

Asas de fumo, Asas de poesia: para uma leitura da imagem em Maria Teresa Horta

Daniel dos Santos Tavares

Instituto Politécnico de Viana do Castelo
Centro de Estudos Humanísticos
da Universidade do Minho

• danieltavares@ese.ipv.c.pt
• daniel@elach.uminho.pt

DOI <https://doi.org/10.34913/journals/lingualugar.2021.e712>

Ancorada nas lições de imagem dialética de Didi-Huberman, propomos uma abordagem às duas últimas obras de Maria Teresa Horta (*Anunciações* e *Estranhezas*) sob o prisma da imagem-falena. Considerando tópicos como a dobra e a sombra, interessa-nos sobretudo explorar corpos eminentemente carnis ou (supostamente) etéreos que, na poesia de Maria Teresa Horta, estão num estado limiar e em relação com o espaço. Ler os corpos que não estão (d)escritos e que, no universo hortiano, parecem situar-se sempre além da referencialidade mais imediata: para além do visível ou, retomando as palavras do pensador francês, em “aparição”, aparição esta que se parece coadunar com a obra de Teresa Gonçalves Lobo, nomeadamente na série *A leveza do sonho*, que gravita em torno das asas, elemento central da obra de Maria Teresa Horta.

Palavras-chave: Maria Teresa Horta; Asas; imagem; Anunciação.



En nous appuyant sur les leçons de Didi-Huberman sur l'image dialectique, nous proposons une approche des deux dernières œuvres de Maria Teresa Horta (Anunciações et Estranhezas) à partir du prisme de l'image-phalène. En considérant des sujets tels que le pli et l'ombre, nous sommes principalement intéressés par l'exploration des corps éminemment charnels ou (supposément) éthérés qui, dans la poésie de Maria Teresa Horta, sont dans un état liminal et en relation avec l'espace. Lire les corps qui ne sont pas (d)écrits et qui, dans l'univers de Horta, semblent toujours se situer au-delà de la referentialité la plus immédiate : au-delà du visible ou, reprenant les mots du penseur français, en « apparition », une apparition qui semble s'inscrire dans la ligne du travail de Teresa Gonçalves Lobo,

notamment dans la série A leveza do sonho, qui gravite autour des ailes, élément central de l'œuvre de Maria Teresa Horta.

Mots-clés: Maria Teresa Horta; Ailes; image; Annonciation.

O título deste texto recupera dois poemas que integram *Anunciações* (2016), pertencentes à nona e segunda estação respetivamente. Se escolhemos as asas para dar rosto a este texto, é precisamente porque este elemento constitui uma porta de entrada na poesia de Maria Teresa Horta. Considerando todo o substrato simbólico que carregam,¹ as asas são, em *Anunciações* e *Estranhezas*, metáfora do próprio corpo, de um corpo duplo: corpo da obra e corpo de carne, num movimento metamórfico, “em devir”. Teceremos aqui algumas considerações acerca destas obras, tendo como ponto de partida o conceito de imagem de Georges Didi-Huberman, pois a articulação entre a poesia de M.T. Horta e o pensamento de Didi-Huberman não ocorre somente da feliz coincidência que encontramos no facto de ambos, poetisa e crítico, recorrerem à asa como metáfora, como também pela aproximação se tornar particularmente produtiva pelo facto de apontar para um método de leitura que nos parece abrir portas interpretativas da poesia de M.T. Horta, nomeadamente no que à imagem diz respeito.²

¹ Vejam-se as considerações no *Dicionário de Símbolos* de Chevalier; Gheerbrant (Chevalier; Gheerbrant: 2010).

² Enquadrável numa tradição crítica que se enraíza nos pensamentos de Walter Benjamin e Aby Warburg, Didi-Huberman tem dado continuidade a essa corrente da crítica e pensamento da imagem, da (história da) arte.

