



Uma casa em construção: a figura “casa” na poesia de Maria Teresa Horta durante o período salazarista em Portugal

A house under construction: the figure “home” in Maria Teresa Horta's poetry during the salazarist period in Portugal

Juliana Sant Ana Toivonenⁱ
Universidade Federal de São Paulo

Resumo: Arquiteta de seu corpo poético, Maria Teresa Horta, em suas obras *Minha Senhora de Mim* (1971) e *Mulheres de Abril* (1977), constrói uma linguagem e uma estrutura poética de resgate e de reivindicação de liberdade. A partir disto, o presente artigo tem como objeto traçar a relação da figura da casa e o período da ditadura salazarista, seja pela reescrita de textos canônicos, subvertendo o espaço da mulher como escritora e expressando a repressão sofrida por seu gênero, ou pela intimidade representada em seus versos. Para buscar caminhos de compreensão desse objeto faremos uso da coletânea organizada por Jorge Fernandes de Silveira, *Escrever a casa portuguesa* (1999), que reflete sobre como a figuração da casa propõe uma representação textual da sociedade; da obra *O Formato Mulher* (2009) de Anna Klobucka, que aborda a autoria feminina na literatura portuguesa; e do ensaio da autora inglesa Virginia Woolf, *Um Teto Todo Seu* (1929), que trata das condições de escrita da mulher e a importância de um espaço próprio para o desenvolvimento intelectual.

Palavras-chaves: feminismo; silêncio; casa; salazarismo; feminino.

Abstract: Architect of her poetic body, Maria Teresa Horta, in her works *Minha Senhora de Mim* (1971) and *Mulheres de Abril* (1977), constructs a language and poetic structure of reclamation and the demand for freedom. This article aims to trace the relationship between the figure of the house and the Salazar dictatorship period, whether through the rewriting of canonical texts, subverting the woman's space as a writer and expressing the repression suffered by her gender, or through the intimacy represented in

her verses. To explore ways of understanding this object, we will use the anthology organized by Jorge Fernandes de Silveira, *Escrever a Casa Portuguesa* (1999), which offers reflections on how the representation of the house provides a textual portrayal of society; Anna Klobucka's *O Formato Mulher* (2009), which addresses female authorship in Portuguese literature; and the essay by English author Virginia Woolf, *A Room of One's Own* (1929), which deals with the conditions of women's writing and the importance of a space of one's own for intellectual development.

Keywords: feminism; silence; home; salazarism; feminine.

Lamento: meu ornamento
minha casa em construção
(HORTA, 2019, p. 68)

Introdução

Teresa Horta, na década de 1970, em Portugal, enfrentou o regime salazarista, seja com sua persona política ou com sua persona poética, escrevendo e publicando uma obra marcada por um erotismo que tratava do corpo feminino numa dimensão poética pouco trabalhada – ou ao menos publicada – durante o regime, por conta do moralismo salazarista. Em seus versos, o erotismo é celebração da carne, do desejo e também uma forma de protesto e insubmissão. Essa intimidade, apesar de agir como uma manifestação do desejo erótico do eu-lírico, é ultrapassada pela condição de escrita que rodeia sua produção poética. O “eu”, apesar de íntimo e subjetivo, viabiliza uma leitura das condições em que esse “eu” se encontrava exposto.

Ao romper com os moldes conservadores impostos às mulheres e ao erotizar o corpo feminino sem subterfúgios, Teresa Horta desafia o pudor imposto pelo regime. O seu eu-lírico habita a casa como quem habita o seu próprio corpo, tecendo uma relação entre espaço físico e o espaço poético. Nesse contexto, a casa deixa de ser um espaço de confinamento patriarcal para se tornar o lugar da reinvenção e da insurgência poética. Desse modo, no presente artigo pretendemos entender como a imagem e o símbolo da casa agem na construção poética de Maria Teresa Horta; e a que espaço o eu-lírico se refere quando nomeia a casa como espaço-símbolo no erotismo ali escrito.

2 A casa escrita de Maria Teresa Horta

Ida Alves, em seu artigo “De casa falamos”, publicado na coletânea *Escrever a casa portuguesa* (1999), indica que é pertinente “ler a casa como figuração de um imaginário a

revelar as relações psicológicas, sociais e ideológicas entre a escrita poética e a realidade que a instiga” (ALVES *apud* SILVEIRA, 1999, p. 479). De acordo com Alves, a casa representa alguns tipos de espaço: o espaço de intimidade (seja individual ou coletivo); o espaço de passagem ao exterior e de enfrentamento da memória; o espaço de volta ao interior e reconstrução do espaço de intimidade. A partir dessa proposta de análise, observamos a ocorrência da imagem da casa e da intimidade na escrita de Teresa Horta. Como ponto de partida, leiamos o poema “Cantiga sobre o lamento”, presente na obra *Minha Senhora de Mim* (1970):

Lamento: minha cantiga
meu fato-veludo
aberto

Lamento: minha amizade
minhas trevas
e deserto

Meu enfeite de saudade
meu disfarce
de ilusão

Lamento: meu ornamento
minha casa em construção (HORTA, 2019, p. 67).

No poema, esse lamento, como um sentimento de ausência, sentimento tão utilizado pelos trovadores em suas cantigas, é subvertido, não mais relacionado, por exemplo, à ausência do seu amado, mas sim como ornamento de “minha casa em construção” (HORTA, 2019, p. 68). Essa casa em construção é, agora, um símbolo não só da casa escrita, mas também do corpo, seja da mulher ou do corpo poético.

Com estrofes que se iniciam com a palavra “lamento”, exceto a terceira estrofe, o poema apresenta uma construção poética semelhante à das cantigas, pelo uso da repetição, do refrão ou do paralelismo, mas dessa vez essa confissão melancólica se refere mais à vulnerabilidade e à intimidade de um eu-lírico que encara essa tentativa (ou necessidade) de mascarar esse desejo. A casa em construção age como uma representação de uma intimidade e sexualidade que reivindica para si uma realidade em que é possibilitada a sua existência. Se para estar em público usa-se um disfarce, uma ilusão que oprime, o erotismo age para-dentro e de-dentro, como um desejo erótico a ser contido e uma manifestação de liberdade a ser escondida.

