



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

MARIA LUIZA GERMANO DE SOUZA

**MENINAS-MULHERES: RETÓRICA DO CORPO, DA DOR E
DO ABANDONO EM MENINAS, DE MARIA TERESA HORTA**

Brasília
2022

MARIA LUIZA GERMANO DE SOUZA

**MENINAS-MULHERES: RETÓRICA DO CORPO, DA DOR E
DO ABANDONO EM MENINAS, DE MARIA TERESA HORTA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília, como requisito para obtenção do título de Doutora. Área de concentração: Literatura e Práticas Sociais.

Orientadora: Profa. Dra. Ana Cláudia da Silva

**Brasília
2022**

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Sm SOUZA, MARIA LUIZA GERMANO DE
MENINAS-MULHERES: RETÓRICA DO CORPO, DA DOR E DO ABANDONO
EM MENINAS, DE MARIA TERESA HORTA / MARIA LUIZA GERMANO DE
SOUZA; orientador ANA CLÁUDIA DA SILVA. -- Brasília, 2022.
174 p.

Tese (Doutorado - Doutorado em Literatura) --
Universidade de Brasília, 2022.

1. LITERATURA. 2. MENINAS. 3. INFÂNCIA. 4.
VIOLÊNCIA/PODER. 5. INTERTEXTUALIDADE. I. SILVA, ANA
CLÁUDIA DA , orient. II. Título.

SOUZA, Maria Luiza Germano de. **MENINAS-MULHERES: RETÓRICA DO CORPO, DA DOR E DO ABANDONO EM MENINAS, DE MARIA TERESA HORTA**. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília, como requisito para obtenção do título de Doutora. Área de concentração: Literatura e Práticas Sociais.

Aprovado em: 08/03/2022

Banca Examinadora

Prof^ª. Dr^ª. Ana Cláudia da Silva (Orientadora e Presidenta da Banca - UnB)

Prof^ª. Dr^ª. Nícia Petreceli Zucolo - (Membro externo) – Universidade Federal do Amazonas

Prof^ª. Dr^ª. Tânia Mara Antonietti-Lopes (Membro externo) – Universidade Estadual Paulista

Prof^ª. Dr^ª. Lúcia Helena Marques Ribeiro (Membro Interno) – Universidade de Brasília

Prof^ª. Dr^ª. Ana Laura dos Reis Corrêa – (Membro Interno/Suplente) – Universidade de Brasília

Dedico esta tese *in memoriam* aos meus pais **Inocência da Silva Souza** e **João Germano de Souza**.

AGRADECIMENTOS

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo aporte financeiro de um ano, a fim de realizar Estágio Doutoral em Brasília. A todas as pessoas que, de alguma forma, contribuíram para que a escrita do trabalho fosse possível.

Pois quem escreve não pode deixar de transgredir. Não pode evitar o risco. Já que a arte de escrever é, em si mesma, um acto de criação em movimento constante: de renovação, de entrega, de conturbação e desassombro.

[...]

Transgressão.

Escrita transgressora, conquistada a pulso da vida, da existência menor durante séculos imposta às mulheres. Por isso, aquelas que escrevem não podem ter medo de escutar o clamor. De desassossegar a paixão da qual se alimentam.

(HORTA, 2009, p. 51 – 52)

*Vai ser coxo na vida é maldição pra homem.
Mulher é desdobrável. Eu sou.*

(PRADO, 1993, p. 11)

