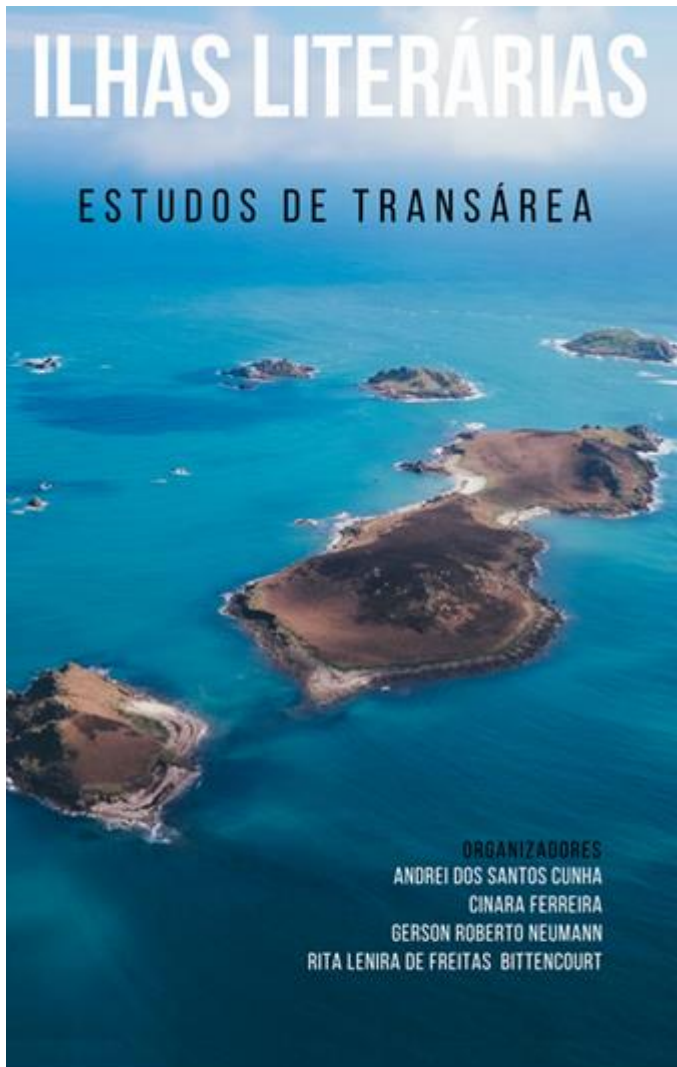


ILHAS LITERÁRIAS

ESTUDOS DE TRANSÁREA



ORGANIZADORES
ANDREI DOS SANTOS CUNHA
CINARA FERREIRA
GERSON ROBERTO NEUMANN
RITA LENIRA DE FREITAS BITTENCOURT



FICHA TÉCNICA

Universidade Federal do Rio Grande do Sul Instituto de Letras

Sérgio de Moura Menuzzi
Diretor

Beatriz Cerisara Gil
Vice-diretora

Conselho da Editora do Instituto de Letras

Lucia Rebello | Antonio Marcos Sanseverino | Regina Zilberman
Rita Terezinha Schmidt | Ana Zandwais | Pedro de Moraes Garcez
Sérgio de Moura Menuzzi | Rosalia Angelita Neumann Garcia
José Carlos Baracat Júnior | Luiz Carlos da Silva Schwindt | Félix Bugueño Miranda

ILHAS LITERÁRIAS: ESTUDOS DE TRANSÁREA

ISBN

Organizadores

Andrei dos Santos Cunha
Cinara Ferreira
Gerson Roberto Neumann
Rita Lenira de Freitas Bittencourt

Revisão

Cláudia Fernanda Pavan
Gabriel Felipe Pautz Munsberg

Diagramação e editoração eletrônica

Fernanda Bernardes

Comissão Editorial

Luciana Wrege Rassler | Filipe Róger Vuaden | Ian Alexander | Monica Stefani | Luciane da Silva Alves | Carla
Luciane Klôs Schöninger | Monique Cunha de Araújo | Fidelainy Sousa Silva | Cinara Ferreira | Gerson
Roberto Neumann | Antônio Barros de Brito Jr. | Israel Augusto Moraes de Castro Fritsch |
Rita Lenira de Freitas Bittencourt | Lucia Sá Rebello | Douglas Rosa da Silva | Fernanda Bernardes | Elizamari
Rodrigues Becker | André Winter Noble | Melissa Rubio dos Santos | Ana Luiza Nunes Almeida |
Rafael Eisinger Guimarães | Elaine Indrusiak

