

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
DEPARTAMENTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM
MESTRADO EM LITERATURA COMPARADA

JULIANA BATISTA DE OLIVEIRA

TATUAGEM DA PALAVRA: EDUCAÇÃO SENTIMENTAL DO CORPO NO *CORPUS*
POÉTICO DE MARIA TERESA HORTA.

NATAL / RN
2006

JULIANA BATISTA DE OLIVEIRA

TATUAGEM DA PALAVRA: EDUCAÇÃO SENTIMENTAL DO CORPO NO *CORPUS*
POÉTICO DE MARIA TERESA HORTA.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada. Linha de pesquisa: Poéticas da Modernidade e da Pós-modernidade.

Orientadora: Prof.^a Dra. Ilza Matias de Sousa.

Catálogo da Publicação na Fonte. Universidade Federal do Rio Grande do Norte.
Biblioteca Setorial Especializada do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes (CCHLA).

Oliveira, Juliana Batista de.

Tatuagem da palavra : educação sentimental do corpo no *corpus* poético
de Maria Teresa Horta / Juliana Batista de Oliveira. – Natal, RN, 2006.
151 f.

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Ilza Matias de Sousa.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande
do Norte. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem. Área de Concentração: Literatura Comparada.

1. Poesia pós-moderna – Dissertação. 2. Corpo – Dissertação. 3. Escrita
feminina – Dissertação. 4. Maria Teresa Horta – Dissertação. 5. Erotismo –
Dissertação. 6. Educação – Dissertação. 7. Literatura comparada – Dissertação.
I. Sousa, Ilza Matias de. II. Universidade Federal do Rio Grande do Norte. III. Título.

RN/BSE-CCHLA

CDU 821.134.3-1(043.2)

JULIANA BATISTA DE OLIVEIRA

TATUAGEM DA PALAVRA: EDUCAÇÃO SENTIMENTAL DO CORPO NO *CORPUS*
POÉTICO DE MARIA TERESA HORTA.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras. Área de Concentração: Literatura Comparada. Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade e da Pós-modernidade.

Apresentada em 14/12/2006.

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dra. Ilza Matias de Sousa
Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN)
Orientadora

Prof. Dr. Afonso Henrique Fávero
Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN)
Examinador interno

Prof.^a Dra. Francisca Zuleide Duarte de Souza
Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)
Examinadora externa

Esta pesquisa é dedicada à Dra. Ilza Matias de Sousa, por ela acreditar que a palavra poética pode e deve permear o âmbito universitário, e que é possível atrelá-la à pesquisa literária.

AGRADECIMENTOS

À essa luz divina que banha-nos a todos e nos dá forças para continuar todos os dias e que se espelha na nossa alma e nos nossos corpos.

À minha querida avó, Enecina Azevedo de Oliveira, que me ensinou o gosto pela escritura delicada e feminina. E ao meu avô, José de Oliveira (*in memoriam*), por me ensinar que a imagem do homem frente à mulher pode ser respeitosa e delicada.

À minha mãe, Maria Betânia Batista, que passou muitas noites de sono para me ajudar na feitura deste trabalho. E ao meu pai, Paulo César Azevedo de Oliveira, pois, servindo de exemplo, me instigou a escrever contra o modo tirano com o qual muitos homens tratam as mulheres.

Ao meu marido, Alexandre Luiz Galvão Damasceno, pois me impulsionou nos momentos em que duvidei da minha capacidade e, principalmente, por tratar o universo feminino de forma a respeitar suas diferenças, mostrando-me que é possível para o homem enxergar no corpo e na alma feminina seu verdadeiro valor.

À minha orientadora e amiga Dra. Ilza Matias de Sousa, por me mostrar o caminho por onde seguir – um caminho poético e instigante.

Aos grandes amigos e professores que me ajudaram na trajetória desta pesquisa. Estes serão também sempre lembrados como fiéis colaboradores e irmãos de caminhada. Guardo com carinho, na lembrança, cada um deles.

Enfim, a todos que contribuíram para a realização deste trabalho, expresso, aqui, o meu sincero agradecimento.

“Imagens não passam de incontinências do visual”.

Jorge Luís Borges

“Não pregamos pensamentos abstratos, comunicamos pensamentos vivos”.

Hélio Oiticica

“Qualquer sistema fundamentalmente novo envolve novas relações semânticas; eis a grande dificuldade que nos assalta quando tentamos dominar um novo sistema. Devemos reeducar, ou mudar, as nossas velhas reações semânticas”.

Korzybski

“Estará a honra situada sempre em nossas vaginas, corpo, e não no pênis, corpo de nossos irmãos, que tudo fazem sem nada merecerem perante a justiça?”

Maria Teresa Horta

RESUMO

Esta pesquisa, ao passo que olha para o corpo e o enxerga tatuado pelos textos da cultura, do imaginário e do poder, através de um discurso que se inscreve nele, vem propor uma vertigem do olhar sobre o mesmo através da análise das obras: *Poesia completa II*, especificamente, *Educação sentimental*, e *Novas cartas portuguesas*. Tais obras transgressoras e performáticas são de Maria Teresa Horta (1937-), escritora portuguesa, a qual vem propor, ao nível de uma linguagem renovada, uma educação outra: uma educação sentimental, a qual nasce do elemento erótico. Partindo da desconstrução do olhar sobre o corpo marcado e denunciado através de *Novas cartas portuguesas*, e dos textos poéticos da obra *Educação sentimental*, bem como dos demais que vêm compor a obra *Poesia completa II*, Horta desmonta e remonta o corpo, re-significando a máscara sinalética a qual nos envolve e envolve as nossas vivências. Além de propor a todos, homens e mulheres, tal re-significação dos modelos de comportamentos e práticas vigentes, a educação horteana vem possibilitar, através da *performance*, a “construção” de um espaço para a identidade feminina, livre da clausura do poder fálico. Uma “nova” identidade a qual possa envolver todas as características sagradas e profanas da mulher, descartando a lente cromática do pecado. A poética horteana surge então, como uma nova proposta do fazer literário.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia pós-moderna. Corpo. Escritura feminina. Maria Teresa Horta. Erotismo. Educação. Literatura Comparada.

ABSTRACT

While looking to the body and finding it engraved by cultural, imaginary and power-related texts through a discourse embodied in itself, this research proposes a new vertiginous approach to it by analyzing the following works: *Poesia completa II*, more specifically, *Educação sentimental*, and *Novas cartas portuguesas*. Such transgressive and performatic works are from Maria Teresa Horta (1937-), Portuguese writer, who proposes a new education by a renewed language: a sentimental education spawned from the erotic element. Starting from the deconstruction of the view over the spoiled body and exposed in *Novas cartas portuguesas*, from the poetic texts in *Educação sentimental*, as well as in remaining ones in *Poesia completa II*, Horta disassembles and reassembles the body, giving a new meaning to the symbols that surround us and our experiences. Other than proposing to all, men and women, such new meaning of the behavior and current practices models, Horta's education allows, through a performance action, the "construction" of a stage for female identity, free from the phallic influence. A "new" identity, able to handle all holy and profane characteristics of women, discarding the chromatic lens of sin. Horta's poetry emerges as a new proposal of literary labor.

KEYWORDS: Postmodern poetry. Body. Female writing. Maria Teresa Horta. Erotic poetry. Education. Compared Literature.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
1 CORPOS INSCRITOS – TATUAGENS DA MEMÓRIA E DO PODER.....	26
1.1 A MEMÓRIA E O NOSSO ARQUIVO DE SENSAÇÕES – O CORPO.....	27
1.2 CORPOS DOCES, CORPOS DÓCEIS JAMAIS!.....	35
2 IMAGENS FLUIDAS OU A POESIA PERFORMÁTICA.....	45
2.1 ARQUIVOS DANÇANTES.....	50
3 CORPO FEMININO – PAISAGEM-METÁFORA.....	63
3.1 O OVO E O UNIVERSO FEMININO.....	73
4 EDUCAÇÃO DO CORPO, NO CORPO, PELO CORPO.....	88
4.1 QUEBRAR O CORPO PARA REMONTAR – O PROCESSO.....	92
CONCLUSÃO.....	107
REFERÊNCIAS.....	110
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA.....	113
ANEXO.....	117

INTRODUÇÃO

Na motivação fulcral da sua personalidade inconformista e desenvolta, Maria Teresa Horta (1937-), estudante lisboeta de Letras, em meados do século XX – pleno período de efervescência literária em Portugal, quando surgia um número crescente de obras produzidas por mulheres, já pontuava questionamentos acerca do ser humano, buscando refletir, com firme propósito, sobre a realidade pela qual se dá a percepção dos sujeitos em sociedade.

Sua busca obsessiva pela palavra como desvendamento do ser, numa tendência fragmentarista, contaminou também figuras como Casimiro de Brito, Fiama Hasse Paes Brandão, Gastão Cruz, Luísa Neto Jorge, Herberto Helder, Antônio Aragão e E. M. de Melo e Castro. Eles, em meio aos aplausos entusiasmados da crítica, fizeram parte do grupo *Poesia 61*, grupo responsável pela publicação de uma revista com o mesmo título. Uma revista de existência efêmera, surgida num período em que a poesia portuguesa caminhava para a renovação de suas formas e modos. O surgimento do grupo correspondeu ao surgimento de uma tendência que vinha incorporar um novo entendimento poético, cuja concretização teve evoluções individuais ao longo dos anos seguintes.

Pela forma de exploração do texto, enquanto matéria poética, os poetas deste grupo aproximaram-se do experimentalismo, apesar de não estarem ausentes algumas notas realistas. Tais tendências da poesia dos anos 60 diversificaram e enriqueceram as formas verbais dos poemas, que trouxeram à ribalta das letras portuguesas a descoberta do gosto pela relação texto-imagem e por uma poesia anti-retórica:

Em Maria Teresa Horta confrontamo-nos com uma poesia em que o erotismo cria um desenvolvimento intenso de imagens, como se elas fossem um prolongamento da própria realidade corpórea, sensível [...] Há nos poetas de *Poesia 61* uma certa literalidade contra o vício simbólico da leitura tradicional. (GUIMARAES, 2002, p. 78).

No mesmo período em que surgia o grupo *Poesia 61*, Horta já lançava seu primeiro livro de poemas, *Espelho inicial* (1960). Na seqüência, *Tatuagem* (1961) e *Cidadelas submersas* (1961).

Desde esse período até hoje, podemos dizer que ela vem tendo uma vida intelectual bastante ativa, exercendo uma ação cultural intensa em Portugal. Tem colaborado em múltiplos jornais e revistas como o *Diário de Lisboa*, o *Jornal de Letras e Artes*, *Hidra 1*, entre outros. Continuou também publicando suas obras e dentre as de cunho poético estão: *Verão coincidente* (1962), *Amor habitado* (1963), *Candelabro* (1964), *Jardim de inverno* (1966), *Cronista não é recado* (1967), *Minha senhora de mim* (1971), *Educação sentimental* (1975), *Mulheres de abril* (1977), *Os anjos* (1983), *Minha mãe, meu amor* (1986), *Rosa sangrenta* (1986), *Antologia política* (1994), *Destino* (1997), *Só de amor* (1999) e *A mãe na literatura* (1999), sendo esta última constituída por uma antologia de poesias e prosas de escritores portugueses, além de um conjunto de quadras e provérbios que giram em torno da temática da mãe.

A poetisa dedicou-se também a escrever romances: *Ambas as mãos sobre o corpo* (1970), *Novas cartas portuguesas* (1972), *A paixão segundo Constança H.* (1974), *Ana* (1975), *Ema* (1984), *O transfer* (1984).

No gênero conto, ela escreveu *Doze histórias de mulheres* (1999) – livro escrito em parceria com Luísa Costa Gomes e Maria Velho da Costa.

A propósito da obra *Novas cartas portuguesas* (1972), devemos acrescentar que esta contém uma série de poemas e cartas baseados na história da freira Mariana Alcoforado. Tal livro propiciou, em Portugal, um novo entendimento da condição feminina e da sua emancipação e, por causa dele, Maria Velho da Costa e Maria Isabel Barreno, também co-autoras da obra, foram, juntamente com Horta, perseguidas durante muito tempo.

Além de trechos de *Novas cartas portuguesas* e de alguns poemas de sua *Poesia completa II*, escolheu-se para uma análise mais aprofundada a obra *Educação sentimental* – 1975 (a qual se encontra também dentro da segunda obra supracitada), por se apresentar ao nível da experiência da transgressão, no tocante às representações dos desejos dentro da literatura – uma temática que ela, em 135 poemas, aborda com maestria, explorando a ampla potencialidade da linguagem poética, conforme afirma a crítica portuguesa:

Escrita erótica e subversiva, face ao universo masculino (no sentido em que o erotismo era exclusivamente território masculino), Maria Teresa Horta dá um passo gigantesco e um contributo assinalável para a emancipação da escrita feminina em Portugal. (CANTINHO, 2003)

Através de uma escrita que é carne e sensação, ela faz colidir traço e imaginário femininos.

Eis que se erguem as vozes do corpo, um corpo-ofício – casulo de sonhos – imitação da natureza. Criador e criatura na maestria da fala. O verbo orienta o corpo, este que é a bússola da formação frasal e que posiciona sintagmas e paradigmas na dança frenética dos sentidos. Ele movimenta-se, forja linguagem própria e foge às regras dos argumentos, cujos procedimentos são puramente racionais.

O corpo cria, mixando os sentidos através de gestos vocais, quais as bailarinas sagradas da Índia: formam um verdadeiro dicionário, desenvolvendo poemas dançados. E é nessa deslocação infinita que se situa o valor erótico da poesia hortiana: neste ilimitar de um corpo, que em palavras se move – pulsação musical, alimentando as cenas de imagens sexuais.

Os movimentos convulsivos de pernas, braços e cabeça, que, ao levar a “dança-letra” ao seu clímax, no instante em que o dançarino alcança um estado de êxtase da “narragonia”, transforma a palavra em desejo na plena estética do movimento, numa festa completa do corpo. Tal êxtase poético só é possível quando algo fora da linguagem o atravessa.

Passado o momento de degustação vertiginosa do olhar, na pós-festa, como já escreveu Platão em seu *O banquete* (1991), um movimento suspenso faz nascer a atração estética. Toda esta ambivalência entre o “corpo em repouso” e o “corpo em movimento” está aí gravitando, sobre a alma da poetisa, como um deus que habita o sangue e que, partindo da magia de sua laboriosa e solitária maestria com as mãos, escreve e descreve as coisas mais humanas: suas misérias, gestos de ternura e estupefação contemplativa acerca das coisas mundanas.

Traços do mundo captados por meios fotográfico e literário: máquinas diferentes para a revelação dos arquivos, mas ambas preservam o **contorno**, para que esta escritura de autoria feminina se apresente livre dos subterfúgios que possam ser criados, no sentido de dificultar a sua expressão.

Os movimentos de **ambas as mãos sobre o corpo** da letra formam um jogo no qual imagens flutuam, numa perspectiva performática (COHEN, 1989), tomando-se o conceito da *performance* como linguagem, que opera nos limites entre a transgressão e a norma, escapando às delimitações “castradoras”. A arte de Horta plasma sua figura, como

artista que é, esculpindo os corpos que povoam sua poesia. Ela, através de uma linguagem fragmentada – que faz emergir uma superfície desigual, numa produção textual marcada pela representação de seres também fragmentados, entra no discurso do Outro para construir uma forma literária ousada, que modifica tanto o processo de criação quanto o processo de cognição, na medida em que sua poesia, além de sugerir silêncios, lacunas, através das pausas entre as estrofes, deixa as frases em aberto para serem completadas com as experiências do leitor, promovendo uma reflexão acerca do processo criativo e da aprendizagem, pretendendo, desta forma, alcançar um “aprendizado sentimental”.

A riqueza da obra apresenta-se através do desenho melódico dos afetos musicais pelo qual a linguagem não se reduz a pulsões quantitativas, globais. Ela constitui-se, portanto, na **diferença**, apresentando cadeias semióticas e sistemas bem elaborados. É como se o contato do corpo dançante com o material musical alcançasse o puro deleite; quando a “escrita-sentir” vira imagem palpável, e com a nitidez cortante de um desenho, faz-se apreender pelo tato.

Aqui, o desejo é uma energia subversiva, rebelde, primordial, resistente aos sistemas dos poderes, às regulações sociais, às obrigações morais, aos investimentos ideológicos. (ROSA, 1987, p.126).

A poetisa age como quem pede que se peguem as palavras com as mãos, sentindo-as como as vísceras alheias do amado. A polissemia poética é forma viscosa de carne e substância. Ela necessita ser tocada, sentida no corpo e fotografada, como se fosse possível captá-la dançando sobre a flor da folha.

Fotografar para que o corpo do texto que ali dança se transforme em signo e dele se façam telas. Telas sem molduras e sem limites. Se assim não o for, caímos no vazio do simples objeto erótico. É preciso ir além. Enxergarmos o movimento nu do desejo, transportados por um estado intenso de imaginação, para que em plena atividade sensorial tragamos o corpo à superfície da leveza e às sensações. Nesta perspectiva poética, podemos remeter às seguintes afirmações: “Sexo e linguagem, desejo e vocabulário, moral e camadas de palavras, sabemos que os primeiros termos dependem dos segundos, reveladores dos primeiros”. (WILLEMART, 2002, p. 114).

A linguagem e o corpo em contínua tensão operam o encontro do sujeito com o objeto que ele mesmo é, enquanto ser corpóreo. Então, tudo é mais! Pois ver, descrever ou identificar-se com determinado objeto é diferente de subvertê-lo a si. É um poder encantatório, de não apenas se referir a pássaros que cantam, mas de, efetivamente, fazer os pássaros cantarem. Observemos o poema “Teu sono” (HORTA, 1983, p. 36):

*São pássaros que tens
dentro de ti
mansamente a voarem
no teu sono
gomo a gomo*

Com a dormência que provocam os sutis e suaves, mórbidos e radiantes volúpicos venenos: assim descreve Maria Teresa Horta, as qualidades do corpo e da graça da mulher: ninfa langorosa que reside na alma das coisas e que tem um importante papel – fixar o homem na terra. E é desta forma “encantatória” de cantar o corpo feminino que brotam muitos interesses.

A partir deste tema – corpo – abre-se um sem-número de possibilidades para se realizar uma pesquisa. E foi deliciando-nos com este tom “epifânico”, que é ao mesmo profano, doce murmúrio de sonhos “reais”, que surgiu o interesse pelo tema desta pesquisa.

Além do crivo da incrível plasticidade das imagens pictóricas a elevar a poesia horteana, outras características do discurso interno da voz poética chamam a atenção em “palavras grávidas” que surgem da intimidade do pensamento as quais, em sendo marginalizadas, chamem o olhar.

São palavras desejanter da libertação do ‘masculino’. Elas criam uma leitura sensual que inflama a imaginação por expor o leitor à “mística do corpo”, a qual é preciso se redescobrir e que vai além da performance. Desenham os traços da mulher, o “narciso da procriação”, antes simbolizada pela serpente, como um ser adorado e respeitado nas suas metamorfoses:

[...] estava prestes a passar de animal símbolo da fecundidade a animal demoníaco e traiçoeiro sob a lente da ideologia. [...] A alienação quanto à própria importância social e a submissão cada vez maior à segurança masculina fizeram das mulheres

presas fáceis do discurso que pregava a supremacia masculina. (CELESTINO, 2001, p. 49).

Sendo esta uma realidade incontestável e facilmente observada no *quotidien*, Maria Teresa Horta parece vir, através de sua poesia, resgatar no feminino esta essência esquecida. E como desenvolve seu desejo através de imagens, remonta o corpo e faz brotar sentimentos que sempre estiveram presentes no humano e que, no entanto, antes só tinham sido explanados pelos homens.

A fala da mulher com relação aos desejos carnis que, até então, tinha sido “camuflada”, como resultado da repressão, surge na poesia hortiana pela sua boca e vem revelar o animal, besta sagrada e profana que logo somos.

O mito de Eros está no poder da fecundação, flui pelos seus poemas nos quais o desejo se enuncia sem entraves, mas sem excluir o poder encantatório da “bruxaria”, em sua audácia sensual. São “[...] bruxas da palavra que têm um pacto com aquilo que voa: aves da poesia, anjos do sexo, o orgasmo dos sonhos[...].” (HORTA, 1983, p. 23).

A poesia de Maria Teresa Horta é sentida como uma forma intolerável de apropriação de um discurso do prazer, ou da fruição, que era pertença exclusiva do território masculino, não só dentro de uma ordem social e política discriminatória, mas também, e, sobretudo, no interior de uma ordem simbólica, onde a própria linguagem é um instrumento de opressão. (TUDELA, 2000)

Num contexto social e poético que não favorecia nem a expansão expressiva nem a referencialidade direta, não é de estranhar que em Portugal, na década de 60, quando Horta lançava sua primeira obra, a imagem do corpo funcionasse, em poesia, dentro de uma estratégia de discurso que figurava a relação do sujeito poético com um cenário histórico determinado.

“As palavras têm sexo”, Machado de Assis, em seu conto *O cônego ou metafísica do estilo* (1994), já dizia. E das palavras copulantes de Horta pode surgir um novo Portugal, parido pela linguagem da mulher, como ela declara em seu poema “Que país constróis?” (p. 257):

[...]
*Porque tens no ventre
 a raiz de todas as
 crianças...*

Sua poesia questiona o papel da mulher na sociedade portuguesa, na qual ela exercia um papel secundário como guardiã do lar e do clã, e como “mãe” dos “filhos” (homens) da nação. Ela quer passar a ocupar o lugar de artífice dessa nação, a partir do ponto de vista do feminino. O olhar poético sobre o corpo tatuado pela cultura é mais uma forma de a literatura feminina expressar o desejo de uma nova ordem social que deve começar por uma nova linguagem, dando às palavras um novo sentido.

O ser que “suporta o peso do fruto e da flor”, etéreo por se desdobrar em outro – um corpo de onde nascem vida e palavra, revela a multiplicidade do ser feminino através da qual a ausência assume uma nova conotação. Não mais um corpo marcado a ferro e fogo, mas sim, um corpo que em suas reentrâncias pode assinalar com novos instrumentos a fonte de um novo discurso. Um discurso feito como um vestido usado em festas sagradas e profanas e que, mesmo que se tire, e o corpo se descubra, o mistério permanece (HORTA, 1983, p. 92):

*Não contes do meu
 vestido
 que tiro pela cabeça
 [...]*

O modo específico de ‘gestão’ da língua pelo texto faz parte do sentido do mesmo; da mesma forma que a criação literária não é determinada por uma língua que lhe seria exterior, mas intervém no jogo de tensões que a constitui. Constatamos esse movimento tensional no entendimento que o poeta e crítico mexicano dá sobre as obras poéticas:

Cada nova obra poética desafia a compreensão e o gosto do público; para desfrutá-la, o leitor deve aprender seu vocabulário e assimilar sua sintaxe. A operação consiste em uma desaprendizagem do conhecido e uma aprendizagem do novo; a desaprendizagem implica em uma renovação íntima, uma mudança de sensibilidade e de visão [...] A querela das formas e linguagens artísticas quase sempre está ligada à pugna entre as gerações: o antigo e o novo, os velhos e os novos. (PAZ, 1993, p. 93-94).

Essa nova poética, através da qual a escritora age com o seu corpo dentro de seu contexto social, e cuja singularidade se impõe a esse modelo arcaico de poesia produzida dentro de uma sociedade cristianizada, sob o domínio de um discurso masculino patriarcal e antiquado faz-se ouvir através de um corpo de formas femininas, falado por dentro das palavras, e que vem discutir sentimentos humanos através da voz poética: “Ouve minha irmã: o corpo. Que só o corpo nos leva até aos outros e às palavras”. (*Novas cartas portuguesas*, p. 146).

Desta maneira ímpar de expressão contemporânea constrói-se um corpo que participa com as suas experiências singulares do que se passa ao seu redor. Corpo que manifesta no fino linho de sua pele tatuagens sociais e culturais guardadas na memória de sua carne, em textos os quais traçam uma outra tecedura, uma construção que tenta escapar da manipulação de signos arbitrários. “Corpo enquanto unidade de tudo, tear de horas de sóis e frios, de desejos e memórias” (LOPES, 2002, p. 14), assim, contemplativo ou absorto.

Em termos de intensidade, as transformações propostas por esta poética do corpo vêm alterar algumas das características mais íntimas e pessoais de nossa existência cotidiana. São salpicos de luz, que ao ferir os olhos, abrem novos espaços discursivos. São venenos sutis que instigam o paladar e o apetite para a devoração do Outro. É o cheiro da novidade de poder tocar a própria alma e o próprio corpo sem medo.

Cria-se então um mundo onde residem palavras veladas, mensagens musicais pelas quais os significados transpõem o limite das imagens e que satisfazem as curiosidades da alma: um convite a esta penetrante obra de Maria Teresa Horta.

Neste jogo de fingir e revelar, a escritora compromete-se, deixando no ar uma expressão lírica que nasceu exatamente da relação íntima entre o erotismo e a paisagem do seu corpo, cruzando-se na linguagem dos poemas.

A poetisa narra o seu corpo, a sua nação, a sua dor, o seu prazer; reunindo som e sentido, ritmo e imagens – relações comandadas pela visão subjetiva de um sujeito que, ao repensar o espaço que o cerca, coloca aquilo que é lido nas entrelinhas do discurso:

Meu labor insano

*Meu labor insano
a descrever-te*

*minha estrela norte
elaborada*

*pais que tenho a sul
de dizer-te*

*e bordar-te o perfil
com palavras*

*Esgotadas
que não se encontram
breve*

*palavras sobre o linho
do papel*

*retrato pendurado na
parede*

*figura desenhada num
docel*

*E na cama em que
me deitas
não iludo*

*nem sequer o grito
no lençol*

*Apenas com os meus
dedos
devagar te estudo*

*Descrevendo na minha
a tua pele
(HORTA, 1983, p. 80)*

As “palavras-grito” de Horta situam-se onde todos os valores literários, silábicos e fonéticos são substituídos por valores exclusivamente imagéticos e não escritos os quais remetem a um corpo glorioso. Elas descem às profundezas da glote para reencontrar os cantos do corpo antes da invenção da palavra, numa produção sonora e poética de sintaxe gerada pelo ventre.

Nesta “música” reinam a pura duração e o intervalo através da qual a sequencialidade verbal é regida pelo conteúdo referencial do discurso, e vírgulas são vividas em termos de coreografia: limítrofes com a música e a visualidade. Ouvindo-a, os corpos dançam em imagens, ou seja, o traçado da luz e sombra, brilho, textura, angulação e volume dos corpos dão movimento à escritura como numa fotografia que dança. E é através desta

forma discursiva que o “corpo-foto” da poesia instala-se no universo, com ritmo e intensidade.

Algo parecido descreve-nos o ficcionista e crítico argentino:

Em música, não se pode cindir o som e a forma, da substância – que de fato elas são a mesma coisa. E pode-se suspeitar que, até certo ponto, o mesmo acontece na poesia. (BORGES, 2000, p. 87).

Citando livremente Roland Barthes, não é uma “decoração supérflua e bonita”. Já que “[...] ese mundo plasmado en la ventana es único, total, concluido y perfecto: es la imagen de la perfección que revela la percepción íntima de la mirada y del alma que anima”. (LANDOWSKI, 1999, p. 72).

O comprometimento da autora está, desta forma, ao nível do estilo, como expressão inevitável e orgânica de experiência. Experiência como um modo transformador da realidade. Pois a experiência do mundo está ligada ao corpo, o que vai permitir ultrapassar a dicotomia clássica entre o sujeito e o objeto; ou seja, é pelo corpo que aquele que vê faz parte do visível. Como o gosto da maçã “que não está nem na própria maçã – a maçã não pode ter gosto por si mesma – nem na boca de quem come. É preciso um contato entre elas”. (BORGES, 2000, p.12).

A experiência na poética de Horta parte de uma infralinguagem que se elabora no limite da carne e do mundo. A imagem da carne (“la chair”) que é o lugar de troca entre o interior e o exterior, o visível e o invisível. “A palavra é como uma circulação erótica entre um dentro e um fora”. (MERLEAU-PONTY, 2003, p. 158).

Horta não parte desesperada para fora do corpo: reparte-se, comungando em uníssono com o seu tempo e o seu espaço. Mas a água de seu poema não está estagnada, o seu reflexo pretende mexer com a nossa *estesia*, algo que faça ferver os miolos, misturando idéia e sensação, ato e símbolo.