RESUMO

O livro de contos *Meninas* (2014), da escritora portuguesa Maria Teresa Horta, aborda temáticas que nos possibilitam pensar sobre os apagamentos históricos sofridos pelas mulheres desde a infância. A tese defendida é de que as meninas/crianças e as suas mães sofrem com problemáticas cíclicas que abarcam o sujeito feminino na sua estrutura formativo-simbólica e nos seus corpos, cujas bases estão num *continuum* histórico que as colocam num papel de subalternidade em relação ao Outro, o masculino. As mães dessas meninas debatem-se sobre mixórdias de situações das quais não conseguem sair sem fazer soçobrar a infância das filhas. Partindo desses olhares, este trabalho incursiona pelas temáticas presentes em *Meninas*, analisando-as a partir das suas infâncias, das suas elaborações simbólicas, dos seus traumas, dos seus desalentos e das suas mães. Discute-se que, nas relações de forças e de poder estabelecidas, elas (mães e filhas) resistem, às suas maneiras, ao não silenciamento das suas vozes, porque querem ser livres. O desejo de liberdade ocorre, outrossim, com as meninas históricas que estão presentes em alguns contos da obra em questão: Carlota Joaquina e Erzsébet Báthory. Em outra dobra da tese, são investigados os diálogos intertextuais e interdiscursivos presentes nas narrativas. Nesse último movimento, deparamo-nos com figuras femininas silenciadas, esquecidas ou incompreendidas historicamente.

Palavras-chave: Meninas; Infância; Poder e Violência; Diálogos intertextuais.

ABSTRACT

The book of short stories *Meninas* (2014), by the Portuguese writer Maria Teresa Horta, addresses themes that allow us to think about the historical erasures suffered by women since childhood. The defended thesis is that girls/children and their mothers suffer from cyclical problems that encompass the female subject in its formative-symbolic structure and in their bodies, whose bases are in a historical *continuum* that place them in a subaltern role in relation to the Other, the male. The mothers of these girls struggle with a mix of situations they cannot get out of without ruining their daughters' childhood. Starting from these perspectives, this work explores the themes present in *Meninas*, analyzing them from their childhoods, their symbolic elaborations, their traumas, their discouragements, and their mothers. It is argued that, in the relations of forces and power established, they (mothers and daughters) resist, in their own ways, to not have their voices silenced, because they want to be free. The desire for freedom also occurs with the historical girls who are present in some tales of the work in question: Carlota Joaquina and Erzsébet Báthory. In another part of the thesis, the intertextual and interdiscursive dialogues present in the narratives are investigated. In this last movement, we are faced with female figures that have been silenced, forgotten or historically misunderstood.

Keywords: Girls; Childhood; Power and Violence; Intertextual dialogues.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - capa do livro <i>Meninas</i>	168
Figura 2 - capa e contracapa de <i>Meninas</i>	169
Figura 3 - retrato de Carlota Joaquina de Bourbon (1775 -1830). Óleo sobre tela, de Mariano Salvador Maella. Altura: 177 cm; largura: 116 cm. Museu do Prado (Espanha)	170
Figura 4 - retrato de Katie Lewis por Edward Coley Burne-Jones (1833-1898), pintado em 1886, coleção particular. Tamanho: 61 x 127 cm.....	171

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. MARIA TERESA HORTA: “A LADRA DAS PALAVRAS”	20
<i>1.1 Percurso literário: Cartografia do corpo</i>	<i>20</i>
2. BÚSSOLA: POÉTICA DA INFÂNCIA	29
<i>2.1 Genealogia biológica do corpo e a arqueologia histórico-social em Meninas</i>	<i>29</i>
2.1.1 Genealogia biológica do corpo.....	34
2.1.2 Arqueologia histórico-social	39
<i>2.2 Meninas desalentadas: “O Complexo da mãe morta”</i>	<i>47</i>
<i>2.3 Os anjos “tortos”</i>	<i>53</i>
3. LITERATURA E SOCIEDADE: CORPO, VIOLÊNCIA E PODER	58
3.1 <i>O interdito histórico – a infância.....</i>	<i>58</i>
3.2 <i>Controle do corpo e violência.....</i>	<i>80</i>
3.3 <i>A história e a reconciliação com o passado</i>	<i>103</i>
4. DIÁLOGOS INTERTEXTUAIS	132
4.1 <i>O labirinto.....</i>	<i>132</i>
4.2 <i>Veredas não tão bifurcadas</i>	<i>141</i>
4.3 <i>Convergências dialógico-intertextuais: a teia, “a saliva das aranhas”, o imponderável..</i>	<i>144</i>
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	151
REFERÊNCIAS	157
ANEXOS	168

