

## MARIA TERESA HORTA: ESCRITA FEMININA NA POESIA DE UM CORPO LIBERTO

Natália Salomé de Souza<sup>1</sup>

Livia Ribeiro Bertges<sup>2</sup>

Vinicius Carvalho Pereira<sup>3</sup>

**RESUMO:** A lírica de Maria Teresa Horta desempenha um papel importante nos estudos contemporâneos de literatura portuguesa, não só pelo seu valor literário, mas também por sua importância cultural e política no quadro dos estudos feministas. Maria Teresa Horta dá voz a uma eu lírica<sup>4</sup> que se constrói em uma escrita feminina (CIXOUS, 2007) a partir do corpo, dando aos seus poemas um teor erótico em que não há silenciamento da imanência da mulher. Diante de tal contexto, no presente trabalho analisaremos dois poemas eróticos de Maria Teresa Horta – “Canto o teu corpo” (1971) e “Propósito” (2012) – à luz da teoria da diferença sexual da crítica feminista, a fim de indagar os modos libertários de gozar e dizer o gozo em duas fases distintas da carreira da autora.

**PALAVRAS-CHAVE:** Maria Teresa Horta; escrita feminina; corpo.

**ABSTRACT:** The poetry by Maria Teresa Horta plays an important role in the contemporary studies of Portuguese Literature, not only due to its literary value, but also to its cultural and political importance within feminist studies. Maria Teresa Horta gives voice to an “eu lírica”, built through feminine writing (CIXOUS, 2007) from the body; there is an erotic tone in her poems, so women’s immanence is not silenced. In that context, we herein analyze two erotic poems by Maria Teresa Horta – “Canto o teu corpo” (1971) and “Propósito” (2012) – in the light of sexual difference, according to feminist criticism theories, so as to question some libertarian ways of having jouissance and speaking of it in two different stages of Horta’s career.

**KEYWORDS:** Maria Teresa Horta; feminine writing; body.

---

<sup>1</sup> Doutoranda e mestra em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens da Universidade Federal de Mato Grosso (PPGEL/UFMT).

<sup>2</sup> Doutoranda e mestra em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens da Universidade Federal de Mato Grosso (PPGEL/UFMT). Mestra em Langues et Cultures Etrangères - Parcours Littérature Lusophone pela Université Stendhal - Grenoble III.

<sup>3</sup> Doutor e mestre em Ciência da Literatura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professor do Departamento de Letras da Universidade Federal do Mato Grosso e credenciado como docente no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem (PPGEL/UFMT).

<sup>4</sup> Eu lírica é o termo utilizado para não realizar o apagamento de uma voz literária feminina. O uso do termo eu lírico em nossos estudos representaria uma violência linguística e simbólica no processo de autorrepresentação na escrita feminina.

## Introdução

Para a crítica feminista Hélène Cixous (1991), há no corpo da mulher uma urgência de ser ele mesmo, a qual é transbordada para o mundo através da escrita feminina. Essa escrita nasce de um corpo que reivindica a si e que procura de todas as formas possíveis se libertar do jugo do poder do falo. A esse respeito, a autora discorre sobre como a escrita foi negada à mulher ao longo da história, mas o corpo sempre urgiu deixar-se falar. Contudo, essa escrita não deveria se valer de uma linguagem qualquer, e sim de uma que brotasse do corpo feminino entendido a partir de si mesmo e não da visão de que ele é apenas o outro do corpo masculino. Nesse sentido, para que a escrita feminina aconteça, é necessário redescobrir o que constrói o corpo da mulher em si, e não em comparação com o corpo do homem.

Luce Irigaray (1997) pontua que, na construção desses corpos, a entrada no mundo do simbólico acontecerá de forma diferente para a mulher e para o homem. A mulher entra no simbólico através de uma relação de presença com a mãe, uma vez que elas compartilham algo que é próprio do universo feminino, diferentemente da entrada do homem que se dá através da relação de ausência, como no mecanismo do *fort-da* de Freud (1996). Além disso, a mulher possui lábios que se tocam mutuamente, fazendo com que o seu gozo se manifeste em uma relação de troca e toque de si mesma; assim, o gozo é sentido através da interação dos próprios lábios.

Dessa maneira, Irigaray (1985) afirma que homem e mulher não podem ser enxergados através de um espelho em que um é a imagem do outro – imagem mutilada pela ausência que o falo apresenta. Portanto, não deve haver uma hierarquização sexual que mantenha os binarismos que subjugam a mulher e enobrecem o homem: homens e mulheres devem ser entendidos e celebrados em suas diferenças, pautando uma política sexual – e, por extensão, social e econômica – de horizontalidade.