Em *Phalènes*, Didi-Huberman recorre às falenas como metáfora da relação entre imagem e real. Os batimentos das asas de uma falena corresponderiam ao movimento de surgimento das imagens “diante dos olhos”, ocorrendo sempre, como “batimento. Uma vibração rítmica” (Didi-Huberman, 2015b, p. 9), ou seja, a imagem é um *happening* no sentido em que se proporciona diante de nós, espetadores, e que se apresenta muito para além de um objeto, configurando uma presença (noção

que, de resto, reencontramos em autores como John Berger,³ mas que nos escritos do crítico francês adquire uma amplitude alargada em termos de heterogeneidade discursiva e operatória). Como uma porta, este “batimento” marca uma cadência rítmica, como se de uma artéria de tratasse, num movimento de abertura e fechamento constante. Em entrevista, o pensador francês falava de um movimento dialético, de um movimento “sim-não-sim” quando, na realidade, estes três passos são o desdobramento de um fenómeno: a imagem, mas sobretudo a imagem como aparição.⁴ A palavra-chave parece ser aqui “desdobramento”, pois considerar um desdobramento pressupõe a existência de uma dobra, e a dobra já é em si resultado de um movimento: sim-não-sim, diria Didi-Huberman ou, se preferirmos, os batimentos das asas de uma falena.

A proposta de imagem-falena contém também um “saber-falena” que se afigura especialmente produtivo no que diz respeito ao ver, sobretudo porque pensa uma consciencialização do ato.⁵ Cremos, por isso, que as asas *encarnam* esse movimento. E é precisamente nas palavras “encarnar” e “movimento” que residem conceitos nucleares para a nossa aproximação à poesia de Maria Teresa Horta.

Na poesia hortiana, e especialmente nas duas obras que referimos, as asas são metáfora do próprio fazer poético, porque as asas são também dobra, como Maria (bíblica) debruçada sobre o livro.⁶ O livro anuncia-lhe antes o que viria a ser a *Anunciação*, como podemos ler na epígrafe da primeira estação: “No início foi a luz / em torno de Maria // Dançante, enquanto lia” (Horta, 2016, p. 17). Maria dobra-se sobre si, como escreve, mas simultaneamente se escreve, como lê e se lê num movimento dialético em que se cumpre este gesto de tecer com forte pendor autorretratístico, que vai engendrando o eu poético: “eu sou a minha poesia” (título da obra publicada em 2019), palavras da poetisa e, lembrando aqui as de Dante, “quem uma figura pinta, se não pode sê-la, não a pode dar” (Alighieri, 1992, p. 144) senão vejamos:

Debruçada sobre si mesma
No início do seu dia
Maria estava tão longe

Que em si mesma se perdia
(Horta, 2016, p. 19)

³ Desde a sua publicação em 1972, *Ways of seeing* tornou-se uma obra incontornável na crítica contemporânea da arte.

⁴ Entrevista a Didi-Huberman (*La condition des images*) conduzida por Frédéric Lambert e François Ninet (Augé, Didi-Huberman, Eco, 2011, pp. 83-107).

⁵ O termo “saber-falena” é aqui usado como prolongamento de toda a teoria hubermaniana da imagem, pois não se explora aqui um conceito imagético que assenta numa observação passiva, antes uma dialética entre a imagem e o ato de *ver*. A imagem da falena a que o crítico recorre é sobretudo ilustrativa do “movimento” da imagem, deste abrir e fechar imagético que ocorre (o *happening* suprarreferido) *diante* do observador, sublinhando assim o carácter de aparecimento e desaparecimento.

⁶ Sobre a figura de Maria, veja a heterogeneidade das figuras bíblicas no ensaio “O tosão de Maria Madalena”, de Daniel Arasse, integrado em *Não se vê nada* (*On n’y voit rien*, na sua versão original).

