

AS LUZES DE MARIA TERESA HORTA: UMA RETÓRICA DA SENSIBILIDADE

THE *ENLIGHTNMENT* OF MARIA TERESA HORTA: A RHETORIC OF SENSIBILITY

Maria Luísa Malato
Faculdade de Letras da Universidade do Porto, FLUP, Porto, Portugal

Resumo: O romance de Maria Teresa Horta (2011), **As Luzes de Leonor**, é aqui analisado à luz de uma retórica da sensibilidade, tal como era concebida no período em que viveu a poetisa Leonor de Almeida (1750-1834): isto é, uma persuasão que utiliza estrategicamente a “Fisiologia do Gosto”, em que a descrição das sensações faz parte de uma estratégia que visa a compreensão filosófica do sublime e a sua função retórica. Não sendo intenção de Maria Teresa Horta escrever uma biografia ou sequer um comum romance histórico sobre o pensamento da Marquesa de Alorna, não deixa de ser interessante ver, através da aproximação feita aos conceitos filosóficos vigentes no século XVIII (nomeadamente os de Sensibilidade, de Alma, ou de Simpatia) uma estratégia de ruptura em consonância com uma certa estética da modernidade.

Palavras-chave: Filosofia; Literatura; Retórica; Maria Teresa Horta; Sensibilidade.

Abstract: In this paper, we look at Maria Teresa Horta’s (2011) novel, **Leonor’s Enlightenment**, from an unusual perspective, the rhetoric of sensibility, as it was conceived during the period of Leonor de Almeida’s life (1750-1834), i.e., as a form of persuasion built upon the “Physiology of Taste”, where the description of sensations makes part of a strategy to achieve the sublime and its rhetorical function. Knowing that Maria Teresa Horta didn’t have the intention to write a biography, or even a popular historical novel about Leonor de Almeida, it is quite interesting to note that this approach to some philosophical concepts from the 18th century (mainly those of Sensibility, Soul or Sympathy) may be a way to give form to a certain aesthetic of modernity.

Key-words: Philosophy; Literature; Rhetoric; Maria Teresa Horta; Sensibility.

O mais extenso romance de Maria Teresa Horta – editado pela D. Quixote, em 2011, e longamente intitulado **As Luzes de Leonor, A marquesa de Alorna, uma sedutora de anjos, poetas e heróis** – tem mil e sessenta e cinco páginas. Não nos lembramos facilmente de, no panorama editorial dos últimos anos donbrowbianos, terem saído muitos romances de tal envergadura. Sobretudo, vindos de uma escritora intimamente seduzida pelo fragmento, como é Maria Teresa Horta. Por alguma razão, muitas vezes, os seus versos são frases nominais, os seus poemas são pequenos, e, pelo contrário, **As Luzes de Leonor** se afirma como um livro invulgarmente grande. Tal não se deve certamente (ou somente?) ao fato de ele ser um

romance exaustivo nos dados históricos (são inúmeros os manuscritos que a autora folheou em bibliotecas públicas e arquivos privados por mais de catorze anos). Ou por com ele a autora querer abranger uma vida que se estendeu por quase um século, já que Leonor de Almeida, nascida em Lisboa, em 31 de Outubro de 1750, só viria a falecer quase noventa anos mais tarde, em 11 de outubro de 1839. Não. O tamanho d'**As Luzes de Leonor** parece-nos uma explícita forma de retardamento da velocidade, para que a velocidade se torne eficaz (CHATMAN, 1981, p. 73-74).

O que faz significativa a dimensão do romance de Maria Teresa Horta é a mesma razão que leva Proust a escrever frases longas, ou Joyce a demorar-se na odisséia em vinte e quatro horas, na vida de um Ulisses comum: a reconstituição no leitor de uma sensibilidade do autor. Aquela sensibilidade que só é possível através da descrição dos sentidos: do que se vê, do que se ouve e cheira e acaricia, uma decomposição do que se sabe e do que se saboreia. E que, sendo decomposição dos sentidos, leva a uma análise da palavras usadas para os descrever. Decomposição e análise da sensibilidade unem assim uma expressão que vai da Literatura (centrada na imagem representativo, *showing*) à Filosofia (centrada no raciocínio demonstrativo, *telling*). De certa forma, é como se esse livro de Maria Teresa Horta nos levasse a refletir sobre a necessidade de cruzarmos todos os elementos de uma modernidade do avesso, estudada por Italo Calvino (1990), nas suas lições americanas: entre os seis “memos” para o presente milênio, estaria implícita uma tensão interna entre o que é perceptível como leve e o que perceptível como consistente (*Lightness vs. Consistency*), entre o se deseja rápido e o que se deseja fértil (*Quickness vs. Multiplicity*), entre o que é quantitativamente mensurável e o que é sensorialmente memorável (*Exactitude vs. Visibility*). Daniel Kahneman (2011) exemplificou já, em domínios tão diversos quanto a economia e as ilusões visuais, a luta em cada um de nós de dois protagonistas: a do eu que vive e a do eu que recorda, entes que vivem em ritmos diferentes, com estímulos distintos, oscilando, ora um ora outro, entre ações mentais rápidas e ações mentais lentas. O cérebro funciona ajustando informações ditas “intuitivas” (impressões, sentimentos, lugares-comuns, raciocínios automatizados) a informações que exigem um esforço mais ou menos demorado (resolução de enigmas, paradoxos, contradições, dispersão de unidades).