Entendendo a mulher e o homem nas relações da diferença sexual pautadas acima, não fará mais sentido que a mulher precise escrever numa linguagem que não é sua, mas que lhe foi imposta ao longo de sua

existência. A mulher deve, pois, recuperar o seu *falar (como) mulher* (IRIGARAY, 1985), que parte de seu próprio corpo e que faz parte de uma linguagem exclusiva desse corpo, a fim de recuperar a si mesma o que pode, enfim, culminar em uma *escrita feminina* (CIXOUS, 2007).

Mas essa linguagem na qual a mulher fala e escreve se diferencia de que maneira da linguagem falocêntrica? A linguagem padrão, ou seja, a linguagem dita masculina, é aquela que manifesta uma falta, que está sempre se impondo a si. Manifesta-se como falta porque, no momento em que se atinge a instância tética, no momento em que advém o significado, o nome, a linguagem deixa de ser movência de significantes para estagnar em um significado único. A esse estado da linguagem, tiranizado pelo significado, Kristeva (1984) deu o nome de linguagem simbólica.

Portanto, se a linguagem falocêntrica, ou simbólica, é aquela que nos obriga a dizer, a assumir um significado, podemos recobrar a definição de Barthes (1994) para dizê-la linguagem fascista. Já a linguagem na qual a mulher se expressa quando liberta do fascismo linguageiro que o falocentrismo lhe impõe está associada ao que Kristeva (1984) chamou linguagem semiótica: a linguagem que antecede o momento tético e que é pura movência.

Tomando como pressuposto que a linguagem da mulher seja o que Kristeva (1984) chamou de linguagem semiótica, podemos avançar no sentido dessa reflexão, associando a escrita feminina, materialização do falar como mulher, e o que Kristeva (2005) afirmou sobre a linguagem poética. Afinal, trata-se de uma linguagem anterior à linguagem do cotidiano, a qual perdeu, no desgaste das relações produtivas e pragmáticas em sociedade, a possibilidade de deslocar significantes sem se tornar refém de um significado. Do mesmo modo, a escrita feminina se aproxima também da escritura de Barthes (1994), visto que ambas se assumem trapaças contra os ditames da língua. Assim, a escrita feminina, manifestação do corpo feminino, é a própria revolução da linguagem que não pode ser fechada em um único significado, do mesmo modo que não existem significados fechados para o ser mulher.

Para falar de um corpo literário feminino, tomamos como referência neste artigo a poetisa portuguesa Maria Teresa Horta. Horta é

uma poetisa de grande expressão, que começou a publicar sua obra literária na década de 60 do século XX, embora nos grandes manuais de literatura portuguesa estudados no Brasil a autora não apareça com grande expressividade. Para Duarte (2015), ela é uma das poucas escritoras que mantém uma intensa coerência na sua produção artística, pois 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). Neste trabalho, pretendemos explorar exatamente o viés da liberdade em seu trabalho lírico-erótico, entendendo aqui a liberdade como algo que perpassa o próprio corpo, independente das marcas do tempo que sobre ele incidem.

### **Maria Teresa Horta**

Tendo nascido na década de 30 do século passado, Maria Teresa Horta viveu todos os anos do Estado Novo Português e, por isso, cresceu em um ambiente em que os direitos das mulheres eram cerceados pelo Estado que também moldava o comportamento feminino de acordo com as necessidades do Estado. Apesar dessa prerrogativa imposta às mulheres, Maria Teresa Horta não se enquadrava nos padrões portugueses e, desde muito cedo, contestou o poder patriarcal imposto pela sociedade do Estado Novo.

Sua produção poética teve início na década de 60 com *Espelho Inicial*, obra em que a autora elabora o tema da liberdade numa lírica repleta de contestação da situação da vida humana e coloca a mulher em meio às indagações do que é ter liberdade. Os seus poemas de cunho mais erótico já estão presentes, marcando, talvez, a dor de um corpo que se pretende liberto, mas que está cheio de amarras). A questão do corpo da mulher já se apresenta aí de forma quase crua, evocando inclusive campos semânticos estranhos à produção literária de mulheres da época. Mas foi a obra *Minha Senhora de Mim*, lançada em 1971, que causou o primeiro enfrentamento com a sociedade portuguesa; desde o título, o livro imprimia a marca de que uma mulher pode ser dona de sua própria palavra e corpo.

