


Revolução, palavra-mulher: a respeito de alguma poesia de Maria Teresa Horta e Natália Correia

Carlos Henrique Fonseca* 

Elas fizeram greves de braços caídos. Elas brigaram em casa para ir ao sindicato e à junta. Elas gritaram à vizinha que era fascista. Elas souberam dizer salário igual e creches e cantinas. Elas vieram para a rua de encarnado. Eles foram pedir para ali uma estrada de alcatrão e canos de água. Elas gritaram muito. Elas encheram as ruas de cravos. Elas disseram à mãe e à sogra que isso era dantes. Elas trouxeram alento e sopa aos quartéis e à rua. Elas foram para as portas de armas com os filhos ao colo. Elas ouviram falar de uma grande mudança que ia entrar pelas casas. Elas choraram no cais agarradas aos filhos que vinham da guerra. Elas choraram de ver o pai a guerrear com o filho. Elas tiveram medo e foram e não foram. Elas aprenderam a mexer nos livros de contas e nas alfaias das herdades abandonadas. Elas dobraram em quatro um papel que levava dentro urna cruzinha laboriosa. Elas sentaram-se a falar à roda de uma mesa a ver como podia ser sem os patrões. Elas levantaram o braço nas grandes assembleias. Elas costuraram bandeiras e bordaram a fio amarelo pequenas foices e martelos. Elas disseram à mãe, segure-me aqui os cachopos, senhora, que a gente vai de camioneta a Lisboa dizer-lhes como é. Elas vieram dos arrebaldes com o fogão à cabeça ocupar uma parte de casa fechada. Elas estenderam roupa a cantar, com as armas que temos na mão. Elas diziam tu às pessoas com estudos e aos outros homens. Elas iam e não sabiam para aonde, mas que iam. Elas acendem o lume. Elas cortam o pão e aquecem o café esfriado. São elas que acordam pela manhã as bestas, os homens e as crianças adormecidas. (COSTA, 1975, p. 94).

Há 50 anos, a história de Portugal era marcada por um dia que, recuperando a imagem incontornável de José Saramago (1999, p. 366), pode ser caracterizado como “levantado e principal”. Pessoalmente, dou graças ao poder do discurso e às formas de arte que possibilitaram que a memória desse dia *levantado* chegasse a nós que, por conta da distância temporal e geográfica, não pudemos partilhar do momento festivo que também celebrava o rompimento com anos de extrema violência e barbárie. É pelo discurso, portanto, que é eternizado o poder da liberdade, o raiar de um novo dia que fraturou a escuridão do fascismo propagado pelo Estado Novo português – nesse sentido, a potência da palavra literária, construção de extrema importância para a preservação da memória cultural, é capaz de impelir nós, leitores, ao aprendizado de “pensar a partir do encontro de nosso presente com outras cronotopias que preenchem nosso tempo com sementes do passado, cheias de desejo e de força fecundante” (SELIGMANN-SILVA, 2022, p. 340). Assim, mesmo para aqueles que não puderam presenciar o 25 de Abril devido a razões múltiplas, a Revolução dos Cravos permanece como gesto eternizado de

* Doutorado em Letras Vernáculas (Literaturas Portuguesa e Africanas) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil. Professor na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil. E-mail: c.henrique.sf@gmail.com

uma promessa de sobrevivência que, vencendo o horror de um regime totalitário, garantiu não apenas o *desejo* e a *força fecundante* em 1974, mas também uma esperança que, ainda que por vezes *ameaçada* e *dançando na corda-bamba de sombrinha*, pode iluminar estes nossos tempos.

As imagens e os discursos sobrevivem, portanto. Em sua leitura dos cartazes que ilustravam a festa revolucionária, em especial a célebre iconografia de Maria Helena Vieira da Silva, Renato Cordeiro Gomes (2011, p. 64) defende que há na imagem uma proposta de renovação “[d]a esperança coletiva que fazia da revolução um espetáculo, [...] que abria espaço para a arte de especular (o *speculandum* equivalente a pensar, refletir, questionar), que não elimina a sensibilidade do sentir”. A arte, ligada à *práxis* social e à política do 25 de Abril, era capaz, então, de legar à posteridade a imagem de um espaço urbano que abrigava as vozes esperançosas por uma nova ordem, rechaçando a repressão até então vivenciada. Esse viés de *celebração* e *compromisso* também foi recorrente na Literatura: Silvio Renato Jorge (2017, p. 28), por exemplo, em sua leitura de alguma ficção portuguesa pós-25 de Abril – entre elas, *Ora Esguardae*, de Olga Gonçalves –, defende que muitas narrativas do período, ao lidarem com a memória cultural do momento revolucionário, apresentam “uma resistência a se dobrar sobre o passado para iluminar o futuro, para garantir a sobrevivência de princípios éticos e morais que aproximem os homens de sua humanidade”. Penso que é com esse rigor crítico que tantos escritores operam para que o texto literário não deixe de transpor em arte o momento *humanitário* que foi a festa revolucionária.

