

CORPO SILENCIADO E CLAUSURA FACE À LIBERTAÇÃO E LOUCURA: UMA LEITURA DE *AMBAS AS MÃOS SOBRE O CORPO* E *EMA* DE MARIA TERESA HORTA

MÔNICA SANT'ANNA

Universidade de Vigo

Grupo de Análise e Estudos da Literatura e da Tradutoloxía (GAELT)

RESUMO: Este artigo oferece uma análise das narrativas *Ambas as mãos sobre o corpo* e *Ema*, de Maria Teresa Horta, em que se observa como as mulheres foram marcadas e historicamente envolvidas numa teia de silêncio, submissão, clausura e obediência às figuras masculinas do pai e depois do marido. Observa-se uma metáfora do grande jogo de forças tecido, histórica e culturalmente, entre homens e mulheres e ao qual toda uma geração de mulheres se viu determinada. O presente trabalho destaca as protagonistas das referidas obras e evidencia o seu desejo de liberdade (de expressão, do uso de seu corpo, de sua voz e de um espaço físico) e a condição de loucura e clausura a que foram submetidas por quererem uma vida distinta das mulheres de várias gerações.

PALAVRAS-CHAVES: corpo, mulher, silêncio, liberdade, loucura.

SILENT BODY AND RECLUSIVENESS FOR FREEDOM AND MADNESS: A READING OF MARIA TERESA HORTA'S *AMBAS AS MÃOS SOBRE O CORPO* AND *EMA*

ABSTRACT: This article offers an analysis of two of Maria Teresa Horta's narrative titles *Ambas as mãos sobre o corpo* and *Ema*, where we observe that women were historically conditioned and trapped within a silent, submissive, reclusive and obedient web, under the male figures of the father and, thereafter, the husband. A metaphor can be seen in both titles, showing a great play of forces woven by men and women which determined a generation of women. This essay emphasises Maria Teresa Horta's female characters and demonstrates the desire for freedom (of expression, in the use of the body, the voice and physical space) and the submissiveness of women of different generations to madness and reclusive conditions because of their desire for a different life.

KEYWORDS: body, woman, silence, freedom, madness.

Os teus ouvidos estão enganados.
E os teus olhos.
E as tuas mãos.
E a tua boca anda mentindo.
Enganada pelos teus sentidos.
Faze silêncio no teu corpo.
E escuta-te.
Há uma verdadeira silenciosa dentro de ti.
A verdade sem palavras.
Que procuras inutilmente,
Há tanto tempo,
pelo teu corpo, que enlouqueceu.

CECÍLIA MEIRELES

Tomamos como ponto de partida este poema de Cecília Meireles incluído no livro *Cânticos* pela sua referência a silêncios, corpos, enlouquecimentos, mentiras e procuras da verdade sob um tom intimista e introspectivo. Salvando todas as distâncias em relação à sua poética e à de Maria Teresa Horta, ambas as autoras nos permitem observar com profundidade como os sentidos regem os nossos atos e como as mulheres foram marcada e historicamente envolvidas em uma teia de opressão e, em alguns casos, levadas à ausência e situações marginais. A portuguesa opta nas obras que sob esta epígrafe vamos comentar por uma outra linguagem, a da narrativa, não deixando nunca de destacar a relação entre o corpo e a palavra. Aliás, ao usar a narrativa faz deste gênero literário um espaço de inscrição e de afirmação da ausência de si e da voz feminina através de um corpo silenciado. Este exemplifica bem o resultado da existência de um jogo de forças que foi tecido entre homens e mulheres e ao qual toda uma geração de mulheres (precisamente aquela que Maria Teresa Horta recria nos seus romances) se viu determinada.

A figura do homem, apresentado via de regra como protagonista do contexto cultural, exibe-se na roupagem do marido mantenedor do lar dentro dos padrões culturais vigentes, mas também é ele um possuidor, dono do corpo/objeto feminino. Por sua vez, as personagens femininas sobre as quais vamos falar neste artigo aparecem em duas narrativas de Maria Teresa Horta — *Ambas as mãos sobre o corpo* e *Emma*, que retratam bem esse contexto de silêncio e submissão — e tornam-se portadoras de destinos pré-concebidos e cristalizados no contexto sócio-cultural, um ambiente distinto da luminosidade presente na escrita poética da autora em questão. Entre outras obras de ficção, destacam-se as duas referidas: a primeira dominada por um intimismo lânguido, onírico e pelo prazer sensual do texto; a segunda com um tom e som convulsi-

vos, como cinzelados pela palidez da morte, apavorado. Como manifesta a crítica literária Ana Marques Gastão (2005: 6):

E ainda o corpo no corpo da ficção de Maria Teresa Horta [...]. Se a poesia de Maria Teresa Horta é vital, a ficção dir-se-ia mortal. Existe o escuro e nele a matéria da escrita. Corpo, desejo, dor, amor, separação, abandono, violência, homicídio, loucura, indiferença... [...] tendo como personagens mulheres que falam do mundo como se vivessem dentro de um livro em monólogos gritantes, lentos, mordidos, ardidos, mulheres acolhidas em paisagens líquidas, indefinidas, povoadas de emoções, desconcertos e inconformações à sombra de um tão pouco amor. Os romances de Maria Teresa Horta são narrativas de arrepio da convencionalidade, tão frágeis quanto mortíferos, obsessivos na sua luminescência feminina e nocturna. Tudo se ilumina da sombra, de uma obscuridade essencial, distinta da meramente verbal, no adensamento das atmosferas plúmbeas, adequadas a estilhecimento, à perda do ser.

