

Labirintos Femininos na Poesia de Ana Luísa Amaral e de Amália Bautista

MARTA PESSANHA MASCARENHAS
Universidade de Porto¹

*Sozinha caminhei no labirinto
Aproximei meu rosto do silêncio e da treva
Para buscar a luz de um dia limpo*
Sophia de Mello Breyner Adresen

*Teseu, o herói, e, como todos os gregos heróicos, um
filho da puta (...)*
Jorge de Sena

*(E do palácio já saiu Teseu
Mapa e espada na mão.
Mas sem o fio.)*
Ana Luísa Amaral

Resumo

Neste artigo debruço-me sobre a poesia de Ana Luísa Amaral e de Amália Bautista sob uma perspetiva comparatista. Ambas as poéticas refletem um olhar feminista sobre o mito do labirinto, propondo uma revisão do cânone literário e dos arquétipos mitológicos. Ariadne é elevada ao estatuto de protagonista por ambas as poetisas e investida de um poder de agência que esteve soterrado sob a poeira da tradição sociocultural durante séculos.

Palavras-chave: Mito, labirinto, Ariadne, agência, arquétipos, cânone, tradição.

Segundo Armando Gnisci, “[I]a definición del mito (...) puede remontarse útilmente a la etimología griega del término *mythos*, que indica la palabra, el relato en su acepción ‘fabulosa’” (Gnisci, 1999: 144). Também para Pierre Brunel, “mito é narrativa” (*apud* Gnisci, 1999: 145), pelo que é com base nesta inequívoca relação que o mito etno-religioso passa a mito literarizado, ou seja, se transforma num texto literário com origem numa “*création collective orale archaïque decantée par le temps*” (Siganos *apud* Vilas-Boas, 2003: 247). Segundo Álvaro Manuel Machado e Daniel-Henri Pageaux, “de fundador nos planos histórico, social e religioso, o mito torna-se assim produtor de texto” (Machado/Pageaux, 2001: 105).

¹ Investigadora no Projeto “Novas Cartas Portuguesas – 40 Anos Depois” (Instituto de Literatura Comparada – Faculdade de Letras da Universidade do Porto).

Se para alguns teóricos, como é o caso de Mircea Eliade e de Claude Lévi-Strauss, esta transição entre narrativa oral e narrativa escrita se traduz numa degradação ou degeneração do relato mítico, outros sustentam opinião contrária. Para Pierre Brunel, a literatura e as artes em geral desempenham um papel primordial na conservação dos mitos, pois é através delas que estes sobrevivem e se atualizam.

O mito, enquanto “texto mitológico”, nas palavras de Dumézil, isto é, enquanto registo textual posterior à sua origem, “funciona em contextos variáveis e diferentemente segundo os contextos de reconstrução e receção” (Vilas-Boas, 2003: 246). Assim, sendo os mitos constructos culturais e funcionando como tal, isto é, como peças de um mosaico identitário, tanto a nível coletivo como individual, são passíveis de ser reabilitados literariamente sempre que sejam reunidas certas condições coletivas e/ ou individuais.

No caso da sua reativação poética por parte de um autor, o mito atua como metáfora, assumindo uma função simbólica de representação do seu universo individual. Nesta perspetiva, “o mito, criação colectiva, é, (...), também criação individual para o escritor e, nesse sentido o deve interpretar o investigador” (Machado/ Pageaux, 2001: 105). Por conseguinte, a releitura de um mito assume-se num texto literário como uma reinterpretação de modelos arquetípicos, num processo dinâmico de interseção, deslocação e adaptação de significados conferidos por um autor, enquanto indivíduo habitando um determinado espaço cultural e temporal.

O carácter polissémico do mito, trazido à luz pelos seus cruzamentos constantes com a história cultural e individual, prefigura aquilo a que Piero Boitani chamou “intertexto mitológico-literário-histórico” (*apud* Gnisci, 1999: 151) que põe em evidência as contínuas metamorfoses dos vários arquétipos míticos no imaginário ocidental. Esta característica do mito e seus mitemas obriga a que se fale, nomeadamente, “de *los* mitos del laberinto, al tener cada uno de ellos un arraigo cultural y al poder manifestar todos ellos un arquetipo común” (*Idem*, p.153), variando segundo “las modelaciones, personales o históricas, del imaginario de un escritor, de una época y de una cultura” (*Idem*, p.155) e prestando-se, assim, a infinitas leituras e interpretações.