Maria distante e descentrada é uma Maria leitora, uma Maria induzida em texto. Fora, digamos, de um eixo de real. Também porque se lê, está perdida em si mesma e é o livro, a escrita a leitura, enfim, a poesia que, recuperando um famosíssimo verso de Luísa Neto Jorge, a “ensina a cair” (Jorge, 1966). Dir-se-ia que a Maria que abre a primeira estação é a Maria que se abre para si própria, numa espécie de *mise-em-abyme* sobre si mesma. Abre uma nova Maria a partir de si. Porque, historicamente, é precisamente neste momento que Maria passa a ser Maria, preenchendo um nome com todo o peso que virá a carregar. Nome este que também pertence à poetisa, que é e foi parte das três Marias, como se a autora fosse também ela Maria, um momento de ser-livro, ser-carne, ser a sua própria poesia. Coincidentemente, e numa outra linha de leitura, dir-se-ia que Maria Teresa Horta se engendra *da* e *para* a leitura, nos mesmos termos usados por Daniel Arasse para se referir às Marias bíblicas. Se, para Arasse, a Maria é uma idealização – uma figuração ideal, um retrato – é porque esta se compõe de várias *Marias*. Seguindo as palavras do crítico francês, estamos perante uma “condensação”, um “pot-pourri” (Arasse, 2015, 51), uma Maria múltipla na sua unicidade, já que a sua figura é plural. Plural como os títulos das obras de Maria Teresa Horta aqui em apreço: o desvio em relação ao singular humaniza o encontro entre Gabriel e Maria (figura bíblica). Assim, não se tratará de um episódio isolado, uma revelação, antes episódios, traçando assim um circuito de paixão.

Na asa consubstancia-se um trânsito de símbolos que parecem estar em suspenso, entre o céu e a terra. Não será a asa uma chave, um antever através da fechadura, veículo intermédio entre celestial e terreno? Em termos simbólicos, a resposta é afirmativa e é daí que advém a dificuldade, a hesitação, o recuo da relação amorosa. Este caminho sinuoso da paixão é um caminho hermético em todos os sentidos, no da leitura e escrita e também porque o termo tem a sua origem em Hermes, o deus sinuoso “das coisas ocultas, que nem deuses, nem homens conseguem ver: adorava o segredo.” (Citati, 2005, p. 25). Mais adiante, lembra Citati: “o seu espírito tinha muitas formas, vias, facetas; sempre sinuoso, volvia-se para todos os lados [...] Nunca seguia a direito, avançava e recuava, desviava-se para a direita e para a esquerda, avançava em todas as direções, entortava e invertia o caminho” (Citati, 2005, p. 27). Este movimento, esta deslocação é o destino *desta* Maria figurada em *Anunciações*. É o caminho hortensiano da escrita e da leitura e é daqui que surge a terrível proibição que o humano suporta, em oposição às divindades. Em “Esfinge ou a poesia”, Eduardo Lourenço destaca esse peso que não se cinge apenas a uma condição, mas que se exprime no próprio fazer poético:

É todavia difícil suportar continuamente a ideia de que o mundo, a história, os valores e os outros são para nós a criação do ato de liberdade pelo qual os aceitamos ou combatemos. A tentação suprema é a de nos despirmos dessa terrível liberdade, alienando-nos para descansar no mundo dos objetos ou no mundo dos deuses. Fácil é ser definitivamente animal ou deus. Difícil é assumir a realidade monstruosa de superar um e combater com outro, como é uma esfinge, como é um homem (Lourenço, 2016, p. 69).

Em Maria Teresa Horta, o livro sempre foi um livro feito de carne, de folhagens cujas dobras concorriam para a abertura do livro e do corpo (carne) para um campo de afirmação (social, política, pessoal), como, de resto, nos parece perfeitamente ilustrado através da pintura de Botticelli, usada na capa de *Anunciações*, sendo suficientemente eloquente no que à “coreografia da leitura” de Maria diz respeito. Na representação, a leitura da (sua) Anunciação é pressentida através das vestes, apontando para o corpo, para a carne. Porque o livro é também feito de batimentos ou, melhor dizendo, é quando o nosso olhar de leitor pousa sobre o livro que pulsa, que ganha cadência nos movimentos de vai e vem da página: ir e vir, exatamente como na metáfora hubermaniana (“sim-não-sim”), a leitura de nova página assenta na renúncia de outra. Associa-se ainda à imagem uma certa devoção do espectador, pois toda a experiência da imagem é uma experiência de aparecimento “Porque é um erro acreditar que, uma vez *aparecida*, a coisa *está*, permanece, resiste, persiste tal qual no tempo, como no nosso espírito que a descreve e a conhece.” (Didi-Huberman, 2016, p. 9).⁷

