

“MEU SENHOR DE QUÊ”: TRAVESTIMENTOS DA VOZ NA POESIA DE ANA LUÍSA AMARAL¹

Marinela Freitas²

Resumo: O presente ensaio reflete sobre o espaço de encenação do masculino na poesia de Ana Luísa Amaral. As “vozes travestidas” ou declinadas no masculino oferecem a possibilidade de descobrir novas “gramáticas do olhar”, que permitem à poeta ocupar o lugar do Outro, (re)criando-o e transformando-o, ao mesmo tempo que se exploram os complexos trânsitos entre o masculino e o feminino, os eu e o(s) outro(s), a realidade e a ficção.

Palavras-Chave: Travestimentos da voz. Masculino. Diferença. Alteridade.

“MILORD OF WHAT”: TRANVESTISM OF THE VOICE IN ANA LUÍSA AMARAL’S POETRY

Abstract: This essay addresses the dramatization of the masculine in Ana Luísa Amaral’s poetry. Her “travestitic voices” or male lyrical selves are linked to the discovery of new “grammars of looking”, which allow the poet to take the place of the other, to (re)create and transform other selves, while exploring the complex flows between masculine and feminine, Self and Other(s), reality and fiction.

Keywords: Tranvestism of the voice. Masculine. Difference. Alterity.

¹ Agradeço a Daniel Rodrigues o conceito de “travestissements de la voix” [“travestimentos da voz”] trabalhado pelos colegas na Universidade de Clermont Auvergne, na linha de investigação “Genres littéraires et gender” (coordenada por Assia Mohssine e Daniel Rodrigues), no Centre de recherches sur les littératures et la sociopoétique (CELIS). Este artigo foi escrito no âmbito da investigação desenvolvida no Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa (ILCM), uma Unidade de I&D financiada por Fundos Nacionais através da FCT — Fundação para a Ciência e a Tecnologia (UIDP/00500/2020).

² Marinela Freitas é Investigadora Doutorada do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa (ILCML), de cuja Direção faz parte e onde coordena a linha de investigação Intersexualidades. É doutorada em Estudos Anglo-Americanos pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto, com uma dissertação sobre Emily Dickinson e Luiza Neto Jorge. É autora de *Emily Dickinson e Luiza Neto Jorge: Quantas Faces?* (2014), pelo qual recebeu o Prémio PEN Clube-Ensaio. Co-editou vários livros e revistas científicas, destacando-se, mais recentemente, o livro de ensaios *Legados e Heranças: Políticas (Inter)sexuais Hoje* (2019) (com Ana Luísa Amaral, Maria de Lurdes Sampaio e Alexandra Moreira da Silva) e a antologia de poesia *Do Corpo: Outras Habitações. Identidades e Desejos* Outros em *Alguns Poetas Portugueses* (2018) (com Ana Luísa Amaral). Leciona Estudos Feministas e Teoria *Queer* na Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Se eu fosse o outro,
o do chapéu macio e do bigode
eternizado em cúbico arremedo,
angústia dividida em tantas partes
e óculos redondos,
podia-te contar eu guardador e sonhos
Ana Luísa Amaral (1990)

E assim, é tão possível ter nas mãos o pesadelo como o
paraíso. Tal é o peso da metamorfose.
Aldo Mathias (1939)

Travestimentos da voz

“Toda a obra de arte é a justificação de si própria” – escreviam os editores de *Orpheu*, em 1915, para explicar a inclusão de oito sonetos assinados por uma mulher no segundo número da revista dirigida por Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro. Na nota apensa aos poemas, que termina com a frase acima citada, a Redação da revista declarava desconhecer a identidade de quem escrevera esses sonetos e justificava a sua publicação por considerá-los poemas “dignos, importando-nos pouco a personalidade vital de que possam emanar” (ORPHEU, 1979, p. 58). Claro que esta “mulher” era, na realidade, um homem, o escritor Armando Côrtes-Rodrigues, que, por sugestão de Fernando Pessoa, se travestira de Violante de Cysneiros para escrever poemas usando uma voz “feminina”. Sobre o fascínio dos primeiros modernistas pela “suspensão [...] da identidade (também sexual) do autor”, lado a lado com uma obsessão pela androginia e pelo “sexo feminino dentro de si” já escreveram Maria Irene Ramalho e Ana Luísa Amaral (SANTOS; AMARAL, 1997, p. 5-6). E sobre a importância desta “(não-) participação feminina no momento mais revolucionário do Primeiro Modernismo Português” refletiu também Anna Klobucka, demonstrando como, neste caso, “o recurso à máscara feminina conduz à consciencialização das potencialidades de uma escrita sexuada”, embora, ao mesmo tempo, suprima a figura das mulheres como artistas e intelectuais autónomas, já que Violante de Cysneiros corresponde a uma imagem estereotipada de mulher e de poetisa e, sobretudo, é uma “mulher [e uma poetisa] que nunca foi” (KLOBUCKA, 1990, p. 104, 111).