INTRODUÇÃO

A proposta de fazer um estudo sobre os contos do livro *Meninas* (2014) surgiu em 2015, quando ocorreu o primeiro contato com a obra. Naquele momento, alguns elementos estruturais e temáticos do texto chamaram minha atenção, sobretudo pelo olhar equivocadamente apreendido na primeira leitura do título do livro, que o compreendeu numa relação paratextual da capa e do título, vinculando-o à literatura infantil. No entanto, o equívoco foi desfeito rapidamente, porque o único conto do livro que poderia pender para a associação com a literatura infantil seria “Branca de Neve”.

Essa possibilidade de interpretação surge quando esse conto é comparado a contos modernos e/ou pós-modernos que, à exceção da estruturação básica dos contos populares, leva o leitor a atualizar o olhar sobre tais narrativas. “Branca de Neve” alinha-se melhor, nesse aspecto, à “Fita Verde no Cabelo”, de João Guimarães Rosa, e à “A chapéu”, de Hilda Hilst, nos quais, assim como na narrativa de Maria Teresa Horta, há um voltar-se para planos sociais distintos, que renovam temáticas antigas, para inserir outro modelo de criança e/ou adolescente, típico dos novos constructos sociais. Ainda que no conto “A chapéu”, o enfoque seja paródico, é, apesar disso, uma renovação temática e estilística, assim como no conto de Maria Teresa Horta.

Tomando-se como base inicial a temática do abandono, inclusive das meninas históricas representadas por Maria Teresa Horta, fez-se um percurso a fim de se ver, na narrativa, os aspectos que levaram ao abandono e como se discutiriam tais questões no âmbito do texto-base. A pergunta feita para que se pudesse compreender essa trajetória foi: “O que o livro traz de diferente em relação às temáticas já conhecidas sobre meninas/crianças na literatura? Para responder à pergunta, três aspectos foram escolhidos para as discussões: primeiro, os contos desconstruem o modelo linear do texto narrativo, porque nos colocam diante de uma escrita que possibilita pensar na reinvenção do modo de narrar a que estamos acostumados, pois, às vezes, não sabemos se estamos diante de poesia, prosa ou prosa poética, levando-nos às discussões sobre gênero narrativo. Ainda nessa proposta, há a possibilidade de se escolher ler os contos da primeira divisão do livro como se fossem uma única narrativa. O segundo ponto observado foi que as histórias contadas propiciam o exame de um tema social posto em voga na modernidade: todas as personagens são meninas que tiveram algum tipo de silenciamento ou passaram por algum evento traumático, no geral, por serem mulheres e por serem crianças-meninas, o

que remete às questões de gênero. Por fim, outra característica da obra que traz direcionamentos para o tema norteador trata-se da inserção de personagens históricas na narrativa.

Desse modo, a investigação pauta-se, inicialmente, nos desdobramentos dos eixos temáticos presentes no livro, com o intuito de verificar a obra e o seu contexto, a forma social, *versus* a forma literária, para assim analisarmos algumas condições assumidas pela mulher na sociedade, a partir do olhar sobre as crianças que as constituíram, usando como referente as meninas presentes no livro de Horta. De outra maneira, as temáticas desenvolvidas em *Meninas* são fruto do olhar peculiar da escritora sobre um *corpus* social ressonante na atualidade sob o desvendamento de temáticas obscurecidas pelo tabu do tema criança e os silenciamentos dos sujeitos envolvidos: meninas/mulheres. Além desses pontos, interessamos, no texto de Maria Teresa Horta, a forma como a escritora vale-se de estruturas antigas de narrativas relacionadas às temáticas modernas, caso dos contos de fadas; a maneira como assume outras virtualidades quando intertextualiza o gênero narrativo com outras artes, como a pintura; os processos de subjetivação do sujeito; o poder e a violência.