⁷ Ainda em relação ao aparecimento, dir-se-ia que estas folhagens e dobras estão em sintonia com uma certa figurabilidade sugerida nos termos em que a artista belga Lili Dujourie as explora, nomeadamente através de um processo de releitura de quadros canónicos da cultura ocidental, mais particularmente nos seus trabalhos com veludo, entre os quais destacamos “Places devoted to the night” (1983).

Curiosamente, uma das palavras prediletas do pensador francês é “contemplar” porque, explica Didi-Huberman que a palavra tem as suas raízes em *contemplum*, i.e., contemplar é colocar um templo diante dos olhos. Contemplar é assim a delimitação de um espaço no qual *acontece algo*. Em *S/Z*, Roland Barthes olhava para o carácter estelado do texto, explorando a questão fragmentária:

O texto, no seu conjunto, é comparável a um céu simultaneamente plano e profundo, liso, sem margens nem pontos de referência; tal como o águia que, com a ponta do cajado, corta um retângulo, fictício no céu, para nele interrogar, segundo certos princípios, os voos dos pássaros, assim o comentador traça, ao longo do texto, zona de leitura, para nelas observar a migração dos sentidos, o aflorar dos códigos, a passagem das citações (Barthes, 1999, p.18).

Este processo é altamente visual e o texto ganha uma dimensão espacial assinalável. O motivo foi aliás recuperado por Rosa Maria Martelo num texto acerca de uma exposição de António Gonçalves (*Contemplanção Particular*, de 2017), texto no qual se lê precisamente que este ato de contemplar fora uma primeira forma de os áugures lerem sinais no céu. Continuando por caminhos etimológicos, “auguro” tem na sua raiz a palavra “pássaro” (*avis*, de onde deriva *ave*). Nesta postura ativa de ver, a contemplação tem, no entanto, tanto de ganho como de perda, como se cada imagem estivesse associada a uma partida, a uma ruína: “O conhecimento-falena seria, pois, um alegre saber [gai savoir] assombrado pela destruição, prevenido da destruição: *saber em luto*, já, pela sua própria vocação à ruína. (Didi-Huberman, 2016, p. 9).

A ruína apela ao fragmento e é com fragmentos que lidamos, com intervalos. A asa é fragmento de um corpo, como o ilustra a asa de Dürer na capa de *Estranhezas*, e assume este papel dialético e de um estar *entre*, pois o livro está figurativamente marcado pela asa de Dürer.⁸ Se a pintura a óleo de Dürer explora o fragmento, a ruína e a perda, não deixará contudo de se articular com a noção de *construção* presente no poema de abertura: “É preciso construir / a encenação do livro // na perfeição do alinhamento // O traço da contenção / as asas do desatino” (Horta, 2018, p. 13). O poema está, neste sentido, em *devoir*: caminha para uma autonomia enquanto remete e, simultaneamente, projeta. A ruína é um todo de um absoluto presente, e daí vem a sua inefabilidade, porque a ruína, como o texto, acontece dentro de um espaço movente. A Anunciação assenta uma gramática visual dada a um movimento, a uma movimentação, a uma metamorfose e, sendo a Anunciação um tema incontornável na história da arte, de uma tradição eminentemente visual, é repositório de inúmeras representações que, em boa parte, têm como denominador comum um foco nas estratégias de dualidade estaticismo/movimento.