De fato, Eduardo Lourenço (1993, p. 294) aponta que, tanto para os escritores que já tinham uma carreira literária consolidada, quanto para aqueles que viriam a publicar após o 25 de Abril, o momento era marcado pela possibilidade de “plenamente explorar ou revisitar o antigo tempo de confinada expressão”, vencendo a mordaza feroz que o Estado Novo impunha. Há, então, um encaminhamento à liberdade, de maneira que aquilo “que não estava, em geral na gaveta, para exultação da eterna mesquinhez lusíada, estava na *memória*, [...] e pouco a pouco de lá surgirá, modificada pela luz póstuma da liberdade” (LOURENÇO, 1993, p. 294, grifo meu). Penso não ser errôneo defender, com Márcio Seligmann-Silva (2022), que os regimes totalitários são caracterizados também pela estratégia de *memoricídio*, de forma a violentamente reincidirem em formas escusas de apagar os discursos que poderiam colocá-los em xeque. Contra uma tenebrosa palavra de ordem, a Revolução dos Cravos aponta para uma virada nas letras portuguesas: se antes a censura imperava, agora os textos poderiam *livremente* circular.

Nesse panorama histórico-social que a cultura portuguesa se inseria, há algo já anteriormente apontado por renomados trabalhos que, aqui, merece ser revisitado: a autoria feminina. Se, ao mapearmos a tradição literária portuguesa, “o sujeito discursivo feminino manteve nela uma posição importante, desde a lírica medieval” (KLOBUCKA, 2009, p. 53), chegando à primeira metade do século XX com autoras exímias como Florbela Espanca, Agustina Bessa-Luís e Sophia de Mello Breyner Andresen (para citar apenas alguns nomes), o 25 de Abril marca na literatura de dicção feminina um viés que, de acordo com Isabel Allegro de Magalhães (1995, p. 49), pode ser caracterizado por apresentar uma “ligação entre o domínio público da vida e o domínio privado da experiência das mulheres”. Nesse sentido, o processo revolucionário potencializa essa *outra* forma de discursividade.

Evidentemente, há antecedentes que marcam essa referida virada discursiva: *A Sibila* (1954) já apresentava uma dicção em que “a posição semimarginal das mulheres na ordem simbólico-cultural

pode-se tornar o trampolim para a reinvenção do eu e do mundo” (FERREIRA, 1996, p. 102). Além de Agustina Bessa-Luís, Maria Teresa Horta, autora que faz parte dos “temas coincidentes” (SILVEIRA, 1986, p. 16) de *Poesia 61*, apresenta, em *Tatuagem*, a “denúncia mais exacerbada [...] sobre o papel da mulher na história e o erotismo nas relações sociais” (SILVEIRA, 1986, p. 20). A autora também publica em conjunto com Maria Isabel Barreno e Maria Velho da Costa as incontornáveis *Novas Cartas Portuguesas* (1972), livro que é reconhecido pela crítica como uma viragem simbólica na autoria feminina em Portugal por apresentar um texto em que eram evidenciadas “por um lado, a diferenciação polifacetada e dialógica do discurso literário (que se assume como) feminino; e, por outro, a dimensão histórica e, muito particularmente, teórica que esse discurso comporta” (KLOBUCKA, 2009, p. 14). Herdeiras dessas construções ficcionais e poéticas, o 25 de Abril marca um tempo referencialmente histórico em que os textos dessas autoras se direcionam, referencial e simbolicamente, “para a luz, [à] voz, [à] consubstanciação no tempo – [...] as mais comuns mutações imediatas que os textos das mulheres escritoras reflectem na apreensão da experiência da revolução” (LIMA, 2011, p. 322).

Escrever(-se)-mulher: gesto que fratura a dominação patriarcal recorrente não apenas nos regimes fascistas, mas também em nossos dias. Recuperando o pensamento de Hélène Cixous (2022, p. 52), escrever *em feminino* é, ao mesmo tempo, um trabalho estético aliado a um exímio rigor crítico porque se realiza como um

ato que marcará igualmente o momento da mulher *tomar a palavra*, e, assim, sua entrada estrondosa *na história*, que sempre se constituiu com base *no seu recalque*. Escrever para forjar para si uma arma *antilogos*. Para se tornar, enfim, parte ativa e iniciadora como bem entender, pelo seu *direito próprio*, em todo sistema simbólico, em todo processo político.