Se podemos fazer a leitura de um imaginário coletivo a partir do elemento casa, a casa em construção representada no poema demonstra uma desestabilização de uma ordem social, que não permite o erótico feminino e o feminino como unidade se manifestar publicamente. Do lado de fora existem ferramentas de censura e de contenção e do lado de dentro é possibilitado o discurso, construindo uma linguagem-corpo liberta e libertadora.

Eni Orlandi, em sua obra *As Formas do Silêncio* (1992), reflete sobre como as palavras são atravessadas de silêncio, ou seja, elas produzem silêncio e elas silenciam. O não-dito, quando colocado no espaço de *silêncio local*, que seria esse espaço que se refere à censura, aquilo proibido de dizer, estabelece um tipo de discurso. Orlandi afirma que “um homem em silêncio é um homem sem sentido” (ORLANDI, 2023, p. 34). Dessa forma, a censura tira o sentido do ser como um, daquele que dá significação e que fala. Ao negar a fala, se nega o sujeito, colocando esse sujeito no espaço não só de silêncio, mas de silenciado.

Pensando nisso, quando o eu-lírico do poema se vê nessa posição de construir uma casa em que se pode expressar esse ornamento erótico e o desejo de seu corpo, resgata-se uma função básica do sujeito, a de significar. Aquela falta marcada pelas trevas ou pelo deserto, um ambiente inóspito, seco, quase infértil, ultrapassa aquela ilusão, e se constrói como fala.

A casa textual reconstrói uma visão de si própria como a possibilitadora de espaço em que se expressa sua intimidade; mas também a de reflexão do mundo do lado de fora, uma liberdade ainda não alcançada perante a censura que também vem de fora e aflige aquele que está dentro, sendo, assim, uma casa em construção que rompe com uma construção de fora. A casa em construção representa não apenas a materialidade de um lar, mas a complexidade de um sujeito em transformação. Essa construção simbólica envolve a criação de um espaço para que o eu-lírico expresse suas vulnerabilidades e desejos, algo que, fora desse espaço íntimo, seria reprimido. Desse modo, a casa torna-se um local de ressignificação do corpo feminino, do desejo e da subjetividade, ao mesmo tempo, reflete a impossibilidade de viver e expressar esses aspectos no espaço público. A casa escrita, assim, desafia as convenções ao subverter a ideia de um espaço fixo e acabado, propondo uma contínua reconstrução através da identidade feminina.

Partindo agora para o poema “Casa Vitral”, o elemento casa dessa vez é tratado por uma perspectiva diferente: dessa vez ela não é apenas habitada, mas exposta. Nos primeiros

três versos “Ó meu sabor / de perder / meu esconder que se está presa” (HORTA, 2019, p. 71), vemos um eu-lírico que novamente está para dentro, escondido e preso, mas dessa vez perdendo essa posição particular. Na segunda estrofe, nos versos “casa vitral / onde ponho / o jogo na sua mesa” (HORTA, 2019, p. 71), observamos uma preparação dessa casa-a-ser-vista, uma organização dos elementos que compõem a cena, como o pôr a mesa e arranjar as flores. Já na última estrofe, nos versos “flores de as ter apanhadas / **cortadas pela raiz** / em jarras **desencontradas**” (HORTA, 2019, p. 71, grifo nosso), essas flores são “cortadas pela raiz” e expostas em “jarras desconstruídas”, como em algo desordenado. A partir dessas imagens, podemos interpretar como a preparação dessa casa-a-ser-vista seria uma poda daquele desejo que habita a casa particular, mas que, ao ser colocada em público, a poda se faz necessária. O vitral traz uma transparência para o que as paredes e quartos escondem. Esse desejo, quando cortado pela raiz, não é organizado ou limpo, mas desconstruído, algo performado e não espontâneo.

O trabalho simbólico do poema estabelece um jogo com esse performar um comportamento público, um comportamento que, em um quarto de portas fechadas, estaria manifesto. Na intimidade, haveria liberdade, mas, quando em público, esse desejo deve ser escondido. Orlandi, ainda na obra *As Formas do Silêncio* (1992), discorre sobre os sentidos proibidos, respostas silenciosas dadas em ambientes de censura, “os sentidos proibidos ‘transpiravam’ por qualquer signo ‘inocente’” (ORLANDI, 2023, p. 114). Tendo esse sentido proibido em mente, a casa vitral em contraposição às flores cortadas pela raiz e às jarras desconstruídas pode marcar esse gesto de podar uma transgressão, como uma censura introjetada que atravessa esse ambiente cotidiano.

Ainda sobre o sentido proibido, Orlandi diz: “Esse é o risco dos sentidos. Não há discurso estanque que os torne de todo ‘controláveis’, nem discurso que garanta uma correspondência estrita aos lugares (posições) em que são produzidos” (ORLANDI, 2023, p. 117). Esse deslocamento de sentido do discurso faz, assim, da casa um elemento que transita entre aquele símbolo de uma performance cotidiana e dita correta e um símbolo de “proteção”, que mascara aquilo que não se deve ser público, com a planta cultivada sendo o cultivo de uma intimidade do eu-lírico.

Dessa maneira, no poema “Casa Vitral”, o vitral, ao trazer a transparência, também revela a exposição pública desse desejo. A imagem das flores cortadas pela raiz sugere que,

ao serem expostas, essas manifestações íntimas são podadas e reorganizadas para atender a uma performance social. O vitral funciona como uma metáfora dessa fronteira entre o interior e o exterior, onde o que é visto está, de certa forma, limitado, desnaturalizado. Assim, o jogo entre a intimidade e a exposição marca uma crítica à censura e à opressão que atravessam o corpo feminino, e a casa, com suas transparências e ocultamentos, ilustra a questão do que se pode e do que não se pode mostrar.

Partindo agora para o poema “Violência”, observemos:

Ó secreta violência
dos meus sentidos domados

em mim parto
e em mim esqueço

senhora do meu
silêncio
com tantos quartos fechados

Anoitece e desguarneço
despeço
aquilo que faço

Ó semelhança firmeza
mulher doente de afagos (HORTA, 2019, p. 67).

