vai convocando, implícita ou explicitamente, numa longa travessia pelo tempo e pelo espaço literários: desde Hildegarda de Bingen, monja e poeta ‘feminista’ do séc. XII, até Shakespeare, Rilke, Tolentino Mendonça; até à própria voz desta poeta que igualmente se desdobra e autocita, a partir de outros livros seus, ao longo deste romance. É esse deliberado esquecimento, essa assumida deslembração das imagens e das narrativas canónicas que irá pouco a pouco *desacertando* a figura e o lugar de Maria – e, por sinédoque, da Mulher – em relação a estereótipos do feminino e da feminilidade. Desde logo nas suas mais habituais extensões simbólicas: e é Maria a causa e o sujeito desses *desacertos* que mudam os lírios da candura nas rosas da paixão, as pombas do espírito nos milhafres e nos felinos dos incêndios carnavais.

Talvez
se te desacertar um pouco
as asas

me seja possível
tocar a tua
 mão

mudar o lírio em rosa
e porque não

colher nos teus lábios
as palavras

a trancar-te depois
no coração

(“Desacertos”, p. 77)

O itinerário romanesco de Maria, a sua aprendizagem poética traça-se numa evolução a partir da autoquestionação e do desentendimento de si própria, nas ‘estações’ iniciais do livro, para a afirmação plena de uma *vontade* nas quatro ‘estações’ finais. Uma vontade transgressora, disposta a mostrar o seu *outro lado*: o da mais humana ‘tentação’, o da perdição dos sentidos, o do amor, o da carne, que a libertam enfim desse veneno abstrato do dogma e do mito.

– Não pretendo vir a ser
 um mito
 uma ideia

 um projeto de fé

Disse devagar ao anjo
a desfalecer-lhe a voz
ante o seu cintilante chegar

Não, ela não quer
vir a ser uma oração

(“Vontade de Maria”, p. 215)

Maria torna-se a sua própria reinvenção. É ela afinal quem se reapresenta, renunciando ao manto azul da graça, aos “folhos/das saias de sombra e bruma” (p. 125), às suas cores metafísicas de que se vai despindo ao longo das folhas deste romance enquanto acende a fogueira de uma fala que é só sua. Que (se) fez sua, nos limites cerrados desta nova habitação de palavras onde escolheu a condição transitória da mulher, enjeitando a eternidade incorpórea de um “feminino difuso” (p. 304).

Anúncias de Maria Teresa Horta propõe para Maria um outro tipo de responsabilidade social que já não se funda na obediência que resgata um ‘pecado’ primordial (um pecado de género, de que Eva seria a primitiva alegoria), mas antes numa desobediência que passa a entender-se como um direito e que recupera, para todas as mulheres – incluindo a mulher-poeta que a Maria se dirige nessa comovente carta final do romance onde a conta e canta – a sua voz e o seu rasto, a sua respiração terrestre, o(s) seu(s) sentido(s). É na e pela poesia, na e pela *habitação* que este novo livro funda e configura, que se sela, se resguarda e, acima de tudo, se reclama a identidade humana de Maria e uma imagem outra da feminilidade. Enquanto arquiteto dessa nova habitação e anunciador de um outro verbo e de um outro furor, de que é ele próprio o sujeito e o autor, o poeta (qualquer poeta) reencontra, por outro lado, a condição dos anjos.

*Deixa-me selar
o livro,
com o teu fulgor*

Maria

Resguardando

a mulher

que de ti se perdia

se não fechasse

as palavras

com a chave da poesia

(“Selo”, p. 320)

2. YOLANDA CASTAÑO: DESFEMINILIZAÇÃO E VOZ PÚBLICA

Esta dimensão do feminino e da voz pública e social da poesia está também presente no segundo texto que aqui comentaremos, *O libro da egoísta*, da escritora galega Yolanda Castaño. A poeta de Santiago de Compostela foi uma das vozes mais precoces da literatura galega contemporânea. Em 1998, com apenas vinte e um anos, conseguiu o Premio da Crítica da Poesia Galega, com o livro *Vivimos no ciclo das erofanías*, traduzido para castelhano dois anos depois. A partir desse momento iniciou, como veremos, uma intensa atividade cultural, com diferentes vertentes, que a convertem numa das vozes indispensáveis da cultura hispânica atual. Em 2003 publica *O libro da egoísta* (traduzido também para castelhano, pela própria autora) que constituirá a base da nossa segunda análise. De facto, o título não deixa lugar a dúvidas acerca da orientação temática deste poemário escrito inicialmente em galego e que será também a base do roteiro de uma produção audiovisual, *O vídeo da egoísta*,¹³ dirigido