Assim, uma escrita feminina abre espaço para que a mulher se coloque na História por sua própria enunciação: ato que, ao longo de uma estrutura dominante e patriarcal, não foi possível. O tom de manifesto da teórica francesa se justifica não apenas pela referencialidade temporal em que esse texto foi escrito – 1975, ano que faz parte de uma década marcada pelo que, à altura, ficou conhecido como “estudos de gênero” e pela posteriormente intitulada “segunda onda do feminismo” –, mas também pela urgência de uma luta contra o silenciamento violentamente imputado ao feminino. Como defende Cixous (2022, p. 41), “é preciso que a mulher se escreva: que a mulher escreva sobre a mulher, e que façam as mulheres virem à escrita, da qual elas foram afastadas tão violentamente quanto o foram de seus próprios corpos; pelas mesmas razões, pela mesma lei”. Nesse sentido, há uma relação intrínseca entre o corpo feminino e a escrita feminina: escrever(-se) mulher é gesto fundacional para não se submeter mais à lógica dominante e patriarcal e tomar consciência e posse do próprio corpo a fim de ser sujeito agente *da História e na História* – afinal, para Hélène Cixous (2022, p. 41), “é preciso que a mulher se coloque no texto – como no mundo, e na história –, por seu próprio movimento”.

Retomo, ainda que um tanto quanto tardiamente, a epígrafe deste texto, parte do livro *Cravo*, de Maria Velho da Costa (1975). É interessante notar que a publicação da autora portuguesa quase coincide com o texto de Hélène Cixous e que ambos caminham em uma direção bastante parecida: é o ato da escrita-mulher, corporificando não apenas a subjetividade da escritora, como também trazendo à boca

de cena outras mulheres, que é capaz de vencer o emparedamento de ordem discursiva e histórico-social. Apresentando ao leitor não somente a participação feminina no processo revolucionário do 25 de Abril, mas também destacando os cotidianos gestos de revolução, como cantar (afinal, festejar também é revolucionário) e não deixar o discurso ser minado, discordando das mães e das sogras, representantes de um antigo modelo imposto da condição feminina, a construção dessas cenas se dá como um mural *em feminino* da Revolução – condução, aliás, também adotada por Olga Gonçalves em *Ora Esguardae* (1982), como apontara Ana Paula Ferreira (1996). Assim, Maria Velho da Costa aproxima-se bastante do pensamento de Hélène Cixous (2022, p. 56), que defendera que, “na mulher, se cruzam a história de todas as mulheres, sua história pessoal, a história nacional e internacional. Enquanto combatente, é com todas as libertações que a mulher forma um só corpo. Ela deve enxergar longe”.

Enxergando longe, não admitindo qualquer forma de opressão e silenciamento, duas escritoras se encontram na leitura proposta para este trabalho: Maria Teresa Horta e Natália Correia. Partindo da análise de poemas que integram *Mulheres de Abril* (1977), de Teresa Horta, e uma sequência de inéditos posteriores a 1990, intitulados *Cantigas de amigo* e presentes na poesia reunida de Natália Correia – *O Sol nas Noites e o Luar nos Dias* (1993) –, tenciono conduzir a minha leitura refletindo sobre como ambas autoras tematizam as condições precedentes e contemporâneas ao 25 de Abril a partir de uma recusa à imposição patriarcal, possibilitando ao leitor o contato com uma experiência *em feminino* relacionada à Revolução dos Cravos. Além disso, julgo que Maria Teresa Horta e Natália Correia, trazendo à boca de cena o corpo feminino em suas poesias, fazem da escrita poética uma forma de *revolução*, discursividade *outra* que pode ser lida como *palavra-mulher*.

Importante lembrar que as duas escritoras tiveram os seus caminhos cruzados, já que Natália Correia ocupava a direção editorial dos Estúdios Cor, responsável pela primeira edição das *Novas Cartas Portuguesas*. Além disso, em depoimento cedido, Maria Teresa Horta (2003, p. 20, grifo meu) aponta para uma espécie de *partilha* que orienta o trabalho poético de ambas: “consciência de identidade feminina, quer no tomar da escrita, quer no assumir dos sentidos. Perseverança diária a fazer a diferença, A nossa diferença. Presente no orgulho de nos entendermos enquanto *poetizas* [sic] e não apenas enquanto *poetas*”. Percebe-se, mais uma vez, o quanto a questão do corpo e da escrita são simbióticas para as duas. No entanto, não será essa a única ponte. Ida Alves (2015, p. 207), em sua leitura crítica do trabalho poético de Maria Teresa Horta, aponta para o seguinte compromisso presente na escrita da autora: “poeta do seu tempo, cidadã que compreende a literatura como lugar de luta e participação, constrói sua poética [...] como voz lírica que se opõe ao estado de coisas que promovem o silêncio”. Penso que tal comentário também se estende à poética de Natália Correia: compromissada com o tempo em que habitou, a sua poesia também foi uma forma de combater toda e qualquer estrutura opressora que desejasse ser uma forma de *emparedamento* histórico-social.