Inscrito no polissistema literário, o mito não pode furtar-se à realidade extratextual, pelo que se cruza, como vimos, com a história das ideias, do imaginário coletivo e da sociedade em geral. É, pois, natural que cada corrente ideológica apresente uma versão própria dos arquétipos míticos, produzindo “puntos de vista inéditos (por ejemplo, el femenino)” (*Idem*, p.165) e determinando a forma como os mitos são transmitidos e mesmo selecionados.

A influência da cultura grega faz-se sentir um pouco por todo o mundo ocidental, porém a sua importância na cultura ibérica é particularmente significativa. A pureza estética do modelo helénico serviu praticamente a poesia de todas as épocas e a Pós-modernidade não é exceção. A sua intemporalidade traduz-se no modo como os modelos arquetípicos, sob a forma de mitos e seus mitemas, têm sido reciclados na atualidade, sendo reescritos de acordo com as

agendas de cada autor e corrente.

Enquanto veículos de um saber agregador, os mitos assumem-se como meios privilegiados de reflexão sobre o real e o facto de encerrarem em si uma grande dose de ambiguidade confere-lhes uma capacidade generativa inesgotável. Assim, os elementos simbólicos que encerram tornaram-se, ao longo dos tempos, uma fonte inesgotável de inspiração poética.

No caso da escrita contemporânea de mulheres (e especificamente no caso de autoras cujo contexto cultural, geográfico e histórico é marcado pela tradição clássica), o recuperar da mitologia grega faz-se frequentemente mediante uma linha político-ideológica que poderá ser mais ou menos óbvia. Sob um pretexto estético esconde-se, muitas vezes, um objetivo ético, uma agenda política através da qual se procura repensar esse modelo de memória e identidade comuns, bem como denunciar e corrigir injustiças sedimentadas nas sociedades ocidentais.

Este poder de agência, que prefigura um desejo de mudança e também a denúncia de situações de opressão, é bastante óbvio na poesia de Ana Luísa Amaral² e de Amália Bautista³, duas poetisas que partilham não só um espaço cultural (que assenta como referimos, numa tradição greco-latina), coincidente com um espaço geográfico comum (são ambas ibéricas), mas também um espaço temporal (nasceram com uma diferença de poucos anos entre si).

De facto, a ligação à cultura clássica é profunda e marca indelevelmente o universo poético de ambas as autoras. Em ambas as obras poéticas, este sedimento histórico-cultural é desconstruído e refeito ironicamente com propósitos muito claros de questionamento dos pressupostos em que assenta essa mesma tradição, nomeadamente, o de desmontar o ideal estético de pureza e equilíbrio como modelo do mundo e o de denunciar o carácter muitas vezes misógino dessa visão de mundo. Desconstruir o cânone estético-literário, arrasando as suas bases político-culturais, assume, na poesia de ambas as autoras, uma premência ideológica de agência sublimada por uma poética depurada, de grande efeito estético. Segundo Maria Irene Ramalho de Sousa Santos, no Prefácio à obra de Ana Luísa Amaral, *Minha Senhora de Quê* (1999), “[u]ma prática de reinventar a tradição virando-a do avesso pressupõe um conhecimento minucioso da tradição e implica também a reinvenção da própria teoria poética” (*apud* Amaral, 1999: 10). O mesmo se poderia dizer em relação a Amália Bautista, cuja poesia deixa entrever uma mecânica de pensamento muito semelhante.

O diálogo com um tempo mítico e absoluto faz-se através da subversão da visão tradicional e da proposta de novas leituras dos mitos com vista a apreender o real sob uma perspectiva outra e a expor a ininteligibilidade do mundo. O mito do labirinto surge, então, na obra poética de ambas as poetisas como a metáfora ideal para ilustrar o caos, a disforia e a ambiguidade que caracteriza uma certa mundividência contemporânea.

Os labirintos semânticos traduzem um universo labiríntico que o sujeito é

² Ana Luísa Amaral, poeta portuguesa, nascida em Lisboa, em 1956, começa a publicar em 1990.

