COLÓQUIO/Letras

ISSN: 0010-1451 - Página principal / Homepage: https://coloquio.gulbenkian.pt

[Recensão crítica a 'Antologia de Poesia Erótica', de Maria Teresa Horta]

Maria Lúcia Dal Farra

Para citar este documento / To cite this document:

Maria Lúcia Dal Farra, "[Recensão crítica a 'Antologia de Poesia Erótica', de Maria Teresa Horta]", *Colóquio/Letras*, n.º 183, Maio 2013, p. 205-208.

EDIÇÃO E PROPRIEDADE

FUNDAÇÃO
CALOUSTE GULBENKIAN

garantia / de estar onde estamos» (p. 9). E assim tudo oscila: «O mais seguro abrigo / é o que oscila um pouco» (*ibid.*), «Nós somos o vazio oscilante» (p. 10), «a sua contingência / impede-o de ser / mais do que um oscilante aqui» (p. 18).

E, contudo, é precisamente porque tudo oscila, porque o mundo não é fixo (não obedece a definições essenciais, mas apenas a tentativas de definição, dúvidas, paradoxos e usos), que é possível refazer a realidade através da linguagem — e do poema. Donde: «O valor das coisas / não está tanto nelas / como no valor que lhes atribuímos / Daí a nossa incerteza / mas também a margem / da nossa liberdade» (p. 28). A margem é um lugar de oscilação, não essencial, não necessário; mas que, por isso mesmo, abre possibilidades de escrita, de infinita reescrita. Regresso aos vazios: são eles que, na suspensão do texto, dizem a virtualidade do texto por escrever; e, na retirada do desenho, a figuração possível e sempre virtual.

O que oscila (Luiza Neto Jorge sonhou também uma *máquina de oscilar*, criadora) permite escrever: o instável gera o poema, como acidente e como necessidade. Da instabilidade do mundo, é possível retirar também o ensinamento de uma arte poética. Por isso, António Ramos Rosa afirma: «O poema deve / aparecer / como um objecto supérfluo / e surpreendente» (p. 10). Teoria, arte poética, metapoema — entre a defesa de uma gratuidade (Immanuel Kant) e uma redescrição estranhante do mundo (Victor Chklovsky). Mas também jogo entre o oscilante, o acidental — e o necessário, aquilo que, de possível, se tornou real. A ponto de a surpresa se tornar na (não gratuita, afinal) razão de ser do poema.

Releio: o poema é um excesso: *super*-fluo, *sur*-preendente. Sobre o leitor, o ouvinte, ele traz esse excesso, a surpresa. Traz, isto é: revela, ilumina a surpresa que já existia, latente, no espaço vazio do leitor. O poema, pois, devolve o leitor a si próprio: «Orfeu canta / e os animais escutam-no em silêncio / e é o silêncio que escutam em si mesmos» (p. 11).

Pedro Eiras

Maria Teresa Horta
AS PALAVRAS DO CORPO
ANTOLOGIA DE POESIA ERÓTICA
Lisboa, Publicações Dom Quixote / 2012

Ao longo da poesia contemporânea em língua portuguesa (pelo menos a partir de Florbela Espanca), as mulheres têm-se aplicado em construir na palavra o próprio corpo (antes, um considerável impedimento). E isso, que (da perspetiva da mítica feminina burguesa) foi dito mera exibição narcísica ou vaidoso donjuanismo, tem sido lido (já de um ponto de vista progressista) como um decisivo atestado de conscientização de género. Por tal viés, constata-se que a destemida declaração de cio (embutida na emissão desse naipe, e que trescala da ostentação dos dotes físicos e do incluso autodeleite) funciona como um ardil para atrair sobre si a atenção do outro. O que asseguraria (por fim) à mulher um desempenho de igual protagonismo no ato em que, por herança cultural, sempre estivera submetida como paciente. Todavia (creem alguns), a exuberância sensual e o aceno de fruição insinuados nesse tipo de poema não disfarçam, da parte dela, a manutenção do olhar masculino com que se mira e se contempla (como fiel refletora) — infeliz involuntária, de novo mero objeto, impiedosamente alienada de si mesma.