Deu-se, dessa forma, o pontapé inicial para os constantes conflitos da poetisa com a sociedade na qual estava inserida. É do livro

acima mencionado que analisaremos o poema “Canto teu corpo”, para evidenciar como a autora se relacionava com a escrita liberta do corpo no início da sua carreira. Considerando uma mirada mais ampla sobre o projeto literário de Maria Teresa Horta, olharemos também para um momento mais atual de produção da autora, com o poema “Propósito”, publicado em 2012 no livro *As Palavras do Corpo – Antologia de Poesia Erótica*.

Se estamos hoje em um momento em que as amarras para que se fale do corpo e para que se deixe o corpo falar têm sido afrouxadas, por que escrever poesia sobre a sexualidade feminina ainda causa estranhamento? E mais: por que é difícil lidar com o fato de que uma mulher, nos anos da velhice, possa gozar o corpo na escrita? Maria Teresa Horta quebra o interdito poético – mas também social – em relação à sexualidade feminina tanto quando publica poesia erótica aos vinte e três anos, como quando da publicação do poema “Propósito” de 2012, aos 75 anos. Essa linha de força que atravessa a obra lírica de Horta corrobora a importância da poetisa tanto na história da poesia de língua portuguesa quanto para os movimentos feministas, uma vez que, continuamente ao longo de sua vida, colocou em pauta, através da escrita poética, as questões relacionadas à libertação da mulher via escrita do corpo.

### **Um corpo feminino liberto**

A liberdade feminina dentro da escrita será possível quando, segundo Cixous (2007), a mulher conseguir se libertar do poder – que está inserido na linguagem (BARTHES, 1994) – e puder cantar aquilo que vem de seu próprio corpo, não mais visto segundo a lógica da mesmidade, e sim a partir de si mesmo numa relação de presença ou de afirmação em relação a si (IRIGARAY, 1985). Tendo um corpo liberto, a mulher consegue manifestar-se numa linguagem revolucionária que é materializada na escrita feminina. Escrita do corpo que se goza, escrita erótica.

A fruição deste ser mulher gozosa na escrita pode ser identificada no poema “Canto teu corpo”, no qual o corpo é o espaço do sentir que expressa um prazer liberto de todas as amarras.

CANTO O TEU CORPO

Canto o teu corpo  
passados estes anos:

o prazer que me  
acendes  
o espasmo que semeias

A seara das pernas  
o peito  
os teus dentes

a língua que afago  
e as ancas estreitas

Canto a tua  
febre  
fechada no meu ventre

Canto o teu  
grito  
e canto as tuas veias

Canto o teu gemido  
teu hálito  
teus dedos

Canto o teu corpo  
amor que me encandeia  
(HORTA, 2012, p. 41)

De acordo com Paz (1988, p. 131), “(...) todo corpo é uma linguagem que, no instante de sua plenitude, se desvanece; toda linguagem, ao alcançar o estado de incandescência, se revela como corpo ininteligível”. Sendo assim, os corpos evocados pela eu-lírica no poema são linguagens que se comunicam entre si e se relacionam no pleno apelo sensorial. O canto como norteador do processo de prazer e da libertação da voz lírica conduz a toada que enaltece o corpo e o prazer.

Cantar o prazer que o outro corpo reparte é, ao mesmo tempo, reafirmar as sensações dos corpos, as quais se fundem e misturam – regime da união que o erótico constela – em sinestésicas imagens líricas. Nota-se no poema, por exemplo, um apelo à audição no uso de termos como “gemido”, “canto”, “grito”, os quais estabelecem uma comunicação de gozo e lira entre os amantes. Do mesmo modo, reforçando o âmbito sensorial dos corpos, entreveem-se o tato e o paladar como vetores dos corpos habitantes do poema. O tato, sentido que estabelece na fricção entre os

corpos, percebe-se no uso das palavras como “perna”, “peito”, “ancas”, “dedos”. Entretanto, neste toque dos espaços corpóreos, o paladar também é sugerido na referência à “língua”, aos “dentes” e ao “hálito”. Assim, todo esse prazer é expresso por corpos em sua plenitude, libertos e para tocar e degustar o prazer mutuamente.