Nos primeiros dois versos do poema “Ó secreta violência / dos meus sentidos domados”, o eu-lírico encontra-se em ambiente de claustro, um silenciamento devido a uma violência secreta, violência que ataca sua liberdade e seus sentidos, os quais são domados. Nos versos seguintes, o eu-lírico descreve como o “domar” a distanciou de si própria, “em mim parto / e em mim esqueço”; como o “domar” fechou portas a ela e a isolou, “senhora do meu / silêncio / com tantos quartos fechados” (HORTA, 2019, p.75). Esse isolamento da mulher, como analisado por Silvia Federici, é consequência de “um intenso processo de degradação social; e, de fato, ao longo dos séculos XVI e XVII, as mulheres perderam terreno em todas as áreas da vida social” (FEDERICI, 2019, p.199). Os quartos fechados, dessa vez, estabelecem no ambiente (e símbolo) casa não só essa imposição de um teto que doma e censura, mas também um isolamento imposto que silencia e tira o sentido de um desejo que não pode ser sentido e manifestado. Assim, o silêncio, agindo como um não-dito, é colocado de lado e apagado.

Quando o eu-lírico se parte dentro de si e se esquece dentro de si, essa intimidade domada e violentada, o corpo torna-se casa para seu erotismo e o corpo-poema torna-se teto que possibilita o dizer dessa violência e dessa censura. Os quartos fechados são como imagens do corpo, do tato erótico, no plural, não no singular. Os quartos fechados, e não abertos, demonstram uma desconstrução de um ideal patriarcal durante o regime salazarista, um ideal de grandiosidade de um povo representado a partir da linguagem-corpo do poema.

O corpo, que outrora era domado, torna-se um lugar de ressignificação através do poema. A linguagem corporal, que resiste à opressão, permite ao eu-lírico articular a violência e a censura de forma subversiva. A erotização do corpo e o uso da metáfora da casa como lugar de clausura mostram como o poema faz um movimento de contestação, questionando a repressão patriarcal e oferecendo uma nova leitura do espaço feminino, onde o silêncio pode ser quebrado e o desejo do eu-lírico, ainda que reprimido, pode emergir.

Dessa forma, em "Violência", a casa adquire outro significado: o de clausura e repressão. Os "quartos fechados" simbolizam a limitação imposta ao corpo feminino e ao desejo, domado e silenciado por forças externas. Esse fechamento não é apenas espacial, mas também discursivo. A mulher, enclausurada na casa, é também enclausurada em seu silêncio. Essa violência secreta descrita no poema reflete as pressões de uma sociedade patriarcal que, como destaca Silvia Federici, empurra as mulheres para uma posição de subordinação e isolamento. A casa, portanto, não é mais um espaço de refúgio ou construção, mas de contenção e dominação.

No poema "Minha saudade", o corpo volta a ser colocado como algo a ser visto: nos versos "meu corpo – vidro / tão desenganado" (HORTA, 2019, p. 68) e nos versos "a transparência só sei / de sofrer / planta que trato / com tanto cuidado" (HORTA, 2019, p. 68) retomam a performance de um corpo público de desejo contido, mas dessa vez a planta não fora cortada pela raiz, mas sim cuidada, alimentada. Se a planta antes servia como metáfora de um desejo violento, dessa vez esse desejo foi estimulado.

O corpo-poema se estabelece como um elemento que significa, como vemos nos versos "na cama certa / tão anoitecida / desperta a causa / e desperta a língua" (HORTA, 2019, p. 68), a língua: não só a língua de carne, erótica, também a língua falada, que na cama, na noite, consegue manifestar sua intimidade erótica, corrompendo o procedimento de censura dito a partir do silêncio.

Em “Os lugares”, o eu-lírico transita numa realidade delimitada. Nas primeiras estrofes “Passei pelos lugares / que inventámos / o mar / o gesto / o parapeito” (HORTA, 2019, p. 82), esses lugares inventados representam uma realidade íntima-erótica daquela dona do desejo: o mar como elemento erótico, o gesto como tato, o parapeito como a delimitação de dentro para fora. Nos versos seguintes, essa limitação se mostra presente:

mas não encontrei
o sol
nem o recanto em seu espanto

nem o motivo
o vitral
nem a chama que colhemos (HORTA, 2019, p. 82).

O elemento do vitral retorna, dessa vez marcado como algo que não foi alcançado, como se aquela casa que estava sendo preparada para ser visitada (vista) não estivesse mais lá. A chama do desejo erótico, a planta que fora cultivada, está desconstruída, mesmo que essa chama tivesse sido alimentada; aquele teto que almejava ser ultrapassado, liberto, aquela intimidade volátil, ainda não foi alcançado.

Partindo para a obra *Mulheres de Abril*, publicada em 1977, já após a Revolução dos Cravos, que se deu em 25 de abril de 1974 e libertou Portugal do regime salazarista, as metáforas da casa dão espaço a uma casa dita, uma casa falada. No poema “Fechas-te em casa”, o eu-lírico tem como refrão os versos “Fechas-te em casa” seguido de versos como “a lavar o chão”, “a remendar a roupa”, “a cortar o pão” e “perdida em casa”, ao mesmo tempo, em que esse fluxo de ações é interrompido pelo verso “do teu país o que sabes?”. O cotidiano da mulher em casa é colocado em contraposição à violência e à revolução que estava ocorrendo do lado de fora.

Ao estarem do lado de dentro, supostamente alheias à questão política exterior, o eu-lírico trata de como aquelas que sofrem dessa força externa são aquelas que não podiam se colocar em posição de embate contra essas medidas. A partir disso, chegamos ao poema “No interior das casas”:

O silêncio dos olhos
e mais nada...

Ou ainda
quem sabe...

lhe reste tactear do vácuo
(do sítio vago)
onde estão fechadas

Dentro de si próprias
no interior das casas (HORTA, 2019, p. 236).

O eu-lírico retoma o silêncio que se faz presente nesse ambiente imposto. Nos versos “lhe reste tactear do vácuo / (do sítio vago) / onde estão fechadas” (HORTA, 2019, p. 236), o vazio desse teto imposto, esse espaço vazio em que estão fechadas, é silencioso, um discurso que não poderia ser externalizado.

