

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE – FURG
INSTITUTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LETRAS
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO HISTÓRIA DA LITERATURA

O VOO A CAMINHO DAS ÁGUAS UTERINAS: UMA LEITURA DA ORIGEM DO
FEMININO ALADO NA RELAÇÃO ENTRE OS ANJOS E *MINHA MÃE, MEU AMOR*,
DE MARIA TERESA HORTA

Elisa Moraes Garcia
Orientadora: Prof.^a Dr.^a Cláudia Mentz Martins

Rio Grande
2019

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE – FURG
INSTITUTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LETRAS
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO HISTÓRIA DA LITERATURA

Elisa Moraes Garcia

O VOO A CAMINHO DAS ÁGUAS UTERINAS: UMA LEITURA DA ORIGEM DO
FEMININO ALADO NA RELAÇÃO ENTRE OS ANJOS E *MINHA MÃE, MEU AMOR*,
DE MARIA TERESA HORTA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação
em Letras/ Mestrado em Letras/ Área de concentração
História da Literatura, da Universidade Federal do Rio
Grande, como requisito parcial e último para a obtenção
de grau de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Cláudia Mentz Martins

Data da defesa: 19 de junho de 2019

Instituição depositária: Sistema de Bibliotecas – SIB

Universidade Federal do Rio Grande - FURG

Rio Grande

2019

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE – FURG
INSTITUTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LETRAS
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO HISTÓRIA DA LITERATURA

Elisa Moraes Garcia

***“O voo a caminho das águas uterinas: uma
leitura da origem do feminino alado na relação
entre Os anjos e Minha mãe, meu amor,
de Maria Teresa Horta”***

Dissertação aprovada como requisito parcial e último para a obtenção do grau de Mestra em Letras, na área de História da Literatura, do Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Rio Grande. A Comissão de Avaliação esteve constituída pelas seguintes professoras:


Prof. Dra. Cláudia Mentz Martins
(FURG) – Orientadora


Prof. Dra. Miriam Kelm
(UNIPAMPA – Campus Bagé)


Prof. Dra. Raquel Rofanido Souza
(FURG) •

Dedico este trabalho a quem chegar a ele, pelas diversas maneiras e com os muitos objetivos possíveis. A quem venha a meu encontro, através deste percurso de escrita – um estudo poético motivado pelo movimento de dentro para fora, através do qual muito descobri sobre minhas transformações – pelo qual mostro algum detalhe do detalhe que sou.

Sinta-se em casa.

Agradecimentos

À escrita, ao processo de escrita em si, que tantas vezes me transformou de dentro para fora, fazendo com que me encontrasse com muitas de mim, crescendo profundamente. A este percurso, que fez do meu jardim bonito como nunca, eu agradeço.

À Prof.^a Dr.^a Cláudia Mentz Martins, minha orientadora, por acolher a mim e a minha ideia. Agradeço muito pela confiança, pelo incentivo, pela segurança, além da imensidão de respeito, delicadeza e afeto que conduziu nossa relação de parceria devaneante neste trabalho.

À Prof.^a Dr.^a Raquel Rolando Souza, pelos apontamentos e pela bibliografia indicada no momento de qualificação do projeto da dissertação. Agradeço, ainda (e muito!), pela generosa convivência acadêmica, que fez crescer em mim, de forma constante, a curiosidade, a sensibilidade... e o amor pela Poesia.

Aos professores que contribuíram para minha formação, tanto na Graduação em Letras – Língua portuguesa e respectivas literaturas, quanto no Mestrado em Letras – História da Literatura. Significativos e inesquecíveis, inevitavelmente partes de mim.

À Coordenação do Curso de Pós-Graduação em Letras, pelo empenho com que conduz suas atividades.

À CAPES, pelo suporte financeiro.

À Universidade Federal do Rio Grande (FURG), pela educação pública e de qualidade, que formou a professora e pesquisadora que sou.

À Denise, minha mãe, pela liberdade. Liberdade que pautou minha educação. Liberdade que significa respeito e amor e que possibilitou que meus aprendizados acontecessem através das minhas próprias experiências, minhas escolhas, sobre as quais não mudaria nada.

À Alice, minha filha, e ao resultado nunca pronto da nossa simbiose, por me deixar sem palavras num caminho de amor incondicional, ambivalências e singularidades, pela estrada da vida e além...

À Luciana, minha irmã, que tem um jeito tão diferente do meu, assim como são nossas formas de vivenciar o mundo, também tão diversas. Diversas e plenas de respeito, de liberdade, de empatia, o que nos faz estar sempre uma ao lado da outra.

À Raquel, minha prima, pela companhia inesperada, amorosa e compreensiva nos momentos finais deste trabalho.

À Rosária, minha avó, pelos ensinamentos indiretos, um tanto atravessados, às avessas.

Aos amigos de uma vida, Michelle e Nadico, longe – sempre perto – e Elis, que tantas vezes me acolheu em momentos de “vamos dar uma volta, não estou conseguindo”... e, nessas voltas, foram luas transbordantes nascendo à beira mar e um renovar de energias que só os amigos conseguem. Agradeço imensamente o incentivo incondicional em todos os meus projetos, incluindo este. A felicidade de cada um de nós é nosso projeto conjunto e seguimos firmes, de mãos dadas.

À Lisiane, por nunca me permitir deixar de acreditar naquilo que a vivência acadêmica tem de melhor: o compartilhar – de conhecimento, de experiência, de afeto, de gentileza, de força, de crescimento. Ganhei uma amiga irmã – que acompanhou todo meu processo de formação, de idealização e de escrita deste trabalho – com quem eu amo compartilhar a vida em toda sua amplitude de sutilezas indizíveis e grandiosas.

À Suellen, por me acompanhar desde o início, dos estudos de inglês para a proficiência, passando pelos estudos literários para a prova de seleção, muitas conversas, risadas, desabafos no processo de escrita, até chegar aqui. Os estudos, sobretudo os devaneios poéticos, continuaram – são para a vida. Agradeço pelos desdobramentos da nossa relação, que da mesa da sala de aula, passou a habitar mesas do restaurante, do café, da sinuca, do bar... e o quanto isso significa na linguagem do amor chamado amizade.

À Juliana, que, às margens do nosso rio, em Roma, me disse: “eu já fiz o teu convite, porque sabia que já gostava de ti...” a partir desse momento, uma relação de muito incentivo, muita confiança, admiração e amor mútuos teve início, em meio a tantas peculiaridades da vida acadêmica.

À Michele, e ao sorriso radiante que ela tem. Pela relação que teve início na sala de aula e se transformou em algo tão maior. O cheiro do café, minhas tentativas de aprender um pouco da língua francesa, as conversas, os desabafos, as risadas, a amizade... tudo o que compartilhamos tornou esses dois anos de mestrado mais bonitos.

À Lílian, a quem eu muito admiro e respeito, colega desde o início da graduação até o fim do mestrado, parceira de ideias e do dia a dia acadêmico que, sem dúvida, se fez mais produtivo e interessante com a nossa parceria.

Ao Diego, colega de graduação que se transformou em amigo de vida, que para todas as minhas inconstâncias, em relação a este trabalho, teve como resposta sempre o incentivo.

Aos colegas de FURG, que se tornaram companheiros e amigos importantes, pelas conversas, afetos e conhecimentos compartilhados.

À Giovana, pelas aulas de natação e pelo treino funcional, por realinhar minhas águas internas psicológicas que, às vezes, se tornaram revoltas demais. Por chegar assim de repente e fazer diferença na reta final do meu processo de escrita, mantendo meu corpo e minha mente saudáveis.

A tantas pessoas com quem tive conversas malucas, virtuais ou não, que me ouviram falar sobre este trabalho. Pessoas que contribuíram para o fluir das minhas ideias, principalmente com trilhas sonoras. Não há como especificar cada uma, porque são várias, mas precisam ser lembradas por terem um papel significativo.

A cada um, agradeço e retribuo o amor.

Resumo

Este trabalho analisa dois livros de poesia escritos por Maria Teresa Horta, autora portuguesa: *Os anjos* (1983) e *Minha mãe, meu amor* (1986). O foco principal é a relação estabelecida entre ambos, na qual o elo entre um e outro é a imagem do útero enquanto cosmos feminino, apreendido como ponto espaço-temporal de origem da imagem feminina abundante em toda a obra hortiana: um feminino alado. A recorrência da temática do voo feminino vem sendo observada através de vertentes sociológicas e estudos alicerçados nas diferentes teorias feministas, analisando as relações de poder existentes entre o feminino e o masculino. A partir disso, e acolhendo esses estudos, proponho uma pesquisa embasada nas teorias referentes ao Imaginário, principalmente nos estudos de Gaston Bachelard e sua fenomenologia cosmogônica, desenvolvendo um exercício de imaginação que explora o potencial criativo da linguagem poética, através do devaneio. A leitura enfatiza a relação do feminino consigo, forjando o nascimento e o desenvolvimento da imagem do feminino alado hortiano. A análise parte da origem, em meio intrauterino, deslocando-se ao voo, e constantemente retornando ao ponto original, num mergulho imaginário nas águas uterinas, através da memória. Ainda como suporte teórico, convergindo com Bachelard e sua concepção de imagem poética, fazem parte da pesquisa Edgar Morin, Gilbert Durand, Mircea Eliade e Octavio Paz.

Palavras-chave: Maria Teresa Horta; feminino alado; útero; Imaginário; cosmogonia.

Abstract

This work analyzes two poetry books written by the portuguese author Maria Teresa Horta: *Os anjos* (1983) and *Minha mãe, meu amor* (1986). The primary focus is the relationship established between both works, in which the link between one and the other is the image of the uterus as a female cosmos, apprehended as the spatio-temporal point of origin of the feminine image abundant throughout the Hortian work: a feminine winged. The recurrence of the female flight theme has been observed through sociological strands and studies based on different feminist theories, analyzing the power relations existing between the feminine and the masculine. From this, and accepting these studies, I propose a research based on theories concerning the Imaginary, mainly in the studies of Gaston Bachelard and his cosmogonic phenomenology, developing an exercise of imagination that explores the creative potential of the poetic language, through the daydream. The reading emphasizes the relationship of the feminine with itself, forging the birth and the development of the image of the Hortian feminine winged. The analysis starts from the origin, in the intrauterine environment, moving to the flight, and constantly returning to the original point, in an imaginary diving into the uterine waters through memory. As a theoretical support, converging with Bachelard and his conception of poetic image, there are still Edgar Morin, Gilbert Durand, Mircea Eliade and Octavio Paz as part of this research.

Keywords: Maria Teresa Horta; feminine winged; uterus; Imaginary, cosmogony.

Sumário

CONSIDERAÇÕES INICIAIS OU UM CONVITE AO DEVANEIO PELA POESIA HORTIANA.....	11
1. A POÉTICA DO VOO FEMININO E A LIBERDADE: O QUE DIZEM PESQUISAS ANTERIORES.....	19
1.1 Vozes que me antecedem, olhares a contribuírem com o meu olhar.....	19
1.2 “Anjos mulheres: o voo do corpo feminino na poesia de Maria Teresa Horta” ou meu primeiro estudo sobre as asas.....	25
2. A FENOMENOLOGIA DE GASTON BACHELARD: UM EXERCÍCIO TEÓRICO DA LIBERDADE.....	28
2.1 Imaginação criadora: imagem poética e devaneio como resposta ao pensamento enrijecido.....	28
2.2 Imaginação e matéria: a criação do <i>real</i> a partir do <i>irreal</i>	35
2.3 Instante poético: a intuição do tempo espacializado e descontínuo, o tempo original.....	39
2.4 Ritmanálise: uma psicanálise através dos ritmos.....	40
3. UMA LEITURA DA ORIGEM DO FEMININO ALADO NA OBRA DE MARIA TERESA HORTA.....	54
3.1 A relação entre <i>Os anjos</i> e <i>Minha mãe, meu amor</i> imaginada pela perspectiva cosmogônica.....	56
3.2 Entre o voo e o mergulho: o movimento cíclico a caminho das águas uterinas.....	58
3.3 Mito do eterno retorno: aproximações possíveis.....	84
CONSIDERAÇÕES FINAIS OU UM CONVITE A OUTROS DEVANEIOS.....	90
REFERÊNCIAS.....	95

CONSIDERAÇÕES INICIAIS OU UM CONVITE AO DEVANEIO PELA POESIA HORTIANA

Maria Teresa Horta (1937), escritora e jornalista lisboeta, é reconhecida como um expoente da Literatura Portuguesa Contemporânea e, também, como exemplo de uma insubordinada força feminina, pelos movimentos voltados aos feminismos. Declaradamente feminista, a poeta dedica sua obra às diversas temáticas ligadas ao universo das mulheres desde sua estreia em 1960, no contexto político dominado pela ditadura salazarista, com a publicação de *Espelho inicial*. Esta foi seguida de *Tatuagem* (1961), publicação vinculada ao movimento “Poesia 61”, do qual fez parte, abrindo caminho para uma vasta produção que cresce de forma consistente, até os dias atuais, tanto no domínio da poesia quanto no da prosa – naturalmente poética, pois assim é sua linguagem: uma linguagem que, guiada pelo desejo, transfigura o mundo, criando uma profusão de imagens peculiares à apreensão do olhar de cada leitor.

Dentre os livros mais conhecidos e estudados pela academia estão *Minha senhora de mim* (1971) e *Novas cartas portuguesas* (1972), escrito em coautoria, junto a Maria Velho da Costa e Maria Isabel Barreno. O contexto da época na qual ambos foram lançados não era menos cerceador e violento comparado àquele das primeiras publicações, já que se tratava ainda da ditadura militar. Assim, sua presença enquanto poeta consolidou-se como ato político de alto valor simbólico, provocando reações ferozes por parte da censura fascista, que a acusou judicialmente de pornografia e ultrage à moral, retirando as obras de circulação e a perseguindo. A pressão dos movimentos feministas internacionais e, sobretudo a Revolução dos Cravos, no Portugal de abril de 1974, foram essenciais para enfraquecimento das proibições acerca das obras.

Partindo desse contexto, marcado pela insubmissão feminina, são diversas as representações vivificadas pela escritora e, embora cada uma possua suas peculiaridades, um aspecto as aproxima: a presença das asas e do voo. Seres e gestos alados, em sua maioria femininos, são abundantes na produção literária hortiana. Como exemplos, destaco os livros de poemas *Os Anjos* (1983), objeto de análise do presente estudo, e *Feiticeiras* (2006). No domínio da prosa, são significativos “Lídia”, que, junto a outros onze contos, compõe *Azul cobalto* (2014),

assim como “A ilha”, conto presente em *Meninas* (2014), também dedicado à escrita de contos. As obras citadas se destacam pela presença significativa das asas em toda sua extensão, fazendo do voo feminino uma das principais temáticas.

Feiticeiras, obra poética musicada por António Chagas Rosa, compositor português, foi encenada na França, em 2006, seguindo-se para Portugal, em 2007 e, no mesmo ano, também no Brasil. O livro é dividido em árias, partes que caracterizam uma ópera, sendo elas “Prólogo”, “Ária da Feiticeira”, “Sabat”, “Feitiço”, “Belzebu”, “Refrão Masculino”, “Santo Ofício”, “Exorcismo”, “Refrão Feminino”, “Ária do Inquisidor”, “Sacrifício”, “Canto da Ressurreição” e novamente “Refrão Masculino” e “Refrão Feminino”. Dos versos polifônicos de *Feiticeiras* colocam-se as vozes da igreja, dos homens, do diabo e de mulheres. Estas impoem-se contra a sociedade Ocidental, pautada por leis patriarcais de cunho religioso cristão.

Nas palavras do eu lírico feminino, retiradas da versão publicada em *Poesia reunida* (2009), “Predadoras de asas e de voo” (HORTA, 2009, p. 826), esses seres fantásticos costuram “com a ponta da língua/ as flores do corpo// Os vértices dos ventos” (HORTA, 2009, p. 828), “a quererem ser o futuro/ na sua própria ideia” (HORTA, 2009, p. 826). No “Refrão feminino”, a feiticeira canta: “Guardo todo meu segredo/ Eu danço nua no vento” (HORTA, 2009, p. 848).

Em “Lídia”, num universo de angústias relacionadas à descoberta de si mesma, a protagonista que dá nome ao conto, mulher casada e dona de casa, vai, pouco a pouco, se transformando em pássaro:

Primeiro foi uma impressão nos ombros e no pescoço.
Uma ardência.
Uma espécie de queimadura à flor da pele.
Tentou ver-se no espelho do quarto: nua da cintura para cima, virou-se de lado e apercebeu-se de uma pequeníssima mancha vermelha em cada omoplata (HORTA, 2014, p.9).

As manchas a transformarem-se em penugens, assim como o cheiro “à terra molhada, à palha, a húmus, a riacho” (HORTA, 2014, p. 34) que exalava de seu suor, durante a febre crescente, a tomar conta da casa, foram manifestações externas de um “percurso de dor e medo, cada dia menores. Perdidos à medida que mergulhava mais fundo na penumbra de si mesma” (HORTA, 2014, p. 27). Nesse percurso,

ficava horas alisando o corpo com a ponta dos dedos, passando a língua pelos braços, pelos joelhos, pelos pulsos.

No princípio do mês viera-lhe a menstruação: deixara-a correr livremente pelas coxas, pelas pernas, naquele encarnado vivo de rubi. Debaixo do chuveiro masturbara-se até se sentir exausta. A seus pés a água era nacarada, rosada e sanguínea. Depois, frente ao espelho do quarto, voltara a acariciar-se, lentamente, entreabrindo os lábios da vagina e vendo o pequeno clitóris tumefacto, ereto e úmido (HORTA, 2014, p. 27).

Durante o processo de entrar em contato consigo, vivenciando o prazer do corpo pelo toque das próprias mãos, foi se afastando da realidade da casa, do marido e dos médicos que a julgaram louca. Lígia passou a fazer da janela aberta o seu lugar, e o resultado de seu movimento interior é o fechamento do conto, o voo, ao que parece, mortal: “Abriu as asas. Cintilantes ao sol da tarde. E voou” (HORTA, 2014, p. 36).

Dentro do contexto das asas, mas de forma diferente, no conto “A ilha”, a menina sem nome, senta-se à escadaria da casa para assistir à passagem da procissão. Neste momento, embalada pela ausência da mãe, que abandona a família em busca de liberdade, numa mistura difícil de sentimentos contraditórios, a menina descobre a figura alada dos anjos. De certa forma, essa descoberta permite a ela sentir a sensação possivelmente vivenciada pela mãe:

Foi nessa altura que mais do que as vi adivinhei as asas brancas, filas à minha frente, anjos de asas translúcidas de verdade, quem sabe... E num arremesso, num arroubo, numa pressa ansiosa e desmedida corri num ápice, cérele, esquecida de tudo o mais, pois os anjos esperavam-me.

Fascinada, corri abertamente, corri maravilhada e sem peso, como quem persegue um sonho numa pressa voada, até encontrar no meio dos pequenos anjos com suas asas níveas de penas leves e macias, matizadas de rosa e ametista, prestes – soube – a levantarem voo. E logo fiquei a imaginar como seria bom voar com eles, em vez de sentir o peso dos passos. E fininha continuei caminhando, a sentir-me leve e ágil, cada vez mais ousada e ligeira, evitando fitar as costas das pessoas e da imagem mal equilibrada no andor oscilante (HORTA, 2014, p. 43 - 44).

Nesse universo que, de forma geral, une, em contextos diferentes, a figura feminina às asas e aos gestos alados, um aspecto presente na maioria das ocorrências chamou-me a atenção: o devaneio alado é desencadeado pelo rememorar da relação com a mãe. São memórias movimentadas tanto por momentos anteriores quanto posteriores ao nascimento. Diretamente, por lembranças ligadas à convivência no mundo externo, e, indiretamente, por imagens as quais remetem ao útero e ao sangue menstrual.

O devaneio a respeito da figura materna, no conto “A ilha”, é responsável por levar a menina à experiência com os anjos. Essa experiência lhe desperta a sensação de liberdade – não necessariamente ligada à de felicidade, como é o caso, mas a algo com movimento, que retira da estagnação. No excerto a seguir, a lembrança que transporta à experiência citada:

Pintava a boca com vagares de demora, primeiro contornando, delineando, e depois cobrindo os lábios com *bâton* muito vermelho, a contrastar com a palidez do seu rosto ávido e com o louro das sobancelhas do tom exato dos cabelos ondedos a tombarem-lhe nos ombros cobertos pelo cetim azul-lilás do vestido cingido, segundo me lembro até hoje, folheando a memória [...]
Por instantes fiquei a vê-la a pôr nos pulsos finos, os dedos muito lentos nos pulsos, o perfume o frasco largo de cristal trabalhado, a fugir de novo e de novo de junto de nós, olhos de sereia arredia e fatal (HORTA, 2014, p. 37 - 38).

Em “Lígia”, o percurso de descoberta de si, descrito durante a transformação da personagem em pássaro, passa também pela memória difícil relacionada à mãe. Segundo a narrativa, Lígia, ao perceber o início incômodo do brotar das asas em suas omoplatas, “teve medo. Sem querer entender bem por que tinha medo. E lembrou-se da mãe” (HORTA, 2014, p. 10), a mãe que havia morrido, enquanto Lígia ainda era pequena, “num desespero emudecido” (HORTA, 2014, p. 11). A seguir, as lembranças ambivalentes:

E pensou naquela fotografia onde estava no meio das hortênsias azuis, sorrindo para a mãe a sua frente. [...] E as hortênsias, num colorido intenso.
Como os olhos da mãe. Cheios de ódio?
Azuis, da cor das hortênsias da ilha – estradas e estradas inundadas de hortênsias, devorando as brumas salgadas, o ferro das águas.
Como os olhos da mãe (HORTA, 2014, p. 31).

No caso de *Feiticeiras*, essa memória de vínculo feminino está ligada ao útero, ao sangue menstrual, aos ciclos internos, como sugere a voz poética em “Canto da ressurreição”:

Vinda de onde sou
Eu volto sempre

Parida

De minha própria
afeição

Derrubo o escuro
renascida

Sou fénix do meu mênstruo

Orquídea da minha vida

[...]

(HORTA, 2009, p. 846-847)

A obra *Os anjos* (1983) une todas essas formas de memória voltadas ao feminino pelo viés do vínculo uterino, num contexto que envolve aspectos físicos, sentimentais e transcendentais. *Minha mãe, meu amor* (1986), por sua vez, pode ser lida como berço de memórias e de possibilidades, uma vez que apresenta a origem do universo feminino.

Nesse sentido, proponho a análise de *Os anjos* e *Minha mãe, meu amor*, à luz das teorias do Imaginário, através da noção de “imaginação criadora material” e da “fenomenologia cosmogônica” dos quatro elementos (água, fogo, terra e ar), desenvolvidas por Gaston Bachelard. Em minha pesquisa, observo a relação entre as obras, forjando o início desse universo do feminino presente na produção literária de Horta. A leitura, não linear, mostra o nascimento e o desenvolvimento da imagem do feminino alado, desde a origem em meio intrauterino, deslocando-se ao voo, e constantemente retornando ao ponto original, num mergulho imaginário nas águas uterinas, através da memória.

A recorrência da temática do voo feminino vem sendo observada, pela crítica literária e pela academia, através de vertentes sociológicas que conduzem a estudos alicerçados nas diferentes teorias feministas. Os estudos analisam aspectos históricos, sociais e políticos, discutindo as relações de poder existentes entre o feminino e o masculino. A partir disso, e acolhendo esses estudos os quais fazem parte da minha formação enquanto pesquisadora, apresento mais uma possibilidade de olhar para a obra da poeta.

Através do exercício fenomenológico da imaginação, proponho uma relação aprofundada com o texto poético e sua linguagem simbólica, explorando o potencial criador desta pelo desvelamento da imagem poética. A relevância de ler poesia – e ler o mundo através da poesia, no sentido de, para além de compreendê-lo, criá-lo através da imaginação – é minha principal motivação na escrita deste trabalho. Entendo a história da literatura como algo a se construir aos poucos e continuamente, muito pelos estudos acadêmicos. Assim, considero importante

lançar um olhar novo, para obras não tão estudadas, de uma autora já conhecida no contexto de pesquisadores e críticos literários, mas que conta ainda com outros diversos leitores. É uma maneira interessante de apresentar Maria Teresa Horta a eles.

No ano de 2014 tive a oportunidade de conhecer a poesia de da autora. O primeiro contato foi com *Poesia reunida* (2009), conjunto de sua produção poética de 1960 até 2006. Com o passar do tempo, conheci os livros mais recentes, como *Poemas para Leonor* (2012), obra que acompanha a narrativa poética e histórica presente no romance *As luzes de Leonor* (2011), *A dama e o unicórnio* (2014) e *Anunciações* (2016). Desde então, foram publicados *Poesis* (2017) e *Estranhezas* (2018). Poemas sempre me movimentaram de forma mais significativa em relação a textos em prosa, portanto, soube desde o início que minha pesquisa seguiria voltada a esse gênero literário.

Durante a graduação, desenvolvi estudos sobre a obra poética hortiana, através dos projetos de pesquisa “Literatura feminina e as escritas de si” e “Lírica portuguesa contemporânea (1990-2010): Pós-modernidade e Imaginário em diálogo”. Em 2015, como fruto de meus estudos desenvolvidos na iniciação científica, foi publicado o artigo “Anjos mulheres: o voo do corpo feminino na poesia de Maria Teresa Horta”¹, o qual teve como objetivo identificar e analisar as imagens referentes ao mito de Lilith, a partir da expressão da sexualidade e da liberdade femininas, presentes no conjunto de poemas “Anjos Mulheres – VI”, última parte de *Os anjos*. No mesmo ano, participei da 'II Jornada em Estudos de Género: A mulher no contexto italiano e em países de língua portuguesa', organizado pelo Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias - CLEPUL, da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, evento acadêmico ocorrido em Nápoles no qual apresentei o trabalho intitulado "*Feiticeiras: convergências entre Teresa Horta e Jules Michelet*", publicado em *ebook*², no ano de 2017.