Aliás, permita-se-nos lembrar certas considerações acerca da evolução semântica da palavra silêncio a partir do próprio étimo: a língua latina distingue entre os termos de *tacere*, verbo cujo sujeito é uma pessoa e assinala a ausência de palavra relacionada com alguém (daí o francês *taire* ou na nossa língua vocábulos como *tácito*, *taciturno* ou *reticência*), referindo-se ao silenciamento verbal; e *silere*, verbo intransitivo, que não é aplicado apenas às pessoas, mas também à natureza, aos objetos, aos animais, designando de preferência a tranquilidade, a falta de movimento e perturbação de qualquer ruído. Assim, *silere* está relacionado principalmente com a solidão do indivíduo ou com a sua inserção num grupo onde a sua presença não tem qualquer afinidade, ninguém se preocupa ou se interessa pela sua presença.¹ Pretendemos ilustrar que os movimentos incessantes para tentar estabelecer uma conversa, *silere* e *tacere* alternam e participam no jogo do sentido de ambas as obras, conjugando-se com um terceiro aspecto, mais técnico, relacionado com a necessidade das pausas, para que a língua não fique submergida no excesso de palavras. As palavras e o silêncio misturam-se para chegarem a um intercâmbio. Quando o indivíduo cala, não deixa de comunicar, pois permite a circulação do sentido com a troca de olhares e emoções.

¹ Como é o caso da situação feminina, o silêncio, apesar de ser imposto, adquire a forma de caracterizar inerente à mulher e sua representatividade na sociedade patriarcal. Conforme Roland Barthes, o ato de calar-se, de recusar-se a falar, procura baldar opressões, intimidações, perigos do falar, da locutio.

Vale, então, observar o entrelaçamento «palavra-silêncio», quando vemos que cada palavra organiza o silêncio à sua maneira e dá um impulso próprio à troca, assim como também, da mesma forma o silêncio organiza a palavra fornecendo-lhe um ângulo particular; não poderiam estar um sem o outro sem se perderem, sem romperem a ligeireza da linguagem. Porém, quando este entrelaçamento é rompido, esta ruptura introduz uma espécie de mal-estar em um dos interlocutores, gerador de um conflito que se caracteriza pela ocupação do terreno mental do outro que impõe um silêncio forçado, resultado de um exercício de poder. E, partindo para a fronteira entre os gêneros, vemos que a comunicação esteve enquadrada num determinado estilo de comunicação: de acordo com as sociedades e de acordo com o seu estatuto, a mulher não possuía (ou não possui ainda, em algumas sociedades) a mesma amplitude da fala que tem o homem, fato marcado historicamente, registrado até mesmo na Bíblia, como em tantas e tantas passagens do apóstolo Paulo. Assim, a fala das mulheres nas nossas sociedades agiu, na maioria das vezes como um complemento da fala do homem, sempre subordinada a uma primeira enunciação masculina.

A comunicação verbal nas duas narrativas é um elemento quase que ausente, mas isto não quer dizer que não se chegue a estabelecer. Os gestos são tão bem marcados, tal como o olhar ou a postura física (de quase sempre estar presa a uma cama, a um ambiente escuro, ou mesmo, a aparente ausência). Os corpos, embora silenciados, falam a todo o momento, emitem mensagens acerca de seus valores, emoções e sentimentos, insatisfações e também revelam dores e desejos. Os movimentos corporais estão carregados de significações. Com efeito, na leitura das duas narrativas em foco de Maria Teresa Horta as atitudes das protagonistas (inclusive o silêncio) são bem eloquentes: falam, e falam alto, apesar de um contexto antagônico. Podemos dizer que o seu silêncio resulta marcado pelo que Foucault (2002: 40) designou como os três sistemas de exclusão do discurso:

- 1) Interdições, em que o filósofo distingue três tipos: *a*) o tabu do objeto ou palavra proibida, quando se observa a presença de assuntos dos quais não podemos falar, que não podem entrar em nosso discurso, entre os quais estão a sexualidade e a política; *b*) o ritual da circunstância: ocorre quando determinados discursos somente podem ser ditos em determinadas ocasiões; *c*) o direito privilegiado ou exclusivo do sujeito que fala: há determinados discursos que somente podem ser pronunciados por determinados sujeitos, o que evidencia uma postura de dominação.
- 2) Oposição razão *versus* loucura, que se observa quando um indivíduo diz algo que é proibido ou contraria alguma das interdições e é rotulado

como louco — para Foucault (2002: 43), louco é aquele cujo discurso não tem a mesma circulação que o dos outros, por exemplo, o de alguns cientistas ao longo da história, que ousaram negar certas verdades estabelecidas em determinada época.

- 3) Vontade de verdade, quer dizer, o desejo de que o discurso de cada um seja aceito, pois isso equivale a ter poder. Nem sempre precisa ser verdadeiro, bastando que a sua transmissão tenha este teor; de fato, o discurso patriarcal foi por muito tempo absorvido e aceito como o único correto e útil para as relações entre homens e mulheres. Ora, ocorre que, caso ele não seja aceito como verdade, corre o risco de ser excluído e, por sua vez, o sujeito ser considerado como louco.