Na última estrofe do poema, “Dentro de si próprias / no interior das casas” (HORTA, 2019, p. 236), a mulher cotidiana é colocada em cena por esse interior, seja interior de si ou interior da casa, incapazes de se colocarem para fora. O interior, o silêncio, o teto que oprime, a opressão que vem de fora e a prende dentro, constituem uma linguagem que reflete o silêncio imposto e performado por aquelas que eram silenciadas, e não silenciosas, durante o regime. A metáfora da casa, que vimos presente nos poemas de *Minha Senhora de Mim* (1971), agora alcança uma linguagem mais direta, que escancara a situação da mulher portuguesa perante a tradição salazarista, que as isolava do ambiente político-público.

Essa transformação do espaço doméstico, de um ambiente de construção de subjetividade para um local de opressão, atinge a “casa dita” após a Revolução dos Cravos, como em “Fechas-te em casa”. Aqui, o eu-lírico apresenta a casa como um espaço do cotidiano feminino, marcado por ações repetitivas e alienantes, contrapondo-se à realidade política e social que ocorre fora das paredes de seu lar. Essa dicotomia entre o interior e o exterior, entre o privado e o público, reforça o papel da casa como um símbolo de controle sobre o corpo feminino, ao mesmo tempo em que denuncia a exclusão dessas mulheres das grandes questões políticas e sociais.

Portanto, ao longo da obra de Teresa Horta, observamos como a casa assume diferentes significados, ora sendo um espaço de resistência e de liberdade, ora um espaço de repressão e silenciamento. Através dessas metáforas, a poeta articula uma crítica à forma como o corpo e o desejo feminino são domesticados e censurados, também apontando o potencial de subversão e ressignificação no espaço poético e íntimo da casa.

3 A casa portuguesa conjugada no feminino

Luiza Neto Jorge em seu poema "As casas" (1964) retrata as casas como elementos vivos, como espaços mutáveis e pensantes. Na primeira estrofe do poema, os versos "As casas vieram de noite / de manhã são casas / à noite estendem os braços para o alto / fumegam vão partir" (JORGE, 1964, p. 98) colocam a casa como aquela que se transforma a partir da noite, como se elas transitassem a partir da delimitação física da casa, indo além dela. No decorrer do poema, essas casas fluem, seguem a maré dos rios e percorrem distâncias, até que, em suas últimas duas estrofes "Tentam falar bem claro / no silêncio / com sua voz de telhas inclinadas / de Terra Imóvel" (JORGE, 1964, p. 98), essa tentativa de comunicação é falha, o silêncio perdura, a fala clara não alcança a terra imóvel: uma representação de uma realidade salazarista sem diálogo.

Ida Alves, no artigo "De casa falemos", fala sobre as casas dessa poeta: "Já em Luiza, a casa é o corpo como espaço de transgressão e revolução. Lugar preso à terra, de costas para o mar" (ALVES *apud* SILVEIRA, 1999, p. 486). Nesse poema, a voz tenta reconstruir uma presença dentro dessa revolução, aquela que performa um corpo imaginário que se costura a partir da casa, tecendo a transgressão revolucionária.

Em contraposição e semelhança à casa viva de Luiza Neto Jorge, tomemos a figura da casa do autor português Ruy Belo. Em seu poema "Oh as casas as casas as casas", presente na obra *País Possível* (1973), a casa ganha um caráter íntimo, mas de teor diferente do de Neto Jorge e do de Teresa Horta: mesmo refletindo sobre uma certa relação exterior, o "eu" alcança uma autorreflexão desejada, não imposta. Esse retorno a si próprio é uma escolha; não o que resta por conta da impossibilidade de se colocar publicamente.

Nos seus versos iniciais "Oh as casas as casas as casas / as nascem vivem e morrem", a casa é novamente tratada com um elemento vivo. A casa assim se costura com o próprio eu-lírico, como nos versos em que podemos enxergar um jogo, de palavras e sentido, entre o "eu" e a "casa":

As casas que eu fazia em pequeno
onde estarei eu hoje em pequeno?
Onde estarei aliás eu dos versos daqui a pouco?
Terei em casa onde reter tudo isto
ou serei sempre somente esta instabilidade?
As casas essas parecem estáveis
mas são tão frágeis as pobres casas (BELO, 1973, p. 212).

Nos versos seguintes “elas morrem não só ao ser demolidas / Elas morrem com a morte das pessoas”, a casa é novamente colocada como um elemento quase humano, diretamente ligado aos seres que a habitam, em coexistência. A casa também ganha uma fisicalidade, uma intimidade que se relaciona também com o lado de fora:

Visitei casas apalpei casas
 Só as casas explicam que exista
 uma palavra como intimidade
 Sem casas não haveria ruas
 as ruas onde passamos pelos outros
 mas passamos principalmente por nós (BELO, 1973, p. 212).

A relação de uma casa tão pessoal com a rua cruza com a passagem das pessoas, que com suas histórias, relacionam-se com a casa a partir de uma coexistência física e psicológica. A casa depende da pessoa e a pessoa depende da casa, uma não existe sem a outra.

O poema de Ruy Belo apresenta a casa como uma entidade viva, mas profundamente ligada ao “eu” que reflete sobre seu próprio existir. Diferente de Teresa Horta e Neto Jorge, Ruy Belo não enfrenta um silêncio imposto pelo autoritarismo, mas explora uma instabilidade interior, uma vulnerabilidade que transita entre a fragilidade das casas e a existência humana. Assim, o “eu” masculino é livre para meditar sobre sua relação com a casa sem as limitações impostas pelo gênero ou pela censura política, um privilégio que as poetisas femininas não possuiriam.

Podemos, dessa forma, refletir que se a casa de Maria Teresa Horta é um teto que possibilita o desejo, a língua e a escrita, a de Luiza Neto Jorge é um elemento vivo que circula, mas não supera o silêncio. Já a casa de Ruy Belo é esse elemento que coexiste com o próprio ser, transitando entre o ambiente público e o privado em concordância. Assim, como podemos conjugar a casa pelo feminino a partir dessa relação entre a casa, o feminino, o masculino e a língua portuguesa?