Instituto de Letras - UFRGS
Av. Bento Gonçalves, 9500, Prédio 43221
Porto Alegre, RS - 91540-000
Fone (51) 3308-6711, Fax (51) 3308-7303
iletras@ufrgs.br - www.ufrgs.br/iletras

Erotismo e Repetição em *As Palavras do Corpo*, de Maria Teresa Horta

Erotismo y Repetición en As Palavras do Corpo, de Maria Teresa Horta

Rita Lenira de Freitas Bittencourt¹

Resumen: *En su Antología de Poesía Erótica, subtítulo de una obra publicada en 2012, Maria Teresa Horta, conocida poeta portuguesa, trabaja un subjéctil que es carne, cuerpo y también palabra. El conjunto de poemas exhibe una dicción pacientemente elaborada: la experiencia de creación de modos de decir hecha con híbrida materia. Promueve la invención y la definición de un hacer deformante, una puesta en escena de movimientos del esparramar-se - en la cama, página, libro, textos - donde un sujeto de autoría femenina se pone en actuación. El resultado, entre la investigación y los intereses del mercado, sugiere una producción en que la experiencia sensible es articulada al trabajo solitario y también la exposición, paso a paso, de una receta, en modos caliente y frío que atraen al lector y manipulan elementos de un decir casi imposible, tocando a los sentidos y, igualmente, reforzándolos, porque tiende al artificioso. Por un lado (y por condición) la escritura de las mujeres evoca la ficción y la sobrevivencia, o es ficción de la sobrevivencia, aunque la escritura del yo no ayude a vivir. Pero el erotismo, que es suplementario intenta garantizar y prolongar a la vida, en la acción y por el acto de escrita, activo y palpitante. En los límites, están la voz de Sherezade que, a cada noche, asegura su propia enunciación futura, retrasando la muerte, y también los gestos subterráneos de Anne Frank, la niña que en trazos y letras temblantes en la oscuridad convierte la poesía en negociación en que su vida es canjeada por el escrito. Estos gestos tienen, al mismo tiempo, una cara trágica: son formas que prometen lo que no consiguen cumplir, que confiesan y exponen lo que ni podría haber sido siquiera una promesa. Es un juego de la escritura, un ligero golpe de alas, un desvío muy sutil que convoca a los cuerpos de las palabras, y también a los cuerpos-palabras, tensos y envueltos en goce, el habla del "otro", del "yo", de "uno mismo" respecto a la imposibilidad de todo; por esto, los poemas de Horta tienen que hablar, al mismo tiempo, de forma ordenada y sin medidas.*

Palabras Clave: *poesía, teoría, erotismo, mujeres, escritura.*

Resumo: Em sua *Antologia de Poesía Erótica*, subtítulo da obra publicada em 2012, a poeta portuguesa Maria Teresa Horta trabalha um *subjéctil* que é carne, corpo, e que também é palavra. O conjunto de poemas monta um trabalho de dicção pacientemente elaborado: uma experiência de criação de modos de dizer com matéria híbrida. Promove a invenção – a definição de um fazer *deformante*, um esparramar-se – na cama, na página, no livro, nos textos – em que um sujeito feminino é capaz de colocar-se, performaticamente. O resultado, entre o investigativo e o mercadológico, sugere uma pesquisa sobre a experiência sensível articulada ao labor solitário, ou a exposição, passo a passo, de uma receita, a quente e a frio, que atrai o(a) leitor(a) e manipula elementos de quase impossível dizer, tocando os sentidos e, igualmente, os excedendo, porque tende ao artifício. Por um lado (e por condição), a escritura das mulheres convoca ficção e sobrevivência, ou é ficção de sobrevivência, embora se saiba que a escrita de si não ajuda a viver, mas, no caso do erotismo, pode suplementar e garantir a vida, prolongando-a no/pelo ato da escrita, ativada no/pelo ato da escrita. Nos limites, como na voz de Sherazade, que toda a noite assegura, diferida, a própria enunciação futura, ou nos gestos subterráneos da menina Anne Frank, em traços trêmulos no escuro, a poesia torna-se a negociação da vida pela escritura e, ao mesmo tempo, sua contra face trágica: promete o que não consegue cumprir e, igualmente, confessa, exhibe, a impotência do que nem deveria ser promessa. O que talvez seja apenas um jogo da letra, um leve bater de asas, um desvio muito sutil que convoca os corpos das palavras, ou os corpos-palavras, assim, tensos e tomados pelo gozo, a falar do “outro”, do “eu”, de “si” e da impossibilidade mesma de tudo isso; e, por tudo isso, a falar, metricamente e sem medidas.