Do ponto de vista filosófico-linguístico, as palavras guardam, frequentemente, uma memória física, concreta, na raiz de uma apropriação abstrata. Crátilo nem sempre está errado, como demonstraria Sócrates ao questionar Hermógenes. Há, certamente, alguma razão guardada na etimologia da “análise”, em grego, oposta ao movimento da “catálise”. A

catálise (cata-) puxa a ação para um centro: presente no objeto que cai, a catálise é esse processo que acelera o movimento e o momento da síntese dos elementos que compõem o ser. A análise (ana-), pelo contrário, expelle, atrai, lança: presente no objeto que se eleva, a análise retarda a velocidade, torna o tempo lento até o colocar em velocidade zero e as partículas unidas por um centro comum se soltarem. O tamanho do último romance de Maria Teresa Horta importa, porque é uma “análise”, isto é, uma forma de aprender a respirar mais lentamente, até aos limites do suportável pelo leitor moderno, que é gente de respiração ofegante e agendada. A leitura é como uma viagem com ponto de chegada anunciado: quanto mais longa, mais tempo nos dá para pensar, quanto mais centrada no ponto de chegada, mais dispersa. A leitura de alguns livros é uma peregrinação: vale como extensão e como fragmento metafórico. É este o caso.

Não é propriamente um plano.

Terá mais a ver com uma descoberta, uma ideia que começa a germinar no meu pensamento; um projecto a ser arquitectado com vagares de gosto, a tomar corpo, tendo como única finalidade a mudança de rumo da minha vida. [...] A demanda da minha própria vida (HORTA, 2011, p. 180).

Desde já, se deve realçar uma aparente contradição, que não é mais que uma natural tensão entre o ser que vive e o que recorda, entre o eu que sente e o eu que analisa o sentimento que sente. Há, certamente, a paradoxal ideia de que o romance é curto: afinal, o longo romance de Maria Teresa Horta sobre Leonor de Almeida, Marquesa de Alorna, assume-se como fragmento, biograficamente incompleto. Leonor tem cinquenta e três anos quando a intriga do romance acaba, em 1803. O romance de Maria Teresa Horta termina, dir-se-ia, abruptamente, em 1803, a pouco mais do meio da sua vida, com a protagonista de vida suspensa em Madrid, cidade que lhe lembra Babel e a Escada de Jacob. É dito que passa já do meio-dia. E ela declina o dia, aquela hora de começo da tarde, “quando a fenda pulsante do calor espalha o seu odor a enxofre, a pedra e a ferro quente” (HORTA, 2011, p. 1050). Declina a memória de um latim escolar (“*Lumen-luminis*, julga entender aturdida”). Termina declinando o seu corpo sobre o de Henri Forestier que, a cavalo, a puxa para trás, para o côncavo das suas pernas, deixando a Plaza Mayor que cintila e guarda a sombra de vultos futuros. A espera é alongada pela memória de cheiros e sons, pinturas e textos, invocações de mitos, Babilónia, Ulisses, Pégaso, Tristão e Isolda, pedaços de versos que Leonor há de escrever ou esquecer, frémitos de luz-maior, “Tu és a folha”, “Todo tu resplandesces numa poeira dourada” (HORTA, 2011, p. 1052-1053). O fragmento importa, porque é

uma síntese: nada parece conter a mais ou a menos. Como a Vénus de Milo sem braços, tal é essa história (que não a biografia) de Leonor de Almeida, “esculpida pelo tempo”: a vida dos homens como a das estátuas começa, de certo modo, no dia em que morrem. O que importa nelas são as cores que permaneceram, as superfícies limadas pelo vento, as partes não arrancadas pelas ondas que as fizeram rolar na areia. Essa ação do tempo-escultor torna-se, sob um olhar compreensivo, mais justa, mais adequada, mais eficaz que o restauro do arqueólogo ou a catalogação museológica que remete a estátua para um tempo e um espaço longínquos (YOURCENAR, 1984, p. 49). Maria de Lurdes Pintasilgo e Maria João Reynaud fizeram já referência ao “carácter barroco” das **Novas Cartas Portuguesas** (PINTASILGO, 2010, p. XXVIII-XLVIII, max. p. XXXVI) ou às reminiscências barrocas da poesia de Maria Teresa Horta: “a tendência para cultivar o verso de *arte menor*, que acolhe a metáfora imprevista (“nova”, “clara” e “breve”, como defendiam os perceptistas barrocos, dotada daquela formal subtileza de que fala Leitão Ferreira [...])” (REYNAUD, 2009, p. 24, grifos do autor).

Mas o epíteto de “barroco”, ainda que aqui usado no seu sentido mais rigoroso, pode enganar o leitor comum, porque não se trata unicamente de excessos e de ampliações, de repetições e de rupturas. O fragmento tem, nas **Novas Cartas Portuguesas** como n’**As Luzes de Leonor**, o interesse que tem a síntese: o fragmento transforma a amplificação retórica numa “agudeza”, num pequeno ponto incisivo que nos penetra a carne. O “barroco” tem tanto de excessivamente visual quanto de aguda exatidão. Era esse o sentido original da agudeza: *acumem*, o que usa a ponta aguda, a precisão sem a força (MINTURNO, 1725, p. 282 *et passim*). Coisas mais antigas, não necessariamente “barrocas”: Cícero falara já da agudeza, ao associá-la, não à *Elocutio*, ao trabalho da forma (como hoje a entendemos), mas à *Inventio*, ao plano do conteúdo (CURTIUS, 1986, p. 457). E, sem dúvida, tal fusão retórica se deve também considerar quando lemos, no mesmo texto de Maria João Reynaud, que a *Poesia Reunida* de Maria Teresa Horta nos convoca para “um espaço poético marcado por duas tendências de sentido oposto – a apolínea e a dionisíaca” (REYNAUD, 2009, p. 22). Ou quando Maria de Lourdes Pintasilgo, ao analisar as **Novas Cartas Portuguesas**, sublinha os aspetos de transgressão da lei, social ou gramatical (PINTASILGO, 2010, p. XXVII-XLVIII). Ou quando Ana Luísa Amaral o traduz num oxímoro: um “exercício de excessos” (AMARAL, 2001, p. 4). Esse exercício de excessos, aqui ainda um exercício de síntese, vale desde logo como disciplina, simultaneamente formal e conceptual: “O delírio é uma arte” (HORTA, 2011, p. 15). A realidade é uma rede imensa que liga num bordado todos os pontos da tela, os do avesso como os do direito. Tudo,