Vemo-lo desde as canónicas representações de Botticelli (capa aliás das *Anunciações* de Maria Teresa Horta), Da Vinci ou Crivelli, como em reescritas, mais recentes e sob novas formas, em Godard e Mièville (*Je vous salue Marie*, 1985), na série televisiva *The Handmaid’s Tale* (Hulu, 2017), inspirada na obra homónima de Margaret Atwood, ou ainda na poderosíssima série fotográfica de Elina Brotherus (*Annonciation* [2009-2013]), que propõe uma Anunciação às avessas destacando o carácter temporal de uma não-anunciação e a angústia. Em todos os exemplos aqui citados, a questão arquitetónica é fundamental, emulando as gramáticas

⁸ *Asa de um rolieiro-europeu*, Albrecht Dürer (1512), coleção Albertina.

visuais pictóricas da tradição artística (Da Vinci, Botticelli, apenas a título de exemplo) e cuja função pode ser estabelecida com limite do olhar (a noção de contemplação). Com efeito, nas representações da narrativa bíblica da Anunciação (com especial enfoque nas sintaxes visuais renascentistas), os espaços são parte fulcral da narrativa pictórica: partindo de noções tais como templo, de fora/dentro, celestial/terreno, tudo converge para a casa, i.e. o corpo de Maria como “cidade ideal” (Arasse, 1999).⁹ São estes limites entre movimento e estaticismo, entre ser e devir, que as asas fazem explodir (num sentido ou noutro), como se verifica em *Asas de poesia*, poema no qual se explora este ponto intermédio que, simbolicamente, sempre esteve associado às asas. Senão vejamos:

Olhou suas asas de arcanjo
uma de luto
outra de dia

uma cruel
outra de perda

uma de negrume
outra de meio-dia

E quando Maria
entendeu as palavras
de crivo que lhe eram ditas

começou a criar a sua
identidade própria

a partir da poesia
(Horta, 2016, p. 42)

As asas são assim portas e desde sempre cumpriram simbolicamente essa função, como eram as de Hermes para que pudesse ser mensageiro dos deuses. Deus da comunicação, das passagens, a função de Hermes em tudo se assemelha à de Gabriel: movimento e palavra. Iríamos mais longe: movimento, palavra e movimento (regresso). Como descreve Pietro Citati, em Hermes “[...] tudo era duplo, ambíguo e ilusório: era o que era e o seu oposto; a espelunca coincidia com o palácio, o pequeno, com o grande, o pobre, com o rico, o crónico, com o olímpico, o fumoso, com o límpido – tal

⁹ Vejam-se as considerações de Daniel Arasse acerca da importância dos espaços nas representações da Anunciação, muito particularmente no Renascimento: “Se a arquitetura é, em pintura, a ferramenta privilegiada da perspectiva linear, a própria arquitetura é com efeito tradicionalmente o suporte de metáforas e de ‘semelhanças’ designando a Virgem Maria, tanto nas suas virtudes morais como na natureza misteriosa do seu corpo físico em que a Encarnação pode ter tido lugar, quer dizer, à letra, encontrar o seu lugar. (...) Maria é uma cidade (esta, perfeita, na visão de Ezequiel, na qual só Deus pode entrar), mas ela é também uma casa, a *domus conscientiae*, cuja *Summa* o arcebispo de Florença, Santo Antonino, descreve com cuidado, em pleno século XV, cada elemento : os alicerces sólidos representam Cristo, as paredes elevadas a esperança e os quatro terraços (*solaria*) a temperança, a sabedoria, a justiça e a virtude. (...) ela é em particular o tabernáculo onde germinou o corpo de Deus encarnado (...)”. No original: “Si l’architecture est, en peinture, l’outil privilégié de la perspective linéaire, l’architecture elle-même est en effet traditionnellement le support de métaphores et de ‘similitudes’ désignant la Vierge Marie, tant dans ses vertues morales que dans la nature mystérieuse de son corps physique où l’Incarnation a pu avoir lieu, c’est-à-dire, à la lettre, trouver son lieu. (...) Marie est une ville (celle, parfaite, de la vision d’Ézéchiél, dans laquelle seul Dieu peut entrer), mais elle est aussi une maison, la *domus conscientiae* dont la *Summa* de l’archevêque de Florence, saint Antonin, décrit avec soin, en plein XV^e siècle, chaque élément: ses fondements solides signifient le Christ, ses murs élevés l’espérance et ses quatre terrasses (*solaria*) la tempérance, la sagesse, la justice et la vertu. (...) elle est en particulier le tabernacle où a pris corps le Dieu incarné (...)” (Arasse, 1999: 55-56). Remete-se ainda para a exploração dos conceitos de arquitetura e *Anunciações* de M.T. Horta em: “Retratos e relatos do/ no feminino: leituras intermediais a partir de Maria Teresa Horta e Yolanda Castaño” (Ribeiro, E.; Sabaris, X.; Tavares, D., 2021).