A presente pesquisa foi motivada pela proposta de trabalho do projeto de pesquisa “Lírica portuguesa contemporânea (1990-2010): Pós-modernidade e Imaginário em diálogo”, através do qual aprofundei meus estudos relacionados às teorias relativas ao Imaginário, algo que vai ao encontro de como entendo a poesia e

¹ Revista *Mafuá*, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil, n. 24, 2015.

²*Repensar o feminino em contexto lusófono e italiano*. Lisboa: CLEPUL, 2017.

também da minha visão de mundo. Ela está organizada em três capítulos, somados às considerações iniciais e finais.

O capítulo 1, “A poética do voo feminino e a liberdade: o que dizem pesquisas anteriores”, é constituído pela revisão da fortuna crítica. Apresento, em primeiro lugar, o olhar de outros pesquisadores acerca da produção poética da autora, através de um recorte abrangendo o contexto das imagens das asas e do voo femininos. Em seguida, revisito meu primeiro exercício poético voltado a esse contexto, uma análise de “Anjos mulheres”, capítulo final de *Os anjos*, em “Anjos mulheres: o voo do corpo feminino na poesia de Maria Teresa Horta.

O capítulo 2, “A fenomenologia de Gaston Bachelard: um exercício teórico da liberdade” está dividido em quatro partes, desenvolvendo, respectivamente, as noções de: imaginação criadora, imaginação material, instante poético e ritmanálise. Na primeira parte, observo os conceitos de imagem poética e devaneio, assim como seus efeitos em relação à produção de sentidos em textos poéticos, enfatizando a potência criadora da linguagem simbólica. Em seguida, exploro os domínios da imaginação material, essencial para a fenomenologia cosmogônica proposta pelo filósofo, viés pelo qual desenvolvo minhas análises. Esta fenomenologia cosmogônica está intimamente ligada a reflexões sobre tempo e espaço e, por consequência, à ideia de instante poético. Por isso, na terceira parte, debruço-me sobre o instante poético, apresentando um poema presente em *Minha mãe, meu amor*, antecipando a análise, que exemplifica a forma como relaciono o útero, em Horta, à ideia de tempo espacializado e descontínuo (o tempo original), desenvolvida por Bachelard. Por fim, realizo uma leitura acerca da “ritmanálise”, ideia e termo em oposição à psicanálise, reforçando minha escolha teórica.

No capítulo 3, “Uma leitura da origem do feminino alado na obra de Maria Teresa Horta”, tem início, de fato, a análise da relação entre *Os anjos* e *Minha mãe meu amor*, colocando em prática o exercício de criação ao qual me proponho. Na primeira parte, partindo das imagens delineadas pela voz poética hortiana e das combinações realizáveis entre os quatro elementos cosmogônicos, observo quais forças movimentam essas imagens, qual ou quais matérias predominam no nascimento do feminino alado apresentado por Horta, quais os principais elementos de sua cosmogonia. Em seguida, construo um percurso não linear, que vai da formação do feminino alado e de seu cosmos, em meio intrauterino, até o gesto de

retorno a este, num movimento cíclico entre o voo e o mergulho, conduzido pela memória. Neste caminho, desvendam-se os resultados da relação simbiótica entre o feminino mãe e o feminino filha, que resulta em um novo ser em busca de seu centro. Por fim, partindo da ideia de centro, realizo aproximações possíveis entre as análises apresentadas e o “mito do eterno retorno”, pautado por Mircea Eliade.

1. A POÉTICA DO VOO FEMININO E A LIBERDADE: O QUE DIZEM PESQUISAS ANTERIORES

1.1 Vozes que me antecedem, olhares que contribuem para o meu olhar

Como investigação da fortuna crítica da autora, apresento um recorte temático, verificando a forma como são analisadas as imagens das asas e do voo, tendo como base as obras *Os anjos* e *Minha mãe, meu amor*. Inicialmente, destaco o fato de que, nas universidades portuguesas – Universidade de Lisboa, Universidade do Porto, Universidade de Aveiro e Universidade de Coimbra –, não foram encontradas teses e/ ou dissertações³ sobre a obra de Horta, com exceção de alguns trabalhos sobre *Novas cartas portuguesas*⁴.

Em relação ao recorte proposto, destacam-se no Brasil: *A escrita feminina e feminista de Maria Teresa Horta* (2005), tese de doutorado escrita por Mirim Raquel Morgante Bittencourt (UNESP); *Tatuagem da palavra: a educação sentimental do corpo no corpus poético de Maria Teresa Horta* (2006), dissertação de mestrado escrita por Juliana Batista de Oliveira (UFRN); “Maria, Maria” (1984) e “Eco dos clássicos na poética de Maria Teresa Horta” (2009), artigos publicados por Marlise Vaz Bridi (USP).⁵

Importante, também, é a publicação de *O sentido primeiro das coisas: ensaios sobre a obra de Maria Teresa Horta* (2015), reunião de textos organizados por Conceição Flores. Destes, destaco, pela temática, o prefácio intitulado “Maria Teresa Horta: uma poética da liberdade”, de Constância Lima Duarte, e os seguintes estudos: “Os Anjos de Maria Teresa Horta”, de Alexandre Bonafim. “Entre o sagrado e o profano: uma leitura de *Os Anjos*, de Maria Teresa Horta”, de Fábio Mário da Silva; “Um pacto com aquilo que voa: viagem em companhia dos anjos de Maria Teresa Horta”, de Ana Santana Souza; “Maria Teresa Horta: escrever ao lado, ou de um centro sem centro”, de Ana Luísa Amaral.

³A pesquisa foi realizada via internet, especificamente nos sites: <https://www.uc.pt/bguc/>, https://sigarra.up.pt/up/pt/web_base.gera_pagina?p_pagina=bibliotecas, <http://www.lettras.ulisboa.pt/pt/biblioteca> e <https://www.ua.pt/sbidm/biblioteca>.

⁴No Brasil, trabalhos acadêmicos sobre *Novas Cartas Portuguesas* são abundantes.

⁵É de meu conhecimento a publicação “A poesia de Maria Teresa Horta pela busca da totalidade feminina” (2013), artigo de autoria de Patricia Maria dos Santos Santana (UFRJ). No entanto, optei por não o incluir na pesquisa da fortuna crítica uma vez que apresenta, em algumas partes, texto igual a “Eco dos clássicos na poética de Maria Teresa Horta” (2009), artigo publicado por Marlise Vaz Bridi (USP), mencionado no presente projeto.

Em *A escrita feminina e feminista de Maria Teresa Horta*, Mirim Raquel Morgante Bittencourt analisou, na produção da década de sessenta até a última publicação na década de noventa, a presença do erotismo amoroso e o engajamento político social, como traços entrelaçados na evolução da escrita de Horta. Segundo a autora, ao abordar a relação binária entre masculino e feminino, a imagem das asas dos anjos e dos pássaros “remetem ao voo de liberdade das amarras da dicotomia sexual. A representação do voo está ligada à imagem da mulher” (BITTENCOURT, 2005, p. 8). A afirmação sugere as asas e o voo como representação da liberdade feminina ligada a sua sexualidade.

Quando menciona não mais a dicotomia masculino/feminino e sim a androginia presente nos anjos hortianos, Bittencourt expressa: “Simbolicamente há um rompimento das barreiras do sexo. No anjo, masculino e feminino estão juntos no mesmo ser. A sexualidade é alada como o anjo” (BITTENCOURT, 2005, p. 90). Complementa, explicando que “essa dualidade mexe com um tabu da sexualidade: a bissexualidade que vai nortear sempre a presença dos anjos” (BITTENCOURT, 2005, p. 90), problematizando a bissexualidade, no caso de seu estudo, da mulher.

Juliana Batista de Oliveira, em “Tatuagem da palavra: a educação sentimental do corpo no *corpus* poético de Maria Teresa Horta”, propôs uma forma diferente de olhar – ou, em suas palavras, “uma vertigem do olhar” – para o corpo feminino marcado pela palavra da cultura, do imaginário e do poder fálicos. A autora afirma que esse corpo é, no contexto da sociedade ocidental fundada no cristianismo, construído por um discurso masculino e patriarcal, dentro e fora da literatura, algo desconstruído por Horta em sua poética. A obra *Os anjos* não é o foco principal de sua pesquisa, mas ela analisa “Anjos mulheres – VI”, relacionando o movimento de voo à subversão do discurso misógino a respeito do sangue feminino, o mênstruo. Segundo ela:

A poetisa passeia confundindo ciclos lunares com ciclos menstruais. Ela reúne o cosmos (“espaços lunares”) com a matéria (“mênstruo”) num voo em que a liberdade parte diretamente dos corpos – o corpo tem asas. [...]

A palavra da mulher-fada e anjo [...] é doce, mas também é cortante, abre caminhos, borda frases de sangue contra as marcas da rubra cicatriz, tatuada no corpo por uma cultura misógina. (OLIVEIRA, 2006, p. 70).

Constância Lima Duarte é quem assina o prefácio da reunião de ensaios intitulada *O sentido primeiro das coisas*, no qual afirma que, desde a estreia no

campo da poesia, com *Espelho Inicial* (1960), Maria Teresa Horta “elegeu a liberdade como projeto poético e iniciou uma obra pautada na profunda reflexão dos direitos humanos, em especial os das mulheres” (DUARTE, 2015, p. 11-12). A afirmação aparece a respeito dos versos escolhidos para abrir seu texto, nele a voz poética de “Anjos mulheres” coloca-se: “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” (HORTA apud DURTE, 2015, p. 11)⁶. Para a autora, o projeto pautado na temática da liberdade, abrangendo poesia e prosa poética, guarda uma profunda coerência, própria da produção de Horta.

No texto, são citados *Minha senhora de mim*; *Novas cartas portuguesas*, escrito em coautoria com Maria Velho da Costa e Maria Isabel Barreno; *Cronista não é recado*; *Ambas as mãos sobre o corpo*; *Educação sentimental*; *Mulheres de Abril*; *Os anjos*; *Ema*; *Rosa sangrenta*; *Inquietude*; *Poemas do Brasil*; *As luzes de Leonor*, *As palavras do corpo*, *Poemas para Leonor*, *A dama e o unicórnio*; *Meninas*. A exemplo do que é recorrente na crítica literária voltada à obra da poeta, o livro *Minha mãe, meu amor* não aparece, assim como muito pouco se fala sobre a temática da maternidade, presente de forma mais intensa em algumas obras e menos em outras, mas significativa em sua produção.

Dentre os destaques da publicação, em “Os anjos de Maria Teresa Horta”, segundo Alexandre Bonafim, a escritora “consegue a proeza de carnalizar o intangível, de dar sangue e calor a seres diáfanos e etéreos que, alados, caem em pleno chão da página, revelando o estertor do desejo. [...] a poeta inova, erotizando, de maneira sublime” (BONAFIM, 2015, p. 17) a imagem dos anjos. A partir dessa observação, o autor analisa o erotismo e o desejo de romper limites relacionados ao prazer. Pelo aspecto andrógino dos anjos, também os limites dos gêneros masculino e feminino são questionados, com a exaltação da liberdade feminina. Para ele, através dos versos presentes na obra, “criamos asas repletas de delírio, em um mundo feito de amarras, prisões e preconceitos de todos os tipos. A poesia de Horta é um grito de liberdade” (BONAFIM, 2015, p. 24).

Seguindo a temática do erotismo, Fábio Mário da Silva, em “Entre o sagrado e o profano: uma leitura de *Os Anjos*, de Maria Teresa Horta”, parte do domínio

⁶ Versos presentes em HORTA, Maria Teresa. *Os anjos*. Lisboa: Litexa Portugal, 1983, p. 119-120 e HORTA, Maria Teresa. *Poesia reunida*. Lisboa: Dom Quixote, 2009, p. 544-545.

religioso e inicia sua escrita apontando as semelhanças entre os anjos bíblicos e os da poeta. Segundo ele são três os aspectos: "Expressam emoções (i) [...]. São dotados de inteligência (ii) [...]. Também demonstram que têm poder de escolha (iii)" (SILVA, 2015, p. 172). O autor afirma, no entanto, à semelhança de Bonafim, o erotismo como algo peculiar aos anjos hortianos, aproximando a escrita da autora de uma ideia de "sagrado" capaz de ultrapassar os limites da tradição religiosa judaico-cristã e indo ao encontro da ideia de "sublime". Segundo ele, é "algo para além das clivagens entre bem e mal, puro e impuro, permitido e interdito, intelectual e sensível" (SILVA, 2015, p.173), que guia ao êxtase e liberta o feminino das amarras da religião:

A obra hortiana subverte a ideia judaico-cristã referente ao estado de pureza virginal associado aos anjos, que os tornaria sagrados, revelando que o estado sacralizado dos anjos dar-se-á sob o ponto de vista do prazer carnal, espiritual e mental, no qual o "eu" humano feminino descobre os limites de prazer do seu corpo através de um êxtase, de uma vertigem dionisíaca. Assim, uma união transformadora revela não uma ambivalência no seu comportamento em relação ao contato com seres divinos, mas uma divinização, sem o pesar de uma imposição religiosa, que corresponde à ideia de sagrado inebriante e sublime (SILVA, 2015, p. 180).

Ana Santana Souza, autora do texto "Um pacto com aquilo que voa: viagem em companhia dos anjos de Maria Teresa Horta", relaciona o erotismo ao dizer poético, apoiando-se teoricamente nas ideias de "falanjo", desenvolvida por Magno (1990), e de "neutro", desenvolvida por Barthes (2003). O termo "Falanjo" une a fala e a experiência divina, sobrenatural, simbolizada no anjo, e, segundo a autora, "não é o resultado da fusão entre um e outro. É antes um terceiro termo não marcado; é o *it* da classificação pronominal da língua inglesa [...], terceiro sexo passional" (SOUZA, 2015, p. 60).

Por sua vez, a noção de "neutro" vai ao encontro daquilo que desvia o sentido, fugindo à norma, é o terceiro termo ao qual se recorre para desfazer, anular ou contrariar um binarismo. Segundo ela, partindo de Barthes e contrariando o próprio termo, "o Neutro não remete à neutralidade, à indiferença, mas sim a estados intensos, fortes, inauditos" (SOUZA, 2015, p. 61) e necessários para a quebra de paradigmas. Tanto um quanto outro remetem à poesia, à linguagem poética, em função do desejo pelo qual ambos são tomados. Da leitura de *Os anjos*, Souza apreende:

a afirmação do erotismo como um desligar-se da fixidez do chão, dos estereótipos, dos lugares demarcados, do médio. A linguagem erótica é o veículo, o transporte alado, as asas que conduzem um projeto em que a travessia, o trânsito, o deslizamento é o próprio ponto de chegada, isto é, não há chegada. [...] Os anjos são múltiplos e, como tais, seus voos riscam nos céus um traçado de linhas que se cruzam, se aproximam, se afastam, se contorcem, enfim. [...] sua firmeza está justamente em ocupar um lugar incerto, aberto aos céus e também aos chãos dos pátios e a todos os lugares ondem caiba um par de asas. E se esses lugares forem alcovas, fendas, se as asas partirem dos seios, não importa porque “não há nada/ que a nossa voz não abra”. (SOUZA, 2015, p. 70)

Em sua leitura, a autora compreende o erotismo como uma força capaz de transcender o que está posto, instituído, ou, como ela menciona, algo além “dos lugares demarcados”. O erotismo é, assim, o próprio movimento das asas, um movimento capaz de subverter os estereótipos e tabus relacionados ao feminino e a sua sexualidade.

Ana Luísa Amaral, em “Maria Teresa Horta: escrever ao lado, ou de um centro sem centro”, sobre a relação entre o erotismo, a escrita e o voo, declara

a importância na poesia de Maria Teresa Horta de seres e de gestos alados, que habitam a indefinição e a interrogação: os anjos, os pássaros, as bruxas, as feiticeiras, os que voam pelo ar e pelo éter, tal como as mãos voam pelo corpo, ou o corpo voa em direção ora a abismos ora ao outro falado no poema, ora ao próprio poema. Por isso, “[...] dizer do corpo/ o corpo de poesia/” são uma e a mesma coisa. E é de corpos habitados que se fala, não de corpos vazios – da mesma forma que as casas, imagem também recorrente em Teresa Horta, surgem habitadas, e são entendidas como lugares de exercício de proteção, lugar de gozo de corpos ao mesmo tempo habitados e insubordinados. O mesmo que dizer livres (AMARAL, 2015, p. 30-31).

A crítica literária e também poeta chama a atenção para o aspecto fantástico dos seres alados presentes na obra de Horta. Esses seres, habitantes de um espaço intermediário, pertencentes ao domínio do mistério, conduzem a um movimento imaginário pelo éter. Um voo relacionado, segundo ela, ao gesto das mãos femininas ao percorrer o próprio corpo, num processo de descoberta, guiado de pela imaginação, a qual possibilita o entendimento desse corpo como lugar de prazer e de insubordinação, ao mesmo tempo.

Tendo em vista o exposto acerca dos estudos mencionados, entendo que a construção poética das asas e do voo é predominantemente analisada pelo viés do discurso feminista, no sentido de afirmação da insubmissão da mulher em relação ao homem, ou seja, ao ser representativo do que é externo. Sua liberdade,

ou libertação das amarras relacionadas à sexualidade feminina, é algo que lhe permitiria certa liberdade na esfera político-social.

Motivada por inquietações a esse respeito – e principalmente por encontrar no fazer poético de Horta a construção de um feminino alado que se expressa por uma relação simbiótica e erótica com o próprio feminino, antes de colocar-se frente ao masculino –, optei por uma análise focada em forjar esse feminino e suas asas. A construção sugerida está presente na relação íntima entre *Minha mãe, meu amor* e *Os anjos*.

Nesse sentido, os estudos de Marlise Vaz Bridi são importantes por apresentarem leituras nas quais as duas obras citadas estão relacionadas, convergindo comigo não pela proposta de análise, mas com meu olhar sobre elas. Em “Maria, Maria”, texto datado de 1984, a autora analisa a então recém-publicada obra *Os anjos* (1983), de Maria Teresa Horta, e *5 espaços* (1983), de Maria Mello Giraldes, autora portuguesa estreante na época. Sobre “Anjos do amor – III”, a pesquisadora aponta:

Ainda que resguardada pelo universo do sonho, a mãe é deslocada de seu habitual peso mítico, franca e redutoramente sacralizado dentro da cultura ocidental. Dessacralizada, e exatamente por isso sacralizada ao avesso, a mãe é concebida como mulher, um corpo (o orgasmo da mãe) e não mais como ser amputado de sexualidade e prazer próprios. Porém, o que mais desperta a sensação de estranhamento é esse corpo se manifestar, em sua plenitude, na relação mãe/filha, o que estabelece um potencial de espelhamento mais profundo que o da mera identificação: a mãe renasce nas palavras da filha, a partir da filha que se sabe de corpo inteiro. (BRIDI, 1984, p. 210-211).

Mesmo antes da publicação de *Minha mãe, meu amor*, obra poética que desenvolve detalhadamente a relação entre os corpos de mãe e filha, nos capítulos nos quais se divide o livro (“A obscuridade – O cintilar”, “A luz”, “O alimento”, “O tato – O olhar”, “O contar (te)”, “O retomar (te)” e “O transfert”), Bridi aborda tal relação, antecipando também a intertextualidade entre uma obra e outra. A pesquisadora anunciou a futura publicação, a qual de fato aconteceu em 1986, ao dizer que consistiria “numa poética do atrevimento, onde se busca o mais além das palavras caladas desde o corpo (convivas do seu silêncio), onde se vasculha o representado nos interstícios dos subterrâneos atulhados pela expressão estrangeira à experiência feminina” (BRIDI, 1984, p. 209-210), estando a construção, ou criação

do feminino, na “relação mãe/filha – tema do livro a publicar” (BRIDI, 1984, p. 209-210).

Em artigo posterior, “Eco dos clássicos na poética de Maria Teresa Horta”, Marlise Bridi volta a mencionar as obras citadas quando analisa, em *Os anjos*, as “imagens catárticas da sexualidade feminina” fazendo referência à figura de Afrodite Celeste, complementando que estas “cultuam (implicitamente) Afrodite da Terra” (BRIDI, 2009, p. 42). A mesma conclui, expressando o seguinte:

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 (BRIDI, 2009, p. 42).

A obra de Maria Teresa Horta é vastamente povoada pelas imagens das asas e do voo, estas são constantemente lidas enquanto transgressão e liberdade sexual femininas, algo possível de ser relacionado àquilo que a pesquisadora coloca como o cerne de sua poética: a condição feminina, sua sexualidade e sua identidade. Assim como ela, observo em *Minha mãe, meu amor* o berço dessa criação – da poética, do feminino com suas asas, estando estas desenvolvidas em *Os anjos*.

1.2 “Anjos mulheres: o voo do corpo feminino na poesia de Maria Teresa Horta” ou meu primeiro estudo sobre as asas

O texto mencionado no título acima foi publicado em 2015 e é fruto dos meus estudos iniciais sobre a obra de Horta, quando a presença significativa das imagens de um feminino alado prendeu minha atenção pela primeira vez e dediquei um olhar inicial a elas. O ensaio teve como objetivo identificar e analisar as imagens referentes ao mito de Lilith, em *Os anjos*, a partir da expressão da sexualidade e da liberdade femininas.

Segundo nossa análise, “dos poemas de *Os Anjos* emerge um universo sensorial feminino, que instiga questionamentos acerca da liberdade da mulher, ligada a sua sexualidade”, assim, a autora “estimula o bater das asas do corpo, desenhando uma atmosfera de transgressão feminina” (GARCIA; MARTINS; 2015, n/p) por meio de imagens relacionadas às asas e ao voo. Através do arquétipo de Lilith, as análises foram desenvolvidas em uma relação direta com masculino, mais

especificamente em oposição a este. Um dos poemas analisados faz parte de “Anjos mulheres”, capítulo final de *Os anjos*:

Não somos violência
mas o voo

quando nadamos
de costas pelo vento

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

(HORTA, 1983, p.110)

Sobre ele, dentro do contexto do ensaio, desenvolvemos a ideia de que “há a representação da mulher a qual se recusa a aceitar que através dela o mal vem ao mundo” (GARCIA; MARTINS, 2015, n/p), a partir da voz poética que diz “Não somos violência/ mas o voo”. Acrescentamos, ainda:

Ao nadar de costas pelo vento, há um extremo esforço para alcançar tal liberdade, pois imposições foram feitas, o papel da mulher de servir ao homem foi definido nos primórdios, na criação divina, e a punição foi executada: Lilith foi excluída do paraíso, assim como a mulher que agiu motivada por sua libido, foi excluída do convívio em sociedade. É nesse início que voltam as mulheres em busca de suas próprias vozes. Mulheres que preferem o prazer e a luta por seu espaço, mesmo que, para isso, precisem recusar o seu lugar no paraíso, ao lado de algum Adão (GARCIA; MARTINS, 2015, n/p).

Como mencionado, a análise ancora-se num posicionamento determinado a enfrentar, a partir da ideia de transgressão do arquétipo lilithiano, o machismo presente na sociedade ainda hoje. As asas e o voo representam, por esse viés, a transgressão, abrindo espaço para a liberdade feminina também através da palavra:

A liberdade feminina é ainda a poesia, as asas relacionam-se ao fazer poético, a transgressão que se consegue através da palavra, no encadeamento das imagens expressas por “voo”, “poesia”, “sexo”, “sonho”. É pelo fazer poético, neste “voar”, que a voz feminina se expressa (GARCIA; MARTINS, n/p).

O excerto refere-se a um dos poemas finais da obra *Os anjos*:

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

(HORTA, 1983, p.119)

Na leitura apresentada, as asas representam a liberdade sexual feminina e impulsionam o voo da mulher, que também é o voo literário. É a expressão de sua voz, de sua feminilidade tanto tempo condenada pela simbologia do mal, associada ao feminino. Ainda segundo o referido texto, “Lilith representa o bater de asas de um anjo rebelde que ama, goza e se relaciona consigo, sem medo. A voz erótica presente na poesia de Horta propõe, através do voar, a liberdade feminina como um todo: sexual, social, literária, humana” (GARCIA; MARTINS, 2015, n/p).

Partindo do exposto, acolho a proposta desenvolvida no ensaio e apresento um outro olhar, pois, com o tempo e o amadurecimento da leitura, a recorrência de um direcionamento único, para o enfrentamento entre feminino e masculino, desencadeou em mim certa inquietação. O desconforto me fez buscar a origem dessas asas, as quais, em minha leitura atual, materializam-se na relação simbiótica entre o feminino mãe e o feminino filha, dentro do útero, nascendo, assim, o novo feminino alado. O aspecto complexo, essa espécie de nó do feminino, é anterior a sua relação com o masculino, que representa o externo. Esse feminino alça voo, mas se mostra sempre retornando ao momento original, mergulhando novamente no útero, para recriar-se e voar novamente. Nesse sentido, proponho um repensar da concepção de feminino, posta diretamente em posição antagônica ao masculino, sem que se olhe para a singularidade da relação existente só entre mulheres, relacionada à força criadora, geradora.

2. A FENOMENOLOGIA DE GASTON BACHELARD: UM EXERCÍCIO TEÓRICO DA LIBERDADE

2.1 Imaginação criadora: imagem poética e devaneio como resposta ao pensamento enrijecido

Nas horas de grandes achados, uma imagem poética pode ser o germe de um mundo, o germe de um universo imaginado diante do devaneio de um poeta⁷

Ao primeiro contato com as teorias relacionadas ao Imaginário, predominantemente de Gaston Bachelard, encontrei uma forma de olhar para a poesia, ou para a imagem poética, que vai ao encontro de como entendo o processo de construção de sentidos em textos poéticos, principalmente pela pluralidade desses sentidos a partir da linguagem simbólica, isto é, pela potência criadora desta. Gilbert Durand, tendo como sua base, dentre outros, Bachelard, organiza de forma didática concepções acerca da leitura de símbolos, através do exercício imaginativo.