Divisamos quatro caminhos que se cruzam na escrita de *Meninas*: primeiro, as questões históricas subjacentes à construção de sujeitos que pertenceram a um *corpus* social bem delimitado – infantas dadas a casamento muito cedo, por vários motivos. O estudo dessas meninas, em particular, possibilita levantar questionamentos sobre as bases do “Reinado do Patriarcado” ou do “Reinado do pai”, no qual as mulheres são tratadas como seres inferiores, subalternos e obedientes, o que contribuiu e ainda contribui para a definição do ser mulher, para as violências sofridas por elas e os seus apagamentos históricos. Segundo, as meninas incompreendidas, maltratadas pelo abandono da mãe, cujos elos são o trauma, a tristeza que as tornam melancólicas. O terceiro elemento importante é o fato desses discursos presentes na narrativa serem alinhavados às questões literárias de inclusão de discussões de grupos sociais silenciados e interditados socialmente, ou seja, ela assume personagens e eu-líricos transgressores das regras impostas para dar voz ao que foi obstado, na escrita poética, porque essa, no geral, foi abordada por homens; na prosa, a retomada de personagens rejeitadas pela história e as existentes no cotidiano – as bruxas, as feiticeiras, Lilith, Hildegarda de Bingen –, bem como as mães que têm de deixar os filhos para trás, pois só assim conseguiriam sair do casamento infeliz. Por último, e sobre o qual não se abrirá capítulo na tese diretamente, apenas por menção, quando for necessário, são os “rasgos” autobiográficos e da escrita de si, subjacentes aos sujeitos postos anteriormente na figura de uma escrita

personalística, cuja persona é colocada nas entrevistas concedidas e está presente na sua escrita ficcional e poética, terminando por ser as negações de discursos sociais oficializados e fundantes do ser criança e do ser mulher.

Posto isso, o objetivo principal da pesquisa foi desenvolver um estudo que colocasse em cena a relevância das temáticas e das subtemáticas presentes no livro, relacionando-as com os discursos que se articulam com o gênero escolhido, ou seja, os contos que ora sim, ora não, têm as suas estruturas marcadas nos interstícios dos gêneros literários clássicos: poesia, prosa ou prosa poética. Os discursos-temas são: meninas que perderam algo nas suas histórias de vida e os impactos dessas perdas no círculo social externo à obra. Esses discursos velados fizeram-nos examinar sobre a cobrança feita pela escritora acerca das temáticas silenciadas na literatura. Isso porque a autora usa o tema das meninas para questionar o passado e jogar luzes sobre a discussão que tem repercussão atual nas questões de gênero, no erotismo e no corpo da mulher, na loucura das mulheres que fogem dos paradigmas que sempre existiram, na problemática que envolve a maternidade e o casamento.

A partir dessas discussões, há a possibilidade de se vislumbrar os objetivos específicos presentes nas delimitações que a problemática discutida sobre a matéria de gênero pode ser pensada no texto de Maria Teresa Horta. Nessa seara, a autora estabelece um diálogo entre a literatura, a pintura, a história e a contemporaneidade, no que essas outras áreas do conhecimento podem contribuir para se analisar o sujeito criança/mulher e sua relação com a ideia de criança e de infância construída desde a Idade Média e que, com o passar do tempo, tomou outros caminhos, por meio de um modelo social que tem motivos para ser do jeito que era antes e como se apresenta agora. No entanto, a abordagem será pensada na perspectiva de se estabelecer o diálogo entre a obra literária e os discursos possibilitados pela escritora, já que ela pertence a um momento histórico e é um sujeito que ocupa um lugar na sociedade. Além disso, pretende-se desnudar o porquê de alguns silenciamentos acontecerem no caso das mães das crianças, que desembocam no sofrimento delas e das suas filhas na narrativa em questão, bem como apontar alguns caminhos para sabermos o porquê de a autora dialogar com o tema tabu na literatura: crianças e, mais ainda, crianças e mulheres ao mesmo tempo, uma vez que se observa que o tratamento dado ao personagem de ficção masculino, conforme Regina Dalcastagnè (2012), é outro. Assim, socialmente, a partir da retórica presente na narrativa, a mulher sofre duplo apagamento: por ser criança e por ser do sexo feminino.