A atitude ambivalente de alguns escritores modernistas relativamente ao novo papel das mulheres na sociedade portuguesa no início do século XX foi já abordado por José Barreto, que, ao debruçar-se sobre o espólio de Fernando Pessoa, encontrou marcas de um quadro histórico-social em que se acreditava que “o aumento da atividade mental feminina produziria mulheres doentes e degeneradas” (BARRETO, 2011, p. 17). Como nota Barreto, Pessoa associava o feminismo ao republicanismo, socialismo e anarquismo, tal como associava a luta pela emancipação das mulheres a um ataque ao “masculinismo” (a expressão é do próprio Pessoa), temendo mesmo, como afirma nos seus escritos, que o “feminismo [fosse] (como o socialismo, etc.) não uma equalização, mas uma inversão de supremacias” (*idem*, p. 73, 55). Embora em outros textos Pessoa admita a existência de mulheres superiores, estas raramente contribuem para a “aristocracia da inteligência” que o poeta tanto prezava (*idem*, p. 24), tal como o comprova a única experiência pessoana de enunciação no feminino de que há registo: a figura semi-heteronímica de Maria José, da qual se conhece apenas uma carta dirigida a um homem (o Sr. António), e que corresponde à voz de uma mulher pouca culta e dominada pela emoção. Como nota Pedro Eiras, a propósito da encenação do feminino em outros autores da geração de *Orpheu*, como Mário de Sá-Carneiro, Almada Negreiros ou António Ferro, as mulheres imaginadas correspondem, de um modo geral, a “definições essencialistas da mulher”, na medida em que estas personagens femininas resultam de um olhar masculino que “assume uma visão patriarcal do mundo, e cujos narradores estabelecem rapidamente uma relação hierárquica com o *outro* feminino, relação de superioridade ou domínio, ou de inferioridade e gozo masoquista” (EIRAS, 2016, p. 85). Porém, o que acontece quando são as escritoras a encenar o masculino? Que definições essencialistas ou que imagens estereotipadas são reproduzidas ou questionadas? Que relação se estabelece com esse *outro* masculino? E com que objetivos?

Embora uma resposta aprofundada a estas questões exija um trabalho que não pode ser feito aqui, a revisitação deste célebre episódio do Primeiro Modernismo português serve o propósito de introduzir algumas preocupações que orientarão a análise do artifício do masculino na obra de Ana Luísa Amaral. Primeiro, refletir sobre a possibilidade de conciliar a

enunciação de uma voz sexuada com uma teoria de suspensão da identidade do sujeito. Segundo, pensar, com Madeleine Kahn, de que forma o conceito de “travestismo” pode ser usado como metáfora literária para as exigências e os constrangimentos inerentes à articulação de vozes sexuadas, explorando, em termos literários, não tanto os limites definidores das categorias de masculino e de feminino num dado momento histórico, mas sobretudo compreender o que revela a insistência nessas categorias e o que produz a transgressão dos limites que definem essas mesmas categorias (KAHN, 1991, p. 11). Terceiro, entender o travestismo como *performance* de gênero e utilizá-lo para problematizar a instabilidade e a fluidez das identidades, como o faz Ben Sifuentes-Jáuregui, dando conta das complexas negociações entre o Eu e o Outro nesse gesto de encenar, (re)criar e representar outros lugares de enunciação dotados de corpo e de desejo, expondo a artificialidade dessas construções (SIFUENTES-JÁUREGUI, 2002, p. 2-3).

Se eu fosse o outro

Em “Almada e C.^a: Drama Dinâmico ou Aproximações”, um pequeno drama em três atos originalmente publicado por Ana Luísa Amaral em 1996, mas revisto e ampliado em 2017, Violante de Cysneiros é colocada em cena com Almada Negreiros, Irene Lisboa, Teixeira de Pascoaes, Vinicius de Moraes, Alfonsina Storni, William Blake, William Wordsworth, T.S. Eliot e Emily Dickinson, entre outr@s. Todas as personagens estão em palco à exceção de Dickinson, cuja voz se diz ouvir no gravador. Dispersos no tempo e no espaço das tradições literárias que representam (portuguesa, brasileira, britânica, norte-americana e argentina), estas vozes dialogam entre si com as suas próprias palavras, isto é, através de uma espécie de *collage* de citações dos seus poemas ou ensaios, a lembrar os projetos imaginados por Walter Benjamin, Gustave Flaubert ou Ezra Pound. As personagens são mediadas por uma “apresentadora-comentadora”, aqui chamada «Voz-off» e conversam sobre “o tratamento do feminino”, no Ato I, “a concepção da arte e a componente romântica”, no Ato 2, e “o papel do leitor em modernismos distantes, mas afins”, no Ato 3 (AMARAL, 2017, p. 263-276). É assim que encontramos Violante de Cysneiros a recitar, com “um lenço à frente da boca,

de forma a não se ver o bigode” (Armando Côrtes-Rodrigues tinha um belíssimo bigode), enquanto Irene Lisboa, um dos grandes nomes do Segundo Modernismo português, “traz um fato de homem, cintado, mas, em vez de gravata, usa uma echarpe colorida”, dizendo versos que publicara na altura sob o nome de João Falco, um dos seus pseudónimos masculinos (*idem*, p. 264, 273).³ Postos em cena, os corpos dos escritores revelam o artifício identitário por detrás das suas vozes poéticas – aqui tornado *camp* pelo gesto divertido de impertinência e desafio.