Ainda no que tange às hibridizações caras ao erotismo, tal qual o tato se mistura ao paladar, na ambígua e úmida superfície da língua, também os termos associados à audição no poema se transmutam morfossintaticamente. Nessa troca de posições, “canto”, inicialmente verbo transitivo que predica complementos como “teu corpo”, “tua febre”, “teu grito”, “teu gemido”, “teu hálito”, “teus dedos” e novamente “teu corpo”, vai perdendo, com a repetição estrofe a estrofe, seu caráter verbal. Em alternância com sua qualidade de verbo, emerge o “canto” também como substantivo, tornando-se matéria e corpo em justaposição com os demais substantivos, que parecem se tornar apostos do canto: canto, o teu gemido; canto, o teu grito; canto, a tua febre. Assim, se entendermos que, para além de verbo, o “canto” se nominaliza no poema, as equivalências que o consequente aposto propõe fazem de todo o encontro dos amantes um longo canto: ode ao gozo.

É, então, por intermédio desses sentidos que se interpenetram, que a voz feminina sugere o erotismo como uma perspectiva também libertadora. O corpo, como instância poética desejante, apropria-se e carrega a dupla chama (PAZ, 1993, p. 15): amor e erotismo. Revelado no último verso (“amor que me encandeia”), o amor entra como agente do fascínio, para ofuscar, deslumbrar e impulsionar do desejo. Por sua vez, o erotismo entretece laços com a realização desse fascínio e desejo pelo prazer, em um regime do gozo que se instaura como subversão dos limites e superação das discontinuidades. O espaço do corpo é, na escrita de Maria Teresa Horta, local da realização do prazer fora das convenções sociais que ditam normas.

Nota-se que em lugar de uma postura passiva, o poema fala de uma função ativa que o corpo da mulher assume nessa gramática de posições – verbais e corporais – do erotismo. Assim, à ação do interlocutor

se segue sempre um ato de fala e de gozo da eu lírica, materializado em seu canto: “canto a tua/ febre/ fechada no meu ventre”.

Nesse movimento de vai e vem, caro a boa parte dos corpos na cama – e dos versos na página – nota-se como “(...) a libertação do corpo feminino vem agenciando uma libertação da linguagem. A transmissão poética do erotismo do feminino, através de uma percepção também feminina, vem-se impondo como uma manifestação da face contestadora da mulher”. (SOARES, 1996, p. 103). Dessa forma, o canto de Horta, como libertação do corpo, reflete a definição de escrita feminina de Cixous (2007), para quem corpo e escrita se misturam e por isso conferem autenticidade à voz lírica feminina.

O corpo e poesia são indissociáveis: assim como a página é espaço para escrita, o corpo é espaço para o prazer. Logo, a linguagem poética da voz lírica trapaceia com as regras da língua e torna-se erótica não apenas no plano do conteúdo, por meio de imagens sexuais, mas também no plano da expressão, conforme afirma Barthes (1987, p.13): “(...) a palavra pode ser erótica sob duas condições opostas, ambas excessivas: se for repetida a todo transe, ou ao contrário se for inesperada, suculenta por sua novidade”.

Segundo tal definição, a palavra de “Canto o teu corpo” é erótica tanto na reiteração do vocábulo “canto”, que marca ritmicamente o avanço do poema – e por que não das ancas dos amantes –, quanto na empreitada contra as estruturas do logos fálico, que preconiza um espaço de voz feminina silenciada. Assim, o erótico da linguagem consistiria aqui no libertário gozo de mulher que a eu lírica canta nas “veias”, nas “febres” e nos “dedos”, como compromisso político da voz e do corpo.

Também no poema “Propósito”, a eu lírica dialoga com esse corpo que se escreve eroticamente na trama do poético. Texto de maturidade, sexo de maturidade: à forma mais concisa e direta articula-se uma agenda política mais explícita, em que o lado libertário do erotismo e do gozo publicado por mulher se ressalta.

#### PROPÓSITO

O desejo revolvido  
A chama arrebatada  
O prazer entreaberto

O delírio da palavra

Dou voz liberta aos sentidos  
Tiro vendas, ponho o grito  
Escrevo o corpo, mostro o gosto  
Dou a ver o infinito  
(HORTA, 2012, p. 298)

Já no título, “Propósito” afirma uma decisão ou uma deliberação da eu lírica em relação ao seu próprio fazer poético e às intencionalidades que lhe subjazem. Apresentam um corpo ciente de si e que não se prende ou silencia para satisfazer uma ordem social e de linguagem imposta à voz feminina, como claramente enuncia a segunda estrofe.

As imagens do gozo se constroem nas frases nominais dos quatro primeiros versos do poema, em que a palavra em suspensão, “ou o delírio da palavra”, sequer aceita os regimes de organização sintática do período composto – a coordenação e a subordinação. O corpo da mulher que goza não é coordenado ou subordinado. Ele é, simplesmente, tal qual cada verso da primeira estrofe é, em si, uma unidade morfossintática e lírica.