ou quase tudo, começa pelo corpo, primeira tela, sobrepondo-se ao corpo a tela dos tecidos, sobrepondo-se aos tecidos a tela dos livros. Escrever ora a tinta ora a limão, treina a malícia. As hastes de flores lavradas nos tecidos que forram os cadernos anunciam a dispersão interior, “as coisas de partir”, expressão que a autora retoma de Ana Luísa Amaral (cf. HORTA, 2011, p. 781) para designar os fragmentos que valem como um todo: poemas, dizeres, cantigas frágeis, epístolas, “versos, frases, pensamentos tirados dos livros que vai lendo”...

Talvez porque Leonor desconfie de todos, começou, ardilosa, a acrescentar novas linhas nas entrelinhas, desenhadas com sumo de limão; numa espécie de código secreto e invisível [...]. Anos depois de terem chegado a Chelas, Leonor começa a fazer os próprios cadernos [...] Folhas de papel, aparadas e medidas, sobrepostas em resmas delgadas, cosidas depois com longas agulhas enfiadas em linha grossa. No final, cola-lhes as capas de cartolina, forradas com as sobras dos vestidos, das saias e das blusas dadas pelas pensionistas e as recolhidas. Restos de tecidos lavrados, esboços de hastes e flores harmonizando tons e desenhos esvaídos, ou de seda lisa verde-lima ou veludos escarlate, atravessados de onde em onde por um ligeiríssimo brilho ruivo ou ondulação de marfim, correndo o risco de quando neles escreve acabar por ser distraída, para desacerto dos pensamentos que ultimamente faz em papéis dobrados ao meio para em seguida os passar a limpo nas suas folhas.

Depois aperfeiçoa-os, tentando acertar a cor com o seu exercício, o uso que pretende dar a cada um deles, a sublinhar e a debater nas suas páginas temas diversos ou matérias específicas (HORTA, 2011, p. 60-61).

De resto, é essa unidade formal e conceitual que seduz na obra de Maria Teresa Horta, como, talvez, seja por ela que nos seduzem invariavelmente os bons pensadores, entre a Literatura e a Filosofia. Entram-nos na memória, ampla e eficazmente. A memória (filosófica, retórica ou literária) gosta de confundir a parte com o todo, porque muitas coisas são demasiado distintas para serem iguais, e muitas coisas (não necessariamente as mesmas) são demasiado iguais para serem distintas. A memória gosta de exemplos e de máximas, de fábulas e de conclusões, de fatos e de idades históricas, de ruínas e de padrões, de afetos e de razões, das sensações e dos sentidos das sensações. E se tudo puder usar, tanto melhor. A memória gosta do poder para o subverter: as Musas, que ajudavam o poeta a criar, eram filhas da Memória e de Zeus.

Nunca sei o que em mim é memória ou recriação (HORTA, 2011, p. 21).

A memória é parte da estrutura da nossa narrativa, como é parte da estrutura do romance de Maria Teresa Horta (dividido que está cada capítulo em Poema, Raízes, Memória e Anos/Tempo). A memória deixamos, no mínimo, fragmentos significativos, exemplos, paradigmas. Aristóteles registou cedo a importância filosófica, retórica e mnemônica do exemplo, tanto a do fato histórico quanto a da fábula (ARISTÓTELES, 2005), ou o do mito (ARISTÓTELES, 1986, p. 113-114): “tal como os corpos e organismos vivos devem possuir uma grandeza, e esta bem perceptível como um todo, assim também os mitos devem ter uma extensão bem apreensível pela memória”. Esse símile aristotélico do texto como organismo vivo não pode ser lido separadamente de um outro livro de Aristóteles (2010), tantas vezes esquecido, **Sobre a alma**, o livro que trata das faculdades da alma que estão na base da memória e do conhecimento: as partes nutritiva, perceptiva, tantas vezes associadas nos seres humanos à faculdade do desejo/vontade/ apetite e à possibilidade de deslocação.

A retórica do exemplo não é, pois, somente uma forma de argumentação do raciocínio indutivo que exige uma repetição exaustiva e, portanto, um acréscido número de exemplos (cf. ARISTÓTELES, 2005). Também não é (ou não é tanto) “um efeito do real”, tal como é definido por Roland Barthes, “detalhe inútil” na estrutura da intriga, mas potenciador da fingida verossimilhança realista “que forma a estética de todas as correntes da modernidade” (BARTHES, 1972, p. 35-44). O detalhe “insignificante” do romance de Maria Teresa Horta é, quando muito, o da velha retórica epidíctica de que fala Barthes, adaptado ao *ethos* extraordinário que molda o texto, e um potenciador da inverossimilhança histórica do real. Não é pois mais uma estratégia do romance histórico, ao serviço do qual poderíamos aqui ler a presença de figuras históricas e o conseqüente compromisso que estabelecem com uma realidade esperada e consabida. Convém, como já frisou Maria Teresa Horta em diversas entrevistas, sublinhar que **As Luzes de Leonor** (HORTA, 2011) não querem ser mais um “romance histórico”. É certo que figuras como Leonor de Almeida, Marquês de Pombal, Filinto ou Bocage “representam aquilo que reproduzem”, para retomarmos a formulação de Roman Ingarden (1976, p. 266). Mas há, naqueles pormenores excessivos e potencialmente “inúteis” da obra de Maria Teresa Horta (2011), uma estratégia simpática, no sentido filosófico que a palavra “Simpatia” tem no pensamento setecentista: uma energia de proximidade com o outro que é também de complementaridade.