As imagens produzidas pelos poemas remetem ao encontro com o Outro (aqui o ser amado), o que alarga o horizonte do sujeito poético, impedindo que a face escondida do objeto ou da realidade seja uma mera projeção do espírito de um sujeito

limitado. Ao mesmo tempo, introduz uma abertura abissal no mundo, porque se trata de uma abertura em direção ao invisível e ao infinito.

Como nada se sabe da alma sem um corpo, a poetisa surge “em primeira pessoa”, como carne de texto. E através desta representação, molda-se e acha-se matéria natural profanada, pois toda experiência que se tem da alma ocorre no horizonte do corpo – a dor e o gozo estão na alma, mas é o corpo quem goza e é ele quem sofre: delícia e inferno da epiderme.

Horta vê-se no espelho e no signo, ambos são espaços profundos, e como quem faz literatura interpela os simulacros. O verdadeiro texto parece ser aquele que recusa o velamento simbólico do caráter de teatralidade constituinte dos símbolos, rompe a barreira do limite entre o corpo – texto de cultura, e sua máscara signalética. Ela denomina-se: “Senhora de mim”. E tomando o próprio corpo como arquivo de sensações, circunscreve a sexualidade feminina denunciando a posição social inferiorizada da mulher.

Sendo assim, o corpo como matéria denunciante da História é também palco de suas lutas (a História não é só a História da liberdade, mas também a da luta para conquistá-la e, nesse sentido, a História da ausência de liberdade). Corpo e História têm isso em comum: a necessidade posta como limite e a necessidade de transpor o limite da própria necessidade. Ora, mas também isso pode ser entendido como uma figura da liberdade. A liberdade como necessidade de transpor limites – é o jeito de os seres tornarem possível sua existência.

A natureza humana, portanto, tem no corpo o crisol de todas as necessidades – lugar no qual todas e cada uma das suas necessidades se misturam. Mesmo as necessidades ditas espirituais, é no corpo que elas gritam. E sendo o signo uma rede de relações que começa no corpo, a promiscuidade, **mistura que é espírito dos signos**, parafraseando Lúcia Santaella, passa a multiplicar as possibilidades do corpo enquanto poesia, levando-se em consideração que ele é o significante dos significados da alma.

Mas, a poesia de Horta é por natureza subversiva dos códigos simbólicos através dos quais a realidade em sociedade se pauta. Pondo em crise a hegemonia do simbólico, ela re-significa o real: é a magia do inconsciente quebrando os símbolos do consciente na poesia – todos os poetas realizam-na. Isso representa o tesouro da noite obscura dos sentidos, caminhos não alcançados pelos “sem-poesia”.

O homem significando o real se significa, ele tem esse poder, como um desejo que, por encanto, realiza-se na magia da brincadeira com as palavras: na brincadeira performática do corpo: “Minha mãe brincando com bonecas me teve”. (ROSA, 2001, p. 66).

Esta semiose literária, o poder que o texto tem de mexer com valores e signos já catalogados em nossa mente, pode ser efetuada por homens ou mulheres. No entanto, há em particular algo curioso que deve ser levado em consideração: Kristeva (1988), ao identificar dois aspectos distintos no processo significativo, o semiótico e o simbólico, observa que o primeiro liga-se ao objeto materno e se caracteriza por estruturas pré-lingüísticas. Já o segundo está ligado ao pai enquanto representante da ordem social e é refletido através de uma organização lógica e objetiva da linguagem. Logo, a mulher, por natureza, encontra-se mais próxima do semiótico enquanto o homem se liga mais facilmente ao simbólico, assimilando sem problemas as leis sociais.

São as idéias signos. Dado que a vida é uma série de idéias, logo o homem e a mulher são também signos. E falar do corpo de cada um deles, como quem fala do traço semiótico da palavra, pode pôr em xeque toda uma simbologia apreendida desde que o indivíduo se reconhece como “recheio de um corpo”. A imagem religante em torno da qual a sociedade comunga. Considerando-se que, frente a uma imagem religante as pessoas não se questionam, e de tanto ver cegam, neste sentido, toda uma problemática acerca do olhar se instaura.

Maria Teresa Horta, escritora e mulher, ser que habita poesias, aquela que se ama no amor que o amante tem por ela, para neste encontrar a sua própria imagem, na poesia, sendo amada, passa a reconhecer-se nele através do olhar que acaricia o próprio corpo (um olhar devorador que, buscando conhecer-se, identifica-se como o próprio objeto, o corpo que ela vê no Outro, como quem se olha num espelho), mistura desejo e imaginação, ambos ligados e dependentes do corpo. A partir desta realização na esfera corpórea, o inconsciente reflete-se nos signos da vida e emite seu próprio corpo, criando uma nova perspectiva de realidade textual, pois, ao lançar-se o primeiro olhar ao corpo, entra-se no universo do sensível, o universo da arte onde tudo se prepara para nascer. Dado que o novo sempre surpreende e cria, então o corpo será sempre novo: sempre procriará frente ao espelho do Outro.

Todas as imagens daí para frente serão também construídas como essa, pois nenhuma imagem nos é dada. Elas são produções da pessoa que é produzida pela sua própria imagem. Logo, essa pessoa é emergente de cada novo recorte de imagem que produza no

mundo: como a lua que se reflete em cada caco de espelho, inteira. Ou como o texto-traço, corpo da escrita refletida numa nova pele escorregadia que se derramasse em corpo: saliva, suor, lágrimas, esperma, secreção vaginal – tudo é também como parte deste mesmo corpo, *corpus*.

Então, entramos numa outra questão: a questão da escolha do erotismo como forma de desconstrução da letra, traço subversivo; palavra como representação sonora de uma excitação nervosa.

Para exemplificar melhor esta forma de olhar, lembrarei um trecho de um poema de Manuel de Barros (2001, p. 15), intitulado “Roceiro”: “[...] E deixo o texto a germinar sobre o branco do papel/ na maior masturbação com as pedras e as rãs”.

O que seduz inicialmente não é o que propriamente está sendo dito, mas todo o ritual, sons e gestos em que as palavras estão envolvidas. O desejo em carne e osso presentifica-se na alma e no corpo nu para nomear sem pudor os anseios sexuais, liberando a alegria do corpo sem disfarce, como a festa do êxtase de um belo texto.

Ao tatuar na folha branca as linhas limítrofes entre corpo e alma, o erotismo surge como fator humanizante. Desta forma, para citar livremente Oscar Wilde, em sua clássica e célebre frase, “não existem poemas imorais, existem poemas mal escritos”. Percebe-se que a boa escrita no seu próprio ato é a da pele: a escrita é uma zona erógena, é a ambrosia – feita para degustar. É quando o corpo alimenta-se do corpo da palavra e a narrativa faz apropriar-se do corpo, tomando-o para si, representando um verdadeiro enigma, temos que escolher: ou deciframos seu signo, ou ela nos devora, como um bicho faminto.

O corpo não se quer corpo. Ele deseja deixar que seu recheio extasie-se, para que um deus habite sua alma através do regozijo da leitura, e neste momento atingir o orgasmo, esta pequena morte.

O erotismo, elemento que ao primeiro momento pode parecer irrelevante ornamento descritivo, virá a um segundo momento com extraordinária marcação frenética através da qual uma leitura orgástica se faz jorrar.

O olhar do leitor, estupefato, não passa, pára nas palavras. O jogo acerca do susto do que é suposto anota a pequena dramaturgia semiótica entre objetos adjacentes ao corpo em que se constela a construção de Eros, do clima para o encontro dos corpos – quando se sugerem novas possibilidades de expressão da sensualidade (sensualidade no sentido lexical da palavra: inclinação para os prazeres dos sentidos). Então, há que se demorar o olhar

no corpo do texto mesmo... Pois um fruto é um fruto e acabou. Se tenho, ou quero conhecê-lo, tenho que prová-lo, tocá-lo, cheirá-lo...

Vejamos o exemplo num trecho do poema “Piscina” (HORTA, 1983, p. 66):

[...]
vagina secreta
com seus corredores
 [...]
fechada em meu
fruto
com hálito dentro.

O leitor quase participa deste “aprofundamento” vaginal; consegue “sentir-se” dentro, entre os corredores e “participar” do hálito que dele emana e presos se fazem. Os poemas de *Educação sentimental* (1975) propõem exatamente esta orientação dos sentidos numa aprendizagem do corpo em toda sua extensão. Vejamos no poema (p. 105):

Educação sentimental

Põe devagar os dedos,
devagar...

carrega devagar
até ao cimo

o suco lento que
sentes escorregar
é o suor das grutas,
o seu vinho

Contorna o poço,
ai tens de parar,
descer, talvez,
tomar outro caminho...

Mas põe os dedos e sobe,
devagar...

Não tenhas medo
Daquilo que te ensino...

Tal perspectiva também é o que propõe Willemart, analisando o discurso educativo das personagens de Proust em *O caminho de Guermantes*:

Às vezes uma idéia toma conta de mim: começo a escutar longamente o corpo amado [...] Escutar quer dizer vasculhar: vasculho o corpo do outro, como se pudesse ver o que tem dentro, como se a causa mecânica do meu desejo tivesse no corpo adverso (me pareço com estes garotos que desmontam um despertador para saber o que é o tempo). (WILLEMART, 2002, p. 96-97).

Estudar o corpo, ou melhor, aprender a ouvir seus textos, exige uma minuciosa atenção às suas funções. Desta forma, o leitor desarticula os paradigmas da representação que a sociedade vem criando acerca do corpo. Para tal feito, existem poesias como a de Maria Teresa Horta. Uma poesia desnuda que exige um olhar habitado por um olho ainda não programado, não configurado pelo olhar inquisidor da censura e que, portanto, não veja o corpo com a lente cromática do pecado.

A essência desta pesquisa é fazer um exercício em que se entreveja o rosto da alma com as mãos sobre as dobras do corpo e se possa criar um acordo entre o ser e a carne. O enigma do que está **entre** o gozo e o sofrimento amplia os sentidos do ser e permite a ele conquistar este espaço inatingível e solitário da alma. Território que não é alcançado pelas palavras, por ser domínio do indizível, do inominável, este espaço em que a natureza ocupa com as suas metamorfoses e deve ser questionado a todo o tempo.

Para tanto, primeiramente, faz-se necessária uma investigação acerca da presença do “corpo”, como elemento que se plasma no *corpus* utilizado pela escritora, em sua poesia. Ou seja, observar como seu traço firme tatua as palavras do corpo no *corpus* dos poemas, “pretendendo” educar sentimentos.

O método selecionado para a abordagem dos focos da pesquisa, educação e corpo, se baseia principalmente nos estudos de Semiótica que permitem investigar como a montagem e a desmontagem dos signos do corpo surgem nos textos poéticos de Maria Teresa Horta explicitando, através das matrizes da linguagem, relações sógnicas do imaginário, da memória e de símbolos que emergem do inconsciente universal. Observando a forma como a Arte e os Signos ganham sentido através da subjetividade da poetisa em questão, permite-se analisar como a obra *Educação Sentimental* e alguns poemas da obra *Poesia completa II*

projetam-se no sentido de promover um novo entendimento da condição e dos desejos femininos, colocando seus corpos frente ao espelho do Outro.

Para tornar viável tal compreensão das relações sógnicas propostas, além das obras de Júlia Kristeva, vinculam-se também a estes estudos a noção de *Performance* segundo as orientações de Renato Cohen, Antônio Hildebrando e Jorge Glusberg que auxiliaram-nos no entendimento da escritura “encarnada” de Horta e do seu comprometimento corpóreo “por dentro” das palavras.

Para compreendermos a tatuagem das vivências impressas na página da pele e o corpo como texto da cultura, recorreremos a Cleide Riva Campelo.

Michel Foucault e Gilles Deleuze forneceram-nos o entendimento de como o poder se instaura na memória do corpo e em seu imaginário (vivências impregnadas nas memórias do corpo).

Quanto à problemática do olhar, recorreremos, para seu melhor entendimento, às orientações de Maurice Merleau-Ponty, Georges Didi-Huberman e Jacques Lacan.

E para alcançarmos a visão do espaço “entre” que penetra a pele (zona erógena por excelência), trabalhamos com *O erotismo* (2004) de Georges Bataille.

A pesquisa contempla aspectos e procedimentos investigativos relacionados à Poética e à Teoria Literária, com ênfase nos aspectos fundamentais da Literatura Comparada nas suas vertentes atuais. Através destes procedimentos pode-se analisar como Horta sublinha a relação entre a palavra feminina e o ato sagrado da reprodução, e como ela registra-se e registra o corpo como objeto de arte, demonstrando sua própria conjugação íntima na escrita a qual realiza.

Observa-se como ela inscreve-se nas palavras do Outro através da sua identificação corpórea direta nos poemas, ressaltando a valorização hiperbólica sob a forma de uma educação sentimental que vem compor um fator “meta-reflexivo”. Fator que relaciona, via lirismo, elementos sógnicos do social e do singular, e contextualiza a linguagem erótica, permitindo a abordagem de uma atual realidade de idealização de prazer.

Trata-se de pôr em relevo a presença permanente e operante do desejo e do Princípio do Prazer na formação da humanidade e de realçar a constituição de uma humanidade que no seu sentido formativo apoia-se num processo de reciprocidade. Este, em última instância é uma operação de reconhecimento bilateral, considerando-se que “sabemos,

com um saber imediato, vigoroso, irrecusável que o desejo e o corpo são dados constitutivos essenciais da nossa realidade humana. E que [...] pelo desejo, o corpo actualiza-se”. (ROSA, 1987, p. 125).

Tal proposta que a poetisa vem fazer, em seu amálgama entre ato amoroso e ato poético, movimentando suas palavras em direção aos símbolos e aos signos em seus textos, permite relacionar a própria mobilidade corpórea ao movimento sonoro proposto nos poemas. Tal observação pode ser feita a partir da relação entre o seu processo literário e o fator eroticizante advindo da evasão dos seus desejos transformadores desse processo.

Focando estes aspectos, propomos a leitura dos poemas horteanos contidos na obra *Educação sentimental* (1975) e ainda o passeio sobre os outros poemas contidos na obra *Poesia completa II*, escolhida para análise, pois consideramos que ela oferece uma visão privilegiada da poética desta autora, pois remete ao imaginário do corpo feminino através de uma sublime voz portuguesa. Tentaremos, ainda, buscar em *Novas cartas portuguesas* (1980) os ecos dessa mesma voz. Pois, as vozes “marianas” de Maria Teresa Horta, Maria Velho da Costa e Maria Isabel Barreno, saídas da boca de Mariana Alcoforado vêm denunciar e **discutir** a condição feminina e a formação da identidade da mulher em sua **diferença**.

A voz horteano ecoa e permite uma atual reflexão acerca da redescoberta do corpo e da linguagem da transgressão – a linguagem erótica que necessariamente ilumina o sagrado e reeduca sentimentos.

1 CORPOS INSCRITOS – TATUAGENS DA MEMÓRIA E DO PODER

“A verdade é um efeito do discurso”. (Roland Barthes)

A História dos corpos inscritos é delineada pelos rastros de experiências vividas que marcam a memória com letras profundas. No corte da pele, a tinta dos textos tatuados espirra como sangue, como se emergisse de dentro do corpo e ganhasse novos contornos na superfície que sofre a ação do **meio**.

As narrativas corpóreas de origem externa, inscritas sobre o linho da pele, são de origens múltiplas e ambivalentes, enquanto as internas são quase viscerais. As primeiras são recolhidas do mundo, pelo corpo, em sua forma sensível, como significantes vivos, ainda pulsantes que, ao penetrarem na pele, confundem-se com aquilo que já se instaurou (narrativas internas), nas entranhas. Em constante interpenetração, tais narrativas produzem novas sensações.

Na busca de demonstrar como as abscissas do pensamento permitem recuperar sensações novas e primitivas sob a égide de uma mesma lógica, Antonin Artaud (1925 *apud* DERRIDA, 1995, p. 123) explica exatamente como funciona tal lógica no corpo: “Refaço a cada uma das vibrações da minha língua todos os caminhos do pensamento na minha carne”.

Quando falamos em narrativas **internas**, estamos remetendo a um saber **presente do próprio passado** descrito em palavras. Palavras que coabitam tempos, em estado líquido e umedecem a dureza das letras, escrevendo na linha do simbólico, da justaposição e da linearidade.

Esta virtude do contato com o *arquê* tem o poder de transportar-nos ao tempo sensível de nossas memórias subjetivas, através da aventura do significante, que ao transmitir o vivido, faz-nos reviver experiências. Michel Foucault (2002) afirma que este processo **histórico** está sempre aberto, e que é nele onde se situa o nosso repertório psicolingüístico.

1.1 A MEMÓRIA E O NOSSO ARQUIVO DE SENSACÕES – O CORPO

“Na realidade, todo leitor é, quando lê, o leitor de si mesmo. A obra não passa de uma espécie de instrumento óptico oferecido ao leitor a fim de lhe ser possível discernir o que, sem ela, não teria certamente visto em si mesmo”. (Marcel Proust)

Uma criança ouve pela primeira vez, em sua primeira aula de *ballet*, o som de um piano. Ela “arquivava” esta melodia e guarda-a por toda a vida. A emoção de tal momento não se repetirá, mesmo que ela ouça a mesma música novamente, pois o que ela sentiu transformou-se em impressão. O que na realidade ficou arquivado em sua alma foi a harmonia da música.

A música, ouvida diversas vezes depois, será sempre a mesma, o cheiro do talco nas sapatilhas também, mas tais impulsos exteriores não conseguem promover, **exatamente**, em seu corpo e em sua alma, a mesma sensação da primeira aula de *ballet*.

A fluidez e o funcionamento da nossa capacidade de entrar em contato direto com o **exterior**, através do corpo, e dele participar e abstrair novas experiências a partir daquelas que guardamos em nós, são garantidos por uma memória que engenhosamente brinca com esta característica humana que é a construção de idéias a partir do mundo sensível.

Mas, por que a memória tem caráter movente?

Funciona assim, a memória é um duplo objetivo-subjetivo, visto que trabalha quando o corpo entra em contato com objetos que lembram fatos e seres, então ela elabora discursos através da relação corpo/memória a qual se dá pela seguinte seqüência: objeto-corpo-texto-voz. Os textos/discursos estão fadados a mudanças, visto que o ser que está em constante contato com novas experiências, constrói novos discursos. Assim pensamos dar-se esse processo no âmbito do discurso poético, e neste trabalho, de acordo com estudos realizados a partir da obra de Gilles Deleuze (1987).

Pensemos que, se a **memória** é ao mesmo tempo objetiva (aquilo que aconteceu; os objetos que nos lembram do fato) e subjetiva (há um discurso sendo elaborado) e se essa passagem de uma a outra dimensão acontece dentro do corpo, vai do objeto ao corpo, do corpo aos textos e dos textos à voz. Então, o corpo como elemento mediador desta seqüência é o que desperta a lembrança que nele se imprime e que fica dependente dele.

Logo, pode-se dizer que as sensações são a carne da memória, e que a memória não se inscreve apenas nos textos produzidos pelo indivíduo, mas o faz, inclusive, através dos gestos e atitudes deste “habitante do corpo”. A lembrança fica impressa no corpo e é somente através dele que ela pode ser despertada. E este despertar é também movente, está o tempo todo em constante transformação.

Como o mais belo traço da memória da vida, o corpo guarda o registro de sensibilidades advindas de épocas diferentes. É como se cada um de nós soubesse **tudo**, como em um sonho que se esquece ao despertar. Isto ocorre porque a memória (unidade psicofísica do homem) guarda dentro de si a **verdade** da vida como sendo o resultado de impressões individuais advindas do contato com os textos que as imagens do mundo e dos que nele habitam elaboram.

O pensamento e o corpo podem ser representados através da imagem de um ovo, o dentro e o fora sendo uma só matéria, um todo integralmente no contorno. O corpo, crisálida do pensamento, elabora-se constantemente, num trabalho de toda a vida. Pois, quando acariciado pelas vivências, ele produz textos que se inscrevem em sua matéria – tatuagens da memória do mundo.

Trazendo estas observações para o campo da literatura, indaguemos agora sobre o papel desta na formação da teia de vivências que compõe o corpo das relações que envolvem as idéias e a linguagem, criadoras da memória do mundo.

O texto literário exprime uma cartografia de sensações, descobertas e estados, e consigna, na mediação da linguagem entre o que sente e o que se sabe, e o que se necessita dizer, o seu **criar** como diferença, numa construção que, além de se deslocar alternadamente entre a instauração do coletivo (este como sendo o lugar-comum que permite a comunicação e o laço social), e o individual, não menospreza a marca da ferida nos próprios olhos.

Então, quando Horta escreve, ela não descreve apenas a sua relação individual com o mundo. Ela sempre estará espelhando aqueles que, assim como ela, sofrem o seu mesmo tempo mítico, o tempo da cultura entranhado na memória dos corpos. Trata-se de um jogo que toma o seu corpo como ferramenta dialógica que por sua vez estabelece o “corpo do real” pela presentificação de vivências experimentadas.

Neste movimento de olhar para fora e olhar para dentro, a poetisa, na vertigem de sua existência, descobre as inúmeras possibilidades de sua **semiosfera**, o que o possibilita converter a sua memória em voz. Ao fazer soar sua voz, Horta percebe que ela, ao acompanhar as vozes da memória do mundo, “toca a voz do Homem que está dormindo no fundo de cada homem”. (PAZ, 1993, p. 144).

Mas, então poderíamos nos perguntar: o que esta grande dádiva de quem produz a literatura é capaz de alcançar?

Dado que o corpo humano desfila pelo mundo, construindo infinitos textos aos olhos dos próprios homens, o tempo todo, e que estes são expectadores diretos desse tipo de texto durante toda a vida, então, o corpo humano pode ser também o instrumento tanto para a reelaboração dessas mensagens, quanto para a construção de outras mensagens inusitadas, e isto só ocorre através do tratamento artístico.

Logo, o escritor, aquele que transforma seus textos em arte, tem a capacidade de suscitar no Homem o desejo pelo conhecimento de si, quando indaga sobre questões inerentes às atitudes, desejos e sentimentos humanos. Com isto, ele abre um leque de possibilidades para ensiná-lo a ler nos traços de seu próprio corpo os sentimentos dos seus iguais.

Aquele que retira de suas “escavações no tempo”, do trabalho poético da memória, versos em que somos capazes de rever-nos, produz, a nosso ver, a verdadeira arte.

Através da leitura dos textos de Horta, revemo-nos em suas ressonâncias nostálgicas e irmanamos os nossos afetos. Isso se dá porque no ato da criação de sua arte, ela utiliza-se de metáforas que viabilizam o contato com a percepção do universo dos sentidos. Observemos o seu poema “Docemente” (p. 132):

*Docemente
disponho dos teus braços*

*dos peixes que navegam
docemente*

*Docemente
disponho em minha face*

*a faca dos teus olhos
docemente*

*Docemente
canso, disponho do cansaço*

*primeiro do teu afago
docemente*

*Docemente
afago, a tua boca apago*

*e vou negando a minha
docemente*

Note-se a metáfora sonora que a palavra “docemente” (que em si já é “doce”), a qual permeia todo o corpo do poema, propõe em seu deslizar. Entre a disposição dos braços e o olhar que pousa sobre a face há um enervamento provocado pelos olhos-faca, mas entre a entrega e a recusa há uma doçura quase tátil. Bocas, que ao se unirem, afagam-se até um cansaço doce, quando ao fim nega-se. É uma forma muito delicada, doce mesmo, em como a poetisa dispõe o universo feminino e de como ela coloca-se como uma mulher que encontra uma forma sutil de dizer aquilo que deseja. Ela tem o direito de dispor dos braços do amado, tanto quanto ele dos seus, mas quando se sente cansada, dispõe do cansaço de uma forma que não é, necessariamente, agressiva, mas doce...

Grandes escritores, como Horta, investem criadoramente na desconstrução do simulacro do real. Essa forma **comprometida** de escrever é capaz de **tocar** aquilo que, de tão peculiar, é quase incomunicável. Aqueles que, ao engendrar o texto do seu corpo, conseguem trabalhar as metáforas de suas sensações e as apresentam ao Outro, passam a estabelecer uma dialética do corpo e tornam-se significantes dos significados de suas sensações.

Tal ato exige da poetisa a capacidade de observação dos movimentos da memória, para que, **associando sensações**, possa refletir-se no espaço de seu texto, e neste diálogo com o mundo, servir de instrumento óptico para que o Outro também possa se perceber.

Antonin Artaud (1946 *apud* DERRIDA, 1995, p. 118), cuja obra é uma metáfora do corpo violado, afirma: “Relaciono-me comigo no éter de uma palavra que me é sempre soprada e que me furta exatamente aquilo com que me põe em contato”. A palavra é aquela que rouba o próprio elemento do corpo que se esvai na letra, repartindo-se.

Quando Horta narra sua dor e delícia, **faz** texto de sua vivência. Quando ela olha para Portugal, ela olha para si própria. No teatro do seu gesto (corpo), ela lê um texto mais velho que o poema de sua carne; comunga com o Outro através da re-articulação dos textos do mundo e gera uma escritura pessoal capaz de atuar no lugar “entre” das palavras – o lugar do indizível, sagrado, que somente a **hóstia de carne** pode alcançar.

Seus poemas ampliam, através da “teia” de associações sensíveis, as possibilidades do corpo enquanto texto, através de nossos espelhos corpóreos.

A obra *Educação Sentimental* é um perfeito exemplo de como, focando-se no Outro, nas experiências alheias, pode-se escrever sobre as próprias experiências. Corpo-espelho e confissão são os dois elementos que formam a tecitura da trama hortiana.

Fixando o olhar no espaço exterior e interior, concomitantemente, com o espanto da novidade, revigora o arquivo do corpo e aproxima-se da sabedoria do desaprender para apreender melhor. O corpo como horizonte e origem revela um saber que lhe é inerente. E esse ato de desaprendizagem é “motivado” pelo princípio de que tudo pode se transformar.

O verbo que se prepara para nascer, a palavra presa na glote, mas pairando na alma e reconhecida no ser como constituinte de sua própria essência, matéria a ser profanada pela inscrição da experiência do corpo, até virar arte de essência, é um sinal de que Maria Teresa Horta não franqueia uma fronteira no traço de seu corpo, ela trabalha **no limite** da pele, lugar onde os desejos e sensações ganham materialidade, se inscrevem como uma tatuagem – inscrição corpórea, feita de pele por sobre a pele/palavra, tatuagem-palavra.

Nas bordas de sua pele está inscrita uma trajetória, que demonstra **liberdade**. “A trajetória somos nós mesmos. Em matéria de viver, nunca se pode chegar antes”. (LISPECTOR, 1986, p. 172). A palavra é o material disponível no desenhar dessa trajetória. Tomar seu peso e sua sombra e incorporá-los à trama é o procedimento empregado pela escritora.

O poder de modificar o nome das coisas é um poder **divino** – representa um mundo criado sem princípio e sem fim. A busca por este **sagrado** feito de palavras e textos é a força motriz utilizada pelo corpo para impulsionar o Ser através da pintura do ver. Vejamos como as palavras tornam-se divinas no discurso de Horta (p. 112):

São as palavras

São secretas

*as palavras que não olho
ou países secretos que não penso*

*São os corpos macios
do pensamento
ou piscinas profundas de seu vento*

*São secretas
cansadas
são de estanho*

*de saliva contorno
são sedentas*

*São os seios
os seixos
e os anseios*

*o segredo daquilo
que desvendo*

Analisando o poema supracitado, vemos como as palavras com as quais Horta trabalha são sólidas, de uma solidez de estanho, banhadas por saliva, são feitas de seios e estão cansadas, mas guardam em si um segredo – segredo antigo. Presas às profundezas de uma piscina de vento, gravitam entre ser corpo, pois têm sede, e ser segredo – indizíveis como países que não se alcançam com o pensamento ou com o olhar. Suas palavras têm ar de pensar e desvendar, ar de criar através de macios corpos-pensamento...

Os discursos inscritos nos corpos

Já sabemos que todos nós somos **continentes** de nossas experiências e sensações, e que cada uma dessas sensações é resultante da nossa vivência no mundo, e que as experiências podem variar individualmente de acordo, inclusive, com a diversidade do contexto.

Mas, perguntamos: que discursos são inscritos nos corpos? Com qual problemática inscrita no corpo da cultura, a literatura de Horta dialoga com que outros discursos, corpóreos, ou incorpóreos?