Palavras-Chave: poesia, teoria, erotismo, mulheres, escritura.

¹ Doutora em Literatura pela UFSC. Professora Associada de Teoria da Literatura e de Literatura Comparada na UFRGS. Professora Permanente e atual Coordenadora do PPGLet da UFRGS. E-mail: <rita.lenira@ufrgs.br >.

Um gato
e um girassol
feliz.

Uma nudez sem nome.

Um imaculado
vinho.

Orides Fontela. *Obra Reunida* (2006)

1 poemas-delírio²

Em contraponto ao poema citado em epígrafe, no qual a poeta Orides Fontela (1940-1998) dá morada à placidez dos gatos e à calma dos que dispensam os nomes, colocando em cena uma lista de formas desejanças, em cores e movimentos muito bem listados, ainda que não exatamente definidos, a obra *As Palavras do Corpo (Antologia de Poesia Erótica)*, publicada em 2012 por Maria Teresa Horta, desde o poema da abertura, é pulsante e transborda, quebra os cristais, macula o vinho e sabe muito bem o que faz e deseja. Na abertura, o primeiro poema já se enuncia em delírio, com intensidades e intenções bem explícitas:

DELÍRIO

O desejo revolvido
A chama arrebatada
O prazer entreaberto
O delírio da palavra

Dou voz liberta aos sentidos
Tiro vendas, ponho o grito
Escrevo o corpo, mostro o gosto
Dou a ver o infinito

Como escrever o corpo? Ou seria escrever *com o corpo*? Ou talvez escrever *do corpo*? São perguntas que se poderia fazer em relação a estes versos, cujo verbalizado propósito é “dar voz” (v. 5), “tirar vendas”, “por o grito” (v. 6), “mostrar o gosto” (v. 7) e, por fim, “dar a ver o infinito” (v. 8). Elas, as perguntas, se estabelecem, de saída (ou de entrada), nestes lugares escorregadios, em alta voltagem, nas conexões entre o poético e o orgânico, linha de força perseguida em toda a antologia. Desde o suporte, que é carne mas também palavra, monta-se um trabalho de dicção pacientemente elaborada: a busca e a criação de modos de dizer com matéria híbrida. Em termos derridianos, seria um trabalho com o *subjéttil*, com o firme propósito de o enlouquecer:

O subjéttil: ele mesmo entre dois lugares. Há para ele duas situações. Enquanto suporte de uma representação, é o sujeito tornado *jacente*, exposto, estendido, inerte, neutro (*aqui jaz*). No entanto, se ele não cai assim, se não o abandonamos e essa prescrição ou a essa dejeção, pode ainda interessar por si mesmo e não em virtude da representação, por fora do *que* ele representa ou da representação que ele suporta. É então tratado de maneira diferente: como o que participa do impulso do lançar ou do arremessar, mas também, e por isso mesmo, com o que se tem de atravessar, transfixar, furar para se ver livre da tela [*écran*], isto é, do suporte inerte da representação. (DERRIDA, 1998, p. 45, grifo do autor)

² Este artigo compõe uma pesquisa intitulada *A dicção Preciosa: um estudo das poéticas do presente*, resultante de um estágio de pós-doutorado no Centro de Estudos Comparatistas da Universidade de Lisboa, com o auxílio da CAPES. É a adaptação de parte do epílogo, que recupera algumas questões de escrita de mulheres, aqui pensadas em seu potencial erótico, performante e perverso.