Vanda Anastácio (2011, p. 10) referiu já a importância daquela “infinitude de texturas, cheiros, cores e sabores” que alimentam uma “sensação”, um “efeito de proximidade”:

[...] evocados por meio da descrição pormenorizada de peças de vestuário, de roupas de cama, de tecidos de decoração, de comidas, de doces, de perfumes inebriantes e de cheiros desagradáveis, de interiores recheados de móveis, objectos de decoração, louças e vidros, bem como de cenas ao ar livre povoadas de vegetação, de árvores e de flores (ANASTÁCIO, 2011, p. 10).

Ainda que para isso sirva, talvez falte sublinhar que essa profusão de informações (visuais, auditivas, olfativas, táteis, gustativas ou sinestésicas) é muito mais do que isso, já que, para além da sequência sensorial, se tenta criar também uma ideia de continuidade: o pormenor sensitivo, o exemplo histórico, a citação livresca, o verso único são parte de um processo retórico/persuasivo de incorporação, mais do que uma estratégia de realismo romanesco. Com efeito, Maria Teresa Horta parece querer provocar no leitor uma experiência corporal semelhante à que ela própria viveu, como se o eu que recorda o sentimento fosse ainda re-presentar o eu que sentiu. “Vivi em ti durante todos este tempo”, retoma Maria Teresa Horta de uma carta de Virginia Woolf, tomando a declaração como epígrafe do seu romance (HORTA, 2011, p. 13). Análise = Síntese = Análise, etc.. E, no epílogo, se volta ao ponto de partida:

A tua mão vem de novo aflorar o cimo do meu ombro.

A tua mão sem peso.

Invisível.

A tua mão sem textura, mas com um ligeiro odor a rosa púrpura ou a gardénia imprecisa. Submetidas ao perfume almiscarado da tua pele macia. A tua mão impossível, a roçar-me de leve o pulso

Enquanto te debruças sobre a minha escrevaninha, a leres aquilo que eu de ti ficciono a tentar descrever-te e deslindar-te, a tentar desvendar-te na desmesura do excesso, a tentar entender-te no que escrevo sobre ti,

Leonor.

E ao pretender conhecer-te, em tudo te descubro e reinvento

(HORTA, 2011, p. 1054).

O processo repete-se nas várias matrioskas do texto: também Leonor, também a avó de Leonor, talvez até o próprio Angelus que sobre todas vela... Todas se reinventam através da memória dos sentidos, dos pormenores de cada imagem, real ou fantasmagórica, unindo episódios de sofrimento ou exaltação.

É por isso que nos parece pertinente trazer aqui, a este propósito, algumas reflexões de Schiller (1997) sobre esta distinção fundamental nos filósofos do século XVIII - a distinção entre “Simpatia” e “Compaixão”:

Se a compaixão for elevada a um tal grau de vivacidade que nos confundimos com aquele que sofre, já não dominamos o afeto, mas é ele que nos domina. Se pelo contrário a simpatia permanecer nos seus limites estéticos, ela reunirá assim duas condições fundamentais do sublime: representação do sofrimento com vivacidade sensível, associada ao sentimento de segurança própria (SCHILLER, 1997, p. 160).

A descrição pormenorizada (que tantas páginas toma no romance de Maria Teresa Horta) não está longe dessa experiência da sensibilidade, tal como é concebida Schiller. Por um lado, a descrição apela à simplicidade e natural partilha entre as partes de imagens, sons, cheiros, texturas ou gostos. Por outro, pressupõe evidentes efeitos catárticos: a descrição purifica porque liberta o sujeito do caráter totalitário da linguagem social.

Assim se compreende que, em **As Luzes de Leonor** (HORTA, 2011), a obsessão com a imagem ou as metáforas visuais (ainda quando confinada ao dogmatismo da clausura religiosa) promova a imaginação, e liberte potencialmente o sujeito da norma social e do decoro exterior:

Cabelos soltos debaixo do véu, sob o qual a nuca se entorpece em súbitas labaredas, gotas de suor a perlarem-lhe o corpo de rapariguinha precoce que, atordoada, imagina sensações nunca antes sentidas. Passando a ter visões ou sonhos onde S. Sebastião, ancas breves, ilhargas lisas e as longas pernas entreabertas, se deita a seu lado num demorado gemido [...] (HORTA, 2011, p. 62).

A metáfora é livre e só por isso liberta. Nesse sentido se entende que as obras de Schiller e de Maria Teresa Horta (a obra de Leonor de Almeida e a obra poética de Maria Teresa Horta que sobre Leonor escreveu um romance) inscrevam a arte num projeto de salvação/libertação do sujeito:

[...] felizmente não é apenas na sua natureza racional que existe uma disposição moral, que pode ser desenvolvida através do entendimento, mas também na sua própria natureza sensível e racional, i.e., na sua natureza humana, existe uma tendência estética que pode ser despertada por meio de certos objetos sensíveis e cultivada por meio da purificação dos seus sentimentos, até atingir esse ímpeto idealista do ânimo (SCHILLER, 1997, p. 220).

[...] os livros, as Luzes e a poesia salvaram-me, ao entornarem a doçura do mel do favo onde o fel e a raiva já haviam começado o seu trabalho devastador (HORTA, 2011, p. 49).

A poesia salva-me – asseguras por vezes nas assembleias da tua casa, a antecipares pensamentos e palavras de poetisas do futuro; fenda por onde me insinuo como um mergulhador das profundidades, a querer encontrar a fissura por onde se escapa o tempo a misturar as épocas (HORTA, 2011, p. 790).