³ Amália Bautista, poeta espanhola, nascida em Madrid, em 1962, começa a publicar em 1988.

forçado a dominar para poder sobreviver. Quem percorre o labirinto e quem se esconde no seu interior são determinantes para o resultado final. Nesta perspetiva, os mitemas que compõem o mito do labirinto assumem uma importância vital tanto na obra de Ana Luísa Amaral como na de Amália Bautista. Teseu, Ariadne e o fio, e o Minotauro são personagens centrais no *corpus* poético selecionado⁴. Contudo, embora as figuras mitológicas mantenham a sua essência, os seus papéis foram redistribuídos e reescritos pelas duas poetisas que propõem modelos de agência alternativos, numa lógica de subversão da tradição falocêntrica. A mitologia grega atua, assim, como o catalisador de um discurso político-ideológico.

1. O Labirinto

O labirinto assume uma carga simbólica poderosa tanto na obra de Amália Bautista como na de Ana Luísa Amaral. A perceção do espaço labiríntico revela uma visão parcial que não permite ao sujeito poético uma orientação precisa. O labirinto, que o eu lírico percorre à procura de si mesmo, de respostas, de soluções, enquanto metáfora da existência representa a contingência, o desconhecido que se esconde por detrás de cada esquina, de cada bifurcação.

Num poema de Amália Bautista, “Hilos de Seda”, o eu lírico assume a voz de Dédalo dando-nos conta da sua terrível obra e dos seus meandros insondáveis que escondem perigos imprevistos, dissimulados por uma aparente normalidade geométrica e clara.

Construyo siempre mundos más o menos claros
Más o menos perfectos, más o menos
Geométricos. Construyo siempre mundos
Dignos de las peores pesadillas. (Bautista, 2004: 30)

Para esta poetisa, o labirinto assume múltiplas formas. Além deste mundo, desenhado a régua e esquadro, cuja aparente perfeição funciona como uma armadilha, o labirinto pode também tomar a forma de “un túnel sin salida”; de um “bosque de púas”, de um “pozo” (Bautista, 2004: 57) ou ainda transformar-se em “ciudades sin luz [como] pesadillas/ que no terminan cuando acaba el sueño” (*Ibidem*), em cujos meandros o sujeito poético, incapaz de vislumbrar “ni luz al outro lado de las sombras/ ni salida (...), ni esperanza” (Bautista, 2004: 21), caminha penosamente, ao acaso. “Hasta cuando perdida en laberintos?” (Bautista, 2004: 57), pergunta o eu lírico, na ânsia de encontrar uma saída.

Note-se que, na poesia de Amália Bautista, o sujeito poético assume-se quase sempre no feminino. A voz poética dá-nos, na maioria dos casos, uma perspetiva feminina do mito, apresentando uma versão subversiva do discurso dominante.

⁴ Outras tradições cruzam as obras de ambas as autoras, porém a sua análise não cabe no âmbito deste estudo.

Significativamente, quem nos fala agora é Ariadne. É ela quem entra no labirinto, “porque el abismo/ implacable [la] llama” (Bautista, 2004: 13), inexoravelmente. O labirinto simboliza o seu percurso individual, “un camino que deb[e] recurrer” (*Ibidem*) para atingir o seu objetivo, porém, esse caminho tem de pressupor uma escolha própria e não ser um caminho de sentido obrigatório, imposto por algo ou por alguém:

Que el camino que tomes sea siempre elegido
Entre dos por lo menos. (Bautista, 2004: 15)

O sujeito poético apenas poderá salvar-se se tomar o destino nas suas próprias mãos e enfrentar os seus fantasmas (sob a forma de Minotauro? Ou de Teseu?). Ariadne deixa de ser a mulher passiva, que espera pelo seu herói, para se tornar uma mulher assertiva, atuante, capaz de vencer os seus medos e de decidir o seu próprio caminho. No poema “El Bosque”, o sujeito diz-nos:

Voy cruzando este bosque solitário,
cruzo este inmenso bosque siempre sola.
(...)
A veces pienso que es un laberinto
Porque no veo huellas ni señales
Que hagan reconocer el recorrido. (Bautista, 2004: 53)

Apesar da solidão, a Ariadne de Amalia Bautista caminha sem se deter por terreno não cartografado, deixando para trás a visão tradicional masculina da mulher que aguarda pacientemente que o destino vá ao seu encontro, e resgatando, desta forma, a subjetividade feminina ao feudo patriarcal à medida que avança. O caminho percorrido através do universo exterior, do bosque labiríntico, mostramos a geografia do seu universo interior e da forma como se processa a construção da sua identidade.

No que diz respeito à obra de Ana Luísa Amaral são muitos os poemas que remetem para o mito do labirinto nos quais a poetisa reescreve tanto o mito como os seus mitemas, sempre numa perspetiva irónica de subversão da tradição.