No tratamento do desejo, a proposta é revolvê-lo, abrindo-o em verbos potentes, à dupla abordagem, à disputa, ao gozo e à luta entre os corpos no sexo, que se interpõem à lógica das representações e rompem as convenções: "o *nem/nem* do subjétil (*nem* submisso, *nem* insubmisso) situa, portanto, o lugar de uma *dupla* coerção; e, como tal, ele se torna irrepresentável" (Idem, ibidem, grifo do autor). E, a partir daí, – só a invenção – a definição de um fazer *deformante*, um esparramar-se – na cama, na página, no livro, nos textos – nos quais um sujeito é capaz de colocar-se, performaticamente, pode se aproximar, efetivamente, de tal dizer.

Em rápida observação ao poema de Horta inicialmente citado, a primeira estrofe (do v. 1 ao v. 4), glosa do título, de “palavra” e “delírio”, é descritiva e visual: “desejo”, “chama” e “prazer” são “revolidos”, “arreatados”, “entreatados”, pondo em cena um material sonoro, rico em consoantes, a ser retrabalhado, posteriormente, com mais vagar, na segunda estrofe (do v. 5 ao v. 8), na qual se passa às ações que, surpreendentemente, abrem-se ao infinito, ou seja, se apresentam em devir incontornável ou em acabada incompletude.

Há muitos "delírios"³ além dos já citados, incluídos nos títulos e compondo os versos, em todo o livro, que insistem na fuga da norma, provocam a saída dos trilhos e descarrilam: o transtorno mental delirante, um estado de confusão mental, foi descrito por Hipócrates por volta de 460-366 a.C., tornando-se um dos primeiros transtornos neurológicos conhecidos. O termo *delirium* deriva do latim *delirare*, que significa "estar fora do lugar", mas às vezes é empregado com o sentido de "estar confuso, distorcendo a realidade, fora de si". É importante assinalar essa insistência de Horta num substantivo que é comum, mas rico em sentidos. O detalhe faz toda a diferença estando em boca, em mão e em voz de mulher. Habilmente empregado, dá a ver, além do infinito, a estratégia discursiva de optar pela contrarrazão e investir no lugar comum em modo ambíguo, com afeto, violência e ironia.

Daí o drama de Artaud, em relação ao subjétil, acompanhado por Derrida e Lena Bergstein:

Não se compreenderá o drama do subjétil sem essa estratégia do projétil. Se se escuta a pictografia, e *como* música, *enquanto* música, é antes de tudo por uma certa força de penetração. Da mesma forma que o som penetra o ouvido e o espírito, o ato pictográfico atinge e bombardeia, perfura, percute e faz entrar, atravessa. E a parte adversa, contra a qual se precipita tal força, é o subjétil. A partir daí a pictografia se torna, como essa música, a arte maior, aquela pela qual todo o teatro deveria regular-se. (DERRIDA; BERGSTEIN, 1998, p. 55)

Daí a força de encenação, a disposição espacial e a opção pela montagem que atravessa a coletânea.

³ Numa consulta trivial a um web-dicionário, a variedade é quase infinita: "DELÍRIO. *nome masculino*. Estado de alteração da consciência com desorientação, perda da coerência de pensamento, eventualmente acompanhado de alucinações. *sinônimo*: ideia delirante. *delírio agudo*: Forma de delírio de evolução muito rápida, acompanhado de febre, agitação extrema, alucinações, etc. e que pode terminar em colapso e morte. *delírio ambicioso*. Delírio caracterizado pela mania das grandezas, da opulência e do poder. *Sinônimo*. megalomania, *delírio esquizofrenóide*. Delírio que se acompanha de sintomas de esquizofrenia. *delírio estereotipado*. Forma de delírio que se manifesta sempre de forma repetitiva e invariável. *delírio febril*. Delírio que acompanha certas situações de febre muito elevada e que surge especialmente nas crianças. *delírio furioso*. Delírio acompanhado de excitação intensa. *Delírio onírico*. ideias delirantes e fantásticas surgidas durante o sono. *delírio senil*. Manifestações delirantes que podem surgir na senilidade. *delírio sine delirium*. Forma de delírio *tremens* em que não se verificam alucinações nem transtornos mentais. *delírio traumático*. Forma de delírio que pode surgir após um traumatismo craniano. *delírio tremens ou tremente*. Psicose alcoólica aguda caracterizada por alucinações táteis e zoópsicas, tremor, agitação e febre, podendo conduzir ao esgotamento e à morte por colapso.