Na apresentação da coletânea *Escrever a casa portuguesa* (1999), o organizador Jorge Fernandes da Silveira trabalha a imagem da casa no imaginário português e sua relação com a retórica do fascismo salazarista. Partindo do pressuposto de que a literatura é representação textual da sociedade, ele indica que as reflexões em torno da casa portuguesa agem como uma construção discursiva que pensa o modo português de “fixar-se na terra natal”. Dessa forma, a casa portuguesa e as *casas de escrita* – termo utilizado pelo autor – são

uma forma de escrever Portugal. Jorge Silveira ainda salienta como a casa portuguesa, ou a casa lusitana, se inscreve em *Os Lusíadas*, de Luís de Camões, considerado um dos textos fundadores da sociedade portuguesa, quando nos versos “Não faltarão cristãos atrevimentos / Nesta pequena / casa Lusitana” (VII, 14) se estabelece Portugal como um país fronteira. Ele, então, resume: “por se relacionar com um objetivo visível na realidade, a imagem da casa em literatura tem de ser entendida como uma das formas pelas quais a linguagem mantém, pela preservação ou pela transformação, as suas relações com a cultura” (SILVEIRA, 1999, p. 16).

A diferença entre a casa feminina de Luiza Neto Jorge e de Maria Teresa Horta e a casa masculina de Ruy Belo revela um contraste entre a voz feminina e a masculina em relação ao espaço privado e íntimo da casa. Enquanto o “eu” masculino de Ruy Belo reflete sobre sua intimidade de maneira harmoniosa, como se a casa fosse uma extensão natural de sua identidade, o “eu” feminino em Teresa Horta e Neto Jorge revela um desconforto, lida com o silêncio e a impossibilidade de estabelecer uma comunicação. Esse embate da mulher com o espaço da casa, agravado pela censura e pela moralidade salazarista, constrói um espaço no qual o privado e o público se entrelaçam, e a casa não pode mais ser vista apenas como um refúgio, mas também como um local de contestação e insubmissão.

Partindo dessa reflexão, da leitura dos poemas de Maria Teresa Horta e da contraposição entre o “eu” no poema de Luiza Neto Jorge e de Ruy Belo, vale-se observar como a casa portuguesa, enquanto elemento que lê a sociedade portuguesa, com ênfase no período salazarista, do qual Teresa Horta foi contemporânea, age quando conjugada no feminino.

O espaço metafórico da casa, por sua relação com a história de Portugal, quando trazida para o feminino, inverte a posição do “eu” dentro dessa lírica: enquanto o “eu” de Ruy Belo encontra espaço para um entrelaçamento entre o ser e a casa, coabitando um mesmo espaço de existência, o “eu” em casa de Maria Teresa Horta e Luiza Neto Jorge colocam o “eu”, a casa e o silêncio como elementos que agem em concordância e em discordância. Anna M. Klobucka, em sua obra *O Formato Mulher* (2009), trata: “A relação simbólica entre a casa e a mulher, ou entre o espaço doméstico e a identidade feminina, constitui, como é evidente, um dos truísmos do imaginário cultural do Ocidente” (KLOBUCKA, 2009, p. 222).

A casa imposta, pensando no salazarismo, envolve questões graves sobre esse período das mulheres portuguesas. Na biografia de Teresa Horta, *A desobediente* (2024), Patrícia Reis apresenta como, no período, questões de sexualidade não eram debatidas, o

pudor era um elemento estimulado pelo Estado e como havia aversão ao uso de palavras como “pênis” ou “vagina”. Essa última atitude aparecia inclusive em portarias publicadas pelo regime, como, por exemplo, ao listar as multas a serem aplicadas por atitudes fora da lei, dizia-se que se um homem e uma mulher fossem vistos com a “mão na mão”, a multa seria de 2,50 euros; com a “mão naquilo”, a multa seria de 15,00 euros; com “aquilo atrás daquilo”, a multa seria de 100,00 euros.

Com essa censura do lado de fora, Teresa Horta, do lado de dentro, escreve, de acordo com Patrícia Reis, com um erotismo marcado. Por “uma falta de subterfúgios”, a palavra é o que ela é, nunca um pronome demonstrativo como “naquilo” ou “aquilo”. Do lado de dentro, Teresa Horta encontra uma liberdade de escrita, que, em consequência, se manifesta em uma poética erótica, transgressora e insubmissa. Assim, a autora estabelece a relação de Teresa Horta com a escrita como uma condição e uma ferramenta de sobrevivência, nomeando o corpo e consagrando esse canto feminino ao erotismo. A partir disso, a casa, além de seu espaço metafórico trazido para dentro de sua poética, é também o que possibilita essa escrita e esse desejo de serem estimulados e expressados. É uma revolução do “eu” a partir da linguagem.

O silêncio, que se manifesta nos versos dessa poesia erótica-revolucionária, surge como um sintoma da impossibilidade de falar e botar para fora os sentidos que lhes foram negados, mas que encontraram formas de se manifestar. Os sentidos domados e os quartos fechados, a casa em construção, elementos presentes no poema “Violência” de Teresa Horta, são imagens que remetem a uma força externa que exerce uma violência e uma censura que falha em conter o verso seguinte, um silenciamento que se quebra a partir de um corpo poético que grita desejo.

A casa, como elemento feminino, se costura ao corpo. Paul Zumthor, em sua obra *Performance, recepção, leitura* (2018), trata sobre o corpo: “O corpo é o peso sentido na experiência que faço dos textos. Meu corpo é a materialização daquilo que é próprio, realidade vivida e que determina minha relação com o mundo” (ZUMTHOR, 2018, p. 25). Pensando nessa relação de Zumthor com o corpo, Teresa Horta, ao transformar seu texto poético em sua experiência corporal e erótica, inclui em sua experiência e no “eu” poético essa realidade vivida com o mundo em que vive.

Anna M. Klobucka, ainda em sua obra *O Formato Mulher* (2009), analisa a poética de Maria Teresa Horta e a de Luiza Neto Jorge: “a linguagem materializa-se como uma

excrecência metonímica do corpo, e o corpo ganha significado como sítio da produção – ou da inscrição apenas – da linguagem” (KLOBUCKA, 2009, p. 212). O corpo, então, age em consonância à poesia para se dispor de um território semiótico com um “impulso poético de anarquização da linguagem e que não se deixa submeter aos moldes de significação autoritário” (KLOBUCKA, 2009, p. 212). O corpo e a casa se inscrevem em si, justapondo sentidos e entrelaçando os sentidos poéticos do corpo, da casa, do privado e do público.