Este corpo que fala, que usa uma linguagem de si e para si, promove o “delírio da palavra”, isto é, a trapaça da língua (BARTHES, 1994), na medida em que coloca a palavra ou a escritura em perturbação ou fora dos padrões simples da linguagem cotidiana, para fazer nascer “o prazer entreaberto”. Fazer a palavra delirar é carácter do poético, tal qual fazer o corpo delirar é carácter do erótico, abrindo espaço para liberdades posicionais das palavras e dos orifícios.

No jogo poético, a escrita feminina é, então, pura liberdade de sentir e de se expressar – talvez propósito geral do poema. Para tanto, a partir do “delírio da palavra”, desenrola-se uma cadeia de movimentos sugerida pelos verbos “dar”, “tirar”, “pôr”, “escrever” e “mostrar”, como num jogo em que cada participante – ou parceiro, para ficarmos no campo semântico do amor paixão –, faz seus movimentos a partir de propósitos precisos. Assim, os verbos em 1ª pessoa da segunda estrofe denotam os movimentos da voz lírica como participante no ludo erótico, enunciando o propósito a que faz referência faz o título: dar voz, tirar vendas, dar a ver seu gozo de mulher madura.

A segunda estrofe se torna, assim, lócus de enunciação dos propósitos não só estéticos, mas sobretudo políticos que norteiam a experiência erótica da escrita (ou a experiência da escrita erótica) como espaço de liberdade feminina. Ao dar “voz liberta aos sentidos”, os sentidos como sensações do corpo e como significados do poema ganham a liberdade que motiva a escrita e o sentir da voz lírica. Nesse caso, sentir em liberdade é estar longe dos padrões impostos pela língua e pela sociedade falocêntrica; é dar voz (e portanto dar o poema) como ato de emancipação no desabrochar do corpo.

Mais ainda, quando diz “Tiro vendas, ponho gritos”, a voz lírica instaura um jogo de tirar e pôr (mais uma vez, movimento de fricção erótica), em que a voz feminina mostra que a partir da escrita é possível abandonar as formas convencionais, enxergar com lentes ativas, longe das vendas impostas, e nesse movimento ceder espaço aos gritos, para que façam ressoar como gemidos de amor ou brados de luta as palavras que ainda se encontram ocultadas e subjugadas.

Como agenda de luta, o poema sugere o grito de seus propósitos. É por meio da escrita poética, oriunda do corpo, que no sétimo verso se lê “Escrevo o corpo, mostro o gosto”. Aqui, nota-se o método de escrita, mas também de revolução feminina e feminista, em que se afirma como manter a palavra em delírio, no que “escrever” e “mostrar” devêm procedimentos. É ao escrever que se mostra o gosto do corpo, o gosto do prazer; é ao escrever que a voz feminina ganha liberdade e dá “a ver o infinito”, em todas as possibilidades que se abrem por meio de uma escrita libertária. A voz lírica coloca, assim, sua escrita como seu propósito ilimitado, assim como o corpo que também deixa de conhecer limites: escrita e corpo, *sema* e *soma*, podem ser experimentados, reelaborados e reinventados na tangente do prazer que não cessa, seja na juventude ou na idade avançada. O gozo do corpo só conhece um tempo: agora.

## Considerações Finais

A palavra é uma ferramenta poderosa de dominação, como denunciado por Barthes (1994). Nela está a força de um fascismo que domina e que demanda os dizeres e as relações no mundo. Está na literatura

ou escritura, segundo o crítico, a possibilidade de trapaça com a forma imposta pela língua para libertá-la do jugo de dizer.

Maria Teresa Horta é uma poetisa portuguesa que duplamente trapaceou contra as instâncias de dominação patriarcal através de sua escritura: trapaceou dentro da língua ao deixar que através de seu corpo a escrita feminina desse voz a uma eu lírica liberta da soberania do falocentrismo, e trapaceou contra o governo ditatorial ao publicar livros eróticos, constituindo-se como uma escritura de revolução social.