Tornam-se pertinentes, no momento inicial deste trabalho, as contribuições de Durand, em *A imaginação simbólica*, sobretudo aquelas que abordam as formas de representação do mundo através da consciência, as quais ocorrem, segundo ele, direta e indiretamente. É compreendida como direta a representação que se dá pela ordem do sensível, pela percepção, e indireta aquela desenvolvida pela ordem da imaginação, pela memória. A memória atua por um processo no qual “o objeto ausente é re-presentado na consciência por uma imagem” (DURAND, 2000, p. 7), no sentido de ser transportado novamente ao presente, isto é, “re-presentificado” pelo movimento da imaginação. Seguindo ainda o pensamento do autor,

a consciência dispõe de diferentes graus de imagem [...], cujos dois extremos seriam constituídos pela adequação total, a presença perceptiva, ou pela inadequação mais extrema, isto é, um signo eternamente viúvo de significado, e veríamos que este signo longínquo não é mais do que o símbolo (DURAND, 2000, p. 8).

O presente texto é resultado de uma pesquisa fundamentada num horizonte de análise poética que exige o transcender daquilo que é sensível, perceptível, isto é, que necessita da transfiguração sucessiva das imagens poéticas, realmente

⁷ BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 1.

criando processos consecutivos e intermináveis de significação, ao fim dos quais se chega à revelação poética, ou epifania, como Durand denomina. Esse resultado é tão reconfigurável quanto as imagens iniciais do movimento, ou aquelas responsáveis por sua força criativa inicial.

A revelação apresenta-se ao fim do processo de transfiguração simbólica, no qual “o símbolo é recondução do sensível, do figurado, ao significado, mas também é, pela própria natureza do significado inacessível, epifania, isto é, aparição, através do e no significante, do indizível” (DURAND, 2000, p. 11). O significado no signo simbólico é preenchido indefinidamente por sua inadequação fundamental, ou seja, sua incapacidade de atingir o estado de objeto perceptível. Ele transborda do universo sensível para se manifestar na repetição incansável do ato epifânico.

Convergindo com o exposto, Paul Ricoeur (2000) apresenta a concepção do símbolo como algo que não pode ser trabalhado exhaustivamente no âmbito da linguagem conceitual, podendo ser compreendido como anterior ao conceito, uma vez que “a revelação fundamenta o dizer, e não inversamente” (RICOEUR, 2000, p.75). O símbolo é criador e criação ao mesmo tempo, é a própria força criadora da linguagem e seu resultado, pois “hesita na linha divisória entre o *bios* e o *logos*. Dá testemunho da radicação primordial do Discurso da Vida. Nasce onde a força e a forma coincidem” (RICOEUR, 2000, p. 71).

Partindo dos esclarecimentos iniciais, considero esta a melhor escolha teórica, uma vez que me proponho a compreender a relação simbiótica de corpos e almas⁸ femininas, no eixo tempo-espaco intrauterino. Essa espécie simbiose é algo anterior à própria linguagem e, portanto, possível de ser delineada através do exercício imaginário, num movimento de criação o qual possibilita legendar o aspecto indizível da relação complexa do início da vida – neste caso, especificamente do feminino.

Os estudos de Gaston Bachelard – filósofo, epistemólogo, matemático e também professor de física e química – fundamentam a pesquisa, predominantemente aqueles voltados à arte poética, comumente classificados como sua face noturna. Sua teoria constitui parte do germe que dá vida a este trabalho. Como contribuição, também se faz presente a forma de pensar o espírito científico, expressa pelo teórico em obras voltadas à epistemologia e à história das ciências, à qual se conferiu o nome de face diurna.

⁸O uso da palavra “alma” converge com a concepção de Gaston Bachelard. Segundo ele, a alma está ligada à imaginação criadora, é o princípio introspectivo da criação de imagens poéticas.

A obra bachelardiana ancora-se no início do século XX, no contexto da revolução científica promovida pela Teoria da Relatividade, de Albert Einstein. O autor desenvolve suas pesquisas e proposições acerca da filosofia das ciências – a historicidade da epistemologia e a relatividade do objeto – em consonância com a novidade presente no pensamento de Einstein. Sua forma de pensar a ciência rompe com o empirismo, pois seu objeto deixa de ser absoluto para estar em relação a algo. O espírito científico proposto por Bachelard nasce da descontinuidade, da ruptura com o senso comum e, dessa forma, o conhecimento ao longo da história não pode ser avaliado em termos de acúmulos e sim de rupturas, de reconfigurações. Em *A formação do espírito científico*, o autor apresenta o processo de reconstrução do saber científico. Segundo ele, esse saber

deve ser reconstruído a cada momento, [...] no âmbito dos problemas particulares. [...] sobre qualquer questão, sobre qualquer fenômeno, é preciso passar primeiro da imagem para a forma geométrica e, depois, da forma geométrica para a forma abstrata, ou seja, seguir a via psicológica normal do pensamento científico (BACHELARD, 2006, p. 13).

O processo, o qual segue a via natural do pensamento e culmina na abstração, parte quase sempre das imagens, “em geral muito pitorescas, da fenomenologia primeira” e, com dificuldade, as imagens são substituídas por “formas geométricas adequadas” (BACHELARD, 2006, p. 13). Estas são um estágio transitório para a forma abstrata, e sobre a geometrização há um comentário pertinente:

Não é de admirar que esta geometrização tão difícil e tão lenta apareça por muito tempo como conquista definitiva e suficiente para construir o sólido espírito científico, tal como se vê no século XIX. O homem apega-se àquilo que foi conquistado com esforço. Será necessário, porém, provar que essa geometrização é um estágio intermediário. (BACHELARD, 2006, p. 13-14)

Por muito tempo, e ainda hoje há fortes resquícios disso, aquilo estabelecido como conceito foi pautado em um pensamento fechado e enrijecido, construído com base no positivismo, sem admitir a via da abstração como via de produção de conhecimento científico. Segundo Bachelard, o espírito científico deve passar, necessariamente, por três estados:

1.º O *estado concreto*, em que o espírito se entretém com as primeiras imagens do fenômeno e se apoia numa literatura filosófica que exalta a Natureza, louvando curiosamente ao mesmo tempo a unidade do mundo e a sua rica diversidade;

2.º O *estado concreto-abstrato*, em que o espírito acrescenta à experiência física esquemas geométricos e se apoia numa filosofia da simplicidade. O espírito ainda está numa situação paradoxal: sente-se tanto mais seguro da sua abstração quanto mais claramente essa abstração for representada por uma intuição sensível;

3.º O *estado abstrato*, em que o espírito adota informações voluntariamente subtraídas à intuição do espaço real, voluntariamente desligadas da experiência imediata e até em polémica declarada com a realidade primeira, sempre impura, sempre informe (BACHELARD, 2006, p. 14).

A essa lei dos três estados do espírito científico, o teórico acrescenta uma espécie de lei dos três estados de alma, caracterizados por interesses:

Alma pueril ou mundana, animada pela curiosidade ingênua, cheia de assombro face ao mínimo fenômeno instrumentado, a brincar com a física para se distrair e conseguir um pretexto para uma atitude séria, acolhendo as ocasiões do colecionador, passiva até na felicidade de pensar;

Alma professoral, ciosa do seu dogmatismo, imóvel na sua primeira abstração, fixa para sempre nos êxitos escolares da juventude, repetindo, ano após ano, o seu saber, impondo as suas demonstrações, voltada para o interesse dedutivo, sustentáculo tão cômodo da autoridade;

Alma com dificuldades para abstrair e chegar à quinta-essência, consciência científica dolorosa, entregue aos interesses indutivos sempre imperfeitos, no arriscado jogo do pensamento sem suporte experimental estável; perturbada a todo o momento pelas objeções da razão, pondo sempre em dúvida o direito particular à abstração, mas absolutamente segura de que a abstração é um dever, o dever científico, a posse enfim purificada do pensamento do mundo! (BACHELARD, 2006, p. 15 -16).

Os estados do espírito estão diretamente relacionados aos estados de alma. Passividade e aceitação acerca da primeira experiência do mundo externo são aspectos comuns entre o *estado concreto* e a *alma pueril ou mundana*. A partir dessa primeira experiência do externo, há a sua representação como resultado da compreensão dogmática, mantendo-se no limite de uma espécie de reprodução dedutiva; esse aspecto une o *estado concreto-abstrato* à *alma professoral*. O *estado abstrato* e a *alma com dificuldades para abstrair e chegar à quinta-essência*, por sua vez, são exercício de liberdade e, ao se desprender da solidez do objeto no mundo e

da sua representação, dentro dos limites do conhecimento já produzido, a pesquisa científica torna-se realmente capaz de gerar o novo conhecimento.

Ao acessar o terceiro momento deste movimento, a mente ultrapassa os obstáculos epistemológicos, apontados por Bachelard como causas de inércia, estagnação e até regressão do processo científico: a realidade, pois “diante do real, aquilo que cremos saber com clareza ofusca o que deveríamos saber” (BACHELARD, 2006, p.20), e o senso comum, pois “a experiência comum não é de fato *construída*; quando muito, é feita de observações justapostas” (BACHELARD, 2006, p.17).

Minha intenção não é a de aprofundar sua face diurna, mas, como o autor menciona, seus estudos diurnos e noturnos mantêm uma relação paradoxalmente interessante: a relação entre o espírito e a alma, o masculino (*animus*) e o feminino (*anima*), respectivamente relacionados ao conceito e à imagem. Essa relação se dá na “nítida polaridade do intelecto e da imaginação” (BACHELARD, 2006, p. 50). Essa observação está em *A poética do devaneio*, obra voltada ao estudo da imaginação – face noturna do filósofo, posterior à outra. O autor afirma que tarde demais conheceu “a tranquilidade de consciência no trabalho alternado das imagens e dos conceitos, duas tranquilidades de consciência que seriam a do pleno dia e a que aceita o lado noturno da alma” (BACHELARD, 2006, p. 52). Segundo ele,

Quem se entrega com todo seu espírito ao conceito, com toda sua alma à imagem, sabe muito bem que os conceitos e as imagens se desenvolvem sobre duas linhas divergentes [...]. Talvez seja bom exercitar uma rivalidade entre a atividade conceitual e a atividade da imaginação. A imagem não pode fornecer matéria ao conceito. O conceito, dando estabilidade à imagem, lhe asfixiaria a vida (BACHELARD, 2006, p. 50).

O conjunto de sua obra é uma experiência da indivisibilidade psíquica, ela coloca em prática aquilo sugerido pelo autor quando diz ser “necessário amar os poderes psíquicos com dois amores diferentes quando se ama os conceitos e as imagens, os polos masculino e feminino da psique.” (BACHELARD, 2006, p. 52). Quando ele explora o universo conceitual, o do espírito, a vontade do exercício abstrato já se faz bastante presente, legendada pelos terceiros estágios, do espírito e da alma. Através da imaginação é que a abstração pode ser vivenciada – pela arte, pela poesia. Apresenta-se, então, a face noturna do teórico que explora, através do devaneio poético, as questões voltadas ao Imaginário, à alma.

O processo simbólico de transfigurações e ressignificações que culmina na epifania, explicado por Durand, é, para Bachelard, o devaneio poético. Em suas palavras, “o devaneio nos põe em estado de alma nascente” (BACHELARD, 2006, p.15), ele “reanima o mundo das primeiras palavras” (BACHELARD, 2006, p. 180), sendo o poeta responsável por dar ao objeto “o seu duplo imaginário, o seu duplo idealizado. Esse duplo idealizado é imediatamente idealizante” (BACHELARD, 2006, p. 168). O símbolo transcende os sentidos já conhecidos, pertencentes ao domínio semântico e também para além deste, de um objeto, tornando-se imediatamente idealizante, ou, proponho dizer, “criante”. Ele ativa imediatamente a imaginação criadora, a qual acontece em constante estado de introspecção, solidão, ou de alma nascente, como menciona Bachelard. O filósofo segue abrindo caminhos para a compreensão de tal estado:

O devaneio poético nos dá o mundo dos mundos. É um devaneio cósmico. Dá ao eu um não-eu que é o bem do eu: o não eu meu. É esse não-eu que encanta, e que os poetas sabem fazer-nos partilhar. Para o meu eu sonhador, é esse não-eu meu que me permite viver minha confiança de estar no mundo. Em face de um mundo real pode-se descobrir em si mesmo o ser da inquietação (BACHELARD, 2006, p. 13).

O devaneio poético pode ser entendido como o efeito vivenciado pelo leitor de poesia, também um criador, pois, como o autor menciona, há a intenção de “dar a todo leitor de poemas uma consciência de poeta” (BACHELARD, 2006, p. 16). Através do devaneio poético, do devaneio acordado, consciente, o leitor encontra-se com este “não eu meu”, que é o eu singular e interior da cada um, despido das convenções do eu social. Por intermédio da criação do poeta, o leitor experimenta o encantamento, a inquietação, e é conduzido pela imaginação, de forma a criar ou a recriar a si mesmo e o cosmos, a partir do poema: “O devaneio ‘poetiza’ o sonhador”⁹ (BACHELARD, 2006, p. 16).

Compreendido na inquietação desencadeada pelo devaneio poético de Bachelard, está o assombro, descrito por Octavio Paz ao falar sobre o estado poético, realizado na experiência de ser outro. Em suas palavras:

Não é uma presença natural. É outro. Está habitado pelo Outro. A experiência do sobrenatural é experiência do Outro. [...] Em sua forma mais pura e original, a experiência da “outridade” é

⁹Sempre que ele menciona “sonhador”, relacionando-o ao devaneio, faz referência ao sonho acordado e consciente, o devaneio poético. Isso fica esclarecido na introdução de *A poética do devaneio*.

estranheza, estupefação, paralisia do ânimo: assombro. [...] O mistério – isto é, a “inacessibilidade absoluta” – não é senão a expressão da “outridade”, esse Outro que se apresenta como algo que não é como nós, um ser que é também um não ser. E a primeira coisa que sua presença desperta é a estupefação. [...] É um rosto no qual afloram todas as profundidades, uma presença que mostra o verso e o reverso do ser (PAZ, 1982, p. 155-156).

Embora Paz não mencione Bachelard, anterior a ele, é quase impossível não notar a semelhança entre o “não eu meu” e esse “outro” revelado na experiência poética, segundo Paz. O “outro” que é capaz de mostrar “o verso e o reverso do ser”, ou seja, é um mediador do encontro do eu consigo mesmo, num movimento introspectivo, ambíguo, de ambivalência entre opostos. O autor afirma que “os estados de estranheza e reconhecimento, de repulsa e fascinação, de separação e união com o Outro, são também estados de solidão e comunhão do eu.” (PAZ, 1982, p. 161-162).

A experiência da “outridade” é o vivenciar do sobrenatural do próprio eu, é apreender o mundo “num ato de participação irredutível ao raciocínio lógico” (PAZ, 1982, p. 144-145), a partir da poesia. Ao desenvolver a ideia de revelação poética, Octavio Paz aborda o assunto através de exemplos da cultura oriental e menciona a experiência de acesso a “outra margem”. Ele apresenta esta experiência central do budismo pelas palavras de Hui-neng, chinês do século VII:

Aderir ao mundo objetivo é aderir ao ciclo do viver e do morrer, que são como ondas que se levantam no mar; a isso se chama: esta margem... Ao nos desprendermos do mundo objetivo, não há morte nem vida, e ficamos como água correndo incessantemente; a isso se chama: a outra margem (PAZ, 1982, p. 147).

A essa vivência ele dá o nome, também, de “salto mortal” e explica que nela está subentendida “uma mudança de natureza – é um morrer e um nascer. Mas a ‘outra margem’ está em nós mesmos” (PAZ, 1982, p. 148). Acessar a “outra margem” é, portanto, vivenciar a revelação poética, a epifania, pelo devaneio poético. É esse o caminho incessantemente percorrido pelo leitor de poesia.

Esse leitor é um sonhador de imagens poéticas e, segundo Gaston Bachelard, um criador da linguagem. O teórico faz a diferenciação entre devaneio e sonho, que em francês possuem o mesmo radical, diferenciando-se pela regência do feminino – devaneio ‘*rêveries*’ e do masculino – sonho ‘*rêves*’. Ao contrário do sonho noturno, o devaneio é o sonho acordado, no qual a consciência tem papel atuante

no trabalho com a linguagem poética, ou seja, é “quando a consciência imaginante cria e vive a imagem poética”, ato de “aumentar a linguagem, valorizar a linguagem, amar a linguagem” (BACHELARD, 2006, p. 5). Segundo ele,

Reanimar uma linguagem criando novas imagens, esta é a função da literatura e da poesia. [...] A imagem literária nos dá a experiência de uma criação de linguagem. Se examinamos uma imagem literária como uma consciência de linguagem, recebemos dela um dinamismo novo. Portanto, acreditamos ter a possibilidade, no simples exame das imagens literárias, de descobrir uma ação eminente da imaginação (BACHELARD, 2001, p. 5).

Trabalhar com literatura é instigante e lidar especificamente com o texto poético é desafiador, não raro a poesia é dita difícil, ininteligível. Realmente ela é capaz de colocar o leitor em puro estado de inquietação, sem respostas. Isso ocorre porque “o engajamento do ser imaginante é tal que ele deixa de ser simplesmente o sujeito do verbo adaptar-se. [...] a função do irreal vem arrebatando ou inquietar – sempre despertar – o ser adormecido nos seus automatismos” (BACHELARD, 1993, p. 18). A poesia não aceita a apatia, vivenciá-la faz despertar e, por sua vez, o despertar exige mais do que adaptação. Acrescento: exige, também, mais do que interpretação ou compreensão, pois ler poesia e apreender o mundo através dela é, para além de compreendê-lo, criá-lo através da imaginação.

2.2 Imaginação e matéria: a criação do *real* a partir do *irreal*¹⁰

Convergindo com as ideias expostas até aqui, proponho-me, enquanto leitora de poemas, a forjar a origem das asas e a criação de uma concepção do feminino, de um cosmos feminino, a partir de um olhar singular que nasce da leitura do fazer poético de Maria Teresa Horta. A fim de tornar mais claro o processo pelo qual desenvolvo as análises, são pertinentes os estudos bachelardianos a respeito da imaginação ligada à matéria. Segundo o autor, há, na mente humana, duas linhas de forças imaginantes diferentes:

¹⁰ O termo “irreal” está sendo usado no mesmo sentido em que Bachelard o apresenta: como algo que o senso comum apreende como não real, ou mentiroso, por ser fruto da criação abstrata, imaginativa. Na perspectiva desta pesquisa “real” e “irreal” são ambos significativamente reais, por isso em itálico. Importante ressaltar que, tratando-se das teorias literárias, a literatura, e nela a poesia, é ficção, e, por sua vez, a ficção é real pelo viés da verossimilhança.

Umam encontram seu impulso na novidade; divertem-se com o pitoresco, com a variedade, como o acontecimento inesperado. A imaginação que elas vivificam tem sempre uma primavera a descrever. Na natureza, longe de nós, já vivas, elas produzem flores.

As outras forças imaginantes escavam o fundo do ser; querem encontrar no ser, ao mesmo tempo, o primitivo e o eterno. Dominam época e história. Na natureza, em nós e fora de nós, elas produzem germes; germes em que a forma está encravada numa substância, em que a *forma é interna* (BACHELARD, 2002, p. 1).

Dessas forças imaginantes, originam-se, respectivamente, a imaginação formal e a imaginação material. A primeira, formal, a qual Bachelard relaciona ao florescimento, pode ser compreendida como aquilo que é ativado na mente no primeiro olhar para o texto poético, responsável pelo deslumbramento inicial da leitura, sendo mesmo a novidade na forma expressa pela linguagem a responsável por proporcionar tal sensação. No momento de aprofundamento dessa leitura, há a transcendência do sensível, tornando-se possível chegar ao germe, do qual o teórico fala. O germe consiste na substância, ou matéria, que rege a forma, é a força a partir da qual a forma tem origem. Essa matéria não é algo pronto e acabado à qual se tem acesso para poder proceder a análises poéticas, mas sim a própria força criadora presente no ser, no eu, e à qual este se conecta através da criação poética, em um processo simbólico.

Ambas, a imaginação formal e a imaginação material, atuam juntas. É possível compreender essa atuação como um processo no qual a imaginação material é a transcendência da primeira. Os cinco sentidos – visão, tato, audição, olfato e paladar – estão ligados à ordem do sensível, assim, eles serão, com frequência, responsáveis pelas primeiras sensações de encantamento, que, por sua vez, desencadeiam o devaneio. No devaneio, a imaginação material é quem assume a consciência, transcendendo o sensível e atingindo a potência criadora.

Embora atuando assim, em sequência – e isso se dá num instante, pois as imagens matérias transcendem de imediato as sensações –, cada uma dessas forças gera tipos diferentes de imagens. Segundo Bachelard, “a imagem percebida”, fruto da imaginação formal (também chamada por ele de reprodutora), e “a imagem criada”, fruto da imaginação material, “são duas instâncias psíquicas muito diferentes” (BACHELARD, 2001, p. 2) e estão relacionadas a funções psíquicas também distintas, a do real e a do irreal.

A imaginação criadora tem funções totalmente diferentes daquelas da imaginação reprodutora. Cabe a ela *essa função do irreal* que é psiquicamente tão útil como a *função do real* evocada tantas vezes pelos psicólogos para caracterizar a adaptação de um espírito a uma realidade marcada pelos valores sociais. Essa função do irreal irá reconhecer, precisamente, valores de solidão (BACHELARD, 2001, p. 2-3).

Enquanto o filósofo, voltado para as questões do Imaginário, afirma a importância das duas funções, há linhas de pensamento contrárias, para as quais a imaginação consiste em mentira ou distorção do real. Por esse viés, a ideia de imaginação enquanto potência criadora, capaz de criar a realidade através da *função do irreal*, não é compreensível. De fato, a princípio, esse ponto de vista pode parecer contraditório, pois “quando o real se faz presente [...], pode-se crer facilmente que a *função do real* descarta a *função do irreal*” (BACHELARD, 2001, p. 3). No entanto, ela se torna pertinente no momento em que são abandonados os automatismos e a atenção volta-se para “as pulsões inconscientes, as forças oníricas, que se extravasam sem cessar na vida consciente” (BACHELARD, 2001, p. 3), incidindo, portanto, na realidade marcada pelos valores sociais.

A ideia de que “as imagens materiais nos envolvem em uma efetividade mais profunda, por isso se enraízam em camadas mais profundas do inconsciente” e, assim, “substancializam um interesse” (BACHELARD, 2003, p. 3), instiga a pensar o movimento de criação no qual o irreal é impulso para a criação do real. O processo de devaneio, em princípio, pode ser erroneamente tomado como algo inútil, por envolver ideias de introspecção, exclusão em relação ao mundo objetivo, ou externo, e refúgio no inconsciente. Torna-se essencial, portanto, compreender qual o significado desses interesses substancializados pelas imagens materiais, mencionados por Bachelard. Eles estão relacionados à concepção de vontade, abordada por Octavio Paz. Segundo este,

tudo depende do que se entende por vontade. Primeiramente devemos abandonar a concepção estática das faculdades, assim como abandonamos a ideia de uma alma à parte. Não podemos falar de faculdades psíquicas – memória, vontades, etc. – como se fossem faculdades separadas e independentes. A psique é uma totalidade indivisível. Se não é possível traçar fronteiras entre o corpo e o espírito, tampouco o é discernir onde termina a vontade e começa a pura passividade. Em cada função estão presentes todas as outras. A imersão em estados de absoluta receptividade não implica abolição do querer (PAZ, 1982, 45-46).

O posicionamento de Paz, ao afirmar a psique como uma totalidade indivisível, auxilia no entendimento de que os estados de introspecção não se resumem à inercia. Tais estados fundam uma espécie de “nada” ativo pelo desejo, de passividade ativa, de um movimento realizado em repouso e transformado em profusão de imagens. Ainda segundo Octavio Paz:

Os estados passivos não são nada mais que experiências do silêncio, e o vazio nada mais é que momentos passivos e plenos: do núcleo do ser jorra uma profusão de imagens. [...] A passividade de uma zona provoca a atividade de outra e torna possível a vitória da imaginação ante as tendências analíticas, discursivas ou racionalistas. Em nenhum caso desaparece a vontade criadora (PAZ, 1982, p. 46-47).

Nesse mesmo sentido, Michael Hamburger, em *A verdade da poesia*, reafirma a indivisibilidade abordada por Paz, expressando que pensamento, sentimento e imaginação devem ser “interpretados como processo indivisível que, intrinsecamente, sempre foram” (HAMBURGER, 2007, p. 44). A forma como Hamburger explica o processo de leitura das realidades experimentadas e observadas vai ao encontro daquela como Bachelard desenvolve a imaginação formal, responsável por vivificar imagens percebidas. Segundo Hamburger:

A assimilação, na poesia, das realidades experimentadas e observadas, [...] é um processo aparentemente contrário à tendência à abstração, [...], ou à autonomia essencial da arte; no entanto, sempre que se escreveu grande poesia no século passado, ou em qualquer outro, os dois impulsos opostos se encontraram, a imaginação (ou a “interioridade”) fundiu-se de alguma nova forma com a experiência exterior (HAMBURGER, 2007, p. 44).

A partir da vivência das imagens percebidas, ou das realidades experimentadas, como coloca Hamburger, tem início o processo de abstração, o devaneio, inerente à arte, à poesia. É o processo pelo qual a passividade de uma zona da psique provoca a atividade de outra, movimento em que uma espécie de susto poético provoca uma profusão de imagens e a imaginação encontra-se em pleno êxtase, em plena atividade criadora. Segundo Michael Hamburger, sempre onde há poesia, a imaginação (ou a interioridade) funde-se com a experiência exterior, de alguma nova maneira. Gaston Bachelard, através da ideia de substancialização da imaginação, ilustra essa relação entre imaginação e experiência exterior. A substancialização condensa imagens nascidas em sensações tão distantes da realidade posta, que todo universo sensível está dentro da matéria imaginada. Assim,

o antigo dualismo do Cosmos e do Microcosmos, do universo e do homem, já não é suficiente para proporcionar toda a dialética dos devaneios relativos ao mundo exterior. Trata-se realmente de um Ultracosmos e de um Ultramicrocosmos. Sonha-se além do mundo e aquém das realidades humanas mais bem definidas (BACHELARD, 2003, p. 3).