Acrescentemos ainda a questão da auto-reclusão, que se apresenta como uma via de saída que as duas protagonistas utilizam e que, infelizmente, resulta no distanciamento do mundo real. Na falta de possibilidade de escapar da dominação e reclusão imposta, as protagonistas entregam-se ao silêncio, um silêncio que nestas obras de Maria Teresa Horta passam a ter força de voz. A repressão da palavra constitui assim um fechar-se em si mesmo e representa o preço da desigualdade de condição. «O silêncio é assim a “respiração”(o fôlego) da significação; um lugar de recuo necessário para que possa significar, para que o sentido faça sentido».²

ENTRELAÇANDO O DESTINO: *AMBAS AS MÃOS SOBRE O CORPO*

Efetivamente em *Ambas as mãos sobre o corpo* (1970), o primeiro romance redigido pela autora e publicado dez anos depois do seu livro inaugural de poesias *Espelho Inicial*, encontramos também o corpo como uma metáfora e, desta vez, de prisão; assim como agindo à maneira de um instrumento de crítica e denúncia da situação feminina. A autora lança mão do espelho como ponto

² Note-se que desde a teoria do discurso feminista, Hélène Cixous sublinha especialmente o motivo do silêncio em relação ao poder pelo uso da palavra pelo homem, alinhado de falocentrismo: «o falocentrismo é a solidariedade entre o logocentrismo e o falocentrismo», e que é necessário questionar de maneira que possamos romper com a estabilidade da estrutura masculina que passa por eterna-natural. Afirma também que é ao feminino que cabe a desarticulação deste sistema através do questionamento de toda a história — e de todas as histórias —, que tem passado por verdade universal (Macedo 2005: 65).

de apoio no processo de denúncia sobre a sua invisibilidade na sociedade e na família, como uma das conseqüências mais diretas do silêncio que foi imposto à mulher via comportamento. O fato de Maria Teresa Horta ter publicado regularmente crônicas literárias num jornal português estabeleceu um certo equívoco em torno deste livro: ele aparecia, para uma leitura mais desatenta, como uma seleção de tais crônicas, à maneira de uma coletânea de narrativas breves. Ora, o leitor de *Ambas as mãos sobre o corpo* tem de ultrapassar essa ambigüidade inicial e poderá comprovar que está perante um romance estrategicamente arquitetado e densamente estruturado.

Precisamente foi objeto de resenha crítica no volume fundacional da célebre *Colóquio Letras* e na pena de Eduardo Prado Coelho (1971: 89), quem já faz a seguinte advertência ao leitor: «Pode estar seguro, julgamos, de que tem perante si um dos livros mais pessoais da nossa literatura atual. Mas será necessário ter em conta que para avaliar corretamente a narrativa de Maria Teresa Horta, torna-se preciso empreender uma *leitura produtiva*». Esta primeira obra de ficção está dividida em três partes e, mesmo com uma seqüência aparentemente linear. Pode dizer-se, com efeito, que é um livro de momentos essenciais: ou melhor ainda, de dois grandes momentos através dos quais se nos conta a história de uma transformação. Ora, a fronteira entre ambos não será fácil (nem útil) delimitar com precisão. O que realmente parece importante é o mecanismo sutil da transição ou passagem da primeira para a segunda fase.

Conforme esta hipótese interpretativa, a primeira vem marcada principalmente pela profunda solidão da protagonista e pela sua ausência quanto aos outros personagens. Uma mulher, sujeito então passivo da narrativa, vive em um ambiente rígido e obscuro, de agressividade e de constante suspeita, o que se reflete bem em determinadas situações cotidianas. Cabe citar, por exemplo, a porção de tempo vivida à mesa das refeições:

À mesa ficava silenciosa e rígida, os olhos fixos no prato quase sempre lavrado, ou na toalha quase sempre bordada, fingindo alhear-se ou apenas dar atenção, os pulsos, as mãos assentes na mesa, os cotovelos alinhados, pegados ao dorso, ao vestido branco ou talvez amarelo-claro, de um tecido tão brando, de um amarelo tão diluído [...]. E ela, hirta, a contornar com os olhos o recorte do bordado [...] (Horta 1970: 37).

Aqui a solidão deriva fundamentalmente da ausência de pessoas com as quais possa estabelecer alguns laços mínimos de cumplicidade. No que diz respeito à segunda fase, tal solidão ainda está presente, mas já se consegue entre-

ver agora um certo horizonte de comunidade e comunicação. A distância de cada um aos outros continua a existir, mas transveste-se em forma de desatenções, gestos de cansaço, e difusas ameaças. Cada dia que passa figura-se como um combate contra o isolamento e o vazio: vazio sim, mas com os outros. Assim sendo, no início do livro encontramos uma mulher que foge paradoxalmente em direção a si própria para conhecer a sua personalidade autêntica, mas acaba por descobrir que não há no próprio interior dos indivíduos uma definição—limite de nós próprios e que, inclusive no abrigo da mais plena intimidade, a fuga continua. Destaca-se então com força a passividade, a elisão dum sujeito feminino absorvido pela realidade fragmentária e devorado pelo mundo que o rodeia, no momento seguinte deparamos com a emergência desse sujeito no interior do universo de palavras e de coisas que o mutilavam. Eis a consequência da transformação: a descoberta do outro como força positiva da relação e do desejo como elemento de surgimento e irradiação no espaço do mundo:

Oferecia o corpo com a mesma suavidade. As pernas esguias ou o ventre, tal como os seios e os ombros, tinham um contorno adolescente onde ela domava o vício, onde ela saltava, às vezes, o vício, com um torpor ou com uma liberdade total, uma necessidade extrema. E o gemido enchia a casa depois de sair mordido da sua boca [...] (Horta 1970: 94).