Em primeiro lugar, devemos levar em consideração que os escritores não são apenas **mônadas** isoladas que reivindicam o que produzem como sendo textos exclusivamente seus. Eles representam o elo de ligação dos desejos guardados no fundo de

sua ancestralidade. São pessoas, que como todas as outras, sofrem as influências de momentos culturais precisos. Além disso, ao refletirem-se no espaço de seus textos, elas, através do diálogo com o mundo, sempre serviram de instrumento ótico para que o Outro também pudesse se perceber, como fora observado no início deste capítulo.

Mesmo díspares, habitando nossas mônadas, estamos todos nós nos “experienciando” e produzindo textos de nossas vivências. Nesta relação em que há um “roçar” de nossos textos com os textos do mundo, pode-se dizer que não somos apenas nós que **escrevemos** o nosso meio. Mas, a escritura das relações humanas nasce a partir deste contato entre os textos do mundo com os dos corpos que nele habitam. Logo, o meio social se inscreve a partir desta teia de signos. E neste eu-semiótico que a sociedade constrói, a condição social se reconhece na carne... Porque ele foi fisicamente plasmado justamente pela educação física da matéria da qual é feito o mundo.

Imaginemos que o corpo, com sua materialidade, fora educado pela matéria da qual é feito o mundo, circunscrevendo o retrato da sociedade e que, portanto, revela, como espaço que é, toda a imposição de limites sociais e psicológicos que são dados a sua conduta. Diz-nos o cineasta italiano Pasolini (1990 *apud* SOARES, 2001, p. 110):

[...] A educação que um menino recebe dos objetos, das coisas, da realidade física – em outras palavras, dos fenômenos materiais da sua condição social –, torna-o corporalmente aquilo que é e será por toda a vida. O que é educada é a sua carne, como forma do seu espírito.

Sendo assim, uma verbalização inadequada de uma percepção (ou sensação) poderá afetar a maneira pela qual será mais tarde lembrada. E é isso o que ocorre com relação a termos e temas diversos. Para citar os que Horta vem a abordar, temos: a sexualidade, a noção de desejo, os prazeres do corpo, os gêneros.

Ao questionar a abordagem clássica de considerar o masculino como a referência e o feminino como a derivação, Horta demonstra que se pode e se deve pensar as relações entre o feminino e o masculino de outra maneira e a partir de outros paradigmas. Os poemas de *Educação Sentimental* trazem claramente esta proposta.

Desconstruindo e remontando o corpo, a poetisa busca reeducar o modo como lidamos com a realidade que nos é traduzida. Logo, se de um lado temos uma

correspondência entre utopias educativas e com semelhantes mascaramentos ideológicos, oferecendo-nos certa visão do real, por outro, temos a possibilidade de no manejo com a linguagem fazermos emergir realidades novas. Através da experiência visceral com o mundo, vai-se forjando uma leitura de uma textualidade incessante.

A proposta de experiência não parte simplesmente de Horta para o mundo. Não é uma vivência solitária. É uma vivência comprometida com o humano. Ela lança seu corpo, esta balança entre o sublime e o grotesco – signo privilegiado da interconexão entre natureza e cultura.

O corpo do Outro educado dentro de uma cultura, permeada por discursos de poder e pecado, está educado para reagir conforme as regras criadas dentro desta matriz. Então, é nesse quadro que se vem perfilar o Outro como sendo, a um só tempo, obstáculo e possibilitação.

É trabalhando neste limite entre o eu e o Outro que a poetisa põe em relevo a estrutura desejante de sua consciência. Uma consciência de natureza cindida e inquieta, que vê num futuro não muito distante a possibilidade de realização da modificação dos valores apreendidos erroneamente.

A educação hortiana se aplica a todos, porque, na nossa relação com o mundo, trazemos no corpo cicatrizes similares. Discursos de um poder abusivo que permeia todas as sociedades.

Deixa-se claro também que aqueles que produzem obras geniais são os que têm a capacidade de se refletirem em espelhos, de tal modo que nesse processo de conhecimento tornem-se refletores para outros.

1.2 CORPOS DOCES, CORPOS DÓCEIS JAMAIS!

“Se o poder só tivesse a função de reprimir, se agisse apenas por meio da censura, da exclusão, do impedimento, recalçamento, à maneira de um grande superego, se apenas se exercesse de um modo negativo, ele seria muito frágil. Se ele é forte, é porque produz efeitos positivos ao nível do desejo – como se começa a conhecer – e também ao nível do saber”. (Michel Foucault)

“A intensidade poética de Maria Teresa Horta, que advém do modo como, de corpo inteiro, a autora sempre assumiu os riscos da escrita, é uma lição de sageza para quem, nos dias que correm, confunde experiência com o “inventário inócuo dos dias”. A forma como, desde sempre, a autora assumiu um discurso poético que fazia frente à hipocrisia moral da sua época e num tempo em que a poesia erótica se confinava a um território masculino e exclusivo, é um dos aspectos essenciais a ter em conta”. (Maria João Cantinho)

A educação hortiana propõe um outro aprendizado a partir do corpo e não **sobre** o corpo. Para fazer uma comparação entre a Educação pelo poder fálico e a educação hortiana, veremos como os discursos de poder se inserem na educação sexual vigente.

A história da sexualidade, segundo Foucault, deve ser feita a partir de uma história dos discursos de sexo e poder, realizado através de um trabalho arqueológico dos saberes. E foi através destes estudos que compõem os três volumes da *História da Sexualidade*, apresentando a **episteme clássica** (conjunto básico de regras que governam a produção de discursos numa determinada época), a partir de construções metodológicas renovadoras, representadas por uma **arqueologia do saber** e por uma **genealogia do poder**, que ele problematizou questões sobre o saber, o poder e a moral.

Tal aparato teórico permitiu, ainda, a esta pesquisa observar como o mosaico de corpos que povoam as poesias de Horta alicerçaram as noções de **desejo**. E ajudou a entender o porquê de tais noções.

Através destas obras, Foucault mostra que nós somos controlados e normatizados por múltiplos processos de poder. Sua *História da Sexualidade* levanta a hipótese de que o sujeito da experiência da sexualidade é, pois, claramente, um caso particular do ‘sujeito do desejo’, o qual tem a sua história imersa no passado ocidental, e que os seus começos devem, inclusive, serem buscados nas civilizações gregas e romanas antigas.

E é isto que Foucault faz em seu discurso arqueológico, ao revelar a história crítica do sujeito moderno (sujeito do conhecimento, das relações de poder e do desejo). Nesta narrativa de nós mesmos, das nossas experiências e das formas de subjetividade, ele faz o passado entrar em um complexo jogo com o presente.

Já no primeiro volume ele se questiona “sobre a maneira como os indivíduos foram levados a exercer sobre si próprios e sobre os outros, uma hermenêutica do desejo”, e de como, desde o século XVII, os estudos sobre desejo e sexo obrigaram o cotidiano a se colocar em discurso.

Com isso, Foucault pôs em xeque a perspectiva de análise sobre o poder enquanto teoria acabada. E demonstrou que o poder é algo que se exerce em rede, que circula e que move as leis do corpo e, por conseguinte, estabelece uma ordem.

A apresentação dos textos clássicos sobre o comportamento sexual nas mais variadas épocas e sociedades permite-nos chegar ao entendimento de como vivemos dentro destes discursos e formamos o nosso conceito de humanidade. Foucault fala que, apesar de o homem fazer a lei de seu corpo, ele é educado para agir e pensar dentro de um padrão, dentro de uma ordem (isso amplia a compreensão de por qual razão Horta teme o corpo articulado tal como teme a linguagem articulada. Desmembra o corpo como a palavra de um único e mesmo jato, por uma única e mesma razão articulatória).

A vida sexual humana foi vista de várias formas e a ela foram estabelecidas regras de conduta diferenciadas. Com mais liberdade no Oriente, e como patologia da alma no Ocidente, quando o comportamento sexual foi esquadrihado pelas ciências, já depois do século XVI, quando surgiu uma nova erótica advinda dos discursos médicos, através dos quais foram instauradas novas “verdades” sobre o sexo. E não podemos esquecer que “a verdade é inseparável do processo que a estabelece”. (DELEUZE, 2000 *apud* VEIGA-NETO, 2005, p. 122).

Quando o **modo de ser** foi posto em dialogismo, tal ação ajudou a instaurar a política do corpo, o que veio a modificar profundamente sua matéria discursiva. Como muito bem já dissera Bataille (2004, p. 12), era preciso “Iluminar o que o apavora para depois dominá-lo”.

No ocidente configurou-se, então, a *scientia sexualis*, onde a confissão foi elemento central na produção de saberes sobre o sexo e através da qual os ocidentais foram obrigados a expor seus prazeres, como também a internalizar esta obrigação. A confissão

estabeleceu uma relação de poder, no qual aquele que confessava se expunha e produzia um discurso sobre si, enquanto aquele que ouvia e interpretava o discurso, redimia ou condenava.

Foucault enumera as maneiras e as estratégias usadas para extorquir a verdade sexual de maneira científica, como a medicalização, em que a confissão oscila no campo do normal ao patológico. Os médicos passaram a ser, por excelência, os intérpretes e impositores de verdades sobre o sexo.

Na nossa sociedade, à ciência sexual atribuiu-se a tarefa de produzir discursos considerados como verdadeiros sobre o sexo, tentando ajustar, não sem dificuldade, o antigo procedimento da confissão às regras do discurso científico.

A patologização aliada à idéia de pecado promoveu a repressão, o ocultamento e a negação do sexo, o que resultou na evolução dos racismos oficiais. De modo que a rede de discursos põe-se nitidamente relacionada aos micropoderes – enquanto práticas sociais, ao nível do próprio cotidiano. O surgimento dos saberes sobre a doença, a sexualidade e a loucura, por exemplo, enquanto mecanismos de poderes disciplinadores, se afirmaram como estratégias normalizadoras da sociedade e dos indivíduos, através de tecnologias próprias: as práticas discursivas e as não discursivas.

As práticas discursivas são os elementos teóricos que integram o poder normalizador dos discursos: científico, filosófico, religioso, entre outros. Vê-se neles agindo:

As técnicas de controle corporal, regulamentos administrativos de controle do tempo dos indivíduos ou instituições, técnicas de organização espacial, técnicas de higienização constituem os elementos não discursivos ou práticos desse poder. (FOUCAULT, 1997, p. 48).

Mas, como se constroem esses discursos?

Com a instauração do sistema de poder legítimo, obtido através do saber. Um poder de construção ideológica que, por meio de uma rede sutil de discursos, saberes e prazeres, obstinava-se, não em afastar o sexo “selvagem” para alguma região obscura e inacessível, mas conhecê-lo para dominá-lo, colocá-lo sob o controle social: “É preciso saber escolher os principais perigos e combatê-los, no campo que se ocupa, com as armas que se dispõe”. (FOUCAULT, 1997, p. 22).

De onde se conclui que o discurso não reflete a realidade, que esta se instala como produto do poder e do saber que ali se articulam. Não há discurso do excluído e do dominante, mas uma multiplicidade de discursos, que se inserem em estratégias diversas de controle do imaginário.

O discurso veicula e produz poder. Por exemplo, o discurso instituiu a homossexualidade como pecado, como patologia, mas também possibilitou a essas orientações sexuais falar e reivindicar espaços e discursos próprios.

Vejamos, por exemplo, o uso da pornografia e das opções de relações sexuais disseminadas pela mídia atual. A visão do desejo, inculcada nos valores aos quais o poder deseja incumbir-nos, brinca com a nossa própria sexualidade. As revistinhas pornográficas estampadas nas bancas de jornal, acessíveis a qualquer pessoa que possa pagar por elas, falam em sexo e, no entanto, uma elevada carga de valores é transmitida por elas, em troca de momentos de “prazer” – curtos e não bem aproveitados. E, para “gozar” desses momentos, faz-se fundamental compactuar com as idéias e os sentimentos atribuídos às figuras e personagens.

As conotações de violação e pecado, muitas vezes acopladas à idéia de culpa e punição, que se mostram em toda obra pornográfica fazem parte dessa ideologia preservadora da ordem social. Toda essa conduta marginal só existe para manter e ordenar os comportamentos “recomendáveis” pela ordem estabelecida. Assim,

É necessário acreditar no domínio e superioridade masculinos para gozar com a mocinha eternamente submissa, ao lado de um macho autoritário e insaciável; é preciso aceitar e apoiar a situação de desigualdade social em que vivemos para encontrar prazer nas relações desiguais entre patrão e empregada [...] e é fundamental crer sobretudo na preservação do casamento burguês, já que essas ousadias só têm lugar fora do lar e se constituem em estratégias para ajudar a manter o matrimônio, a torná-lo menos monótono. (BRANCO, 2004, p. 23-24).

Então, podemos dizer que há uma positividade e uma negatividade no poder: a noção de **positividade** do poder é uma das importantes contribuições de Foucault neste campo teórico, dissociando **dominação** de **repressão**; transcendendo as análises que evidenciam os aspectos negativos – proibir, censurar, interditar, coagir, reprimir... O poder possui positividade, é produtor de saberes, discursos, sujeitos, desejos...

O poder, para Foucault, advém de todas as partes, em cada relação entre um ponto e outro das relações sociais. Essas relações são dinâmicas, móveis, e mantêm ou destroem grandes esquemas de dominação. Essas correlações de poder, segundo o autor, ligam-se sempre com inúmeros pontos de resistência que são, ao mesmo tempo, alvo e apoio, “saliência que permite a apreensão”. As resistências, dessa forma, devem ser vistas sempre no plural:

Dizendo poder, não quero significar 'o poder', como um conjunto de instituições e aparelhos garantidores da sujeição dos cidadãos em um estado determinado. Também não entendo poder como um modo de sujeição que, por oposição à violência, tenha a forma de regra. Enfim, não o entendo como um sistema geral de dominação exercida por um elemento ou grupo sobre o outro e cujos efeitos, por derivações sucessivas, atravessem o corpo social inteiro [...] Parece-me que se deve compreender o poder, primeiro, como a multiplicidade de correlações de forças imanentes ao domínio onde se exercem e constitutivas de sua organização. (FOUCAULT, 1979 *apud* BRANCO, 1998, p. 88-89).

Não se trata, pois, do poder **soberano**, e sim do poder **disciplinar**, o qual atua na transformação dos indivíduos.

Quando fala em disciplina, em vigília e punição, Foucault não se remete apenas às instituições carcerárias, mas sim à criança na escola, ao doente no hospital, ao soldado no quartel – todos estão presos a discursos. Discursos estes que inauguram um certo modo investigativo, político e detalhado do corpo. Saber sobre o corpo para corrigir, para delimitar o que seria “desviante” da autoridade das ciências e também das instituições construídas sobre elas. As minorias (como as mulheres) reivindicaram as suas especificidades enquanto minorias, pois o poder recusa esta individualização e as enquadra num tipo de globalidade mal definida. Digamos que, com o surgimento da Psicanálise, saber o que é sexo e o que é homem, através do que é o sexo, não deu às mulheres o direito à individualização. O preconceito científico permitiu-se apenas os estudos da histeria e da loucura: “O corpo sempre esteve preso no interior de poderes muito apertados, que lhe impõem limitações, proibições ou obrigações. Numa relação de docilidade-utilidade”. (FOUCAULT, 1997, p. 118).

O resultado disso, destas práticas discursivas geradoras de poder foram: a dominação através da pedagogização do corpo da criança, a socialização das condutas de procriação e a psiquiatrização do prazer “perverso”.

Essa tecnologia sexual, surgida no século XVIII, vem criando uma relação entre degenerescência, hereditariedade e perversão.

O dispositivo da sexualidade que instituiu o sexo como verdade maior sobre o indivíduo, transpôs o controle para a carne, os corpos e os prazeres. O autor contrapõe isso ao dispositivo da aliança, que definia o proibido/permitido através da relação. O dispositivo da sexualidade vê sua ascensão no seio da burguesia, pois está ligado à ascensão desta. As classes populares, submetidas antes somente ao dispositivo da aliança, se viram submetidas também ao dispositivo da sexualidade, com a hegemonia burguesa.

Dando continuidade a estas questões abordadas neste tópico, nos aprofundemos agora na questão da educação do corpo, já surgida desde a Grécia antiga, que traz consigo a criação de imaginários e que vão do corpo apolíneo, solar, ao corpo dionisíaco, com suas anamorfoses ou distorções. E é sobre esse papel do imaginário na imaginação sobre o corpo é que passaremos a dissertar, com o objetivo de compreender como tais abordagens sobre o corpo ganham espaço nos textos horteanos.

Quando se vive num sistema de repressões, é intolerável a idéia para as pessoas a quem ele afeta, não ter a possibilidade de modificá-lo.

Se pensarmos que, desde o século XVI, a idéia de penitência das almas emigrou para a pedagogia, para as relações entre adultos e crianças e para as relações familiares, pensaremos numa forma de **domesticação de instintos**. As formas de sujeição do indivíduo no interior destas práticas disciplinarizantes e das redes discursivas constituídas pelo poder disciplinador, são assim comentadas por Foucault:

O momento histórico (séc. XVIII) das disciplinas é o momento em que nasce uma arte do corpo humano, que visa não unicamente o aumento de suas habilidades, nem tampouco aprofundar sua sujeição, mas a formação de uma relação que no mesmo mecanismo o torna tanto mais obediente quanto é mais útil, e inversamente. Forma-se então uma política das coerções que são um trabalho sobre o corpo, uma manipulação calculada de seus elementos, de seus gestos, de seus comportamentos. O corpo humano entra numa maquinaria de poder que o esquadrinha, o desarticula e o recompõe. Uma 'anatomia política', que é também igualmente uma 'mecânica do poder', está nascendo; ela define como se ter domínio sobre o corpo dos outros, não simplesmente para que façam o que se quer, mas para que operem como se quer, com as técnicas, segundo a rapidez e a eficácia que se determina. A disciplina fabrica assim corpos submissos e exercitados, corpos 'dóceis'. (FOUCAULT, 1997, p.119)

Então, a verdade do crime descrito no corpo supliciado é a prova cabal da reeducação dos instintos do homem, quando os seus desejos são silenciados.

Da última época narrada por Foucault, em sua trilogia, aos dias atuais, a única coisa que mudou nestas relações citadas foi exatamente o centro em torno do qual todos esses elementos passaram a girar, a se organizar: a mudança de valores morais preestabelecidos por uma ordem outra é que passou a obedecer à nova estética compartilhada. Porém, algumas coisas não mudaram. No Ocidente, por exemplo, a sujeição das minorias aos detentores da ordem permaneceu.

E nós continuamos numa sociedade paternalista, hipócrita, na qual, nem os próprios homens, ainda considerados superiores às mulheres, têm coragem de expor os seus medos e desejos. Onde a palavra da mulher é ouvida, e mal entendida e onde ela se apresenta sob uma míope perspectiva de um olhar seletivo.

Em *Novas cartas portuguesas* (p. 103-104), as vozes femininas das “três Marias” acrescentam:

Todos os sistemas de cristalizações culturais que vieram sustentando, reforçando, justificando e ampliando essa dominação da mulher (e não só essa dominação), porque a alteração da situação econômica e política que agora nela se baseia não traz necessariamente a destruição de todas as cristalizações culturais em que a mulher é imbecil jurídica, irresponsável social, homem castrado, a carne, a pecadora, Eva da serpente, corpo sem alma, virgem-mãe, bruxa, mãe abnegada, vampiro do homem, fada do lar, ser humano estúpido e muito envergonhado pelo sexo, cabra e anjo etc.

A afirmação do poder patriarcal implica em um extenso repertório de estratégias e atitudes. É interessante observar como as relações entre **prazeres admitidos** e **prazeres legítimos** sempre foram definidamente delineados dentro do casamento, por exemplo, somente permitido de um para o outro e dentro do matrimônio, no caso da mulher. SOARES (2001, p. 16) afirma que “passaram exigir, mais do que nunca, o conhecimento e o controle dos usos dos prazeres sexuais”.

As exigências foram ampliadas, a sexualidade vê sua importância acrescida de preocupações outrora inexistentes. A partir disso, toda forma cultural que se inscreve no corpo do mundo, constituindo o mundo, começa a ser indagado.

A realidade passou a favorecer, mais fortemente, a “escamoteação das mediações”. O “real aparente” que se organiza através das imagens que são compartilhadas pelos grupos sociais passou a privilegiar o “prazer da aparência”. E neste campo em que mitos e símbolos são reforçados e confirmados constantemente por alimentarem o contexto em que se inscrevem. O despojar-se a si mesmo na relação a si e no saber de si passou a se basear mais fortemente numa idéia desencarnada, pois o poder dirimiu as possibilidades da carne.

A voz que exclama os sofrimentos e os gozos do corpo, a carne cantante que existia antes da lei patriarcal teve o seu fôlego sufocado pelo simbólico. E é para a recuperação deste fôlego que existem poesias como as de Horta.

O corpo, matéria recortada, revirada pelo avesso, meticulosamente perscrutada em seu exterior e interior, ainda sofrendo todo tipo de mutilação/intervenção imposta, mantém a possibilidade de ser um território de conservação do humano factível, que esconde uma réstia de mistério sobre sua existência. E a poetisa em questão, aquela que procura as manifestações que não são uma expressão, mas uma criação pura de vida, jamais almejará cair longe do corpo para decair em signo ou em obra, em objeto.

Um bom exemplo de como estas intervenções foram postas no corpo feminino está em seu poema “Absorta não” (p. 106):

*Absorta não,
melhor: adormecida
Neste rigor de nada acreditar*

*Nesta imensa vastidão
sem vida
que uso sempre sem nunca a encontrar*

*Singular
em mim é a vontade
de perseguir os peixes da montanha*

na ácida alegria de tomar:

*este ácido veneno
este ócio
este ávido espelho*

Poema **duas vezes ácido**, pois ele é “taça” e a mulher que estava dentro dela nunca esteve absorta, e sim adormecida, nunca se sujeitou a acreditar no lhe era imposto, e sua vontade **singular** nunca a fez desistir de buscar aquilo que nem todos acreditavam. A imaginação fertilizada por este ócio do adormecimento é uma alegria ácida, venenosa. E que ao final se resume ao espelho – o Outro que a aprisiona neste eterno sono.

Na busca de mudar estes discursos de poder, ou melhor, de ensinar o Outro como olhá-la e olhar-se, conseqüentemente, revela como se rearticula neles a possibilidade de novas aprendizagens. A palavra autêntica, a que é mediadora porque nela o mediador desaparece, põe fim à sua particularidade, regressa ao elemento de que saiu. Apenas corpo – que embora frágil, feminino, tem a enorme capacidade de espelhar experiências de desejos irmanados.

Sua poesia ensina às mulheres (e aos homens) como o poder da imaginação é tão somente o reverso ou a outra face de sua folha. Ela está no humano, na juntura da alma com o corpo, no espaço **entre** – no qual as palavras escritas na sombra não sobram e revelam-se de acordo com o olhar e o entendimento de cada indivíduo.

O que na realidade Horta pretende é propor-nos uma fuga da matriz de significados estabelecidos. Numa escrita que sensualmente se demora na superfície das palavras, ela evoca um outro mundo, às vezes retirado de sob os escombros da história e da cultura, outras, nascente de admiráveis universos novos. Universos que denunciem a condição degradante da mulher dentro da sociedade.

Vejamos o que Virgínia Ferreira, socióloga e presidente da Associação Portuguesa de Estudos sobre as Mulheres (TUDELA, 2000), diz-nos sobre a situação da mulher, hoje em Portugal, e a qual se aplica perfeitamente na maioria das sociedades:

A sociedade portuguesa surge como uma série de imagens caleidoscópicas que variam consoante a luz que sobre ela fazemos incidir. Quando a olhamos de um certo prisma, que não se deixe ofuscar pela presença das progressões-alibi a igualdade perante a lei aparece como uma peneira destinada a velar um quotidiano feito de profundas discriminações, quer directas, quer indirectas. Discriminações na vida social, mas, sobretudo, no mundo do trabalho e da política. O que acontece é que esta igualdade ocorreu de um dia para o outro, "de cima para baixo", em vez de ter tido lugar lentamente e "de baixo para cima", em relação íntima e atenta aos efeitos de outras mudanças sociais importantes para a emancipação das mulheres, como os processos de urbanização e a individuação.

Maria Teresa Horta, através de movimentos performáticos, atuantes entre o corpo e a letra, pretende, então, reverter através de seu gesto que se confunde com a dança, acender as memórias desses corpos supliciados e levá-los a novas sensações, à “liberdade” através do entendimento destas redes de discursos que instauraram o poder sobre os corpos.

2 IMAGENS FLUIDAS OU A POESIA PERFORMÁTICA

“A lâmpada faz com que se veja a própria lâmpada. E também à volta”. (Herberto Helder)

“A tatuagem enquanto ato e imagem, ao ferir a pele, produz signos narrativos que, mesmo na narrativa de sua rasura, geram novos signos, outras significações. Desse modo, o corpo fala e é falado, encena e é encenado no palco da pele da página”. (Antônio Hildebrando)

“Cada criatura traz duas almas consigo: uma que olha de dentro para fora, outra que olha de fora para dentro”. (Machado de Assis)

Primeiramente, é importante abrirmos este capítulo com a etimologia da palavra *performance* para fixarmos sua implicação nas poesias horteanas. Tal vocábulo inglês pode significar, dentre outras coisas, execução, ato/atuação, ação, realização, explosão, habilidade, um rito, um espetáculo, a execução de uma peça musical, uma apresentação teatral ou uma demonstração de destreza corporal. Mas também sabemos que esta forma de movimento corporal é uma **linguagem**, uma maneira de se manifestar tomando o corpo como “palco”.

Um dos principais pontos a ser abordado é como a expressão corporal performática tende a resgatar a linguagem individual, desenvolvendo potencialidades a partir de possíveis combinações, de modo a afetar a interioridade daquele(a) que se expressa.

Em virtude de se “ouvir falar”, o sujeito afeta a si mesmo, em sua interioridade. Sua voz que vem do corpo – canal entre arte e pensamento que ao se fazer ouvir, compromete corpo e mirada (que é também corpo) e projeta o sujeito para aquilo o que executa. Logo, “o *performer* não faz algo que foi construído por outro alguém sem sua ativa participação [...] Ele não substitui uma outra pessoa”. (GLUSBERG, 2003, p. 178-179).

Maria Teresa Horta, por não substituir outra pessoa, torna-se seu próprio signo. Signo que se **presenta** a partir de poemas que brotam como ilustrações da/sobre a pele e reúnem as mais variadas formas de utilização do corpo. Seus “poemas-grito” repensam a condição feminina, e têm o poder de criar (ou reivindicar) um espaço para a mulher por meio da *performance*.

Esta atitude que, através da *performance*, leva as palavras às bordas do corpo, promove a revalorização da ação corporal partindo do confronto entre a imaginação do

emissor (autora) e a do receptor (leitor, *voyeur*). Nesse movimento, as imagens dos atos performáticos tornam-se visíveis aos olhos, também performáticos, de quem compartilha a experiência.

São as imagens em movimento que nos vitalizam. Bachelard (1988 *apud* GARCIA, 2006, p. 142) diz-nos que “por elas a palavra, o verbo, a literatura são promovidos à categoria de imaginação criadora. O pensamento exprimindo-se numa linguagem nova, enriquece-se ao mesmo passo que enrijece a língua. O ser torna-se palavra”.

Horta, ao acompanhar suas palavras na dança gestual de corpos – caras, poses e gestos, mexe com a nossa *estesia*, nossa sensibilidade. As palavras “coreografadas” de seus poemas dançam sobre a flor da folha, e buscam em nós uma cumplicidade. Formamos um par nesta dança. Nossos corpos bailam ao sabor das palavras através de sensações, emoções e imagens.

Valéry faz uma comparação perfeita entre os movimentos humanos e as palavras. A prosa é o andar e a poesia, a dança. Talvez porque a dança busque um estado, um arrebatamento, uma emoção, uma sensação de vôo, um sorriso.

Nas mãos da bailarina-escritora esboça-se um protesto com extrema suavidade e leveza. Através de sua arte, ela abriga os problemas humanos, toma consciência do corpo, dos desejos e temores, os mais verdadeiros e os mais fundos. Ao condicionar corpo e música, permite ao leitor conscientizar tudo aquilo que passa pelos sentidos, fazendo-o permitir-se sentir prazer ou recusa pelo que percebe e pelo que está fazendo. Nesta educação sentimental do manejo corporal, esta bailarina “nos ensina o que fazemos, mostrando claramente a nossas almas o que os nossos corpos obscuramente realizam”. (VALÉRY, 2005 p. 55-56).