2 Performances

A invenção e a dicção, combinadas, exibem-se em tensão com o que, afinal, anuncia o livro: “toda a sua [da autora] poesia erótica, dando a ver com ousadia: o gosto, a sexualidade, o prazer das mulheres” (HORTA(?), contracapa, s/n), pois, um tanto *voyeuristicamente*⁴, talvez por questões mercadológicas, talvez por exigências do espetáculo, o que se apresenta como “toda a poesia” é, basicamente, um trabalho de escavação e de seleção do conjunto da obra – tendo como foco o que nomeia “o prazer das mulheres” – em uma visada ao mesmo tempo generalizante e ambígua. Os poemas, para além do invólucro que os amarram, vão apresentar o erotismo, em boa medida, como matéria de pesquisa sobre a experiência sensorial articulada ao labor solitário, ou, ainda, promoverão a exposição passo a passo de uma receita, a quente e a frio, que aproxima e manipula elementos de quase impossível dizer, tocando os sentidos e, igualmente, os excedendo, porque tendem ao artifício.

Não há, exatamente e exclusivamente corpos femininos, nem mesmo corpos "totais", com pés e cabeça. Um belo exemplo dessa mirada desconstrutora é a sequência que começa com o poema O CORPO, na página 89, e parece acabar em OS PÉS, na página 123. É uma sequência poético-narrativa que só *parece* acabar, porque assinala um movimento que não cessa, que recomeça, e que, em O CORPO, em fragmentos que são refrãos, já se expõe múltiplo:

Digo do corpo
o corpo
o nosso corpo (versos 36,37 e 38)
[...]
Digo do corpo
o gozo
do que faço (versos 39, 40 e 41)
[...]
Digo do corpo
o uso
dos meus dias (versos 42, 43 e 44)

A repetição, que acumula corpo, gozo e tempo, que passa pelo "eu" e pelo "nós", vai operar, nos poemas seguintes, por desmontagem, indo de cima para baixo e dando partida a um desenho que se pode acompanhar somente pelos títulos, como um mapa: A BOCA - OS LÁBIOS (p. 92), A LÍNGUA (p. 93 e 94), OS CABELOS (p. 95 e 96), A NUCA (p. 97), O PESCOÇO (p. 98), passando para OS OMBROS (p. 99 e 100), AS AXILAS (p. 101), OS BRAÇOS (p. 102), OS PULSOS (p. 103), AS MÃOS (p. 104), OS DEDOS (p. 105 e 106), OS SEIOS (p. 107), descendo para A CINTURA (p. 108), AS NÁDEGAS (p. 109), AS ANCAS (p. 110), O VENTRE (p. 111), O UMBIGO (p. 112), O PÚBIS (p. 113), O CLITÓRIS (p. 114), A BOCA DO CORPO (p. 115 e 116), A VAGINA (p. 117), AS VIRILHAS (p. 118 e 119), alcançando OS JOELHOS (p. 120 e 121), AS PERNAS (p. 122) e OS PÉS (p. 123), lugar de pausa em que o percurso recomeça.

Essas partes todas vão sendo visitadas, descritas e discriminadas: "Nem objeto nem sujeito, nem tela nem projétil, o subjétil pode *tornar-se* tudo isso, estabilizar-se sobre essa ou aquela forma ou mover-se sob qualquer outra" (DERRIDA, 1998, p. 45, grifo do autor), e na parte final, um conjunto monstruoso e dúplice torna a organizar-se, reconectado, no poema dedicado aos pés. O movimento se refaz, então, mas em oposição, a partir das conexões e não mais das discriminações, a partir das junções e não mais das divisões. Anteriormente, no poema A BOCA DO CORPO, a vagina e a boca já se confundiam:

⁴ Veja-se o desenho da capa, assinada por um homem, Rui Garrido, em traços pretos sobre um fundo vermelho, apresentando as formas de uma parte do quadril, que recorta o umbigo, o púbis e as pernas de um corpo feminino.