Talvez aqui devamos referir o diálogo que o romance **As Luzes de Leonor** estabelece com o livro de poesias de Maria Teresa Horta, **Poemas para Leonor**, escrito no mesmo tempo do romance, mas publicado um ano depois, em 2012. Pode enganar o leitor a semelhança da capa, tal como pode enganá-lo a organização dos **Poemas** em capítulos (cf. ANASTÁCIO, 2012, p. 16). Talvez seja essa a intenção do gráfico: colocá-las entre a semelhança e a oposição, indefinindo o protagonista que sente do protagonista que escreve sobre o sentimento que sente ao sentir o que o outro protagonista sente. Porque os **Poemas** e **As Luzes** reproduzem um semelhante processo filosófico de simpatia e distanciamento, para que a simpatia não se confunda com a compaixão, e o distanciamento com a indiferença; para que a Poesia continue a salvar a poetisa Maria Teresa Horta: através dos seus poemas se revisitam, uma vez mais, as mulheres-protagonistas da sua narrativa familiar. Esse papel libertador da arte, esse exercício de libertação interior proporcionado pelo espírito em contato com a natureza sensitiva, eis o que interessa a Maria Teresa Horta, talvez ainda quando formalmente se aproxima do “romance histórico”. O que lhe interessa na História, como o que lhe interessa na Poesia, é ainda o que interessa ao filósofo Schiller:

A liberdade é, em todas as suas contradições morais e em todos os seus infortúnios físicos, um espectáculo infinitamente mais interessante para ânimos nobres do que o bem-estar e a ordem sem liberdade, em que os carneiros seguem pacientemente o pastor e o autodomínio da vontade se rebaixa a ponto de tornar-se numa servil peça de mecanismo de relógio. [...] Considerada deste ponto de vista, e *apenas* deste, a História universal é para mim um objecto sublime (SCHILLER, 1997, p. 227, grifo do autor).

O *itálico* não é nosso, mas de Schiller, embora nos pareça muito adequado ao “romance histórico” tal como é inovadoramente concebido por Maria Teresa Horta. É nesse sentido que o texto “histórico” de Maria Teresa Horta, desde logo, nos remete para algumas situações outrora ditas “an-edocticas”, isto é, não-dignas, indignas, da edição da história, por serem inverosímeis, excessivas ou simplesmente “inúteis”, não-consideradas ou ignoradas pela “verdade histórica”, como sucede, em grande medida, com a subliminar história das sensações íntimas. Pelo contrário, nesse romance “histórico”, a história é feita de fatos “não-ditos”, porque “malditos”: o romance é uma história (e não uma “estória”, ficcionada) da auto-censura, do desejo reprimido, das mezinhas de feiticeiras, da homossexualidade, da velhice, do aborto, da infância, da masturbação, do infanticídio, da mulher maltratada/zurzida, da clandestinidade das leituras, dos silêncios forçados pela violência física ou inconveniência social, uma longa “história muda”, se

recordarmos uma expressiva designação de Fentress e Wickham (1992) para se referir à memória social das mulheres.

Mas, se essa “história secreta do segredo” é, ainda hoje, lida como uma provocação (diga-se, mais moral do que estética), se deve dizer também que ela nos remete novamente para a esquecida questão da *Simpatia vs. Antipatia*, elementos fundamentais do sublime: a indeterminação do que somos ou acreditamos ser. “Fala-se aqui não do que acontece mas do que deve e [ou?] pode acontecer; da nossa determinação, não da nossa acção real; da força, não da aplicação da mesma. [...] Sublime é porém tudo o que traz à nossa consciência essa capacidade” (SCHILLER, 1997, p. 160-161). Ressalve-se que a adversativa é nossa, já que, ainda no texto de Schiller, se encontra indeterminada a conveniência ou intencionalidade do acontecimento que despoleta o sublime.

No mesmo sentido, é, talvez, pertinente recordar aqui a obsessão de Leonor de Almeida, ainda nos seus ditos “excessos” e inconveniências, o lamento de afinal não ter sido “mais voraz, mais tenaz, mais implacável, sem arrependimento de nada”. “Mas não terei eu, afinal, calado demasiado de mim mesma?” (HORTA, 2011, p. 21-22). E assim o terror de não ter sido suficientemente poética, já que “a poesia é a própria essência do sublime” (HORTA, 2011, p. 637).

Mas o que é a poesia senão asa? Senão ir até à impossibilidade de si mesma?
(HORTA, 2011, p. 1047).

As frases de Maria Teresa de Horta poderiam ser atribuíveis a Schiller, até por alguns pormenores imagéticos: “Entre as espécies animais, o gênero das aves é a melhor prova para o meu postulado. Uma ave em pleno voo constitui a mais feliz manifestação da matéria coagida pela forma, da gravidade superada pela força” (SCHILLER, 1997, p. 77). A capacidade de sentir o sublime é pois “[...] o mais perfeito desenvolvimento, devido à sua influência no homem moral. O mérito do belo tem a ver com o homem, o do sublime com o puro espírito demoníaco nele [...] logo o sublime tem de juntar-se ao belo para tornar a educação estética numa totalidade completa” (SCHILLER, 1997, p. 229-230). Por isso tão significativos são os fantasmas dos mortos e os anjos que povoam o romance de Maria Teresa Horta. Em **As Luzes de Leonor** (HORTA, 2011), os livros são ditos “livros-anjos”. E um Angelus vai e vem entre as Raízes, as Memórias e os fatos históricos, sem nunca se identificar, apesar de ver, de comentar, de escrever. É por isso, ou apesar disso, que **As Luzes de Leonor** (HORTA, 2011) só em parte nos

falam do Iluminismo que conhecemos dos manuais de História da Cultura/Literatura. Mas é um livro que se encontra significativamente muito perto do sentido primitivo que Kant dava às “Luzes”: “*Sapere aude*. Ousa saber”. As Luzes não são um tempo histórico: são uma atitude. Tarefa heróica se considerarmos que estamos a referir-nos à Mulher setecentista (mas só como exemplo), do “belo sexo”, de seres feitos “pela Natureza” para fazer filhos, dar repouso ao guerreiro, responder ao desejo, mas seres históricos, emotivos, que calam palavras, razões e desejos, seres nomeados entre parêntesis em “O que são as Luzes?”:

Il est si commode d'être mineur... Si j'ai un livre qui a de l'entendement pour moi, un directeur spirituel qui a de la conscience pour moi, un médecin qui pour moi décide de mon régime, etc, je n'ai pas besoin de faire des efforts moi-même. [...] Que de loin la plus grande partie de l'humanité (et notamment le beau sexe tout entier) considère le pas à franchir pour accéder à la majorité comme non seulement pénible, mais encore dangereux, c'est à quoi s'appliquent ces tuteurs qui ont eu l'extrême bonté de se charger de sa haute direction (KANT, 1991, p. 73)¹.

Maria Teresa Horta retoma o desafio de Kant: não um tempo histórico, mas uma atitude, necessária e renovada em cada mulher como em cada ser humano. Há que ter aqui em conta uma “retórica do sublime”, que passa pelo uso de figuras de continuidade. Por isso as sensações se confundem por sinédoque ou metonímia com os sujeitos. A parte se confunde com o todo. A causa se mescla com o efeito. Do exterior do corpo se caminha para o inconsciente. Do acontecimento comum se caminha para a arte: “Na boca as palavras/ encontram-se, equilibram-se/ deslizam na língua/ são leite/ ou saliva” (HORTA, 2009, p. 146). Por isso os sentidos se correspondem, sinestesticamente. Por isso as artes se correspondem intertextualmente: a pintura leva à poesia; e a música à dança. Por isso objeto e sujeito se correspondem, transportam, quer quando os objetos surgem personificados quer quando os sujeitos nos aparecem reificados.

Pelo sentido da visão, a vigília dá lugar ao sonho (HORTA, 2011). A observação dos astros, que entusiasmo Leonor e o pai desde a infância, torna-se, ao longo da vida, um motor das suas leituras de Fontenelle, de Newton, ou de Mme du Chatelêt, tradutora de Newton. Mas observar

¹ Tradução nossa: É tão cómodo ser inferior... Se possuo um livro que pensa por mim, um diretor espiritual que me governa a consciência, um médico que me define a dieta, que necessidade tenho eu de ponderar ou agir por mim? [...] Assim pensa a maior parte da Humanidade (e a totalidade do belo sexo), considerando que o passo a dar para a sua Maioridade não só é penoso como perigoso, ideia que veem confirmada pelos tutores, que, movidos por uma bondade extrema, os poupam ainda a tais perigos.

as estrelas pode tornar-se também um exercício filosófico sobre a comum mesquinhez dos homens e as inúmeras possibilidades do universo. As Utopias não andarão longe, “a ‘imaginar novas sociedades, outras regras e modos de pensar’, recorda Leonor” (HORTA, 2011, p. 99).

– J’ai toujours senti ce que vous me dites, reprit-elle, j’aime les étoiles et je me plaindrais volontiers du Soleil qui nous les efface. – Ah, m’écriai-je, je ne puis lui pardonner de me faire perdre de vue tous ces mondes. – Qu’appellez-vous *tous ces mondes*, me dit-elle en me regardant et en se tournant vers moi. – Je vous demande pardon, répondis-je. Vous m’avez mis sur ma folie, et aussitôt mon imagination s’est échappée. – Quelle est donc cette folie ?, reprit-elle. – Hélas !, répliquai-je, je suis bien fâché qu’il faille vous l’avouer, je me suis mis dans la tête que chaque étoile pourrait bien être un monde (FONTENELLE, 1901, p. 19-22)².

Também pelo sentido da audição, a música dará frequentemente lugar à melancolia e às considerações filosóficas (HORTA, 2011). A música, a mais abstrata das artes, que atinge os homens e os animais no que eles têm de básico, favorece e molda as diferentes formas de alegria ou medo. Maria Teresa Horta registra no romance aquele momento biográfico em que a barca de Leonor tem de atravessar Tortosa, tomada pelas águas do rio Ebro, “numa amálgama de destroços, lama e corpos a boiar nas águas barrentas e grossas” (HORTA, 2011, p. 541). Além da sua gente, seguem na barca mais de quarenta homens. Entre eles há um músico italiano, a quem ela paga para tocar e cantar todo o trajeto a distraí-los do perigo que, na verdade, correm. Há, nessa ida aos Infernos, uma clara associação a Orfeu e a Ulisses (Leonor faz a travessia de pé nos madeiros): um laivo de melodrama que, certamente, agradaria a Metastásio se lho viesse a contar. Talvez, ainda, **Crátilo**, de Platão. Talvez, já, **A Philosophical Enquiry**, de Edmund Burke (1990), e àquele efeito que a poesia deve ter, tão semelhante à música: “[...] O espanto, e o susto,/ A alegria, a tristeza, a dor, e a anciã/ Tão vivas se hão de pôr na consonância,/ Que os ouvintes recebam nos affectos/ A mesma commoção destes objectos” (MELLO, 1765, p. 11). Ou tão somente Bocage, que considerava que os sons eram os pincéis do poeta (cf. [MALATO] BORRALHO, 2007).