Malgrado o parecer, a ousadia poética feminina dificilmente tem excedido essa fímbria. Quem sabe por que tal forma arrojada de a mulher se nomear empane, em

verdade, uma penosa falta — uma insuperável incapacidade. A de não se permitir escrever (com igual acento e prazer) aquilo a que por certo visa: o corpo do amado — perene abstração diante da concretude do seu. De maneira que o poema (situado nesse registro) acaba ao fim e ao cabo por encenar uma troca vazia. Procede-se nele como se a promessa feminina de entrega fosse em si suficiente o bastante para calar a presença física da qual se almeja a reciprocidade, como se esta fosse (ao contrário da sua) sagrada e inviolável. Espiritualiza-se (ou apaga-se assim), nessa escrita, a identidade evidente do amado, a ponto de tornar irreal e sempre adiado o ato vislumbrado e antegozado na proferição. E o que se encobre dessa maneira, é, na verdade, um dos maiores interditos literários femininos, seu mais expressivo tabu: o corpo do homem — esse ser poeticamente intocável.

Talvez por ter treinado a vista (o verbo) a se desviar desse indevassável, a poesia (a que me refiro) se obrigue a se ocupar tanto de sua emissora. E o poema dá a impressão de estar sendo construído a sós, desacompanhado, como se o amor (a que ali se dedica) não passasse de uma profunda solidão não compartida, experimentado no isolamento de uma câmara rarefeita e indivisível — pois que não comporta o outro. Tal como nas extraordinárias peças poéticas de Florbela, parece que estamos diante de um puro solilóquio, de um... bloco do eu sozinho, visto que o amado não passa de um interlocutor cuja companhia física (salvo pela nomeação dos seus traços socialmente consentidos) é elítica.

Ora, isso é tudo o que não ocorre na lírica erótica de Maria Teresa Horta, que, pelo menos desde a década de 1970, tem devassado (para a poesia em língua portuguesa) esse proibido, nomeando com desassombro o corpo do amado em toda a sua inteireza. Por isso mesmo, em sua obra, o amor é (antes de mais nada) força conjunta, morada comum a ambos os sexos, poesia da intimidade compartilhada, dos segredos divididos (mas bem guardados). Tocar, pois, o corpo *com ambas as mãos* (a feminina e a masculina) é salto cumpliciado para o transcendente. E o que é o erotismo senão essa seta certeira (a dois lavorada) para outra esfera?

O pórtico de entrada e a passagem de saída do volume a que me reporto bem o asseguram. «Delírio» adverte (logo de princípio) que, escrevendo o corpo, dá-se «a ver o infinito» (p. 17) — convicção reiterada por um dos poemas de encerramento, o «Propósito» (p. 289), que, graças à sua semântica de *projeto*, continua lançando para diante o mesmo *delírio* de escrita com que Maria Teresa Horta inaugurava tal volume[1].

Com exceção de *Espelho Inicial* (1960), *Cronista não É Recado* (1967), *Mulheres de Abril* (1977) e *Rosa Sangrenta* (1987), incluem-se nesta antologia peças extraídas dos seus restantes doze livros de versos, sem contar os inéditos. E mulheres como Ema, Cristina, Constança H. e Leonor parecem se reunir e se reatualizar nesta erótica em que Maria Teresa Horta se inscreve como extremada Senhora de si — domínio onde o feminino atinge a sua quintessência justamente porque se desenclausura. Porque, na trilha de Lou Andreas-Salomé (que lhe serve de epígrafe), a mulher se caracteriza pelo seu jogo de «todas as pulsões unidas», pelo seu carácter de «indiferenciada» e por seu desenvolvimento «desarmonioso» — seu definitivo indecidível, seu revigorante insolúvel. Depois, porque, afirmando-se na mesma direção, ela se faz «capaz de ignorar todas as barreiras». E, simultaneamente, porque a «língua» que ela usa para o toque físico (com que lambuza o amado e ele a si), degustando toda a delícia sensual, torna-se passe para outro

registro: o do poema, o da linguagem que se gesta mercê da experiência sensível, de maneira a fazer do corpo o território da escrita (e vice-versa).

