

Eco dos Clássicos na poética de Maria Teresa Horta

MARLISE VAZ BRIDI
Universidade de São Paulo – USP



A recepção desavisada da obra de Maria Teresa Horta pode levar a uma leitura de sua escrita sob o signo dela própria: explico-me melhor. Por ser Maria Teresa Horta uma poetisa e escritora marcada por uma presença forte na Literatura Portuguesa da segunda metade do século XX, presença esta vinculada a obras polêmicas e personalíssimas, a movimentos de vanguarda não menos polêmicos e à visibilidade de uma figura singular que jamais se furtou, publicamente, a firmar posições nem sempre as mais palatáveis, tudo isso, em conjunto, pode propiciar algum descaminho apaixonado para a leitura de sua obra.

Circunstâncias privilegiadas de leitura, entretanto, parecem-me apresentar-se a quem lê sua obra a partir de um ponto de vista distanciado, não no tempo, como muitos propugnam, mas no espaço: ler Maria Teresa Horta a partir do Brasil, com o Atlântico a aplacar o fogo das paixões, pode ser, como me parece, um ótimo ambiente para criar outras, não menos apaixonadas, mas menos circunscritas ao calor da hora.

O que pretendo dizer, agora mais claramente, é que, no Brasil, há um grande número de estudiosos a acompanhar com esta paixão mais isenta (se é que é possível o oxímoro) a obra de Maria Teresa Horta. Para citar apenas alguns nomes e restringindo-me aos que me recordo de pronto, sem qualquer pretensão de esgotar a relação de críticos brasileiros que se têm debruçado sobre a obra de Maria Teresa Horta, há nomes como os de Ana Maria Domingues de Oliveira, Angélica Maria Santos Soares, Ida Maria Santos Ferreira Alves, Jorge Fernandes da Silveira, Maria da Conceição M. Flores, Maria Helena Nery Garcez, Miriam Raquel Morgante Bittencourt, Nádia Battella Gotlib, Philippe Ghislain Willemart, Silvio Renato Jorge e esta que agora fala.

A simples variedade de interesses desse conjunto de pesquisadores é um indicativo, que não me parece irrelevante, da gama de leituras que a obra de Maria Teresa Horta suscita, ou seja, na mesma linha de raciocínio indicada acima, de como a obra da autora em questão

suporta leituras diversificadas e menos marcadas pela figura pública da escritora que, de resto, é irretocável e exemplar.

Se há algo que aos críticos brasileiros salta aos olhos, são as vastas relações intertextuais que a obra de Maria Teresa Horta propicia. Leitora contumaz, tanto da Literatura Portuguesa como da Literatura em geral, a convivência com autores de muitas épocas reverbera em sua produção, não como mera assimilação, mas como diálogo criativo em que os textos, colocados lado a lado, acabam por iluminar-se mutuamente, como de resto só acontece entre obras de verdadeira arte.

Arrolar todas essas possíveis relações intertextuais (assim como relações de outra ordem com as outras artes) seria de todo impossível para o momento: seria tarefa ainda mais árdua do que a de fazer o levantamento de quantos brasileiros já se debruçaram sobre a obra de Maria Teresa Horta. Entretanto, mesmo com alguma superficialidade, e antes de uma aproximação maior em alguns casos, talvez valha à pena arriscar um pequeno inventário.

Na literatura portuguesa, além do decantado intertexto com as cantigas trovadorescas (a que voltaremos ainda nesta oportunidade), há, no Classicismo, a lírica de Sá de Miranda e a de Camões; no Barroco, sobretudo as vozes das sóras Mariana do Alcoforado, Violante do Céu e Maria do Céu; do Século das Luzes, a Marquesa de Alorna e outras figuras de seu círculo intelectual; no XIX, todo o Romantismo; mais tarde, já no século XX, Mário de Sá-Carneiro, Florbela Espanca, os companheiros da Poesia 61 e toda a contemporaneidade.

Mesmo realizando uma relação assim diminuta, é possível constatar alguma coisa de imediato: o *corpus* de convívio literário da autora confunde-se, em extensão, com o cânone da Literatura Portuguesa, ou seja, toda a sua História. E, em segundo lugar, uma constatação de suma importância: pouco a pouco, mas desde o início, vai-se firmando o explícito interesse, por parte de Maria Teresa Horta, pela Literatura de autoria feminina, pela voz da mulher tantas vezes silenciada literária e socialmente.