O labirinto, na poesia da autora portuguesa, serve de cenário para a atuação do sujeito poético. Este parece ser, na maior parte dos casos, um espaço físico construído (o palácio minóico?). No poema “Claridades”, o sujeito não pode evitar um sentimento de perturbação perante o caminho que deve percorrer, constituído por “corredores negros, ao fundo nem/ janela” (Amaral, 2001: 49). No poema “Espaços”, a perceção que temos do espaço físico, metáfora do espaço psicológico, é acompanhada de um sentimento claustrofóbico de confinamento, ainda que não haja qualquer obstáculo a impedir a liberdade, uma vez que a porta se encontra aberta para o labirinto. Na verdade, esta é dispensável (pode até servir de “madeiramento para fogo”, uma vez que não cumpre a sua função de barreira ou divisão entre espaços). O sujeito poético parece sentir-se dividido entre o seu universo familiar, a sua zona de (des)conforto, simbolizado pelo seu quarto, e

atravessar a porta em direção ao desconhecido de onde lhe chegam ecos de sinfonias (a Dança dos Grous?):

(...) só a porta
do meu quarto
A abrir-se noutras
portas dando para outros
quartos e um corredor ao fundo

Não havia janelas nem
silêncios: sinfonias por dentro
a rasgar o silêncio

A porta do meu quarto
já nem porta: madeiramento
para o fogo (Amaral, 1999: 18)

Mas existem outros labirintos na poesia de Ana Luísa Amaral. Na obra *Imagens*, a poetisa propõe uma outra releitura do mito. Esta versão, que parece indiciar uma traição de Teseu ao rei Minos para poder ficar com Ariadne, divide-se em três momentos a que correspondem três poemas diferentes e aos quais a poetisa chama respetivamente Primeiro, Segundo e Terceiro Labirinto.

No "Primeiro Labirinto" (Amaral, 2000: 13) assiste-se ao aparente idílio amoroso entre Teseu e Ariadne. À inquietação de Teseu, Ariadne responde: "Nada" e "Teseu descansa[...]"; sossegando o seu coração do temor de ser perseguido (por Minos a cobrar a traição?). Aqui, o "azul de labirinto" parece remeter para o mediterrâneo, que os amantes perscrutam no terror de serem descobertos. Nesta versão, Teseu parece ter faltado à promessa de matar o Minotauro e ficado para sempre na ilha com Ariadne. Esta releitura parece ir ao encontro da prece pungente do sujeito poético do poema "Cuéntamelo outra vez...", de Amalia Bautista, que rejeitando a versão original do mito, sonha com uma versão mais feliz:

Cuéntamelo otra vez, es tan hermoso
que no me canso nunca de escucharlo.
Repíteme otra vez que la pareja
del cuento fue feliz hasta la muerte,
(...) que a él ni siquiera
se le ocurrió engañarla. Y no te olvides
de que, a pesar del tiempo e de los problemas,
se seguían besando cada noche.
Cuéntamelo mil veces, por favor:
Es la historia más bella que conozco. (Bautista, 1999)

No "Segundo Labirinto" (Amaral, 2000: 17), o sujeito poético parece continuar a ser Ariadne, ainda vigilante, sossegando-se a ela própria numa espécie de monólogo interior que culmina com um "Nada" que quase podemos ouvir, como um sussurro. Neste segundo momento, o sujeito enunciador parece não estar certo

dos seus próprios sentimentos. De facto, no “Terceiro Labirinto” (Amaral, 2000: 29), vemos uma Ariadne que, deixando vencer-se pelo “sono” parece baixar a guarda e aceitar o seu papel, detendo-se “no bordado e em labirinto” que parece ter-se transformado num espaço familiar, doméstico e desprovido de mistério. Mas, o facto de o sujeito aparentemente se conformar com o seu papel doméstico (domesticado?), “adormecendo a língua,/ devagar”, parece forçado, contrário à sua natureza - algo de “pasmado o sol/ [e] torná-lo coisa igual/ a queijo ou circular pequeno almoço”. Na verdade, o ato de “[adormecer] a língua,/ devagar” indicia uma ação autoimposta, de repressão dos seus verdadeiros sentimentos, e a redução do astro-rei a um simples alimento produzido tradicionalmente por mãos femininas parece denotar uma depreciação imposta da subjetividade de Ariadne. Este suposto ato de submissão ao papel que dela se espera remete para um poema de Amália Bautista, no qual o sujeito poético, numa atitude de idêntica abnegação, diz:

Cada dia me digo, susurrando,
Mantén el equilibrio. Todo acecha. (Bautista, 2004: 37)

Contudo esta atitude de resignação feminina é apenas aparente, pois ela contém já a semente da revolta, a consciência de si, a confirmar o princípio foucaultiano que nos diz que onde há opressão, há possibilidade de resistência. Para as autoras, o recurso ao arquétipo da mulher doméstica(da) é assumidamente uma estratégia subversiva, já que esta se encontra numa posição privilegiada para questionar o *status quo* e para desconstruir os estereótipos femininos disseminados pelo discurso dominante. O assumir de um papel tradicionalmente feminino subverte a lógica do sistema hegemónico sem, muitas vezes, haver a necessidade de assumir um género definido, especialmente na poesia de Ana Luísa Amaral.

2. Ariadne e o fio

Na poesia de ambas as autoras, independentemente da forma que assumem os labirintos, do facto de quem entra neles ser a própria Ariadne ou Teseu, ou de quem o habita ser um Minotauro perigoso ou amável, a figura central é sempre Ariadne. Não a Ariadne passiva e romântica do mito tradicional, mas uma Ariadne que, embora apaixonada, é uma mulher assertiva e forte, o verdadeiro agente desta nova versão do mito do labirinto.

Na obra poética de Amália Bautista é possível seguir o percurso de um sujeito identificável com Ariadne através de várias composições. Primeiramente, este sujeito surge-nos como a mulher apaixonada por Teseu, a quem confessa o seu desejo de “Ver el alba con [él] / Ver con [él] la noche/ Y ver de nuevo el alba/ En la luz de [s]us ojos” (Bautista, 2004: 41), em consonância com o que se pode inferir das palavras do sujeito poético do poema “Memórias e Magias”, de Ana Luísa Amaral. Neste poema, o sujeito poético assume a identidade de várias mulheres da Antiguidade Clássica, sendo uma delas, Ariadne, que diz ao amado: “Mas que o destino pouco/ nos fizesse:/ [senão dar-nos] o infinito/ [pelo menos]

(...) o possível” (Amaral, 2002: 75).

Contudo, tanto na poesia de Ana Luísa como na de Amália, os sujeitos poéticos parecem recuar perante este amor ou aquilo que ele representa e o que delas exige enquanto mulheres. Num poema de Amália Bautista, Ariadne diz-nos em tom de confiança como conhecera “a un tipo tan raro/ (...) que estaba condenado de por vida/ a soportar el peso de una enorme/ piedra sobre sus hombros/ y que nunca lograria llevarla a su destino” (Bautista, 2004: 36). O sujeito poético não ousa admiti-lo em voz alta, mas pensa: “Y qué crees que hago com estos hilos? (*Ibidem*). Ariadne tem em sua posse o novelo de fio que poderá salvar Teseu, mas a forma irónica como parece formular a pergunta encerra já em si a resposta. Na verdade, a lenda de Sísifo e o facto de a pedra nunca chegar ao seu destino é a alegoria perfeita para esta reformulação do mito de Ariadne, em que o fio salvador parece igualmente nunca chegar ao seu destinatário.

Este episódio tem o seu paralelo, em Ana Luísa Amaral, no poema “Em Creta, com o Dinossauro” (Amaral, 1995: 84), no qual o sujeito poético descreve a forma como Ariadne traria “o fio! / pouco solene/ e debaixo do braço”, indiciando, desde logo, a falta de convicção na tarefa. Essa ideia é reforçada, logo a seguir, quando nos transmite o que terá dito Ariadne em relação ao fio: “Para guiar Teseu’ (...) / E depois, / piscando o olho (...) / ‘Ou para o confundir’”. Em seguida tomamos conhecimento de que, talvez, distraída pelo sol e pela companhia, “esquecia Ariadne derivações/ de mito” com brindes de retsina (o fio abandonado, de forma casual, talvez sobre um cadeira de esplanada e Teseu saindo do palácio sem o precioso novelo). Mas o esquecimento parece intencional, uma vez que “Ariadne sorri/ e, olha, o novelo/ inteiro:/ ainda deste lado”. (Amaral, 1998: 75).