como tudo é duplo e contraditório, no reino de Hermes.” (Citati, 2005, p. 25): eis o “sim-não-sim”, seja palavra ou imagem aparecida. O que Maria explora em *Anunciações* é a *hybris*, porque o verbo é tornado carne, anjo que já não estará tanto *entre* o céu e a terra, mas cuja balança pende para o terreno. O Anjo é errático, como toda a carga semântica que o termo comporta, ou seja, no sentido de percurso e de errado, relembrando aqui que a sua presença ocorre ao longo de diferentes estações, pelo que a ideia de transgressão ganha particular relevo ou não se tratassem de *Anunciações* e não de uma *Anunciação*: “Gabriel vacila”; tem um ato de “contrição” e “apagando o fulgor/ de cada um / dos seus traços”, “Gabriel afasta-se” (Horta, 2016, pp. 248-251). Anteriormente, em *Desacertos*, lemos precisamente este equilíbrio posto em causa:

Talvez
Se te desacertar um pouco
As asas

Me seja possível
tocar na tua
mão
mudar o lírio em rosa
E porque não

Colher nos teus lábios
As palavras

E trancar-te depois
No coração
(Horta, 2016, p. 77)

Este desequilíbrio que advém da hipótese do desacerto é, se tivermos em conta a história da arte, uma quebra da sintaxe visual mais tradicional. É chamar à terra um anjo, dar-lhe corpo, dar-lhe sombra, dar-lhe nome, e nomear é simultaneamente trazer para a frente e excluir o resto, como uma casa (de Maria), como um templo. Parece almejar-se um ponto intermédio, entre terra e céu, entre anjo e humano, carnal e etéreo. Em Maria Teresa Horta, amor e relação exploram esta exteriorização e descentramento. O “trancar” é um fechamento, é certo, mas, nas já referidas dobras, e lembrando aqui Gilles Deleuze, a dobra tem um duplo sentido, fecha e exclui, mas abre simultaneamente para o infinito (Deleuze, 2009). A escrita do último poema de *Estranhezas* na contracapa do livro inscreve-se nesta lógica: marca o fechamento, mas, nesse mesmo momento de leitura, abre o livro no sentido em que faz com que este exceda os próprios limites, uma espécie de transbordamento da leitura. Afirmamos anteriormente

que o livro obedece à lógica do movimento de leitura, aqui, propomos uma ideia de excesso, i.e., o livro e a asa apontam metonimicamente para o corpo mais amplo, para uma leitura, uma espécie de *lexia* barthesiana.