Lanço as mãos para a frente como se fosse cega e avanço na escuridão total do quarto em direcção à janela que tacteio até a conseguir abrir e o ar da noite me envolver mansamente o corpo (Horta 1970: 119).

Mas hoje aqui deitada nos teus braços, ainda não sei, nada sei do tempo que teremos amanhã que esperar (Horta 1970: 121).

Os dois momentos de que falamos apresentam-se com grandes pausas e com a presença de silêncios significativos, neste sentido interessa observar como este processo não é descrito em termos psicológicos facilmente referenciáveis. Podemos até afirmar que a protagonista é recoberta pelos fios que a dissimulam, desvendando e escondendo a sua arcaica matéria, sua nudez proibida, fonte de desejo e repulsa ao mesmo tempo, ela é simultaneamente metonímia e metáfora da mulher e do texto ficcional, naquilo que os dois têm de enigmático e lacunar. O processo sempre ocorre, com efeito, no interior do próprio sistema de enunciação. Escrita enigmática e enigma da escrita, lembrando o que comenta Sara Kofman (2006: 42) do texto ficcional enquanto enigma da feminilidade:

O enigma está em tudo, pois sempre postulado, está ausente em sua plenitude. Ele só se apresenta em sua deformação, através de uma cadeia de significantes

substitutivos, sempre substitutivos. Todo texto é uma lacuna, esburacado. Ele recobre suas lacunas com seu tecido, para dissimulá-las. O tecido que mascara, ao mesmo tempo revela, adaptando-se perfeitamente ao contorno daquilo que vela. [...] Se o enigma do texto está ligado a uma ruptura, a um recalque originário, a uma castração, à proibição do contato, pode-se afirmar que ele remete ao enigma por excelência e à feminilidade.

Num primeiro momento a protagonista nos é colocada, então, como um «não corpo», envolvido em véus, distanciando-se cuidadosamente das transformações, colocada à margem da cena e colocada no ambiente da cozinha e/ou da cama. Em *Ambas as mãos sobre o corpo* encontramos o enigma na própria protagonista, apresentada por um narrador onisciente que nos permite vivenciar um «quadro» que é mostrado como a vida de uma mulher presa a vários valores impostos — principalmente pelo fato de ser mulher: aparentar um bem-estar aos que visitam a casa, estar bela e evidenciar o «bom cumprimento» de sua missão ao mostrar uma casa bem ajeitada. Também este tipo de narração permite-nos chegar ao mais íntimo da consciência da protagonista que, aliás, não tem um nome expresso, é uma mulher inominada, que está ausente na maior parte do tempo, ausente de si, e com impossibilidade de ter lucidez: «ela sente-se como se dormisse já: uma total e completa lassidão» (Horta 1970: 18). Ou então não conseguia ver-se de maneira nítida, já que sempre que se olhava no espelho — lembre-se o motivo do espelho já presente desde o primeiro livro de Maria Teresa Horta — via-se de maneira difusa. Lançando mão de uma ou outra estratégia, insiste-se em que a protagonista não tinha autonomia sobre o seu corpo, tal como acontece no capítulo «A piscina»: «Deixava-se escorregar e a água tépida entreabria-se à medida que o corpo deslizava aderindo a ela, os braços e as pernas flexíveis, o corpo lento, os olhos sem expressão presos na água verde, reflexo do verde-ácido da piscina» (Horta 1970: 22).

A sua situação durante uma grande parte da narrativa é a de imobilidade: «A imobilidade quebrada apenas pelas pálpebras que descem agora a encobrir o olhar»; e de isolamento: «Nada mais lhe interessa para além da barreira ostensiva do isolamento que constrói, que diariamente constrói contra eles» (Horta 1970: 33). Como já explicamos acima, tal estado é provocado pela protagonista como a alternativa mais atenuante para continuar vivendo. No decorrer da narrativa e através do fluxo intenso de pensamentos da protagonista, delineamos seu perfil e identificamos a situação de opressão em que vive, o que, de certa maneira, permite-nos entender a sua «passividade» tanto no que diz respeito à fala como à impossibilidade de mover-se. E, embora com pausas e muito paulatinamente, a imobilidade se torna movimento e as mãos (ambas as mãos) se deixam sentir mais firmes sobre o corpo: «E as minhas mãos sobre o lençol caminham à procura do teu corpo, percorrem-no, brandas, primeiro

brandas e à medida que melhor te distingo no escuro do quarto, imóvel, aguardando-as, mergulho em ti a minha boca: as mãos a tropeçarem no desejo» (Horta 1970: 109).