O constante movimento de criação se faz presente, tornando a matéria imaginada real e maior diante da sensação que deu origem a ela. Esta, por sua vez, gera outra sensação, a qual se transfigura – pelo devaneio – em mais matéria imaginada, infinitamente, em um encadeamento de sustos poéticos. Nesse movimento, não só há a dialética metamorfoseando o eu e o externo, mas, para além, há a criação de múltiplos eus e múltiplos externos, ao mesmo tempo em que o homem e o universo tornam-se o mesmo. Pela imaginação, é possível estar além do mundo sensível, figurado, e estar, também, no ponto anterior às realidades já definidas, ou seja, estar em devaneio poético ou estado de “alma nascente”, estado no qual é possível acessar a substância primordial.

Cada uma das obras a comporem a chamada face noturna de Bachelard conta com textos introdutórios sobre imaginação e imagem poética. A reunião desses textos consiste em uma importante base para o entendimento a respeito do conceito “matéria”, esclarecendo a proposta fenomenológica de seus estudos acerca da imaginação. O autor menciona que a ideia de imaginação desenvolvida por ele pressupõe as exigências do método fenomenológico. Sua fenomenologia desdobra-se em direção aos quatro elementos cósmicos, a base ou a matéria alquímica da criação universal, antecipando: a terra, o fogo, a água e o ar. Esses elementos conduzem a análise proposta e estão desenvolvidos juntamente com ela, mas antes de pensá-los, é importante observar essa fenomenologia como algo fortemente ancorado a reflexões acerca do tempo e do espaço, os quais, por sua vez, têm uma relação interessante com a matéria, com a poesia e, mais especificamente, com o instante poético.

2.3 Instante poético: a intuição do tempo espacializado e descontínuo, o tempo original

A criação, o fenômeno, só é possível num tempo original: o instante poético, uma suspensão em relação ao tempo linear convencionalmente conhecido. Bachelard afirma a necessidade de estar “presente à imagem no minuto da imagem” (BACHELARD, 1993, p. 1), explicando que “se há uma filosofia da poesia, ela deve nascer por ocasião de um verso dominante, na adesão total a uma imagem isolada, muito precisamente no próprio êxtase da novidade da imagem” (BACHELARD, 1993, p. 1). Segundo ele, a exigência fenomenológica com relação às imagens poéticas

resume-se em acentuar-lhes a virtude de origem, em apreender o próprio ser de sua originalidade e em beneficiar-se, assim, da insigne produtividade psíquica que é a da imaginação. [...] O método fenomenológico obriga-nos a pôr em evidência toda a consciência que se acha na origem da menor variação da imagem. Não se lê poesia pensando em outra coisa. Desde que uma imagem poética se renova, mesmo em um só de seus traços, manifesta uma ingenuidade primordial (BACHELARD, 2006, p. 3-4).

A noção de originalidade, enquanto novidade, está diretamente relacionada à de tempo, pois a consciência somente acessa a menor variação da imagem, ou o seu início, se estiver presente em seu nascimento. Expressando-me mais assertivamente, se for a responsável pelo seu nascimento, pois ler poesia é um ato que vai além de observar imagens, é, também, dar vida a elas, por isso não se lê poesia pensando em outra coisa. Lê-se poesia com a consciência em tempo presente, suspensa num tempo no qual é possível gerar, criar. Não no passado, nem no futuro.

Em *A intuição do instante*, Bachelard realiza um estudo cuidadoso a respeito do tempo, explorando as ideias de Gaston Roupnel – para quem tempo é instante presente (filosofia do instante) – somadas às contribuições de Albert Einstein e sua teoria sobre relatividade. Constrói, partindo de Roupnel e Einstein, um contraponto a Henri Bergson, defensor do tempo enquanto sucessão linear (filosofia da duração), para chegar ao texto final do livro, no qual trata especificamente do instante poético.

Segundo Bachelard, “o tempo é uma realidade encerrada no instante e suspensa entre dois nada” (BACHELARD, 2010, p. 15), o passado e o futuro, e a ideia metafísica decisiva de Roupnel é a de que “o tempo só tem uma realidade, a do Instante” (BACHELARD, 2010, p. 15). No pensamento roupneliano, “somente o nada é realmente contínuo” (BACHELARD, 2010, p. 39). Por sua vez, “os instantes

são a um tempo doadores e espoliadores”, e uma novidade, sempre repentina, “não cessa de ilustrar a descontinuidade do Tempo” (BACHELARD, 2010, p. 18).

Para Bergson, o tempo é como uma linha reta dividida em instantes, na qual a sucessão destes constitui a duração, a continuidade. Esse pensamento é comumente aceito e difundido, e é compreensível que, de modo geral, haja uma espécie de apego à teoria bergsoniana, pois ela está entranhada em nossa linguagem:

Você diz, como todo mundo, que a hora dura sessenta minutos, que o minuto vale sessenta segundos. Acredita, pois, na duração. Não pode falar sem empregar todos os advérbios, todas as palavras que evocam o que dura, ou o que passa, o que espera. Em sua discussão, você é forçado mesmo a dizer: muito tempo, durante, enquanto. A duração está na gramática, na morfologia, tanto quanto na sintaxe (BACHELARD, 2010, p. 40).

De fato, as palavras existem e apresentam-se prontas, anterior ao pensamento, uma vez que pensamos através delas. As palavras estão aí, antes do esforço da mente para renovar um pensamento, mas quando há essa consciência, tem início o processo pelo qual é possível “deformar o sentido das palavras o suficiente para extrair o abstrato do concreto, para permitir ao pensamento evadir das coisas” (BACHELARD, 2010, p. 40). Nesse sentido, examinando mais a fundo o pensamento de Bergson, é possível compreendê-lo como uma ilustração didática de uma hipotética linha ordenando cronologicamente passado, presente e futuro, na qual o tempo está sempre passando, encadeando e encaixando perfeitamente os instantes. Sobressai-se um aspecto incômodo: o encadeamento, a fusão de um instante no outro.

Concordando com Bachelard, embasado no olhar de Roupnel, atento-me para uma das principais características do instante: a novidade – algo como um susto a desestabilizar e desfazer as possibilidades de perfeito encaixe, impedindo os instantes de fundirem-se um no outro, numa duração linear. Sobre o devir, contrariando as ideias de fluxo permanente, Bachelard o aborda pela ideia de descontinuidade do tempo e individualidade de cada instante. Segundo ele,

o permanente nunca há de explicar o devir. Se, pois, a novidade é essencial ao devir, tem-se tudo a ganhar atribuindo-se essa novidade ao próprio Tempo: não é o ser que é novo num tempo uniforme, é o instante que, renovando-se, remete o ser à liberdade ou à oportunidade inicial do devir. Aliás, por seu ataque, o instante impõe-se prontamente, inteiramente; ele é o fator da síntese do ser. Nessa

teoria, o instante salvaguarda necessariamente, portanto, sua individualidade (BACHELARD, 2010, p. 28-29).

O caráter de individualidade do instante encontra confluência na teoria de Albert Einstein, na qual Bachelard procura, e encontra, evidências de que “o instante, estabelecido com bastante precisão, permanece um absoluto” (BACHELARD, 2010, p. 32). Àquilo que o pensamento do físico dá o nome de relatividade é “*lapso* de tempo, é o ‘comprimento’ do tempo. Esse comprimento revela-se relativo a seu método de medição” (BACHELARD, 2010, p. 31). Com a relatividade, as provas externas de uma duração única, princípio claro de ordenação dos acontecimentos, são desestabilizadas. Essa reflexão é possível através, dentre tantos exemplos, deste:

Diz-se que, fazendo uma viagem de ida e volta no espaço a uma velocidade alta o bastante, reencontraríamos a Terra envelhecida alguns séculos, ao passo que teríamos marcado apenas algumas horas no relógio que levamos na viagem. Bem menos longa seria a viagem necessária para ajustar a nossa impaciência o tempo que Bergson postula como fixo e necessário para dissolver o torrão de açúcar no copo de água (BACHELARD, 2010, p. 31).

Para o filósofo, a relatividade se dá no lapso de tempo para sistemas em movimento, ou seja, um sistema que pressupõe atividade, acontecimento, profusão, transformação. Não é possível dissociar a relatividade temporal da intervenção de condições externas e internas de espaço, determinantes dos acontecimentos, em cada instante, de forma singular. É preciso “considerar o instante em seu estado sintético, como um ponto do espaço-tempo” (BACHELARD, 2010, p. 32).

A leitura de Bachelard a respeito da Teoria da Relatividade, de Einstein, questiona a ideia bergsoniana de duração uma vez que Bergson apoia-se em uma noção pura de tempo, num tempo não-espacializado. Por esse raciocínio, o espaço não interfere no acontecimento ou na transformação do ser. Segundo Bachelard, o ser é “uma síntese apoiada simultaneamente no espaço e no tempo. Ele é o ponto de encontro do lugar e do presente” (BACHELARD, 2010, p. 32). Por tal viés, o caráter temporal da duração não é suficiente para sustentá-la, pois para algo durar se faz necessário o acontecimento. Este, por sua vez, é possível em um determinado espaço, uma vez que o espaço é o responsável pelo aspecto material do acontecimento. Ainda segundo Bachelard, “o complexo espaço-tempo-consciência é o atomismo de tripla essência, é a mônada afirmada em sua tripla solidão, sem comunicação com as coisas, sem comunicação com o passado, sem

comunicação com as almas alheias” (BACHELARD, 2010, p. 38), ou seja, é o atomismo de um instante de introspecção, criador no e de tempo, no e de espaço.

Dessa forma, torna-se interessante o estudo sobre o “tempo local”, o tempo das “durações individuais, vividas na intimidade da consciência” (BACHELARD, 2010, p. 32). Essa vivência da intimidade da consciência (o vivenciar do ser), suspensa no ponto de convergência do espaço aqui e do tempo agora, só acontece no instante em que há surpresa e, por consequência, há atenção voltada a algo desconhecido, como aponta o filósofo:

A atenção nasce sempre de uma coincidência. A coincidência é o mínimo de novidade necessário para fixar nosso espírito. [...] Requer-se o novo para que o pensamento intervenha, requer-se o novo para que a consciência se afirme e a vida progrida. [...] a novidade é, evidentemente, sempre instantânea (BACHELARD, 2010, p. 37-38).

Esse movimento criativo, de afirmação de consciência e progressão da vida, aponta para a concepção de “duração-riqueza”, num contraponto à de “duração-extensão”. À duração-riqueza, Bachelard, a quem pertence essas expressões, dá uma importância decisiva:

Pode-se ver que ela leva em conta não apenas os fatos, mas também, e sobretudo, as ilusões – o que psicologicamente falando, é de uma importância decisiva, porque a vida do espírito é ilusão antes de ser pensamento. [...] nossas ilusões constantes, incessantes reencontradas, já não são ilusão pura e, ao meditar em nosso erro, nos aproximamos da verdade (BACHELARD, 2010, p. 47).

A palavra ilusão pode, no contexto expresso pelo filósofo, ser concebida como imaginação, constituindo a riqueza dessa duração, a duração do instante. Nas palavras de Bachelard, em relação ao pensamento: “é por lampejos irregulares que ele utiliza a vida” (BACHELARD, 2010, p. 47) e “sentimos então um surdo sofrimento quando saímos *em busca dos instantes perdidos*” (BACHELARD, 2010, p. 47). Ao que Bachelard chama de lampejos irregulares, entendo como suspensões espaço-temporais, responsáveis por suscitar os conhecidos e repentinos *insights*, os quais rapidamente se desfazem deixando uma sensação de que algo diferente aconteceu, algo como uma revelação. Esses são instantes nos quais a consciência está presente, no aqui e no agora, realmente ativa, despida dos automatismos do tempo e do espaço já conhecidos, para criar e vivenciar os seus próprios.

Tão repentinamente quanto se revelam, esses instantes se desfazem e, como menciona o autor, há tentativas de retorno a eles, a fim de que a revelação seja

mantida. O movimento de ir em busca, de lembrar, não leva àquela revelação em si, ou ao seu aspecto concreto, mas é possível reviver o “instante perdido” através de outros instantes, através do movimento realizado pela memória, algo que soma à presente discussão outros dois pontos importantes, relacionados ao tempo: o passado e o futuro.

Ambos constituem maneiras de olhar para o presente, uma de instantes acabados e outra de instantes esperados, que podem ser, respectivamente, revividos e projetados – dois movimentos da imaginação, relacionados ao hábito.

Segundo Bachelard:

o ser é um lugar de ressonância para os ritmos dos instantes e, como tal, poder-se-ia dizer que ele tem um passado como se diz que um eco tem uma voz. Mas esse passado não passa de um hábito presente, e esse estado presente do passado é ainda uma metáfora. [...] o hábito não está inscrito numa matéria, num espaço. [...] O hábito, que para nós é pensamento, é demasiado aéreo para ser registrado, demasiado imaterial para dormir na matéria. É um jogo que continua [...]. Naturalmente, do lado do futuro, o ritmo é menos sólido. Entre os dois nada, ontem e amanhã, não há simetria. [...] o passado é uma voz que encontrou um eco. Damos uma força ao que já não passa de uma forma, ou melhor, damos uma única forma à pluralidade de formas. [...] o passado assume então o peso da realidade. O futuro, por tenso que seja nosso desejo, é uma perspectiva sem profundidade. Não tem verdadeiramente nenhum vínculo sólido com o real. Daí dizemos que ele está no seio de Deus (BACHELARD, 2010, p. 52-53).

A clara referência à ideia de criação relacionada ao futuro converge com a facilidade de compreender a projeção como ato imaginativo, uma vez que o desejo se movimenta em meio à pluralidade de formas possíveis, embora haja a vontade de tornar algo objetivo. Em relação ao passado, como há um vínculo sólido com o instante já vivido, há uma tendência de reviver esse instante de uma única forma, pelo hábito ou, pode-se dizer, apego, mas a lembrança, assim como a projeção, também é movimento criativo.

Antes de lançar-me especificamente ao instante poético, apresento algumas proposições de Gaston Bachelard, partindo do domínio da ciência contemporânea. Essas proposições fortalecem de maneira instigante a intuição do tempo descontínuo. Sobre a energia atômica, sua contabilidade é feita “empregando-se mais a aritmética do que a geometria” (BACHELARD, 2010, p. 53), exprimindo-se “mais com frequências que com durações, e a linguagem em *quantas vezes* suplanta pouco a pouco a linguagem em *quanto tempo*” (BACHELARD, 2010, p. 53).

Igualmente interessante é observar os paralelos entre o problema da existência positiva do átomo e sua manifestação sempre instantânea, o que dirige à interpretação sobre os fenômenos da radiação. Segundo o filósofo:

O átomo só existe no momento em que muda. Se acrescentarmos que essa mudança se dá de maneira brusca, tenderemos a admitir que todo o real se condensa no instante; deveríamos medir sua energia utilizando não velocidade, mas impulsões. [...] O átomo, quando deixa de irradiar, passa a uma existência energética de todo em todo virtual; não despende mais nada, a velocidade de seus elétrons não usa nenhuma energia; não economiza tampouco, nesse estado virtual, um potencial que ele poderia liberar após um longo repouso. [...] é apenas uma regra do jogo, inteiramente formal que organiza meras possibilidades. A existência retornará ao átomo com a chance; noutras palavras, o átomo receberá o dom de um instante fecundo, mas o receberá por acaso, como uma novidade essencial, de acordo com as leis do cálculo das probabilidades, porque é preciso que cedo ou tarde o Universo tenha, em todas suas partes, a partilha da realidade temporal, porque o possível é uma tentação que o real sempre acaba por aceitar. (BACHELARD, 2010, p. 54-55).

Bachelard busca um princípio de causalidade, melhor expresso “na linguagem da numeração dos atos que na linguagem da geometria das ações que duram” (BACHELARD, 2010, p. 55), para defender uma libertação pela intuição do tempo descontínuo, ou do instante. A palavra libertação justifica-se pela automatização com a qual a intuição do contínuo é exercida, sendo “indubitavelmente útil interpretar as coisas com a intuição inversa” (BACHELARD, 2010, p. 55), multiplicando intuições diferentes na base da filosofia e da ciência.

Essa experiência, de uma espécie de meditação da descontinuidade temporal, é possível através da imagem poética. É o momento, portanto, de explorar os domínios do instante poético e do instante metafísico, uma vez que, segundo Gaston Bachelard, “a poesia é uma metafísica instantânea. [...]. Se segue simplesmente o tempo da vida, ela é menos do que esta; só pode ser mais que a vida, imobilizando-a”. (BACHELARD, 2010, p. 93). Acrescenta que “é para construir um instante complexo, para atar, nesse instante, simultaneidades numerosas, que o poeta destrói a continuidade simples do tempo encadeado”, apresentando em todo verdadeiro poema os elementos de um “tempo interrompido, de um tempo que não segue a medida” (BACHELARD, 2010, p. 94). O instante poético é representado verticalmente, sugerindo uma suspensão, imobilizando a vida e tangenciando-a em direção à profundidade e à altura:

É no tempo vertical – descendo – que se escalonam as piores dores, as dores sem causalidade temporal, as dores agudas que atravessam um coração para nada, sem jamais enlanguescer. É no tempo vertical – subindo – que se estabiliza a consolação sem esperança, essa estranha consolação autóctone, sem protetor (BACHELARD, 2010, p. 97-98).

Abre-se, assim, um espaço que não caberia na horizontalidade linear do tempo encadeado. Nesse sentido, optei por apresentar, antecipando a análise poética, o poema inaugural do capítulo I “A obscuridade – O cintilar”, da obra *Minha mãe, meu amor*, como exemplo. O poema traz a expressão desse tempo vertical profundo, ou tempo espacializado. No instante poético, abre-se um espaço onde, através da profusão de imagens, há acontecimentos criados pela memória, num movimento de imaginação. O eu lírico anuncia sua vontade de contar – “detalhadamente”, “minuciosamente”, “simplesmente” – sobre seu espaço de origem, o útero materno, dirigindo-se à própria mãe:

Contar-te-ei detalhadamente
o espaço

onde cresci
dormi
dentro de ti

e aquele outro espaço – laço
atado ao coração

Contar-te-ei minuciosamente
o espaço

o aço
do sangue
da saliva e dos ossos

Daquilo que os teus olhos
viam
viajavam dentro e se encontravam
desencontravam com os meus

Os teus

Contar-te-ei
o espaço

encontrando entre as tuas
duas ancas
o embalo o berço

encostada mansamente
a escutar o ar
passando em teus cabelos

Contar-te-ei simplesmente
o espaço

sem desejar recordar
esquecê-lo

Passando da obscuridade do sussurro
ao rasgão

(HORTA, 1986, p. 19-21)

Para além da repetição da palavra “espaço”, chama a atenção a forma como os verbos e seus tempos conduzem o poema, construindo esse espaço. O espaço pode ser concebido, de acordo com Juan-Eduardo Cirlot, como “uma região intermediária entre o cosmos e o caos. Como âmbito de todas as possibilidades é caótico, como lugar das formas e das construções é cósmico” (CIRLOT, 1984, p. 233). Segundo ele, a relação entre o espaço e o tempo constitui um dos meios para dominar a natureza rebelde do espaço. Na quinta estrofe, eu lírico iguala o espaço, anunciado na quarta, à imagem do aço do sangue, da saliva e dos ossos, a qual lida através dos símbolos apresentados, vai ao encontro daquela região intermediária entre o caótico e o cósmico.

O aço é uma liga metálica de ferro e carbono, portanto esse espaço é a liga que une e inter-relaciona sangue, saliva e ossos. O sangue é universalmente considerado o veículo da vida e, para J. Chevalier e A. Gheerbrant, “corresponde, ainda, ao calor, vital e corporal, em oposição à luz, que corresponde ao sopro e ao espírito. Dentro da mesma perspectiva, o sangue – princípio corporal – é veículo das paixões” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2003, p. 800).

Por sua vez, o osso, complementando o contexto corporal do sangue, possui uma simbologia ao mesmo tempo de firmeza e de resistência, pois é “o esqueleto do corpo, seu elemento essencial relativamente permanente” (CHEVALLIER; GHEERBRANT, p. 666), e da ascese, da superação da noção de vida e morte, do acesso à imortalidade, tanto que alguns povos acreditam “que a alma reside nos ossos” (CHEVALLIER; GHEERBRANT, p. 666). Nesse sentido, para Cirlot, o osso é “símbolo da vida reduzida ao estado de germe” (CIRLOT, 1984, p. 434).

A saliva, segundo J. Chevalier e A. Gheerbrant, possui “um poder mágico ou sobrenatural de duplo efeito”: criatividade e destruição. Quando “misturada às operações da palavra, assume a virtude desta” (CHEVALIER; GUEERBRANT, 2003, p. 799). A saliva torna possível, no dizer poético, esse espaço vital do corpo e da alma.

Destacam-se, no poema, os verbos no pretérito imperfeito do indicativo – “viam”, “viajavam”, “encontravam” e “desencontravam” – presentes na sexta estrofe, alargando espaço. Esse espaço teve seu início delineado pelos verbos “cresci” e “dormi”, pretérito perfeito, presentes na segunda estrofe, e adquire um aspecto que expande o instante descontínuo através do movimento, transformando o útero em tempo vertical, espacializado. O movimento, como é possível apreender na voz da filha, é de união e ambivalência. Ao anunciar “o espaço // Daquilo que os teus olhos / viam / viajavam dentro e se encontravam / desencontravam com os meus // Os teus”, o espaço ganha o movimento dos corpos – e das almas – ao se entreolharem, se entrelaçarem, no desencontro.

J. Chevalier e A. Gueerbrant chamam a atenção para a função do olho, de recepção da luz, que transcende da luz física para a espiritual, relacionando os olhos à alma. Segundo seus estudos:

o olhar é carregado de todas as paixões da alma e dotado de um poder mágico, que lhe confere uma terrível eficácia. [...] é o instrumento das ordens interiores: ele mata, fascina, fulmina, seduz, assim como exprime. [...] aparece como símbolo e instrumento de uma revelação. Mais ainda, é um reator e um revelador recíproco de quem olha e de quem é olhado. O olhar de outrem é um espelho que reflete duas almas (CHEVALIER; GUEERBRANT, p. 653).

Esse movimento de reconhecimento, de transformação e de revelação, cria, também, “aquele outro espaço – laço / atado ao coração”, versos sugestivos do vínculo afetivo do início do feminino, anterior à linguagem. Esse espaço-laço dá vazão ao movimento criativo da memória deste eu lírico. Essa voz constrói, por meio do desejo paradoxal de recordar esquecendo, expresso na penúltima estrofe, não só a obra *Minha mãe, meu amor*, mas também o reflexo desta em *Os anjos*. Essa construção acontece no retorno imaginário do feminino alado ao seu ponto espaço-tempo original, o útero, ou esse “espaço – laço” onde está a energia de sua criação e de sua existência. Apresenta-se assim um exemplo em que “as simultaneidades, ordenando-se, provam que o instante poético tem uma perspectiva metafísica” (BACHELARD, 2010, p. 94).

Essa perspectiva se expressa pela relação harmônica de contrários que transcendem da “antítese” para a “ambivalência”. Em um instante vive-se “os dois termos de suas antíteses. O segundo termo não é evocado pelo primeiro. Os dois termos nasceram juntos” (BACHELARD, 2010, p. 95). Vivenciar o instante poético é como abrir uma fenda no eixo tempo-espaco conhecido, para adentrar a natureza ambivalente e primordial do ser. Segundo Bachelard:

No instante apaixonado do poeta, há sempre um pouco de razão; na recusa racional, resta sempre um pouco de paixão. As antíteses sucessivas agradam ao poeta. Mas, para o encantamento, para o êxtase, é preciso que as antíteses se contraiam em ambivalência. Surge então o instante poético... [...] uma ambivalência excitada, ativa, dinâmica. O instante poético obriga o ser a valorizar e desvalorizar. No instante poético o ser sobe e desce, sem aceitar o tempo do mundo, que reduziria a ambivalência à antítese, o simultâneo ao sucessivo (BACHELARD, 2010, p. 94-95).

Os aspectos de encadeamento das antíteses e de sucessão, em comparação à poesia, fazem parte do domínio da prosa. Autores como Gaston Bachelard e Octavio Paz, predominantemente aqui presentes, e também Edgar Morin, ressaltam a diferença entre a linguagem prosaica e a linguagem poética. Segundo Morin, em “qualquer que seja a cultura, o ser humano produz duas linguagens a partir de sua língua: uma racional, empírica, prática, técnica; outra, simbólica, mítica, mágica” (MORIN, 1999, p. 35). É possível relacionar a linguagem prosaica à filosofia da duração – do tempo contínuo – e a linguagem poética à filosofia do instante – do tempo descontínuo.

Em *Amor, poesia, sabedoria*, o teórico aborda o equilíbrio instável entre a prosa, a qual organiza a vivência do cotidiano convencionalizado como real, e a poesia, responsável por instaurar o êxtase sem amarras do imaginário. Especificamente no ensaio “A fonte de poesia”, encontra-se desenvolvida a relação entre os dois estados originados a partir de cada uma das linguagens: “O primeiro, também chamado de prosaico, no qual nos esforçamos por perceber, raciocinar, e que cobre grande parte de nossa vida cotidiana. O segundo estado, que se pode justamente chamar de “estado segundo”, é o estado poético” (MORIN, 1999, p. 36).

Para Morin, “poesia-prosa” – assim escrito por ele de maneira indivisível – constituem o tecido da vida e, por isso, o homem habita a terra poética e prosaicamente, de modo simultâneo. Porém, há alguma dificuldade no vivenciar dessa simultaneidade uma vez que houve o distanciamento em relação ao modo de

vida nas sociedades arcaicas. Cotidianamente, “o trabalho era acompanhado por cantos e ritmos, e enquanto preparava-se a farinha nos pilões, cantava-se ou utilizava-se esses mesmos ritmos” (MORIN, 1999, p. 37). O autor cita também as pinturas pré-históricas representativas dos ritos de encantamento da caça. Esses exemplos afirmam a rotina como algo intrinsecamente ligada à arte, num movimento ambivalente e complementar entre pragmatismo e imaginação, na vivência dos dois estados entrelaçados.