Este drama dinâmico – espécie de drama-ensaio, sobre a escrita e a diferença sexual – põe em relevo algumas contradições relativamente à enunciação no feminino e no masculino. Por exemplo, enquanto no Primeiro Modernismo Violante de Cysneiros é mero artifício literário, no Segundo Modernismo João Falco constitui, sobretudo, uma estratégia de sobrevivência num campo literário em que a voz feminina está ainda subjugada a imperativos morais, ao passo que a voz masculina continua a ter menos dificuldade em negociar privilégios de autoria e autoridade. Como o comprova a longa tradição de uso de pseudónimos masculinos por parte de escritoras em diversos tempos e tradições, para se “escrever deselegantemente/sem alinh/nem compostura” é preciso forçar a des-coincidência entre o sexo de quem escreve da voz que se diz no poema.⁴ O que não acontece com os sonetos de Côrtes-Rodrigues.⁵ Assim, o disfarce de João Falco permite a Irene Lisboa uma maior licença poética para procurar uma “escrita nova”, fugindo ao preconceito literário e moral relativamente às escritoras, muitas vezes consideradas “subversivas”. Esta, aliás, teria sido uma das razões pelas quais Irene Lisboa, nas palavras de José Gomes Ferreira, teria adotado “um nome de homem – senhor da Criação a quem, em certos domínios, tudo era permitido” (*apud* CARMO, 2013, p. 52).

³ Irene Lisboa utiliza diversos pseudónimos: publica a sua poesia como João Falco (entre 1936 e 1940), a sua obra pedagógica como Manuel Soares e as crónicas na *Seara Nova* como Maria Moira (CARMO, 2013, p. 51). Sobre a questão do género em Irene Lisboa, ver BARBOSA, 2019 e MORÃO, 2011.

⁴ Para um aprofundamento desta questão, ver SANTOS; AMARAL, 1997.

⁵ Embora, anos mais tarde, Côrtes-Rodrigues tenha revelado ter adotado o pseudónimo feminino para não chumbar no exame ministrado por Adolfo Coelho, que detestava o grupo de *Orpheu*, não se trata aqui da necessidade de criar uma identidade outra para se poder afirmar no campo literário, ultrapassando preconceitos ligados ao seu género ou sexo. Sobre esta questão, ver KLOBUCKA, 1990, p. 104.

É precisamente o acesso a domínios onde tudo é permitido, bem como o acesso à posição de um dos senhores da Criação na poesia portuguesa que o sujeito do poema de Ana Luísa Amaral citado em epígrafe procura. Publicado no seu primeiro livro *Minha Senhora de Quê* (1990), o poema “Qualquer coisa de intermédio” investiga esse gesto de encenação e desdobramento do eu presente na heteronímia pessoana, mas também na obra de Mário de Sá-Carneiro, mestre da teatralização, aqui convocado desde logo no título e na epígrafe do texto poético:⁶

QUALQUER COISA DE INTERMÉDIO

Eu não sou um nem sou o outro:
Sou qualquer coisa de intermédio
M. de Sá Carneiro

Se eu fosse o outro,
o do chapéu macio e do bigode
eternizado em cubico arremedo,
angústia dividida em tantas partes
e óculos redondos,
podia-te contar: eu guardador e sonhos

Se eu fosse o outro,
o delicado e bêbedo génio de nós todos,
o que amou estranho e sabia dizer
coisas enormes numa pequena língua
e fraco império,
se eu fosse aquele inteiro
ditado de exageros e exclusões,
falava-te de tudo em ingleses versos

E mesmo se não foi ele quem disse
(e podia até ser, que eram amigos
e o século a nascer arrepiava como já não
o fim) há razão nessa história do pilar
e do tédio a escorrer de um
para o outro

(AMARAL, 2010, p. 22)

⁶ Sobre a encenação da identidade em Mário de Sá-Carneiro, ver o artigo de Ana Luísa Amaral “«Durmo o Crepúsculo»: Poéticas Sexuais em Mário de Sá-Carneiro”, em *Arder a Palavra* (AMARAL, 2017, p. 93-104).

Explorando as potencialidades de encenação de identidades contidas na proposição “Se eu fosse o outro”, o sujeito deste poema deseja desdobra-se em múltiplas vozes masculinas modernistas: “Se eu fosse o outro/ [...] / podia-te contar eu guardador e sonhos” (Alberto Caeiro), “Se eu fosse o outro” que “amou estranho” (Álvaro de Campos) e “sabia dizer/coisas enormes numa pequena língua/e fraco império” (Fernando Pessoa Ortónimo, na *Mensagem*), “se eu fosse aquele inteiro/ditado de exageros e exclusões” (Ricardo Reis), “falava-te de tudo em ingleses versos” (Alexander Search). E mesmo que esta voz textual não coincida com a de Pessoa, ou de Sá-Carneiro, diz o eu lírico do poema, “há razão nessa história do pilar/e do tédio a escorrer de um / para o outro”. Ou seja, as identidades são de facto porosas, e Caeiro, Campos, Reis, Search “escorrem” de Pessoa e para Pessoa. O eu poético, como escreve Sá-Carneiro, é sempre “qualquer coisa de intermédio” que, não sendo eu nem sendo o outro, “vai de mim para o Outro” e, poderíamos acrescentar, do “outro para Mim” (SÁ-CARNEIRO, 2001, p. 73).