Para Horta, portanto, o ato erótico é um incessante desconstruir para se refazer, um desfazer para se recompor, uma destruição para a criação, uma deposição daquilo que se ganha. Resultado de uma peleja, de um lutar desenfreado, nele se cava um país de evasão, um realizável, uma utopia palpável, onde se oferece pastagem a todos os sentidos (sobretudo ao gosto e ao tato), onde o imaginário impera, pois que «não há nada que eu queira / imaginar / que entre nós depois / não aconteça» (p. 201). Exercício de simultâneas oposições, o ato amoroso presenteia contraditoriamente os amantes com a liberdade e a prisão: ambígua «esta prisão // que me faz ficar livre no que sinto / e logo envenenada em tua mão» (p. 182, versos reiterados à p. 269); «de novo com as tuas mãos / torno a tecer / o que dispo» (p. 258).

Aqui, cada parte do corpo só vale segundo o batismo que recebe como marco no mapa erótico, mercê do lugar que ocupa nesse exercício físico de uma escritura duplamente lavrada. Corpo sinalizado pela lembrança sensual, pelos sítios de entrega — construção febril do sexo e da língua. Esteio derivado dos gestos demorados de uma edificação, recurso para se subir em si, para se escalar, para se aflorar a nado («de me vir», p. 114) — o corpo é frestas em vias de ocupação: «tu és o meu lavor / eu sou a bordadeira» (p. 208).

A fruição (o gozo erótico e estético) é, pois, o cume da ascensão, da transcendência, do alçar-se para além de si, o pico da efabulação da lenta seda, do linho, da lã, da túnica, do fato; tecido tramado pelo tear, pelo fuso, pela roca. «Linho dos ombros / ao tacto / já tecido // Túnica branda / cingida / nas 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 I*, p. 150-1).

Nenhum traço físico escapa à nomeação. Nem o pénis, nem a vagina, nem as axilas, nem as virilhas, nem o púbis, nem as nádegas — de maneira que o corpo da poesia passa sempre pela ambígua língua. A mulher: o poço, a gruta, o vaso, a taça, a cisterna, a piscina, a rosa, as pétalas, a caverna, a fresta, o oco; o mar, o rio, a humidade — a terra e o líquido? O homem: a espada, o punhal, a faca, a haste da noite, a cato , o sabre, o alimento, o preceito, a mordedura, a lenha, a madeira — daí a chama, o candelabro aceso, a queimadura, o incêndio; domínio do ar e do fogo? Dessa complementaridade de elementos se erige o mundo e se instala o verbo: é do «beiral do corpo» que nasce «a língua inteira» (p. 158). E, em «cada vento / o seu peixe / no tempo que a água tenha» (p. 158).

Nada fica de fora ou resta esquecido. Tudo o que existe ou respira é convocado para a expressão erótica: a pedra (o mármore, o vidro, a areia, a pérola, a ametista, o rubi, a esmeralda, o cristal, o diamante); o metal (o bronze, a prata); a natureza inteira (a floresta, o bosque, as colinas, as pequenas cordilheiras, os rios, o mar, os arbustos, o vento; os tigres, as feras, os linces, os gatos selvagens, o lobo; a flor — a dália, a rosa, os lírios, os líquenes abertos, a camélia, a baunilha).