Houve, segundo ao autor, duas rupturas as quais culminaram na disjunção entre estados da prosa e da poesia – relegando-a unicamente ao divertimento, ou “passatempo” – nas sociedades contemporâneas ocidentais:

A primeira ocorreu a partir da Renascença, quase se desenvolveu uma poesia cada vez mais profana. Ocorreu, igualmente, a partir do século XVII, uma outra dissociação entre uma cultura dita científica e técnica e uma cultura humanista, literária, incluindo a poesia. Foi a partir dessas duas dissociações que a poesia autonomizou-se e tornou-se estritamente poesia. Separou-se da ciência, da técnica e, evidentemente, da prosa (MORIN, 1999, p. 37).

Morin faz uso de adjetivos como monetarizado, cronometrado, parcelarizado, compartimentado, atomizado e econômico-tecnoburocrático para descrever um modo de vida (e de pensamento) que se expandiu, articulando-se à expansão da “hiperprosa”¹¹. Segundo ele, diante dessas condições, essa “invasão da hiperprosa cria a necessidade de uma hiperpoesia” (MORIN, 1999, p. 40), capaz de colocar o ser num estado segundo, no estado poético.

Como mostra o exposto, as ideias de Edgar Morin convergem com as de Bachelard. Este apresenta três ordens de experiências sucessivas que desacorrentam o ser encadeado no tempo horizontal, ou seja, colocam o ser em estado poético, suspenso no instante poético. São elas:

- 1) habituar-se a não referir o tempo próprio ao tempo dos outros – romper os contextos sociais da duração;
- 2) habituar-se a não referir o tempo próprio ao tempo das coisas – romper os contextos fenomênicos da duração;
- 3) habituar-se – duro exercício – a não referir o tempo próprio ao tempo da vida; não mais saber se o coração bate, se a alegria avança – romper os contextos vitais da duração (BACHELARD, 2010, p. 96).

¹¹Hiperprosa, para Edgar Morin: o termo está ligado ao estado prosaico, também chamado de estado primeiro (o da percepção, do raciocínio, do cotidiano) que, por sua vez, vem da linguagem prosaica (racional, empírica, prática, técnica).

A partir desses novos hábitos, é possível, para o ser, vivenciar a poesia no sentido de “alcançar a referência autossincrônica no centro de si mesmo” (BACHELARD, 2010, p. 96), fazendo com que a duração horizontal se desfaça e o tempo já não corra. Ele passa a jorrar, transformando-se em profusão de imagens, num instante estabilizado.

A descontinuidade é caracterizada não pela fragmentação da duração, mas pela profusão de instantes. Em cada um dos instantes, abre-se um espaço e nele há um acontecimento. Há, assim, a configuração de um tempo espacializado e em movimento. Esse tempo de instantes repetidos, que possibilita a “continuidade do descontínuo”, nada mais é do que o ritmo, responsável pela profusão de imagens materiais e tão caro quando o assunto é poesia.

O assunto tempo é desenvolvido de modo semelhante em *A dialética da duração*, especificamente no ensaio intitulado “A ritmanálise”. Nesse ensaio, Bachelard percorre áreas como a química, a física e a biologia, relacionando-as à experiência lírica, através de observações acerca dos ritmos. O desenvolvimento de ideias que abrangem diferentes áreas, indo além das teorias literárias, tornam-se interessantes para pensar a poesia e seu poder de suspensão temporal e criação, também para além da literatura, abrindo caminhos para pensar a vida, também através do estado poético.

2.4 Ritmanálise: uma psicanálise através dos ritmos

Ritmanálise é o título de uma obra escrita por Alberto Pinheiro dos Santos, professor de Filosofia na Universidade do Porto, e publicada em 1931. O termo sugere uma psicanálise através dos ritmos, através de uma vida rítmica, de um pensamento rítmico, assim como de uma relação rítmica entre atenção e repouso.

No ensaio intitulado “A ritmanálise”, Gaston Bachelard observa a ressonância dos temas abordados por Pinheiro dos Santos em sua tese sobre a experiência do ritmo, vivenciada por meio do estado lírico. O filósofo aborda, em seus estudos sobre a fenomenologia rítmica, os pontos de vista percorridos por Pinheiro dos Santos – as perspectivas material, biológica e psicológica. A abordagem bachelardiana tem a finalidade de demonstrar que os largos ritmos naturais podem

ser resgatados, ou revividos, pelo viés do espírito (intelecto), na experiência do estado lírico. Segundo ele,

o enquadramento da vida humana nesses grandes ritmos naturais fixa mais a felicidade do que o pensamento. O espírito tem necessidade de limites mais apertados e se, como acreditamos, a vida intelectual deve transformar-se – falando do ponto de vista físico – na vida dominante, se o tempo pensado deve dominar o tempo vivido, é preciso que nos dediquemos à procura de um repouso ativo [...]. Esse repouso ativo, esse repouso vibrado, corresponde [...] ao estado lírico (BACHELARD, 1988, p. 133).

Antes de chegar propriamente nessa vibração presente no estado lírico, Bachelard constrói seu texto através de conhecimentos presentes em diferentes áreas. Para ilustrar esses grandes ritmos naturais, ele parte de um dos mais importantes princípios da física contemporânea: “a matéria se transforma em radiação ondulatória e a radiação ondulatória se transforma reciprocamente em matéria” (BACHELARD, 1988, p. 119), num movimento em que a matéria só é possível pela vibração, sendo “impossível conceber a existência de um elemento de matéria sem acrescentar a esse elemento uma frequência determinada. [...] A energia vibratória é a energia de existência” (BACHELARD, 1988, p. 120). O exemplo a seguir ilustra essa energia vibratória original, invisível: “A eletricidade é paga por quilowatt-hora, o carvão por tonelada. Mesmo assim, são as vibrações que nos aquecem e iluminam nossas casas” (BACHELARD, 1988, p. 119).

O autor menciona, explorando os exemplos desse ritmo, ou seja, dessa frequência vibratória, a forma como age a homeopatia, tomando por base a maneira como Pinheiro dos Santos interpreta o fato homeopático: “Para ele, a assimilação é menos uma troca de substâncias do que uma troca de energia. [...] É no momento em que a substância é gasta, é destruída, que se deve perceber sua ação” (BACHELARD, 1988, p. 122). Segundo Bachelard:

nas visões da biologia ondulatória, é impossível para uma substância agir se ela não se *temporaliza* sob forma vibratória, consecutivamente a sua destruição. Posta em reserva, ela é bloqueada no espaço inerte. Só age onde ela está, ou seja, sobre ela própria. Para sair fora de si mesma, terá de propagar-se, e ela só se poderá propagar ondulatoriamente. A ação externa é necessariamente uma ação vibrada. [...]. É sempre ao período de ativação, pois, que se deve retornar para compreender a ação de um alimento ou de um remédio. [...] é de ritmo em ritmo, mais do que de coisa em coisa, que se deve apreciar as ações terapêuticas (BACHELARD, 1988, p. 123).

Essa visão geral contribui para explicar o fato homeopático, pois a destruição, ou a temporalização necessária à vibração, a qual, por sua vez, causa o efeito dessa substância, está na sua ultradiluição. Há, nesse caso, também, a aplicação do princípio da física contemporânea, pois há “uma exata reversibilidade da matéria à ondulação e da ondulação à matéria” (BACHELARD, 1988, p. 125). Nesse sentido, é possível entender o papel da micro-substância como o de dar início a vibrações biológicas naturais. Bachelard passa da observação de exemplos, pode-se dizer, microscópicos para a dos largos ritmos que marcam a vida, através do seu tempo natural:

Que tenhamos um interesse físico em nos adaptar bem rigorosamente aos ritmos vegetais, é um fato cada vez mais evidente depois que conhecemos a especificidade das vitaminas: a época dos morangos, a época dos pêssegos e das uvas são ocasiões de renovação física, de acordo com a primavera ou com o outono. O calendário das frutas é o calendário da ritmanálise. A ritmanálise procura em toda parte ocasiões para ritmos. Ela tem confiança de que os ritmos naturais se correspondem ou que podem superpor-se facilmente, um conduzindo o outro. Ela nos previne assim sobre o perigo que há em viver no contratempo, desconhecendo a necessidade fundamental das dialéticas temporais (BACHELARD, 1988, p. 133).

O perigo de viver no contratempo é o perigo de viver somente no tempo cronológico, encadeado e linear, que mantém o ser afastado dos ritmos naturais. Os ritmos usados como exemplos têm em comum com o estado lírico, experimentado pela psique, as constantes ocasiões de renovação, ou seja, a repetição incessante de períodos, ou instantes, de ativação. Segundo o teórico, a energia espiritual (intelectual), dentre as energias vitais, é aquela “que está mais perto da energia quântica e ondulatória. É aquela para quem a continuidade e a uniformidade são as mais excepcionais, mais artificiais. [...] Quanto mais o psiquismo ascende, mais ondula” (BACHELARD, 1988, p. 126).

O termo ritmanálise surge em oposição ao termo psicanálise, assim, torna-se necessário esclarecer o problema particular das relações entre essas formas de olhar para a psique, pois essa divergência dá uma medida do alcance psicológico da ritmanálise. Para Bachelard, “de modo mais sistemático que a psicanálise, a ritmanálise procura motivos de dualidade para a atividade espiritual. Ela reencontra a distinção das tendências inconscientes e dos esforços de consciência” (BACHELARD, 1988, p. 127), mas equilibra melhor o duplo movimento do psiquismo com seus polos contrários. Concordando com Pinheiro dos Santos, Bachelard

afirma: “o homem pode ser vítima de uma escravidão a ritmos inconscientes e confusos. [...] Mas ele pode sofrer sobretudo com a consciência de sua infidelidade aos ritmos espirituais elevados” (BACHELARD, 1988, p. 127). O homem está consciente, portanto, da capacidade de ultrapassar a si mesmo:

Ele tem a necessidade e o gosto de ultrapassar-se. A sublimação não é um ímpeto obscuro, é um chamado. A arte não é um sucedâneo da tendência sexual. Ao contrário, a tendência sexual já é uma tendência estética; está profundamente implicada num conjunto de tendências estéticas. Pinheiro dos Santos baseia sua ritmanálise na filosofia criativista, numa sublimação ativa de todas as tendências. É a falta de uma sublimação ativa, atrativa, emergente, positivamente criativista, que perturba o equilíbrio da ambivalência psicanalítica e que confunde o jogo dos valores psíquicos. Não poder *realizar* um amor ideal é sem dúvida um sofrimento. Não poder *idealizar* um amor realizado é outro (BACHELARD, 1988, p. 127-128).

Nos contextos da psicanálise e da ritmanálise, a ideia dos pontos, ou dos momentos, em que se volta para a sublimação, é diferente. Em vez de se voltar ao ponto do recalque da libido, na ritmanálise volta-se ao ponto das possibilidades, da ativação, da força de criação. O criativismo significa “um rejuvenescimento perpétuo, um método de deslumbramento sistemático que reencontra olhos maravilhados para ver espetáculos familiares. Todo estado lírico deve basear-se no conhecimento entusiasta”. (BACHELARD, 1988, p. 134). Pinheiro dos Santos faz a leitura da relação entre ritmanálise e psicanálise através dos mitos de Orfeu e de Édipo:

Ele propõe para a ritmanálise um mito lírico que poderíamos bem descrever como o complexo de Orfeu. Esse complexo corresponderia à necessidade primitiva de agradar e de consolar; ele se ligaria à carícia caritativa e se caracterizaria por uma atitude onde o ser se compraz em dar prazer, numa atitude de oferecimento. O complexo de Orfeu formaria assim a antítese do complexo de Édipo. [...] É tão doce amar qualquer pessoa, qualquer coisa, vivendo o início, o brotar único das efusões! Eis a base de uma teoria do amor formal que se opõe à teoria do prazer material, imediatamente objetivo que, no complexo de Édipo, liga lamentavelmente a criança à primeira face que se inclina sobre seu berço. A ritmanálise se apresenta, então, em oposição à psicanálise, como uma doutrina da infância reencontrada, da infância sempre possível, abrindo sempre diante de nossos olhos um porvir indefinido (BACHELARD, 1988, p. 133-134).

A abordagem da ritmanálise torna-se interessante e, acredito, essencial para o desenvolvimento deste trabalho, pois, num primeiro olhar para as obras analisadas, a pesquisa poderia ser desenvolvida pelo viés psicanalítico de Freud. Isso porque o foco do presente estudo é a relação simbiótica e erótica entre mãe e

filha, a qual se desenvolve dentro do útero, no momento inicial da vida do feminino, bem como o incessante retorno a este ponto original. Porém, minha motivação a respeito desse ponto espaço-temporal intrauterino é a força que ele tem, isto é, nele estão todos os ímpetos, as vibrações próprias da infância, “fonte de nossos ritmos. (pois) é na infância que os ritmos são criadores e formadores. É preciso ritmanalisar o adulto para devolvê-lo à disciplina da atividade rítmica à qual ele deve o florescimento” (BACHELARD, 1988, p. 134). O ponto espaço-tempo de retorno, neste caso, não é pautado pelo recalque e pelos traumas, mas pela força do desejo, força erótica, força de geração, de criação e transformação. Ao desenvolver os devaneios voltados à infância, Bachelard propõe um movimento diferente de retorno, de reencontro, a partir da poético-análise:

Deixemos então à psicanálise o cuidado de curar as infâncias maltratadas, os sofrimentos de uma infância endurecida que oprime a psique de tantos adultos. Está aberta a uma poético-análise uma tarefa que nos ajudaria a reconstituir em nós o ser das solidões libertadoras. A poético-análise deve desenvolver-nos todos os privilégios da imaginação. A memória é um campo de ruínas psicológicas, um amontoado de recordações. Toda a nossa infância está por ser reimaginada. Ao reimaginá-la, temos a possibilidade de reencontrá-la na própria vida dos nossos devaneios de criança solitária (BACHELARD, 2006, p. 94).

A proposta do filósofo consiste em um mergulho no poço desconhecido do ser, com a dose necessária de ingenuidade que permite reimaginar, reconhecendo a permanência, na alma humana, de um “núcleo de infância imóvel, mas sempre viva, fora da história, oculta para os outros, disfarçada de história quando a contamos, mas que só tem um ser real nos seus instantes de iluminação” (BACHELARD, 2006, p. 94). Esses instantes de iluminação são os instantes da existência poética do ser reencontrado, o ser que cria a si a partir da indissolúvel combinação entre lembrança e imaginação, movimento que incita uma profusão de imagens.

Ao finalizar o texto “A ritmanálise”, Bachelard aborda a questão do ritmo especificamente na construção do texto poético, através da profusão de imagens, ou, em suas palavras, “deixando as imagens sucederem-se às imagens” (BACHELARD, 1988, p. 135). Afirma a possibilidade de assim vivenciar um “estado lírico propriamente espiritual, propriamente intelectual” (BACHELARD, 1988, p. 135). Em sua experiência, ele constata: “eram as ideias que cantavam, o jogo das ideias tinha seus acentos próprios, e esses acentos suscitavam murmúrios abafados em nosso ser profundo” (BACHELARD, 1988, p. 135). Segundo ele, a poesia torna-se

“um modelo de vida e de pensamento ritmados. [...], o meio mais próprio para ritmanalisar a vida espiritual, para voltar a conferir ao espírito o domínio das dialéticas da duração” (BACHELARD, 1988, p. 135).

Octavio Paz, em confluência com a concepção bachelardiana em relação às ideias que cantam e possuem seus próprios acentos, afirma que o ritmo não pode ser reduzido a esquemas de métrica e rima, pois ele “não é medida, mas tempo original” (PAZ, 1982, p. 69). Assim, o ritmo não interfere no sentido ou vice-versa, o sentido é ritmo e o ritmo é sentido. Segundo Paz, “a frase ou ‘ideia poética’ não vem antes do ritmo, nem este precede aquela. Ambos são a mesma coisa. No verso já palpita a frase e sua possível significação” (PAZ, 1982, p. 71, grifo do autor). Essa noção de ritmo e de sentido vai ao encontro da ideia de criação e recriação, pois é um movimento em direção a algo, como menciona Octavio Paz:

O ritmo provoca uma expectativa, suscita um anelo. Se é interrompido, sentimos um choque. Algo se rompeu. Se continua, esperamos alguma coisa que não conseguimos nomear. [...] Sentimos que o ritmo é um “ir em direção a” alguma coisa[...] Todo ritmo é sentido de algo. Assim, o ritmo não é exclusivamente uma medida vazia de conteúdo, mas uma direção, um sentido (PAZ, 1982, p. 68 - 69).

Esse movimento é circular e a cada volta há uma renovação, uma recriação, a partir do momento no qual acontece a conexão com a origem, num entendimento de tempo mítico. Entendo, partindo de Paz, que na poética hortiana há um movimento mítico capaz de subverter a ideia conhecida de tempo. Segundo ele, “em nossa concepção cotidiana do tempo, este é um presente que se dirige para o futuro, mas que fatalmente desemboca no passado. A ordem mítica inverte os termos: o passado é um futuro que desemboca no presente” (PAZ, 1982, p. 76). Essa ordem mítica é um dos principais aspectos da diferença entre linguagem prosaica e poética. Ela se faz presente na construção do verso livre contemporâneo, através da imagem, como afirma Paz:

A ênfase transferiu-se dos elementos sonoros para os visuais. Mas o ritmo permanece; subsistem as pausas, as aliterações, as paronomásias, o choque de ruídos, o fluxo verbal. O verso livre é uma unidade rítmica. [...] o verso livre é uma unidade e quase sempre se pronuncia de uma vez só. Por isso, a imagem moderna se rompe nos metros antigos: não cabe na medida tradicional das quatorze ou onze sílabas, o que não ocorria quando os metros eram a expressão natural da fala (PAZ, 1982, p. 87).

Assim acontece na construção poética de Maria Teresa Horta, o ritmo não tem como base a fala, mas a imagem, isto é, “cada verso é uma imagem e não é necessário suspender a respiração para dizê-los. Por isso, não raro a pontuação é desnecessária. As vírgulas e os pontos sobram; o poema é um fluxo e refluxo rítmico de palavras” (PAZ, 1982, p. 87). Compreendo o ritmo como algo a emergir das imagens. Estas, por sua vez, se materializam nos quatro elementos alquímicos responsáveis pela origem do universo – a terra, a água, o fogo e o ar – já mencionados, os quais serão desenvolvidos a seguir, ao longo da análise das obras poéticas de Horta. Segundo Octavio Paz, “esgotados os poderes de convocação e evocação da rima e do metro tradicionais, o poeta remonta a corrente, em busca da linguagem original, anterior à gramática, e encontra o núcleo primitivo: o ritmo” (PAZ, 1982, p. 89). Partindo disso, realizo a leitura da profusão das imagens que ritmanalizam o momento original nas obras de Maria Teresa Horta.

3. UMA LEITURA DA ORIGEM DO FEMININO ALADO NA OBRA DE MARIA TERESA HORTA

3.1 A relação entre *Os anjos* e *Minha mãe, meu amor* imaginada pela perspectiva cosmogônica

Os anjos, livro originalmente publicado em 1983 e incluído posteriormente em *Poesia reunida* (2009), é dividido em seis partes: “Anjos – I”, “Anjos do apocalipse – II”, “Anjos do amor – III”, “Anjos do corpo – IV”, “Anjos da memória – V” e “Anjos mulheres – VI”¹². O contexto presente na obra é um universo do feminino alado, representado na figura do anjo, construída em sua androginia, mas que tem seu princípio feminino exaltado pela voz poética. Em “Anjos do apocalipse – II”, o foco é a figura masculina, opressora e violenta, contra a qual o feminino alado, insubmisso, forjado nas outras cinco partes, se coloca.

A composição desse feminino alado se dá, dentre outros aspectos – como o erotismo presente do início ao fim da obra –, através de imagens as quais sugerem o retorno à origem, o mergulho nas águas uterinas. Este aspecto, ao qual dirijo meu olhar, está presente predominantemente em “Anjos – I”, “Anjos do amor – III” e “Anjos da memória – V”, partes que permitem relacionar intimamente *Os anjos* e *Minha mãe, meu amor*, obra lançada em 1986¹³, não havendo publicação alguma entre um livro e outro.

Em *Minha mãe, meu amor*, encontra-se desenvolvida detalhadamente a relação entre os corpos de mãe e filha, nos capítulos nos quais se divide o livro: “I – A obscuridade – O cintilar”, “II – A luz”, “III – O alimento”, “IV – O tato – O olhar”, “V – O contar (te)”, “VI – O retomar (te)” e “VII – O transfert”. O foco da análise está centrado nos capítulos I, II e IV, respectivamente: a vivência intrauterina, o parto e o momento no qual há um reviver do tempo no interior do ventre materno, através do

¹²Em *Poesia reunida* (2009), a primeira parte “Anjos – I” aparece como “Anjos do prazer”. E todos os títulos aparecem sem a numeração, diferente de como ocorre na publicação original que traz a numeração em romanos.

¹³Em *Poesia reunida* (2009), a data de publicação de *Minha mãe, meu amor* (1986) consta, equivocadamente, como 1984.

movimento imaginativo da memória, na voz do feminino filha. Este é o eu lírico responsável por construir toda a obra, transformando-se a cada retorno.

A poética do voo feminino é recorrente na obra de Maria Teresa Horta e, especificamente sobre *Os anjos*, é possível colocá-la como principal temática. A escolha da epígrafe “Voar é o gesto da mulher, Hélène Cixous” (HORTA, 1983, p. 101), ao abrir o capítulo “VI – Anjos mulheres”, reforça essa ideia. Porém, formam-se nos poemas diversas imagens conduzindo esses seres para a água, apesar de suas asas. Nesse caso, a imagem poética do voo nega-se ao devaneio aéreo, nega-se a sua leveza. Para Bachelard, “a mobilidade é a riqueza mesma da substância leve. [...] Todos os seres aéreos sabem que é sua própria substância que voa, naturalmente, sem esforço (BACHELARD, 1990, p. 47). Ao contrário da atmosfera que a tudo direciona às alturas, à luz, ao céu, o voo presente na poética dessa obra convida a um mergulho no devaneio ligado à água, ligado a sua profundidade, a sua densidade.

Muitas imagens presentes em *Os anjos* não conduzem só à água, mas à água original, a água materna, uterina. Trata-se do voo que emerge do (e retorna ao) útero, ciclicamente, por isso busquei, em *Minha mãe, meu amor*, a origem desse feminino alado. A leitura das obras segue um viés cosmogônico e, por isso, é desenvolvida através da ideia de imaginação da matéria, a partir de Bachelard. Esta remete aos quatro elementos: água, terra, fogo e ar e, nesse sentido, a água constitui o elemento original das asas, é sua matéria ou sua essência. Ela é combinada ao elemento fogo, dentro de um espaço constituído pelas forças da terra. O resultado dessa alquimia é o voo feminino, o qual, por sua vez, encontra-se em uma linha tênue entre o voo e o mergulho. O ar se faz presente como elemento essencial à vida, é, no contexto observado, o ar da mãe, como aparece no dizer da filha acerca d’ “o cordão de respirar-te/ o sangue”¹⁴ (HORTA, 1986, p. 29).

Para construir a análise é necessário, primeiramente, compreender o trabalho de combinações possíveis, realizadas pela imaginação, entre os quatro elementos fundamentais, para, então, imaginar e criar a partir da poesia de Maria Teresa Horta. Nas palavras de Bachelard:

Essas combinações imaginárias reúnem apenas dois elementos, nunca três. A imaginação material une a água à terra; une a água ao seu contrário, o fogo; une a terra e o fogo;

¹⁴Retomando// apenas retomando/ o fio/ até à tua barriga// o cordão de respirar-te/ o sangue// um sangue tão louro/ que eu nem via.

vê por vezes no vapor e nas brumas a união do ar e da água. Mas nunca, em nenhuma imagem *natural* se vê realizar a tripla união material da água, da terra e do fogo. A *fortiori*, nenhuma imagem pode receber os quatro elementos. Tal acúmulo seria uma contradição insuportável para uma imaginação dos elementos, para essa imaginação material que sempre tem necessidade de eleger uma matéria e de garantir-lhe um privilégio em todas as combinações. Se surgir uma união ternária, podemos estar certos de que se trata apenas de uma imagem artificial, de uma imagem feita com ideias. As verdadeiras imagens, as imagens do devaneio, são unitárias ou binárias (BACHELARD, 2002, p. 99).

A água, enquanto matéria primordial, de acordo com o princípio de combinação dos elementos, metamorfoseia-se no que o autor chama de “umidade quente”, unindo-se ao fogo. A fim de esclarecer esse ponto de vista, enquanto ponto de partida para as análises, é importante desenvolver as características da água, que convergem para a profundidade uterina, meio onde encontro as potencialidades da umidade quente.

De acordo com Bachelard, a água é “um *tipo de destino*, não mais apenas o vão destino das imagens fugazes, o vão destino de um sonho que não se acaba, mas um destino essencial que metamorfoseia incessantemente a substância do ser” (BACHELARD, 2002, p. 6). Ainda em suas palavras, ela “faz incharem os vermes e jorrarem as fontes. A água é a matéria que vemos nascer e crescer em toda parte. A fonte é um nascimento irresistível, um nascimento *contínuo*” (BACHELARD, 2002, p. 15). O destino metamorfoseante está ligado à maternidade da água e seu poder de criação e recriação, ou seja, de fazer nascer e renascer continuamente. Esse é o movimento observado na relação entre *Minha mãe, meu amor*, momento de origem, e *Os Anjos*, momento no qual há o constante retorno do anjo feminino alado ao útero materno.