4 A casa e a condição de escrita

Na inscrição da casa e sua relação com o privado e o público, vale a reflexão sobre as condições de escrita da mulher-poeta durante períodos de censura, como durante o regime salazarista. Nessa direção, em *Um Teto Todo Seu*, ensaio publicado no ano de 1929, Virginia Woolf trabalha como as barreiras sociais e culturais impedem mulheres de alcançar uma liberdade criativa e de escrita que os homens detiveram ao longo de toda história, apresentando argumentos que postulam que, para uma mulher ter sucesso como escritora, ela precisa ter acesso à independência financeira e a um espaço próprio, possibilitando, assim, a criatividade de se manifestar de forma plena.

A marginalização histórica das mulheres também é objeto de reflexão da autora, quando salienta como as mulheres foram excluídas do espaço intelectual, tendo poucas oportunidades para a formação feminina, incluindo ela própria, negada à educação formal. Com uma limitação a partir das estruturas de poder patriarcais, a expressão e a criatividade femininas foram restringidas, acarretando uma limitação do espaço feminino na literatura. Assim, Woolf promove uma reflexão profunda sobre as condições necessárias para as mulheres serem capazes de se expressar e alcançar seu potencial criativo pleno, como observamos no trecho abaixo:

[...] e pensei em como é desagradável **ser trancado do lado de fora**; e como talvez seja pior **ser trancado do lado de dentro**; e, pensando sobre como **a segurança e a prosperidade de um dos sexos e a insegurança e a pobreza do outro**, e sobre o efeito da tradição e da falta de tradição sobre a mente de um escritor, achei que, afinal, estava na hora de enrolar o pergaminho amassado daquele dia, com seus argumentos e impressões, sua raiva e seu riso, e atirá-lo na sebe. (WOOLF, 2021, p. 46, grifo nosso).

Podemos então pensar nesse espaço da escrita e como ele se relaciona com a mulher-escritora. A casa como objeto poético consegue figurar o lar como intimidade, como identidade, como um lugar interior e psicológico, como abandono e solidão, como metáfora para o corpo e, entre outros, como silenciamento e opressão. Já na escrita da mulher, mesmo que esse espaço da casa e da intimidade se faça necessário, como já evidenciado por Virginia Woolf acima, temos a casa como uma figura desse silenciamento que a mulher, como ser marginalizado, subvertia. Enquanto ter um quarto só seu significa ter espaço para se desenvolver criativamente, estar isolada também vai contra o propagar certa voz, sendo ferramenta de empoderamento da mulher combativa e transgressora, recusando a conformidade e se apoiando na subjetividade e resistência. Assim, as condições necessárias para a escrita de Woolf esbarram com a questão de que um teto todo seu é fundamental para a dedicação à criação e ao desenvolvimento de sua voz literária, mas estar silenciada dentro dessa casa e sob esse teto também é intrinsecamente relacionado a mecanismos de marginalização patriarcal.

Já sobre a casa, vale pensarmos no trecho:

Pois as mulheres passaram milhões de anos sentadas dentro de casa, de modo que, a essa altura, até as paredes estão permeadas por sua força criativa, força que colocou tamanho peso sobre os tijolos e a argamassa que precisou se atrelar a penas e pinceis, aos negócios e à política. (WOOLF, 2021, p. 139).

O quarto só delas, que deveria ser um ambiente silencioso, de boa iluminação e calmo, seria esse espaço que propicia a escrita da mulher de se expandir criativamente, sem o caos cotidiano que interferiria essa ação, sem as preocupações e empecilhos que interrompem o fluxo de escrita de uma mulher.

Esse espaço íntimo de escrita da mulher se manifesta na poesia escrita durante o período de ditadura, que transita entre o íntimo como liberdade e o íntimo como repressão: como esse espaço possibilitou a expressão sexual da mulher perante o conservadorismo salazarista; como esse silêncio trancafiou a mulher e a impediu de expressar e compartilhar sua voz e como a casa e o silêncio atuam como figuras de claustro e liberdade.

Em *A desobediente* (2024), Patrícia Reis descreve a violência sofrida por Teresa Horta após a publicação de *Minha Senhora de Mim* (1971), na qual a poeta foi agredida por dois homens que proferiram frases como "Isto é para aprenderes a não escrever como escreves".

A poeta também foi proibida de publicar pelo selo das Publicações Dom Quixote, além do confisco das cópias do livro. As editoras que ainda mantiveram cópias vendiam “por baixo da mesa” e se descobertas recebiam um “Auto de apreensão”, com o confisco dessas cópias pelos órgãos de censura.

Maria Teresa Horta repete a frase “Eu sou a minha poesia” quando discorre sobre o seu fazer poético, como comentado por Michelle Nascimento no prefácio da coletânea *Poesia - década 1970* (2019). A autora afirma que Teresa Horta nada contra a corrente do pensamento barthesiano da morte do autor: sua poesia é espelho de suas vivências, e, pensando em sua obra poética da década de 1970, é espelho de sua vivência uma mulher durante o regime salazarista.

Eni Orlandi, em *As Formas do Silêncio* (1992), como já mencionado, discorre sobre o silêncio e sua relação com a escrita:

Escrever é uma relação particular com o silêncio. A escrita permite o distanciamento da vida cotidiana, a suspensão dos acontecimentos. Ela permite que se signifique em silêncio. Assim, há autorreferência sem que haja intervenções da situação ordinária (a censura) de vida: o autor escreve para significar (a) ele-mesmo. É um modo de reação ao automatismo do cotidiano marcado pela censura. Com o distanciamento estabelecido pela escrita, os movimentos identitários podem fluir, podem ser trabalhados pelo sentido. (ORLANDI, 2007, p. 83).

A partir dessa reflexão, Orlandi pensa sobre como ocorre um apagamento dos limites entre história/relato/História, entre o “sujeito” e o “cidadão”, a esfera privada e a esfera pública, respectivamente. Quando Teresa Horta escreve assuntos que enfrentam o conservadorismo do regime, estando consciente daquilo que escreve, da sua poética do corpo e do teto que transpira em seus versos, a poeta, a partir do silenciamento que a acomete, ressignifica esse silêncio estabelecendo a intimidade e o lado de dentro como uma voz pública.