Como lembra Tatiana Pequeno (2019, p. 55), *Mulheres de Abril* se caracteriza por ser um volume em que “os poemas [...] admitem a desigualdade e a injustiça bem como ilustram dramas pessoais, de modo que também convidam todas as mulheres [...] a um debate urgente sobre a necessidade de participação pública”, reafirmando o compromisso da poesia de Maria Teresa Horta com o seu tempo referencialmente histórico e com as questões sociais que nele se apresentam. Assim, não deixando de exaltar a participação feminina no 25 de Abril, o livro também apresenta textos que denunciam a

opressão secular e violenta experienciada pelas mulheres por conta da dominação patriarcal – nesse sentido, nota-se que os poemas que referenciam notícias de jornais reafirmam esse compromisso. Atentemos para os seguintes versos, presentes no texto intitulado “Cantar a uma mulher assassinada enquanto dormia”:

Estavas na cama
com o filho deitado
chegou-se-te o homem
 não te disse nada

Dormias cansada
e o corpo largado
no meio da cama com o menino
 ao lado

Chegou-se-te o homem
trazia um machado

– Marido! – dirias
Para quê o machado?

Mas tu já dormias
e não percebias a morte – o machado
que o homem trazia
 coração fechado

– Marido! – dirias
Que morte tão crua me trazes de França
sem outro recado!

Mas tu já dormias
vencida e esquecida
o corpo apartado

[...]

Chegou-se-te o homem
mais perto, curvado
Colhendo o ciúme do teu peito nu
tanto imaginado

– Marido! – dirias
Que dor encontraste
de França tornado?

Levantou o homem
mais alto o machado
perdido de ti
esquecendo o menino deitado ao teu lado

[...]

Mas tu já dormias
e dele o ciúme
tu desconhecias

E o homem curvado
de súbito ergueu
brandido o machado que no teu pescoço
três vezes desceu

– Marido! – dirias
Que fizeste tu
da vida que eu queria?

Mas já tu morrias... (HORTA, 2019, p. 225-227).

É transposta, em linguagem poética, uma notícia que circulou no *Diário Popular* em 28/04/1977, reproduzida logo após o poema: “o motorista Manuel Pinto de Oliveira, de 31 anos, emigrado em França matou sua mulher Perpétua Fernandes, de 29 anos [...]. Tudo indica que o crime terá sido cometido enquanto a vítima dormia” (*apud* HORTA, 2019, p. 227). Não deixando de celebrar a participação feminina no processo revolucionário e não se escusando de convocar as mulheres à participação política, Maria Teresa Horta também não deixa de relatar que, apesar do momento de virada que foi o 25 de Abril, o corpo feminino não deixava de sofrer a violência de uma lógica patriarcal, de maneira que a sua poesia, tirando da referencialidade imagens que “se mostram com uma crueza absoluta” (TORRES, 2017, p. 96), faz com que o leitor também seja convocado a não pactuar com as cenas do horror representado – nesse caso, o feminicídio. Interessante notar, também, que há no poema uma recorrência a estruturas rítmicas que marcam as cantigas de amigo medievais, como as repetições e o paralelismo. Atenta leitora da tradição, a intertextualidade é recorrente em Teresa Horta, de modo a ser cultivada em uma forma de “diálogo criativo em que os textos, colocados lado a lado, acabam por iluminar-se mutuamente” (BRIDI, 2009, p. 39). Retomando traços da produção lírica medieval galego-portuguesa, a autora estabelece um sujeito discursivo *em feminino* que denuncia o feminicídio e a sombra da covarde violência ameaçadora que, a despeito da Revolução dos Cravos, persegue ainda as mulheres – tomando de empréstimo o jogo linguístico presente no título que nomeia a primeira seção das *Cantigas de amigo* de Natália Correia, a *amiga* do poema de Maria Teresa Horta faz *velhas queixas em novos cantares*.

Há, nas *Cantigas* de Natália Correia, uma interessante construção poética em diálogo com a lírica trovadoresca galego-portuguesa, de modo que a reunião dos poemas transmite “metalinguisticamente uma reflexão implícita sobre a expressão das formas e a reelaboração dos temas” (SEQUEIRA, 2003, p. 44), algo que pode ser percebido pelo leitor a partir dos títulos das seções: “Queixam-se as novas amigas em velhos cantares de amigo” e “Alegram-se as velhas amigas em novos cantares de amigo”, marcas de uma temporalidade presente nesses inéditos. Contudo, mesmo que esses poemas estejam assim dispostos, as duas partes são de tal maneira *enredadas* que “vislumbramos a presença de um fio narrativo que os entrelaça, tornando-os interdependentes: em resumo, uma *macrocantiga*” (PICOSQUE, 2014, p. 181, grifo original). A primeira cantiga, como poderemos notar, não aborda ainda a festa revolucionária, mas atenta para o fato de que antigas queixas ainda permanecem:

[...]
 Com velhos cantares eu por estas matas
 Fizemos quando eles inda eram pastores,
 Chamemos as naus, pois que ora são nautas
 Que à Índia levaram os nossos amores.
 Mudadas em naus as lenhas das matas
 Mudaram o mundo. Não mudam as dores.