3.2 Entre o voo e o mergulho: o movimento cíclico a caminho das águas uterinas

O movimento de retorno aqui evocado é um mergulho no devaneio das águas, o qual significa o retorno àquilo apontado por Cirlot como “pré-formal”. Trata-se de algo precedente a toda forma ou criação e possui o duplo sentido “de morte e dissolução, mas também de renascimento e nova circulação, pois a imersão

multiplica o potencial da vida” (CIRLOT, 1984, p. 63). Nesse contínuo renascer, há um constante retornar ao passado original, como sugere Bachelard, ao mencionar que “o passado da nossa alma é uma água profunda” (BACHELARD, 2002, p. 55). Em “Anjos da memória – V”, o eu lírico anjo desenha um inconsciente de águas postas, de águas sobrepostas, voltado ao corpo materno:

Este

é o inconsciente
dos meus olhos
de águas postas – de águas sobrepostas

– rente

à meiga – à mansíssima
racha
do teu ventre

(HORTA, 1983, p. 91)

A leitura do poema conduz à experiência da movimentação metamorfoseante do elemento aquático, assim como de sua profundidade complexa. A experiência de um mergulho nas águas femininas, um retorno inconsciente ao momento anterior a sua própria criação. Esse movimento dá origem a um novo ciclo de formação que, por sua vez, conduz ao ponto original, onde novamente a experiência recomeça, pelo mergulho nas “águas postas”, “águas sobrepostas”. O inconsciente feminino sonha a si mesmo ao sonhar a figura da mãe, num ato de devaneio materializante, ou seja, o devaneio sonha a matéria, indo além das formas. Nesse sentido, “é a própria água e sua massa, e não mais a superfície, que envia a insistente mensagem dos seus reflexos. Só uma matéria pode receber a carga das impressões e dos sentimentos múltiplos” (BACHELARD, 2002, p. 53).

Sentimentos diversos e ambivalentes se multiplicam na imaginação às bordas da ou “rente// à meiga – à mansíssima/ racha” do ventre materno, ao qual o eu lírico se dirige. A ambivalência está presente na escolha dos adjetivos, dos quais o segundo, no superlativo, aparece no sentido de reforçar o primeiro, também pelo uso do traço, através do qual está destacado. A imagem da meiga – mansíssima racha do ventre é paradoxal, pois a palavra “racha” tem em si um sentido de fenda, uma abertura por rachadura, pressupondo certa violência.

Essa espécie de violência é aquela também presente nos versos da obra *Minha mãe, meu amor*, na imagem do “parto difícil/ de amor contrariado” (HORTA, 1986, p. 50)¹⁵. A racha, que pode ser lida como a vulva, representa o ponto exato entre os universos intra e extrauterino, sendo a passagem entre um e outro. Carrega assim, simbolicamente, a ideia do mergulho na profundidade da água cíclica, da vida, da morte, da metamorfose. Soma-se a isso a simbologia dos olhos, ligados à alma e dotados de um poder mágico: “o olhar é carregado de todas as paixões da alma”, sendo “símbolo e instrumento de uma revelação” (CHEVALIER; GUEERBRANT, p. 653).

Os aspectos próprios da água feminina, profunda, intensificam-se na combinação com o fogo:

Quando a imaginação sonha com a união duradoura da água e do fogo, ela forma uma imagem material mista com um poder singular. É a imagem material da *umidade quente*. Para muitos devaneios cosmogônicos, é a *umidade quente* que constitui o princípio fundamental. É ela que dará vida à terra inerte e dela fará surgir todas as formas vivas. Por ela, a criação adquire uma lentidão segura. O tempo se insere na matéria lentamente preparada. Já não sabemos o que é que trabalha: é o fogo, a água, o tempo? [...] Quando um filósofo se apegava a uma noção como a de *umidade quente* para fundamentar sua cosmogonia, encontra convicções tão íntimas que nenhuma prova objetiva pode embarçá-lo. Na verdade, podemos ver aqui em ação [...] (que) uma ambivalência é a base mais segura para valorizações indefinidas. A noção de umidade quente é ensejo para uma ambivalência incrivelmente poderosa. Já não se trata apenas de uma ambivalência que joga com qualidades superficiais e cambiantes. Trata-se verdadeiramente de *matéria*. A umidade quente é matéria tornada ambivalente, ou seja, a ambivalência materializada (BACHELARD, 2002, 104 - 105).

No reino das matérias, a água e o fogo, juntos, constituem um paradoxo realmente substancial. O casamento entre ambos, a umidade quente, tornou-se interessante a mim para pensar o erotismo na construção poética das duas obras. Nos poemas de *Minha mãe, meu amor*, ele se mostra na relação simbiótica desenvolvida dentro do útero: como força geradora de vida, ímpeto da criação de um universo (cosmos) feminino. Isso acontece num instante de “orgasmo de mar”, vivenciado através do corpo da mãe, como nestes versos presentes no Capítulo “I – A obscuridade – O cintilar”:

¹⁵ Impossível/ a ideia de sair do teu ventre// Neste parto de amor contrariado

Com
a tua chama
sexuada

Tatuada

Esse orgasmo
de mar
na tua vagina cintilante

(HORTA, 1986, p. 27)

A imagem poética do corpo vaginal da mãe, cintilante e com a sua chama sexuada, não só é descrito pelo eu lírico filha, mas absorvido, ou assimilado, nesse orgasmo de mar, o qual sugere o êxtase do início da vida. A chama sexuada da mãe é “tatuada”, e essa palavra está em destaque no poema entre primeira e última estrofes. A tatuagem, segundo o *Dicionário de símbolos*,

pertence aos símbolos de identificação e está impregnada de todo seu potencial mágico e místico. A identificação sempre adquire um duplo sentido: tende a adaptar a um sujeito as virtudes do ser-objeto ao qual ele se assimila; mas tende igualmente a imunizar o primeiro contra as possibilidades maléficas do segundo. [...] A identificação encerra também um sentido de dom, até de consagração ao ser simbolicamente representado pela tatuagem; nesse caso, torna-se um símbolo de fidelidade (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2003, p. 871).

A chama sexuada do corpo de uma consagrada no corpo da outra é desejo, é a força amorosa do início da vida, uma força que aspira à eternidade, à imortalidade. A relação entre as simbologias do mar e do fogo e a concepção de Eros pelo viés de Platão, sugere essa aspiração:

O mar é símbolo da dinâmica da vida. Tudo sai do mar e retorna a ele: lugar dos nascimentos, das transformações e dos renascimentos. Águas em movimento, o mar simboliza um estado transitório entre as possibilidades ainda informes e as realidades configuradas, uma situação de ambivalências. [...] é ao mesmo tempo a imagem da vida e da morte (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2003, p. 592).

O fogo, por sua vez, tem um sentido, dado por Heráclito e conservado pelos alquimistas, de agente de transformação, pois “todas as coisas nascem do fogo e a ele retornam [...]”. Neste sentido de mediador entre formas em desaparecimento e formas em criação, o fogo se assimila à água” (CIRLOT, 1984, p. 258), também

simbolizando a transformação e a regeneração. Bachelard, confluindo com essa ideia, chama a atenção para o poder do fogo, num contexto de mudança substancial: “O que o fogo lambe tem outro gosto na boca dos homens. O que o fogo iluminou conserva uma cor indelével. O que o fogo acariciou, amou, adorou, guarda lembranças e perde a inocência” (BACHELARD, 1994, p. 85-86).

Platão, em *O Banquete*, pela voz de Sócrates, apresenta o discurso de Diotima a respeito de Eros. Segundo ela, “o belo não é meta de Eros. [...] É a procriação, a geração do belo. [...] Porque procriar é como o permanente, o imortal no mortal” (PLATÃO, 2013, p. 101). Diotima afirma: “Eros também aspira à imortalidade” (PLATÃO, 103, p. 103), apontando para um movimento convergente com o estado transitório entre as possibilidades informes e as realidades configuradas, relacionado ao mar, assim como a mediação entre formas em desaparecimento e formas em criação, relacionada ao fogo. Ambos geram nascimentos e renascimentos. Segundo Diotima:

A natureza mortal aspira à imortalidade, na medida do possível. Limitada à geração, ela deixa um novo ser em lugar do anterior. [...] As perdas permitem que se renove: cabelos, carne, ossos, sangue, o corpo inteiro. As perdas não se limitam ao corpo, afetam também a psique. [...] nossos conhecimentos, uns aparecem, outros perecem. [...] Esquecer é abandonar o conhecimento. O exercício, porque produz um novo conhecimento para tomar lugar daquele que nos deixou, salva o conhecimento, de tal sorte que aparentemente parece igual. Dessa forma todo mortal é preservado, não por ser inteiramente o mesmo, como o divino, mas por deixar um outro renovado, em lugar do envelhecido, como se fosse o mesmo. Com esse processo, o mortal participa da imortalidade tanto no corpo como em todos os outros aspectos, embora o imortal esteja situado em outro nível (PLATÃO, 2008, p. 103).

No capítulo “VI – O retomar (te)”, o eu lírico expressa os efeitos do que ficou tatuado em si, efeitos responsáveis por conduzi-lo em um movimento de transcendência. Esta condução vai da perda física (mortal) à união capaz de preservar o mortal. A preservação do mortal se dá não na sua inteireza, mas porque participa da imortalidade pela renovação que mantém Eros incandescente entre mãe e filha, como sugerem os versos a seguir:

Tropeço no teu corpo
apaixonada

de paixão tão
violenta
que me assusto

da tua boca saber
que é inventada
pelo desejo
que sejas mais do que o fruto

de uma perda
perca
sistemática
contra a qual me ponho mas não luto

Procuro-te no meu corpo
apaixonada

as mãos tocando
e avançando
a custo

tão depressa nos ombros
nas ilhargas
como descendo as coxas
entreabrindo o susto

Afundo-me no teu corpo
apaixonada

julgando encontrar
o que era teu

o odor a flor
das tuas nádegas
logo sangue de um útero
que era meu

Encontro-te no meu corpo
apaixonada
De ternura tão lenta
desamada
que mais do que paixão
é seu produto

a metade de mim
que me faltava

identidade-poço
folha e
fala

incandescente em
nós
cada minuto

(HORTA, 1986, p. 118-120)

Embora o poema seja constituído de quatorze estrofes, ele pode ser dividido e compreendido em quatro partes marcadas pela voz poética da filha, “apaixonada”, única palavra, ou único estado, a manter-se do início ao fim. As partes são definidas pelos verbos “tropeço”, “procuro-te”, “afundo-me” e “encontro-te”, intercalados pelos corpos de uma e de outra, como alvos de cada uma das ações, desenvolvendo essa espécie de simbiose. O eu lírico tropeça e afunda-se no corpo da mãe, ao rememorá-lo como seu espaço, mergulhando no próprio corpo, procurando e encontrando a mãe em si mesma.

Na primeira parte, o tropeço é o encontro sempre conflituoso com a perda do corpo materno, uma “perdida/ perca/ sistemática”, como mostra o movimento das palavras, de algo se desfazendo aos poucos e sempre. Contra essa perda, não há resistência, há a presença, marcada no dizer da filha: “me ponho mas não luto”. A presença habita no desejo de que esse corpo materno transcenda o resultado da perda, que seria ausência. Interessante que para o resultado, expresso na última parte, o eu lírico sonha a imagem da boca da mãe, “inventada/ pelo desejo”, pois, como desenvolve Edgar Morin, “tudo aquilo que vem da boca já se torna algo que fala do amor, antes mesmo de qualquer linguagem” (MORIN, 1999, p. 19). O filósofo faz tal afirmação ao discorrer sobre o complexo do amor, o qual, antes de se tornar algo afetivo e sexual entre duas pessoas adultas, tem sua fonte no calor materno. Para ele, entre os mamíferos, o calor é determinante:

São os denominados animais “de sangue quente”. Há algo de térmico em seus pelos e sobretudo na relação fundamental: a criança, o recém-nascido mamífero, sai prematuramente para um mundo frio. Ele nasce na separação, mas, em seus primeiros tempos, vive numa união quente com a mãe. [...] A relação afetiva, intensa, infantil com a mãe vai se metamorfosear, se prolongar, se estender entre primatas e humanos. A hominização conservou e desenvolveu no adulto humano a intensidade das afetividades infantil e juvenil. Os mamíferos podem exprimir esta afetividade através do olhar, da boca, da língua, do som (MORIN, 1999, p. 18 -19).

Pelo viés de Morin, o beijo é parte das afetividades humanas e corresponde ao enraizamento animal e mamífero do amor. Esse enraizamento vem do amor original expresso, por exemplo, quando a mãe lambe o filho.

Na segunda parte, a filha desvela o próprio corpo, ao procurar a mãe através desse calor que permanece, como presença, após a perda. Suas mãos percorrem

os ombros, os flancos, chegando às coxas, “entreabrindo o susto”, numa sequência que culmina no início do desabrochar, esse entreabrir da vagina – o próximo destino da mão ao passar pelas coxas. O susto significa o orgasmo, o êxtase, o parto de si mesma.

Na terceira parte, através do susto delineado anteriormente, a voz poética diz “Afundo-me no teu corpo, apaixonada” – sempre apaixonada – e a simbiose torna-se evidente, pois esse afundar-se no corpo da mãe ocorre no próprio corpo da filha, quando a mesma julga encontrar a essência materna na memória do útero. O que pertence à mãe confunde-se com o que pertence à filha, segundo sugere a construção dos versos: “o que era teu// o odor a flor/ das tuas nádegas/ logo sangue de um útero/ que era meu”. O cheiro à flor do corpo materno é também o cheiro do sangue que foi casa original.

A simbologia da flor, nesse sentido, é significativa e apresenta dois aspectos, segundo Juan-Eduardo Cirlot: o da essência, sugerindo a fugacidade, a brevidade da existência e a efemeridade dos prazeres, ligadas à primavera e à beleza; e o da forma, apresentando a flor como imagem da alma, por estar ligada à imagem de centro. O espaço central sempre se reserva à ideia de criação, é forma em expansão à qual se chega apenas pelo voo do espírito. O centro “expressa a dimensão de ‘aprofundação infinita’, que possui o espaço nesse lugar, considerado como germe do eterno fluir e refluir das formas e dos seres e, inclusive, das próprias formas espaciais” (CIRLOT, 1984, p. 152).

O resultado, o encontro, acontece na quarta parte, quando a filha encontra aquilo que lhe faltava – e agora é presença – a sua identidade. Mãe e filha são o mesmo, são o feminino, intimamente simbolizado na imagem do poço, pois sua identidade é “identidade-poço”. Por sua relação com a água, o poço é símbolo da *anima* e esta, por sua vez, é o princípio feminino que compõe a androginia do psiquismo humano. Essa dialética das profundezas do inconsciente foi demonstrada pela obra de C.G. Jung, na qual Bachelard ancora-se para desenvolver o assunto em *A poética do devaneio*.

Para ele, “a dialética do masculino e do feminino se desenvolve num ritmo da profundidade. Vai do menos profundo, sempre menos profundo (o masculino), ao sempre profundo, sempre mais profundo (o feminino)” (BACHELARD, 2006, p. 57). Essa profundidade acontece por um movimento de descida – não de queda, mas de

repouso feminino. A mais significativa manifestação da *anima*, para Bachelard, é “o devaneio puro, repleto de imagens” e “as imagens da água dão a todo sonhador a embriaguez da feminilidade” (BACHELARD, 2006, p. 61). É, portanto, embalada pelo devaneio da profundidade da água e do desejo de Eros, que permanece incandescente entre ambas, que a voz poética sonha o corpo da mãe, onde encontra a si mesma.

Nasce desse encontro, entre o feminino mãe e o feminino filha, um novo feminino alado, capaz de transcender a condição humana, a condição mortal, e que povoa abundantemente toda a obra hortiana, como acontece em *Os anjos*. Relaciono este nascimento ao “parto de beleza corporal e psíquico” (PLATÃO, 2008, p. 101), presente no discurso de Diotima, ao expôr as aspirações de Eros. Ainda a partir desse discurso, Eros não é um deus, nem um homem, e sim um *deimon*. É um espírito habitante de um lugar entre os deuses e os mortais, algo em meio desta e de outra coisa, dotado do poder de unir os seres vivos. Sobre isso, Octavio Paz, em *A dupla chama: amor e erotismo*, menciona que “talvez o confundamos com o vento e o representamos com asas” (PAZ, 1994, p. 42). Interessante, nesse sentido, é a forma como o poema inaugural do livro *Os anjos*, situado antes do primeiro capítulo, apresenta esses seres:

Séculos e séculos
de anjos

a nadarem no ar
com os pés descalços

(HORTA, 1983, p. 11)

O resultado do parto de beleza corporal e psíquica, do feminino consigo, são os anjos movimentando-se através dos tempos, “com os pés descalços” – uma imagem a qual remete, de certa forma, à infância, no sentido de início, no sentido de carregar consigo seu próprio início. O novo feminino alado transcende a condição humana e, como expressa o verbo “nadar”, apesar das asas, apresenta um movimento em direção à água e, no presente contexto, à água materna. Através desse movimento de retorno, a relação entre *Os anjos* e *Minha mãe, meu amor* é estabelecida. A água materna, que, combinada ao fogo, recebe as propriedades da umidade quente e de Eros, é o principal elemento a constituir o ponto espaço-temporal de origem, ou seja, o útero.

O capítulo I “A obscuridade – O cintilar” apresenta o momento inicial da simbiose entre os corpos e as almas femininas, a formação do feminino filha e a transformação do feminino mãe, no ventre materno. Essa relação simbiótica é marcada pela ambivalência presente em todo o desenvolvimento do feminino, o qual passa também por outros três capítulos analisados na presente proposta: capítulo “II – A luz”, momento do parto; capítulo “VI – O retomar (te)”, no qual há um reviver do tempo intrauterino.

A ambivalência iniciada no ventre é sugerida já no título do capítulo, onde há uma imagem que, num primeiro olhar, é possível apreender como uma antítese entre luz e escuridão. Porém, esta é uma antítese apenas aparente, uma vez que a obscuridade não é ausência total de luz e sim a sua escassez, isto é, uma interferência na luz. Obscurecer significa tornar algo sombrio, enigmático. Por sua vez, a cintilação não significa puramente a luz, pois aquilo que cintila apresenta um brilho trepidante, tornando a visão confusa. Também, nesse caso, não há uma ideia de clareza, mas o efeito enigmático se faz pela intensidade do reflexo tremeluzido.

Assim, tanto a obscuridade quanto o cintilar são devaneios que carregam em si a ambivalência da luz e da escuridão em uma mesma imagem, numa unidade. Nessa ambivalência, estão os instantes que “imobilizam o tempo, porque são vivenciados juntos, ligados pelo interesse fascinante pela vida” (BACHELARD, 2010, pg. 99). Luz e escuridão formam o espaço e este imobiliza o tempo em forma de caos, onde há todas as possibilidades e todas as forças para a formação do cosmos. O ventre é, assim, o ponto espaço-temporal primordial, onde o feminino alado hortiano vivencia o estado das potências não desenvolvidas e obscuras, próprio das trevas, e o princípio de organização e clareza, próprio da luz.

Como mencionado, a ambivalência original marca o desenvolvimento do feminino e está em todo conjunto de poemas de obra *Minha mãe, meu amor*. Ela se mostra, em nível de sentimentos, quando, por exemplo, o eu lírico expressa-se acerca do “parto difícil / de amor contrariado”, no sexto poema do capítulo II “A luz”:

Impossível
a ideia de sair do teu ventre

Neste parto difícil
de amor contrariado

(HORTA, 1986, p. 50)

É contrariado, pois é o amor nascido da perda original e desenvolvido também em incessantes perdas. O parto dá vida a um amor sinônimo de uma experiência pautada na ausência e, por isso mesmo, revivido na introspecção do ser feminino filha, ao sonhar as imagens da mãe, em toda extensão da obra. Também em um nível substancial, transformada em ambivalência da matéria, essa união de contrários se impõe, movimentando a imaginação criadora, através de “Uma espécie de mar / pelo avesso”:

A baia
das tuas ancas

Uma espécie de
berço

Uma espécie
de barco

Uma espécie de mar
pelo avesso

(HORTA, 1986, p. 26)

É útero, é berço e barco, pois é um espaço delineado pelas forças da água, simbolizada na imagem do mar, e também da terra, presente nesse “avesso” de mar. A repetição da palavra “espécie”, de berço, de barco, de mar pelo avesso, reforça essa ideia de que se constitui pela água e pela terra, mas é outra coisa, é imagem material nova. Embora a ambivalência exista, nesse caso, as forças avessas são simultâneas, mas não exatamente equivalentes. O ritmo inaugurado pelo balanço da imagem, formada através dos versos impressos na página, conduz a um devaneio a fluir nas ondas, a bordo dessa espécie de barco, muito mais do que à segurança do repouso na terra protetora.

Em outros poemas, mais imagens reforçam tanto a ambivalência quanto essa tendência maior ao devaneio da água, por exemplo, quando o eu lírico diz, ainda no capítulo I: “Deito-me junto ao sal/ das tuas raízes// na água salgada/ dos teus olhos” (HORTA, 1986, p. 31)¹⁶. O sal, extraído do mar através da evaporação, é, simbolicamente, sua quintessência, ou a parte mais pura de seu todo aquático. Esse todo aquático e salgado transforma-se na imensidão interna dos olhos – com toda sua aproximação simbólica à alma – da mãe. Essa imagem, por sua vez, remete

¹⁶ Deito-me junto do sal/ das tuas raízes// na água salgada/ dos teus olhos// a ouvir respirar/ o teu corpo

àquela presente em *Os anjos*, e já analisada anteriormente, formada no instante no qual o eu lírico anjo diz: “é o inconsciente dos meus olhos/ de águas postas – de águas sobrepostas// – rente [...] à racha/ do teu ventre” (HORTA, 1983, p. 91). A terra aparece na imagem do enraizamento no corpo materno, no ventre, no espaço oculto que oferece todas as possibilidades e todos os mistérios da formação.

De maneira semelhante, a ambivalência aparece através do “cheiro / a menstruo / À cardo de oceano” (HORTA, 1986, p. 109), do qual a filha lembra ao recriar o útero da mãe, no capítulo VI “O retomar (te)”, na imagem da planta que, no poema, se enraíza nas águas uterinas. Esta planta, o Cardo, possui a peculiaridade das plantas não frutíferas, sendo considerada ornamento ou mesmo uma espécie de mato. O eu lírico filha estabelece uma relação de sinonímia entre a imagem do cardo de oceano e o mênstruo, pois não está mais acolhida em sua casa original. Assim, o cheiro que fica é o da ausência, cheiro a menstruação não mais contida, ou seja, de um ventre que não mais abriga a vida em seu interior, mas, ao mesmo tempo, é o cheiro símbolo da presença da vida no mundo externo. Apresenta-se um odor relacionado à infância, isto é, ao início do ser, em expansão. Esse ser forja o ultrapassar de seu microcosmo intrauterino em direção ao macrocosmo externo, num sentimento ambivalente.

Nesse contexto, a terra aparece como o elemento propício ao desenvolvimento, ao germinar, como a umidade quente, já mencionada. Desenvolve-se um devaneio mesomorfo, isto é, intermediário entre a água e a terra, no qual “a terra confere à água sua consistência” (BACHELARD, 2001, p.61), um devaneio pelo qual “as belezas materiais e as belezas das formas se atraem” (BACHELARD, 2001, p. 64). Nas obras voltadas ao elemento terra – *A terra e os devaneios da vontade*: ensaio sobre a imaginação das forças e *A terra e os devaneios do repouso*: ensaio sobre as imagens da intimidade – a imaginação volta-se a duas forças paradoxais, a de extroversão e a de introversão. No texto introdutório de *A terra e os devaneios da vontade*, o autor apresenta ambas:

Na primeira obra seguiremos sobretudo os devaneios ativos que nos convidam a agir sobre a matéria. Na segunda, o devaneio fluirá ao longo de uma inclinação mais comum; seguirá essa involução que nos traz de volta aos primeiros refúgios, que valoriza todas as imagens da intimidade (BACHELARD, 2001, p. 7).

No útero, a força do devaneio ativo da extroversão, da vontade geradora, atua juntamente com a força do devaneio introspectivo, da involução, ou seja, da volta

aos primeiros refúgios, o refúgio das imagens da intimidade. Essa intimidade permite uma reconexão com aquela força de ação e de materialização, gerando a “imagem material de uma massa ideal, perfeita síntese de resistência e de maleabilidade, um maravilhoso equilíbrio das forças que aceitam e das forças que repelem” (BACHELARD, 2001, p. 64). Na formação dessa espécie de massa imaginária, os quatro elementos cosmogônicos estão presentes, somados ao tempo que atua através do fogo, num grande devir material. Bachelard apresenta a ideia de cozimento para desenvolver essa massa imaginária:

O cozimento das massas vai complicar ainda mais o estudo dos valores imaginários. Não só um novo elemento, o fogo, vem cooperar para a constituição de uma matéria que já reuniu os sonhos elementares da terra e da água, mas também, como o fogo, é o tempo que vem individualizar fortemente a matéria. [...] O tempo de cozimento é uma das durações mais circunstanciadas, uma duração sutilmente sensibilizada. O cozimento é assim um grande devir material, um devir que vai da palidez ao dourado, da massa à crosta (BACHELARD, 2001, p. 69).

Essa ideia faz parte dos devaneios do fermento, através do qual “todos os devaneios de dilatação vêm associar-se aos devaneios da massa, de forma que a massa que está crescendo é uma matéria com três elementos: a terra, a água e o ar. Esperando a quarta: o fogo” (BACHELARD, 2001, p. 70). No contexto deste estudo, a massa a crescer são as asas que, por sua vez, simbolizam o feminino alado. O ar, elemento indispensável para a ação de dilatação do fermento e desenvolvimento da massa, ou seja, indispensável para a formação das asas, é, na presente leitura, o ar recebido através da mãe. Recebido, como expressa o eu lírico, através d’ “o cordão de respirar-te/ o sangue” (HORTA, 1986, p. 29). Os mesmos anjos que há séculos e séculos nadam no ar, segundo o eu lírico:

Têm a força estagnada
das paredes
a respirarem através da cal do útero

num arfar
lento
de menstruação contida

(HORTA, 1983, p. 18)

Após o nascimento, a memória volta-se para o útero e respira através da cal de suas paredes. A cal, composto químico que, em condições ambientes, é sólida, seca, em contato com a umidade – neste caso, uterina – possui a propriedade de

retenção de água, dando origem, no contexto do poema, ao sangue menstrual. O arfar é de menstruação contida, pois acontece na imaginação da memória de quando esses anjos habitavam o ventre. Por isso, o adjetivo “lento” pode ser entendido como difícil, em função da densidade do meio onde o arfar acontece, uma vez que o respirar não se dá no ar e sim no sangue.