Na poesia de Maria Teresa Horta, as palavras parecem sempre inscrever-se nesse intervalo, no limiar de uma porta entre céu e terra ou, recuperando as palavras da poetisa e mais concretamente o poema “memória”, de *Estranhezas*:

Memória a nomear
as marés e os ventos
Mas também a esquecer

As maiores tempestades

Há um cisne cruel
que nos atravessa o peito
Desejando ser céu

mas também um milhafre
(Horta, 2018, p. 300)

Para explorar o conceito mnemónico, voltemos aos gregos. Mnemosina (Memória, portanto) é mãe das musas, servindo frequentemente como uma espécie de símbolo ideal de harmonia entre as artes. Neste caso, cremos que Mnemosina ilustra perfeitamente o que temos vindo a dizer, pois além de mãe das musas ela surge, na *Teogonia*, no “catálogo das mulheres”, entre Leto e Deméter: é, também ela, uma passagem entre visível e invisível.

Escrevo como quem desenha
Uma asa
Uma estrela-cadente

Como quem persegue o nada
Ao querer descobrir

O próprio continente

É precisamente nesta aproximação entre o ato de escrita e de desenho que nos abeiramos da última parte deste texto.

Porque temos também vindo a falar sobretudo de imagens, gostaríamos de evocar aqui o trabalho de uma artista que, *mutatis mutandis*, parece inscrever-se na senda da poesia hortiana e no pensamento hubermaniano,

referimo-nos a Teresa Gonçalves Lobo (TGL). Não raras vezes ancorada numa tradição literária (Herberto Helder, por exemplo), a obra de Teresa Gonçalves Lobo explora esse caráter duplo entre escrita e imagem. Aliás, recuperando uma expressão usada por Júlio Pomar, dir-se-ia que a junção entre escrita e pintura se condensa mais certamente na palavra inscrição. Inscrição no sentido em que se abre um sulco, sulco que, segundo Didi-Huberman, é “o fluxo dado com o seu rasto movente.”¹⁰

Em *A Leveza do sonho*, os traços parecem explorar esse espaço-entre. Sim-não-sim, dizia Didi-Huberman. Os desenhos de Teresa Gonçalves Lobo marcam a subtileza da cadência de um corpo, de um gesto. Neste sentido, as asas que aqui vemos são, também elas, um reflexo da própria artista que deposita as formas no papel. Um registo de uma pulsão. Há nestes desenhos uma sensação de quietude vertiginosa. Talvez por isso, Nuno Faria se referia à obra da artista como um “mapa do ar”.¹¹ Voltamos às leituras de Barthes e aos áugures que traçam no céu. As suas leituras tornam brevemente tangível o intangível. Entramos novamente no terreno de Hermes, *A Leveza do sonho* pertence também ela à sua dimensão onírica. Como notam Chevalier e Gheerbrant, as asas nunca são recebidas, antes conquistadas. Também por isso as asas de Hermes são do domínio dos sonhos, representam a vontade de elevação. Asas que são “símbolo de levantar voo, isto é, do aligeiramento, da desmaterialização, da libertação” (Chevalier; Gheerbrant 2010, p. 92).

Em *sem título* (2015) abeiram-se os traços de uma aproximação do figurativo (ou será um afastamento progressivo?) através de um traço que tende para o ruinoso. Os traços de Teresa Gonçalves Lobo exploram este espaço limiar. Porque não só os traços interessam (mas o que reside entre eles), e daqui surge o discurso: entre traço e superfície, entre marca e ausência, entre palavra e silêncio.

Teresa Gonçalves Lobo e Maria Teresa Horta fazem-se enquanto traço, enquanto escrita, num movimento que atira para fora, que descentra o corpo. Uma emoção que, como defende Didi-Huberman, é precisamente a *e-moção*,¹² um movimento para fora do corpo (ex-moção), conceito aliás que dialoga com um texto de Eduardo Prado Coelho, escrito para a revista *Umbigo*, no qual o crítico referia que um corpo excitado é um

¹⁰ A distinção entre escrita e inscrição é retomada a partir dos escritos de Júlio Pomar. O artista vê o traço como *inscrição*, estabelecendo-se como zona comum entre escrita e traço, aproximando pintura do exercício da escrita. (cf. Pomar, 2014).