Para além desta intertextualidade explícita, este poema de Ana Luísa Amaral parece de algum modo dialogar também com o inacabado “Feminina”, de Sá-Carneiro, e o seu refrão “Eu queria ser mulher”. Nesse poema, o hemistíquio “Eu queria ser mulher” é repetido nove vezes ao longo das cinco estrofes que o compõem, introduzindo as seguintes ideias: “Eu queria ser mulher para me poder estender/ [...] nas banquetes dos cafés”, ou “para poder estender/Pó de arroz pelo meu rosto”, “para não ter de pensar na vida/e conhecer muitos velhos a quem pedisse dinheiro –”, “para passar o dia inteiro/A falar de modas”, “para mexer nos meus seios”, “para ter muitos amantes/e enganá-los a todos”, “para excitar quem me olhasse”, “pra me poder recusar...” (SÁ-CARNEIRO, 2001, p. 144). De novo, a encenação do feminino segue convenções estereotipadas – a mulher *coquette*, fútil, calculista, sedutora, imoral –, embora este espaço pareça representar para o sujeito poético masculino um espaço de liberdade, na medida em que deseja “ser mulher pra que me fossem bem estes enleios, /Que num homem, francamente, não se podem desculpar.” (SÁ-CARNEIRO, 2001, p. 144). Como nota Pedro Eiras, podemos ler “o poema como uma caricatura do feminino; mas também como redescção do feminino dentro de um paradigma imoral,

anti-lepidóptero, ou ainda para além de bem e mal”, no sentido em que o feminino corresponde “ao único poder que, numa sociedade patriarcal, falta ao masculino: o poder de tudo aquilo que *num homem, francamente, não se pode desculpar*” (EIRAS, 2016, p. 84-87).

Neste sentido, o desejo de metamorfose contido em “Se eu fosse o outro”, de Ana Luísa Amaral, aponta também para uma dupla leitura: por um lado, o poema assinala a dificuldade de realmente se poder concretizar o desejo de alteridade, isto é, de se ser outro ou de se ser (grande como) Pessoa, mas, por outro lado, ele é a prova do efetivo acesso ao espaço da criação poética e ao espaço de enunciação masculino. Ao desejar ser o outro (ainda que não o sendo), esta voz poética transforma-se no(s) Outro(s) de Pessoa, sem perder a sua posição de Eu, mas abrindo-a à alteridade – “a escorrer de um/ para o outro”.

Não será de admirar que Ana Luísa Amaral crie, anos mais tarde, um alter-ego chamado Aldo Mathias. Em *A arte de ser tigre* (2003), a poeta usará as palavras deste autor para duas epígrafes – colocando-o, portanto, numa posição de autoridade e sugerindo, em termos de contrato de leitura, que se trata de um escritor real. A construção deste autor ficcional do sexo masculino é de tal modo detalhada que a autora chega mesmo a criar-lhe uma biografia própria, que incluirá mais tarde no seu livro de ensaios *Arder a Palavra e Outros Incêndios*. Aí ficamos a saber que Aldo Mathias é “um homem alto e magro, sem bigode e de chapéu” (AMARAL, 2017, p. 257) – ao contrário de “Se eu fosse o outro/ o do chapéu macio e do bigode” – e que terá privado com vários intelectuais da sua época:

Nasceu em Bucareste a 12 de fevereiro de 1909, filho de mãe aristocrata e da Transilvânia e pai judeu de origem italiana; passou a maior parte da sua infância entre Bucareste e Constança, onde a família possuía uma casa de férias; estudou Ética e Filosofia na Universidade de Bucareste, onde se tornou amigo de Ionesco e Eliade, de quem se separaria por divergências políticas; foi proibido de ensinar na Universidade de Bucareste, quando a Roménia se tornou aliada da Alemanha nazi, fugiu para Roussillon, conheceu Samuel Beckett; depois, em 1942, com a queda do governo de Vichy, fugiu para Londres,

onde morreu, a 3 de abril de 1945, pouco antes da rendição da Alemanha (idem, p. 256-7).

Aldo Mathias terá ainda deixado dois livros, uma coletânea de contos e um romance inacabado, cujo título, *Não sem antes Pedir que a Luz Baixasse*, irá depois ser integrado como verso num poema de um verso de um poema de *Arte de Ser Tigre* (idem, p. 257). Este “retrato do artista em tempos de guerra” reforça o efeito das palavras de Mathias usadas em epígrafe nesse livro de poemas, na medida em que essa voz extratextual dá testemunho do pesadelo e do paraíso que pode ser viver e amar. Como explica Ana Luísa Amaral, “inventei-o para legitimar essas mesmas reflexões, a partir de um lugar que não era o meu, de um tempo que eu não havia habitado, de uma voz que não me pertencia” (idem, p. 257).

Trocar de Olhar⁷

Convirá lembrar que a poesia de Ana Luísa Amaral sempre tratou da ideia da criação de múltiplas vozes (o seu livro de 2011, publicado no Brasil pela editora Iluminuras, chama-se precisamente *Voices*) e essa proliferação de timbres, ecos e tons adiciona uma qualidade dramática à sua dicção poética, tornando-a bastante peculiar. Essas vozes, ou “ondas de mim”, como lhes chama a poeta num outro poema, trazem novas perspectivas, novos fluxos ou “vozes travestidas” que lhe permitem, enquanto escritora, ocupar o lugar do Outro, (re)criar a figura dos outros, transformando-se e (re)criando novos Eus. Essa difícil mas necessária tarefa está geralmente ligada, na sua obra, à empatia e ao amor, como se depreende por um poema como “Gramáticas do Olhar”, incluído no livro *A Arte de Ser Tigre* (2003):