Neste cais de prantos de onde eles em armas
 Foram matar pretos pelos seus senhores
 Com cantares chamemos as frotas iradas
 Que à guerra levaram os nossos amores.
 Vêm os soldados e foram-se as Áfricas,
 São outras as guerras. Não mudam as dores.

Com cantares que cheguem às nuvens mais altas
 De onde lançam bombas os aviadores
 Chamemos as barcas que ganhando asas
 Prò inferno levam os nossos amores.
 Mudaram-se as armas que em ímpias fornalhas
 Mudam as cidades. Não mudam as dores. (CORREIA, 2023, p. 825).

Com “velhos cantares”, essas amigas lamentam que, apesar de os tempos serem outros, as dores são as mesmas: não guerreando mais nas Cruzadas ou se lançando ao mar nas Navegações, os homens continuam a se distanciar de sua terra e de suas amadas para guerrear em África, defendendo os interesses salazaristas, em barcas que agora também têm asas. Interessante notar que a seguinte relação presente no poema: afastando-se da terra e do amor dessas mulheres, os homens se afastam da possibilidade de um discurso que é capaz de enunciar uma *outra forma* de experienciar o devir histórico-social e que, mesmo dirigindo-se “às nuvens mais altas”, ainda não consegue fraturar a ordem fascista e patriarcal que escolhe o horror e a guerra. Entretanto, mesmo que as dores permaneçam, o fato de a enunciação poética marcar a insistência desse cantar já mostra que uma linguagem *em feminino*, em estreita ligação com o corpo dessas mulheres, já *rascunha* uma possibilidade revolucionária.

Em certo sentido, a possibilidade de enunciar o lamento evidencia, de certa forma, alguma resistência por parte do sujeito discursivo: em *Mulheres de Abril*, por exemplo, há um poema – “Lamento de uma mãe para um filho soldado nas colónias” – em que o eu-lírico, ao expressar a sua imensa tristeza – “vou chorar-te dia e noite / nessa guerra de / ninguém” (HORTA, 2019, p. 257) –, guarda a memória das muitas mães que sofreram por verem seus filhos caminharem em direção à possível morte nas então colônias em África. A escrita poética, comprometida, é capaz de trazer à boca de cena um discurso que, em seu tempo referencialmente histórico, foi silenciado: afinal, o processo revolucionário não pode ser concretizado se a memória da dor sofrer um apagamento. Com *justeza*, o trabalho poético, de alguma forma, faz a *justiça* que não foi presente ao longo do Estado Novo português. Em busca de afastar esse horror, aliás, as amigas do texto de Natália Correia recuperam um discurso que se aproxima bastante de uma mística *em feminino*:

Nesta fresca serra, estranhas à guerra
Que irados fizeram os nossos amigos,
Nossos cantares velhos que os ódios desterram
Façamos de novo para esconjurar perigos.

[...]

Estranhas às cidades que os nossos traidores
Ergueram com cólera, ganância e outros vícios,
Com velhos cantares fiéis a estas flores
Expulsemos, amigas, estes malefícios. (CORREIA, 2023, p. 828).

Nota-se que o espaço físico de enunciação dessas amigas é completamente oposto ao dos amigos em guerra: enquanto as cidades são erguidas com “ganância e outros vícios”, o sujeito discursivo *em feminino* está em “frescas serras”, longe dessa maldade masculina – a natureza, portanto, está intimamente relacionada à harmonia que pode ser promovida pelo feminino, contrariando o discurso e a violenta lógica patriarcal dos quais se utiliza o salazarismo. Se os “velhos cantares” são capazes de expurgar tais malefícios, é porque não apenas recuperam o substrato pagão da Deusa Natura, já presente na lírica galego-portuguesa medieval, mas também pela razão de recuperarem uma *outra* discursividade que não está presa à temporalidade dos horrores experienciados ao longo do século XX, sugerindo a possibilidade de uma outra forma de habitar no mundo, não mais subjugada ao interesse patriarcal, imperialista e totalitário. Essa convocação, operada pelo discurso poético *em feminino*, também se faz presente no poema que intitula o livro de Maria Teresa Horta:

[...]
Mulheres de Abril
somos
mãos unidas

na construção
operária
do país

Nos ventres férteis
a vontade
erguida

de um Portugal
que o povo
quis (HORTA, 2019, p. 218).