A análise de dois momentos distintos de sua obra, em um poema de juventude, “Canto o teu corpo”, e um de maturidade, “Propósito”, ratifica a leitura libertária da escrita feminina do corpo que aqui se propõe, ainda que as formas de gozar e enunciar liricamente o gozo se transformem, conforme a movência e a impermanência caras à linguagem semiótica e à escrita feminina. Do intenso gozo no primeiro poema, que afirma o enlace arrebatador no plano do conteúdo (com suas imagens de fusão corpórea) e no plano da expressão (com suas estrofes de métrica irregular e repetição anafórica do verbo “canto”), passa-se à enunciação de gozo com propósito erótico-político (política do erotismo ou erotismo da política?) mais definidos no poema de maturidade, instaurando “O delírio da palavra” e, por conseguinte, a possibilidade da mudança.

Maria Teresa Horta se recusa a manter-se dentro das novas e das antigas normas de aprisionamento do corpo da mulher e dá voz e corpo ao seu gozo através de sua poesia erótica, em diferentes momentos de sua carreira literária. Desse modo, revoluciona e trapaceia contra a sociedade por meio da ferramenta mais potente de dominação que há: a linguagem. Sendo assim, o fazer poético de Maria Teresa Horta aparece como manifestação mais ampla do ato de trapacear (BARTHES, 1994): trapaceia a própria língua no jogo poético, ao mesmo tempo em que trapaceia contra as ordens sociais pautadas na exclusão da mulher, logro este que se reinventa para nunca deixar-se calar como mulher, seja na juventude ou na velhice.

Na escrita poética, aqui analisada a partir dos poemas “Canto teu corpo” e “Propósito”, encontramos o desconstruir de uma imagem passiva do feminino, recomposta pela linguagem erótica, para afirmar que à escrita feminina não basta somente tratar o corpo da mulher como temática. Em

vez disso, escrever como mulher é colocar-se como sujeito de seus desejos e seus prazeres no encontro consigo mesma e com o outro. A liberdade de sentir reafirmada na escrita feminina não trabalha com a disputa dual entre as marcas do que é feminino/masculino, mas sim em um espaço de deslocamento que dá lugar a todas as vozes para que elas possam ser ouvidas – seja como canto poético, seja como gemido na cama.

Maria Teresa Horta liberta seu corpo na poesia, porque faz dele poesia. Estende sua conquista de liberdade às outras mulheres quando dá voz à uma eu lírica que em si é a própria revolução da poética de corpos libertos. Desse modo, sua escrita feminina colabora, como brado de luta e roubo de prazer, para a emancipação cultural e da língua das mulheres.

## Referências

- BARTHES, R. **O prazer do texto**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.
- BARTHES, R. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 1994.
- CIXOUS, H. **“Coming to Writing” and Other Essays**. Cambridge: Harvard University Press. 1991.
- CIXOUS, H. The Laugh of the Medusa, 1975. In.: FREEDMAN, S. B. **The essential feminist reader**. New York: Modern Library, 2007
- DUARTE, C. L. Maria Teresa Horta: Uma poética da Liberdade. In.: FLORES, C (org.). **O sentido primeiro das coisas**. V.1. Natal: Jovens Escribas, 2015. p. 11- 16.
- FREUD, S. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- HORTA, M. T. **Poesia Reunida**. Lisboa: Publicações Dom Quixote. 2009.
- HORTA, M. T. **As Palavras do Corpo** (Antologia de Poesia Erótica). Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2012
- IRIGARAY, L. O Gesto da Psicanálise. In.: BRENNAN, Teresa (org). **Para além do falo: uma crítica a Lacan do ponto de vista da mulher**. Rio de Janeiro: Record; Rosa dos Tempos. 1997
- IRIGARAY, L. **This sex which is not one**. Ithaca, New York: Cornell University Press. 1985.

KRISTEVA, J. **Introdução à Semanálise**. Trad Lúcia Helena França Ferraz. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

KRISTEVA, J. **Revolution in Poetic Language**. New York: Columbia University Press. 1984.

PAZ, O. **O mono gramático**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

PAZ, O. **La flame double**. Traduit par Caude Esteban. Paris: Éditions Gallimard, 1993.

SOARES, A. Metamorfoses do corpo na poesia de Maria Teresa Horta. In **Seminário Permanente de Literatura Comparada**, 1996, UFRJ, Rio de Janeiro.

#### COMO CITAR ESTE ARTIGO:

DE SOUZA, Natália Salomé. BERTGES, Livia Ribeiro. PEREIRA, Vinícius Carvalho. Maria Teresa Horta: escrita feminina na poesia de um corpo liberto. **Interdisciplinar-Revista de Estudos em Língua e Literatura**. São Cristóvão: UFS, v. 26, set.-dez., p. 123-136, 2016.

Recebido em 22 julho de 2016.

Aprovado em 12 dezembro de 2016.