Ao compararmos nossa condição pesada e séria aos movimentos graciosos os quais os corpos-texto da poesia horteana realizam, percebemos o quão nossos gestos e movimentos se chocam com essa exaltação e vibração de vida.

Essa educação sentimental nos possibilita apreender a linguagem do corpo através do desenvolvimento das mais variadas possibilidades do movimento corporal, o qual exige um olhar que descubra o próprio corpo pela via de sua sensibilização, vivência e conscientização, ou seja, perceber os aspectos físicos e psíquicos do corpo e suas inter-relações.

Ao pegar nossas mãos e levar-nos para dançar, Horta “emprega seu corpo”, empresta seu corpo ao mundo e o transforma em dança. E, através da transubstanciação dos aspectos humanos, ela reencontra o corpo de forma operante e atual – e neste sentido o corpo deixa de ser visto como um pedaço do espaço, um feixe de funções, para ser percebido como o que ele realmente é: um entrelaçado de visão e movimento, vida em movimento.

O elemento da dança nos poemas nos oferece a base de toda uma concepção de vida mais flexível, mais harmoniosa, mais natural. E, a partir desta base, nós percebemos o quanto a cultura imprime sua marca à motricidade humana.

A pele que contém, limita e projeta é também o limite de união e separação entre o espaço interior e exterior. Ela possibilita a incessante e dinâmica projeção para um outro âmbito externo: o Outro. Este que lê nos textos de nossas carnes e consegue enxergar textos semelhantes nas suas.

Dos desenhos que saltam à pele, proeminentes da relação entre o espaço interior do corpo e o espaço físico exterior, derivam múltiplas possibilidades de aprendizagem. Quando o espaço interior – onde se encerra todo o conteúdo da pele para dentro, âmbito onde tudo acontece, se entrelaça com o espaço exterior, ou seja, tudo o que está além da pele no âmbito do mundo circundante, essa relação pessoa-espaço permite aguçar o olhar projetado para dentro e para fora, então tanto melhor será a atitude postural e a possibilidade de construir e desfrutar de si e do Outro.

Os poemas horteanos, dotados de uma estrutura de índole musical, passam a idéia de um compasso coreografado que dita o ritmo deste olhar. O fraseado próprio de sua poética, a qual apresenta corporalmente os elementos da música: pulsação, acentuação, ritmo, altura, intensidade e timbre, ditam a harmonia do interjogo entre o interior e o exterior e cria uma música própria, onde a consciência e a percepção adquirem autonomia e vivacidade.

Em seu poema “Jogo” (p. 129), podemos observar exatamente como funciona essa cadência, essa musicalidade que surge a partir dos movimentos do corpo:

*Não te digo dos deuses
e do rosto*

*do resto ou do rasto
que a lua empresta
ao desgosto*

*do gasto
do gesto – o lastro
o gosto de leite a mosto*

*o mastro do vinho
aceso*

*o susto do que é
suposto*

Observemos a musicalidade no poema marcada pelas consoantes “D” e “T”. Se lermos o poema observando os intervalos formados por estas duas consoantes *linguodentais*, veremos o compasso (pulsção e ritmo) marcado por sons fortes e que tornam o poema uma espécie de valsa. As variações entre vogais de timbres aberto e fechado marcam o bailado – a acentuação da música do poema.

Além disso, essa musicalidade comunga com as sensações visuais propostas pelas metáforas fonéticas que dialogam no corpo do texto. Quando lemos “do resto ou do rasto/ que a lua empresta/ ao desgosto”, toda esta sonoridade que o “S” – consoante *constritiva, palatal e surda*, vem trazer desde a palavra “rosto” da primeira estrofe, dá-nos a idéia do rasto de luz da lua, do rosto dos deuses. E se observa, também, que essa metáfora sonora advinda do “S” passeia pelos corpos das palavras, deixando sua réstia, seu rasto, até o fim, quando o “susto do que é/ suposto” fecha o poema.

Até chegarmos ao **susto**, passamos na terceira estrofe por uma “espécie de sinestesia” interessante: a da **fluidéz** com que a poetisa traça uma linha entre a terceira e a quarta estrofe de forma visível pelo uso do fonema “L”. “Lastro” e “leite” que se ligam à palavra vinho – substância líquida. Apesar de “lastro” não ser líquido, e sim um objeto de sustentação, ele pode guardar em si a idéia de contraposição entre sólidos e líquidos, a qual permeia todo o poema pela fluidez dos objetos, fluidez dos corpos. Pois, o “mastro” (alusão ao falo) tornado vinho, é fluido, pelo gasto do gesto sobre o objeto de sustentação – “lastro”. Observe que ambas palavras são também compostas por duas consoantes de som vibrante “T-R”. São portanto, vibrantes e “móveis”.

Depois, vejamos o que sugere o trecho “o susto do que é suposto”, pela repetição da vogal “U”. De acordo com MARTINS (1989), devido ao estreitamento do canal bucal ao falarmos tal letra, ele oferece uma acentuação maior do som. Então, podemos dizer que ao final do poema temos uma altura maior advinda de um som que, segundo a mesma autora, passa-nos a sugestão de escuridão. Esta obscuridade do “jogo” entre o velar

(“suposto”) e o relevar (“susto”) numa altura maior de som é realmente uma metáfora sonora eficaz para finalizar a seqüência de sons e nos arrebatam realmente com o susto de nossas suposições.

Valéry diz-nos que este arrebatamento, o qual a musicalidade e o bailar dos corpos alcança, trabalha no limite do nosso fôlego. Podemos complementar: trabalha no limite “do susto do que é suposto”.

Este movimento – resposta que ativa a massa muscular, por uma reação em cadeia – percorre-nos o corpo de um ponto a outro.

Aquela que sabe “dançar com a pena” alia ritmo e forma. Em sua poética, o ritmo da música surge como palavra da forma dos corpos. Esta dança oferece vibrações profundas – a escritora “dança com o ventre”, dança com aquilo que os japoneses chamam de *hara*, energia que “garante a estabilidade do corpo e permite uma centração por baixo”. (MAFFESOLI, 2004, p. 44).

As possibilidades humanas (corpo e psique) encerradas no movimento corporal, centrado por baixo, engendra um discurso novo que parte do corpo e aos corpos, com a liberdade de quem dança e em palavras se move...

2.1 ARQUIVOS DANÇANTES

“Findo o sólido. Findo o contínuo e o calmo. Uma certa dança está em toda parte”.
(Georges Didi-Huberman)

“Caminhar um espelho por um caminho e temos um caminho com muitos espelhos.
Isto leva ao semiótico”. (Umberto Eco)

Imaginemos agora que os seres humanos começaram a surgir cerca de um bilhão de anos atrás e que a civilização ou a cultura começou há cerca de 10 mil anos. De lá pra cá, podemos perceber bem o número infinito de provas terríveis as quais enfrentaram, e todas as inúmeras transformações que passaram, até chegar a esta forma a qual chamamos: corpo humano.

Pensando assim, podemos considerar o corpo muito valioso. O problema é que vemos tantos corpos desde que nascemos e sua produção parece tão comum, que se torna difícil para as pessoas reconhecer seu caráter verdadeiramente divino. Sua banalização é tamanha que não percebemos o quanto o maltratamos.

Horta, ao dar voz ao corpo, desencadeia nas pessoas o conhecimento de si frente ao Outro, e lhes permite o desenvolvimento de outro tipo de consciência – a da alteridade.

A sua dança-poesia traz em si uma carga de energia que provoca um êxtase que é percebido na entrega. Uma emoção, a qual transita entre o texto e o leitor, parte da sensibilização do movimento em Horta, nascido de sua própria proposta, fluindo de seu movimento que moverá o corpo alheio, assim, ela move o mundo dos desejos e fantasias e o faz participe de uma forma realizável de escritura tatuada na página do corpo. Seres que se estendem e que colam seus corpos no limite da flor da folha.

Ao olhar para a dança do mundo do Outro, o fascínio da dança, de certo modo, completa e espria a dança do ser. Neste sentido, pode-se dizer que uma escrita performática pode contribuir para a efetivação de diálogos culturais. Assim, a escrita performática propõe a renovação do arquivo (do corpo educado pela cultura). É através deste diálogo entre corpos que os símbolos e significados do passado e do presente se interceptam e constroem uma rede de significados móveis, porque a ligação das palavras com as imagens dentro da *performance* é sempre dialética, inquieta e **aberta**.

O conceito de *performance*

atua, assim, no interior do arquivo (o que foi registrado, escrito e canonizado), fazendo com que o texto, além de seus limites e fronteiras, produza questionamentos e revoltas nas margens da letra escrita, do paradigma, no modelo cristalizado da forma. (HILDEBRANDO, 2003, p. 8-9).

Horta, através da *performance* do desejo, nos alerta para a precariedade da rede que nos prende a antigos instrumentos de poder. Nos ensina que o desejo não é obsceno e, ao harmonizar o corpo, magnifica sua existência, em vez de o limitar.

“As mãos que volteiam no profundo e liso vidro de memória”, (*Novas cartas portuguesas*, p. 381), passeiam sobre os corpos das letras, e fazem com que repensemos este passeio, de modo a recuperar formas de expressão corporal, contudo, mantêm sua força transgressora.

A poesia horteana surge, então, como proposta de uma nova poética que parece possibilitar o remanejamento de acervos demasiados arbitrários, promovendo uma releitura artística do poder sobre o corpo.

O corpo constitui o instrumento fundamental para transformar situações. O poema, o qual já transcrevemos na introdução, e que abre a obra *Educação Sentimental* coloca bem esta questão:

Educação sentimental

*Põe devagar os dedos,
devagar...*

*carrega devagar
até o cimo*

*O suco lento que
sentes escorregar
é o suor das grutas,
e seu vinho*

*Contorna o poço,
ai tens de parar,
descer, talvez,
tomar outro caminho...*

*Mas põe os dedos e sobe,
devagar...*

*Não tenhas medo
daquilo que te ensino...*
(p. 105)

A educação aí proposta é sensual. O ato da penetração é um ato *carregado*, não é “despossuído”, então, penetrar na Educação Sentimental também não. Ela enleva todos os sentidos, exige de quem a penetra que carregue o seu interior, que escorregue para dentro dele, como quem decifra um enigma numa caverna.

Veja que o elemento “gruta” é interior, possui um mistério sinuoso. Michel Maffesoli fala de uma “invaginação dos sentidos”. Esta educação vem a partir do enigma do que é “para dentro”.

Quando Horta pede para que se “contorne o poço”, ao mesmo tempo pede para que contornemos o sentido do modelo fálico. E frente aos relevos do corpo da mulher, temos de parar, tomar outro caminho, que não é o caminho conhecido, é um caminho para “dentro”, e não, o qual é forjado por princípios fálicos. É algo a ser ainda gerado, do qual não se deve ter medo, pois não trabalha com a matriz do mesmo.

Esta mesma educação é sugerida de uma forma muito clara no poema “O corpo” (p. 154):

*Digo do corpo,
o corpo:
e do meu corpo,*

*digo no corpo
os sítios e os lugares*

*de feltro os seios
de lâminas os dentes
de seda as coxas
o dorso, em seus vagares.*

*Lazeres do corpo:
os ombros,
as lisuras – o colo alto
a boca retomada*

*no fim das pernas
a porta da ternura,
dentro dos lábios*

o fim da madrugada.

*Digo do corpo,
o corpo:
e do teu corpo,*

*as ancas breves
ao gosto dos abraços*

*os olhos fundos
e as mãos ardentes
com que me prendes
em súbitos cansaços*

*Vício de um corpo:
o teu
com o seu veneno*

*que bebo e sugo
até ao mais amargo,
ao mais cruel grau
do esgotamento
e onde em segredo
nado
em cada espasmo*

*Digo do corpo,
o corpo: o nosso corpo*

*Digo do corpo
o gozo
do que faço*

*Digo do corpo
o uso
dos meus dias*

*e a alegria
do corpo sem disfarce*

Esta é uma educação de um corpo que se olha, percebe a sua condição, mas não nega o seu desejo e o enxerga no corpo do Outro e que, ao fim, ao fundir-se com ele, faz do uso do corpo alegria sem disfarce.

Quando Horta fala do corpo do Outro (“o teu corpo”), ela se remete tanto ao veneno do corpo, a sua condição frente a ele, mas de qualquer forma, reserva o segredo daquilo que é sentido por ela. Ou seja, brincando com os sentidos, unindo tato e olhar, ela fala do seu corpo que é tocado, das sensações do seu corpo ao toque e das sensações táteis ao tocá-lo, com isso, há desde a primeira estrofe uma fusão dos sentidos dos que se tocam (amado e amante).

Além de falar do seu desejo e da sua condição (de quem se sente presa pelos braços do Outro), ela ainda olha para si, quando fala do “espasmo”, do orgasmo, o segredo que só pode estar na pele de quem sente. Há aí gravitando todo um movimento de olhar para fora e para dentro ao mesmo tempo.

Trabalhar no limite da carne, entre o “eu” e o Outro, é, portanto, trabalhar como diz Baudrillard (1981 *apud* NOVAES, 1988, p. 269) com “aquilo que não pode ser visto, porque está votado nu, sem segredo, à devoração imediata”. Ou seja, com o velado e o revelado.

O limiar dos olhares

“Os olhos se espalham pelo corpo, e a cultura ocidental sempre cobriu esses olhos”.
(Ilza Matias de Sousa)

“Trazemos em nós as geometrias de nossas cisões” (Franz Kafka)

“O espírito do pintor deve fazer-se semelhante a um espelho que adota a cor do que olha e se enche de tantas imagens quantas coisas tiver diante de si”. (Leonardo da Vinci)

Agora vamos falar da “simbiose” que surge a partir do encontro dos olhos sobre os corpos e de como nos enxergamos a partir dos olhos do Outro, mais especificamente.

A obra *Educação Sentimental* permite que, a partir da sua *performance* bailarina, entendamos como se tecem as diferentes partes de nossos “eus” divididos, o “eu” que imaginamos e o “eu” que se constrói pelos olhos do Outro.

Apesar da embriaguez individual – embriaguez de interação secreta de mim comigo mesmo, a qual é desejada para o conhecimento do “eu” como carne e substância, tudo nos convence “de que esse outro que me invade é todo feito de minha substância: **suas** cores, **sua** dor, **seu** mundo, precisamente enquanto **seus**, como os conceberia eu senão a partir das cores que vejo, das dores que tive, do mundo em que vivo?” (MERLEAU-PONTY, 2003, p. 22).

A partir da nossa visão a qual é pergunta e resposta, encontramos uma abertura pela carne. Se os dois lados da folha de meu corpo e dois lados da folha do mundo visível encaixam-se, então o olhar se faz pela incorporação do vidente **no** visível.

O meu olhar, o qual envolve e veste o Outro com minha carne, revela-me a este de forma quase transparente. O corpo, invólucro perfeito, me põe frente ao Outro que me olha e isto, de certa forma, modifica o meu comportamento. Somos tão tementes deste olhar, que é a partir dele que a nossa cultura nos impôs a moldagem de nossos gestos. Pois, “sabemos: basta um olhar e todos nós mudamos de atitude, seja de quem for o olhar e seja qual for a situação [...] Nossas atitudes mudam, pois, tão depressa quanto nossos pensamentos. Mesmo sem perceber”. (GAIARSA, 2002, p. 56).

“O monstro é a metáfora do Outro que existe à espreita em cada um”. (MAFFESOLI, 2004, p. 159). Quando os limites das carnes femininas e masculinas experimentam-se uns aos outros, dialeticamente, através do olhar que as veste, o próprio objeto (corpo) torna-se, nessa operação, o índice de uma perda que ele sustenta, que ele opera visualmente: apresentando-se, aproximando-se, mas é produzido dentro de um “estranhamento”, criando, inevitavelmente um distanciamento¹.

O nosso duplo (par), aquele o qual nos “olha” sempre de maneira “singular”, única e impressionante, é inquietante pelo poder da repetição do corpo, mas que representa uma “vida” independente da nossa.

Durante a relação sexual, também percebemos este espaço “entre” que promove uma comunicação e que, de acordo com Bataille (2004, p. 326), “é pelo fato de ser essencialmente comunicação que ela provoca desde o início um movimento de saída”. E sobre o movimento dos sentidos que advém desta comunicação, ele acrescenta, “na medida em que o movimento violento dos sentidos se realiza, ele exige um recuo, uma renúncia, o recuo sem o qual nada poderia avançar para tão longe. Mas o próprio recuo exige uma regra que organize a circulação e assegure seus avanços”.

É como se ficássemos no limiar de dois movimentos contraditórios: entre **ver** e **perder**, entre perceber oticamente e sentir tatilmente. Entre o “eu” e Outro sempre existirá este distanciamento necessário. Sempre sentiremos que algo inelutavelmente nos

¹ Dizemos da relação homem-mulher, pois é disso que trata o texto horteano, apesar de sabermos que este distanciamento, ou ainda, esta “inquietante estranheza” sentida sob o olhar do Outro nos é inerente independente da relação.

escapa, mas também através da pele sempre haverá este diálogo em que, neste espaço “entre” ambos, se dá.

Quando Horta põe em “Jogo” algo que deveria permanecer em segredo, na sombra, e que dela saiu, ela trabalha o “entre”, põe-se em frente ao espelho dos olhos do Outro e **no** vidro “liquefeito” deste olhar surge um diálogo.

Em *Novas cartas portuguesas*, quando as autoras comparam a relação entre elas, vemos o trecho (p. 338): “A diferença de sexos e outra, a diferença na condição humana (*ah, les gros mots*) faz lugares de vácuo onde não se passa nada. Quanta força centrífuga tem a roda. Meu lugar, não escolhido, *mind you*, é o centro – a asfixia provisória”.

E acrescenta (p. 353), “cada à tua beira é o suster dos gestos, o grito que à pele vem da pele e mesmo a respirar, o ar demais de ti a mim, de espaço a mais”. É um espaço erótico, então, surgido do roçar dos limites dos corpos, e que, por próximos que estejam, uma impossível relação de carne **na** carne se faz, pois portamos o espaço “entre” diretamente na carne.

Esse espaço “entre” é aquilo que Walter Benjamin tão bem descreveu como **aura**. A qual na experiência erótica trabalha como o distanciamento descrito por Bataille. A aura habita o espaçamento tramado do olhante e do olhado, do olhante pelo olhado. “Única aparição de uma coisa longínqua, por mais próxima que possa ser”. (BENJAMIN, 1936 *apud* DIDI-HUBERMAN, p. 147).

No abismo que se instaura entre os seres existe um limiar. O erotismo, segundo Bataille (2004, p. 28), é “uma violação limítrofe ao limiar da morte. Toda a atividade do erotismo tem por fim atingir o Ser no mais íntimo, no ponto onde ficamos sem forças”. Tende a atingir este espaço “entre”, habitá-lo, sem dele passar.

E pensando no preenchimento desse espaço pelas palavras que se escrevem nos corpos, podemos relacionar ao que Cantinho (2003) escreveu:

O corpo (em Horta) é seguramente a mais óbvia das evidências, mas dizê-lo transforma-se na vertigem do seu próprio enunciar. Por isso, a imensa sombra que paira nesse umbral, onde confinam os limites entre o enunciar e o próprio enunciado, assume a forma de uma ausência que se faz presente, a cada momento, uma presença convocada pelo texto poético. A voz (o grito) é a presença, na escrita, de um outro do sentido: desde a angústia da perda ao júbilo do prazer, a voz permanece como modulação da forma, configurando o espaço, preenchendo-o, disseminadamente.

Sabemos que nos definimos “para aqueles que nos amam pelos nossos limites de carne e de pele, de saber e de sentir, o contorno, a forma, é o que nos torna palpáveis e compreensíveis”, de acordo com as vozes das mulheres de *Novas cartas portuguesas*, (p. 51).

Vale salientar que toda a geração de poetas reunidos em torno do movimento *Poesia 61* caracteriza-se por um enorme hibridismo de modos e formas as quais caminham para uma renovação de um discursivismo poético. E que essas hibridações, as quais surgem dos textos poéticos, refletem sutis hibridações que se instauram a partir do olhar e do olhado. Estas hibridações, ou seja, estes enfrentamentos entre seres diferentes, fazem parte desta proposta poética a qual instaura o olhar como possibilidade a educar os sentimentos a partir do conhecimento de si e da liberdade de olhar para o Outro.

Esta distância entre os seres não é simplesmente a forma espaço-temporal do sentir, é igualmente movimento vivo. Movimento que projeta um desejo de mudança. E é por poder se aproximar de alguma coisa a qual não se possui inteiramente, que surge uma “terceira dimensão”. Dimensão na qual as imagens dos corpos dialogam, criada dentro de um espaço “sempre mais além” pelo elemento de desejo.

O desejo passa do nosso olhar a todos os outros sentidos do nosso corpo, de forma performática, cria um espaço em que “os olhos compreendem todos os sentidos”, como queria Padre Antônio Vieira.

Nos poemas de Horta, apesar de o ofício da vista pertencer primeiramente aos olhos, contudo os restantes sentidos usurpam-no por analogia, o mesmo olhar apalpa as coisas. Bataille (2004, p. 96) diz que “as coisas mais perfeitas só se formam tateando, por aproximações sucessivas”.

Olhamos o corpo do Outro, tateamo-lo. E é uma escolha fantástica de a poesia horteana eleger o olhar como principal sentido. Basta pensarmos que talvez nossa maior vantagem evolutiva seja a multiplicidade de conexões dos nervos ópticos com a maior parte das regiões cerebrais. Cada um deles é constituído por um milhão de fibras nervosas (para confronto: o nervo acústico tem apenas 30 mil), e por elas passam 90% de todas as informações que recebemos, isto toma dois terços da massa encefálica apenas para a estimulação aleatória dos movimentos oculares. Isto é, o olhar está presente e preside a quase tudo que somos, que fazemos, que acontecemos. O olhar **presentifica**.

Quando vemos uma grande bailarina dançar, podemos dizer que ao restituir a cadência tão exatamente, podemos fechar os olhos que a veremos exatamente pelos ouvidos, como queria Valéry.

Nos poemas, esta característica de o olhar ser esta “forma fundamental do sentir” e possuir o privilégio ontológico de fornecer sua dimensão comum a todas as diversas modalidades sensoriais, é aproveitada de forma feérica e “educadora”, nos poemas horteanos.

A cada batida dos cílios, uma cortina se baixa e se levanta. O corpo, como encenador da percepção: “ensinou-me que a percepção não nasce em qualquer lugar, mas emerge no recesso de um corpo. Os outros homens que vêem ‘como nós’, que vemos vendo e que nos vêem vendo, nos oferecem uma amplificação do mesmo paradoxo”. (MERLEAU-PONTY, 2003, p. 21).

O corpo é o único meio que possuímos para chegar ao âmago do nosso espelho, fazendo-nos espelho e comungando conosco das sensações da nossa carne.

Em “No interior das casas” (p. 230), Horta nos diz:

*O silêncio dos olhos
e mais nada...*

*Ou ainda,
quem sabe...
lhes reste o tactear do vácuo
(do sítio vago)
onde estão fechadas...*

*Dentro de si próprias,
no interior das casas...*

No poema, a voz vem dos olhos, vem de um interior de corpo vazio. As mulheres tateiam “o que não há” e o poema até sugere um espaço **dentre** parênteses: parênteses-corpo vago. Elas estão infinitamente solitárias e vazias. Percebemos na pontuação toda uma tentativa de nos exprimir o vazio sobre o alvo papel, pela abertura de espaços. O silêncio está nos olhos, as mulheres tateiam seus corpos, como se só aquilo lhes restasse no interior de si e das casas. Seus corpos encenam, através de seus olhos, sua percepção – tatuada nos olhos sob a forma de silêncio. Silêncio daquelas que mais nada vêem...

Pode-se dizer, através da percepção, que as casas e os corpos fazem parte do mundo que se pensa – como se o mundo estivesse no âmago da carne, como uma tatuagem. E nos reconhecemos através dessa relação corpo-mundo pela correspondência do seu dentro com o nosso fora, do nosso dentro com o seu fora.

Esta intercorporeidade performática faz ver-nos sobre a face dos poemas feitos de elementos que agem uns sobre os outros e sobre nós, tecendo assim toda uma rede de relações. Relações estas atreladas a imagens que são idéias e formas, sons e silêncios.

Diante dos corpos da obra horteana o nosso **ver** é inquieto. Mas de que maneira **corpos** podem chegar a inquietar o nosso **ver**? A resposta talvez esteja na noção de “Jogo”, quando este trabalha com luzes de focalizações cênicas, colocando do velado frente ao desvelado através do jogo entre **vazios** e **cheios**.

Através da conscientização dos componentes em jogo, ocorre a transformação. Ao movimentar-se para se olhar e olhar o Outro, estamos dizendo que, embora não possamos ir além dos nossos limites, podemos, em compensação, elaborar nossa experiência mais profundamente através de novas relações com o objeto amado.

O elemento corpóreo – signo visível de um interior invisível, no seu movimento unificado entre espaço exterior e espaço interior, o espanto de uma nova harmonização, que se processa na renovação profunda e interior que atinge o segredo unificador e unificante, o qual permite uma visão clara de si frente ao Outro, atravessa a poesia de Maria Teresa Horta, como já havíamos colocado no capítulo anterior.

A poetisa cria imagens e suas imagens têm sentidos diversos: direcionam-se ao espaço e às sensação e vão em direção ao “desconhecido”. Citando livremente Cézanne, “eu sou a consciência da paisagem que se pensa em mim”. Desta, forma ela propõe uma mudança radical na forma de pensar, convidando a tomar o corpo como fundamento.

Observemos o poema “Fala e fenda” (HORTA, 1983, p. 145):

*São cíclicos os sentidos
e a lenta raiva dos meses
no cuidado com que visto
o amor
todas as vezes
quantas contigo me dispo

Ou desfruto*

*deixo
e minto*

*Me deponho e me defendo
E empunho:
faca e fenda
no fundo sangue do tempo*

No poema, corpo e ciclo femininos, vidas que “redondamente” fluem pelo sangue do corpo e do tempo. Esta conjugação de elementos femininos, sua rotina cíclica transita entre a raiva e o desfrute. Tempo e corpo – uma só carne. Com o corpo (fenda – vagina) ela se defende.

Sob a faca dos olhos do Outro, “faca só lâmina”, que corta o empolgante bordado das palavras-corpo dos sentimentos e dos gestos, está a mulher. Sua fala é a sua fenda. Denúncia de uma cisão, de uma diferença a ser reivindicada. Ela é que tem no corpo sua defesa – isto é, sem dúvida, a consciência da paisagem do corpo que se pensa **nela**. “No espelho do olhar do Outro – como uma pessoa inteira”. (Lacan, 1971 *apud* HALL, 2004, p. 37) está aquela que imprime no corpo a impressão do olhos de seu espelho: o Outro.

Cúmplices são amado e amante, nesta correspondência biunívoca que por caminhos opostos chegam a um mesmo resultado: os sentimentos impressos nos corpos.

Para fechar este capítulo, devemos pensar na poesia horteana como aquela a qual trabalha **na** fricção entre os espaços do “eu” e do Outro que juntos dividem este espaço em que o “eu” e o Outro se alternam dialeticamente. Sua poesia se instaura entre o ser em si e o ser **para** Outro. Entre o mostrar e o refletir sobre o mostrado.

Ao trabalhar neste espaço entre corpos, suas imagens criticam a nossa forma de vê-las, na medida em que, ao olhá-las, elas nos obrigam a olhá-las verdadeiramente. A poetisa propõe que se desvendem os olhos.

Vejamos o poema “O corpo – o copo” (p. 152):

*Despe o corpo, o copo
no sabor...*

água ou fato

*ou filtro
que se tira*

*o feltro brando
do copo*

ou do corpo

*pernas que os dedos
tocam
quedam, viram*

*Despe-se o corpo
o copo
pelo vidro*

*Vaso que afunda
toda a humidade
e a boca usa as bordas desse copo
como se corpo, bebido com saciedade*

*Suor aberto usado de vestido
que desde o cimo se rasga até abaixo*

*deixando assim antever a
sede
que o copo mata
e o corpo apenas abre*

*Sabre do gosto
nos nervos deste vinho
que a nu se lega
a correr no sangue*

*Despido o copo,
o corpo, pelo cimo*

*que pelo fundo se
morde
beija
ou lambe*

O corpo – é copo, contém, é vidro, é vaso onde se afunda a umidade, guarda uma essência líquida: água (transparente) ou vinho (cor de sangue). O corpo-copo mata a sede, suas bordas são úmidas e devem ser tocadas. Bordas do corpo que respeitam o limite do que está por dentro, mas que devem ser tocadas, rasgadas desde o cimo para que seja sorvido o gosto. Mas, não é de qualquer forma, e sim, com saciedade.