Nesse poema, percebe-se que o corpo feminino ganha duas dimensões: em primeiro lugar, as mãos dadas das mulheres – e não são quaisquer mulheres, somente aquelas que apostam na promessa do 25 de Abril e não se aliam ao fascismo do Estado Novo português – forma uma cadeia de elos para que Portugal seja (re)construído. Não é involuntário, portanto, que seja evocada a imagem das mulheres operárias, reafirmando não somente a ideologia marxista, mas também atribuindo à figura feminina um

papel ativo na luta que se desenhava. Além disso, também a figura materna aqui aparece como imagem poética de um Portugal que pode nascer democrático graças à participação feminina nas questões de ordem política e ao advento de seu discurso, não mais reprimido. Esse escape à repressão também é encontrado na primeira cantiga que abre a segunda seção das *Cantigas* de Natália Correia. Celebrando a Revolução, as amigas agora cantam a liberdade do discurso e dos corpos, intimamente relacionados:

Pelos campos primaveris
 Radiosos de aves e ervas
 Os soldadinhos gentis
 Por quem acendemos velas
 Trazem flores em vez de balas
 Para libertar as belas.

Ferocidade ou fuzil,
 Não nos farão mais querelas
 Que os soldadinhos de Abril
 Com cravos domando feras
 Trazem flores em vez de balas
 Para libertar as belas.

[...]

Por estes campos floridos
 Sob os ramos das camélias
 Bailemos para os soldadinhos
 Que no mês das pastorelas
 Trazem flores em vez de balas
 Para libertar as belas. (CORREIA, 2023, p. 837).

No texto de Natália Correia, a exultação do 25 de Abril está relacionada ao reencontro dos soldados com as amigas. Esse prazer ligado à experimentação erótica dos corpos se reflete no ambiente, constantemente representado como florido e reverberando o júbilo do encontro por ser lá o espaço onde ocorrerá a dança de celebração de um novo tempo, marcado pela Revolução dos Cravos. Além disso, o poema sugere a possibilidade de esses homens aprenderem algo com o feminino: evidentemente, as flores que trazem representam os cravos de Abril, factualmente presentes no dia que marcou a Revolução – mas não somente. Nos poemas da primeira seção, é reforçada a ideia de que o discurso *em feminino* escapava à lógica de horror e destruição da ordem patriarcal. Dominando as feras com os cravos, trazendo as flores (em vez de “balas”) para as amigas, esses “soldadinhos” conseguem aprender com o feminino a encontrar uma *outra discursividade* para experienciar o seu devir histórico-social: “ferocidade ou fuzil” já não são mais uma ameaça, ou seja, algo relacionado à violência patriarcal não está mais presente na comunidade representada no poema. Assim, o erotismo do encontro vem abrir a harmonia dos novos tempos: as *velhas amigas* – ou seja, o feminino historicamente oprimido por violentas estruturas sociais dominantes – rompem com toda e qualquer tentativa de silenciamento e podem se expressar em *novos cantares*. Também no poema de Maria Teresa Horta, “Bandeira”, o *cravo* ganha uma nova dimensão de sentido:

Secreto cravo
guardas
no teu ventre

desde Abril

Com a força do feto
e da flor
ao mesmo tempo

Cravo de brandura
meigo
e lento (HORTA, 2019, p. 265-266).

A imagem da bandeira de Portugal ganha no poema uma nova possibilidade: a de ser ilustrada pelo cravo que representa não somente a liberdade da Revolução, mas também um corpo feminino que gera a possibilidade de se inserir na História por um novo discurso próprio, alimentado desde que o Estado Novo português fora derrotado. Sendo “feto” e “flor”, ou seja, discurso que vem em processo de construção, mas que já encontra a sua liberdade garantida pela aurora dos novos tempos, o discurso poético, aliado a um rigor crítico, aposta que esse cravo *em feminino* irá trazer para a nacionalidade uma proposta de discursividade até então desconhecida: é possível ser brando, é possível ter afeto e é possível agir com *calma*, indo contra a *sanha* que permeava os anos em que o salazarismo esteve no poder. Esse discurso *gestacional* anuncia um novo tempo, uma outra forma de pensar a construção do país – afinal, no texto de Teresa Horta, *bandeira* também ganha um sentido de *palavra-mulher*. O anúncio dessa nova temporalidade também será destacado no poema que encerra as *Cantigas de amigo* de Natália Correia, brilhantemente intitulado como “Alba”:

No laranjal laranjedo
A lua florida estava:
Sonhando estava o guerreiro
Que em meus braços repousava.
Comigo sonha o guerreiro,
Não venha acordá-lo a alva.

Em meus braços o guerreiro
Com maravilhas sonhava.
Veio o fruto, ao laranjedo.
Florido o tempo passava.
Com granada e tiroteio,
Não venha acordá-lo a alva.