A explicação para a mudança na disposição amorosa de Ariadne parece encontrar-se, em Ana Luísa Amaral, na forma como a sua Ariadne antecipa “A traição!” (Amaral, 1995: 86) de Teseu, que “o levaria a abandoná-la em Naxos” (*Ibidem*), caso ela o salvasse.

Na poesia de Amália Bautista, pelo contrário, o sujeito poético parece não ter suspeitado da intenção de Teseu e acaba por ser, de facto, abandonada. Ariadne parece ter optado por penetrar ela própria no labirinto e enfrentar os seus perigos como prova incontestável do seu amor. Fá-lo consciente de que a sua vida “pende de um frágil hilo y de un azar injusto” (Bautista, 2004: 36), mas com a esperança de conseguir “hallar una salida” (*idem*, p.53) e que o ser amado se encontre do outro lado, à sua espera, “y que quier[a] cuidar[l]e, y que [l]e bese/ cada arañazo” (*idem*, p.54).

Porém, ainda que não tivesse havido “señal alguna que [l]e hablara/ del dolor, de la angustia y del desastre” (*idem*, p.6) e pelo facto de que “en aquel tiempo [no hubiera] nadie más inocente que [ella]” (*Ibidem*), perante a evidência do abandono e da sua própria ingenuidade, a diáfana Ariadne transforma-se numa Fúria vingativa e sanguinária.

Apenas a sede de vingança pode justificar tão radical alteração no comportamento do sujeito poético. No poema “A Dieta” (Bautista, 2004: 28), o

sujeito poético diz perversamente: “Me acosté sin cenar, Y aquella noche/ Soñé que te comía el corazón”, indo ao ponto de descrever a forma como o coração do ser amado seria devorado como de uma fruta sumarenta se tratasse. A violência e a crueza da imagem são absolutamente inequívocas. Ariadne deixa de ser o ser submisso que aceita passivamente o seu papel de vítima para se transformar num ser terrível, capaz de sonhar com um ato canibal. A poetisa faz explodir os mitos femininos, dotando abertamente o eu lírico presente neste poema do direito à indignação e à vingança (ainda que no plano simbólico) tradicionalmente atribuídas aos homens, na literatura como na vida.

Na sua revisão da figura de Ariadne, Ana Luísa Amaral e Amália Bautista rasuram a visão masculina da mulher abandonada e passiva, cujo destino é determinado pelas ações de outros. O arquétipo é recriado de forma subversiva e através da sua evolução é possível perceber a força indomável que lhe subjaz. Na obra de ambas as poetisas ibéricas, a construção da identidade da figura de Ariadne passa pela reiteração de uma subjetividade feminina fortíssima, em constante devir. Prova disso é a forma como o sujeito poético se afirma como mulher e interage com as outras figuras mitológicas.

3. Teseu e o Minotauro

Na poesia da poetisa espanhola, Teseu é uma figura que simboliza o passado irremediavelmente perdido e doloroso. No poema “Ver el Sol”, o eu lírico assume a forma de uma Ariadne amargurada, dolorida, que reconhece o logro do seu amor:

Era todo mentira y me convenzo
en el momento más inoportuno.
El amor no era amor. Eran los besos
una manera de apagar la sed. (Bautista, 2004: 12)

O ser amado é recordado como um “ser, más oscuro, que la noche/ más oscura del alma” (Bautista, 2004: 34), aquele que destila um veneno capaz de matar a fé, a esperança e o próprio amor (Bautista, 2004: 24). Teseu traz à memória do sujeito poético a dor do abandono, apenas mitigada pelo desejo de vingança que assume a forma de mais um sonho de um simbolismo macabro. “Tú me besabas con los labios fríos/ (...) / Supongo que sería por la muerte” (Bautista, 2004: 28). A causa da morte de Teseu não é clara, mas é grande a probabilidade de ter sido oferecido ao Minotauro por Ariadne.