Se ampliarmos, entretanto, nosso olhar para outras literaturas, o paradigma de interesses intertextuais de Maria Teresa Horta mantém-se: por um lado, os clássicos que lhe enrijeceram a formação desde cedo; por outro, a presença da voz da mulher, ou seja, de tudo quanto é escrito por mulheres. Este segundo segmento de seus interesses se desdobra, evidentemente, pela incorporação, em seu imaginário, de todo o universo mito-poético da Europa Central em que princesas, príncipes e castelos por um lado, e fadas, bruxas, feiticeiras – todas vozes sistematicamente silenciadas pela história oficial – por outro, chegam até nós por caudalosa produção literária, em que as leituras infantis não deixam de ter importância central. Ainda nessa esfera, incluem-se os anjos, que, mais do que pertencentes à tradição judaico-cristã, em Maria Teresa Horta surgem como o desdobramento do mesmo imaginário referido anteriormente: são anjos sexuados e laicizados e, por isso, figuras banidas de nossa acética cultura oficial. Como se pode perceber é, mais uma vez, a opção por trazer à luz o que ficou sempre esquecido nas sombras.

Mas, enfim, no tema propriamente dito da proposta para hoje, escolho, entre tantas possibilidades, a que considero mais interessante para esta ocasião. Como anunciei, trata-se de ver como se dá a relação da poesia de Maria Teresa Horta com as cantigas trovadorescas e como estas se desdobram em outras relações na Literatura Portuguesa.

A poesia de Maria Teresa Horta sem dúvida visitou os cancioneiros galaico-portugueses. Não estou a falar nenhuma novidade; entretanto, a maneira como tal contato se dá me parece bastante interessante de ser lembrada.

O retorno às origens trovadorescas da lírica, tanto na Literatura Portuguesa como na Literatura Brasileira, é um caminho sempre retomado por nossos poetas e não é fato raro. No entanto, é nova a maneira como isto se dá na trajetória da poetisa: em Maria Teresa Horta, o retorno às cantigas tem a força de um resgate.

Ao acompanhar passo a passo sua trajetória poética, vê-se a olho nu que sua poesia é a afirmação da voz feminina. De início, é a construção de uma voz própria, mas também a de uma voz que empresta seu timbre às mulheres silenciadas. E sua voz, é inegável, dá corpo ao corpo da mulher.

Neste sentido, o corpo feminino, obviamente presente desde o seu primeiro volume de poesia, *Espelho inicial*, de 1960, era, no entanto, visto muitas vezes como espaço de perda (sobretudo própria).

Entretanto, *Minha senhora de mim*, de 1971, o seu nono livro de poemas, representou, em minha visada sobre o conjunto de sua obra, um momento de virada, em que sua poética assume inteiramente o corpo como espaço de encontro (sobretudo de si). Claro que tal realização

não se dá assim de repente: trata-se de um processo que se construiu em seu fazer poético e que pode ser acompanhado livro a livro. Mas ele – esse processo – encontra-se inteiramente realizado em *Minha senhora de mim* (daí chamá-lo momento de virada).

As referências a cantares de amigo, já presentes em *Cronista não é recado*, de 1967, são evidentes e inteiramente visíveis em *Minha senhora de mim*:

A seu amigo

É corpo para
ofertar
no lençol sem abrigo
a seu amigo
É corpo-alva
de amar
no lençol sem abrigo
a seu amigo
É corpo justo
ao desejo
no lençol sem abrigo
a seu amigo
(1983, v. 2, p. 69)

Este poema contém todos os elementos constitutivos de uma cantiga de amigo, anunciados a partir do título e afirmados pelo verso refrão, pelo paralelismo, pelo esquema rímico, mas, sobretudo, pelo ambiente recriado, mas novo: a voz das mulheres que sabiam se entregar aos seus amantes, desenhada nas cantigas originais, é inteiramente resgatada e afirmada em voz assumida. Mais que referência, é uma retomada, reconquista de um território que teria sido invadido pelo homem.

Rodrigues Lapa, em sua obra *Lições de literatura portuguesa*, chama atenção para a origem das cantigas de amigo como produção efetivamente feminina que, no entanto, perdida, teria sido açambarcada pelo homem:

o movimento da cultura operou entre nós uma curiosa transformação: usurpando a vez da mulher, o homem, tornado artista, respeita o uso antigo e finge de mulher namorada, ou antes, transforma-se por um esforço admirável de imaginação. (p. 148).