No laranjal o guerreiro
Em meus braços acordava.
Mas a metralha e o morteiro
Por maravilhas trocava.
Estão os homens em sossego,
Já pode romper a alva. (CORREIA, 2023, p. 844).

Se, no texto que encerra a primeira seção desses inéditos, o leitor se depara com uma situação conflituosa entre a amiga e as figuras masculinas – “ao raiar do sol, a formosa / acordou entre as ervas dos pastos, / quando nessa paz radiosa / a cercaram temíveis soldados” (CORREIA, 2023, p. 834) –, há aqui uma mudança na temporalidade, com um novo dia raiando e a promessa da harmonia, novamente representada pelo espaço da natureza e pela discursividade proveniente do corpo feminino, reverberando através da arquitetura textual. Tal oposição entre os finais das seções também se justifica por conta dos títulos escolhidos pela autora, exímia leitora da tradição literária que se utiliza do diálogo intertextual para tecer as malhas de sua poesia. Enquanto o poema que fecha a primeira parte se intitula “Pastorela” – ou seja, recupera a memória cultural da forma poética em que há “uma disputa amorosa entre o cavaleiro e a pastora” (LAPA, 1981, p. 165), *rasurando-a* para um novo conflito representado –, a escolha por nomear o último poema desse conjunto como “Alba” é um *palimpsesto* porque, “se na alba original o fugaz êxtase amoroso autorizado pela noite era já memória pretérita face à iminência da separação, ele é aqui um *processo em curso*” (PEREIRA, 2020, p. 419, grifo meu). Nesse sentido, o romper da manhã não irá interromper a manifestação amorosa: ao contrário, depois de tanto velar pelo sono de seu amado, esperando que a manhã não o levasse para a barbárie instaurada, chega o dia em que o guerreiro troca o bélico pelas maravilhas e, finalmente, a manhã pode raiar com os homens em sossego. Ao contrário da situação representada no primeiro poema dessas *Cantigas*, em que as dores permaneciam a despeito da mudança do tempo, o discurso poético *em feminino* marca uma revolução: *mudaram-se os tempos e as vontades*.

Em sua leitura de um célebre poema de Adélia Prado – “Com licença poética”, publicado no livro *Bagagem* (1976) –, Ana Luísa Amaral (2019, p. 84) reflete que o sujeito poético, assumindo-se *em feminino* e “na ausência de uma tradição feminina, [...] inaugura linhagens, funda reinos novos, que são tudo menos lineares, antes se afirmando como plurais e múltiplos”. Levantando a hipótese de um país que não seja mais violentamente marcado pela dominação patriarcal e apontando para uma discursividade em que não somente a imagem da Revolução dos Cravos ganha um novo sentido, mas que também aponta para a possibilidade da palavra poética ser uma forma de *revolução*, modificando os horizontes do leitor, a escrita de Maria Teresa Horta e de Natália Correia sugerem a *multiplicidade* da esperança *no* e *do* processo revolucionário. Se, como pontua Ana Luísa Amaral (2019, p. 94), “a mulher, enquanto sujeito, faz-se representar pelo sujeito lírico, é, pois, materializada no discurso poético, como se o discurso poético fosse, ele próprio, um corpo”, a discursividade poética de ambas as autoras, tematizando o 25 de Abril, abre portas para que o processo revolucionário também se torne e seja registrado pelo rigor crítico do trabalho literário como forma de combate a todo tipo de opressão, silenciamento e apagamento; como forma outra de habitar no mundo; como possibilidade nunca acabada de experimentar o devir histórico-social – em suma, uma aposta que a temática da Revolução, materializada poeticamente como *palavra-mulher*, continue sendo esse momento humanitário e que jamais seja apagada da memória cultural a ser *partilhada* pela humanidade.