GRAMÁTICAS DO OLHAR

Cruzar olhares será tarefa fácil,
mas não trocar de olhar:

Em foco: um outro ponto, do avesso,

⁷ Uma versão desta terceira secção foi já publicada em inglês, no âmbito do artigo “«Neither Man nor Woman»: Ana Luísa Amaral’s *Queerful Poetics*”, na revista *Portuguese Studies*, vol. 36 no. 2 (2020), p. 220-236.

em avesso: outra luz,
outra paisagem

Como de um outro azul,
um brilho outro,
um céu rasgado a nuvens
de outra cor

Cruzar olhares será tarefa breve,
trocar de olhar: uma forma de pôr
em palco de deserto, antes miragem:
agora uma viagem
sem regresso

– que a troca:
irreversível:
Uma forma de excesso devolvido
ao espaço inabitado
por igual

Cruzar olhares: tarefa curta.
(A outra:
a mais gramatical
forma de amar)

(AMARAL, 2010, p. 429).

Trocar de olhar é, assim, um modo de habitar “um outro ponto”, uma “outra paisagem”, ver as coisas sob “uma outra luz”, “do avesso, em avesso”, dramatizado “em palco” ou imaginado como “miragem” –, mas sempre “uma viagem / sem regresso”. Aceder ao espaço do Outro é apagar-se e aceder ao excesso de uma outra vida, um processo que nos muda irreversivelmente. A coragem de fazer isso – imaginar o que os outros sentem e sentir com eles e por eles, ao mesmo tempo que se é transformado por isso (cf. AHMED, 2014) – é “a mais gramatical / forma de amar”. Encontramos a mesma ideia na passagem mais lírica de *Próspero Morreu* (2011), um outro texto dramático de Ana Luísa Amaral, quando Caliban e Ariadne cruzam os seus modos de olhar como uma prova do seu amor:

Caliban [...] Aí, nesse lugar,
entrarei nos teus olhos e neles pousarei o meu olhar.

Ariadne Entrarás nos meus olhos e neles pousarás o teu olhar.

E eu irei por teus olhos e neles brilhará a luz do meu olhar.

Caliban Entrarás nos meus olhos e neles brilhará a luz do teu olhar.

Então, verás o mundo com meus olhos
e eu, com os teus, contemplarei o mundo.

(AMARAL, 2011, p. 33).

Essa capacidade de ver o mundo pelos olhos do Outro – seja por amor, empatia ou vontade de compreender – também está na base de muitas das vozes travestidas criadas pela poeta. De um modo geral, as vozes masculinas exploradas por Ana Luísa Amaral são figuras canónicas ou históricas: a autora escreve poemas usando a voz dos poetas Dante Alighieri e Luís Vaz de Camões, nos livros *E Muitos os Caminhos* (1995) e *A Gênese do Amor* (2005);⁸ personifica figuras bíblicas como Jacob, David, Jesus Cristo e São Paulo em *Às Vezes o Paraíso* (1998) e *Ágora* (2019);⁹ dá voz, em *Escuro* (2014), à figura pioneira do Infante Dom Henrique, o Navegador, ou mesmo ao gigante mitológico Adamastor, embora também dê voz a sujeitos líricos anónimos, como o soldado do poema de Fernando Pessoa “O menino da sua mãe” (em “A voz”) ou o pajem (em “O retrato”).¹⁰ Em todos eles parece haver uma tentativa de explorar a distinção entre as esferas do público e do privado – juntando-se-lhe ainda uma outra esfera – a do íntimo, como veremos.

O travestimento das vozes de Dante e Camões, por exemplo, está fundamentalmente ligado a uma outra estratégia típica da poesia da escritora portuguesa: o resgate de personagens femininas silenciadas na tradição

⁸ Para Dante, ver ‘...de uma noite de verão’ e ‘Dante responde a Beatriz’ (AMARAL, 2010, pp. 219, 467); e para Camões, ver ‘Camões fala a Petrarca’, ‘Camões fala a Natércia’, ‘Diálogo entre Camões e Natércia’, ‘Camões fala outra vez a Natércia’, ‘Fala Camões mais uma vez’, ‘Última meditação de Camões (I) e (II)’ (AMARAL, 2010, p. 461, 462, 468, 475, 477, 478-481).

⁹ Para Jacob, ver ‘XVI Monólogo (diz Jacob a Raquel)’ (AMARAL, 2010, p. 323) e ‘Jacob e o Anjo’ (AMARAL 2019, p. 49); para David, ver ‘O Tr(i)unfo de David’ (AMARAL, 2019, p. 61); para Jesus Cristo, ver ‘O julgamento’ e ‘Uma Ceia’ (AMARAL, 2019, pp. 21, 45); e para São Paulo, ver ‘A Conversão’ (AMARAL, 2019, p. 77).

¹⁰ Ver ‘Promontório’, ‘Adamastor’, ‘A voz’ e ‘O retrato’ (AMARAL, 2014, pp. 36-9, 55-6, 57-8, 45-8).

literária e que foram criadas por autores do sexo masculino. O exemplo mais claro encontra-se em *A Génese do Amor*, onde Dante dialoga com sua musa Beatriz; Camões dialoga com Natércia (um anagrama do nome da musa de Camões, a dama da corte Caterina de Ataíde); e Beatriz, Natércia e Catarina dialogam entre si, assim como com Laura, a musa de Petrarca.¹¹ Nestes diálogos líricos, as vozes masculinas – que a tradição literária identifica com a autoridade e o privilégio da voz – tornam-se mais frágeis no seu amor e a sua paixão é explicitamente correspondida pelas suas parceiras femininas, rompendo-se assim com os laços feudais do amor cortês (note-se que na poesia trovadoresca as mulheres não têm voz – e quando têm, é sempre pela voz do trovador masculino). Portanto, na poesia de Ana Luísa Amaral, em vez de uma relação desigual entre os poetas masculinos e as suas musas ou amantes femininas, há uma relação entre iguais – no amor e na linguagem.