ENTRELAÇANDO O DESTINO: *EMA*

No romance *Ema*, publicado em 1984, encontraremos a protagonista numa situação semelhante, aprisionada no espaço doméstico, sujeita à violência e silenciada pelos padrões comportamentais pré-estabelecidos no organograma social e familiar, composto essencialmente pelas figuras do marido, do pai e da mãe.³ No entanto, agora a narrativa já é construída de maneira diferente: ao contrário de *Ambas as mãos sobre o corpo*, não está dividido em capítulos, apresentando uma seqüência distinta com recuos no tempo e uma estrutura um pouco mais linear em relação à apresentação da seqüência dos fatos.

Não deixa de ser semelhante a um quebra-cabeças que o leitor vai construindo as poucas. Também com um narrador onipresente, deparamos com uma vida em paralelo com a da outra protagonista: opressão e violência doméstica. A alternativa encontrada para dar fim a esta situação é um tanto diferente, mas vem constituir igualmente uma espécie de provocação ao auto-isolamento, a uma «premeditada» fuga da situação em que vive. Em *Ema*, à personagem feminina não lhe é permitido mover-se, mas o fluxo de seus pensamentos é intensificado por questionamentos sobre o porquê desta maneira de viver: angústia que lhe pesa muito, principalmente por constatar que tal situação é repetida já há muitas gerações de mulheres de sua família.

Ema é mais um texto-mosaico centrado numa imagem de mulher diferente no modo de a problematizar, novo na forma de a exprimir. A protagonista *Ema* tem um nome (Ema), mas aparece também aprisionada nos valores vigentes de obediência e submissão à figura masculina do pai e depois do marido, algo muito marcado em sua educação dada pela mãe que dizia: «Menina

³ Configuração denunciada explícita e reiteradamente por várias escritoras feministas. Neste sentido permita-se-nos trazer aqui à memória, entre muitíssimas outras, uma autora coetânea de Maria Teresa Horta, também engajada e empenhada na revolta contra os mecanismos de imposição da sociedade patriarcal, Lygia Fagundes Telles, que enfatizou a questão da submissão da mulher particularmente na voz de uma personagem do seu livro *As meninas*, que profere a seguinte formulação emblemática: «Sempre fomos o que os homens disseram que nós éramos» (Telles 1978: 58).

em casa de seu pai, obedece. Como mulher deverá um dia obedecer em casa de seu marido» (Horta 1984: 38). Observamos aqui como a questão do nome tem um valor interpretativo importante: a protagonista de *Ambas as mãos sobre o corpo* não tem nome, é um ser anônimo e inominado, representando assim uma mulher inserida em sua rotina, em um único ambiente em que lhe é permitido viver, tal como acontece, e ocorre à maioria das mulheres por muito tempo: a casa. A ausência de nome parece colocá-la, portanto, como pertencente a um grupo em que não é permitida uma individualidade.

O nome é um «rótulo» de identificação social e, de forma simultânea, um sinal de individualidade. De alguma forma transmite um adjetivo abstrato ao seu portador, um atributo imposto pelo pai aos filhos e que pode até abrir ou fechar portas durante a sua caminhada (Obata 1994: 14). A autora preocupa-se em chamar a atenção sobre este fato perante o leitor, explicando que no caso de Ema, tem o mesmo nome da avó: «Deram-me o nome de Ema como o de minha avó: mãe de que mãe? Estive a morrer, sabe? Estive a morrer à nascença. Baptizaram-me à pressa e deram-me o nome de Ema» (Horta 1984:13).

É precisamente através dessa herança do nome da avó não lhe é permitido vivenciar a sua marca de individualidade, pois acaba por tornar inevitável na interpretação da obra uma relação de continuidade da situação em que ela viveu. O antropônimo vem preservar assim uma nítida relação de estado de percursos e experiências vitais das personagens femininas, talvez ainda na vida da filha que teve, também chamada Ema, assim como desfechos trágicos. Repare-se, de fato, como na boca da própria personagem se dá uma explicação desta questão:

Já a outra minha avó de quem nos vem o nome, de mulher para mulher em cada geração, avó perdida no tempo, há séculos morta, assassinada, havia tido um Natal de veneno e ódio; como eu? Há uma carta sua guardada numa caixa forrada a veludo que uma tia minha guardou vinda da avó de sua avó de quem a minha avó Ema era rima e amiga. Nela lhe contava esse Natal porque passara e onde começaram pressentimentos de sua morte.

Acredita que possamos viver várias vezes a mesma vida? Pois eu recusei-me a viver a mesma morte.

Acredita? (Horta 1984: 116).

Em *Ema* deparamos com uma encruzilhada de momentos temporais, de ambiguidades referenciais, de vozes e de olhares, onde essa protagonista feminina vai entrelaçando o seu destino com algumas imagens insistentes, que se

reproduz, de forma obsedante, desenhando o clima do universo em que se move a personagem, impondo-lhe à força uma clausura: a imagem da violação fálica, que lhe resulta repugnante e insuportável (ora real na representação violenta de uma sexualidade masculina que sobre ela se abate de maneira triunfante, ora simbólica na criação de objetos em que se joga o sentido de um espaço profanado). Tanto a essa violação fálica quanto ao apaziguamento do corpo que sempre perseguiu a mãe opõe-se uma longa série de referências: o regresso a seu próprio corpo; o erotismo solitário; a volúpia do envolvimento aquático; e uma gravidez sempre adiava:

Sou estéril já lhe disse? Pelo menos ele afirmava que eu era estéril. Os médicos nunca descobriram nada. Diziam que não havia nenhuma razão fisiológica para eu não engravidar. Ele comentava «até parece tirar prazer dessa recusa do teu corpo» e eu ria para dentro, aninhando-me nesse desobedecer à sua vontade. Nunca tive prazer com ele nem com nenhum homem aliás. A minha mãe dizia: «o prazer é coisa para homens», mas eu gozava-o. No meu corpo fazia-o com meus próprios dedos. Sempre que ele me violentava, me forçava, entrava em mim erecto de raiva pela minha constante recusa. Depois ia para a casa de banho onde me fechava horas a fio a masturbar-me, a vir-me. Quando voltava para o quarto já ele dormia nu sobre a cama e eu ficava a vê-lo, a olhá-lo na obscuridade» (Horta 1984: 33).

Mas, mesmo inserida neste ambiente, o narrador onisciente permite-nos conhecer o estado de «lucidez» de Ema quando, em seu fluxo contínuo de questionamentos e pensamentos revela o porquê de ter adiado precisamente essa gravidez, envolvida numa imagem de esterilidade e, afinal, vivida na náusea e no temor ao pensar numa continuidade feminina (como a dela). Elucubra sobre a situação em que vive, apresentando uma grande aflição ao saber que teve uma filha: «— É uma menina. — Não!» (Horta 1984: 76). Fica mesmo torturada pelo imenso medo de que na sua filha se volte a repetir tudo o que ela passou, ou a história da sua mãe, ou história da sua avó.

Uma das causas deste medo insiste-se em que é repetido através das gerações de mulheres e diz nomeadamente respeito à sexualidade. O silêncio e a submissão sobre esta parte tão importante na vida de um ser humano têm como consequência a violência fálica que acima referimos, algo que experimentou desde a primeira noite do casamento, noite de pesadelo e agressão:

À noite seria ainda pior: pânico. Pânico que cresceu à medida que a madrugada passava naquele pesadelo acordada – pesadelo de sangue e dor. Brutalidade. À medida

que o marido ia ordenando coisas: «Vá! Mais para trás! Assim. As pernas nos meus ombros. Se julgas que os teus gritos me comovem! Excitam-me, vês? Mas grita, grita que ninguém te virá acudir. Só eu te acudo, deste modo...» (Horta 1984: 74).

Mas, surpreendentemente, Ema cria mecanismos atenuantes a esta vivência: após cada violação refugiava-se no banheiro, num regresso ao seu próprio corpo. Perante a situação de não poder viver livremente a sua sexualidade, de não poder buscar o prazer com seu marido, porque isto é algo proibido e visto como imoral, só lhe resta tentar sentir o seu próprio corpo à procura do gozo:

Percorre com os dedos os seios húmidos, a barriga, o púbis, o interior dos lábios do corpo. Debaixo da água os seus dedos têm uma aspereza ao mesmo tempo macia que sempre a excitou desde criança.

Encosta a nuca na borda da banheira.

E os dedos continuam na sua festa envolvente e firme a arrancar-lhe aquele gemido surdo. Mais e mais à volta do clitóris que aflora para logo fugir a deter a adiar o orgasmo. De baixo para cima enfiando um pouco os outros dedos à porta da vagina a fazer mais facilmente entrar a água quente do banho e isso a enche dum gozo voraz que a faz subir o corpo as pernas escancaradas. Mas os dedos tornam sobre o clitóris e insistem num movimento lento e macio ao mesmo tempo sentindo-o grande e grosso e firme. Tenta parar adiar de novo. Tenta parar mas todo o corpo explode já não uma mas duas três vezes seguidas como é hábito (Horta 1984: 28).

A imposição fálica é uma forma detestável de clausura para Ema, quem, antes de provocar uma mudança em sua vida, busca respostas com a pessoa mais próxima e em quem mais confia, que é sua mãe. A ela pede auxílio e orientação perante a necessidade de enfrentar essas atitudes execrandas do marido e o seu próprio sofrimento. Mas não obterá uma resposta, pois a progenitora silencia-se e tenta fazer com que a indagadora faça o mesmo e chegue a aceitar as coisas nessas condições, apenas por uma única razão todo-poderosa que ultrapassa quaisquer leis, exclamando: «Que mal tem? É homem». De nada lhe servirá este primeiro desabafo e pedido de proteção:

— Que mal tem? É homem!

A mãe sorri troçando. E o coração de Ema pára de bater por segundos. De medo.

A quem deve então pedir auxílio?

— Mas eu tenho nojo.

— O nojo calca-se. Aprenda a disfarçar (Horta 1984: 42).

Ema desespera-se perante a constatação de falta de ajuda, de via de escape, e a descoberta de qual será realmente a sua predestinação: «A quem deverá pedir auxílio? — Recomeça a bordar calada sob o olhar vigilante da mãe. Não poderá então contar com ninguém. Nunca?» (Horta 1984: 42-43).