Essa reflexão nos conduz a um ponto essencial sobre a escrita feminina em contextos de censura — nesse caso, no regime salazarista, no qual a mulher-poeta foi forçada a confrontar a tensão e a dicotomia entre o privado e o público. O espaço da casa, como pontua Virginia Woolf em *Um Teto Todo Seu* (1929), carrega ambiguidades: é, ao mesmo tempo, um lugar de refúgio criativo e um lugar de aprisionamento. As barreiras impostas às mulheres, que eram confinadas dentro espaço doméstico, enquanto lhes era negada a participação

plena no espaço público, não só limitavam suas oportunidades de formação intelectual, mas também as impediam de dar significado a seu próprio sujeito.

Maria Teresa Horta, ao ser violentamente reprimida após a publicação de *Minha Senhora de Mim* (1971), se impõe contra esse sistema. Seu corpo e sua poesia são alvos do patriarcado salazarista, que visa sufocar a expressão feminina subversiva e sexualizada. Ao declarar “Eu sou a minha poesia”, Horta não apenas recusa a separação entre autora e obra, como também resiste à tentativa de silenciamento imposta pela censura. Sua poética, enraizada em suas vivências como mulher, transforma o corpo e o espaço privado em territórios de insurgência. A casa e o corpo se tornam, ao mesmo tempo, trincheiras e prisões.

Esse duplo movimento – a casa como espaço de criação e opressão – é central na discussão sobre as condições de escrita da mulher sob censura. Enquanto Woolf reivindica o quarto próprio como uma necessidade para a emancipação criativa, as condições históricas e políticas mostram que esse “teto” pode ser também um símbolo de confinamento e controle. No caso de Teresa Horta, seu espaço de criação foi literalmente invadido pela violência política. A censura não só proibia suas palavras de circularem no espaço público, como buscava feri-las fisicamente, numa tentativa de disciplinar seu corpo e sua escrita.¹

Nos poemas de Maria Teresa Horta analisados anteriormente, a casa aparece como um espaço simbólico que transita entre a liberdade criativa e a repressão. Em “Cantiga sobre o lamento”, a “casa em construção” reflete o processo contínuo de autodescoberta e de afirmação da identidade feminina em meio à repressão social, especialmente em um contexto de censura, como o salazarismo. Essa casa inacabada, um símbolo da subjetividade feminina em constante transformação, é o local no qual a mulher busca encontrar sua voz, revelando um desejo de libertação emocional e sexual que, fora desse espaço, é sufocado. O poema questiona as barreiras impostas às mulheres, evidenciando como a casa, mesmo sendo um refúgio, pode ser também um lugar de isolamento, onde a voz da mulher é reduzida ao silêncio.

¹ A fim de dar luz à violência durante o período ditatorial, Michelle Nascimento, no prólogo de *Poesia (década de 1970)*, compilado de poemas de Maria Teresa Horta publicado em 2019, discorre sobre a situação feminina: “As mulheres era à liberdade de terem autonomia. Em, antes de tudo, esposas, mães, noras, cunhadas, irmãs e filhas de um alguém. As mulheres que transgrediram esse modelo eram socialmente mal vistas ou até excluídas de círculos sociais. Muitas vezes comparadas às mulheres “gaudérias” ou às prostitutas. **A liberdade feminina era negada em todos os sentidos, e a repressão da sexualidade, ou melhor, o interdito sexual, era a sua expressão mais dura, pois até a posse do próprio corpo era negado a si.** O seu desejo era para com o(s) outro(s)” (NASCIMENTO *apud* HORTA, 2019, p. 18, grifo nosso).

Em "Casa Vitral", a metáfora da transparência do vitral expõe o desejo feminino de ser visto, mas, ao mesmo tempo, revela as limitações impostas pela sociedade, que reorganiza e reprime esse seu desejo. O vitral funciona como uma barreira entre o privado e o público, onde a mulher vê sua intimidade moldada por expectativas sociais, como o trecho "flores de as ter apanhadas/cortadas pela raiz" (HORTA, 2019, p. 71) sugere. Esse espaço, tanto revelador como controlador, simboliza a tensão entre a expressão do desejo e a necessidade de conformidade. Assim como Woolf reflete sobre o "teto todo seu" necessário para a criação feminina, Teresa Horta nos mostra que a casa é um espaço ambíguo, tanto de emancipação quanto de opressão, onde a mulher, através da poesia, navega entre o silêncio e a resistência.

Nesse sentido, como reflete Eni Orlandi em *As Formas do Silêncio* (1992), a escrita é uma maneira de lidar com o próprio silêncio, de transcendê-lo. No caso de Teresa Horta, escrever foi uma forma de significar seu corpo e sua identidade de maneira subversiva, a despeito do controle exercido pela censura. O que emerge é uma escrita que utiliza o espaço privado como resistência ao silenciamento público. O corpo e o espaço doméstico, antes vistos como marginais ou inexpressivos, tornam-se potentes veículos de contestação política e pessoal.

Como nos trechos a seguir do poema "Minha saudade", da obra *Minha Senhora de Mim* (1971):

Minha saudade
minhas ancas breves

na cama certa
tão anoitecida

desperta a causa
e desperta a língua
a procurar o meu prazer
na ferida (HORTA, 2019, p. 68)

Aqui, o espaço íntimo, representado pela cama e pelo próprio corpo, não é apenas cenário, mas protagonista da busca pelo prazer. A "ferida" simboliza não apenas a dor pessoal e as marcas da repressão, mas também um local de resistência, onde o prazer e a transgressão surgem como respostas à opressão. O ato de escrever sobre o corpo e seus

desejos transforma o espaço privado em território de reivindicação e transgressão, subvertendo as normas sociais impostas pelo regime sobre o feminino.²

Porém, ao considerarmos a escrita da mulher sob o regime salazarista, é imprescindível reconhecer as especificidades desse contexto histórico. Enquanto Virginia Woolf, ao escrever *Um Teto Todo Seu* (1929), refletia sobre as barreiras sociais e culturais que restringiam a criatividade feminina em um cenário inglês de repressões simbólicas e econômicas; enquanto a experiência de Maria Teresa Horta durante o salazarismo português enfrentava uma censura de violência punitiva. As mulheres, sob o regime autoritário, eram subjugadas não apenas por estruturas patriarcais que lhes negavam participação plena no espaço público, mas também por um aparato estatal que controlava ativamente suas vozes e corpos, como evidenciado nas represálias sofridas por Teresa Horta após a publicação de *Minha Senhora de Mim* (1971). Essas condições conferem à poesia da portuguesa um espectro particular de resistência, enraizado em um enfrentamento direto com os mecanismos de silenciamento de sua época.