Encontramos uma estratégia semelhante, mas mais paródica, nos quatro poemas dedicados ao Cavaleiro e à Dama, em *Vozes* (2011), quando são colocados em diálogo os trovadores com as próprias *personas* femininas usadas por eles nas *cantigas de amigo*. Nesse caso, mais irónico, a linguagem do amor é revista de dentro para fora. Aqui não temos partilha, mas conflito, porque a Musa/Dama recusa qualquer interação com o Poeta/Cavaleiro. Na secção “Trovas de Memória”, o Cavaleiro começa por invocar a Dama (Musa), quando encontra os seus velhos cadernos – “Saltai do caderno, / vinde a mim, Senhora!” (AMARAL, 2013, p. 43) –, mas a Dama não quer abandonar o poema, recusando a autoridade do trovador: “Esquecei-me de vós, / tirai umas férias, / arranjai senhora –” (AMARAL, 2013, p. 46). O Cavaleiro tenta então convencer a Dama, exibindo o seu virtuosismo literário ao usar métricas portuguesas (*redondilhas*), francesas e inglesas (*sextinas*), mas a Dama recusa, voltando às suas métricas preferidas (*a redondilha*). Assim, a Dama controla o poema e desequilibra a relação tradicional no amor cortês entre o *trovador* e a amante silente e passiva (cf. AMARAL, 2013, 50-52).¹²

Já no seu mais recente livro, *Ágora* (2019), as vozes masculinas de inspiração bíblica fazem parte de um diálogo ecfrástico entre *arte sacra* e a

¹¹ Ver, por exemplo, “Beatriz fala a Dante” (AMARAL, 2010, p. 465-6).

¹² Para uma leitura mais aprofundada desta sequência de poemas, ver DAL FARRA, 2016.

Bíblia. Muitos dos poemas dão voz às figuras bíblicas representadas nas pinturas, muitas vezes subvertendo a interpretação tradicional da própria obra de arte. E ao fazê-lo, dão-nos acesso à esfera do privado destas personagens, mas também à esfera do íntimo, a que acedemos através das suas reflexões. O primeiro poema chama-se “Julgamento” e vem acompanhado pela pintura *Cristo perante o Sumo Sacerdote* (1617), de Gerhard van Honthorst, alusiva ao momento em que Jesus, depois de ser traído por Judas, é levado a casa do Sumo-Sacerdote para ser julgado. Jesus permanece quieto, sem se defender das acusações, acabando por ser condenado pelas autoridades judaicas quando se recusa a negar ser o Filho de Deus. No poema, assistimos ao seu monólogo interior, aos seus pensamentos mais íntimos:

O JULGAMENTO

A voz da lei impressa nesse livro
e aquele dedo erguido
quase a tocar a chama

mas sem ponto de luz
que incendiasse

E eu tão sereno,
as mãos parecendo presas,
mas serenas,
sustendo o já por mim
sabido

Há os que me olham mais:
só os contemplo,
presentindo o horror

Os outros são figuras esbatidas
na contraluz da dor

Mas eu não estou sereno,
finjo estar

Era então resignado
o meu olhar,
ou de tristeza e infinita pena
por me saber
acima dos mortais?

(AMARAL, 2019, p. 21).

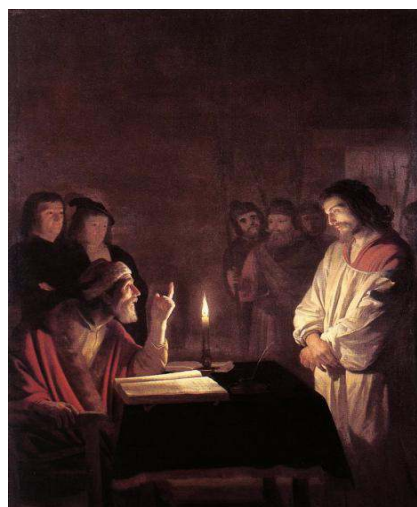


Figura 1. Cristo perante o Sumo Sacerdote (1617), de Gerhard van Honthorst.

Fonte: commons.wikimedia.org

Neste poema, Jesus Cristo verbaliza a sua tristeza e a sua falsa serenidade: ‘Mas eu não estou sereno, / finjo estar // Era então resignado / o meu olhar, / ou de tristeza e infinita pena / por me saber / acima dos mortais?’. E, por meio da sua voz, vemos o lado mais imperfeito de Cristo, no desprezo compassivo que sente pela humanidade.

Já no segundo poema, parece haver uma expansão deste estado de alma. Refiro-me ao poema “Uma Ceia”, que vem acompanhado pela pintura *Ceia em Emaús* (1606), de Caravaggio – e que alude ao episódio bíblico narrado no Evangelho de S. Lucas (24:13-35) sobre uma das primeiras aparições de Jesus após a ressurreição, depois da descoberta do seu túmulo vazio:

UMA CEIA

Ela servia-me algo que eu não vi,
e o olhar dele: atônito silêncio
no meu ombro

Como fui visto
sem ser visto eu?