A autora da obra em foco sublinha a intensa angústia da protagonista quando esta comprova que está só, completamente sozinha, e que a herança que a mãe lhe oferece é a submissão e o silêncio na aceitação. Tudo o que ela recrimina e considera ignóbil é-lhe colocado como «normal», como bom, sendo justamente o contrário. Como já temos comentado em linhas anteriores, a hereditariedade de Ema e a continuidade de valores e hábitos que vivencia têm uma importância significativa, pois a sua história repete-se em gerações: desde a sua avó até ela própria e a sua filha, todas batizadas com o mesmo nome. Acrescentemos ainda a questão da auto-reclusão como via de escape de que tanto *Ambas as mãos sobre o corpo* e *Ema* se servem e, concretamente em relação à oposição entre loucura e razão, vemos um destaque para a segunda, que burla a interdição e ousa proferir um discurso distinto ao que lhe cabia como mulher, afastado da sua avó ou mãe. Precisamente o seu questionamento da tradição quanto ao *modus vivendi* da mulher e às suas normas não tem encaixe na sociedade em que vive e provoca a sua qualificação como louca.

Neste sentido, vale a pena lembrar uma entrevista de Maria Teresa Horta (Cantinho 2003) em que responde à pergunta sobre a presença da loucura em sua narrativa, um motivo aí recorrente, e ela afirma: «A relação mulher-loucura não sou eu que a invento, a sociedade é que tem vindo a relacioná-las, usando a loucura como pretexto para manietar a mulher, sempre que ela se ergue igual a si mesma e por isso diversa; recusando cumprir estereótipos, negando-se a repetir papéis ancestrais que a diminui, a ensombra e desfigura, preferindo expor a sua diferença e dessa maneira fragilizando-se». Ao reclamar o fim da hipocrisia social (regida pela «vontade de verdade» sob a sociedade patriarcal vigente) ou o fim da violência sexual que sofria de seu marido foi colocada à margem da palavra. Ema tentou usar a palavra, como a concebia, não como lhe impunham.

Tal como afirma David Le Breton (1999: 19), «a palavra é o único antídoto para as múltiplas formas de totalitarismo que procuram reduzir a sociedade ao silêncio, para impor uma mão de ferro sobre a circulação coletiva do sentido, neutralizando qualquer pensamento». Ora, Ema foi mais além da concessão de seu silêncio, procurando dar um fim a esta situação tão duramente vivenciada e que poderia ser (re)vivida por sua filha. Quanto a tal resolução volte-mos, ainda, à entrevista antes referida de Maria Teresa Horta (Cantinho 2003)

em que a autora declara: «mostro a loucura da mulher enquanto passagem do feminino de mãe para a filha, da passagem de testemunho de gerações de mulheres submetidas, a geração de mulheres que se querem diversas, mas que permanecem ensombradas, não sabendo usar a própria identidade».

Não podemos deixar de sublinhar, aliás, que nalgumas atitudes desta protagonista como, por exemplo, simular a existência de um amante ao escrever cartas anônimas carregadas de desejo, ecoam as de uma outra personagem célebre na história da literatura francesa e da literatura universal: a Emma do livro *Madame Bovary*, que Gustave Flaubert publicou em 1857, provocando um escândalo que mesmo acabou por levar o seu autor a um processo de julgamento como acusado de ofensa à moral e à religião (assim como Laurent Pichat, diretor da revista *Revue de Paris*, em que a história foi publicada pela primeira vez). Ali revela-se a personagem através dos gestos semeados ao longo do texto (Emma à janela, voltada para a praça de Yonville, Emma a bordar) e também «nas pulsões (des)controladas» (Emma recusando a rotina conjugal, a filha que a impacienta e a prende, num percurso, sempre insatisfeito, de mediação dos desejos), na sua relação com a palavra: «Emma rodeada pela linguagem ordenada dos outros, do universo masculino, incapaz de aceder à sua própria linguagem» (Cordeiro 1996: 99-100).

Resignação, proibição *versus* ansia de ler, «extravagância»... são todos contrastes que Flaubert foi desenhando com a sua pena e que se espelham na narrativa de Maria Teresa Horta. A autora portuguesa segue de perto e de forma bastante explícita a obra flaubertiana ao lado de outros romances portugueses em que também podemos observar uma «modernização, contemporaneização e aportuguesamento de *Madame Bovary*», tais como o de Agustina Bessa-Luis, em que outra jovem personagem Ema (aqui Ema Paiva, do período falido das vinhas do Douro, algures nos anos 80 do século xx) recebe mesmo a alcunha da Bovarilha. Este é-lhe atribuído por um futuro amante com conotações pejorativas, «com o desprendimento senhorial de que põe nome a um cão», mas ela aceita-o e inclusive durante algum tempo utiliza-a na encenação da sua própria vida. Ela torna-se também, imersa na sua beleza física, quase uma escultura, um mero objeto estético observado e, como mulher, é cada vez mais alienada de si própria nesse romance que leva por título *Vale Abraão* e que foi adaptado ao cinema por Manoel de Oliveira em 1993.