Frente a este corpo a sede já se antevê, sede filtrada, sede que se mata com o que vem de dentro – do suor que pela pele passeia.

Junta-se gosto e língua que morde, beija ou lambe, pois, o corpo completa o seu sabor na boca de quem o toca, sorve. A mesma análise e observações podem ser feitas sobre o trecho deste outro poema:

*[...] Apenas com os meus
dedos
devagar te estudo*

*Descrevendo na minha
a tua pele
(p. 80)*

3 CORPO FEMININO – PAISAGEM-METÁFORA

“A mulher fia o filho
no silêncio do corpo
inaugura-se: mãe”.
(Zila Mamede)

“Porque só de minha posse na verdade importas: eu tua terra, colônia, tua árvore-
sombra-programada para acalmar sentidos. Também em ti me queres de clausura”.
(Maria Teresa Horta)

“O horror ao sangue menstrual é o fundamento de todas as nossas condutas”.
(Georges Bataille)

A vulva – flor e “terra fértil” de um animal voraz dotado de sentimentos apaixonados e de um instinto surpreendente: assim define-se o sexo feminino pela boca de Horta. Sua poesia, apesar de utilizar a imagem do elemento terra como metáfora para o corpo feminino, não o coloca como território a ser conquistado e sim como sendo detentor de um poder divinizante que promove vertigem nos olhos de nossa tradição fálica.

Sabemos que a geração e o parto sempre foram vistos como sendo versões microcósmicas de um ato exemplar realizado pela terra, o que fez do corpo da mãe humana espelho desse ato primordial da aparição da vida no seio da Terra. “Pois do barro fez-se Homem”, dizem as escrituras sagradas. E essa relação do Homem com a terra, advinda da nossa ancestralidade, fornece-nos esta imagem do corpo feminino ligado à mãe-terra. Vale acrescentar que cultos mais antigos antecedentes ao Cristianismo já relacionavam a fertilidade da terra à fertilidade da mulher.

O fato de a imagem da mulher se relacionar misticamente com a imagem da Terra, e que, o ato de dar à luz é uma variante, em escala humana, da fertilidade telúrica, faz da fecundidade feminina um modelo cósmico da terra-mãe.

Tal poder divinizante daquela que suporta o fruto e a flor, surge nos poemas de Horta, qual no poema abaixo:

Em liberdade

Em liberdade

*somos
nós mulheres o cimo
da raiz*

*o caule que
suporta
o peso do fruto e da flor*

*No ventre das mulheres
o sossego é fértil*

*em nós cresce o amor
(p. 233)*

Note-se que, no poema, as mulheres não são apenas raízes, elas são o cimo – o grau mais elevado da planta. Elas são o caule que suporta o peso de abrigar o fruto gerado a partir de suas raízes, e a flor, pois guardam em si vidas de novos frutos. Dentro do ventre, “o sossego é fértil”. Observemos que elas não são o “solo-fértil”, depositórios que guardam algo com carinho, mas a planta, a raiz, o caule. Geradoras do sossego fértil engendrado em seus corpos; **fazem crescer** o amor.

Estamos fazendo esta comparação, pois a idéia disseminada de que a mulher é terra fértil e que o poder fecundante cabe ao homem, como se, em seu universo *mater*, a mulher apenas alimentasse os frutos nela semeados, é desfeita na poesia de Horta, quando esta propõe enxergar na mulher a raiz – matriz do Homem.

Dessa idéia na qual a imagem feminina é passiva, e na qual o homem pôs suas mãos a moldar, como se moldasse a própria terra, é que surge uma série de discursos os quais conhecemos bem: mulher como terra do homem, carne **da sua** carne, **sua** costela de Adão. E neste sentido, a mulher é **sua** abastança, **sua** terra, **seu** latifúndio herdado... As vozes ressoantes de *Novas cartas portuguesas* (p. 106) denunciam isso:

O homem faz-se mãe da mulher para a reorganizar nas suas origens, a partir do caos, mulher poder de tentação e de pacto com a desordem, poder e escândalo, sentimento de culpa do homem, sua crítica marginal, sua imagem negativa... Vêm de longe os nossos medos, as nossas ditaduras e os retratos demiúrgicos dos nossos chefes. Em toda esta linha que eu mal puxei, se ensopam e mitificam nossas políticas, nossas éticas, nossos amores a dois.

O “pacto com a desordem” foi estampado no imaginário pelo mito de Eva. Pois, foi ela quem mordeu a maçã e instaurou a finitude no Éden; e é no mito de Pandora que encontramos a maldição da humanidade. Pandora abriu a caixa de males e os espalhou pela terra, deixando-nos apenas a esperança.

A mulher, que aparece nos mitos como fonte de toda a vida, como aquela que guarda, protege e alimenta o filho, é também aquela que devora e corrói, que traz a morte ao mundo dos homens, dado que a terra é também túmulo. Ela produz os frutos com que sustenta e alimenta os Homens, os animais e depois os guarda – mortos.

Além de se relacionar com Eros, a mulher também se relaciona com Tântatos – deuses que representam vida e morte, respectivamente. Este caráter dúbio, na qual morte e vida se misturam, sobretudo, no momento da reprodução, obriga a mulher a conviver intimamente com esses fenômenos.

Em várias culturas, por exemplo, a morte é representada como elemento feminino e se faz presente no imaginário dos povos. A literatura ocidental está povoada por exemplos nos quais a morte é figurada como mulher. A morte encarna, em diversos lugares, os diversos atributos que se convencionaram como femininos.

A sombra dessa “maldição”, que nos assola a todas, se inscreve nos nossos corpos, e no corpo de nossa cultura, fálica. Basta pensarmos o quanto sofreram as mulheres entre 1500 d.C. e 1800 d.C., quando o tempo do “sangue secreto”, o sangue menstrual era, pois, um tempo perigoso – de morte simbólica, no qual a mulher deveria manter-se afastada de tudo que era produzido ou do que se reproduzia.

As propriedades malfetoras do sangue menstrual, para as pessoas dessa época, possuíam o poder de arruinar, deteriorar e contaminar a sua portadora através de seus muitos eflúvios. O mínimo contato com a mulher, neste período, era considerado fatal. Seu olhar e o seu hálito eram mortíferos, causavam ferrugem, murchavam as plantas, embotavam o resplendor dos espelhos, e eram capazes até de matar uma criança. O seu sangue fazia dela um ser enclausurado. Pois, a menstruação era sinônimo de exclusão e, até mesmo, de maldição.

A menstruação – como um castigo decorrente do pecado original – embutida na cultura cristã, fez a mulher sofrer no corpo o castigo de um mito. Pois, o sangue mais “infecto, rubro e nauseabundo”, como costumavam chamar, que havia no corpo, era extraído das mulheres paridas ou menstruadas através de sangrias, prática que matou muitas

mulheres: “Marcadas por síncope, entrecortadas por espasmos, convulsões gritos de sofrimento, essa forma horrenda de morrer, em que as mães davam a vida pelo rebento”. (PRIORE, 1993, p. 228).

A sangria, no caso específico para as mulheres, estava relacionada à enorme tarefa em adestrá-las. Até mesmo no entender dos médicos, purgar o corpo feminino de um sangue que era venenoso, significava esvaziá-la para que ela voltasse a se encher novamente de vida.

Esta rubra diferença, submetia as mulheres a punições sofridas na carne, impunha-lhes “regras” que envolviam a solidão. Esta rubra diferença fazia-nas bruxas, pois seu sangue, apesar de ser considerado maléfico, também era visto como cura para certas doenças (sarna e epilepsia, por exemplo).

A mulher era uma feiticeira, capaz de adoecer o Homem ou curá-lo. Através do reflexo da lua, o calendário menstrual inscrevia também a mulher no calendário da natureza. O sangue catamenial era considerado base da magia das transformações femininas, além de azedar vinho, leite e manteiga.

Os rituais envolvendo o ciclo menstrual assemelhavam-se, também, ao papel do elemento líquido nos rituais de fecundação.

Em *Novas cartas portuguesas* (p. 93), Mariana, “corpo-corpus”, no qual se inscrevem os textos das três Marias, relaciona este elemento líquido a uma idéia contrária a que se disseminou: “Banhada no sangue de minhas partes vindo. Inútil sinal de mim, marca de pecado, de mal: sinal de gosto, de gozo... Tudo então seria tão bem vindo!”

No trecho, Mariana solitária, banhada pelo sangue considerado como “marca de pecado” cometido por Eva, era também um sinal de gosto, de gozo que a ela seriam bem vindos. Logo, o sangue que para a cultura é inútil e “marca de pecado”, é também símbolo de gosto e gozo. Ao fazer esta comparação, ela propõe uma nova visão que traspassa o mito e o símbolo, reveste-os, pois, de uma característica humana. E é nesse sentido que podemos dizer que o Erotismo humaniza o Homem.

A terrível imaginação, a qual tinha o poder de transformar fantasias e pesadelos em realidade e que se fazia necessária para adestrar as mulheres, também em pensamento, é sempre desfeita, na obra horteana, pelo lado que humaniza o corpo. Não o põe em função monstruosa.

Enquanto os discursos escritos no corpo da cultura colocam a menstruação e o sangue do parto como manifestações de violência interna, como sujeira que emana da atividade sexual, em Horta ela surge muito mais irmanada à visão da bruxa, feiticeira, deusa, mulher realçada em sua pureza pelos mitos do marianismo medieval, por exemplo, a musa, exaltada pelo Romantismo, ou a guerreira, as quais são facetas de uma afirmação de vida em face à pulsão de morte. Uma irmandade que nega o patriarcalismo e a androginia, apresentando a defesa de direitos na lei e liberdade de ação e de experimentação transcendental, para além da censura e no encontro do princípio da criação e do prazer.

Vê-se claramente isso no poema “Anjos mulheres – VI” (*Os anjos*, 1983, p. 21-23):

*As mulheres voam
como os anjos:
Com as suas asas feitas
de cristal de rocha da memória*

*Disponíveis
para voar*

soltas...

*Primeiro
lentamente: uma por uma*

*Depois,
iguais aos pássaros*

fundas...

*Nadando,
juntas*

*Secretas: a rasar o
chão*

*a rasar a fenda
da lua*

*no menstruo:
por entre a fenda das pernas*

*Às vezes é o aço
que se prende
na luz*

A dobrarmos o espaço?

*Bruxas:
pomos asas em vassouras
de vento*

E voamos

*Como as asas
lhe cresciam nas coxas
diziam dela:
que era um anjo do mar*

*Rondo alto,
postas em nudez de ombros
e pernas*

*perseguido,
pelos espaços,
lunares
da menstruação*

e corpo desavindo

*Não somos violência
mas o vôo*

*quando nadamos
de costas pelo vento*

*até à foz do tempo
no oceano denso
da nossa própria voz*

*Sabemos distinguir
a dormir
os anjos das rosas voadoras*

pelo tacto?

*Somos os anjos
do destino*

*com a alma
pelo avesso
do útero*

*Voamos à lua
menstruadas*

*Os homens gritam:
– são as bruxas*

*As mulheres pensam:
– são os anjos*

*As crianças dizem:
– são as fadas*

Fadas?

*filigrana cintilante
de asas volteando
no fundo da vagina*

Nadamos?

*De costas,
no espaço deste século*

*Mudar o rumo
e as pernas mais ao
fundo*

*postas por trás
dobradas pelos rins*

*Abrindo o ar
com o corpo num só golpe*

*Soltas,
viando
até chegar ao fim*

*Dizem-nos:
que nos limitemos ao espaço*

*Mas nós voamos
também
debaixo de água*

*Nós somos os anjos
deste tempo*

*Astronautas,
voando na memória
nas galáxias do vento...*

*Temos um pacto
com aquilo que
voa*

*– as aves
da poesia*

*– os anjos
do sexo*

*– o orgasmo
dos sonhos*

*Não há nada
que a nossa voz não abra*

Nós somos as bruxas da palavra

Vejam como neste “vôo de bruxa” não há a violência simbólica da menstruação, mas sim, graça e leveza neste nado no sangue.

Brincando, a poetisa passeia confundindo ciclos lunares com ciclos menstruais. Ela reúne o cosmos (“espaços lunares”) com a matéria (“menstruo”) num vôo em que a liberdade parte diretamente dos corpos – o corpo tem asas.

No poema, as mulheres-bruxa voam pelo espaço e nadam no fundo da vagina, mergulham fora e dentro – livres, sem limites, nos espaços do corpos e da alma.

A alma pelo avesso do útero (fechado) é aberta, livre. O sangue menstrual não a aprisiona – a liberta.

O poema também traz uma proposta: mudar o rumo deste século partindo das origens, “mais ao fundo”, partindo do corpo que se desdobra e se propõe como agente para abrir espaços, pela voz, pois não há nada que o avesso da palavra feiticeira destas mulheres-bruxa não abra.

A menstruação, com o seu caráter dúbio de vida e morte, delinea as palavras horteanas, cria um “pacto com a bruxaria da escrita”, pacto com a liberdade, com aquilo que voa. A bruxa, a feiticeira que rasga espaços com a sua voz, é também anjo e fada.

Este caráter dúbio pode ser também descrito como *phármakon* – “medicina”, ao mesmo tempo remédio e veneno que se introduz no corpo desse discurso com toda sua ambivalência. Esse encanto, essa virtude de fascinação, essa potência de feitiço, podem conotar, no que diz respeito à sua matéria de virtudes ocultas, de profundidade críptica a recusa de sua ambivalência à análise, preparando, desde então, o espaço da alquimia.

A palavra da mulher-fada e anjo, desenhada no poema supracitado, é doce, mas também cortante, abre caminhos, borda frases de sangue que são as marcas da rubra cicatriz, tatuadas no corpo por uma cultura misógina; são filigranas que partem da escrita de seu corpo, seu sexo, com liberdade.

Sua palavra é livre, abre espaços, trabalha na diferença. Palavra que possui a profundidade críptica no desenho da letra, pois guarda em si a potência insidiosa do *phármakon* – a mulher é anjo mas, para os homens, ela deve ser domada em sua natureza deletéria, corruptora. Porém, nas palavras de Horta, ela é livre em sua diferença, não é vista sob a lente cromática do pecado. Sua imagem faz-se cintilante.

A interpretação deste elemento o qual compõe a natureza feminina é a condição mesma de seu discurso. A característica do *phármakon* que parece ser a de uma ameaça à “pureza” do interior, tem a capacidade de materializar o mal. Ou antes, é por ser potencialmente divino e profano, que ele é cercado de toda desconfiança. Talvez por isso, as mulheres tenham permanecido tanto tempo isoladas em seu universo mágico, para que não perturbassem a ordem estabelecida.

O empenho em adestrar a mulher sempre significou também esvaziá-la de qualquer significado mágico, diabólico e enfeitiçador. E por causa disso, tantas mulheres foram queimadas na fogueira, como “agentes de satã”, “pois toda sexualidade feminina podia prestar-se à feitiçaria como se seu corpo, ungido pelo mal, se tornasse um território de intenções malignas”. (PRIORE, 1993, p. 240-241).

Vejamos como, na seleção de trechos do poema “Sobre a fertilidade e a menstruação” (p.120-121), o que foi dito até agora sobre o sangue menstrual e o poder etéreo da mulher como matéria telúrica que se liga à vida e à morte, ganha voz:

*Há um cisne
que nada no meu ventre
num ritual esmaltado de lazeres*

[...]
*gula das coisas
que contorna – ovula*

*mansa cisterna
onde nada ainda
o cisne branco no sangue que circula*

[...]
*Menstruo do corpo
tão próximo da terra
que se confunde com a
morte e a magia*

Neste poema, na cisterna do corpo, o elemento aquático plasmado pela imagem móvel do cisne que nada neste universo interior, “manso” – universo da completude da gula das coisas repletas, gula que ovula – exuberância e volúpia que se confundem com a morte e a magia **da vida**, através do sangue – menstruo do corpo fundido à terra pois, neste sangue, reside a prova na qual a criatura e a criadora se unem e formam o sagrado maternal

pelo “ritual esmaltado de lazes” (alegria advinda da carne que se faz carne): alegria do corpo **redondo**.

3.1 O OVO E O UNIVERSO FEMININO

“Senhora de mim vos sou”. (Maria Teresa Horta)

“No entretanto, o ovo, e apesar
de pura forma concluída,
não se situa no final:
está no ponto de partida”.
(João Cabral de Melo Neto)

“Sem portas ou janelas, a casca guarda, como um comportado dragão o segredo da vida”. (Cleide Riva Campelo)

As mulheres, dentro de nossa magra História, costuraram as características de seu gênero sobre o tecido das práticas culturais e das representações simbólicas em torno da maternidade, do parto, de seu corpo e do cuidado com os filhos, pelo avesso do papel que lhes fora delegado pelas instituições de poder masculino – a Igreja e o Estado.

A opulência da vida manifestada na reprodução cíclica e nos frutos de sua natureza traduziu-se na multiplicação de filhos. Ao espelhar a mulher à mãe-terra e berço de uma linhagem, a maternidade autoriza-lhe a quebrar a dependência hierárquica do homem, pois este está excluído do processo de gestação. Este privilégio, ora sagrado, ora profano, exerceu-se imerso em mistérios e tabus que o tornam ainda mais fascinante. E, de certa forma, apesar de cimentar a idéia unicamente “procriativa” do corpo feminino imposto pela religião, ali, gestando, pequena e frágil a matriz onde nós estamos todos, foi na maternidade que ela mais se **resguardou**. Pois, fora do manso território da maternidade, a sexualidade da mulher esteve dentro do território da luxúria. A maternidade, contudo, retirava-a da profunda solidão.

A maternidade sempre fora o espaço no qual as vozes femininas dialogaram sobre a obra da vida: o imaginário sobre o nascimento e a concepção, as relações do corpo com o cosmo e o tempo. Dessa fala de mulheres ecoa a “desforra” que significa ser mãe num meio o qual, por muito tempo, lhes negou qualquer tipo de sociabilidade intersexual e que lhes impunha um violento processo normativo. Ser mãe é o refúgio no qual as mulheres, de certa forma, se guardaram da exploração doméstica e sexual e da solidão.

Essa exclusão masculina do universo materno e a não aceitação da sexualidade (e diferença) feminina é bem caracterizada em uma das vozes masculinas de *Novas cartas portuguesas* (p. 72): “Estais tão prenha de vós própria, Mariana, que jamais

vosso ventre engendraria outra vida que não a vossa e a vossa ainda e sempre”. E, sobre essa diferença que se constitui no corpo, as vozes marianas (vozes das Marias) afirmam (p. 52):

Os homens sempre se teceram e sonharam no que é forma extrovertida, no que se erige, no que se rasga o espaço. Por isso, dos poços e das profundezas nada sabem, nada nos sabem. Dizem-te “és fluida”, e não conhecem a rocha que sustenta o peso do oceano.

As relações tecidas pelas mulheres entre si constituem um domínio ao qual o homem não tem acesso. Este somente pode percebê-las com o olhar do *voyeur*, como alguém de fora e não participante.

A imortalidade em outro – corpo de mulher que se rasga noutro corpo –, guarda o mistério da vida e da morte, e a mantém demasiado próximo da natureza a qual o homem tenta dominar receando sempre suas vinganças, medo do corpo, medo de castração nele. A mulher representa o microcosmo no qual se repetem as qualidades visíveis ou ocultas dos elementos que compõem a natureza. Este medo o qual o homem enfrenta é o medo de ser absorvido pelo corpo do Outro através da contemplação.

Durante a gestação, a mulher revive a totalidade que lhe foi roubada por Zeus: é completa e “redonda” como os seres originais de Aristófanes. Além disso, a gestação lhe permite o contato íntimo com a origem e, paradoxalmente, com a “morte” do óvulo e do espermatozóide dos quais se origina uma nova vida. A mulher vive sob os desígnios de Eros.

Trabalhando dentro desse universo de ostra, de poço profundo, taça, ‘piscina’, Maria Teresa, com mãos “em concha”, e pés de bailarina, dança desenhando esta diferença de universos de uma forma mágica, cortando a carapaça vítrea do simbolismo fálico, dado que a mulher, como condutora de uma coisa repleta, é desencadeadora de agitação no simbólico.

Vejam no poema “Laranja” (p. 110) como a reinvenção do tempo a partir do corpo da mulher pretende ressignificar a realidade do tempo presente através do universo feminino:

[...]
Meu claustro de musgo

*e de fermento
onde o ferro se perde de humidade*

*Onde o tempo se inventa
noutro tempo
feito de musgo – framboesa
e carne*

Vejamos como o útero, taça funda (“claustro”) dotado de fermento, feito de framboesa e carne: passam uma idéia de fragilidade estas metáforas, mas, por outro lado, o ferro e a sua solidez se perdem em sua umidade de musgo. O ferro do tempo se refaz, se perfaz através do poder que o seu fermento tem. Poder de reinventar o tempo, um tempo **para** a mulher.

A visão da fragilidade da mulher converte-se, em Horta, em transgressão. A mulher tempera a voz com o grito, a força que na diferença se faz. Horta cria um lugar para seu corpo **presentar-se** e mostra que a fragilidade também pode ser uma característica do medo do homem frente à mulher:

Frágeis, no entanto, são os homens em suas nostalgias, medos, rogos, prepotências, fingidas docilidades. Frágeis são os homens deste país de nostalgias idênticas e medos e desânimos. Fragilidade em tentativas várias de disfarce: o desafiar touros em praças públicas, por exemplo, os carros de corridas e lutas corpo-a-corpo. Ó meu Portugal de machos a enganar impotência, cobridores, ganhões, tão maus amantes, tão apressados na cama, só atentos a mostrar picha. (*Novas cartas portuguesas*, p. 100).

Os homens frente ao erotismo, também presente no corpo feminino, nos diz Freud (1900 *apud* DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 231), “mais experimentam a desorientação: é quando se abre diante deles esse lugar estranho, tão estranho, em verdade, porque impõe aquele retorno à “casa” perdida [...] A angústia de castração completa uma referência ao ‘fantasma do ventre materno’”. O fantasma da completude.

Trabalhar no limite dessa diferença de corpos é trabalhar com Eros, na medida em que nos sabemos como indivíduos que se lançam na busca pela permanência como impulso para “recompor a antiga natureza”, e que ao mesmo tempo, durante a relação sexual, no roçar dos corpos, o Outro, como nos diz Bataille (2004, p. 161), “nos propõe rasgões no

vestido sem costura da descontinuidade individual”, buscando em nós capturar o incapturável. O Outro está para nós, qual Psique está para Eros.

Trabalhar com Eros é, pois, operar entre a cisão aberta em nós e a possibilidade da completude original. Horta trabalha nesse espaço “entre” da descontinuidade dos seres.

A mulher, ser que guarda a referência, a pedra filosofal, o ovo – compõe junto ao indizível. Porém, quando frente ao Outro, durante a volúpia sexual, apesar de durante o ato ela ser para este a outra face de Eros, após o orgasmo (*la petite mort*), vem perceber que a descontinuidade de cada um dos seres ficou intacta.

Na convulsão erótica, quando os seres intumescidos de sangue retomam a forma de deuses através dos movimentos de seus corpos pela exuberância física, o orgasmo é uma experiência mítica avançada, efusiva e “sensacional”, a qual se desfaz no “pós-festa”.

Ao trabalhar com o orgasmo, Horta propõe-nos uma educação em suas bases, uma educação orgástica – abre um diálogo **em** Eros, portanto, um diálogo erótico.

Educação dos instintos – identidade, imaginário e símbolos

“Tudo o que é sólido se desmancha no ar”. (Karl Marx)

“Numa ordem regressiva, que impõe a equação entre o normal, o socialmente útil e bom, as manifestações de prazer devem parecer-se às *fleurs du mal*”. (Herbert Marcuse)

“Deve-se buscar a margem branca da página, que dissolve o texto. O abismo do branco do papel”. (Ilza Matias de Sousa)

Em diversas civilizações do Oriente – especialmente na Índia, erotismo e religiosidade mantêm uma estreita relação. Nos templos indianos podemos encontrar esculturas de casais mantendo relações sexuais. Lá, o erotismo se dá pelo que ele é, de uma maneira fundamental: pelo divino.

Basta pensarmos no *Kama Sutra*, obra de aforismos sobre o amor, a qual reúne as regras da existência dos seres em relação ao *Dharma* (mérito religioso), *Artha*

(riquezas) e *Kama* (gozo dos objetos acessíveis aos cinco sentidos e que tem como objetivo máximo o prazer).

Nessa obra, a socialização, o trabalho, a arte, a religião e o erotismo se complementam com o propósito de produzir a harmonização do indivíduo que, ao fim do seu período de vida, poderá finalmente alcançar o *moskha*, a libertação da alma.

Se fizermos um paralelo da visão do erotismo entre o Oriente e o Ocidente, perceberemos, obviamente, muitas diferenças quanto ao “aprendizado” da conduta do corpo, dentro das sociedades. No entanto, vamos encontrar no *Kama Sutra* rígidas proibições sexuais que se referem, sobretudo, à mulher – sempre submissa à autoridade de seu senhor polígamo.

Ao relacionar religião, riqueza e sexo, as “regras” indianas tomam como **sagradas** relações nas quais o homem compra o respeito e o perdão da mulher. Vejamos isso em um de seus trechos: “No caso do homem que pode ter abandonado uma mulher e ter sido rejeitado pela outra, se concordar em voltar à primeira e der-lhe antecipadamente muito dinheiro, ela deverá aceitá-lo”. (VATSYAYANA, 2002, p. 191, grifo nosso).

Se abrirmos a obra de Ovídio, *A arte de amar*, também encontraremos “conselhos” semelhantes: “convém que a mulher casada tema o marido: as conveniências, as leis e o pudor assim o exigem”. (OVÍDIO, 1998, p. 82).

A educação feminina seria uma forma de remissão pelo pecado original. A mulher é uma espécie de demônio: anjo caído por ter ameaçado a ordem superiormente estabelecida. Nesse sentido, o espaço sexual e genital da mulher mantém-se dentro de um domínio de vergonha. Ele é o lugar de desejo e fecundidade, mas tabu para muitas mulheres, e para os homens.

As “semideusas da fecundidade” precisaram ser normatizadas pela concatenação de seu estatuto biológico ao estatuto moral e metafísico, os quais penetravam nas relações mais íntimas entre marido e mulher.

Uma outra voz masculina, de *Novas cartas portuguesas*, assinala estas regras (p. 329):

Se ao homem compete as grandes e graves decisões do mundo, à mulher compete o glorioso papel de criar os homens que edificarão este mundo.
Não ambiciono para nossa filha grandes e enganosas realizações, nem a brilhante inteligência de uma celebridade, queria-la antes austera e subtil, anjo da guarda de sua casa a sofrer no corpo as dores dos seus.

O prazer, como avesso da procriação, denotou e demarcou na carne da mulher a sua condição. A educação a qual ela recebeu dentro de sua casa e através da religião sempre pretendeu domesticar os seus instintos.

A idéia de que a mãe de Cristo era virgem e concebeu “sem pecado”, e que as mulheres as quais reproduzissem tal modelo estariam, pois, mais próximas das santidades, sempre vigorou dentro das religiões baseadas no Cristianismo, o qual tem uma presença marcante no Ocidente. A pureza da virgem-mãe, ou como PRIORE (1993) denomina: o “esteriótipo da santa-mãezinha”, se contrapõe à náusea imbuída na nossa educação sexual.

O homem nascia, segundo a concepção surgida Aristóteles e que se difundira com a Igreja, “de um esgoto úmido e escuro”: a mãe era ao mesmo tempo território de utilidade e abjeção.

No barroco, se referiam à vulva da mulher como “porta do inferno e entrada do Diabo, pela qual os luxuriosos gulosos de seus mais ardentes e libidinosos desejos descem ao inferno”. (PRIORE, 1993, p. 209).

O corpo feminino sofreu, portanto, um esvaziamento gradativo do erotismo. Essa “hibernação sexual” é a todo tempo lembrada dentro da obra *Novas cartas portuguesas*, o que faz recordar as palavras da escritora e crítica portuguesa Maria João Cantinho a respeito da mulher portuguesa atual, assinalando a importância desta denúncia dentro da obra horteana:

A poética horteana denuncia que a mulher portuguesa vive ainda amordaçada pela sua condição de mulher. Debaixo de um luto eterno ecoam sons melancólicos e fatídicos do fado da sua vida. A nossa sociedade é injusta, e até cruel, para com as nossas mães, mulheres e amantes. Marcada ainda pelos castradores dogmas católicos, este ser maravilhoso parece condenado a penitenciar por um pecado original de uma Eva que nunca pecou, enquanto Adão sempre soube permanecer impune. A mulher pode ter muitos defeitos, mas no que diz respeito aos ‘pecados’, fica bem atrás do homem. (CANTINHO, 2003).