Entretanto, como o corpo vai se tornando (a cada vez) mais «guloso» (p. 224), desejoso de expressão, e a língua se obstine a vasculhar cada fenda através do seu «chicote de gozo / nas palavras» (p. 161); como os «anjos da fala» fiquem dormin-

do «na saliva da boca» (p. 165) — é, sobretudo, pelo sabor, pelo paladar que, pouco a pouco, vai se distinguindo o ato de nomeação e de prazer em Maria Teresa Horta. Aliás, comer da fruta é atributo de Eva, júbilo que constitui sempre um duplo perigo... cultural. É o que formalmente se lê, pelo menos desde o século XVIII, na voz de um *Peregrino da América*, Nuno Marques Pereira:

> Comei fruta por fruta, como se costuma dizer, e não a fartar. Porque parece que, assim como nela veio, a nossos primeiros Pais, o pecado, e a nós a culpa original, também nos vêm [dela] várias enfermidades do corpo.[2]

E, assim, no solo de uma possível linhagem poética feminina em língua portuguesa, para a qual o fruto é simples emblemática da mulher ou metáfora do seu persistente litígio na ultrapassagem da proibição primordial — em Sóror Maria do Céu (1658-1753), por exemplo, o pêssego, sendo coração, é «guerra», — Maria Teresa Horta planta o seu pomar de delícias.

Deveras. É de «pêssego incerto» a sua nudez no «Ritual» de amor (p. 268); e é de mansa «tangerina» o sumo que ela bebe na boca do amado (p. 239), gosto indeciso entre «ameixa e desatino» (p. 219), e que recende a «baunilha» (p. 218). O «corpo» é pasto de frutos apetitosos e odorosos. É «pêssego / Tangerina / E é limão // Tem o sabor a damasco / e a alperce // Toma o gosto da canela / de manhã / e à noite a framboesa que se despe // De maçã guarda o pecado / e a sedução // Do mel / o açúcar que reveste» (p. 216).

Como procedimento poético, a culinária se converte, em sua erótica, numa etapa de provação do «doce» e do «lodo» (p. 214), em busca do ponto «num lume que humedece» (p. 216-7), já que se anda na demanda do «ponto de pérola», da calda em alta temperatura, daquela que «deixa a língua em brasa» (p. 181). Trata-se, pois, de dizer, de pensar e de escrever (do corpo) o corpo da poesia, graças ao suor próprio e alheio, ao «fermento de um doce que não digo», por meio de um silêncio que quer conhecer o que se oculta por trás do «púbis» — do significante (p. 188-9).

E é, pois, como aprofundado desejo que o fruto encontra no amante a sua árvore de palavras ocultas (p. 68), o arbusto do conhecimento paradisíaco. A «laranja das coxas» a ele pertence (p. 163), assim como os «dois mansos frutos / que a boca aflora e os dentes prendem / a tactear-lhe o hálito e o suco» (p. 160). O corpo masculino é definitivamente do agrado total da mulher. Ele é o «caule» que pede o toque — o que o remete à árvore dos frutos, àquilo que diz claramente respeito à vida, à escolha entre o bem e o mal, à fonte do conhecimento e ao... interdito (a que venho me referindo) — aqui, esquadrinhado (palmo a palmo) pela língua.

Maria Lúcia Dal Farra

NOTAS

1 Ana Maria Domingues de Oliveira refere, para além dos rompidos tabus na escrita de Maria Teresa Horta, também o «efeito multiplicador» de seus poemas, a «repetição cíclica», essa obsessão pela reformulação dos versos e de seus títulos. Consulte-se (de sua lavra): «Palavras Enoveladas. Simbiose entre Géneros em Maria Teresa Horta», *Colóquio/Letras*, n.º 173, Lisboa, jan. 2010, p. 67-75; «Língua e Corpo na Poesia de Maria Teresa Horta», *in* Neusa Barbosa Bastos (org.), *Língua Portuguesa. Cultura e Identidade Nacional*, São Paulo, EDUC/IP-PUC-SP, 2010, p. 197-207.

2 Nuno Marques Pereira, *O Peregrino da América* [1728], *apud* Câmara Cascudo, *História da Alimentação no Brasil*, Belo Horizonte/São Paulo, Itatiaia/EDUSP, 1983, vol. 2, p. 676.