Referências

- ALVES, Ida. Como habitar as palavras: a poética de Maria Teresa Horta. In: FLORES, Conceição (org.). *Ensaios sobre a obra de Maria Teresa Horta*. Natal: Jovens Escribas, 2015. p. 195-212.
- AMARAL, Ana Luísa. *Arder a palavra e outros incêndios*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2019.
- BRIDI, Marlise Vaz. Ecos dos clássicos na poética de Maria Teresa Horta. *Navegações*, Porto Alegre, v. 2, n. 1, p. 39-43, 2009.
- CIXOUS, Hélène. *O riso da Medusa*. Tradução de Natália Guerellus e Raísa França Bastos. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.
- CORREIA, Natália. *O Sol nas Noites e o Luar nos Dias*. Lisboa: Ponto de Fuga, 2023.
- COSTA, Maria Velho da. *Cravo*. Lisboa: Moraes Editores, 1975.
- FERREIRA, Ana Paula. Reinventando a história: ficções de mulheres e a Revolução de Abril. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 31, n. 1, p. 87-107, 1996.
- GOMES, Renato Cordeiro. Em abril, falas mil – modos de comunicar a revolução: o cartaz do 25 de Abril. In: MARGATO, Izabel; GOMES, Renato Cordeiro (org.). *Literatura e revolução*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. p. 61-73.
- HORTA, Maria Teresa. Natália Correia. In: UNIVERSIDADE DO PORTO (org.). *Natália Correia, 10 anos depois...* Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2003. p. 19-21.
- HORTA, Maria Teresa. *Poesia: década de 1970*. São Paulo: Liber Ars, 2019.
- JORGE, Silvio Renato. Literatura, memória e resistência. *Diadorim*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 19, p. 19-29, 2017.
- KLOBUCKA, Anna M. *O formato mulher: a emergência da autoria feminina na poesia portuguesa*. Coimbra: Angelus Novus, 2009.
- LAPA, Manuel Rodrigues. *Lições de literatura portuguesa*. Coimbra: Coimbra Editora, 1981.
- LIMA, Isabel Pires de. Como as mulheres disseram Revolução (o 25 de Abril na literatura de autoria feminina). In: ROCHA, Clara; BUESCU, Helena Carvalhão; GOULART, Rosa Maria (org.). *Literatura e cidadania no século XX*. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 2011. p. 321-333.
- LOURENÇO, Eduardo. *O Canto do Signo: existência e literatura (1957-1993)*. Lisboa: Presença, 1993.
- MAGALHÃES, Isabel Allegro de. *O sexo dos textos e outras leituras*. Lisboa: Caminho, 1995.
- PEQUENO, Tatiana. “Quando me proibem, eu incandesço”: Maria Teresa Horta, poetisa feminista. In: HORTA, Maria Teresa. *Poesia: década de 1970*. São Paulo: Liber Ars, 2019. p. 41-60.
- PEREIRA, Paulo Alexandre. Modos de amanhecer: inflexões da alba na poesia portuguesa contemporânea. *Via Atlântica*, São Paulo, v. 21, n. 1, p. 400-430, 2020.

PICOSQUE, Tatiana Aparecida. Os cantares de amigo de Natália Correia: das queixas contra o Estado Novo ao êxtase do encontro com a Revolução dos Cravos. *Convergência Lusíada*, Rio de Janeiro, v. 25, n. 31, p. 177-195, 2014.

SARAMAGO, José. *Levantado do chão*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *A virada testemunhal e decolonial do saber histórico*. Campinas: Editora Unicamp, 2022.

SEQUEIRA, Maria do Carmo Castelo Branco de. Lugares da poesia em Natália Correia. In: UNIVERSIDADE DO PORTO (org.). *Natália Correia, 10 anos depois...* Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2003. p. 43-51.

SILVEIRA, Jorge Fernandes da. *Portugal, Maio de Poesia 61*. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1986.

TORRES, Maximiliano. Corpo e resistência: Maria Teresa Horta e a poética do “Basta!”. *Diadorim*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 19, p. 92-101, 2017.

Recebido em 31 de março de 2024.

Aprovado em 30 de abril de 2024.

Resumo/Abstract

Revolução, palavra-mulher: a respeito de alguma poesia de Maria Teresa Horta e Natália Correia

Carlos Henrique Fonseca

Maria Teresa Horta e Natália Correia são duas autoras de extrema importância na Literatura Portuguesa, fazendo de sua poesia um espaço de compromisso com o seu tempo referencialmente histórico e, recorrentemente, discutindo o papel da mulher. Com base nesse viés, o presente artigo tem por objetivo ser uma revisão crítica a dois livros das autoras: *Mulheres de Abril* (1977), de Teresa Horta, e as *Cantigas de amigo*, publicadas como inéditos na reunião da poesia de Natália Correia, *O Sol nas Noites e o Luar nos Dias* (1993). Com base na leitura de alguns poemas selecionados, este trabalho pretende discutir como a discursividade poética *em feminino* das duas autoras tematizou o 25 de Abril.

Palavras-chave: poesia portuguesa, Revolução dos Cravos, escrita *em feminino*.

Revolution, woman-word: about some poetry by Maria Teresa Horta and Natália Correia

Carlos Henrique Fonseca

Maria Teresa Horta and Natália Correia are two extremely important authors in Portuguese Literature, making their poetry a space of commitment to their historical time and, recurrently, discussing the role of women. Based on this, this paper aims to be a critical revisitation of two books by the authors:

Mulheres de Abril (1977), by Teresa Horta, and *Cantigas de amigo*, published as inedited in the poetry meeting of Natália Correia, *O Sol nas Noites e o Luar nos Dias* (1993). Based on the reading of some selected poems, this paper intends to discuss how the two authors' *feminine* poetic discourse thematized the 25th of April.

Keywords: Portuguese poetry, Carnation Revolution, written *in feminine*.