Tenho a mão soerguida
e o dedo em paciente e costumeiro gesto,
esse com que me vestem
tantas vezes

Como fui visto
sem ser visto eu?

A mão que firma a mesa
em assombroso espanto
deixar-me-á dizer o que
não disse:

que não fui visto
sem ser visto eu?

Ah, poder despir-me
dos meus trajés,
aqueles que em divino
me transformam

e comer só o pão, em fome e paz,
encaixilhado a luz
deste retrato –

(AMARAL, 2019, p. 45).



Figura 2. Ceia em Emaús (1606), de Caravaggio.

Fonte: commons.wikimedia.org.

Neste caso, persiste a sua angústia por não ser visto ou compreendido com clareza – “Como fui visto / sem ser visto eu?” – neste refrão notamos um certo cansaço e desencanto. Reparem como Cristo deseja ser mero mortal, sem ter a responsabilidade do divino. “Ah, poder despir-me / dos meus trajés, / aqueles que em divino / me transformam // e comer só o pão, em fome e paz, / encailhado a luz / deste retrato –”. Porque como divino, ninguém o conhece verdadeiramente – só conhecemos aquilo que projetamos nele.

Dois últimos exemplos. A corporificação do masculino também é usada para abordar instâncias de sexualidade não normativa ausentes na representação tradicional de algumas figuras. O poema seguinte fala-nos da história de Davi e Golias, do Antigo Testamento. O poema “O Tr(i)unfo de David”, vem acompanhado pela pintura *David com a cabeça de Golias* (1606), de Guido Reni, e alude ao episódio bíblico (do Antigo Testamento) da morte do gigante Golias às mãos do pequeno David, que, com a sua astúcia, o vence acertando-lhe com uma pedra no olho (o seu ponto fraco). A pedra é o seu trunfo e o seu triunfo:

O TR(I)UNFO DE DAVID

*A minha obra-prima,
Murmurou*

*E contemplou-a,
em pose e quase tédio,
os dedos sussurrando-lhe
és minha*

Pois no centro da frente,
era o sinal:

*a pedra que a arrasara,
a sua obra-prima,
esquissada pela funda,
lançada por pincel*

*Mata-se sempre
aquilo que se ama,
diria um dia alguém,
no culminar do verso
e da paixão*

Ele, dentro do pânico



Figura 3. David com a cabeça de Golias (1606), de Guido Reni.
Fonte: commons.wikimedia.org

que o seu tédio fingia:
*é preciso odiar a força que se ama
para a poder matar.*

E às vezes sabe bem –

(AMARAL, 2019, p. 61).

Este poema de David subverte a representação tradicional da masculinidade, ao fazer-nos pensar que o feito do jovem David não foi tanto um ato de coragem e ferocidade, mas um ato de paixão e ódio – odiar a força com que se ama a coisa é a única forma de a matar ... e de a saborear, diz o poema, evocando a famosa frase de Oscar Wilde, “Each men kill the thing they love” [Os homens matam aquilo que amam], de *The Ballad of Reading Gaol* (1896). A noção de paixão e ódio também é interessante se lermos a pose homoerótica lânguida – *camp* – que Reni cria para David na respiração ofegante e na maneira como David demora o seu olhar em Golias.

Voltamos a encontrar uma atenção à dimensão homoerótica de figura históricas num outro livro, *Escuro* (2014), num poema dedicado ao Infante D. Henrique, o Navegador. Em “O Promontório”, encontramos o espectro do Infante D. Henrique, figura pioneira dos Descobrimentos, no promontório de Sagres, refletindo, na 1.ª pessoa, sobre a sua vida passada: as suas conquistas, as suas incertezas, as limitações do seu tempo, os seus amantes. Reminiscências de uma figura cansada, que apenas deseja poder finalmente desaparecer:

[...]
Há quem diga que dormi
com alguns desses amigos,
encostado aos seus corpos, no frio da noite.
Mas não tenho a certeza de nada,
aqui onde me encontro.

Olho ao longe os navios,
mas não me dizem nada.
[...]
Alimentei muitos sonhos,
maiores do que aqueles que sonhei
nas noites que a minha memória vislumbra.
Séculos que passaram sobre mim

disseram-me depois junto do mundo.
Mas o mundo era pequeno no meu tempo,
assim o imagino.

Como podem, pois,
os que depois de mim vieram
julgar-me assim, e ao meu mundo?

Com toda a certeza,
sei somente de mim aquilo que me sonharam.
E que este promontório só existe comigo
porque ali me puseram, de frente para ele.

E eu queria tanto estar-lhe de costas,
poder dormir e mergulhar no escuro.

(AMARAL, 2014, p. 36, 38).