² Tradução nossa: Sempre senti o que me estais a dizer, respondeu ela, admiro as estrelas e lastimo verdadeiramente o Sol que as faz desaparecer. - Ah, exclamei eu, também eu não lhe perdoou que ele me faça perder de vista todos estes mundos. - A que chamais vós “todos estes mundos”, perguntou-me então ela nos olhos, voltando-se para mim. - Perdoai-me, respondi-lhe. Acordastes em mim a minha loucura, e logo a imaginação começou a voar. - E que loucura é essa?, retorquiu. - Infelizmente, disse então, lamento mesmo confessá-lo, meti na cabeça que cada estrela bem podia ser um mundo.

Pelo sentido do olfato, o perfume das flores entra dentro do corpo do sujeito e passa a ser parte da sua identidade: “oito anos obstinados, ásperos e esquivos, almiscarado odor a bergamota [...]”. Também o fumo do cigarro que Catarina de Lencastre inala incorpora nela uma provocante virilidade feminina (HORTA, 2011, p. 774). O perfume invade e evade tanto ou mais que o nome exótico das essências: nardo, bergamota, miosótis, amor-perfeito, lúcia-lima, glicínia, orquídea, camélia, cedro, magnólia, lilases, adónis vernalis, ésula, caládio, piteiras, alfarrobeiras, acácias-do-japão, jacarandás, dragoeiro, pitósporo-da china. O mel como o fel, o perfume como o fedor, o bem como o mal, tantas vezes indefinidos: sardinheira, almíscar, beladona, hálito, suor, sangue, sebo, húmus, urina, fezes, putrefação. Diz o Angelus: “Ao longo de tanto tempo que a sigo, quantas vezes imaginei fazê-la minha?” (HORTA, 2011, p. 840-842).

Pelo sentido gustativo se muda a alquimia do alimento: “todo o leão é carneiro assimilado”, disse um dia Valéry. O interesse de Leonor de Almeida pela botânica a levará, também, ao uso frequente da personificação, mas o sujeito quer mais do que uma artificialidade exterior e por várias vezes o narrador se refere ao fato de Leonor comer pétalas de rosa ou desejar comer gardénias débeis, orquídeas furtivas, perecíveis camélias, begónias quebradiças, estrelícias sequiosas, gladiólos arditos... Será a lembrança que Maria Teresa Horta tem também de Sophia de Mello Breyner, aliás, parente ainda da Condessa do Vimieiro, Teresa de Mello Breyner, velha amiga de Leonor? Sophia vê no hábito uma manifestação da sua personalidade fenomenologista. Expressão de um comum “complexo de Perséfone”? (CEIA, 1996, p.121). Entre as abstinências conventuais e o decoro a que se obriga um sexo que não deve ter apetite, as mulheres debicam como pássaros, porções hipercalóricas de canja gorda, arroz-doce, empadão de lebre, manjar branco, queijinhos do céu, lascas de amêndoas, torrões de chocolate (HORTA, 2011, p. 147).

É pelo sentido do paladar que o sabor se torna saber. Tal como é pelo sentido do tato que primariamente o sujeito explora o mundo, com a sua “mão gulosa” (HORTA, 2011, p. 847). Move-o o desejo, o apetite. Condillac imagina uma estátua a que gradualmente fossem concedidos os vários sentidos, que (da visão ao tato) do avistamento ao toque, descobriria finalmente a certeza do real: “[...] Tout désir suppose donc que la statue a l'idée de quelque chose de mieux que ce qu'elle est dans ce moment, et qu'elle juge la différence des deux états qui se succèdent. S'ils diffèrent peu, elle souffre moins, par la privation de la manière d'être qu'elle désire”

(CONDILLAC, 1885, p. 212)³.

As personagens sentem com minúcia a gravilha do jardim por debaixo do sapato de pano, a laje da cela, e a mão percorre lentamente o corpo como um território desconhecido em relevo. O diálogo com a poesia de Maria Teresa Horta é fácil: “o verbo – bússola/ com raiz – grito de relevo/ O homem que percorro/ com as mãos/ a estátua que consinto/ a lua que concebo” (HORTA, 2009, p. 104).

Dos cinco sentidos (os aristotélicos), fontes primárias de conhecimento, se poderia, depois, passar ao sexto, o sentido comum, a intersecção da atividade sensível e da faculdade percetiva (ARISTÓTELES, 2010). E, depois, à multiplicidade de sentidos que a atual ciência regista: os sentidos de espaço, de tempo, de dor, de equilíbrio, de temperatura interna, de apetite... O romance de Maria Teresa Horta demora-se (como de resto era costume na correspondência privada do século XVIII) em descrições fisiológicas da febre, do desmaio, da sangria, da dor nos músculos ou nos ossos. Mas também na descrição de visões ou de perdas de equilíbrio, dos desmaios aos provocados pelos vários abalos do terramoto. Aliás, a sensibilidade, “no seu todo”, não se reduz à sensação, estado primeiro, mas a uma perceção sensorial que se dá quando o ser é movido ou se sente afetado, verificando em si um certo tipo de alteração ou a possibilidade, em potência, de ser movido, afetado ou alterado (ARISTÓTELES, 2010).

Já Ana Luísa Amaral (2001), ao analisar as **Novas Cartas Portuguesas**, sublinha naquela escrita coletiva os “movimentos espiralados”, as repetições cíclicas e as sucessivas variantes das personagens, a conseqüente defesa de “uma miríada de identidades não fixas nem estáveis, antes em constante transformação” (AMARAL, 2001, p. 1-4). Sob o signo da espiral, talvez se deva enquadrar, também, **As Luzes de Leonor** (HORTA, 2011) numa muito mais vasta biblioteca, em que a identidade da personagem se torna indissociável de uma reflexão sobre o conhecimento. A crítica do romance de Maria Teresa Horta, *Ambas as mãos sobre o corpo*, feita por Eduardo Prado Coelho, em 1972, talvez o sintetize já muito bem: o romance é “a história de uma transformação”, em que a identidade constantemente se expande à medida que se expande o conhecimento dado pelos sentidos (cf. COELHO, 1971).