Outra finalidade da tese é investigar a segmentação da obra no que essa estrutura

pode trazer de informação relevante de algo que é interno ao escrito (meninas universais, meninas míticas, meninas históricas, meninas do cotidiano, as mães dessas meninas) poder repercutir no âmbito do livro, visto que todas as meninas mencionadas anteriormente se conjugam para a temática pautada nas discussões sobre gênero, abandono das mães, no ser mulher na sociedade de antes e de agora e o que as unem.

Dessa assertiva introdutória, anunciam-se as hipóteses a partir das quais a tese desenvolver-se-á: acreditamos que as discussões advindas do percurso posto anteriormente servirão para argumentar sobre o lugar da criança na literatura, mas não só isso, porque um dos lugares clássicos desse sujeito é o das literaturas infantil e juvenil, em cujos textos se veem aspectos formais e as peripécias feitas por um ou outro personagem, chamados por isso de “Poética da infância”. Nessa poética, de forma geral, vemos discussões oriundas da formação das meninas, das suas evocações desse período, de como elas passam por esse momento da vida etc.

Em *Meninas*, dá-se um salto a esse modelo que paira sobre o infantil/juvenil, o formato clássico de abordagem da infância na literatura muda e passa a ser vinculado ao tripé antes anunciado: meninas da história, para entendermos alguns dos motivos pelos quais o olhar sobre a infância da pós-modernidade é diferente do que vigorou até o começo do século XIX, e que essa história da criança tem diferentes aspectos para cada época vivida pela sociedade. Até o final do século XIII, por exemplo, de acordo com Philippe Ariès (2016, p. 64), “[...] não existem crianças caracterizadas por uma expressão particular, e sim homens de tamanho reduzido.” Isto é, a infância não era considerada como a conhecemos hoje, as crianças eram consideradas adultos em miniatura, porque não havia o entendimento de que houvesse diferenças entre um e outro, eles dividiam os mesmos espaços, faziam as mesmas tarefas, enfim, eram tratados de forma igual.

Outro ponto da proposta para se perceber a mudança de olhar sobre a criança é a presença, na narrativa, de meninas maltratadas, incompreendidas e abandonadas, de aspectos que nos possibilitam pensar nos traumas latentes possíveis de afetar as crianças na pós-modernidade.

Os capítulos foram pensados de forma a abarcarem as propostas dos objetivos geral e específicos. Assim, em **Maria Teresa Horta: “A Ladra das Palavras”**, o enfoque do texto é explicar quem é Maria Teresa Horta e a sua importância para a literatura portuguesa. O perfil da escritora foi esboçado a partir de pesquisas, principalmente, em entrevistas concedidas por ela a vários veículos de comunicação, como, por exemplo, Floriano Martins (2007): “O corpo da poesia de Maria Teresa Horta”; Sarah Carmo (2012): “A palavra

voada”; Catarina Pires (2014): “Sou uma mulher desobiente, sempre fui”; Maria Luísa Malato (2015): “Maria Teresa Horta, Menina”; Helena Vasconcelos (2012, 2015): “A luz incandescente de Maria Teresa Horta”, “Não me apaziguo”; Cristina Margato (2017): “A paixão pode magoar, mas é tudo o que há de mais maravilhoso”; Andreia Friaças (2018): “Se eu morresse mostrava o ponto exato onde eles podiam enterrar a faca”. Além das entrevistas, foram utilizados os textos da própria autora: “Escrita e transgressão” (2009), bem como de teóricos que atuam pesquisando a literatura portuguesa, para discutir sobre os caminhos percorridos pela escritora e as causas que ela vem defendendo desde o seu livro de estreia: *Espelho Inicial*, em 1960.