13 Este vídeo está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0kSv4w1aTP8> [Última consulta: 10 de março de 2021]

pela mesma escritora, dando ideia do carácter intermedial que guia a poética literária de Castaño. Esta atividade acrescentou-se ainda com a publicação de *O puño e a letra* (Castaño, 2018), um *cómic poético*, no qual quarenta artistas ilustram outros tantos poemas da escritora.

A primeira das duas dedicatórias que antecedem o livro confirma a perspetiva egocentrista da publicação. A frase preliminar “Á miña vida”, numa primeira pessoa muito idêntica à que encontrámos em Teresa Horta, evidencia o carácter identitário e autoafirmativo do texto. O imaginário feminino, abordado neste livro, constitui, no entanto, uma linha de força no repertório poético da tradição literária galega. Yolanda Castaño dota, neste sentido, de uma marca pessoal muito evidente uma linha temática fortemente ancorada no imaginário poético galego. Por isso, a produção lírica contemporânea dificilmente se pode entender sem convocar antecedentes e a referencialidade do mito literário fundacional da poesia escrita em galego: Rosalía de Castro (1837-1885). Ao contrário da tradição e do cânone das restantes literaturas peninsulares, e mundiais, que se apoiam em mitos e referentes maioritariamente masculinos, concebidos nos períodos em que se constitui o estado-nação (Camões, Cervantes, Shakespeare...), a literatura galega irá apoiar-se no pós-romantismo (com o *rexurdimento* galego como movimento cultural e literário), em que sobressairá a voz poética e o compromisso social e cultural de uma mulher, Rosalía de Castro. Os seus versos, combativos, supõem um renovado repertório, em que a voz feminina exprime valores e sentimentos secularmente silenciados. A partir desse momento, o mito rosaliano converter-se-á num mito fundacional no emergente sistema literário galego que, a partir da retoma democrática em 1978, se irá progressivamente institucionalizando.

A normalidade democrática que se constata com a aprovação da Constituição e do estatuto de autonomia para a Galiza dota esta comunidade de instrumentos políticos que permitirão um maior

desenvolvimento da cultura galega – e a sua institucionalização –, como evidenciam a incorporação dos estudos de galego (língua e literatura) no ensino obrigatório ou a criação, nos anos 80, da Companhia de Radio e Televisión de Galicia (crtvg) ou do Centro Dramático Galego, os quais acompanham o desenvolvimento das artes audiovisuais ou cénicas, até esse momento com um escasso nível de profissionalização.

Nascida em 1977, Yolanda Castaño perspectiva, portanto, a sua atividade artística dentro de um compromisso coletivo que terminará territorializando as próprias balizas do ‘eu’, como evidencia a segunda das notas dedicatórias de *O libro da egoísta*. Se a primeira incidia sobre a pessoa da autora, a segunda será agora dirigida “ós que a poboan”. De facto, a produção literária de Castaño e a conversão literária que faz da identidade própria não podem ser desvinculadas da sua voz e imagem públicas e da sua atividade artisticamente polifacetada. Durante vários anos, foi um dos rostos mais conhecidos da televisão galega, como coapresentadora do concurso *Cifras e letras* e, dentro do âmbito estritamente criativo e cultural, foi diretora da galeria de arte de Sargadelos. Além disso, imprime à sua poesia uma vertente performativa e cénica, que reforça a posição social da autora, participando em diversos atos de leitura pública dos seus poemas, dirigindo vídeos sobre os textos próprios ou protagonizando os *booktrailers* de divulgação das suas produções. Assim, apesar da sua juventude e da precocidade da sua produção, tornou-se uma figura central na cultura galega e uma das vozes indispensáveis da poesia galega e também espanhola, com todos os seus textos traduzidos, por si própria, e publicados em editoras de âmbito hispânico.