[...]
A rosa a roca
a boca da flor (versos 33 e 34)

Nas marcas do dístico final, também chama a atenção o espaçamento entre "rosa" e "roca", um buraco significante que cinde o verso (33) em dois. Do mesmo modo que a redundante aproximação de "rosa" e "flor", uma espécie de eco de significado, e "roca" e "boca", que montam rimas cruzadas e fricções gozosas que as aproximam e afastam.

No poema que encerra a série, as mãos e os pés e seios é que se sobrepõem:

OS PÉS

Se mansamente percorreres
as pernas
encontrarás os pés

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

Tornarás depois
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

O encontro se dá no "peito", em dobradura, os corpos em equilíbrio provisório, numa montagem ao mesmo tempo visual e gramatical: uma sintaxe de encaixes, funcionando em plurais e em abertas – "pés" – além do título, repetida quatro vezes, e "pernas" e "palmas", novamente em disposição espelhada, a produzirem variações mínimas e efeitos máximos.

3 Vida da poesia

Por condição, a escritura das mulheres convoca ficção e sobrevivência, ou é ficção de sobrevivência, embora a autoficção, ou a autobiografia, essas escritas em que, de algum modo, um "eu", uma materialidade nomeada se insinua, segundo Eneida Maria de Souza, funcione em direções diferentes:

De que maneira a vida é recuperada e metaforizada pela ficção? Pela sobrevivência desses resíduos, do que falta e do que suplementa, à medida que os restos da experiência e da escrita de si exercem a função de embaralhar o aspecto referencial da autobiografia e a pretensa autonomia da ficção. Nesse gesto suplementar, a literatura assume, para os escritores, diferentes finalidades, ora como remédio, na concepção de Pamuk, autor turco, para quem escrever é uma forma de ludibriar e preencher os vazios do cotidiano; ou para Molloy, [...], como sobrevida de uma relação afetiva que se recupera pela escrita; ou ao contrário, no entender de Marguerite Duras, a escrita em si não substitui nada, não ajuda a viver. Desaparece a ideia de escrita como remédio, insinuando-se o seu lado diabólico, não abrindo nenhuma brecha para a conciliação entre obra e vida. (SOUZA, s/d, p. 7)

Na lista apresentada acima, seja em relação à afetividade recuperada, que monta a proximidade apontada por Sylvia Molloy, seja no distanciamento racional, que é reivindicado

por Duras, importa surpreender as mulheres nessa relação tensa com a língua, em ato inaugural de apropriação, quando um sujeito recém inventado em sua autonomia deixa de ser objeto e passa à condição de autor. No caso do erotismo, mais do que suplementar, por vezes o texto feminino precisa garantir a vida, que é prolongada no/pelo ato de escrever. Nos limites, como na voz paradigmática de Sherazade, que toda a noite assegura, diferida, a própria enunciação futura, ou nos gestos subterrâneos da menina Anne Frank, em traços trêmulos no escuro, a poesia torna-se a troca da sobrevivência pela escrita.

Assim, a paradigmática cena do diário, publicado em 1959, é tornada poesia pela argentina Tamara Kamenszain (2003, p. 39):

ANA FRANK

*No hay sótano más oscuro
que este al que desciende el alma
para esconder con palabras
lo que debería decirse
MUERTE.
Nos persiguen y por eso
dejamos constancia
de sobrevivida.
Es un homenaje al ghetto
encierro precoz
donde la niña aprende a canjear
veinticuatro horas en blanco
por segundo de escritura⁵.*

Ao mesmo tempo saber precoce, aprendizado íntimo, de uma inocência dolorida que aprende a negociar à força, a menina, em Kamenszain, esconde o horror de uma inocência violada sob uma superfície estriada de letras, que são medo e disfarce. Contraponto e alegoria, bem diferente é a desordem dos amantes, a revolverem corpos e espaços no jogo amoroso, que, ainda assim, em Horta (idem, p. 211), deixa suas marcas de uma mesma luta:

DESORDEM

Olho a desordem
da cama tão desfeita

O suor na camisa
o esperma no lençol
o gemido no ar a desfazer-se ainda

E por vezes de braços
desavinda
na penumbra do quarto
uma réstia de sol

Do porão ao quarto, como dizer as desordens da dor e do prazer? Por que aproximar esses movimentos aparentemente contrários, tentando lê-los na mesma chave do erotismo? Ninguém se ocupou tão habilmente desses impasses quanto Bataille, em sua tese *O erotismo* (1960), ao caracterizar o orgasmo como uma "pequena morte" e ao identificar uma economia violenta e comercial no prazer erótico. A avareza dos amantes, similar à dos mercenários,

⁵ Tradução ao português de Carlito Azevedo e Paloma Vidal: "ANNE FRANK // Não há porão mais escuro / que este a que desce a alma / para esconder com palavras / o que deveria chamar-se / MORTE. / Perseguem-nos e por isso / deixamos registro / de sobrevivência. / É uma homenagem ao gueto / clausura precoce / onde a menina aprende a trocar / vinte e quatro horas em claro / por segundo de escrita. (s/d, p. 43).

capitalistas, banqueiros, por um lado; a prodigalidade desses últimos alimentando os desejos de submissão e domínio teatralizados no jogo sexual, por outro. O teórico constrói um protocolo regular de gestos e deslocamentos, observável especialmente em *História do olho* (2003), algo que Barthes também vai identificar em Sade como uma espécie de regime sígnico do texto e do corpo, e do corpo do texto, posto em funcionamento na cena escritural da modernidade.

Ainda que se mantenha em certo afastamento pudico do sadomasoquismo, adotando uma postura mais *voyeurista*, em distanciamento por vezes até contemplador, Horta tem versos em que realiza deslocamentos gráficos e sonoros e torce as palavras, ora assumindo ativamente o controle, e ora, "desavinda" e "de braços" (versos 7 e 6), tendendo a fixar uma espera, em ilustrações passivas. Evita cuidadosamente a dor, preferindo, ao contrário, fixar a "réstia de sol" que invade os espaços e se destaca "na penumbra" (versos 9 e 8), supondo, talvez, que a maldição milenar das mulheres, destinadas à fogueira e ao sofrimento eterno, as isenta de dizer ainda mais do mesmo. Aqui, o veneno tempera o gozo – "Eu sou o copo/ de cicuta //(o vinho)// Com o qual envenenas / os sentidos" (versos de 5 a 9, CICUTA, p. 76) – e a guerra é pós-eventual – "os elmos já depostos pelo chão/ caídas as viseiras e as máscaras/ o vestido misturado à armação" (versos 18, 19 e 20, DELÍRIO, p. 222 e 223) e, no mesmo poema, "Eu levo a bandeira/ do orgasmo/ E 'para tão grande amor é curta a vida'" (versos 24, 25 e 26).

Com lema e bandeira, o bélico é transmutado em carícias e as palavras, em dicção preciosa, recuperam os estereótipos do feminino para, na página final (HORTA, idem, p. 291), configurarem um fazer que sobrepõe sexo e texto:

FAZER AMOR COM A POESIA

Deito-me com as palavras
beijo a boca dos poemas
quando a razão desvaria

Manipulo a linguagem
tomo a nudez dos meus versos
faço amor com a poesia

Por outro lado, na intensificação dos sentidos, no ofuscamento das luzes, na profusão de flores e motivos, desde a escrita alegórica medieval, com lema e bandeira, explicitam e ocultam ao mesmo tempo a contra face trágica do amor cortês: prometer o que não consegue cumprir e, igualmente, confessar e exhibir a impotência do que nem deveria ser promessa.