No perfil traçado, percebe-se que ela tem um projeto de escrita que passa pelo corpo feminino e pela resistência ao modelo de sociedade que sempre fez apagamento da figura da mulher. Assim sendo, para tratar desse aspecto, foram relevantes os estudos feitos por Ana Bárbara Pedrosa (2017), Marlise Vaz Bridi (2015), Ana Luísa Amaral (2015) e Maria João Carvalho Pinto Faustino (2013), nas discussões feitas sobre *Minha Senhora de Mim* (1971), livro escolhido para dialogar com a história da vida de Maria Teresa Horta no primeiro capítulo. A preferência por esse livro deu-se porque nele já se encontram, de forma mais incisiva, a subversão e a transgressão das temáticas a serem aprofundadas pela escritora em outras publicações, e também porque, nos poemas que compõem o livro, vislumbramos a poética aliada à política em defesa das causas femininas e da contestação de modelos históricos prontos, nos quais quem falou sobre a sexualidade feminina, no geral, foram os homens.

O capítulo “**Bússola: poética da infância**” foi abordado no texto, não por cogitar a infância enquanto vinculada ao aspecto educacional da criança e às suas vozes evocadas desse lugar, mas sim por aspirar às várias possibilidades de discussões e de percepções da presença de uma retórica latente e perpassada por temáticas entrelaçadas, que deslizam para um eixo basilar em *Meninas*: mãe e filha enredadas em profundo sentimento pautado na dor e no trauma causados por suas separações. O segundo ponto é o de a infância ser vista como categoria histórico-social e psicológica – o último tópico nos interessa mais de perto, devido à forma como o enredo das meninas é assumido por Horta. Dito isso, é necessário aguçar o olhar para o caso de a representação da criança no livro *Meninas* se resvalar sobre uma infância em particular, a da criança-mulher, e não a da criança-homem.

Nessa poética da infância proposta para este capítulo será focado, no que chamamos de **genealogia biológica do corpo e de arqueologia histórico-social**, os anjos e o Complexo da Mãe Morta. Já anunciamos neste capítulo os diálogos intertextuais entre

a literatura e a pintura, presentes nos contos “O Retrato” e “Katie Lewis”; as intertextualidades percebidas no conto “Sem Culpa” com o conto “Cem anos de perdão”, de Clarice Lispector, e entre o livro *Meninas* com outros livros de Maria Teresa: *A paixão segundo Constança H* (1994) e *Azul-Cobalto* (2014). Cinco contos deste último livro estão presentes em *Meninas* (“Calor”, “A princesa espanhola”, “Efêmera”, “Eclipse” e “Azul-cobalto”). O diálogo entre textos é presentificado, porém, no atravessamento temático e em fragmentos do conto “O Transfert” que aparecem no conto “Azul-da-China” de *Meninas*. A proposta do capítulo é evidenciar as temáticas exploradas de forma geral nas narrativas. Desse modo, propõe-se apresentar os temas violência, poder, trauma, símbolos, vinculando-os, principalmente, aos contos da primeira e, secundariamente, aos da segunda parte.

A **genealogia biológica** propõe fazer o caminho percorrido pelas meninas das narrativas desde o seu nascimento, pois assumimos que os contos, sobretudo os da primeira parte, requerem leitura linear e entrelaçada. Nessa perspectiva, ao longo das histórias das crianças, deparamo-nos com alguns aspectos relevantes para entender as narrativas da primeira parte do livro e algumas da segunda parte. As violências cíclicas sofridas por mãe e filha servem para explicá-las do ponto de vista da teoria de André Green (1988), no *Complexo da Mãe Morta*, pois suas dores e sofrimentos são resultado de traumas causados por abandonos diferentes em suas vidas. Além disso, no capítulo serão dados enfoques às simbologias que acompanham as narrativas, como os anjos, Lilith, Eva, entre outras figuras cristãs e pagãs.