³ Tradução nossa: Todo o desejo pressupõe pois que a estátua tem a ideia de que existe algo melhor do que ela tem de momento, e que ela pondera a diferença dos dois estados que se sucedem. Se diferem pouco, ela sofre menos, devido ao menor grau de privação do modo de ser que ela deseja.

Das primeiras às mais recentes obras, Maria Teresa Horta obriga-nos sempre a desconfiar dos limites. Lê-la conduz, frequentemente, o leitor a um processo iniciático, analítico e sintético, não sendo alheio a esse fato a intenção literária da escritora. Na sua obra, não há lugar para uma Literatura inócua, e nela as palavras têm os aglutinados efeitos retóricos da sensação: *movere*, mover (mais do que comover); *delectare*, criar um estranhamento (não deixando ele de ser um espanto reconhecível); e *instruere*, fazendo desse espanto uma forma (e não somente uma estratégia) de conhecimento. Na retórica da sensibilidade, nada se ensina, tudo se aprende.

É, sem dúvida, nesse processo retórico – radical, básico e excessivo – que encontramos a origem e o fim último de um indelével diálogo: aquele que une a estética de Maria Teresa Horta à ética libertária do seu pensamento.

Referências

AMARAL, Ana Luísa. Desconstruindo identidades: ler Novas Cartas Portuguesas à luz da Teoria Queer. **Cadernos de Literatura Comparada**, n. 3 e 4, Porto, FLUP/ ILCML, 2001, p. 1-16. Disponível em: <http://ilc-cadernos.com/index.php/cadernos/article/view/58>. Acesso em: 25 nov. 2015.

ANASTÁCIO, Vanda. Palavras de Apresentação. In: HORTA, Maria Teresa. **As Luzes de Leonor**. A Marquesa de Alorna, uma sedutora de anjos, poetas e heróis. Lisboa: D. Quixote, 2011, p. 9-10.

_____. Palavras para Leonor. In: HORTA, Maria Teresa. **Poemas para Leonor**. Lisboa, D. Quixote, 2012, p. 15-17.

ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Eudoro de Sousa, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1986.

_____. **Retórica**. Trad. Manuel Alexandre Jr. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005.

_____. **Sobre a Alma**. Trad. Ana Maria Lóio. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2010.

BARTHES, Roland. O Efeito de Real. **Revista Communications**, Literatura e Semiologia, Seleção de ensaios, São Paulo, Vozes, p. 35-44, 1972.

CEIA, Carlos. **Iniciação aos mistérios da poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen**, Lisboa: Vega, 1996.

CALVINO, Ítalo. **Seis Propostas para o Próximo Milênio**: Lições Americanas. Trad. Ivo Cardoso, São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

COELHO, Eduardo Prado. Ambas as mãos sobre o corpo, de Maria Teresa Horta. **Colóquio/Letras**, n. 1. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, p. 94-95, 1971.

CONDILLAC, Étienne. **Traité des Sensations**. Paris: Lib. Ch. Delagrave, 1885.

CURTIUS, Ernst Robert. **La Littérature européenne et le moyen-âge latin**. Trad. J. Bréjoux, v. 2, Paris: P.U.F., 1986.

FENTRESS, James; WICKHAM, Chris. **Social Memory**. Oxford: Blackwell, 1992.

FONTENELLE, Bernard. **Entretiens sur la Pluralité des Mondes**. Paris: BNP, 1901.

HORTA, Maria Teresa. **As Luzes de Leonor**: A marquesa de Alorna, uma sedutora de anjos, poetas e heróis. Lisboa: D. Quixote, 2011.

_____. **Poesia Reunida**. Lisboa: D. Quixote, 2009.

INGARDEN, Roman. **A Obra de Arte Literária**. Trad. Albin Beau et al. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1973.

KANT et al. **Qu'est-ce que les Lumières ?** Ed. Jean Mondot, Saint-Etienne : Ed. de l'Université, 1991.

KAHNEMAN, Daniel. **Rápido e Devagar**. Duas formas de Pensar. Trad. Cássio de Arantes Leite, Rio de Janeiro, Objectiva, 2011.

MALATO [BORRALHO], Maria Luísa. Os sons, 'pincéis febeus' e a retórica do sublime". **Leituras de Bocage**. Porto: Núcleo de Estudos Literários, 2007, p. 37-46. Disponível em: <http://ler.lettras.up.pt/site/default.aspx?qry=id03id1175&sum=sim>. Acesso em: 25 nov. 2015.

MELLO, Francisco de Pina de Sá e. **Arte Poética**. Lisboa: Off. Francisco Borges de Sousa, 1765.

MINTURNO, António. **L'Arte Poetica**. . . Napoli: Stamp. Genuaro Muzio, 1725.

PINTASILGO, Maria de Lourdes. Pré-Prefácio (leitura breve por excesso de cuidado), Prefácio (leitura longa e descuidada). In: BARRENO, Isabel; HORTA, Maria Teresa; COSTA, Maria Velho da. **Novas Cartas Portuguesas**. Edição anotada, organização de Ana Luísa Amaral. Lisboa: D. Quixote, 2010, p. XXVIII-XLVIII.

REYNAUD, Maria João. **Poesia Reunida**. Lisboa: D. Quixote, 2009.

SCHILLER, Friedrich. **Textos sobre o Belo, o Sublime e o Trágico**. Ed. Teresa Rodrigues Cadete, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1997, p. 160.

YOURCENAR, Marguerite. **O Tempo, esse grande escultor**. Trad. Helena Vaz da Silva, Lisboa: Difel, 1984.

Maria Luísa Malato
As luzes de Maria Teresa Horta: uma retórica da sensibilidade
Submetido em: 2016-04-10
Aprovado em: 2016-05-31