Nesse sentido, a partir de características ligadas ao ar e à imaginação do movimento, torna-se mais clara minha compreensão dos motivos pelos quais a materialização das asas hortianas através do devaneio aéreo pode estar equivocada. O movimento de voo delineado em *Os anjos* nega-se aos termos dinâmicos ascensionais de um psiquismo aéreo, no qual, segundo Bachelard, o movimento supera a substância, estando as imagens do ar “no caminho das imagens da desmaterialização” (BACHELARD, 1990, p. 13). Segundo ele:

Os fenômenos aéreos nos darão lições muito gerais e muito importantes de subida, de ascensão, de sublimação. Tais lições devem ser colocadas na categoria dos princípios fundamentais de uma psicologia que chamaremos de *psicologia ascensional*. O convite à viagem aérea, se tiver, como convém, o sentido de subida, é sempre solidário da impressão de uma ligeira ascensão (BACHELARD, 1990, p. 10).

A leveza do movimento em direção à desmaterialização, para o qual “todas as linhas são esteiras, todos os sinais do céu são apelos” (BACHELARD, 1990, p. 46), é o aspecto mais contundente na oposição à densidade do movimento que busca sua essência, sua materialização, no mergulho intrauterino imaginário. Esse mergulho leva, também, à intimidade obscura da terra, numa “perspectiva do oculto, uma perspectiva das trevas interiores da matéria” (BACHELARD, 2003, p. 8), na qual a vontade de olhar-se a si mesma, da filha, a faz a sonhar o corpo penumbroso da mãe, como quando expressa: “E penso a penumbra/ dos sítios/ do teu corpo” (HORTA, 1986, p. 107), no capítulo “VI – O retomar (te)”, de *Minha mãe, meu amor*.

É voltando à penumbra do corpo materno que o feminino vivencia a reconexão com a nutrição original, como acontece no segundo poema do capítulo “I – A obscuridade – O cintilar”, no qual a voz poética desvenda o ventre materno, seu espaço no corpo fértil, seu tempo de nutrição original. Dirigindo-se à figura da mãe, através do movimento da memória, ela se expressa, revivendo seu próprio início:

Passei no teu corpo
o tempo das colheitas

Suco e mel
menstruação e leite...

das abelhas

(HORTA, 1986, p. 24)

Os primeiros nutrientes a constituírem esse feminino são o suco e o mel, equivalentes, segundo a construção sintática sugere num primeiro olhar, à menstruação e ao leite, respectivamente. Esse suco sangue é a água primeira que acolhe e nutre o início do ser e que, caso houvesse a ausência desta nova vida, seria expelido em forma de menstruação. O leite materno, amplamente significado como o primeiro e principal alimento, é, na imagem intrauterina revelada no poema, o mel. Alimento sorvido pela alma, anterior ao leite alimento do corpo, o mel concentra em sua alquimia as forças cósmicas dos quatro elementos.

Gaston Bachelard, em *A terra e os devaneios da vontade*, desenvolve elucubrações, amparado pela imaginação da riqueza nutritiva, ou do alimento concentrado, segundo as quais os óleos dos vegetais “produzem exalações que recaem sobre a terra após se terem impregnado de espírito celeste” (BACHELARD, 2001, p. 262). Seus estudos partem dos devaneios cristalinos da água, segundo os quais “o orvalho, do ponto de vista imaginário, é o verdadeiro cristal da água” (BACHELARD, 2001, p. 257). É, para Bachelard, uma substância geral, universal, originada no “céu, no mais claro dos tempos” e desce do firmamento, fornecendo “uma água celeste” (BACHELARD, 2001, p. 257). O orvalho é “uma substância da manhã, [...] realmente *alvorada destilada*, o próprio fruto do dia nascente” (BACHELARD, 2001, p. 260).

O mel, inserido nesse contexto, é compreendido como um orvalho sólido, resultado da sinergia entre o céu e a terra, numa alquímica envolvendo os quatro elementos, e atua no corpo do vegetal. Para ilustrar essa alquimia do mel, o teórico apresenta as palavras do abade Rousseau, para quem:

o mel é um fermento universal: “está corporizado com o orvalho que cai e se prende nas flores... onde as Abelhas o recolhem... É um começo de mistura dos Elementos superiores com os inferiores, do Céu com a terra... E esse ser, embora composto por Elementos, ainda não tem nenhuma especificação perfeita, até que seja animado

e emprenhado por sementes particulares. É, pois, um começo de corporização e de coagulação dos espíritos do ar e da água que se unem na região baixa do ar com os Vapores da terra” (BACHELARD, 2001, p. 262-263).

De acordo com a interpretação de Bachelard, acerca desse movimento de corporização dos espíritos do ar e da água, o mel não é uma presa inerte à espera da abelha. É uma substância nutritiva, ativa e que “guarda ainda valores germinativos” (BACHELARD, 2001, p. 263). O mel é uma substância “que seguiu o impulso vital dos germes na própria semente [...], mas ele não se deixou aprisionar pelo vegetal, subiu até a flor”, ou seja, trata-se de uma matéria percorrendo os elementos num deslocamento vertical de tempo e de espaço. Nesse movimento circular, o céu oferece o orvalho, que nutre a terra e possibilita o germinar. Esse encontro entre céu e terra, por sua vez, não só impulsiona o crescimento e florescimento da planta, mas transforma, com a participação do fogo, o orvalho primeiro em um “orvalho solar”, ascendendo, partindo da semente em direção à flor.

A participação do fogo nesse “orvalho solar” conduz a imaginação para a imagem material da umidade quente, já abordada, a qual, para os devaneios cosmogônicos, é aquela responsável por fertilizar, fazendo surgir todas as formas vivas. Retomo Bachelard, quando afirma: “pela umidade quente, a criação adquire uma lentidão segura. O tempo se insere na matéria lentamente preparada. Já não sabemos o que é que trabalha: é o fogo, a água, o tempo?” (BACHELARD, 2002, p. 105). Novamente, o tempo aparece ligado ao fogo, ao desenvolvimento profundo, substancial:

Em toda a alquimia, o mel é o símbolo da cocção mais paciente, mais lenta, mais profunda. Parece que a longa busca da abelha é pensada substancialmente, como se todas as flores viessem amadurecer e *superamadurecer* num *surrealismo* da substância. Não está longe de transformar assim o mel numa substância do tempo. O mel é tempo (BACHELARD, 2001, p. 264).

Revela-se, assim, a imagem do ventre como ponto espaço temporal, onde estão concentradas todas as forças da criação, em movimento constante. Movimento este de condução à luz, aquela luz evocada no título do segundo capítulo, isto é, o momento de um parto no qual a relação simbiótica entre os corpos do feminino mãe e do feminino filha resulta em um novo feminino alado. Como sempre, é a voz poética da filha que o apresenta:

Os teus flancos
apunhalados pelo parto

Um corpo a despir-se
de outro

Vaginal
alado

(HORTA, 1986, p. 46)

A simbiose – ideia evocada em toda extensão deste estudo – é, no seu contexto original, o da biologia, a associação de dois seres que se desenvolvem juntos, na qual os dois organismos recebem benefícios, mesmo em proporções diversas. Por extensão, aplica-se a dois seres vivendo em comum e trocando características, ou aspectos, que passam a ser de ambos. No âmbito da psicologia, o termo é usado como metáfora biológica para uma situação de interdependência psicológica afetiva entre indivíduos humanos.

Partindo disso, é possível entender a relação intrauterina como simbiótica, pois, por um período, mãe e filha são um único ser que, gradualmente, vai se transformando em dois, num processo no qual ambas sofrem metamorfoses através das quais são atribuídos, a uma e a outra, aspectos em comum. Não só aspectos físicos, mas também aqueles que transcendem as formas, ligados à alma, ao devaneio. No momento do parto, o corte do cordão umbilical representa uma separação importante tanto para filha quanto para a mãe – que também é fruto da mesma relação e da mesma separação. Viver e reviver essa experiência é uma capacidade exclusivamente feminina, é um aspecto que aproxima mais intimamente o feminino de si mesmo.

No poema, parte do capítulo “II – A luz”, a voz poética expressa aquilo que pode ser compreendido como o principal resultado da relação simbiótica desenvolvida em *Minha mãe, meu amor* : as asas femininas. As asas simbolizam a força de insubmissão tão presente nos “Anjos mulheres”, seres que têm “um pacto/ com aquilo que/ voa” (HORTA, 1983, p. 119), como foi mostrado no início deste texto, através da revisitação do ensaio “Anjos mulheres: o voo do corpo feminino na poesia de Maria Teresa Horta”.

O feminino nasce através de um parto de “flancos apunhalados”, imagem de certa violência e certa dor muito semelhantes àsquelas presentes na imagem do

“parto difícil/ de amor contrariado” (HORTA, 1983, p. 50), já aqui observada. Carrega consigo essa força do voo, a força construída lentamente no ventre, em uma experiência interna, original, e através da vivência da imagem de “Um corpo a despir-se/ de outro// Vaginal/ alado”, torna-se pronto para a experiência externa.

Essa espécie de simbiose cria asas, constrói lentamente a força feminina, pois acontece entre mãe e filha, entre mulheres, ou seja, é uma relação do feminino consigo. Nesse sentido, é algo próximo do ser sai de sua concha, despedindo-se dela, sugerindo aquilo que Bachelard denomina de devaneios do ser misto, no qual “tudo é dialética no ser que sai de sua concha” (BACHELARD, 1993, p. 120). Como ele não sai inteiro, o que sai guarda consigo o que fica e o que fica retém, da mesma forma, o que sai.

A imagem da vida desse feminino “começa menos lançando-se para frente do que girando sobre si mesma”, constituindo “um impulso vital que gira” (BACHELARD, 1993, p. 118), o qual, à semelhança da lenta formação das camadas da concha, vai constituindo as asas, através da imagem de uma espécie de dureza adquirida. O eu lírico hortiano mostra a complexidade dessas asas em *Os anjos*. Segundo os versos a seguir:

Têm asas de cristal
e água
os anjos que à flor-do-dia
entornam a madrugada

cintilantes e voláteis

(HORTA, 1983, p. 26)

O aspecto complexo, e responsável por constituir a formação das asas, se dá pela ideia de que os cristais são os sólidos mais naturais, pois eles armazenam todas as influências elementares numa matéria dura, lentamente e sutilmente formada. A presença consistente da terra é facilmente apreendida, pois “as imagens da vontade vão naturalmente ao encontro das imagens materiais” (BACHELARD, 2001, p. 240), propiciando a formação. No entanto, além dessas forças da vontade, as quais dão forma a esse sólido, se fazem presentes os demais elementos cosmogônicos:

Para que as pedras preciosas iluminem-se tão vivamente, para que recebam tão puras luzes, será preciso, no estilo mesmo da imaginação, que as pedras preciosas participem das mais sonhadoras potências, dos outros três elementos que são mais

profundamente oníricos, que são mais propriamente onirizantes. Vamos examinar essas participações na ordem do ar, do fogo, da água (BACHELARD, 2001, p. 241).

Nas asas do anjo feminino de Horta, “todos os tipos de imaginação vêm encontrar suas imagens essenciais. O fogo, a água, a terra, o próprio ar, vêm sonhar na pedra cristalina” (BACHELARD, 2001, p. 229). O poema desencadeia um devaneio cosmogônico, este tem início no cristal, que, segundo Bachelard, “é um *centro* ativo, a chamar para si a matéria cristalina” (BACHELARD, 2001, p. 233), e vai ao encontro de suas imagens originais, em seu próprio centro, o qual, no contexto desenhado pelas obras analisadas, é o ventre – centro do feminino.

A água apresenta-se duplamente, pois é parte do devaneio cristalino em si, e é, também, evocada no poema como elemento formador das asas, somada ao próprio cristal. Elas são feitas de cristal e água, e essa observação, que tangencia a um devaneio aquático, vai ao encontro do comentário do filósofo, segundo o qual, “um cristal se alimenta em sua água mãe” (BACHELARD, 2001, p. 233). O voo do anjo feminino também alimenta suas asas sonhando, de forma recorrente, através de imagens materializadas na água materna, água uterina.

Essas asas condensam a memória cosmogônica do ventre, a memória material daquele ponto que marca o espaço-tempo original do feminino, levando-o a recriar-se a cada movimento onírico, a cada retorno. Nesse sentido, as peculiaridades do cristal, desenvolvidas por Bachelard, tornam-se interessantes, pois, para ele, “o cristal se mostra como um pequeno pedaço do *espaço-tempo onírico*” (BACHELARD, 2001, p. 237) e conduz a devaneios metafísicos: “Sobre seu passado, ele desencadeia sonhos infinitos. De onde vem ele? Qual será sua história? Que recordações guardará das eras desaparecidas? Que intimidades revelará dos seres que sonham por ele?” (BACHELARD, 2001, p. 237).

As asas de cristal vêm do útero e concentram as forças de sua origem, as forças de criação de um cosmos feminino, desencadeando sonhos infinitos não só sobre seu passado como sobre seu futuro, pois tendo em si a sua cosmogonia materializada, é sempre um porvir. A voz poética que sonha recriando seu próprio início acessa, através das asas, “a obscuridade – o cintilar” da vivência intrauterina, e é essa memória que, ao se condensar na imagem das asas de cristal, dá aos anjos “cintilantes e voláteis” o poder de “à flor do dia” entornarem “a madrugada”.

O processo de apreensão de tal poder passa principalmente pela imagem desse instante “à flor do dia” e pelo verbo “entornar”, através dos quais abrem-se caminhos não tão diretos para a produção de sentidos. Para expressar o momento do nascer do dia, do amanhecer, que guia o devaneio à imagem aérea da aurora ou alvorada, a escolha foi pela imagem da flor do dia. A aurora é o instante antes do nascer do sol, quando este já ilumina a parte da superfície da terra, mas a sombra ainda está presente. Assim, pensar a relação entre a flor e a aurora torna-se interessante no sentido de compreender o que há nesse florescimento do dia capaz de ligá-lo intimamente à madrugada. Cirlot observa que, “no contexto da alquimia, os meteoritos e as estrelas cadentes são chamadas de flores celestes” (CIRLOT, 1984, p. 257). A flor é, para ele, um símbolo da obra do sol. Seguindo com o devaneio em direção à luz, a aurora, por sua vez, é compreendida como “alma em sua função nascente” (CIRLOT, 1984, p. 108), assim como:

Símbolo do despertar na luz reencontrada [...]. Após a longa noite, sua irmã, portadora de angústia e de receio, a aurora: *guia esplendorosa das liberdades, Impulso primeiro dos seres vivos, desperta todas as coisas, a mais bela de todas as belezas (Rig-Veda, I, 113; in VEDV, 100)*. [...] é símbolo de todas as possibilidades, luz e plenitude” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2003, p. 101).

Chevalier e A. Gheerbrant citam o excerto do *Rig-Veda* para exaltar poeticamente a energia de impulso vital da simbologia da aurora, chamando a atenção também para a relação íntima com a noite, segundo o texto, sua irmã. Essa relação sugere o movimento cíclico entre a luz e o escuro, entre vida e morte, gerador de nascimentos e renascimentos – por isso a ideia de luz ‘re’encontrada. Voltando à simbologia da flor, além dos aspectos de fugacidade, brevidade e efemeridade, o quais vão naturalmente ao encontro do movimento cíclico, “a floração é o resultado de uma alquimia interior, da união da essência e do sopro, da água e do fogo. A flor é idêntica ao Elixir da vida; a floração é o retorno ao *centro*, à unidade, ao estado primordial” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2003, p. 437).

A simbologia da floração, muito semelhante àquela do cristal como “centro ativo”, se oferece como imagem instauradora do tempo circular do retorno do feminino a sua origem, ao seu centro, a si mesmo. O movimento implica a incessante dialética luz – nascimento e sombra, retorno ao centro obscuro – renascimento. Em um ponto de vista macro, no poema, esse ritmo se desdobra no movimento de “os anjos que à flor do dia/ entornam a madrugada”.

O verbo “entornar” aparece, então, como expressão linguística do ritmo circular descrito acima, pois, em seu processo de significação, o verbo de ação “entornar” está ligado a derramar, esparramar, lançar, verter, difundir. Difundir, por sua vez, tem o sentido de espalhar liquefazendo, ou seja, tornando algo líquido através do calor. Esse processo de significação conduz, no contexto do poema, à ideia de espalhar, dissolver, até que a escuridão da madrugada perca a densidade, encontrando a luz da aurora, numa imagem ambivalente de luz e sombra.

Nas asas desses seres, asas de cristal, “o espaço do céu e o espaço interior se fundem um no outro. A luz fica corporizada. O adjetivo *celeste* fica, por esse devaneio, ligado à matéria. Um sonho concreto apagou, de certo modo, a antítese da sombra e da luz” (BACHELARD, 2001, p. 242). A união entre as profundezas da substância e as profundezas do céu apaga os contrários e concentra, em forma de asas, a ambivalência apreendida no ventre: “a obscuridade – o cintilar”. Evidencia-se, mais uma vez, a relação entre *Minha mãe, meu amor* e *Os anjos*, a qual só fica mais evidente pelo adjetivo “cintilantes” atribuído a esses seres, anjos cintilantes e voláteis.

O fogo é uma espécie de acelerador tanto para quem imagina quanto para aquilo imaginado, o seu ardor é o responsável pelo brilho do cristal. Em estado de cintilação, “o cristal é sentido em suas *tensões*” (BACHELARD, 2001, p. 245), sente-se suas chamas moventes, volantes, pois “um fogo *íntimo* as anima, preparando as metáforas da vida” (BACHELARD, 2001, p. 246). O fogo, atuante na imaginação do cristal das asas dos anjos é o mesmo fogo combinado à água na origem do feminino, formando a poderosa e ambivalente “umidade quente” intrauterina, mencionada no início deste estudo.

É possível apreender um universo dentro de um cristal, assim como se apreende o ventre enquanto um cosmos feminino, através de diferentes imagens as quais evocam a atuação dos elementos cosmogônicos. Essa possibilidade nasce através da experiência poética de se deixar seduzir pelo devaneio, de se permitir habitar a solidão, a introspecção, como uma criança habitando uma imagem pela primeira vez. Em “Anjos da memória”, quinto capítulo de *Os anjos*, a voz poética desses seres alados oferece uma imagem que, de certa forma, revela o devaneio em si – a imagem poética dos “parapeitos da memória”:

Poisar um pouco
nos parapeitos
da memória

antes de recomeçar
o voo
de regresso a casa

Com as nossas asas
lúcidas:
translúcidas e pálidas

(HORTA, 1983, p. 87)

O instante do pouso nos parapeitos da memória pode ser desvelado, no contexto das duas obras analisadas, através dos devaneios voltados para a infância, nos quais “a lembrança e o devaneio se acham em total simbiose” (BACHELARD, 2006, p. 134). Em outras palavras, é o devaneio da vida ensaiada, da vida primitiva, do poço do ser, como o filósofo coloca. O devaneio voltado à infância “liberta-nos do nosso nome. Devolve-nos, essas solidões de hoje, às solidões primeiras” (BACHELARD, 2006, p. 94), aquelas onde a criança sonhadora acalma não suas inquietações, mas seus sofrimentos. A criança que sonha sente-se filha do cosmos, uma vez que se torna dona de seus devaneios e descobre as potências criadoras da imaginação.

O processo de significação da palavra “parapeito” é essencial, pois, como palavra chave da imagem formada, oferece caminhos para pensar simbolicamente sua relação com a memória. Trata-se de uma estrutura elevada à altura do peito, que compõe a parte inferior de uma janela, servindo de apoio. Inserida nesse contexto, para J. Chevalier e A. Gheerbrant, enquanto abertura para o ar e para a luz, a janela simboliza receptividade”. No mesmo sentido de abertura, Cirlot menciona que “expressa a ideia de penetração, de possibilidade e de distância” (CIRLOT, 1984, p. 319). Penetração, distância, receptividade e possibilidade são aspectos convergentes em relação à união da memória e da imaginação. Sobre o devaneio da recordação, Bachelard afirma:

Em sua primitividade psíquica, Imaginação e Memória aparecem em um complexo indissolúvel. Analisamo-las mal quando as ligamos à percepção. O passado rememorado não é simplesmente um passado da percepção. Já num devaneio, uma vez que nos lembramos, o passado é designado como valor de imaginação. A imaginação matiza desde a origem os quadros que gostará de rever. Para ir aos arquivos da memória, importa reencontrar para além dos fatos, valores. Não se analisa a familiaridade contando repetições.

[...]Para reviver os valores do passado é preciso sonhar, aceitar essa grande dilatação psíquica que é o devaneio, na paz de um grande repouso. Então a Memória e a Imaginação rivalizam para nos devolver as imagens que se ligam à nossa vida (BACHELARD, 2006, p. 99).

Estar nos parapeitos da memória é diferente da ideia de acesso direto a lembranças. Estar pousado nos parapeitos é estar numa posição de onde se enxerga um lugar no qual só é possível estar, habitar, percorrendo uma distância. Essa distância, por sua vez, é percorrida pela imaginação. Isso acontece num movimento que ao mesmo tempo em que a imaginação acessa o passado, já o reimaginou, já o criou novamente. A imagem “parapeitos da memória” faz nascer o tempo vertical profundo, o instante, o tempo do devaneio, o onde e o quando todas as imagens – do útero, dos corpos femininos em uma relação simbiótica, do nascimento e do voo de retorno ao útero – expressos nesta leitura, são sonhadas.

Em ambas as obras, *Os anjos* e *Minha mãe, meu amor*, há uma voz poética feminina desvelando a memória de sua casa original, o ventre. Como observado, essa construção se dá através de diferentes imagens as quais conduzem o feminino ao seu centro, a sua casa, num devaneio da infância cósmica que, segundo Bachelard, nos conduz a um instante de *antecedência do ser*. Para ele,

a cosmicidade de nossa infância reside em nós. Ela reaparece em nossos devaneios solitários. Esse núcleo de infância cósmica é então como uma falsa memória em nós. Nossos devaneios solitários são as atividades de uma metamnésia. [...] eles nos fazem conhecer um ser anterior ao nosso ser (BACHELARD, 2006, p. 103).

O ato dos anjos ao “pousar um pouco/ nos parapeitos/ da memória” significa voltar-se ao “milênio íntimo”, mencionado por Bachelard, “aquele que está em nós, que é nosso, pronto a engolir o antes-de-nós!”, aquele tempo mais antigo, o original, “quando se sonha a fundo e nunca se para de começar” (BACHELARD, 2006, p. 108). Esse pouso para o devaneio prepara o recomeço do movimento d’ “o voo/ de regresso a casa”, retorno possível pelo próprio devaneio – pois este permite um novo reimaginar da origem do ser feminino, do si mesmo, da casa.

Como sugerido neste estudo poético, o voo de retorno a casa direciona-se para a profundidade, para a densidade material da água. É, assim, um mergulho em sua essência aquática tocada pelo calor e pelo erotismo do fogo. Essa matéria ambivalente, em contato com a terra e suas forças, dá origem à massa imaginária que tanto solidifica quanto acolhe as asas, símbolo do feminino na obra de Horta. As

imagens da profundidade têm “aspectos acolhedores, convidativos e uma dinâmica de atração, de sedução, de apelo” (BACHELARD, 2003, p. 2), pois as grandes forças humanas, “mesmo quando se manifestam exteriormente, são imaginadas em uma intimidade” (BACHELARD, 2003, p. 2), produzindo imagens sob o signo da preposição *dentro*. Trata-se da imaginação voltada a “um psiquismo involutivo”, que “assume a feição do enrolamento em si mesmo, de um corpo que se torna objeto para si mesmo, que toca a si mesmo” (BACHELARD, 2003, p. 4).

Esse regresso a casa, ou seja, ao ventre materno, não significa um movimento em direção à figura da mãe propriamente dita, mas um voltar-se do feminino a si. Através da memória intrauterina, o feminino revela a si seu próprio ventre, o seu centro de forças criadoras, a sua casa. O contato com esse centro ativo excita o ser feminino no sentido de movimentar suas asas, no gesto de liberdade tão presente em toda a obra de Maria Teresa Horta. Chamei a atenção para tal gesto ao mencionar, no início da análise, a escolha da epígrafe para o capítulo “VI – Anjos mulheres”, onde as palavras de Hélène Cixous são evocadas: “Voar é o gesto da mulher” (HORTA, 1983, p. 101). Esse gesto de voar não se desenvolve na leveza do ar, pois, respeitando sua circularidade, recomeça incessantemente seu regresso a casa, num movimento de transformação do ser feminino a cada contato com a origem.

O movimento transformador do ser, iniciado a cada contato com a origem, é o movimento dos nascimentos múltiplos, algo semelhante à colocação de Bachelard ao dizer que “só se morre uma vez, mas psicologicamente, conhecemos nascimentos múltiplos” (BACHELARD, 2006, p. 107), pois o devaneio da infância leva às fontes, obscuras, mas sempre plurais no sentido de respeito às possibilidades, à criação. A fonte guarda em si os mistérios do ser em seu antes-de-ser. É como, nas palavras do filósofo, um cosmos dos limbos, um cosmos capaz de desvendar a antecedência do ser pela dialética envolvendo luz e sombra, ambas ligadas à água:

Com a luz, há a água na claridade e os Limbos são aquáticos. E sempre haveremos de encontrar a mesma certeza onírica: a Infância é uma Água humana, uma água que brota da sombra. Essa infância nas brumas e nas luzes, essa vida na lentidão dos limbos, dá-nos uma certa espessura de nascimentos (BACHELARD, 2006, p. 106).