A dimensão plural da sua atividade, a sua imagem atrativa que cativa as câmaras de televisão, a imagem de uma poeta bem sucedida, serão, de facto, alvo de um olhar irónico, revelador de uma visão

múltipla do eu, como manifestam os diferentes autorretratos poéticos de Yolanda:

*A miña beleza que sinala co dedo,
espella os meus cristais,
ofende.
A miña beleza que intimida,
que enerva sen falar,
que acovarda.
A miña beleza que prognostica,
que me eclipsa,
que me traiçoa.
A que me vende barata,
a que amortiza os meus fállos,
que se me adianta.
A que levanta suspicacias,
a que disuade de min,
que desvirtua. (Castaño, 2007: 36)*

2.1. O LIBRO DA EGOÍSTA DE YOLANDA CASTAÑO: O POÉTICO E O PERFORMATIVO

O poema acima citado, incluído no livro *Profundidade de campo* (2007), serve como introdução aos elementos recorrentes da sua poética que iremos analisar em *O libro da egoísta*, onde estes aspetos são potenciados pela significação do título. Tal como anuncia a própria escritora no vídeo promocional do livro,¹⁴ na sua tradução espanhola para a editorial Visor, a composição deste poemário obedece a uma

14 O mencionado vídeo encontra-se acessível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eVckgZ7scdc&t=37s> [Última consulta: 10 de março de 2021]

conceção híbrida da poesia, em que se misturam diferentes registos: a prosa, o epistolar, o diário e até o performativo.

A estrutura heterogénea de *O libro da egoísta* inicia-se com um primeiro bloco: um poemário de textos breves, em verso e prosa, em que a poeta exprime as diferentes visões do eu, através de uma viagem simbólica na qual aborda o corpo segundo uma perspetiva múltipla, biológica e sacra. Esta primeira secção, mais coesa, do ponto de vista temático e genológico, dá lugar a uma segunda parte mais diversa, na qual diferentes *artefactos* poéticos evidenciam as opções experimentais da autora: desde textos em prosa, que vão de um escrito dirigido à própria Yolanda até ao relato de uma cena de componente erótica; a textos mais dramáticos ou performativos; ou mesmo a um diário de dez estações, que se inicia a 27 de novembro e termina a 24 de dezembro, de claras evocações sobre a natalidade, numa amálgama do profano e do religioso, uma constante neste poemário e de que já tivemos uma significativa amostra a propósito da poesia de Maria Teresa Horta. Ampliando o leque da tipologia textual e genérica, o livro finaliza com uma carta a “Chus”, referindo inequivocamente a poeta galega Chus Pato. Resulta significativo, na verdade, que a obra feche com uma epístola à escritora que tem marcado a renovação poética galega atual, evidenciando, deste modo, a consciência de Yolanda Castaño em situar-se na vanguarda lírica e na esteira da tradição poética em língua galega.

Relativamente à temática, *O libro da egoísta* permite identificar analogias com vários aspetos abordados até ao momento. O poemário principia com explícitas alusões a um imaginário da viagem, da descoberta do eu, revestindo-se, desde logo, de um significado iniciático. Este deambular apresenta-se como um espaço ignoto e por explorar por parte da poeta:

O que interesa son os meus pasos.

Coma um bosque de símbolos do que a miña ignorancia é significativa
(“O libro”, p. 15)

Dentro da razão pós-moderna que a formação literária de Castaño acolhe, esta viagem é apresentada como uma fuga sem retorno, embora sem tragédias, impossíveis num contexto cultural caracterizado pelo ceticismo, que, no caso da poeta, serve para veicular um sentir geracional, talvez revelador do desespero a que alude constantemente nos vídeos sobre o livro:

Esta conciencia de ausencia e non hai regreso. Non hai regreso. Pero resisto ó chamamento das traxedias. Desacredito desa desfundación. (“O libro”, p. 14)

Não é por acaso que um dos poemas menciona o sentimento claustrofóbico ao qual o eu lírico se encontra preso, sem saída, em redor de si próprio. Esta conceção egocêntrica da viagem explicita-se num dos primeiros momentos do livro:

Así a miña visión da verea é um rostro dende atrás. Todos os lugares da semente. Todas as escuras raigames que nacen en min. Non hai dirección que non me conteña, raza que non en min se comece e filas de díxitos estendendo para min os seus dedos ferais. (“O libro”, p. 12)

A viagem iniciática a partir do eu implica, então, uma natureza arquetípica em que o feminino se representa como a origem de tudo, ainda que de acordo com uma perspetiva selvagem da fecundação.