No caso da poesia de Ana Luísa Amaral, o sacrifício de Teseu ao Minotauro é evidente. O facto de Ariadne, sorrindo, se deter calmamente a beber resina com o fio descansando ao seu lado, em vez de ir ao encontro de Teseu, é confirmado pelo sujeito enunciador do poema “Em Creta com o Dinossauro” que nos garante que “do Palácio já saiu Teseu./ Mapa e espada na mão./ Mas sem o fio” (Amaral, 1995: 87), atestando de forma inequívoca como Ariadne nega intencionalmente a salvação a Teseu. A sua sorte é ditada por uma Ariadne que personifica todas as mulheres vítimas de algum tipo de traição, que lança mão de uma justiça

implacável ao ser responsável pela morte de “teseus aos milhares” (Amaral, 1999: 54). Tal como na poesia de Amália, eles sofrem uma morte violenta, “despedaçados/ [por] sábios minotauros inspirados/ por fios opacos e fosforescentes” (*Ibidem*) que lhes são fornecidos por Ariadne sedentas de vingança. Esta versão é reiterada por outro poema significativamente intitulado “Segunda Versão”, no qual se pode ouvir Ariadne dizer ao Minotauro: “Toma” (...) / dando-lhe o passaporte para a luz” (Amaral, 2000: 43), sob a forma do precioso fio, como recompensa da morte de Teseu.

No poema “Utopias Respiráveis”, já anteriormente citado, o sujeito poético faz-nos saber que o Minotauro, guiado pelo fio da salvação que Ariadne lhe entrega, “[sai] à praça do saber das gentes” (Amaral, 1999: 54, ficando livre para “beberica[r] calmo [um] café / servido por meteco” (Amaral, 1995: 85) na companhia da própria Ariadne e do sujeito enunciador que, à vista de tão mitológico animal, o toma por um dinossauro, aliás, animal simpático “de olho macio e muito social” (*Ibidem*).

Pelo contrário, na poesia de Amália Bautista, a presença do Minotauro é uma sombra negra, cuja presença apenas se adivinha. No poema “El Bosque”, o Minotauro assume toda a carga negativa que tradicionalmente se lhe atribui: a criatura apenas se pressente como uma “atroz pesadilla” (Bautista, 2004: 13) e na inóspita floresta pode ver-se um rasto de sangue, cuja proveniência o eu lírico não consegue discernir:

Si encuentro sangre en las espinas, dudo
si es mi sangre o la sangre de cualquiera
que ande también perdido en este bosque. (Bautista, 2004: 13)

O sujeito enunciador, que se transfigura numa Ariadne magnânima e compassiva (mas não passiva), penetra voluntariamente neste labirinto de espinhos e catos, que lhe “rasgan/ la piel a cada paso, que [l]e rompen/la voluntad y la esperanza” (*Ibidem*), talvez movida por um súbito arrependimento e pelo desejo de reparar o facto de ter negado o fio a Teseu. Ariadne mostra assim o seu ascendente moral, recusando descer ao nível do traidor e reclamar uma vingança mesquinha.

No entanto, a dificuldade do seu percurso é agravada pelo medo da presença ferina que pressente, mas que não vê. O eu lírico tem consciência de que é uma questão de tempo até a besta reclamar o seu tributo de sangue. Em suspenso fica a dúvida de quem será o sacrificado: Ariadne ou Teseu? Mas, Ariadne consegue sair do labirinto e salvar-se, apesar das adversidades, porém, a esperança de encontrar Teseu “al otro lado” parece não se concretizar, pois, percebemos que ela acaba por abandonar Creta sozinha. No poema “Como Velas de Un Barco”, o sujeito enunciador diz-nos: “Hace años/ que viajo sola a bordo de esta nave [...] a pesar de que el viento es favorable”. Durante algum tempo Ariadne parece vogar ao sabor das ondas, refletindo talvez sobre os seus atos, porém, cedo recupera e reafirma o seu desejo de chegar a bom porto e de, assim, seguir em frente com a sua vida, apesar do trágico desfecho.

A Ariadne que protagoniza estes poemas de ambas as poetisas prefigura-se

como aquela que traça o seu destino, mas também o de Teseu e, em certa medida, o do próprio Minotauro. O seu percurso, feito por vezes de avanços e recuos, é decidido por si e cumprido integralmente com a ajuda do fio que recusa a Teseu. Estas reconfigurações de Ariadne poderão fazer algumas concessões, arrepender-se, por vezes, até, mas não se desviam um milímetro do seu objetivo: "llegar a puerto" (*Ibidem*), "incend[iadas] do lume/ da chegada" (Amaral, 1998: 66), do fogo indomável que anima a atingir a sua meta.