Através do devaneio, a memória acessa esse cosmos de limbos, em toda sua potencialidade de brumas e de luzes, de mistério e criação, em sua potencial

energia de profusão de imagens que se recriam, criando um paradoxo no qual o “passado morto tem em nós um futuro, o futuro de suas imagens vivas, o futuro do devaneio que se abre diante de todas imagens redescobertas” (BACHELARD, 2006, p. 207), pois a memória atua por imagens e as imagens são sempre nascentes e dinâmicas.

Pelo movimento imaginativo da memória voltado ao útero, o feminino realiza seu voo em direção a sua fonte, aparentemente perdida, a qual, no entanto, corre incessantemente uma vez que é seu próprio centro. O ser feminino alado encontra-se em constante começo de voo, ou seja, em contato contínuo com sua força feminina insubmissa, uma vez que o contato com a água original nunca termina, pois é parte indissociável de si mesmo, é seu centro, sua casa.

3.3 Mito do eterno retorno: aproximações possíveis

*Através do paradoxo do rito, todo o espaço consagrado coincide com o Centro do Mundo, tal como o tempo de qualquer ritual coincide com o tempo mítico do “princípio”.*¹⁷

Espaço – tempo – centro é um conjunto de ideias entrelaçadas produzindo sentidos no decorrer deste texto, sempre na perspectiva de origem ou princípio criador. Está também na obra de Mircea Eliade, como mostra a epígrafe acima. Em minha leitura, aparece no poema analisado nas páginas 43 a 46 deste trabalho, no qual o espaço – tantas vezes repetido pela voz poética – é indissociável do tempo, formando uma região intermediária entre o caos e o cosmos, de onde se passa “da obscuridade do sussurro/ ao rasgão” (HORTA, 1986, p. 19-21).

Mircea Eliade, enquanto historiador das religiões, aborda a ideia de cosmogonia pelo viés do sagrado, envolvendo um contexto de ritos e mitos ligados às diversas culturas religiosas, num movimento que conduz a revelações ou manifestações deste sagrado. Para ele, a liberdade do ser humano está ligada a essas manifestações, denominadas hierofanias, e é possível através da supressão do tempo e da história. Essa supressão é alcançada no instante sagrado, mediada por narrativas religiosas e vivenciada em ritos que fornecem sentido ao indivíduo,

¹⁷ ELIADE, Mircea. *O mito do eterno retorno*. Lisboa: Edições 70, 1993, p. 35.

dando origem a um pensamento cósmico, apresentado como uma manifestação do ser no próprio ser, reconstruindo o mundo no próprio mundo, através do rito religioso.

A fenomenologia cosmogônica de Bachelard nasce dos quatro elementos, que podem ser entendidos como a matéria das imagens poéticas, sem estar relacionada a qualquer contexto religioso. Essas imagens desencadeiam devaneios, num movimento introspectivo direcionado a revelações ou, neste caso, epifanias, que acontecem no instante poético – uma verticalização do tempo, uma espécie de suspensão em relação ao tempo linear, na qual se abre um espaço de criação.

Embora apresentem diferenças pontuais, é possível relacionar ambos os caminhos teóricos, principalmente no que diz respeito às revelações e à transcendência das noções de tempo e espaço. Especificamente no contexto desta pesquisa, a simbologia do centro, desenvolvida por Eliade, torna-se interessante enquanto elo. Para chegar a essa simbologia, antes cabe compreender o significado de “sagrado”, segundo o teórico. Enquanto sagrado, o mundo é heterogêneo e espaço de uma experiência original, criadora de sentidos, e não repetidora, como acontece na homogeneidade do mundo profano. Segundo ele,

para o homem religioso, o espaço não é homogêneo: o espaço apresenta roturas, quebras; há porções de espaço qualitativamente diferentes das outras. [...] para o homem religioso, essa não homogeneidade espacial traduz-se pela experiência de uma oposição entre o espaço sagrado – o único que é *real*, que existe *realmente* – e todo o resto, a extensão informe, que o cerca. [...] a experiência religiosa da não-homogeneidade do espaço constitui uma experiência primordial, que corresponde a uma “fundação do mundo”. [...] É a rotura operada no espaço que permite a constituição do mundo, porque é ela que descobre o “ponto fixo”, o eixo central de toda a orientação futura (ELIADE, 2013, p. 25).

O sagrado, assim, é compreendido como “o *real* por excelência” (ELIADE, 2013, p. 31) e o momento religioso “implica o ‘momento cosmogônico’: o sagrado revela a verdade absoluta e, ao mesmo tempo, torna possível a orientação – portanto, funda o mundo, no sentido de que fixa os limites e, assim, estabelece a ordem cósmica” (ELIADE, 2013, p. 33). As noções de real e não real também fazem parte dos estudos de Bachelard, quando afirma que “a imaginação criadora tem funções totalmente diferentes daquelas da imaginação reprodutora” (BACHELARD, 2001, p. 2), e atribui a ela a função do irreal. A imaginação, através do devaneio poético, dirigindo-se à transcendência daquilo pertencente à ordem do sensível, cria

realidades dotadas de valores únicos, uma vez que são resultado de uma força criadora.

Essas aproximações foram tornando-se possíveis à medida que percebi o útero como um espaço sagrado, enquanto espaço-tempo de criação, de origem. Trata-se do centro do feminino, como já afirmei. O acesso a esse centro e a sua força criadora acontece por meio das imagens poéticas ao se movimentarem na memória do eu lírico, o qual, por sua vez, se expressa num constante retorno ao ventre materno, encontrando-se e transformando-se neste mesmo espaço.

Comecei a me questionar se a abertura ao sagrado, enquanto modo de ser no mundo, implica uma atitude propriamente religiosa ou pode se dar na vivência de valores absolutos fora de um contexto religioso. Eliade situa essa experiência do sagrado apenas nos contextos religiosos, em que a revelação (hierofania) acontece por meio de ritos. Aproximo a experiência do sagrado à experiência da imagem poética, na qual a revelação (epifania) acontece por meio do devaneio poético, semelhante, por esse raciocínio, ao rito.

O simbolismo do centro é o principal elo entre a experiência do sagrado e a experiência poética revelada na leitura da relação entre *Os anjos* e *Minha mãe, meu amor*. O espaço-tempo intrauterino é recorrentemente lembrado, revivido ou, nos termos desta pesquisa, reimaginado, pelo eu lírico feminino, como centro do início de um mundo, e os versos a seguir mostram isso:

Sei ainda o ritmo do andar
como se me embalasses
no teu útero

o teu andar
balanceado

Movimento aberto
Certo
Como uma mansa maré no começo do mundo

(HORTA, 1986, p. 38)

O simbolismo do centro, sugerido no poema por esse espaço de movimento preciso e aberto, que contém o tempo primeiro, de começo do mundo, interessa

particularmente a este trabalho e está formulado por Mircea Eliade, em *O mito do eterno retorno*, da seguinte forma:

- a) a Montanha Sagrada – onde se encontram o Céu e a Terra – está no centro do Mundo;
- b) qualquer templo ou palácio – e, por extensão, qualquer cidade sagrada ou residência real – é uma “montanha sagrada”, tornando-se, assim, num Centro;
- c) sendo um *Axis Mundi*, a cidade ou templo sagrado são considerados como ponto de encontro entre o Céu, a Terra e o Inferno (ELIADE, 1993, p. 26).

Desdobra-se, a partir desse modo arquitetônico de organizar o simbolismo do centro, a ideia de que “o cume da Montanha Cósmica não é apenas o ponto mais alto da Terra: é também o umbigo da Terra, o ponto onde começou a criação” (ELIADE, 1993, p. 30). Inclusive, segundo o autor, as tradições cosmológicas exprimem esse simbolismo em termos que parecem ser retirados da embriologia. A seguir, o “centro” é explicado a partir de exemplos de símbolos da realidade absoluta e de caminhos através dos quais se chega a ele:

O “Centro” é, pois, a zona do sagrado por excelência, da realidade absoluta. Do mesmo modo, todos os outros símbolos da realidade absoluta (Árvore da Vida e da Imortalidade, Fonte da Juventude, etc.) encontram-se num Centro. O caminho que conduz ao centro é um “caminho difícil” (*dûrohana*), e isso verifica-se a todos os níveis do real: circunvoluções complicadas de um templo (como o de Barabudur); peregrinação aos lugares santos (Meca, Hardwar, Jerusalém, etc.); peregrinações aventurosas das expedições do Velo de Ouro, das Maças de Ouro, da Erva da Vida, etc.; prisões em labirintos; todas as dificuldades dos que procuram o caminho para o “si”, para o “centro” do seu ser, etc. O acesso ao “centro” corresponde a uma consagração, a uma iniciação; a uma existência, ontem profana e ilusória, sucede agora uma nova experiência, real, duradoura e eficaz (ELIADE, 1993, p. 32-33).

O ventre, nas relações de aproximação desenvolvidas, é esse espaço da realidade absoluta ou “zona do sagrado por excelência”. O acesso a ele acontece por meio da profusão de imagens que delineiam a origem, o desenvolvimento, o nascimento e o retorno do feminino ao seu ponto espaço-temporal do princípio, com todas as ambivalências desse movimento incessante, já mostradas durante a análise. O movimento não é linear e guarda semelhanças com “o caminho difícil” (*dûohana*) em direção ao – ou em busca do – centro, mencionado por Eliade. Em seu retorno a casa, ao ventre, ao centro de si e espaço de autocriação, a voz poética sugere a dificuldade, numa imagem do caminho:

Retomando

apenas retomando
o fio
até a tua barriga

o cordão de respirar-te
o sangue

(HORTA, 1986, p. 29)

No poema, a dificuldade está ligada à ação de respirar o sangue, imagem de esforço, pela densidade da matéria respirada, durante o retorno do ser feminino. Essa imagem, presente no capítulo “VI – O retormar (te)”, de *Minha mãe, meu amor*, é semelhante àquela analisada na página 69 deste trabalho, presente no poema integrante do primeiro capítulo de *Os anjos*, que os apresenta como seres cuja força está no ato de “respirarem através da cal do útero”, através de um “arfar lento”. Em seu retorno, o eu lírico percorre, pelo devaneio ou exercício imaginativo, o cordão umbilical, fio que liga mãe e filha ou, de forma mais aprofundada, o elo do feminino consigo, com o seu espaço criador. Da mesma forma que nos exemplos dados por Eliade, é uma experiência capaz transcender o cotidiano linear, passando a ter um valor real de autoconhecimento que, neste caso, se dá pelo voltar-se do feminino a si mesmo, pela vivência poética do retorno ao ventre.

Do simbolismo do centro fazem parte os ritos de construção, para os quais Eliade chama a atenção: “1.º toda criação repete o acto cosmogónico por excelência: a Criação do Mundo; 2.º por isso, tudo aquilo que é fundado, é-o no Centro do Mundo (porque, como sabemos, a própria Criação foi feita a partir de um centro)” (ELIADE, 1993, p. 33). Em minha leitura, a geração do feminino corresponde à criação de seu universo, através dos quatro elementos cosmogônicos, repetindo, portanto, o ato de Criação do Mundo. A cada retorno, a voz poética criada por Horta vivencia e faz vivenciar o ato cosmogônico, encontrando-se, ciclicamente, no ponto das suas possibilidades, no seu tempo original – mítico, seu espaço de criatividade imaginativa e de renascimento:

Regressar ao centro
no centro
do teu corpo

e aí
poder adormecer
como nos contos de fadas
(HORTA, 1986, p. 96)

No centro do corpo é onde esse feminino encontra o repouso capaz de lhe proporcionar a entrega ao devaneio, simbolizado nesse adormecer que conduz à fantasia “como nos contos de fadas”. É na memória do útero que o eu lírico entrega-se à experiência poética capaz de transcender a linearidade, suspendendo o tempo e abrindo o espaço do real por excelência, o espaço onde a imaginação cria o ser, a partir do seu centro.

De acordo com as aproximações sugeridas, o rito religioso que conduz à hierofania, pelo viés de Eliade, e o devaneio poético que conduz à epifania, a partir de Bachelard, são caminhos seguidos paralelamente, sem que um exclua o outro, ambos em direção ao centro, ao si mesmo, ao espaço original da criação. A imagem do útero construída nesta pesquisa dialoga tanto com Bachelard quando com Eliade, pois é o centro ao qual os dois caminhos propostos chegam.

CONSIDERAÇÕES FINAIS OU UM CONVITE A OUTROS DEVANEIOS

Com meu trabalho, me propus a realizar uma entre as possíveis análises voltadas as duas obras, *Os anjos* e *Minha mãe, meu amor*, de Maria Teresa Horta. Interessou-me, mais do que analisar uma e outra, desenvolver um estudo poético focado na relação entre ambas, tendo como elo, o ventre. A partir das imagens poéticas de Horta, entreguei-me a um devaneio que me proporcionou produzir minhas próprias imagens, a respeito da origem do feminino revelado em sua obra. Fez-se presente, então, o desafio de tornar dizível o movimento criativo de minha imaginação, os seus inúmeros instantes, diversas epifanias – das quais houve as que se transformaram no percurso.

O propósito foi, desde o princípio, o exercício do devaneio poético, nos termos da fenomenologia cosmogônica de Gaston Bachelard, para qual “uma imagem poética pode ser o germe de um universo imaginado diante do devaneio de um poeta” (BACHELARD, 2006, p. 1). Esse exercício se fez e o resultado é a análise apresentada, em si mesma uma criação a partir da criação da poeta.

A análise dos poemas mostrou que o feminino alado hortiano tem uma origem essencialmente úmida e quente, suas asas são forjadas na água e no desejo. O erotismo fortemente presente nos versos de Horta, ao construir a relação entre mãe e filha, constitui o desejo, símbolo da força amorosa do início da vida, carregando em si o fogo. O fogo é símbolo de ímpeto da criação de um universo ou cosmos feminino, assim como de agente da transformação, assemelhando-se à água. A união da água e do fogo, sonhada pela imaginação, forma uma imagem material com o poder singular de princípio fundamental, no contexto dos devaneios cosmogônicos.

O útero foi compreendido como ponto espaço temporal da origem do feminino e de seu universo, ponto de concentração das forças de criação e recriação desse feminino que, na obra da poeta, é recorrentemente dotado de asas. Os gestos alados e as asas, abundantes em toda obra de Horta, foram o ponto de partida de uma análise que os colocou como resultado, propondo-se a retornar e contar como o voo se construiu. Dediquei-me a procurar, nas imagens poéticas reveladas a mim, o caminho para sua origem, a origem materializada na água materna, aquela que forja as asas e para a qual o ser feminino alado retorna, a fim de renascer. Nesse sentido,

a imagem do útero transcende a figura da mãe em si e transforma-se no eu criador do feminino.

A mim, revelou-se o movimento circular e mítico, realizado pela memória e pela imaginação, as quais formam um complexo psíquico indissolúvel e responsável pelo ato de gerar-se ou criar-se a si mesmo, através de uma perspectiva autossincrônica. Esta conduz sempre ao centro, buscando sincronia no “si mesmo”, pois se trata de um devaneio que designa o passado rememorado como valor de imaginação e não simplesmente uma lembrança da percepção. É fundamental abrir-se ao sonho consciente, aceitar a dilatação psíquica do devaneio, a fim de reencontrar para além de fatos, valores, no repouso da introspecção.

Na pesquisa realizada, foram analisados poemas que constituem os capítulos “Anjos – I”, “Anjos do amor – III” e “Anjos da memória – V”, de *Os anjos*, e “I - A obscuridade – O cintilar”, “II - A luz”, “V - O contar (te)” e “VI O retomar (te)”, de *Minha mãe, meu amor*, buscando desenvolver, a partir de um olhar voltado ao interior, a experiência cosmogônica de origem do feminino alado hortiano, com ênfase na relação íntima do feminino com o próprio feminino, desenvolvida no útero, para onde esse ser retorna, a fim de fortalecer suas asas e seu voo. No entanto, a poeta apresenta, em *Minha mãe, meu amor*, mais dois capítulos que continuam desenvolvendo essa relação – chamada de simbiótica, no sentido figurado da expressão – após a separação pelo parto. São eles “III - O alimento” e “IV - O tacto – O olhar”.

Assim, uma expansão das ideias desenvolvidas em minha proposta se faz possível, pelo mesmo viés teórico relativo ao Imaginário. Isso acontece pois entre o instante intrauterino original, de formação do feminino alado e de seu universo, e o instante de retorno a ele, através do movimento imaginativo da memória, há o contato que desenvolve a relação entre o feminino mãe e o feminino filha, após a separação pelo parto. Os capítulos “III – O alimento” e “IV – O tacto - O olhar”, embora apresentem o ambiente externo, guardam semelhanças com o interior, simbolizado pelo útero, por estabelecerem uma relação que é, ainda, anterior à linguagem ou, melhor dizendo, que se dá na linguagem corporal, linguagem dos sentidos que provocam efeitos capazes de transcender em direção ao estado original. A sequência poética a seguir, que extrapola o recorte escolhido para a dissertação, contempla essa possibilidade.

Capítulo “III – O alimento”:

Não entendia
bem
o gosto dos teus braços

O motim
O gosto

Os laços

(HORTA, 1986, p. 60)

Devoro a tua cor
até o
fruto

Lambendo devagar: sumo
e suco

(HORTA, 1986, p. 61)

Capítulo “IV – O tacto - O olhar”:

Sentada fui
à borda dos teus
joelhos

sorvendo de manso
a tua face

(HORTA, 1986, p. 79)

Não só os braços
mas também o pescoço
as mãos – os ombros

e aquele odor de morango
selvagem

Se me erguias do chão
até o peito
– meiga e torpe

numa lenta
viagem

(HORTA, 1986, p. 80)

Eu ficava debaixo
da mesa
como se ela fosse uma caverna
a ver as palavras da mãe

a ouvir
as suas pernas

(HORTA, 1986, p. 81)

Chamei a atenção, no início de minha escrita, para o aspecto complexo da relação do feminino consigo, ou uma espécie de nó do feminino, que é anterior à linguagem e, portanto, envolto por mistérios que são melhor expressos através da criação. A criação acontece por meio do devaneio, que atua de maneira introspectiva, no íntimo do ser. Esse aspecto complexo está ligado à relação simbiótica que se desenvolve na geração de um ser feminino junto a outro ser feminino e suas transformações mútuas.

Não da mesma forma, mas de modo semelhante, a relação ainda obscura, resquício do capítulo “I – A obscuridade – O cintilar”, continua externamente quando o eu lírico apresenta expressões como “não entendia/ bem/ o gosto dos teus braços”, “devoro a tua cor”, “sorvendo a tua face” e “ver as palavras da mãe/ ouvir as suas pernas”, demonstrando a inexistência de construções pré-estabelecidas, que sejam capazes de dar conta de um contato ainda visceral e traduzido pela linguagem dos sentidos, e que transcende, formando imagens novas.

Outra possibilidade, ainda, é o caminho pelos estudos da Psicanálise. Embora não faça parte de meus interesses enquanto pesquisadora e seja o oposto do que apresentei, *Minha mãe, meu amor* conta com o capítulo final intitulado “VII – O transfert”, que, somado a epígrafes e dedicatórias remetendo ao assunto, sugere um viés de análise pelos domínios da fala e da transferência, pontos amplamente desenvolvidos pelos estudos psicanalíticos.

A escolha de seguir minha pesquisa através de um percurso despido das previsibilidades proporcionou a mim o exercício de habitar as imagens poéticas pela primeira vez. Através das análises apresentadas, me permiti o ato de voltar-me ingenuamente para as coisas, no sentido de “restituir às palavras seus sonhos perdidos” (BACHELARD, 2001, p. 267), colocando-me no “estado de alma nascente” (BACHELARD, 2006, p. 15), que reúne todas as possibilidades, onde repousa o ser da criação.

Para além de um convite a novos caminhos de leitura da obra de Maria Teresa Horta, o fechamento deste texto é um convite a novos devaneios motivados pela poesia. É um convite ao alargamento psíquico proporcionado pela entrega à imagem poética, à vivência da transcendência daquilo já posto, através da potência criativa da imaginação, que se oferece a todo e qualquer leitor entregue ao texto poético.

REFERÊNCIAS

DE MARIA TERESA HORTA

Obras analisadas:

HORTA, Maria Teresa. *Os anjos*. Lisboa: Litexa Portugal, 1983.

_____. *Minha mãe, meu amor*. Lisboa: Edições Rolim, 1986.

_____. *Poesia reunida*. Lisboa: Dom Quixote, 2009.

Obras citadas:

BARRENO, Maria Isabel; COSTA, Maria Velho; HORTA, Maria Teresa. *Novas cartas portuguesas*. Lisboa: Círculo do livro, 1974.

HORTA, Maria Teresa. *Rosa sangrenta*. Lisboa, Nova Nórdica, 1987.

_____. *Les sorcières / Feiticeiras*. Paris: Actes Sud, 2006.

_____. *Poesia reunida*. Lisboa: Dom Quixote, 2009.

_____. *As Luzes de Leonor*. Lisboa: Dom Quixote, 2011.

_____. *Poemas para Leonor*. Lisboa: Dom Quixote, 2012.

_____. *A dama e o unicórnio*. Lisboa: Dom Quixote, 2013.

_____. *Azul cobalto*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2014.

_____. *Meninas*. Lisboa: Dom Quixote, 2014.

_____. *Anunciações*. Lisboa: Dom Quixote, 2016.

_____. *Poesis*. Lisboa: Dom Quixote, 2017.

_____. *Estranhezas*. Lisboa: Dom Quixote, 2018.

SOBRE A OBRA DE MARIA TERESA HORTA

BITTENCOURT, Miriam Raquel Morgante. *A escrita feminina e feminista de Maria Teresa Horta*. Assis: Faculdade de Ciências e Letras de Assis, UNESP. Tese (Doutorado em Letras), 2005. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/103662/bittencourt_mrm_dr_asis.pdf?sequence=1>. Acesso em: 10 abr. 2017.

BRIDI, Marlise Vaz. Eco dos Clássicos na poética de Maria Teresa Horta. *Navegações*. v. 2, n. 1. p. 39-43. jan./jun. de 2009. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/navegacoes/article/download/5>> Acesso em: 24 set. 2017.

_____. Maria, Maria. *Estudos portugueses e africanos*. n. 4. p. 208-215. 1984. Disponível em: <<http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/epa/article/view/5446/5763>> Acesso em: 24 set. 2017.

FLORES, Conceição. (org). *O sentido primeiro das coisas: ensaios sobre a obra de Maria Teresa Horta*. Natal: Jovens Escribas, 2015.

GARCIA, Elisa Moraes; MARTINS, Joice Fagundes. Anjos mulheres: O Voo do corpo feminino na poesia de Maria Teresa Horta. In.: *Mafuá*, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil, n. 24, 2015. Disponível em: <<http://mafua.ufsc.br/2015/anjos-mulheres-o-voo-do-corpo-feminino-na-poesia-de-maria-teresa-horta/>>. Acesso em 22 junho de 2018.

GARCIA, Elisa Moraes. Feiticeiras: convergências entre Maria Teresa Horta e Jules Michelet. In.: *Repensar o feminino em contexto lusófono e italiano*. Lisboa: CLEPUL, 2017. Disponível em: <http://www.lusosofia.net/textos/20171121-repensar_feminino.pdf>. Acesso em: 29 julho de 2018.

OLIVEIRA, Juliana Batista de. *Tatuagem da palavra: a educação sentimental do corpo no corpus poético de Maria Teresa Horta*. Natal: Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. UFRN. Dissertação (Mestrado em Letras), 2006. Disponível em: <<https://repositorio.ufrn.br/jspui/handle/123456789/16291>>. Acesso em: 10 abr. 2017.

SANTANA, Patricia Maria dos Santos. A poesia de Maria Teresa Horta pela busca da totalidade feminina. *Revista Espaço Acadêmico*. v. 146. p. 61-69. 2013. Disponível em: <<http://www.periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/view/20046/11351>>. Acesso em: 24 set. 2017.

BIBLIOGRAFIA TEÓRICA

BACHELARD, Gaston. *A dialética da duração*. Tradução de Marcelo Coelho. São Paulo: Ática, 1988.

_____. *O ar e os sonhos*: ensaio sobre a imaginação do movimento. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

_____. *A poética do espaço*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

_____. *A psicanálise do fogo*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

_____. *A água e os sonhos*: ensaio sobre a imaginação da matéria. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. *A terra e os devaneios da vontade*: ensaio sobre a imaginação das forças. Tradução de maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. *A terra e os devaneios do repouso*: ensaio sobre as imagens da intimidade. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *A formação do espírito científico*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Lisboa: Dinalivros, 2006.

_____. *A poética do devaneio*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. *A intuição do instante*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. Compinas: Verus, 2010.

CHEVALIER, Jean; GHEERGRANT, Alain. *Dicionários de símbolos*. Tradução de Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Angela Melim e Lúcia Melim. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de Símbolos*. Tradução de Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Centauro, 2005.

DURAND, Gilbert. *Campos do imaginário*. Tradução de Maria João Batalha Reis. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.

_____. *A Imaginação Simbólica*. Tradução de Carlos Aboim de Brito. Lisboa: Edições 70, 2000.

ELIADE, Mircea. *O mito do eterno retorno*. Tradução de Manuela Torres. Lisboa: Edições 70, 1993.

_____. *Mito e realidade*. Tradução de Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1998.

FERREIRA, Agripina Encarnación Alvarez. *Dicionários de imagens, símbolos, mitos, termos e conceitos bachelardianos*. Londrina: EDUEL, 2008.

HAMBURGER, Michael. *A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire*. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MORIN, Edgar. *Amor, poesia, sabedoria*. Tradução de Edgar de Assis Carvalho. Rio de Janeiro: Bertrand, 1999.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PLATÃO. *O Banquete*. Tradução de Donald Schüler. Porto Alegre: L&PM, 2013.

RICOEUR, Paul. *Teoria da interpretação*. Lisboa: Edições 70, 1976.