¹¹ Texto do Catálogo da exposição “Parte de mim”, Museu de Arte Contemporânea do Funchal, Fortaleza de S. Tiago, 2015. <<http://www.teresagoncalveslobo.com/2017/11/25/nuno-faria-o-mapa-do-ar/>> (último acesso a 1 de julho 2021).

¹² Na obra *que emoção? Que emoção!*, Didi-Huberman descreve a “emoção” como sendo: “moção, um movimento que consiste em colocar-nos de fora (e-, ex-), de fora de nós mesmos?” (Didi-Huberman, 2015a, p. 25). Esta definição parece articular-se, por exemplo, com a distinção entre emoção e sentimento delineada na vasta obra do neurocientista António Damásio.

corpo descentrado, fora de si.¹³ Desacertado, para recuperar as palavras de Maria Teresa Horta.

Nesta experiência inelutável do ver, resta, entre dois batimentos de asa, recolhermo-nos a um estado de pós-visão, antever ou entrever (novamente, o buraco da fechadura). O que resta depois da escrita, o que resta depois do traço? Porventura o mesmo que restava aos águies: ler os batimentos de umas asas.

13 “A questão fundamental é hoje (como foi sempre, mas em modalidades inovadoras): o que excita um corpo? Digamos que “excitar” se pode ler no seu sentido mais etimológico: o que faz com que um corpo saia de si próprio? E onde fica um corpo que saia de si próprio? Não na pura exterioridade positiva, mas numa espécie de estado terceiro, dá-lhe um lugar no espaço, define as suas leis de intermitência. Nessa medida, toda a arte tem uma dimensão erótica.” (Coelho, 2005, p. 8)



imagem 1

Teresa Gonçalves Lobo – *(Sem título)*
da série *A leveza do sonho*.
Tinta-da-china sobre papel.
41 × 32cm (2013)

Bibliografia

- Arasse, Daniel (1999). *L'Annonciation Italienne. Une histoire de perspective*. Paris: Hazan.
- Arasse, D. (2015). *Não se vê nada*. Lisboa: KKYM.
- Augé, M.; Didi-Huberman, G.; Eco, U. (2011). *L'expérience des images*. Paris: Ina.
- Barthes, R. (1999). *S/Z*. Lisboa: Edições 70.
- Citati, P. (2005). *Ulisses e a Odisseia. A mente colorida*. Lisboa: Cotovia.
- Coelho, E.P. (2005). "De/composições do Corpo", in *Coordenadas do corpo na arte contemporânea*. Lisboa: Umbigo Associação Cultural.
- Alighieri, D. (1992). *Convívio* (trad. de Carlos Eduardo de Soveral), Lisboa: Guimarães Editores.
- Deleuze, G. (2009). *Le Pli. Leibniz et le baroque*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Didi-Huberman, G. (2015a). *Emoção! Que emoção?*. Lisboa: KKYM.
- Didi-Huberman, G. (2015b). *Falenas*. Lisboa: KKYM.
- Hesíodo (2005). *Teogonia. Trabalhos e dias*. (introdução, tradução e notas de Ana Elias Pinheiro e José Ribeiro Ferreira), Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Horta, M. T. (2016). *Anunciações*. Lisboa: Dom Quixote.
- Horta, M. T. (2018). *Estranhezas*. Lisboa: Dom Quixote.
- Jorge, L. N. (1966). *O Seu a Seu Tempo*. Lisboa: Ulisseia.
- Lourenço, E. (2016). *Obras Completas III – Tempo e Poesia* (coordenação e introdução de Carlos Mendes de Sousa), Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Martelo, R. M. (2017). "Contemplating". In *Contemplação Particular*. Lisboa: Documenta.
- Pomar, J. (2014). *Temas e variações, parte escrita III*. Lisboa: Documenta.
- Ribeiro, E.; Sabaris, X.; Tavares, D. (2021). "Retratos e relatos do/no feminino: leituras intermediais a partir de Maria Teresa Horta e Yolanda Castaño", in *Revista de Estudos Literários*, pp. 177-209, Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.