Dessa forma, devemos concordar quando Freud afirma que a maior parte de nossos desejos parece incompatível com a maior parte das normas sociais estabelecidas.

Somos admitidos ao conhecimento de um prazer no qual a sua noção se mistura ao mistério expressivo da interdição que o determina, ao mesmo tempo em que o condena.

Somos educados a velar a nossa atividade sexual, pois, ela aparece contrária a nossa dignidade. E esta regra vale tanto para o homem quanto para a mulher, até porque a idéia da sexualidade sempre esteve em contraposição à idéia de trabalho (na medida em que o Homem se definiu por meio do trabalho e da consciência, ele teve não tão somente de moderar, mas de desconhecer e às vezes maldizer em si mesmo o excesso sexual, pois, nada mais é tão conveniente para as sociedades do que a ordem que se mantém às custas da “deserotização” e da apatia).

De qualquer forma, a mulher sofre muito mais a dessexualização, pois sobre o seu sexo pesam muitos mitos e tabus, os quais causam um problema em sua identidade.

Tudo o que foi dito até aqui, nesta pesquisa, sobre os mitos que circulam em volta do corpo feminino esclarece a trajetória do mesmo no passado que vem irrigar o tecido social no presente:

Enquanto não houver máquina de fazer filhos é a mulher quem os faz [...] e o problema é uma sociedade ser construída a partir disto, do significado do trabalho e de quem o fez. [...] E o problema da mulher, no meio disto, não é o de perder ou de ganhar, é o da sua identidade. (*Novas cartas portuguesas*, p. 254).

Se pensarmos que não se sobrevive sem o cromossomo x, porém que se sobrevive sem o y, tal concepção faz do feminino estrutura matricial e primordial e, portanto, inverte os tradicionais modos de pensar o humano a partir do masculino.

Por outro lado, se colocarmos a construção da identidade masculina como uma sucessiva recusa do feminino, reiteramos a idéia de que o feminino é a referência principal e, ao mesmo tempo, denunciemos o caráter eminentemente frágil da identidade masculina, uma vez que a sua definição é feita por negação do elemento feminino.

Quando Horta tenta criar o espaço para identidade feminina empregando o seu corpo através de gestos performáticos, ela mexe com toda uma simbologia criada a partir das matrizes sígnicas já estabelecidas.

Lembremos, então, do que ensina Diotima, mulher, a um homem, Sócrates, em *O banquete*, de Platão, sobre o amor. Ela o ensina que o amor não é o desejo do que é belo, mas sim, um desejo de **procriação no belo**, obra de corpo e alma, tal qual fazem os poetas – inventores.

Então, pensemos em toda essa trajetória a qual enfrentou o corpo feminino ao longo de toda a sua existência. E pensemos que se pode **criar** um espaço para este corpo, não o ligando, porém, a um ideal de beleza que alie pecado aquilo que não é considerado, dentro dos padrões culturais, “divino”, tomando o corpo por abjeto e separado de sua alma.

Pensemos que se pode, qual Diotima sugere, inventarmos **com** nosso corpo e nossa alma um espaço em que a educação sentimental cruze corpos e hálito (alma em hebraico).

Maria Teresa Horta, ao tempo em que puxa os fios do texto do mundo, revolvendo suas camadas e propondo outras interpretações **à margem** da tradição, interroga vigorosamente os conceitos preestabelecidos sobre os desejos humanos e a educação que coloca a sexualidade sempre aliada ao pudor e à vergonha.

Se de um lado, a linguagem foi moldada pelos homens e é, portanto, mais adequada às preocupações deles, de outro, vemos que a poesia hortiana vem ressignificar a máscara signalética do simbólico.

Quando ela considera o problema do erotismo um caso particular no seio das relações fisiológicas, psíquicas e sociais, e não de modo independente e isolado, ela religa uma vez mais essas três espécies de relações entre si, fundindo-as numa só, e delas faz o seu problema sígnico.

Ao relacionar a linguagem ao elemento erótico, ela humaniza a linguagem, e humaniza, também, a educação que pretende apresentar em suas obras. Pois, o elemento erótico leva-nos às fontes nas quais as coisas da natureza ficam livres para ser o que são. Mas, para ser o que são, elas dependem da atitude erótica.

Essa libertação do simbólico, então, é obra de Eros. E, através dele, o simbólico renova as suas cores. Eros, neste sentido, além de oferecer uma ampliação qualitativa de sexualidade, instaura uma cultura de sublimação não-repressiva.

O erotismo é, pois, um fenômeno poderoso e subversivo exatamente porque caminha em direção à reunião dos seres, à sua imersão na origem e à sua reintegração na

ordem natural do universo. Através dele, “o homem introduziu hálito nas estrelas” (*Educação sentimental*, p. 73).

Ao se desprender do invólucro simbólico, rescrevendo nele uma nova perspectiva organizacional quanto às identidades humanas, respeitando as diferenças, Horta, através do elemento erótico, propõe uma educação sentimental pautada na auto-sublimação da sexualidade. O que implica que a sexualidade pode, sob condições específicas, criar relações humanas altamente civilizadas sem estar sujeita à organização repressiva a qual a civilização estabelecida impôs ao instinto e impregnou nos textos do corpo da cultura.

A educação sentimental hortelana baseia-se em processos cognitivos sensuais (e, portanto, “corporais”). E, neste sentido, a função poética surge para demonstrar os princípios de uma civilização não-repressiva, em que a razão é sensual, como se pode perceber no poema “Tão vagorosamente” (p. 128), quando ela vem mostrar que o tempo de uma educação pautada pela degustação dos sentidos deve ser demorada, pois é lento o domínio das curvas do corpo – educação sentimental descrita pela paisagem do corpo de mulher. Vejamos como no poema, a leveza transportada pelas nuvens passa à boca: do tato ao paladar:

*Não fustigues o tempo
nem dispas das acácias
o vinho – o vento*

*Lento é o domínio
a curva
o corredor da fruta*

Por exemplo:

*O metal que as
nuvens
não conduzem*

*e as ilhas consomem
pela boca
tão vagorosamente*

Observemos como o significante animado pelo sopro e pelos movimentos do corpo evidencia a importância do corpo como um local em que significados são criados, cristalizados ou revertidos. Não dispomos, portanto, de um corpo – o corpo dispõe-se **em** nós.

Através de um vocabulário corporal fluido, consonante com a situação de vida, “a poesia não tenta pegar um conjunto de moedas lógicas e transformá-las em mágica. Mas ela trata de levar a linguagem de volta às fontes”. (BORGES, 2000, p. 86).

A escritura (pensamentos-palavra) horteana é objeto sensual no qual a consciência permanece em consonância com o corpo: é uma escritura de um sujeito que *experimenta*, e se recusa a ser descrição – apresenta-se como uma produção de sentido – **presenta-se**:

[...]
*Trago para fora
 o que é secreto
 vantagem de Saudade
 o que é segredo*

*Retorno para mim
 e em mim toda
 desencontro o meu regresso*
 (HORTA, 1983, “Regresso”, p. 55).

As raízes do etéreo enfeixam-se na carne do poema como modalidade do corpo e a comunicação que se estabelece entre sua obra e o leitor é nitidamente erótica, é sensual, dado que é transmitida aos sentidos e alcançam o âmago do ser – quando o segredo sagrado de sua existência apresenta-se, expõe-se e retorna revigorado:

Bataille (2004, p. 12) diz-nos que “há alguns processos humanos que circunscrevem ao domínio de Eros e que se realizam como expressão desse desejo de conexão com o cosmo [...] dois deles são o misticismo – que se constitui como manifestação erótica e o outro é a Arte, o mais ameaçador à ordem social”.

Esta manifestação erótica pela arte, a qual ameaça a ordem social por atingir o ser aquém das representações simbólicas enraizadas, também fora descrita por Kant como sendo o meio no qual a natureza e a liberdade podem se encontrar.

Através do contato com o fato artístico/perfomático disposto nos poemas de Horta, nutrimos as nossas vivências de dentro para fora. Ela redesenha os contornos do desejo no horizonte do corpo, sua poética é parida por este corpo que nasce livre e **diferente**.

O poder de “mudar o nome das coisas” é um poder dos deuses – mundo criado sem princípio e sem fim. O sagrado em Horta é feito de palavras, textos – um mundo

de palavras tão forte; mais forte que a realidade. Através de suas metáforas, comparece uma representação divina do próprio mundo.

Sobre este poder horteano de comunicar palavras nomeadoras, Maria João Cantinho (2003) escreveu:

A poesia ou a escrita (como prefiro chamar) de Maria Teresa Horta é, não apenas o gesto de enunciar ou de nomear, mas essencialmente uma inflexão da própria poesia sobre si própria, uma metalinguagem ou “o ritual interno/da ternura” lugar “sagrado”. E porque, ao longo da sua obra, Maria Teresa Horta se aproxima cada vez mais da dimensão essencial da palavra poética.

A rara acutilância da metalinguagem de Horta é o lugar onde ela se arrisca numa situação a qual ela se propõe, não só a modificar o real através das palavras, mas também a se ressignificar, estar sempre em construção e não se propor como “produto acabado” de um sujeito pleno. Ela é um sujeito em construção, que se move através de palavras advindas originalmente de uma glote criadora. No texto ela se produz com risco, põe-se em processo e põe em xeque os valores sociais cimentados, sua lógica, sua moral...

A leitura a qual pode derivar dessas estratégias performáticas de misturar os signos e transformar o texto em registros de ações visualizáveis propõe-se através da primeira fissura na linha da tradição: a nudez.

A nudez é uma irregularidade. Em Horta, ela serve para exercitar nossa imaginação e nos ensinar a reconhecer as diferenças e descobrir semelhanças – é um tecido **vivo** de afinidades e oposições.

O discurso do corpo se forma a partir de sucessivas seleções do paradigma, seleções que produzem o sintagma. Na nudez o processo de interação (performático) se realiza *ad infinitum*, pois nela o paradigma é aberto. Ao atuar com seu corpo, Horta enriquece o paradigma através de sua ação sintagmática.

Com o “diabo” que tem na mão na qual meio litro de sangue ferve enquanto escreve, Horta busca não a imortalidade, e sim, a ressurreição das palavras através do corpo.

O erotismo é o que a leva a colocar o seu ser em questão. A partir dele, ela busca alcançar o que Júlia Kristeva propõe: formar a identidade a partir da *primeiridade*, com a consciência aberta ao mundo, sem lhe opor resistência; pela contemplação.

Criar uma identidade para a mulher que a magnifique de dentro para fora: assim se dá o objetivo horteano que parte do horizonte dos contornos do corpo dela mesma, enquanto mulher e signo, ser que habita poesias.

Vejamos como o ato de se despír constrói esta identidade – espaços dentro do tempo, no poema “Os outros” (p. 90-91)¹:

*Despimo-nos dos outros
secamente
e devagar ficamos
enlaçados*

*Enquanto a noite
voa
no seu vento
procuramos a paz fora do tempo
e a ternura a meio da madrugada*

*Quem foi que nos
deixou
uma certeza?*

*Quem foi que nos
disse
encantamento?*

*Quem foi que nos
leu
a nossa vida?*

*Quem foi que
acendeu
o pensamento?*

*Que viagem difícil
de regresso*

*Que objeto difícil
de repor*

*Que adiado veneno
não tomado*

¹ Vale salientar que neste poema o objeto é o Ser, mas numa perspectiva de enxergarmos a construção da identidade a partir deste despimento do Outro como fator importante na construção da identidade feminina, voltamos o nosso olhar sobre a faceta do corpo da mulher frente ao Outro, a qual o poema trata com maestria.

*Que estranha tempestade
sem fragor*

*Despidos meu amor
dos outros
tarde
mas sedentos de esperança
sempre cedo*

*Acusados
Suspeitos
Devassados*

*A fazermos amor
do nosso medo*

Observemos como através do questionamento acerca do que foi imposto (escrito) ao texto do corpo, texto da vida no princípio, no “acender do pensamento”: questionamento das certezas criadas e impostas, o corpo despe-se durante o enlace de vivências com o Outro.

A busca da mulher pelo entendimento de si revela-se na nudez de seu corpo, e faz-se fora do tempo (tempo da cultura). É uma busca pelo objeto insidioso, venenoso. Para alcançar tal objeto furtado, deve-se regressar às fontes, despir-se dos Outros, ainda que tarde, acusadas, suspeitas, devassadas – a transformar em amor o que traz o medo.

Do arquivo do corpo supliciado ao repertório artístico surge a transgressão. E a *alegoria, performance* por excelência, faz transparecer esta fissura entre ambos para a criação desta identidade através da transformação de medo em amor na passagem entre o passado e o presente.

A transgressão das atitudes convencionais coloca em crise os aparatos culturais, através de uma prática poética que detona simbolicamente novas alternativas e abre novos panoramas para a concepção do corpo como matéria significante.

O sentir é o modo mais imediato na primeira apreensão das coisas, ou ainda, na re-apreensão delas. Para reconverter o corpo em signo e resemantizar os valores contidos no processo da dinâmica corporal, torna-se necessária a desmistificação da ordem cultural pela arte a qual possui a chave-mestra para esta operação.

Porém, este processo de transgressão na ordem dos símbolos não se constitui pela simplicidade. O leitor, ao promover esta vertigem no olhar que paira sobre os corpos horteanos, sofre uma crise interna frente a esse fenômeno da transgressão ou ressignificação gestual. Pois, as imagens dos corpos em Horta interrogam a realidade no espaço movente do próprio poema, cujo sentido repousa, como se procurou expor, sobre uma experiência quiasmática que entrelaça o impacto do mundo com as palavras.

A poesia, “pedra de escândalo da modernidade”, como diria Octavio Paz (1993), pelo seu movimento performático, desenvolve a consciência crítica através de três operações de leitura que se organizam hierarquicamente, da seguinte maneira: primeiro pelo desencaixe dos signos do sintagma ao qual pertencem, depois pela caracterização dos signos advindos de uma realidade corpórea para, em seguida, reencaixá-los fixando a novidade sintagmática das vivências, **partindo do** corpo.

Dessa forma, aquele que sofre a ação desta transgressão no limiar dos olhos torna-se crítico e ator de seu papel social, e através dessa poética transgressora, nascida no corpo, reconstrói sua identidade a partir dele. No caso específico da mulher, cria a sua identidade a partir da **diferença** advinda do seu corpo.

Digamos que, a mulher, ao perceber sua atual posição, encontra na poética horteano a possibilidade de uma aprendizagem sentimental que não faz da sua diferença um mito.

Em *Novas cartas portuguesas* (p. 255-256), as vozes femininas clamam por este aparato poético:

Onde reaprender a ser, onde reinventar o modelo, o papel, a imagem, o gesto e a palavra cotidianos, a aceitação e o amor dos outros, e os sinais de aceitação e amor? [...] Redesenhares tua presença, na tua hora e no teu local? Onde reinventar o gesto e a palavra? [...] Se tudo está invadido pelos significados antigos, e nós próprios, e nós mulheres pretendemos revolucionar, até os ossos, até à medula.

Em uma entrevista concedida por Maria Teresa Horta à Maria João Cantinho (2003), Horta garantiu estar cada vez mais convicta da existência de um pensamento feminino, imbuído de um enorme potencial de mudança.

Esse potencial de mudança percorre as veias da literatura, “lugar do avesso”, onde nos descosemos de tudo. Mas, estamos falando de uma literatura transgressora, a qual cria um espaço para a mulher e o seu corpo.

Acerca deste questionamento, as vozes das três Marias gritam pela boca de Mariana Alcoforado, denunciando:

Mas o que podia a literatura? Ou antes: o que podem as palavras?[...] Que pode a literatura, irmãs, as palavras, contra tudo isto? Havendo ainda por cima a contar sempre com que: a mulher não tem uma cultura própria. Ela existe numa cultura onde o poder pertence aos homens, logo ela está, nessa cultura, alienada... (*Novas cartas portuguesas*, p. 284-286).

A literatura horteaana tem um pacto com o inaugural do horizonte, o que ela escreve aflora o corpo. Suas palavras têm ar de pensar; criam uma verdadeira intersemiose – ponte onde podemos achar o denominador comum da transformação dos signos. A sua semiótica performática não existe porque Horta faz-se signo, mas porque ela assim se torna durante o curso de seu desenvolvimento, no seu encontro com a língua, quando ela se pluraliza, se pulveriza, neste ato pelo qual desaparece a distância entre ser e sentido: o signo devora o ser.

Nesta perspectiva de uma nova poética, diz-nos Octavio Paz (1993, p. 55-56):

Acredito que a nova estrela – essa que ainda não desponta no horizonte histórico, mas já se anuncia de muitas maneiras diferentes – será a do agora. Os homens terão logo que edificar uma Moral, uma Política, uma Erótica e uma Poética do tempo presente. O caminho rumo ao presente passa pelo corpo, mas não deve nem pode ser confundido com o hedonismo mecânico e promíscuo das sociedades modernas do Ocidente. O presente é o fruto no qual a vida e a morte se fundem.

Devemos acrescentar, o presente advém-nos não da pornografia, mas sim, do elemento erótico. É pensar o desejo e a identidade advindos de uma “desordem amorosa”, na busca de reconstruirmos tais elementos, não como parte de um aparato técnico, mas como a reinvenção do amor em si.

4 EDUCAÇÃO DO CORPO, NO CORPO, PELO CORPO

“Em Portugal a maior parte das mulheres não só e apenas são ‘escravas’ dos homens, como desempenham ‘alegremente’, convictamente, o seu papel de mulher-objeto”. (Maria Teresa Horta)

“Eros é o desejo. E como tal conserva-se paradoxal e incapturável. Contra seu poder lutam os que se julgam mais poderosos: os defensores da ordem social”. (Lucia Castello Branco)

“Meu corpo
tornou-se meu carcereiro,
me sabe mais que me sei”.
(Carlos Drummond de Andrade)

A poesia não atinge apenas a intelectualidade do Homem – atinge-o em **todo** seu Ser. Por trazer em si a novidade, ela o penetra por dentro dos ossos, deixa-lhe na pele a tatuagem talhada pela saliva do corpo que se canta, pois promove um diálogo **no** corpo.

António Ramos Rosa (1987, p.126) fala-nos sobre o papel de Horta como uma poetisa que realiza este diálogo encarnado: “Contra a pobreza do mundo social, contra uma realidade ressequida e desencarnada, a poeta realiza a transmutação vital que é uma verdadeira transformação orgânica e física do corpo humano”.

O leitor que se ilude em querer vigiar, de uma só vez, todos os fios de sua trama, iludir-se-á, também, em querer olhar o texto sem nele tocar, sem pôr as mãos no “objeto”, sem se arriscar a lhe acrescentar algum novo fio, perdendo, assim, a chance de entrar no jogo e tomá-lo entre as mãos. Perdendo, pois, de tomar performaticamente para si também o tear de onde a trama sai.

Ao propor uma mudança no paradigma da tecelagem da pele, Horta tece o que ao Outro cede como palco no qual se apresenta a educação ao nível dos sentimentos.

Nesta educação feita de panos sobre panos, retalhos sobre retalhos, a escritora se descose e re-tece o tecido de nossos corpos a partir das dobras do nosso corpo, numa tendência fragmentarista.

Horta entrega-se na feitura de uma educação cheia de relevos – sinuosa, a escrever a experiência sensível de Ser **no** mundo em seu corpo, feito de pele e destino. Ela vem sugerir que nossos corpos assumam a liderança nessa nova aprendizagem.

“Nova”, pois, se existem três formas de “manejar-se” diante do espaço: uma a nível da percepção (sentindo os espaços); outra, mais formal, levando à descrição do desenho do corpo (considerando a linha e suas combinações); e Horta fica com a terceira, na qual se faz necessário “sentir e atuar”, integrando ambas as formas, dado que o corpo humano é a mais plástica e dúctil das matérias significantes.

Observemos como esta movimentação de seu corpo dentro do trecho do poema “Outubro” (p. 61), se dá:

*Este ardor de palavras
no perfil
das bocas*

*este grito que
tenho
nas mãos misturadas*

*ou mãos misturadas
que tenho*

Horta, ao nos mostrar, no poema, que as palavras ardem na linha dos lábios, “perfil da boca”, e que os gritos saem das mãos e se misturam nas palavras com que ela própria descreve-se no espaço poético, sublinha, exatamente, o que descrevemos acima como “forma de manejo” que inaugura um novo fazer poético.

Sua fala sobre o corpo, fala-no-corpo sobre o corpo desenha o que podia ser visto de jeito uniforme pela pressa. Sua fala recupera nossa **natureza** orgânica através do movimento, aqui, tomado como símbolo do desejo das pessoas.

O corpo como obra de arte faz-se instrumento erótico pelo qual podemos conhecer-nos para conhecer o Outro. E a brincadeira performática hortea, ao tomar o prazer como jogo do desejo, promove um conhecimento sensível de si e ajuda ao sujeito perceber-se frente ao Outro: “Amantes nós pela alegria de o sermos na alegria do corpo um do outro”. (*Novas cartas portuguesas*, p. 326).

Como já nos disse Bataille (2004, p.233), “o erotismo é uma experiência que não podemos observar de fora como se fosse uma coisa”.

Esta interação que se dá pelo desejo das pessoas nos corpos que se enlaçam é uma característica que a todos é inerente. Pois, ainda segundo Bataille (2004, p. 239),

Conhecemos imediatamente o riso do outro rindo ou sua excitação partilhando-a. É justamente nisso que o riso ou a excitação (mesmo o bocejo) não são coisas: geralmente não podemos participar da pedra, de um pedaço de madeira, mas participamos da nudez da mulher que abraçamos. [...] É extraordinário poder demonstrar que a atividade sexual, habitualmente rebaixada ao nível da carne comestível, tem o mesmo privilégio da poesia. [...] Esse corpo é poético em sua animalidade, é divino.

De acordo com estas afirmações é que podemos demonstrar como o *feminino* em Horta não é algo que se levanta **contra**, mas **por**. E, podemos dizer ainda que, ao tomar o corpo feminino como elemento que nos serve à cognição, a partir da criação de um espaço para que a identidade feminina ganhe “corpo”, ela amplia a relação homem-mulher, encenando no palco de seu corpo não uma luta, mas sim, um ato amoroso e, naturalmente, um ato erótico, no qual a **oposição** vira enlace.

A poetisa nos faz ver que: “Nem só o falo é criador, nem sempre é preciso erigir para criar, e que criar primeiro para erigir depois pode deixar de ser um privilégio feminino”. (*Novas cartas portuguesas*, p. 363-364).

O amor entre dois seres durará exatamente enquanto eles tiverem a oportunidade de oferecer um ao outro tal possibilidade de troca. É preciso que seu contato os torne igualmente capazes de se concentrarem em si e no Outro, tal como acontece no ato físico que reúne os corpos.

Se esse trabalho sobre si, por mais secreto e exigente que seja, torna-se igualmente uma experiência partilhada por dois seres, passa a se assemelhar a uma “religião”¹ a dois.

Repensar a escrita de si – onde tudo se encerra ou principia para entender o Outro, é a proposta dessa educação sentimental a qual marca, neste caso, a possibilidade de

¹ A religião proposta aqui, baseia-se na etimologia ciceriana, a qual está ligada a palavra *religare*, que por sua vez, denota o sentido o qual tentamos alcançar: a idéia de que, ao religarmos os corpos numa atitude erótica, e alcançarmos o êxtase – divinizamos-nos pela fusão dos nossos corpos.

colaborar para o amadurecimento do humano através de uma aprendizagem vivencial-corporal, sensível.

Tal entendimento do Outro, através do corpo feminino, é uma forma pela qual Horta, mulher, tenta oferecer-se ao estudo performático de vivências irmanadas. O dado erótico surge em sua poética como máscara e signo, elementos que permitem desmascarar os nossos desejos.

A máscara do elemento erótico horteano é a fragmentação de seu próprio corpo, no qual se introduzem novas propostas para o experienciar-se e enriquecer nossas vivências, sem o pecado – máscara-tatuagem sinalética colada à ferro e fogo na nossa carne.

Para um melhor entendimento dessas afirmações, citemos, então, Antônio Hildebrando (2003, p. 13): “O corpo, performático e múltiplo, o qual sofre e exerce mutações naturais no palco de sua pele exhibe-se como *persona*² e personagem, simultaneamente, num processo contínuo de construção e desconstrução de mitos em oposição à fixidez do *corpus dogmático*”.

² *Persona*, no texto deste autor se dá no sentido etmológico da palavra: máscara.

4.1 QUEBRAR O CORPO PARA REMONTAR – O PROCESSO

“*Libido sentiendi*, as palavras que a dizem têm sabor de carne. Estão enraizadas”.
(Michel Maffesoli)

“Considerai a cláusula proposta, a desclausura”. (Maria Teresa Horta)

Imaginemos que há dez pontos sensíveis em nosso corpo para cada milímetro cúbico de nossa substância. Então, nosso corpo contém cerca de 7 milhões de pontos sensíveis, respondendo a categorias especiais de estímulos.

Pensando-se assim, pode-se dizer que nossa sensibilidade é capaz de produzir configurações ilimitadas e que, portanto, o corpo e toda realização erótica têm por princípio a destruição do “Ser fechado”.

A abertura dos corpos – própria do Erotismo (pela renovação da fusão constituída no vai-vém dos corpos que se mixam) se dá, em Horta, pelo desnudamento dos corpos/*corpus* de sua poética.

O olhar-foto horteano aproxima ao máximo o enquadramento sobre os fragmentos dos corpos nas suas poesias e, através da ampliação dessas imagens, a abertura se dá ao nível das sensações – abertura **ínfima**.

As dobras do corpo, nas quais reside essa possibilidade de vivência pautada na abertura corpórea e sensual (a qual se dá pela educação feita **pelo** corpo), não saberíamos percebê-las no comum da vida, pois são tão dissimuladas pelas tatuagens inscritas sobre o linho de nossa epiderme pela trama do simbólico que nos fere, que se faz necessário dirigir-nos a uma educação sentimental e performática para que as dobras dançam a coreografia do “desfazer para refazer” e sob nossos olhos **se revelem**.

Faremos agora um passeio pelos corpos-*corpus* presentes, especificamente, na obra *Educação Sentimental* para aprendermos com ela, a partir da desconstrução e reconstrução dos corpos a renovar as nossas vivências através do mergulhar nas suas metafóricas sensações, metáforas que têm sabor de carne.

Ensinando-nos, primeiramente, passo a passo como olhar para o corpo de outra forma, Horta passará por cada uma das partes do corpo denotadas através dos gestos.

Dando início a uma seqüência de trechos³ (p. 156-177, seqüencialmente), começaremos por: “A boca – os lábios” que, em sua poesia, espelha-se na abertura da vagina:

*A boca:
os lábios

o labirinto dos dentes
que a saliva procura
na vagina da face*

Agora, “A língua”. Observemos como Horta ensina-nos o quão a leveza e a lentidão dos gestos linguais interferem no nosso prazer através do paladar. E de como o prazer gustativo pode ser modificado, modificando-se o gesto:

*Quanto mais lenta é
a língua:

(a tua língua)*

[...]

*Quanto mais branda
é a língua:

(a tua língua)*

*mais sinuosos são os lábios e as gengivas
que enrijecem
com a acidez do suco
que brota logo do fruto
da vagina*

*Quanto mais leve
é a língua:

(a tua língua)*

*mais pesado é o hábito
que circula
[...]*

³ Os poemas completos dispostos nessa seqüência, bem como os que serão ainda citados dentro deste capítulo podem ser encontrados transcritos, integralmente, no Anexo A da presente pesquisa.