Sei perfectamente que todo está aquí. Como unha sorte de pálpitos que se entrega á miña man antes das horas. Unha condena que mece os meus

insomnios. Nada ocorreu antes das horas. Eu non levaba barcos. Escribíamos cara adiante cando nos caeron as túnicas, e ficamos así, maquillados de rosa, coa boca mollada e os pés abertos, co magnífico libro das venturas agochado na vulva. (“O libro”, p. 16)

É, portanto, a natureza feminina, metonimizada na própria sexualidade, que governa a viagem por caminhos de extravió. De modo que, à medida que avança, o poemário vai-se concentrando na dimensão corporal do eu e na contradição amalgamada do profano e do sacro. A fecundidade do assombro, enunciada num dos textos, parece ser o único guia para navegar por este roteiro de autoconhecimento e exploração, que exige uma explícita renúncia e uma despossessão dos elementos mais marcantes da feminilidade, dos quais pretende libertar-se:

Sima miña. Vírxisima. Anuncia a túa desposesión. Esa fortuna (“O libro”, p. 20)

Como facer mítica. Como unha atmósfera asolada ou esfera mesta coas pernas branquecinas dos tirados en derredor, e que me envolve. As belísimas tallas de mármore.

Incorpóreas (“O libro”, p. 15)

À medida que o livro progride, esta perspectiva arquetípica da feminilidade irá dando lugar a uma ideia mais concreta do eu, refletindo-se na própria imagem da escritora. Quando, num dos poemas iniciais que aponta o começo da viagem, se indica que “a miña visión é un rostro desde atrás” (“O libro”, p. 12), já se evidencia que este autorretrato irá representar-se de maneira múltipla e dialógica, uma vez que o sujeito da enunciação se distancia do eu retratado, descrevendo-se, uma e outra vez, como uma ventríloqua:

Pero eu, filla das miñas fillas, hei dismantelar a golpe de deslumbamentos esta aciaga militancia dunha Yolanda emigrante de min. Que tanta calandade me satisfai, porque a miña beleza fundará dinastía. Eu, a soberana estéril, a egoísta porque está soa. Entregarei un himno escarlata e apracibilísimo. Violeta coma o meu nome, o meu nome violeta cunha orquídea no medio, fermoso coma unha orquídea. (“O libro”, p. 34)

Por isso se utiliza constantemente o motivo do espelho, como se fosse um vidro caleidoscópico devolvendo uma imagem múltipla e fragmentada. O eu de Yolanda Castaño assume-se já de maneira explícita no segundo bloco do livro, sempre sob esta dimensão desarticulada entre a voz e a imagem, que toma todo o significado na carta “A Yolanda”, um texto monologado em que o eu se divide entre enunciador e emissor. Do mesmo modo, na seção “Yolanda entra en escena” afirma-se a condição performativa e dinâmica do retrato, através de uma visualidade desfeminilizada que aparece também na dimensão textual da poesia de Castaño:

*(Yolanda entra en escena.
Leva o cabelo peiteado en dúas trenzas e a boca maquillada de cereixa.
Touca a súa cabeza cun sombreiro de home, un sombreiro de feltro cunha cinta negra. Leva un vestido, solto, liso e sen formas, estival e de seda.
Comeza a falar:)* (“O libro”, p. 53)

Em suma, se o poemário começa, nos seus primeiros textos, reivindicando a renúncia à fecundidade, não pode deixar de ter sentido que conclua com anotações diarísticas, nas vésperas duma data simbólica de natalidade, como um horizonte sempre por explorar, intangível, anunciado por uma voz de natureza ventríloqua, plural e contraditória:

Mércores, 24 de dezembro:

“Sigo pensando no rapaz de ontem”.