Trazer esta referência a propósito de outro contexto, apenas reforça o reconhecimento de que a presença do procedimento intertextual na poesia de Maria Teresa Horta, se de fato é uma fonte criativa intencionalmente acessada por ela, produz, entretanto, um sentido muito mais amplo, em que a mulher assume, ela própria, a sua voz e não precisa da intermediação e nem do aval masculino para se fazer ouvir. Por outro lado, “vinga” de certa forma as vozes usurpadas (na expressão significativa de Rodrigues Lapa). Já às vésperas de engajar-se no projeto/manifesto das *Novas cartas portuguesas*, Maria

Teresa Horta caminhava a passos largos na direção de uma dicção própria e inconfundível em que a escrita sobre o corpo (feminino), que era presença marcante desde o início de seu percurso poético, verticalizava-se definitivamente.

Mas será em outro poema de *Minha senhora de mim*, que poderemos flagrar e tentar demonstrar como se unem duas das direções de sua poética, a saber, o diálogo com os clássicos e a assunção do corpo. Vejamos, então, o poema que dá título ao livro:

Minha senhora de mim

Comigo me desavim
minha senhora
de mim

sem ser dor ou ser cansaço
nem o corpo que disfarço

Comigo me desavim
minha senhora
de mim

nunca dizendo comigo
o amigo nos meus braços

Comigo me desavim
minha senhora
de mim

recusando o que é desfeito
no interior do meu peito

(1983, v. 2, p. 56)

O poema conjuga, em sua tessitura, a questão feminina, o corpo que ainda se nega ou esconde (“nem o corpo que disfarço”) e o evidente diálogo com a poesia portuguesa. Eco do poema de Sá de Miranda, revisto pela perspectiva da mulher, o poema acima retoma, explicitamente como se pode ver, os famosos versos criados em “medida velha” nos alvares do classicismo português:

Trova

Comigo me desavim,
sou posto em todo perigo;
não posso viver comigo
nem posso fugir de mim.
Com dor, da gente fugia,
antes que esta assi crescesse;
agora já fugiria
de mim, se de mim pudesse.
Que meio espero ou que fim
do vão trabalho que sigo,
pois que trago a mim comigo,
tamanho imigo de mim?

(1942, v. 1, p. 8)

Se Sá de Miranda se dividia entre estéticas contrárias, a medieval em que se havia formado e a renascentista que

se esforçava por implantar em Portugal, Maria Teresa Horta torna seus os gestos de contradição dos versos canônicos para apontar outra esfera de tensão, conjuntamente interna e coletiva, a de uma e de todas as mulheres, divididas entre o ser e o parecer pelas imposições da existência dividida. O poema “Minha senhora de mim” coloca as dissensões à mostra: as internas e pessoais que se exteriorizam e as exteriores e sociais que se internalizam. O aparente poder que ser “senhora” de si aponta, logo se desfaz na desavença (“Comigo me desavim”) de silenciar o corpo (“nem o corpo que disfarço”) e na confusão dos afetos (“recusando o que é desfeito/ no interior do meu peito”).

Quiçá Maria Teresa também retome outro poeta, mais próximo temporalmente, que, por sua vez, dialogara com a fonte mirandina: Mário de Sá-Carneiro. O companheiro de Fernando Pessoa do Modernismo, em “Dispersão”, faz-nos reler, em lembrança, o poema de Sá de Miranda desde os primeiros versos, que, por outro lado, claramente apontam as pulsões comuns a Teresa Horta e Mário de Sá-Carneiro, as advindas do desconcerto do corpo como se entrevê no poema modernista:

Dispersão

Perdi-me dentro de mim
Porque eu era labirinto,
E hoje, quando me sinto,
É com saudades de mim.

Passei pela minha vida
Um astro doido a sonhar.
Na ânsia de ultrapassar,
Nem dei pela minha vida...

[...]

Ternura feita saudade,
Eu beijo as minhas mãos brancas...
Sou amor e piedade
Em face dessas mãos brancas...

Tristes mãos longas e lindas
Que eram feitas pra se dar...
Ninguém mas quis apertar...
Tristes mãos longas e lindas...

(1995, p. 61)

A contenção corporal visível na poesia de Mário de Sá-Carneiro, num só tempo explicitada em indisfarçável narcisismo (“Eu beijo as minhas mãos brancas...”) e em negativo discurso corporal (“Tristes mãos longas e lindas/ Que eram feitas pra se dar...”), indica a tensão própria ao corpo deslocado, central, ainda que em outra chave, na poética de Maria Teresa Horta. Ambos vêem com desconforto os limites impostos à expressão do corpo, visto mais como objeto de recusa que de plenitude: neste ponto, como se verá adiante, a androgenia pode ser a solução simbólica (ou, a mais das vezes, retórica) para a recusa que acompanham a mulher em geral e ao homem de

certa orientação sexual vista, no ocidente pós-medieval, como transgressora.