Na outra divisão proposta, isto é, na **arqueologia histórico-social**, as análises desembocam nos contos cujas temáticas aparecem nas histórias das infantas princesas Carlota Joaquina e sua filha, Maria Teresa, e em Erzsébet Báthory. A concepção básica é de que essas meninas foram incompreendidas pela história por serem mulheres e por serem crianças, e pelo fato de que, aliado a isso, há a percepção de que as histórias oficiais as encobriram nas suas qualidades e não compreenderam o porquê de alguns comportamentos delas estarem relacionados às circunstâncias que estão além de seus quereres, por serem crianças-meninas e por terem vivido em momento particular da história.

Para este capítulo, os embasamentos teóricos usados, além de André Green (1988), foram Donna Wilshire (1997), no que tange aos questionamentos feitos pela teórica sobre os dualismos universais do conhecimento, que sobrepuseram os homens em relação às mulheres, algo que consubstancia as regularidades históricas de a mulher ser tratada em contraposição ao homem de forma negativa.

Para a presença dos anjos na escrita de Maria Teresa Horta, “Os anjos tortos”, partiu-se da premissa de que os anjos povoam os textos da escritora, estando também em *Meninas*. Nesse livro, eles se apresentam ambíguos: ora são seres pavorosos, que atormentam as personagens, ora as ajudam. Uma das teóricas visitadas foi Alexandra Bonafim (2015), pois essa autora assevera que os anjos são utilizados por Horta nas suas dualidades e, principalmente, porque ela os explora, vinculando-os às suas sexualidades ou à falta delas. Afinal, os anjos são homens ou mulheres? Do sexo masculino ou feminino? Hermafroditas? Não importa, pois Maria Teresa os vê como ambíguos e aterradores.

No terceiro capítulo, “**Literatura e sociedade – corpo, poder e violência**”, serão retomadas algumas propostas anunciadas no segundo capítulo, para aprofundamento. Na subdivisão **O interdito histórico – a infância**, desse capítulo, trataremos da história da infância a partir da *História Social da Criança e da Família* (2016), de Philippe Àries, *História das mulheres – A Idade Média* (1990), de Georges Duby e Michelle Perrot, e das discussões ensejadas nos livros *A dominação masculina* (2012), de Pierre Bourdieu (2012), e *A Ordem do Discurso* (2007), de Michel Foucault. No último teórico, vislumbra-se que o modelo de dominação feminina se dá por duas linhas: pela política e pela sexualidade, pois o discurso, dependendo de quem o enuncia e de onde o diz, contém, em si, um interdito. Nesse sentido, o discurso é um elemento de controle na sociedade Ocidental, no que diz respeito às mulheres, às crianças, aos loucos, aos pobres, melhor dizendo, aos que ficam à parte, aos excluídos. O discurso, na percepção do teórico, passa pela negação do direito de expressão do outro, silenciando-o. No caso da tese, as meninas históricas dos contos que se referem às figuras consagradas historicamente, presentes em *Meninas*, são as silenciadas e as impedidas de terem as suas identidades. Nos dois primeiros autores, verificar-se-á que as meninas passaram por processos educacionais e de criação doméstica diferentes dos meninos, porque havia a carência de um sentido da infância, tal como a conhecemos hoje, que afetou na criação e na educação dos infantes. As crianças, até determinado momento da história, foram vistas como “utilitárias” e substituíveis, por isso eram inseridas em ambientes de adultos e tratadas como tal. Em *Meninas* reverbera, na construção das personagens, o formato de exclusão desse momento, pois as infantas representadas foram pensadas sobre a cristalização de um modelo excludente, cujo objetivo passava pela praticidade: ensino de boas maneiras, com o objetivo de as mulheres, quando infantas, serem pleiteadas para serem futuras rainhas ou conseguirem casamentos proveitosos para a família. Portanto, sobre elas pairava quase sempre a ideia do negócio, comportamento que coadunou, um pouco à frente, no estigma

do dote.