Agora, observemos como o movimento dos cabelos é um ritual de gestos que se casam com o corpo, no corpo:

Os cabelos

*O peso é vegetal da noite
nos cabelos*

*do mar que se insinua
na flor dobada
dos cabelos*

[...]
*O ritual dos ombros
nos cabelos*

[...]
*Tão pouco as mãos
desmancham
ou descuram
os demovem
se os defendem já
do jaspe da moldura*

Ao falar da nuca, ela promove uma relação interessante: ao passo que a boca é guilhotina para a nuca, para a boca a nuca é vício na qual os lábios quedam-se no cansaço. Há aí uma relação erótica entre a boca e a nuca:

A nuca

*Para a nuca
a boca:
a guilhotina*

[...]
*da lâmina o vício
dos lábios o cansaço*

Note-se que ela sempre **presenta** os corpos no roçar de suas partes e de como ela não permanece apenas em sua superfície: está sempre indo de dentro para fora, e de fora para dentro. O contato sensual se dá sempre na transição das partes – o contato se dá no

“entre”. Além disso, é como se ela se oferecesse ao Outro o qual se mantém presente em toda esta aula sentimental, sensual. Vê-se isso bem claramente no poema “Os ombros”:

*Junto dos ombros
o caule
a ligação do corpo

com o qual se une
em seu vagar

se verga
e entorpece aos poucos

labirinto de veias
à transparência:
Ao osso.
Que quebra devagar

Tendões que mansamente cedem
artérias que transportam
o vício
sem cessar:

para a boca dos outros*

Vejamos como em “Os ombros”, ela alia paladar e olfato (“o sabor – o odor salgado”), ao tato, na medida em que os abraços se dão na linha das axilas. E, principalmente, como este contato relaciona-se com os afetos:

*[...]
O sabor – o odor
salgado
que sobe das axilas e nos ombros
forma a linha dos abraços

Os dedos não dominam
um ombro solitário
[...]*

A mesma relação entre os sentidos se percebe no poema “As axilas”:

As axilas

*com seu meigo suor
a chocolate*

*gosto a ferro dormente
na maciez que as invade*

*que se aí desliza a língua
há toda uma ambigüidade:
se é saliva ou suor
delas sal ou humidade?*

*(gruta que os braços resguardam
e onde os gestos demoram)
[...]*

Em “Os braços” toda uma relação se enfeixa a partir dele. Primeiro, observemos os movimentos de abertura e fechamento dispostos nas duas primeiras estrofes. Depois, os movimentos de união e afastamento que denotam o poder o qual os braços têm de, partindo do seu movimento, unir ou afastar “aquilo que consome”. Eles também exercem esse poder sobre o movimento de todo o corpo, na medida em que o doma. Esse mesmo poder também mostra o quão acolhedor para o corpo os braços podem ser, na junção com os ombros, e na junção com a cabeça: acolhedor da alma, quando esta imprime a dor nos olhos:

*O nó dos braços
à roda
do pescoço*

*ou lassos: abertos
em cima do
lençol*

*Os braços: o gosto
de domarem o corpo
afastando ou unindo aquilo que consome*

*Limite, digamos
quando afastam
Ou fadiga*

*finalmente fechados
nos ombros
que os acolhe*

*no regaço do ócio
que os confirma*

*onde a própria cabeça
se inclina*

desapertando langor que há nos olhos

No poema seguinte, “Os pulsos” são poços, piscinas, não de sangue, mas de ternura onde se perdem os dedos da paixão. Os pulsos são piscinas, repletas, mas são eles quem bebem a volúpia do corpo orgástico:

[...]
*poços fechados também
do pensamento
onde se perdem os dedos da paixão*

*Piscinas não
de sangue mas ternura
onde deixamos a boca mergulhada*

*Porém se neles cravamos com
doçura
os dentes – sem febre nem vergasta
logo no corpo se acende esta loucura
que os pulsos bebem
sugam
e devastam*

Esta inversão entre o que bebe e é bebido, o que toca e é tocado, também se dá no poema “As mãos”:

*Porque das mãos
toda a importância está
no que seguram
[...]*

Observemos que no próximo poema os dedos da mão deslizam do seio à cintura e ao órgão sexual – trajetória que o tato percorre e que o poema delinea em sua **promessa** de caminho, escorregando por onde os dedos mais facilmente alcançam:

Os dedos

*Serenamente os dedos
sob os dedos*

*um fogo brando
nos seios da madrugada*

[...]

*Côncavo breve da palma
e logo os dedos
da tua mão fechada na cintura
depois descendo
crescendo e já fendendo
tocando enfim no topo da loucura*

[...]

A imagem dos seios no próximo poema une delicadeza e brandura à robustez erecta e à acidez. Os seios guardam o anseio do corpo ao qual pertencem e a **sede que brota dos lábios** de quem os toma. Note-se como lábios e seios dividem a cor rósea e como a sede nasce diretamente dos lábios. Novamente vemos a inversão pela *personificação* do corpo (matéria) em sensação (física) – vemos na prática como o corpo devora o signo:

Os seios

*Não se tem dos seios
mais que a brandura
erecta*

*o resto é pedra terra
em seu anseio*

*O gosto brando
acidulado e róseo
brota nos lábios e enlouquece a meio*

*Matriz do suco
em que a saliva vence
os bicos duros
na sede em que se dobram
[...]*

Finalmente, os dedos alcançam, pela liberdade de movimentos, “A cintura”: parte que marca o centro do corpo. E daí vemos nova promessa a surgir – nádegas e ancas.

Note-se, ainda, como a forma circular da cintura **só** nasce **no** contornar dos dedos. Os dedos delineiam o corpo, assim se faz essa educação no espelho do Outro – é uma educação que nasce do encontro dos corpos, no entremeio:

*O livre acesso aos dedos
na cintura
que marca o centro do corpo
em sua análise*

*A curva branda
no breve ser dos dedos
que aí não param senão
p'ra debruçarem:
o tronco – as ancas – as coxas
que se alongam
duras e tensas como pilares das nádegas*

*[...]
Círculo breve
que ao repelir oferece*

*Cintura
só
no contornar dos dedos*

Observemos como no poema “As nádegas” a liberdade se faz presentificar no fazer sexual. Nessa educação nenhuma possibilidade corpórea é descartada, não pára no limiar do ato, presa aos vícios de um uso que limite:

*[...]
De todo o corpo
aquele
menos dado

preso que está já
do próprio vício
e mais não é que o limiar de um acto*

Desse mesmo vício de uso e das possibilidades do mesmo, também fala Horta, ao descrever o uso das ancas:

As ancas

*Desloquem as ancas
com cuidado
se for ao andar mas não na cama
que aí as ancas: ajudam – ajustam
curvam – tomam
das posições a correcção exacta
para melhor prazer e maior chama
[...]*

O ventre, dentro dessa educação, é o “motivo”, é o que revigora o corpo: “o repositório”, a taça; é o susto, é aquilo – o inominável posto que é “tudo o que inventar se possa na vontade”:

O ventre

*Repositório do corpo
e taças de seus líquidos

[...]
É a chama do corpo
é o susto
é aquilo

é tudo o que inventar se possa
na vontade*

Vejamos como o umbigo, parte do corpo praticamente por nós esquecida, ganha importância na poesia horteana, através da ambigüidade sonora provocada pela palavra “sede”. Na primeira vez a qual esta palavra aparece, ela sugere a sede de quem passeia pelo corpo, até quase chegar ao órgão sexual de quem se ama e que logo **escoa** para ele. Depois, “sede” aparece entre parênteses, sugerindo que o rendimento da taça, seja o rendimento de quem se multiplica pela **procriação**, ponto de “con-centração” dos Seres. Notemos como os parênteses **formam** esta taça – guardam algo:

O umbigo

Falemos em seguida

*do umbigo
onde a sede*

(a sede)

*se prende devagar
e devagar escoá*

*Taça que o corpo
rende
[...]*

É bastante interessante observarmos com no poema “O púbis”, o movimento de olhar para dentro e olhar para fora é uma proposição bastante clara dentro dessa educação corpórea. As metáforas: “dália sobre o corpo”, “pálpebra acesa”, “sombra” e “névoa” são “imagens” flutuantes no limite entre o corpo e o espaço, são leves. Enquanto, “limo”, “raiz”, “taça” e “piscina” são profundas, mas que de qualquer forma são interdependentes, estão presas ao corpo, como o púbis:

O púbis

*Dália dormente,
deixada sobre o corpo*

*duna sedenta
a começar nas pernas*

*limo enlaçado
no fundo do seu ventre*

*pálpebra acesa
na raiz da treva*

*Taça de areia
virada no seu fundo
e onde se afunda a boca
sobre ela*

*piscina espessa
onde nada a sombra*

*Guelra do corpo
A respirar a névoa*

“O clítoris” é um poema escrito e descrito pela metáfora da flor, a qual também se estende ao poema “A vagina” e que permeia muitos dos poemas horteanos (e, em nossa pesquisa, também se faz presente na composição do nosso Anexo).

A flor que parte do nervo mais antigo, guarda o botão dos lábios, está no princípio, em algo que de tão íntimo preserva a potência do disparo. É pelo clítoris que a mulher chega ao orgasmo. A noção de profunda intimidade surge da palavra “cisterna”. Percebe-se como a anáfora dessa palavra, de forma que, em sua primeira aparição, ela é grafada com letra inicial maiúscula e que logo abaixo, ela se repete iniciando com letra minúscula, criando, assim, essa sensação de **profundidade**.

O clítoris é o lugar mais íntimo, pois é também o nervo pelo qual nós todos sentimos o orgasmo **na** nossa cisão:

*Eis na flor
o nervo mais antigo
na boca dela o botão dos lábios*

*Centro da carne
no lugar mais íntimo*

*Piscina da carne
de me vir a nado*

*Cisterna
cisterna
de todo o orgasmo*

No poema “A boca do corpo” é onde Horta situa todos os elementos motivadores de sua poética. É por esta boca que o corpo fala, canta a sua arte, pétala por pétala. Esta boca é a roca e o fio que trama seu tecido, no movimento da “harpa tangida nos joelhos”, a boca do corpo é a “boca da flor”:

*Digo a boca do corpo:
uma rosa*

*a língua lenta
e o suco da garganta*

gomo a gomo

*do útero:
a laranja*

*pétala por pétala
tecida
a sua franja*

*o fio – o fato
tirado pela cabeça*

*em baixo a boca,
no fio do movimento,
que traça o pé, subindo
até à anca
o fio do cuspo, da rosa
o alimento*

*A arte – a harpa
tangida
nos joelhos*

[...]
*Que os lábios bordam
na boca dos gemidos,
a rosa – a roca:
a boca da flor.*

A vagina, descrita por Horta é onde se prende o fôlego para fazer o corpo inflar – a vagina é o “pulmão que não respira”. É flor carnívora que devora a si e, em seu próprio muco, se borda.

A partir dessa imagem encontramos a mulher que borda sua própria sexualidade, sua identidade sexual e que se oferece entreabrindo-a às mãos do Outro:

A vagina

*É cálida flor
e trópica mansamente
de leite entreaberta às tuas
mãos*

[...]
*Guelra do corpo
pulmão que não respira*

*dobada em muco
tecida em sua água*

*Flor carnívora voraz do próprio
suco[...]*

“As verilhas” traçam o caminho para o “túnel da vagina”. Note-se que para seguir este caminho faz-se necessário degustar, tatear. É o caminho o qual se deve seguir. Caminho para se chegar na mulher, como descrevemos mais acima, no poema “A vagina”:

*Entreabrem-se as coxas
e expõem-se:*

as verilhas

*com tepidez
do musgo
ao tacto incerto
perto de um bosque
que precipita ainda
em humidade doce*

*o lábio
o dedo
e só o depois: o gesto*

[...]
*pequenas cordilheiras
a seguir
se incerto se procura o túnel
da vagina*

Os joelhos “sítios de entrega” dão seqüência ao caminho que se precisa seguir:

*São os joelhos
sítios de entrega*

*quer afastados
unidos
ou despidos*

*São os joelhos
os sítios já escolhidos*

*como caminhos
lugares
ou alcatéias*

[...]
*de pernas longas
e coxas recurvadas*

*quer dos joelhos
as indomáveis teias*

No poema “As pernas”, continuamos nesse caminho proposto nos poemas supracitados. Seguimos o curso do caminho, através da imagem de um rio, é um caminho fluido. Curso que parte do corpo e no corpo deságua:

*As pernas:
as pérgolas
os caminhos*

*que do corpo
no corpo deságuam*

[...]
*As pernas: as pérgolas
os rios*
[...]

E, completando o nosso jogo de fragmentos corpóreos, está o poema “Os pés” – que marca o retorno por este mesmo caminho. O caminho do avesso, caminho que precisa ser percorrido em vários sentidos, neste processo de toda a vida:

*Se mansamente percorrer
as pernas,
encontrarás os pés*

*(de cima a baixo
as pernas
para tomares os pés)*

*Tornarás em seguida
no sentido inverso,
ao longo das pernas*

Depois da aprendizagem do corpo, pelo corpo e no corpo, inicia-se o “Ritual do amor” (p. 178-181) em nove atos, nos quais o corpo se despe por completo do “vestido” marcado pelas vivências pautadas numa realidade fora dos desígnios de Eros.

Depois, Horta nos diz ao que se objetiva o desnudar dos corpos e ensina uma forma de realização dos desejos **a dois** em “Masturbação” (p. 181-183), em dois atos.

Em “Modos de amar” (p. 183-194) ela desfila o desejo por sobre os corpos-*corpus*, em quinze etapas, para chegar a doze formas de “Gozo” (p. 195-205), numa perfeita comunhão entre “Os dois corpos” (p. 205), poema no qual percebemos tudo o que fora disposto nas partes do corpos apresentadas neste capítulo. Finalizando a “obra-lição” hortelana:

Os dois corpos

*O peito – o feltro
a curva da cintura*

*as mãos – os dedos
a lentidão dos braços*

*da boca
os gomos*

*da outra boca
os dentes*

*A laranja
das coxas*

*O ventre
que entreabres*

*o vaso
o visco – o suco
do teu corpo*

*O surto
o sítio – o véu do teu
palato*

*os pés – o pénis
no sono dos meus ombros*

*os seios – as pernas
os pulsos
que entreabres*

*O vidro do desejo
o vinho dos teus olhos*

*A vaga da arte
dos teus hálitos*

*O cedo
a seda da pele
das verilhas*

*na branda sede
da pele dos teus
lábios*

CONCLUSÃO

“Chegará tempo de amor, em que dois se amem sem que o uso ou utilidade mútua se vejam e procurem, mas apenas prazer, prazer só, no dar e no receber.” (Maria Teresa Horta)

O corpo, matéria **reinvestida** de múltiplos sentidos, trouxe-nos à ribalta da emergência de estudos interdisciplinares sobre sua natureza conceitual. Através desses estudos, foram levados em conta os elementos substanciais do elemento corpóreo em que o erótico, o gênero, o desejo, a sexualidade e a libido apresentaram-se.

Através desse estudo, pudemos perceber como o sexo e o elemento erótico fizeram-se artefato (obra) dos prazeres enfeixados na carne do Homem ganhando, assim, materialidade.

E percebemos a importância do dado poético na libertação desse corpo que, ao iluminar-se, mostrou-se a nós em todas as suas reentrâncias, num jogo entre vazios e cheios – sinuosidade signalética.

Vimos, também, que as transformações corporais emergenciais são clamadas e inscritas por dentro da carne e sobre a pele do Homem – textos desejantes de uma reabertura e “re-vestimento” de seus gestos automáticos.

No entremeio da narragonia exposta como cicatriz sobre a pele, vimos surgir uma espécie de resistência e sobrevivência da narrativa do corpo, da voz e da memória. Tatuagem que deixa vislumbrar resistência, rastros de histórias que não suportam ser obliteradas, mas que clamam por uma renovação.

Nessa perspectiva, o corpo tatuado revelou-se a nós, através dos textos de Maria Teresa Horta, como relato performático, de onde se faz possível instaurar rascunho e resistência.

A tatuagem horteana pôs em xeque tais cicatrizes (vivências de um corpo que se inscrevem na página do signo), e nos propôs, não uma escrita que rasura e apaga os instintos, mas uma escrita do corpo, no corpo, e pelo corpo.

Para que se realize tal feito na linha do horizonte do corpo, ela nos propõe a todos combater, através da educação sentimental, a cegueira produzida pela educação sofrida na pele rasgada pelo dado simbólico.

A educação horteana levanta-se em contraposição a uma educação repressiva e preconceituosa, a qual nos bloqueia a percepção – uma educação fálica sustentada por discursos que funcionam como refratores, dando do mundo social uma visão tão distorcida como a produzida no mundo físico, pela ilusão de ótica, que ao promover a cegueira psíquica, reforça e viabiliza a cegueira social e inibidora da percepção interna, pelo recalque que torna invisível para o indivíduo grande parte do seu mundo interior.

Ao inibir o sensorial, a educação repressora tornou cada vez mais distante, por exemplo, a possibilidade da aquisição de uma identidade feminina que lhe assegurasse a plenitude de sua existência. Os corpos aprisionados em papéis são destrutivos. O poder instaurado pelo olhar que só enxerga o falo é destrutivo.

A Arte horteana exerce a magia da ação sobre os signos e significados, liberta os corpos através de uma educação pautada no elemento *feminino* em contraposição ao falo – gládio que corta ou penetra. Pela Arte, Horta apresenta-nos uma educação “invaginada”, educação da “taça” que guarda, recebe todos em suas diferenças, acolhe o corpo e seus sentidos, congrega, estabelece relações, favorecendo a interação.

Horta mostrou-nos que a realidade social ou pessoal, e o instrumento verbal (que institui a linguagem) se justificam, antes de mais nada, pelo fato de produzirem uma realidade própria, com a sua inteligibilidade específica. E isso tornou possível a nós enxergarmos o texto, não como algo que se esgota ao conduzir a este ou aquele aspecto do mundo e do ser, mas de lhe pedir que crie para nós o mundo, que exista e atue na medida do discurso literário “encarnado”.

A proposta da poética horteana – fruto de uma época que permite e sugere uma literatura que expõe o pensar-se a si como sua própria necessidade, horizonte e abismo de um tempo histórico, sabe tomar a si seu peso, tramada em seu **encorpamento** de linguagem, trazendo e gerando sentidos que a atravessam e são móveis e intercambiantes, do princípio ao fim.

E, como toda nova proposta poética nos desafia e, para desfrutá-la, devemos penetrar seu vocabulário e assimilar sua sintaxe. Desaprender o conhecido implica uma

mudança de sensibilidade e visão. Em sua linguagem, Horta nos propõe, a todo o instante uma segunda mirada – deve-se olhar novamente o corpo, perscrutá-lo.

Tal proposta de nova poética parte de quem faz uso do seu corpo, do seu saber corporal, para registrar e comunicar este saber, e para, também, sensibilizar-se frente ao saber performático transmitido pelo Outro. É o poder da descoberta do gestual performático o qual parte de uma literatura vertiginosa e penetrante que, sem apagar o que está nas dobras da vivência corpórea, produz novos códigos, permitindo ao leitor – o Outro, sensibilizar-se também.

A vertigem provocada em nossos olhos pelo que em Horta fez-se sagrado (o Erotismo), foi observada por nós como uma dança.

Pensem, pois na mirada e nos movimentos da bailarina de flamenco, e suas paradas no flagrante gestual: o explosivo-fixo – vaga da qual emergem tanto o desejo quanto uma nova revelação: mirada e mundo novo – mundo de fragmentos e alegorias.

A conclusão principal, a qual se chega, a partir desta pesquisa é como, em levar as “pregas” da natureza humana e dobras do corpo para dentro do elemento da “taça”, Horta enfeixa todos os elementos da nossa natureza com todas as nossas diferenças na “taça”, para que tais elementos fecundem-se reciprocamente. É na “taça” que os textos de nossas peles roçam eroticamente, forjando tatuagens novas.

Através da “invaginação” do mundo, o sensível se enriquece e forja um refúgio para que as “dobras” dos corpos sejam preservadas em suas diferenças. Percebemos essa invaginação como reencantamento do mundo por uma educação que não rejeita – acolhe.

A educação sentimental hortiana exemplificou para nós que é possível ao corpo ser, ao mesmo tempo, sensível e conscientizado, e que este pode fazer com que seus movimentos se convertam na arte de sua própria poesia, reescrevendo na flor da folha da pele sua identidade através do erotismo o qual se dá como atividade sexual e sensual de um ser consciente.

Eis aí corpos e a liberdade de seus gestos.

REFERÊNCIAS

- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. O cônego ou a metafísica do estilo. In: _____. **Várias histórias**. Rio de Janeiro: Garnier, 1994.
- BARRENO, Maria Isabel; HORTA, Maria Teresa; COSTA, Maria Velho da. **Novas cartas portuguesas**. Lisboa: Moraes Editores, 1980.
- BARROS, Manuel de. **Ensaio fotográfico**. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- BATAILLE, Georges. Tradução de Cláudia Fares. **O erotismo**. São Paulo: Arx, 2004.
- BORGES, Jorge Luis. **Esse ofício do verso**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BRANCO, Guilherme Castelo et al. **Michel Foucault: da arqueologia do saber à estética da existência**. Rio de Janeiro: CEFIL; Londrina: CEFIL, 1998.
- BRANCO, Lucia Castello. **O que é erotismo**. São Paulo: Brasiliense, 2004. (Coleção Primeiros Passos, 136).
- CANTINHO, Maria João. **Maria. Teresa Horta – as faces do destino**. Revista eletrônica de literatura disponível em: <http://www.storm-magazine.com>. Ano 2003. (Entrevista)
- CELESTINO, Luciana Carlos. A serpente, a águia e o dragão. In: _____. **Odisséia**. Natal, UFRN/CCHLA, v.7, n.9/10, p. 47-55, 2001.
- COHEN, Renato. Da linguagem: *performance – collage* como estrutura. In: _____. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- DELEUZE, Gilles. **Proust e os Signos**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.
- DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1995. (Coleção Debates, 49).
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**. Rio de Janeiro: Vozes, 1997.
- _____. **As palavras e as coisas – Uma arqueologia das ciências humanas**. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- GAIARSA, A. José. **O que é corpo**. São Paulo: Brasiliense, 2002. (Coleção Primeiros Passos, 170).
- GARCIA, Pedro Benjamin. **Imaginário e educação**. São Paulo: Alínea, 2006.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. Tradução de Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2003. (Coleção Debates, 206).

GUIMARAES, Fernando. **Poesia contemporânea portuguesa**. Vila Nova de Famalicão: Quasi Edições, 2002.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

HILDEBRANDO, Antônio (Org.). **O corpo em performance: imagem, texto, palavra**. Belo Horizonte: NELAP/ UFMG, 2003.

HORTA, Maria Teresa. **Os Anjos**. Portugal: Litexa, 1983.

_____. **Poesia completa**. Portugal: Litexa, 1983. 2 v.

KRISTEVA, Júlia. Freud e o amor: o mal-estar na cura. In: _____. **História de amor**. Tradução de Leda Tenório da Motta. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

LANDOWSKI, Eric et al. **Semiótica, estesis, estética**. São Paulo: EDUC/Puebla, 1999.

LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo GH**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

LOPES, Teresa Rita. **A fímbria da fala**. Porto: Ausência, 2002.

MAFFESOLI, Michel. **A parte do diabo**. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2004.

MARTINS, Nilce Sant'anna. A estilística do som. In: _____. **Introdução à estilística**. São Paulo: EDUSP, 1989.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

NOVAES, Adauto et al. **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

OVÍDIO. **A arte de amar**. Sintra: Europa-América, 1998.

PAZ, Octavio. **A outra voz**. Tradução de Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993.

PLATÃO. O banquete. In: **Os pensadores: Platão/diálogos**. Tradução de José Cavalcante de Souza et al. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

PRIORE, Mary Del. **Ao sul do corpo**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.

PROUST, Marcel. **Em busca do tempo perdido**. Tradução de Lúcia M. Pereira. São Paulo: Globo, 2001. Tomos: I a VII.

ROSA, António Ramos. Maria Teresa Horta ou a subversão do desejo. In: _____. **Ilusões oblíquas: estudos sobre poesia portuguesa contemporânea**. Lisboa: Editorial Caminho, 1987.

ROSA, João Guimarães. **Ave palavra**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 1999. (Coleção Primeiros Passos, 103).

SOARES, Carmen Lúcia (Org.). **Corpo e história**. Campinas, SP: Autores Associados, 2001. (Coleção Educação Contemporânea).

TUDELA, Teresa. **Mulheres portuguesas do século XX**. Disponível em: <http://www.mulheres-ps20.ip.pt> - ©FIPP/IDT, 2000. (Artigos diversos sobre a condição feminina em Portugal).

VALÉRY, Paul. **A alma e a dança** – E outros diálogos. Tradução de Marcelo Coelho. Rio de Janeiro: Imago, 2005.

VATSYAYANA, Mallagana. **Kama Sutra**. Tradução de Waltensir Dutra. Versão clássica de Richard Burton. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

VEIGA-NETO, Alfredo. **Foucault & a educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

WILLEMART, Philippe. **Educação sentimental em Proust**. Tradução de Cláudia Berliner. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

As imagens das orquídeas, que compõem o apêndice, foram extraídas nos seguintes endereços eletrônicos:

www.firstrays.com/photos_Phals.htm

www.paramountorchids.com/Phalaenopsis.html

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

Bibliografia consultada organizada por categorias

Obras da autora

BARRENO, Maria Isabel; HORTA, Maria Teresa; COSTA, Maria Velho da. **Novas cartas portuguesas**. Lisboa: Moraes Editores, 1980.

HORTA, Maria Teresa. **Ambas as mãos sobre o corpo**. Portugal: Publicações Europa-América, 1970.

_____. **Poesia completa**. Portugal: Litexa, 1983. 1v.

_____. **Poesia completa**. Portugal: Litexa, 1983. 2 v.

_____. **Os Anjos**. Portugal: Litexa, 1983.

Sobre a autora

AMARAL, Fernando Pinto do. **O mosaico fluido**: modernidade e pós-modernidade na poesia portuguesa mais recente. Lisboa: Assírio e Alvim, 1991.

CANTINHO, Maria João. **Maria. Teresa Horta** – as faces do destino. Revista eletrônica de literatura disponível em: <http://www.storm-magazine.com>. Ano 2003. (Entrevista)

CARVALHO, Luiz Fernando Medeiros. Maria Teresa Horta e o percurso do traço. **XII Encontro de professores universitários brasileiros de Literatura Portuguesa**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1990.

GUIMARAES, Fernando. **Poesia contemporânea portuguesa**. Vila Nova de Famalicão: Quasi Edições, 2002.

LEITURAS modificam Maria Teresa Horta. **Jornal Expresso**. Lisboa, 4 de abril de 1998.

LOPES, Teresa Rita. **A fímbria da fala**. Porto: Ausência, 2002.

MASSAUD, Moisés. **A literatura portuguesa**. São Paulo: Cultrix, 1999.

ROSA, António Ramos. Maria Teresa Horta ou a subversão do desejo. In: _____. **Ilusões oblíquas**: estudos sobre poesia portuguesa contemporânea. Lisboa: Editorial Caminho, 1987.

Bibliografia temática

Literatura portuguesa

AMARAL, Fernando Pinto do. **O mosaico fluido**: modernidade e pós-modernidade na poesia portuguesa mais recente. Lisboa: Assírio e Alvim, 1991.

GUIMARAES, Fernando. **Poesias Completas I**. Porto: Edições Afrontamento, 1994.

HATHERLY, Ana. **Visualidade do texto**: uma tendência universalista da poesia portuguesa. Colóquio letras, n.35, jan., 1977.

MASSAUD, Moisés. **A literatura portuguesa**. São Paulo: Cultrix, 1999.

MONTEIRO, Adolfo Casais. **O país dos absurdos**: textos políticos. Lisboa: República, 1974.

Corpo

ANDRADE, Carlos Drummond. **Corpo**. Ilustrações de Carlos Leão. Rio de Janeiro: Record, 2004.

BRANCO, Lucia Castello; BRANDÃO, Ruth Silviano. **Literaterras**: as bordas do corpo literário. São Paulo, Annablume, 1995. (Coleção E, 4).

CAMPELO, Cleide Riva. **Cal(e)idoscorpos**: um estudo semiótico do corpo e seus códigos. São Paulo: Annablume, 1996. (Elo universidade, 48).

JEUDY, Henri-Pierre. **O corpo como objeto de arte**. Tradução de Teresa Lourenço. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

KEMP, Kênia. **Corpo modificado, corpo livre?** São Paulo: Paulus, 2005.

LYRA, Bernadette; GARCIA, Wilton (Org.). **Corpo e cultura**. São Paulo: Xamã: ECA-USP, 2001.

MORAES, Eliane Robert. **O corpo impossível**. São Paulo: Iluminuras, 2002.

PRIORE, Mary Del. **Corpo a corpo com a mulher**. São Paulo: Editora SENAC, 2000.

Erotismo e sexualidade

ANDREAS-SALOMÉ, Lou. **Reflexões sobre o problema do amor & O erotismo**. Tradução de Antônio Daniel Abreu. São Paulo: Landy, 2005.