(Polo que a min respecta, este novo namoro non durará, pero prométoche que atenderei á flama do meu fervor como se fose vocación de eternidade)

(“O libro”, p. 64)

Para concluir:

Através de distintas escritas e poéticas, que refletem também a diferença de contextos geracionais e político-culturais em que atuam, Maria Teresa Hora e Yolanda Castaño acusam e recusam na sua poesia imagens, mitos, dogmas de uma feminilidade pensada segundo padrões institucionalizados de que o universo religioso judaico-cristão fornece uma das mais importantes matrizes. Recuperando e reescrevendo a dimensão do corpo e dos sentidos (*todos os sentidos*), tão sistemática e puritanamente censurada, a sua poesia propõe-nos caminhos alternativos para pensar e reenunciar a identidade feminina: caminhos instáveis, a percorrer e a reinventar, antes de mais *na* e *pela* própria palavra poética.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio (2010). “O Último Capítulo da História do Mundo”, in *Nudez*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D’Água. 131-133.
- ARASSE, Daniel (1999). *L’Annonciation Italienne. Une histoire de perspective*. Paris: Hazan.
- ATWOOD, Margaret (2011). *The Handmaid’s Tale*. London: Vintage.
- BARRENO, Maria Isabel, Horta, Maria Teresa e Costa, Maria Velho da (1972). *Novas Cartas Portuguesas*. Lisboa: Estúdios Cor.
- BÍBLIA. 2016. Vol. I: Novo Testamento/Os Quatro Evangelhos. Trad. do grego, apresentação e notas de Frederico Lourenço. Lisboa: Quetzal.
- CASTAÑO, Yolanda (2004). *O libro da egoísta*. Vigo: Galaxia.

- (2007). *Profundidade de campo*. A Coruña: Espiral Maior Poesía.
- (2018). *O puño e a letra*. Vigo: Xerais.
- CAWS, Mary Ann (1981). “The Annunciation of a Text: Rilke and the Birth of the Poem”, in *The Eye in the Text*. Princeton: Princeton University Press. 104-121.
- COELHO, Eduardo Prado (2005). “(De)compositions of the body”, in *Coordenadas do corpo na arte contemporânea/Coordinates of the body in contemporary art*. Lisboa: Umbigo. 9-10.
- CORTEZ, António Carlos (2016). “Maria Teresa Horta: Erótica verbal e alumbramento”. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, julho, 6-19. <http://visao.sapo.pt/jornaldeletras/letras/2016-07-11-Maria-Teresa-Horta-Erotica-verbal-e-alumbramento>
- DIDI-HUBERMAN, Georges (1995). *Fra-Angelico: Dissemblance et Figuration*. Paris: Flammarion.
- (2013). *Atlas ou a Gaia Ciência Inquieta*. Trad. Renata Correia Botelho e Rui Pires Cabral. Lisboa: KKYM.
- HELDER, Herberto (2013). “(motocicletas da anunciação)”, in *Photomaton & Vox*. Porto: Assírio & Alvim. 101-103.
- HORTA, Maria Teresa (1971). *Minha Senhora de Mim*. Lisboa: Dom Quixote.
- (1974). *Minha Senhora de Mim*. Lisboa: Futura.
- (2016). *Anunciações*. Lisboa: Dom Quixote.
- JORGE, João Miguel Fernandes (2017). “As vozes humanas na obra de Paula Rego”, in *Longe do pintor da linha rubra*. N.p.: Patavina. 74-86.
- LORET, Eric (2013). “L’imaginée conception d’Elina Brotherus”. *Liberation*, Juillet 13/14. https://www.liberation.fr/photographie/2013/07/12/l-imaginee-conception-d-elina-brotherus_917969
- LOVERANCE, Rowena (2007). *Christian Art*. London: The British Museum Press.
- MENDONÇA, José Tolentino (2016). “Iconoclastia e mística”. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, julho, 6-19.

- MILES, Laura Saetveit (2014). “The Origins and Development of the Virgin Mary’s Book at the Annunciation”. *Speculum* 89/3:632–669. doi:10.1017/S0038713414000748.
- ZUFFI, Stefano (ed.) (2001). *Arte y erotismo: La fascinante relación entre arte y eros*. Trad. de Víctor Gallego. Milán: Electa.