Nesse sentido, a casa e o espaço íntimo assumem novos significados quando deslocados para o contexto português do século XX. Enquanto esse "teto", na perspectiva de Woolf, representava um espaço de emancipação da escrita, sob o salazarismo a casa é atravessada por uma ambiguidade que reflete as tensões entre refúgio e confinamento. Para Maria Teresa Horta, a casa se torna simultaneamente um local de opressão patriarcal e um território de insurgência poética, onde o silêncio imposto é violado por um discurso insubmisso. Ao abordar temas como o desejo e o corpo feminino, Teresa Horta ressignifica o espaço doméstico como palco de contestação, desafiando as normas sociais que buscavam enclausurar a mulher. Essa leitura da casa enquanto lugar de luta e reinvenção da subjetividade feminina lança luz sobre como a escrita de Maria Teresa Horta dialoga com, ainda que se distanciando, as condições de criação postuladas por Woolf, afirmando-se em sua especificidade histórica e política.

² Em *Salazar e os fascismos* (2023), Fernando Rosas disserta sobre esse sistema de opressão vigente durante o regime: "[...] atuavam os aparelhos oficiais de inculção ideológica, isto é, os poderosos organismos que tinham como missão, na família, na escola, nos locais de trabalho (no mundo urbano ou rural) e nos lazeres vigiar o quotidiano e inculcar unívoca e autoritariamente os valores do 'homem novo' salazarista e **da mulher a renascer como fada do lar e repouso do guerreiro, vinculada à missão de o servir e à família como esteio da 'nova ordem'**". (ROSAS, 2023, p. 212, grifo nosso)

Portanto, na poesia escrita por mulheres durante períodos de censura, como o regime salazarista, que durou quarenta e um anos, a relação entre o espaço privado e público se intensifica. A casa não é apenas uma metáfora para o corpo e para o silêncio, mas também um palco de batalhas. Nela, a mulher-poeta navega entre o silêncio imposto e o grito de resistência, moldando sua poética como forma de reação ao confinamento e à repressão.

A partir da leitura dos poemas de Maria Teresa Horta, nos quais a casa transita entre ser um espaço de liberdade sexual e de expressão do desejo e, ao mesmo tempo, um lugar de silêncio e repressão, é possível perceber como a autora utiliza essa dualidade para problematizar a condição feminina. A casa, tradicionalmente associada ao espaço doméstico e ao controle do corpo da mulher, é ressignificada pela poeta como um cenário de luta interna e de emancipação, onde o desejo não é mais oculto ou proibido, mas afirmado e exposto.

Contudo, essa libertação encontra resistência nas próprias paredes da casa, que também simbolizam a contenção e o controle. Assim, a casa hortiana também revela uma tensão constante entre a submissão às normas sociais e o desejo de subvertê-las, utilizando a metáfora da casa para explorar as contradições do feminino na sociedade patriarcal. Ao fim, o que emerge é a percepção de que a casa, longe de ser um espaço estático, é um território em disputa, onde a voz da mulher pode tanto ser abafada quanto ecoar em sua plena potência.

REFERÊNCIAS

ALVES, Ida. De casa falemos. *In*: SILVEIRA, José Fernandes da (org.). **Escrever a casa portuguesa**. Belo horizonte: Editora Ufmg, 1999.

BELO, Ruy. **Todos os poemas**. 4. ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.

CAMPELLO, Paula. O inconveniente cotidiano diante do Salazarismo: As Casas, de Luiza Neto Jorge, contra os fundamentos da Casa Portuguesa. **Convergência Lusíada**, [S. l.], v. 34, n. 49, p. 269–296, 2023. DOI: 10.37508/rcl.2023.n49a531. Disponível em: <https://convergencialusiada.com.br/rcl/article/view/531>. Acesso em: 16 out. 2024.

DIAS, Julia Helena. **As mulheres e a escrita do tempo em Um teto todo seu, de Virginia Woolf**. 2017. 71 f. TCC (Graduação) - Curso de História, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.

DINIS, Luisa de Moraes. **O estudo do gênero feminino sob a análise da obra um teto todo seu, de Virginia Woolf**. 2013. 42 f. TCC (Graduação) - Curso de Letras, Centro Universitário de Brasília, Brasília, 2013.

FLORES, Conceição (org.). **O Sentido Primeiro das Coisas**: ensaios sobre a obra de Maria Teresa Horta. Natal: Jovens Escribas, 2015.

HORTA, Maria Teresa. **Poesia**: (década 1970). São Paulo: Editora Liberars, 2019.

JORGE, Luiza Neto. **Poesia**: 1960-1989. 2. ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2001.

KLOBUCKA, Anna M. **O formato mulher**: a emergência da autoria feminina na poesia portuguesa. Coimbra: Angelus Novus, 2009.

MARTINS, Maria Antonia Dias. **Literatura portuguesa de resistência: a mulher, a guerra e o intelectual como armas de luta contra o salazarismo**. 2006. 133 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de História Social, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

OLIVEIRA, Nicole Guim de. **Senhoras da palavra**: a reivindicação da voz e do corpo nas obras de Maria Teresa Horta e Ana Luísa Amaral. 2017. 101 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Literatura Portuguesa, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio**: no movimento dos sentidos. 6. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

REIS, Patrícia. **A desobediente**: biografia de Maria Teresa Horta. 3. ed. Lisboa: Contraponto, 2024.

ROSAS, Fernando. **Salazar e os fascismos**. 1. ed. São Paulo: Tinta da China, 2023.

SILVEIRA, Jorge Fernandes da (org.). **Escrever a casa portuguesa**. Belo Horizonte: Editora Ufmg, 1999.

WOOLF, Virginia. **Um quarto só seu**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

ⁱ Juliana Sant'Ana Toivonen cursou licenciatura em Letras Português-Espanhol pela Universidade Federal de São Paulo. Atualmente é mestranda em Estudos Literários pela mesma instituição. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP)
Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL)
E-mail: toivonenjuliana@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8509-2754>

Recebido em 28/12/2024
Aceito em 06/02/2025



Eutomia, direitos autorais de Juliana Sant Ana Toivonen, 2025, licenciado sob [Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional \(CC BY 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).