COULTHARD, Malcolm. Tradução de Carmen Rosa Caldas. **Linguagem e sexo**. São Paulo: Ática, 1991. (Série Princípios).

IVAN, Francisco. As dobras do erótico no discurso poético. In: **Odisséia**. Natal, UFRN/CCHLA, n.8, p. 29-39, 2000.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 2**: o cuidado de si. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

_____. **História da sexualidade 1**: a vontade de saber. Rio de Janeiro: Graal, 1993.

_____. **História da sexualidade 3: o uso dos prazeres.** Rio de Janeiro: Graal, 2003.

_____. **Um diálogo sobre os prazeres do sexo / Nietzsche, Freud e Marx/** Theatrum Philosophicum. São Paulo: Landy, 2005.

LORAUX, Nicole. **Maneiras trágicas de matar uma mulher: imaginário da Grécia Antiga.** Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

MARCUSE, Herbert. **Eros e Civilização.** Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

MITCHELL, Juliet. **Psicanálise da sexualidade feminina.** Tradução de Luiz Orlando C. Lemos. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1988.

RIBEIRO, Cláudia. **A fala da criança sobre sexualidade humana: o dito, o explícito e o oculto.** Campinas, SP: Mercado das Letras, 1996.

Categorias diversas

ALVES, Branca Moreira. **O que é feminismo.** São Paulo: Brasiliense, 2003. (Coleção Primeiros Passos, 44).

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. O espelho mágico. In: _____. **Obra Completa.** Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. 2 v.

AZEVEDO, Candido. **Mutiladas e proibidas.** Lisboa: Editorial Caminho, 1994.

BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso.** Tradução de Hortência dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2001.

CASTRO, Manuel Antônio de. Natureza do fenômeno literário. In: _____. **Manual de teoria literária.** Petrópolis: Vozes, 1985.

COELHO, Eduardo Prado. A gramática transformacional segundo Maria Teresa Horta. In: _____. **A palavra sobre a palavra.** Porto: Portucalense, 1972.

ECO, Umberto. **O pêndulo de Foucault.** Rio de Janeiro: Record, 1989.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano.** Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

HILST, Hilda. **Rútilos.** São Paulo: Globo, 2003. (Obras reunidas de Hilda Hilst).

KRISTEVA, Júlia. **Introdução à Semanálise.** São Paulo: Perspectiva, 2005.

LACAN, Jacques. **O seminário: as formações do inconsciente.** Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999. Livro 5.

LAPLANTINE, François. **O que é imaginário**. São Paulo: Brasiliense, 2003. (Coleção Primeiros Passos ; 309).

LEMINSKI, Paulo. Poesia: a paixão da linguagem. In: _____. **Os sentidos da paixão**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

MAUROIS, André. **Introdução ao método de Paul Valéry**. Tradução de Fábio Lucas. Campinas, SP: Pontes, 1990.

MELO NETO, João Cabral de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

NUNES, Benedito. Ética e Leitura. In: _____. **Crivo de papel**. São Paulo: Ática, 1998.

OSSONA, Paulina. **A educação pela dança**. Tradução de Norberto Abreu. São Paulo: Summus, 1988.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Texto, crítica, escritura**. São Paulo: Ática, 1978.

RILKE, Rainer Maria. **Rilke: poemas e cartas a um jovem poeta**. Tradução de Geir Campos. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1970.

ROSA, António Ramos. **Nos seus olhos de silêncio**. Lisboa: Dom Quixote, 1970.

ANEXO



ANEXO A – Algumas poesias de Maria Teresa Horta

A boca – os lábios

*A boca:
os lábios*

*o labirinto dos dentes
que a saliva procura
na vagina da face*

A língua

*Quanto mais lenta é
a língua:*

(a tua língua)

*mais breve são os lábios
e sobretudo os dentes*

*que resvalam breve na saliva
misturada já
no cimo do meu ventre*

*Quanto mais branda
é a língua:*

(a tua língua)

*mais sinuosos são os lábios e as gengivas
que enrigecem
com a acidez do suco
que brota logo do fruto
da vagina*

*Quanto mais leve
é a língua:*

(a tua língua)

*mais pesado é o hábito
que circula
enovelando o que sobra ainda*

*de lucidez
de prazer
e gula*

Os cabelos

*O peso é vegetal da noite
nos cabelos*

*do mar que se insinua
na flor dobada
dos cabelos*

*do fuso e da língua
nos cabelos*

*Depois há a memória
ainda:
os dedos – a palma quente
que se insinua
a fita que desprende*

*a nudez
o rio*

*o risco que se traça
na parede*

*O ritual do ombros
nos cabelos*

a sede

*Os goivos brandos
na sede dos
cabelos*

*Tão pouco as mãos
desmancham
ou descuram
os demovem
se os defendem já
do jaspe da moldura*

*Da maciez cantada
dos cabelos
permanece a voz pó dentro deles:
O metal das horas*

*o novelo do tempo
um odor de fruto
que perdura*

*pérola de novo
ou ametista:*

pura

A nuca

*Para a nuca
a boca:
a guilhotina*

*a mansidão da pele estagnada
perto da raiz onde o cabelo
nasce – cresce mas é ainda nada*

*Nuca dobada
bordada a fio de prata
na morna tepidez desses cabelos
arbusto brando
humedecido e lasso*

*da lâmina o vício
dos lábios o cansaço*

O pescoço

*Junto dos ombros
o caule
a ligação do corpo*

*com o qual se une
em seu vagar*

*se verga
e entorpece aos poucos*

*labirinto de veias
à transparência:
Ao osso.
Que quebra devagar*

Tendões que mansamente cedem

*artérias que transportam
o vício
sem cessar:*

para a boca dos outros

Os ombros

*Os ombros:
a forma espessa dos ombros
na penumbra*

*sob a pele dos ombros
uma réstea funda onde os gestos das mãos
adormecem
e retornam dos ombros
pelo caminho dos braços*

*Baraços das asas
que se acolhem
nos ombros*

*O sabor – o odor
salgado
que sobe das axilas e nos ombros
forma a linha dos abraços*

*Os dedos não dominam
um ombro solitário*

Aquário do corpo:

*aquário do silêncio
do corpo*

*do opresso cansaço
do corpo*

*Opala marinha
a língua que os ombros
não consomem
na doçura do quarto*

*quartzo:
o ombro breve e espesso na rouca maneira
do afago*

As axilas*As axilas**com seu meigo suor
a chocolate**gosto a ferro dormente
na maciez que as invade**que se aí desliza a língua
há toda uma ambigüidade:
se é saliva ou suor
delas sal ou humidade?**(gruta que os braços resguardam
e onde os gestos demoram)**filtrando do corpo todo
o que depois elaboram:
mansos odores que desprendem
e prendem na mesma hora****Os braços****O nó dos braços
à roda
do pescoço**ou lassos: abertos
em cima do
lençol**Os braços: o gosto
de domarem o corpo
afastando ou unindo aquilo que consome**Limite, digamos
quando afastam
Ou fadiga**finalmente fechados
nos ombros
que os acolhe**no regaço do ócio
que os confirma*

*onde a própria cabeça
se inclina
desapertando langor que há nos olhos*

Os pulsos

*são os pulsos que se esquecem
e que guardam das mãos
os movimentos*

*poços fechados também
do pensamento
onde se perdem os dedos da paixão*

*Piscinas não
de sangue mas ternura
onde deixamos a boca mergulhada*

*Porém se neles cravamos com
doçura
os dentes – sem febre nem vergasta
logo no corpo se acende esta loucura
que os pulsos bebem
sugam
e devastam*

As mãos

*Porque das mãos
toda a importância está
no que seguram*

*Digo-vos:
naquilo que procuram
e afloram por vezes
sem aceita*

nem ternura...

*Porque das mãos
Toda razão está
No que descuram*

Digo-vos:

naquilo que desfrutam

*e manipulam por vezes
sem vontade*

nem brandura...

Os dedos

*Serenamente os dedos
sob os dedos*

*um fogo brando
nos seios da madrugada*

*se bebo o medo
do medo dos teus dedos
apago os lábios
nos lábios dessa água*

*Côncavo breve da palma
e logo os dedos
da tua mão fechada na cintura
depois descendo
crescendo e já fendendo
tocando enfim no topo da loucura*

*Punho da espada
ou pulso do teu
braço*

*os dedos baixo descobrindo
o nada*

*enquanto eu monto renasço
e vou gemendo*

*subindo em mim até
à madrugada*

Os seios

*Não se tem dos seios
mais que a brandura
erecta*

*o resto é pedra terra
em seu anseio*

*O gosto brando
acidulado e róseo
brota nos lábios e enlouquece a meio*

*Matriz do suco
em que a saliva vence
os bicos duros
na sede em que se dobram*

*voraz primeiro
a raiva em que acendem
e curvam breve
sobre a boca ansiosa*

A cintura

*O livre acesso aos dedos
na cintura
que marca o centro do corpo
em sua análise*

*A curva branda
no breve ser dos dedos
que aí não param senão
p'ra debruçarem:
o tronco – as ancas – as coxas
que se alongam
duras e tensas como pilares das nádegas*

*Mármore aceso
pelo calor da carne*

*Mármore da pele
aí detido e lento*

*Círculo breve
que ao repelir oferece*

*Cintura
só
no contornar dos dedos*

As nádegas

*Porque das nádegas
a curva*

*sempre oferece
a fenda
o rio
o fundo do buraco*

*Para esconso uso do corpo
nunca o fraco
poder do corpo em torno desse vaso*

*Ambiguo modo
de ser usado
e visto*

*De todo o corpo
aquele
menos dado*

*preso que está já
do próprio vício
e mais não é que o limiar de um acto*

As ancas

*Desloquem as ancas
com cuidado
se for ao andar mas não na cama
que aí as ancas: ajudam – ajustam
curvam – tomam
das posições a correcção exacta
para melhor prazer e maior chama*

*Medida certa e seca
em cada corpo
As ancas duras no esticar da carne
No elástico da pele
Na ossatura breve e tão estreita*

*Que a modulação das ancas
é a ondulação do mar,
de leite*

Da vertigem das ancas

O ventre

Repositório do corpo

e taças de seus líquidos

*é o ventre o repouso
sobre a cama
mas é também o acto
o motivo
ternura lenta que a língua planeia*

*É a chama do corpo
é o susto
é aquilo*

*é tudo o que inventar se possa
na vontade*

*tão depressa mármore
como vidro*

*tão depressa mar
como ansiedade*

O umbigo

*Falemos em seguida
do umbigo
onde a sede*

(a sede)

*se prende devagar
e devagar escoar*

*Taça que o corpo
rende*

(estante)

*a quem do corpo
bebe
o manso lago que adormece a pele*

*o lento lago
que entorpece
a boca*

O púbis

*Dália dormente,
deixada sobre o corpo*

*duna sedenta
a começar nas pernas*

*limo enlaçado
no fundo do seu ventre*

*pálpebra acesa
na raiz da treva*

*Taça de areia
virada no seu fundo
e onde se afunda a boca
sobre ela*

*piscina espessa
onde nada a sombra*

*Guelra do corpo
A respirar a névoa*

O clítoris

*Eis na flor
o nervo mais antigo
na boca dela o botão dos lábios*

*Centro da carne
no lugar mais íntimo*

*Piscina da carne
de me vir a nado*

*Cisterna
cisterna
de todo o orgasmo*

A boca do corpo

*Digo a boca do corpo:
uma rosa*

*a língua lenta
e o suco da garganta*

*gomo a gomo
do útero:
a laranja*

*pétala por pétala
tecida
a sua franja*

*o fio – o fato
tirado pela cabeça*

*em baixo a boca,
no fio do movimento,
que traça o pé, subindo
até à anca
o fio do cuspo, da rosa
o alimento*

*A arte – a harpa
tangida
nos joelhos*

*de borco a porta
escondida no calor;
do corpo a boca
colhida como rosa;
na jarra: acesa a rosa em seu
odor.*

*Do corpo: a boca,
no lago dos sentidos
guiando os dedos em cima,
o seu labor...*

*Que os lábios bordam
na boca dos gemidos,
a rosa – a roca:
a boca da flor.*

A vagina

*É cálida flor
e trópica mansamente
de leite entreaberta às tuas
mãos*

*feltro das pétalas que por dentro
tem o felpo das pálpebras
da língua a lentidão*

*Guelra do corpo
pulmão que não respira*

*dobada em muco
tecida em sua água*

*Flor carnívora voraz do próprio
suco
no ventre entorpecida
nas pernas sequestrada*

As verilhas

*Entreabrem-se as coxas
e expõem-se:*

as verilhas

*com tepidez
do musgo
ao tacto incerto
perto de um bosque
que precipita ainda
em humidade doce*

*o lábio
o dedo
e só o depois: o gesto*

*Torpidez do corpo
pior que as axilas
estas colinas mansas
entre as pernas*

*Lugares onde o útero
guarda o seu clima*

*pequenas cordilheiras
a seguir
se incerto se procura o túnel
da vagina*

Os joelhos

*São os joelhos
sítios de entrega*

*quer afastados
unidos
ou despidos*

*São os joelhos
os sítios já escolhidos*

*como caminhos
lugares
ou alcateias*

*São os joelhos
os sítios já tomados*

*quer sejam breves
erguidos
ou aldeias*

*de pernas longas
e coxas recurvadas*

*quer dos joelhos
as indomáveis teias*

*Textura baça
debaixo do vestido
cuja bainha acentua, estreita*

*debruços tida,
os joelhos sidos...
cravados devagar, no vício
da ideia*

As pernas

*As pernas:
as pérgolas
os caminhos*

*que do corpo
no corpo desaguam*

*gladiolos postos no seu
cimo
modelados na pele das pessoas*

*As pernas: as pérgolas
os rios*

*que no sangue perturbam
os gerâneos
e nas coxas alastram o seu estio
dobrando os nervos na curva dos joelhos*

Os pés

*Se mansamente percorrer
as pernas,
encontrarás os pés*

*(de cima a baixo
as pernas
para tomares os pés)*

*Tornarás em seguida
no sentido inverso,
ao longo das pernas*

*mas sem deixares os pés
que guardarás nas palmas
das tuas mãos fechadas
sobre o peito dos pés*

Ritual do amor

I

*A fimbria do vestido
a fenda do vestido*

*as pernas cruzadas
na racha entreaberta*

*os braços erguidos
e o vestido
subido nas coxas que já despe*

II

*Depois é a penumbra
e o vestido
a tirar pela cabeça*

amarrotado

*as mãos abocanhando o cimo
do vestido
no desatino – na pressa
que as invade*

*Acesa a carne
no ócio dessa tarde
liberta enfim da seda
do vestido*

*que mais que seda é sede
e é a tarde
acesa enfim no corpo
sem vestido*

III

*A fímbria do vestido
a fenda do vestido*

*na febre em que se
despe
e é tirado*

no hálito do quarto

*ou atirado
e cai devagar depois de ser
despido*

IV

*Aos pés
está o vestido
amachucado
depois os joelhos no vestido
as coxas brandas e doces*

*no tecido
que vai cedendo ao gosto dessa tarde*

V

*A fimbria do vestido
a fenda do vestido
que se ergue do
chão
amarfanhado*

*o vestido que mal foi despido
conheceu do corpo
o peso do seu acto*

VI

*Assim volta a maneira
de vesti-lo
tornar a descê-lo pelos braços*

*cortando logo a tarde
e a ternura'
perdida na penumbra desse quarto*

VII

*Quantas saudades
na seda do vestido
que à pele adere
num bem outro abraço*

*Baraço entorpecido
nos sentidos
secreta maneira de tolher
os passos*

VIII

*A fimbria do vestido
a fenda do vestido*

*Já só memória
o corpo todo
nu
dissimulado agora pelo vestido
que os dedos abandonam*

um a um

IX

*A fimbria do vestido
a fenda do vestido*

*que o gesto alisa
ao descer o fato*

*Vestido que na fimbria
ainda é vestido
mas não na fenda
onde já se abre*

Masturbação I

*Eis o centro do corpo
o nosso centro
onde os dedos escorregam devagar
e logo tornam onde nesse
centro
os dedos esfregam – correm
e voltam sem cessar*

*e então são os meus
já os teus dedos*

*e são meus dedos
já a tua boca*

*que vai sorvendo os lábios
dessa boca
que manipulo – conduzo
pensando em tua boca*

*Ardência funda
planta em movimento
que trepa e fende fundidas
já no tempo*

calando o grito nos pulmões da tarde

*E todo o corpo
é esse movimento
em torno
em volta
no centro desses lábios*

*que a febre toma
engrossa
e vai cedendo a pouco e pouco
nos dedos e na palma*

Masturbação II

*Desacerto dos lábios
na cintura
que tu nomeias mais do que conheces;
prata lavrada no brando da nervura
pelo cinzel da boca com que a despes*

*Desapego é
ou desassossego:
rubi das pernas que tomo debruçada
como cicuta
na polpa dos meus dedos:
mosto do corpo nas pétalas fechadas*

Modo de amar I

*Lambe-me os seios
desmancha-me a loucura*

*usa-me as coxas
devasta-me o umbigo*

*abre-me as pernas
põe-nas nos teus ombros*

e lentamente faz o que te digo:

Modo de amar II

Por-me-ás de borco,

assim inclinada...

*a nuca a descoberto,
o corpo em movimento...*

*a testa a tocar
a almofada,
que os cabelos afluam,
tempo a tempo...*

*Por-me-ás de borco;
Digo:
ajoelhada...*

*as pernas longas
firmadas no lençol...*

*e não há nada, meu amor,
já nada, que não façamos como quem consome...*

*(Por-me-ás de borco,
assim inclinada...*

*os meus seios pendentes
nas tuas mãos fechadas.)*

Modo de amar III

*É bom nadar assim
em cima do teu corpo
enquanto tu mergulhas já
dentro do meu*

*Ambos piscinas que a nado
atravessamos
de costas tu meu amor
de braços eu*

Modo de amar IV

*Encostada de costas
ao teu peito*

*em leque as pernas
abertas
o ventre inclinado*

*ambos de pé
formando lentos gestos*

*as sombras brandas
tombadas
no soalho*

Modo de amar V

*Docemente amor
ainda docemente*

*o tacto é pouco
e curvo sob os lábios*

*e se um anel no corpo
é saliente
digamos que é da pedra
em que se rasga*

*Opala enorme
e morna
tão fremente*

*dália suposta
sob o calor da carne*

*lábios cedidos
de pétalas dormentes*

*Louca ametista
com odores de tarde*

*Avidamente amor
com desespero e calma*

*as mãos subindo
pela cintura dada
aos dedos puros
numa aridez de praia
que a curvam loucos até ao chão da sala*

*Ferozmente amor
com torpidez e raiva*

*as ancas descendo como cabras
tão estreitas e duras
que desarmam*

*a tepidez das minhas
que se abrem*

*E logo os ombros
descaem
e os cabelos*

*desfalecem as coxas que retomam
das tuas
o pecado
e o vencê-lo
em cada movimento em que se domam*

*Suavemente amor
agora velozmente*

*os rins suspensos
os pulsos
e as espáduas*

*o ventre erecto
enquanto vai crescendo
planta viva entre as minhas nádegas*

Modo de amar VI

*Inclina os ombros
e deixa
que as minhas mãos avancem
na branda madeira*

Na densa madeixa do teu ventre

*Deixa
que te entreabra as pernas
docemente*

Modo de amar VII

*Secreto o nó na curva
do meu espasmo*

*E o cume mais claro
dos joelhos
que desdobrados jorram dos espelhos*

*ou dos teus ombros os meus:
flancos
na luz de maio*

Modo de amar VIII

*Que macias as pernas
na penumbra*

*e as ancas
subidas
nos dedos que as desviam*

*Entreabro devagar
a fenda – o fundo
a febre
dos meus lábios*

*e a tua língua
Vagarosa:*

*toma – morde
lambe
essa humidade esguia*

Modo de amar IX

*Enlaçam as pernas
as pernas
e as ancas*

*o ar estagnado
que se estende
no quarto*

*As pernas que se deitam
ao comprido
sob as pernas*

E sobre as pernas vencem o gemido

Flor nascida no vagar do quarto

Modo de amar X

*A praia da memória
a sulcos feita
a partir da cintura:*

*a boca
os ombros*

*na tua mansa língua que caminha
a abrir-me devagar
a pouco e pouco*

*Globo onde a sede
se eterniza
Piscina onde o tempo se desmancha
a anca repousada
que inclinas
as pernas retezadas que levantas*

*E logo
são os dentes que limitam*

*mas logo
estão os lábios que adormentam
no quente retomar de uma saliva
que me penetra em vácuo
até ao ventre*

*o vínculo do vento
a vastidão do tempo*

*o vício dos dedos
no cabelo*

*E o rigor dos corpos
que já esquece
na mais lenta maneira de vencê-los*

**Modo de amar XI
(Teu) Baixo ventre)**

*Nunca adormece a boca no
teu peito*

*a minha boca no teu baixo
ventre*

*a beber devagar o que é
desfeito*

***Modo de amar XII
(Os testículos)***

*Tenho nas mãos
teus testículos
e a boca já tão perto*

*que deles te sinto
o vício
num gosto de vinho aberto*

***Modo de amar XIII
(As pedras – As pernas)***

*São as pedras
meus seios
São as pernas*

*pele e brandura
no interior dos
lábios*

*rosa de leite
que sobe devagar
na doce pedra
do muco dos meus lábios*

*São as pedras
meus seios
São as pernas*

*Pêssegos nus corpo
descascados*

*Saliva acesa
que a língua vai cedendo*

*o gozo em cima...
na pedra dos meus
lábios*

*Jogo do corpo
a roçar o tempo*

*que já passado só se de memória,
a mão dolente
como quem masturba entre os joelhos...
uma longa história...*

*Estrada ocupada
onde se vislumbra
(joelhos desviados na almofada)*

*assim aberta o fim de que desfruta
o fruto do odor
o fundo todo
do corpo já fechado.*

***Modo de amar XIV
(As rosas nos joelhos)***

*São grinaldas de rosas
à roda
dos joelhos*

*O âmbar dos teus dentes
nos sentidos*

*O templo da boca
no côncavo do espelho
onde o meu corpo espia
os teus gemidos*

*É o gomo depois...
e em seguida a polpa...*

*o penetrar do dedo...
o punho do punhal*

*que na carne enterras
docemente
como quem adormenta
o que é fatal*

*É a urze debaixo
e o lodo que acalenta
o peixe
que desliza no umbigo*

*piscina funda
na boca mais sedenta bordada a cuspo
na pele do umbigo*

*E se desdigo a febre
dos teus olhos
logo me entrego à febre
do teu ventre*

*que vai vencendo
as rosas – os escolhos
à roda dos joelhos,
docemente.*

***Modo de amar XV
(A boca – A rosa)***

*Entreabre-se a boca
na saliva da rosa*

*no raso da fenda
na fissura das pernas*

*Entreabre-se a rosa
na boca que descerra
no topo do corpo
a rosa entreaberta*

*E prolonga-se a haste
a língua na fissura
na boca da rosa
na caverna das pernas*

*que aí se entre-curva
se afunda
se perde*

*se entreabre a rosa
entre a boca
das pétalas*

Gozo I

*Linho dos ombros
ao tacto
já tecido*

*Túnica branda
cingida sobre as
espáduas*

*Os rins despidos
no fato já subido
as tuas mãos abrindo a madrugada*

*Linho dos seios
na roca dos sentidos
a seda lenta sedenta na garganta*

*a lã da boca
cardada
no gemido*

*e nos joelhos a sede
que os abranda*

*Linho das ancas
bordado
de torpor:*

*a boca espessa
o fuso da garganta*

Gozo II

*Desvia o mar a rota
do calor
e cede a areia ao peso
desta rocha*

*Que ao corpo grosso
do sol
do meu corpo
abro-lhe baixo a fenda de uma porta*

*e logo o ventre se curva
e adormece*

*e logo as mãos se fecham
e encaminham*

*e logo a boca rasga
e entontece*

*nos meus flancos
a faca e a frescura
daquilo que se abre e desfalece
enquanto tece o espasmo o seu disfarce*

*e uso do gozo
a sua melhor parte*

Gozo III

*Põe meu amor
teu preceito*

*teu pénis
meu pão tão cedo
de vestir e de enfeitar
espasmos tomados por dentro*

*a guarnecer o deitar
daquilo que vou gemendo*

*Meu amor
por me habitares
com geito de teu
invento*

*ou com raiva
de gritares
quando te monto e me fendo*

Gozo IV

*Que tenhas de mim
o contorno incerto
acertado nas linhas do
teu corpo*

*os dentes nos lóbulos e no pescoço
os lábios
a língua a cobrirem os ombros*

Gozo V

*Vigilante a crueldade
no meu ventre*

*A fenda atenta
e voraz
que devora o que é*

dormente

*a febre que a boca
empresta
a vela que empurra o vento*

*a vara que fende
a carne*

*a crueldade que entende
o grito sobre o orgasmo
que me prende e me desprende*

Gozo VI

*São de bronze
os palácios do teu sangue*

*de cristal absorto
encimesmado*

*São de esperma
os rubis que tens no corpo
a crescerem-te no ventre
ao acaso*

*São de vento - são de vidro
são de vinho
os líquidos silêncios dos teus olhos*

*as rútilas esmeraldas que
sozinhas
ferem de verde aquilo que tu escolhes*

*São cintilantes grutas
que germinam
na obscura teia dos teus lábios*

*o hálito das mãos
a língua – as veias*

*São de cúpulas crisálidas
são de areia*

*São de brandas catedrais
que desnorteiam
(São de cúpulas crisálidas
são de areia)*

*na minha vulva
o gosto dos teus espasmos*

Gozo VII

*São as tuas nádegas
na curva dos meus dedos*

*as tuas pernas
atentas e curvadas*

*O cravo – o crivo
sabor da madrugada
no manso odor do mar das tuas
espáduas*

*E se soergo com as mãos
as tuas coxas
e acerto o corpo no calor
das vagas*

logo me vergas

*e és tu então
que tens os dedos
agora
em minha nádegas*

Gozo VIII

*Em cada canal
a sua veia*

*o veio que entumesce
no fundo da sua teia*

*Em cada vento
o seu peixe
no tempo que a água tenha*

*sedosa na sua sede
viciosa em sua esteira*

*Da seda
o tacto e o suco
dos lábios à sua beira*

*como se fosse um beiral
do corpo
p'ra língua inteira*

*ou o lugar para guardar
o punhal
que se queira*

*Em cada punho
o seu ócio*

*um cinzel
de lisura*

*com a doçura do pranto
da prata e bronze
a secura*

*O travesseiro não apoia
as pernas já afastadas
mas ajusta as ancas dadas
pelo gozo que as arrasta*

*Escalada
que se empreende na pele das tuas nádegas*

*Em cada corpo há o tempo
no gozo da sua adaga*

*mas só no teu há o espasmo
com que o teu pénis
me alaga*

Gozo IX

*Ondula mansamente a tua língua
de saliva tirando
toda a roupa...*

*já breves vêm os dias
dentro de noites já
poucas.*

*Que resta do nosso
gozo
se parares de me beijar?*

*Oh meu amor...
devagar...
até que eu fique louca!*

*Depois... não vejas o mar
afogado em minha
boca!*

Gozo X

*São de alumínio
os flancos
e de feltro a língua*

*de felpa ou seda
a abertura incerta
que cede breve a humidade
esguia
presa no quente do interior
da pedra*

*Ou musgo doce
de haste sempre dura
de onde pendem seus dois mansos frutos
que a boca aflora e os dentes prendem
a tatear-lhes
o hálito e o suco*

Gozo XI

*Conduzes na saliva
um candelabro aceso*

*um chicote de gozo
nas palavras*

*E a seda do meu corpo
já te cede
neste odor de borco em que me abres*

*Sedenta e sequiosa
vou sabendo
a demorar o tempo que se espraia
ao longo dos flancos que vou tendo:*

as tuas pernas

vezes teu ventre

*A tua língua
vezes os teus dentes*

na pressa veloz com que me rasgas

Gozo XII

*São tuas as pálpebras
dos meus dias*

*tal como a laranja do lago
estagnado
é a lua do lago ao meio dia
quando o sol dos ombros está
rasgado*

*São teus os cílios
que as noites utilizam
é tua a saliva dos meus
braços*

*é teu o cacto que no ventre
incerto
debruça levar os seus
orgasmos*

*Não tenho mais que te dizer
das coisas
que tudo o mais te faço eu
deitada*

*enquanto sentes que o teu corpo
cresce
por dentro do mundo
na minha mão fechada*