E também o mesmo nome de Ema vem lembrar a escritora Emma Santos, conterrânea de Maria Teresa Horta, que foi internada em psiquiátricos várias vezes, tida como louca, tal e qual como aconteceu com várias mulheres que, de alguma forma, destacaram-se por fazerem ouvir a sua voz. Esta atriz e auto-

ra teatral também foi «extravagante na sua época», aspecto que compartilhou com as suas personagens femininas. Na década de 70 ela escreveu e interpretou cenicamente a doença, a dor física e o sofrimento mental, denunciando as particularmente semelhanças entre a loucura dos métodos usados para o seu tratamento e a própria loucura. No seu teatro defrontamo-nos com a loucura das instituições psiquiátricas onde foi internada e onde lutou para recuperar uma voz que tinha sido apagada, uma voz que calaram os efeitos de medicamentos tomados à força. As peças teatrais de Ema Santos sublinham a solidão sentida entre as técnicas dos eletrochoques e a presença doutros doentes que tentavam uniformizar, que devoravam guloseimas e cigarros para acalmar ansiedades, lutar contra os instintos e aliviar-se da angústia que têm dentro de si.

Com efeito, critica-se explicitamente que estes já nem são agredidos porque deixam de existir. A imagem da loucura visualiza-se ali, de fato, como uma mulher alta, seminua (apenas coberta com roupas de cores e flores roxas ou cor-de-rosa) e, sobretudo, inchada pelas quantidades enormes de medicamentos ingeridos. A Loucura-Mulher apresenta-se como uma mulher que há muito que foi castrada, privada da linguagem, afirma-se na *Malcastrada* (Santos 1975). Sem dúvida alguma, dentro do campo da fortuna e recepção da obra desta dramaturga, ocupa um lugar de relevo a narrativa de Maria Teresa Horta.

Calar seria para Ema um consentimento, uma redução ao mutismo. Assim cada palavra sua proferida passou a ter a sua parte de ruído e a sua parte de silêncio e, tal como a situação requer, soa mais ou menos força segundo a dosagem de um ou de outro. O sentido pode ser abafado pelo ruído e valorizado pelo silêncio, mas também em sentido inverso, porque o significado de uma palavra nem sempre pode aparecer como absoluto, mas exatamente na forma e que faz reagir aquele que escuta, o que reforça a premissa de que o silêncio e a palavra não são contrários, um e outro são ativos e significantes, um discurso não poderia existir sem a sua ligação mútua. A repressão da palavra produz um fechar em si mesma — tal como ocorreu no momento inicial das suas narrativas, com as duas protagonistas — mas com um alto preço da desigualdade de condição.

Ema foi mais além da concessão de seu silêncio, procurou dar um fim a esta situação tão duramente vivenciada e que poderia ser (re)vivida por sua filha: matou seu marido que, pouco a pouco já a havia matado, quando a sua palavra foi ignorada, a sua palavra com seu valor de verdade anulado, sob o discurso da dominação. A protagonista de *Ambas as mãos sobre o corpo* também rompeu a «cadeia» de comportamentos e silêncios impostos: sai à rua, sai da clausura doméstica em manifesto presente no seu corpo, busca outros corpos e interlocutores — já se toca, já se sente com ambas as mãos sobre o corpo. As

protagonistas debateram-se por muito tempo entre o silêncio e a busca do diálogo, mas o diálogo tornou-se um monólogo interior de cada uma. Maria Teresa Horta, nestas narrativas, faz do espaço literário, mais uma vez, um espaço de inscrição e afirmação da voz feminina, num ambiente em que ainda permeia a hegemonia patriarcal e opressora.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, Roland (1996). *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva.
- BOURDIEU, Pierre (1999). *A dominação masculina*. Oeiras: Celta Editora.
- CANTINHO, Maria João (2003). «À conversa com Maria Teresa Horta». *Storm Magazine*. [Em linha] [31 março 2012] <<http://www.storm-magazine.com/novodb/arqmais.PHP?ID=261&SEC&SECN>>.
- COELHO, Eduardo Prado (1971). «Recensão crítica a *Ambas as Mãos sobre o Corpo*, de Maria Teresa Horta». *Revista Colóquio/Letras*, 91, 94-95.
- FOUCAULT, Michel (2002). *A Ordem do Discurso*. São Paulo: Loyola.
- GASTÃO, Ana Marques (2005). «Corpo solar e lunar no corpo do texto». *Revista de Cultura*. Fortaleza / São Paulo. [Em linha] [31 março 2012] <<http://www.revista.agulha.nom.br/ag46horta.htm>>.
- GILBER, Sandra; Gubar, Susan (1979). *La loca del desván: la escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- HORTA, Maria Teresa (1970). *Ambas as mãos sobre o corpo*. Lisboa: Mem-Martins/Europa-América.
- HORTA, Maria Teresa (1984). *Ema*. Lisboa: Edições Rolim.
- LE BRETON, David (1999). *Do silêncio*. Lisboa: Instituto Piaget.
- MACEDO, Ana Gabriela; Amaral, Ana Luísa (2005). *Dicionário da crítica feminista*. Porto: Afrontamento.
- MEIRELES, Cecília (1983). *Cânticos*. São Paulo: Moderna.
- OBATA, Regina (1994). *O livro dos nomes*. São Paulo: Nobel.
- OLIVEIRA, Cristina Cordeiro (1986). «Recensão crítica a *Ema*, de Maria Teresa Horta». *Revista Colóquio/Letras*, 91, 99-100. Lisboa: Fundação Gulbenkian.
- TELLES, Lygia Fagundes (1978). *As meninas*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- VELASCO MAÍLLO, Honorio M. (2007). *Cuerpo y espacio. Símbolos y metáforas, representación y expresividad en las culturas*. Madrid: Ed. Universitaria Ramón Areces.