Mas Maria Teresa Horta, em *Os anjos* (1983) e em *Minha mãe meu amor* (1986), passa a escrever sobre o corpo, tomando-o como suporte físico dos poemas, no sentido em que um pintor toma a madeira ou a tela como suporte de sua pintura. A imagem do corpo radicaliza-se definitivamente. Nos dois casos, o corpo feminino aparece em desabrido diálogo com tradição antiquíssima (tradição essa, proverbial e ambigualmente, vedada à mulher, sobretudo no espaço da cultura judaico-cristã): a do culto ao corpo e ao amor físico, encarnada pela Afrodite Pandêmia (em oposição à Afrodite Urânia, advinda dos Céus) e pelo mito do Andrógino.

A Afrodite Pandemia, na origem, já se opunha à Urânia por seu caráter popular e, portanto, voltado ao plano físico da sexualidade, em detrimento da intelectualidade que transferia dignidade a outra. Entretanto, ao submeter o corpo ao prestígio que a reflexão intelectual lhe empresta, como faz, por exemplo, Simone de Beauvoir em *O segundo sexo*, ou a dinâmica poética como ocorre na poesia de Teresa Horta, o corpo transmigra de um lugar sem valor (e dignidade) para um outro positivo que, em última instância, se aproxima do que a tradição havia outorgado à Afrodite Urânia. Da mesma forma, recorrer ao Andrógino possibilita uma unidade utópica entre o masculino e o feminino, bem como um trânsito (não menos utópico) entre esses lugares e papéis. Não é preciso recordar a frequência desse mito ou de outros análogos em várias culturas e como tem sido apropriado pelas cosmogonias, reflexões filosóficas e criações poéticas como metáfora da origem.

As imagens do Anjo e da Mãe, que são, respectivamente, centrais em *Os anjos* e em *Minha mãe meu amor*, correspondem ambas a aspectos dessa tradição, em que tanto Afrodite como o Andrógino manifestam-se como pura ambigüidade. O corpo, esta instância tão reprimida na cultura ocidental, aparece nomeado em plenitude na construção das imagens poéticas, como lugar de encontro e silêncio, sempre inteiramente dito, sem linguagem decorosa, apesar dos interditos que o rondam.

Uma das epígrafes de *Os anjos*, citação de palavras Charlotte Wolff, empresta inequívoco sentido à própria obra como um todo que tem um dos eixos de construção de suas imagens constituído a partir do universo da androginia: “A identidade de gênero de todo o ser humano é uma identidade fêmea/macho ou macho/fêmea ou, por outras palavras, uma identidade andrógina”. Tal iluminação caminha ao lado e complexifica a figura do anjo que, para além de sua convencional assexualidade, no livro aparece como a corporificação da identidade feminina quando a perspectiva de quem olha é positiva. No fragmento do poema “Anjos Mulheres VI”, os versos dizem:

Somos os anjos
do destino
com a alma
pelo avesso
do útero
Voamos a 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
(1983, p. 112-113)

Na visada feminina, as que voam menstruadas são os anjos numa visão que oscila entre, no mínimo, uma leitura positiva e, muito provavelmente, uma leitura idealizadora da mulher. A geografia do corpo feminino, incluso o corpo da outra mulher e, entre todos, o da mãe, surge, nas imagens de *Os anjos*, meticulosamente percorrida, numa profusão de pernas, púbis, vaginas e orgasmos (inclusive o orgasmo da mãe, heresia das heresias!). Unem-se nestas imagens a Afrodite em plenitude, aquela dos prazeres físicos e venais, mas destituídos da culpa cristã, e a androginia, muitas vezes latente, apenas sugerida.

Tais imagens oferecem, entre outras, duas leituras possíveis: de certo discurso feminista em que o viés se concentra no rebaixamento e na negação do masculino ou, por outro lado, num misto de narcisismo e curiosidade femininos em relação à própria sexualidade e ao próprio corpo e ao próprio deleite. Se esta dicotomia é esquemática, sem dúvida há algo de ambas virtualmente presentes nas imagens poéticas de Teresa Horta que, num só tempo, admite a androginia e a mascara, ou ainda, perfila-se entre os que compõem imagens catárticas da sexualidade feminina na Afrodite Celeste e cultuam (implicitamente) Afrodite da Terra. É a somatória destas direções que amplia seu espectro poético.