Meu Senhor de Quê

A encenação ou apropriação do “masculino” na obra de Ana Luísa Amaral, enquanto gesto performativo, subverte e explora os complexos trânsitos entre o masculino e o feminino, o eu e o(s) outro(s), a realidade e a ficção. O movimento do “feminino” para o “masculino”, e o diálogo entre ambos, permite a Ana Luísa Amaral representar, recriar e ocupar o lugar do(s) outro(s), ao mesmo tempo que problematiza ou desconstrói o que histórica e culturalmente se convencionou ser a feminilidade e a masculinidade. O masculino é, assim, usado para simular autoridade (Aldo Mathias); para dar voz a um feminino que, porque criado pelo masculino, só tem existência no diálogo com este interlocutor (os poetas e as suas musas, a dama e o cavaleiro); para explorar a interioridade psicológica de figuras históricas ou míticas que sempre foram apresentadas de forma convencional, à luz de um ideal de masculinidade forte e heteronormativa, não havendo espaço para a articulação da dúvida íntima ou do desejo homoerótico (Jesus, Infante Dom Henrique); ou, finalmente, para revelar a porosidade das identidades, pois trocar de olhar implica sempre um trânsito duplo, uma afetação mútua e indelével. Travestimentos da voz, travessias sem regresso, transmutações irreversíveis.

Trocar de olhar em Ana Luísa Amaral é, também, um gesto político, que aspira a uma denúncia das injustiças e das desigualdades, aspirando a um universo de paridade, em que as diferenças sejam valoradas da mesma maneira. Trata-se, portanto, de pensar o modo como a poesia pode desmontar as hierarquias impostas pelos enquadramentos binários – ou seja, pela violência exercida sobre os corpos, sobre a identidade, sobre os papéis sexuais. Como escreve a autora num outro lugar, a literatura mostra-nos que “a linguagem é o espaço de excesso do nosso discurso, sempre ameaçado pelo hegemónico, seja ele cultural, universal ou nacional” (AMARAL, 2017, p. 86). Por isso a poesia é tão importante: a linguagem poética desobedece à regra e vai além dela, ativando esse excesso, esse “resto” que foi excluído ou silenciado nos discursos hegemónicos. Através da empatia, da insistência em pensar o Outro ativam-se novas gramáticas de olhar, de dizer e de sentir: sentir “como os outros”, sentir “pelos outros”, sentir “juntamente com os outros”, como sugere Sara Ahmed (AHMED, 2014, p. 41n9). Esta preocupação está presente na poesia de Ana Luísa Amaral desde o seu primeiro livro *Minha Senhora de Quê?* (1991), um livro em que se procurava já pensar a diferença e o direito à indefinição ou à dúvida. A questionação do sentido-de-si pode ser agora também pensada no masculino, se perguntarmos, com ela: *et pour cause*, Meu Senhor de Quê?

Referências

AMARAL, Ana Luísa. *Ágora*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2019.

AMARAL, Ana Luísa. *Arder a Palavra e Outros Incêndios*. Lisboa: Relógio de Água, 2017.

AMARAL, Ana Luísa. *Escuro*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2014.

AMARAL, Ana Luísa. *Vozes*. São Paulo: Iluminuras, 2013.

AMARAL, Ana Luísa. Próspero Morreu. Lisboa: Sextante, 2011.

AMARAL, Ana Luísa. *Inversos. Poesia 1990-2010*. Lisboa: Dom Quixote, 2010.

AHMED, Sara. *The Cultural Politics of Emotion*, 2nd edition. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014.

BARBOSA, Sara. Irene Lisboa-o sujeito e o tempo: Ainda tenho uma hora minha?. Lisboa: Edições Colibri, 2019.

BARRETO, José. Misoginia e Anti-feminismo em Fernando Pessoa. Lisboa: Ática, 2011.

CARMO, Carina Infante do. "A maior escritora de todos os portugueses segundo José Gomes Ferreira", *Relâmpago* n.º 31/32, outubro de 2012/abril, p. 43-58, 2013.

DAL FARRA, Maria Lúcia. "Novas Cartas para as Damas: Leitura de *A Dama e o Unicórnio*, de Maria Teresa Horta e de *Vozes*, de Ana Luísa Amaral", *Cadernos de Literatura Comparada*, n.º 35, p. 295-306, 2016.

EIRAS, Pedro. "A metamorfose interminável: Mário de Sá-Carneiro, «Feminina»", *Printemps* n.9, p. 81-88, 2016.

GILBERT, Sandra M. "Costumes of the Mind: Transvestism as Metaphor in Modern Literature", *Critical Inquiry*, vol. 7, no. 2, 1980, p. 391-417.

KAHN, Madeleine. *Narrative Transvestism in the Eighteenth-century English Novel*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1991.

KLOBUCKA, Anna. "A mulher que nunca foi: para um retrato bio-gráfico de Violante de Cysneiros", *Revista Colóquio/Letras*. Ensaio, n.º 117/118, setembro, p. 103-114, 1990.

MORÃO, Paula, *O Secreto e o Real: Ensaio sobre Literatura Portuguesa*. Lisboa: Campo da Comunicação, 2011.

ORPHEU, *Orpheu 2*. Preparação do texto e introdução de Maria Aliete Galhoz. 2.ª reedição. Lisboa: Edições Ática, 1979.

SÁ-CARNEIRO, Mário. *Poemas Completos*. Ed. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Assírio&Alvim, 2001.

SANTOS, Maria Irene Ramalho Sousa; AMARAL, Ana Luísa. "Sobre a «Escrita Feminina»". Coimbra: Oficina do CES. 90, 1997.

SIFUENTES-JÁUREGUI, Ben. *Transvestism, Masculinity, and Latin American Literature: Genders Share Flesh*. New York: Palgrave, 2002.

Recebido em 20 de novembro de 2020

Aceito em 15 de dezembro de 2020