É esse poder protagonizado pela revisão da figura de Ariadne em ambas as obras poéticas, que lhes permite dissiparem as brumas ("de Avalon") que escondem as mulheres que a tradição impediu de se tornarem mitos (Amaral, 2001: 61-2). Para tal, as autoras empreendem um autêntico "moderno e feroz auto-de-fé" (Amaral, 2002: 50) das versões propaladas pelo poder falocêntrico, "destroz[ando] las costumbres" enraizados (Bautista *apud* Magalhães, 2004: 32) para, assim, "reverter[em] o padrão" (Amaral, 2007: 46) instituído.

Através da invocação de diversos cânones, da revisitação dos arquétipos culturais helenistas, as duas poetisas fazem uma releitura da tradição utilizando-a como uma arma contra si própria. A forma como ambas as autoras se apropriam do cânone clássico e o reescrevem, prefigura uma legitimação de versões que foram reprimidas ou contrariam o discurso dominante. O facto de utilizarem materiais mitológicos para o fazer, revela a atualidade e poder que os mitos mantêm sobre o imaginário coletivo ocidental. Ariadne surge como uma personagem intemporal, investida de um poder de agência que lhe esteve interdito durante demasiado tempo por razões político-culturais. A sua reconfiguração, bem como a das outras figuras mitológicas intervenientes, propõe uma perspetiva iconoclasta que obriga à reflexão e ao questionamento. A proliferação de pontos de vista que daí advém assegura uma sobrevivência criativa dos modelos culturais.

Sendo os mitos considerados materiais culturais onde se cruzam as mais variadas áreas do saber, as suas reutilizações podem servir como mapas do pensamento de uma época, pelo que o estudo das suas instâncias de produção e receção poderão revelar-se o fio que nos conduz através dos nossos próprios labirintos. Para Gonçalo Vilas-Boas, através dos mitos é dada ao homem a oportunidade de se redescobrir, mas também de repensar o seu caminho. "A cada um o seu Minotauro" (Vilas-Boas, 2003: 267) - ao que poderíamos acrescentar - e o seu labirinto.

Bibliografia:

- Amaral, Ana Luísa (1993), *Coisas de Partir*. Lisboa: Gótica.
Amaral, Ana Luísa (1995), *E Muitos os Caminhos*. Porto: Poetas de Letras.
Amaral, Ana Luísa (1998), *Às Vezes o Paraíso*. Lisboa: Quetzal.
Amaral, Ana Luísa (1999), *Minha Senhora de Quê*. Reed. Lisboa: Quetzal.
Amaral, Ana Luísa (2000), *Imagens*. Porto: Campo das Letras.
Amaral, Ana Luísa (2002), *Imagias*. Lisboa: Gótica.

- Amaral, Ana Luísa (2007), *Entre Dois Rios e Outras Noites*. Campo das Letras.
- Bautista, Amalia (2004), *Estoy Ausente*. Valencia: Pre-Textos.
- Debicki, Andrew P. (1994), *Spanish Poetry of the Twentieth Century*. Lexington: The University Press of Kentucky.
- Graves, Robert (1987), *Greek Myths. Illustrated Edition*. London: Penguin.
- Machado, Álvaro Manuel e Pageaux, Daniel-Henri (2001), *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura*. Lisboa: Presença.
- Magalhães, Joaquim Manuel (2004), *Trípticos Espanhóis 3º*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Martelo, Rosa Maria (2004), *Em Parte Incerta, Estudos de Poesia Portuguesa Contemporânea*. Porto: Campo das Letras.
- Martelo, Rosa Maria (2003), "Poesia ou o salto do tigre", *A Forma Informe: Leituras de Poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 264-272.
- Ors, Miguel d' (1994), *En Busca del Público Perdido, Aproximación a la última poesía española joven (1975-1993)*. Granada: Impredisur.
- Pires de Lima, Isabel (2001), "Concertos/desconcertos: arte poética e busca do sujeito na poesia de Ana Luísa Amaral", *Identidades no Feminino. Cadernos de Literatura Comparada*, 2, 49-61.
- Silvestre, Osvaldo (2001), "Imagens (d)e bastidores, ou 'as labaredas calmas' do revisionismo de Ana Luísa Amaral", *Inimigo Rumor* nº 11, 2º semestre, 63-70.
- Vilas-Boas, Gonçalo (2002), "Os afectos do labirinto: o mundo labiríntico de Dürrenmatt", *Cadernos de Literatura Comparada*, 5, 51-70.
- Vilas-Boas, Gonçalo (2003), "O Minotauro e os Labirintos Contemporâneos", *Cadernos de Literatura Comparada*, 8/ 9, 245-271.