O ápice deste processo, entretanto, parece encontrar-se em *Minha mãe meu amor*. Tudo o que constitui o cerne da poética de Maria Teresa Horta encontra-se nesta obra: a condição feminina, sua sexualidade, sua identidade, tudo concentrado. Não se pode deixar de lembrar que a presença da mãe, a representar o feminino por excelência, é uma constante na obra de Teresa Horta, tanto na poesia como na sua peculiar ficção. Para citar apenas um exemplo, já é bastante conhecido o caso de sua obra *Ema* (1985) cujo anagrama dispensa comentário.

A Mãe, neste universo poético, surge como a imagem síntese de tendências muito distantes no tempo: por um lado, como a matriz, figura primeva do feminino desde tempos imemoriais; por outro, a mãe como uma das figuras psicanalíticas fundantes que só o século XX e, no que tange à questão especificamente feminina em nossos tempos, apenas o feminismo traz integralmente à baila. Em *Minha mãe meu amor*, as duas dimensões aparecem conjugadas: a da mulher primordial, ainda que vista pela ótica da contemporaneidade (se não se quer ainda adotar a terminologia Pós-Modernidade como parâmetro), e a da psicanalista como objeto de transferência psicanalítica. Na primeira destas dimensões é a Mãe como Eva, primeva e universal que está presente:

Lembro-me do paraíso
no teu interior
O paraíso:
com árvores
e oceanos
Penumbras incessantes
num enredado princípio
E havia também a maçã
do teu útero
sítio: da tentação no início
(1986, p. 23)

A mesma mulher, a Mãe, que representa o paraíso, representa ainda a pulsão primitiva (“tentação no início”) melhor explicitada em outras imagens mais evidentemente andróginas:

Repara como cintila
o leite
dos teus seios
Bebo neles todos
os arco-íris dos corpos
das mulheres
(1986, p. 59)

Esta mulher assim desenhada, muito bem se conforma à epigrafe que acompanha uma das partes de *Minha mãe meu amor* – cujo subtítulo é significativamente “O Retomar (Te)”: “Eu realizo o desejo de entrar dentro do ventre de minha mãe” Marie Vaubourg. Com imagens corporais recorrentes, onde sobejam líquidos, língua, afagos, pele e cabelos da Mãe (portanto, femininos), correlato lógico desta seqüência surge na última parte do livro de poemas “O Transfert” em que, a um só tempo, a Mãe se apaga e se consuma plenamente, em

que a mulher se concretiza (a psicanalista mulher) e é mantida cuidadosamente afastada: androgenia e Afrodite, esta magicamente transformada de Afrodite Pandêmia reprimida em Afrodite Urânia explicitada, racionalizada, psicanalizada.

Acendo a tua estrela
Não sei se no teu
se no meu
útero
Eu disse: orgasmo?
(1986, p. 136)

Se o orgasmo da Mãe já se havia materializado em imagem desde *Os anjos*, neste poema é o orgasmo da mulher psicanalista que se insinua. Mas é no avesso desta Afrodite prazerosa que se insinua a sublimação da androginia, tornada pela fala reparadora da análise, Afrodite espiritual, ainda que sempre ambígua:

Sei que me embalas
aí onde estás
na penumbra da sala
atrás...
enquanto eu vou tecendo
bordando a matiz
(a matriz)
o tecido da fala
(1986, p. 127)

Diante da força destas imagens poéticas, reconhecemos a riqueza e a profundidade de ecos clássicos e contemporâneos em Maria Teresa Horta, que, como um espelho a refletir o sol, faz incendiar uma poética única e iluminadora.

Referências

- HORTA, Maria Teresa. *Minha mãe meu amor*. Lisboa: Rolim, 1986.
- HORTA, Maria Teresa. *Os anjos*. Lisboa: Litexa, 1983.
- HORTA, Maria Teresa. *Poesia completa 1967-1982*. Lisboa: Litexa, 1983. 2v.
- LAPA, M. Rodrigues. *Licções de literatura portuguesa*. Época Medieval. 6. ed. Coimbra: Coimbra Ed., 1966.
- SÁ-CARNEIRO, Mário. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- SÁ DE MIRANDA, Francisco de. *Obras completas*. Lisboa: Sá da Costa, 1942.