4 Meia volta, volver

Reinício a leitura da obra *As Palavras do Corpo*, desta vez pelo fim, para localizar, na penúltima página, um poema com os mesmos versos e quase formalmente idêntico ao primeiro citado no início deste ensaio, intitulado DELÍRIO, e que, no entanto e *de propósito*, aqui, é outro:

PROPÓSITO

O desejo revolvido
A chama arrebatada
O prazer entreaberto
O delírio da palavra

Dou voz liberta aos sentidos
Tiro vendas, ponho o grito

Escrevo o corpo, mostro o gosto
Dou a ver o infinito

Se antes, "dar a ver o infinito" era resultante de um sair de si, ao fim, torna-se um propósito, intencional e pleno. Afora o deslocamento dos versos 4 e 8 e da mudança de títulos, as mesmas palavras encontram-se, em ambos os poemas, na mesma disposição, mas entre umas e outras, entre um texto e outro, na extensão numerada das páginas algo se passa, uma variação mínima: se espalham os versos/verbos de *tocar*, cheios de dedos, lábios, carícias e sedas dos vestidos; de suores, salivas, intumescimentos, estremecimentos e torpores. O espaço é medido e para além dos corpos, excedidos em seu despedaçar e dobrar-se, que os mesmos movimentos vão ensaiar, insinuar, retomar e repetir nos *topoi* do sexo como viagem e encantamento, submersão e perda, paixão e abismo. E o poema retorna em serenidade final que "escreve o corpo" (verso 7, *idem*, p. 291) mais uma vez. Entre o prazer e a fruição:

Texto de prazer: aquele que contenta, enche, dá euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática *confortável* de leitura. Texto de fruição: aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até um certo enfado), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem. (BARTHES, 2010, p. 20-21)

Seria essa uma das múltiplas formas de, como nos verbos dos poemas, "dar a ver o infinito"?

Em ponto e contraponto, monta-se um duplo espelhamento: o das primeiras e segundas estrofes em cada um dos poemas, elas mesmas, que em si definem-se delírio e propósito; e o das estrofes do primeiro e do segundo poemas, reescrevendo-se e dando-se a ver ao se reescreverem e se replicarem, e, nesse círculo, renovando-se ou até mesmo *endurecendo-se* na fixidez dos versos.

O que denomino de dicção *preciosa*, aqui, talvez seja apenas um jogo da escritura, um leve bater de asas, um desvio muito sutil que convoca os corpos das palavras, ou os corpos-palavras, assim, tensos e tomados pelo gozo, a falar do "outro", do "eu", de "si" e da impossibilidade de tudo isso; e, por tudo isso, a falar, metricamente e sem medidas.

Qual infinito se dá a ver nos poemas de Maria Teresa Horta? O do mergulho no ser, nos gêneros, em seus abismos de sensações e mistérios? O do mergulho no delírio da linguagem que, no dizer de Deleuze, é o nome da literatura? ("Escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida. É um processo, ou seja, uma passagem de Vida que atravessa o vivível e o vivido", está já na abertura de *Crítica e Clínica*, 1997, p. 11.). Ou, ao contrário, o infinito estaria justamente no jogo de superfícies, no contato das peles, das coisas e das palavras, em toda a verdade do mundo acessível ao toque, à ficção e à fruição?

Encerro com perguntas e nas injunções do indecível, porque, afinal, *As palavras do corpo* estão em cena e, no programa, a dimensão ao mesmo tempo erótica e crítica da prática textual e poética vem citada nos créditos.

Referências:

- BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Tradução de J. Guinzburg. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- _____. **Sade Fourier Loyola**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense: 1990.
- BATAILLE, Georges. **El erotismo**. Tradução de María Luisa Bastos. Buenos Aires: Sur, 1960.
- _____. **História do olho**. Tradução de Eliane Robert de Moraes. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

- DELEUZE, Gilles. **Crítica e Clínica**. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.
- DERRIDA, Jacques; BERGSTEIN, Lena. **Enlouquecer o subjétil**. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Editora UNESP, 1998.
- FONTELA, Orides. **Poesia Reunida** [1969-1996]. São Paulo: Cosac Naify; Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.
- KAMENSZAIN, Tamara. **El Ghetto**. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2003.
- _____. **O Gueto**. Tradução de Carlito Azevedo e Paloma Vidal. São Paulo: Cosac & Naify; Rio de Janeiro: 7Letras; Lisboa: Cotovia. s/d.
- SOUZA, Eneida M. **Autoficção e sobrevivência**. Artigo pré-print. Disponível em: <http://revistas.uptc.edu.co/revistas/index.php/la_palabra/article/viewFile/6334/5482>. Acesso em: 02 out. 2017.
- _____. **Tempo de pós-crítica**. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2012.