Outra abordagem a ser realizada no capítulo são as interposições e os deslocamentos entre passado e presente do discurso da história na literatura portuguesa – **A história e a reconciliação com o passado**. As asserções partirão de Linda Hutcheon, *Poética do Pós-modernismo – história, teoria e ficção* (1991) e de como Maria Teresa Horta tem em *Meninas* um formato de escrita contemporânea ainda em construção, conforme teorizações de Ana Paula Arnault, *Post-modernismo no romance português contemporâneo* (2002) e *Post-Modernismo: O futuro do passado no romance português contemporâneo* (2011); Giorgio Agamben, *O que é o contemporâneo? E outros ensaios* (2009); Carlos Reis, *A ficção portuguesa entre a Revolução e o fim do século* (2004).

Outro teórico com quem se faz diálogo é Michel Foucault, a partir do que esse autor problematiza em *Microfísica do Poder* (1979), *História da Sexualidade* (1977), *Vigiar e punir: o nascimento da prisão* (1987) e em *A Arqueologia do saber* (2008), sobre o poder, a sexualidade e as regularidades discursivas. Essas categorias fundantes e reveladoras enunciam sobre a história da mulher no Ocidente e evidenciam cristalizações histórico-sociais de difícil solução, como a violência a que muitas mulheres são submetidas até hoje dentro de suas próprias casas. Tais manifestações de violência ressoam na personagem Estrela, do conto homônimo, e faz-nos pensar do lugar da mulher como um sujeito exposto a muitos tipos de violência, o que nos leva a presumi-la a partir dos pressupostos foucaultianos dos “corpos dóceis”. Esses aspectos serão tratados na seção **Controle do corpo e violência**.

Ao se fazer o exercício de verificar as violências pelas quais passam as crianças-mulheres dos contos hortianos, no terceiro capítulo, entraremos no âmbito dos discursos proferidos e escritos sobre este sujeito peculiar: a mulher-criança, temática que perpassa o livro *Meninas* (2014). O olhar da escritora filtra o tema meninas de forma transgressora, porque o vincula a tabus: estupro, ressignificação da infância de crianças que pertencem à história oficial de Portugal e uma de nacionalidade húngara nos contos de natureza histórica: “A Princesa Espanhola”, “Inocência Perdida”, “Infanta Princesa”, “O Retrato” e “Erzsébet” (húngara). É assumido neste capítulo o movimento de se entender as meninas a partir das suas histórias com as próprias mães, cujas relações são extremadas, a ponto de elas, apesar de negá-las, quererem, por vezes, mostrarem-se às suas imagens e semelhanças. Isso desencadeia o medo de repeti-las e aparece, nas personagens, o protagonismo negativo de as mães serem percebidas à maneira das vilãs, algo que foge do idealismo presente na sociedade, de vê-las nas suas significações positivas. A negação

desse modo romantizado de compreensão das mães causa dor e, por vezes, coloca as personagens em divãs psicanalíticos e, por vezes, também, desencadeia processos de loucura. A discussão sobre esse ponto em particular, pode ser compreendida pelas arguições sobre *Os deslocamentos do feminino* (2016) feitas por Maria Rita Kehl. A título de exemplificação, observa-se o rompimento com a realidade em narrativas nas quais se vislumbram as refigurações de Medeia, como no conto “Abismo”, cuja mãe tenta matar a própria filha, sufocando-a com um travesseiro. Não conseguindo o que queria, tenta jogá-la pela janela; ou na narração da personagem Eurídice, do conto “Assombrada”, a qual perambula pela casa à procura da mãe, que se enforcou depois de enlouquecer.

Para o quarto e último capítulo, a proposta foi abrir espaço para o aprofundamento sobre os diálogos intertextuais apontados no segundo capítulo e o acréscimo da autointertextualidade, porque a escritora põe em *Meninas*, textualmente, partes de textos e personagens presentes em outros livros, como de *Azul-Cobalto* e de *A paixão segundo Constança H*. Os textos que serão frutos de investigações mais de perto são “Transformação” e “Sem culpa”. A estratégia é vermos como Maria Teresa Horta usa o recurso da autointertextualidade, do intertexto e da intercomunicação discursiva para a construção das personagens, nas pressuposições dos discursos vivos presentes nas teias do texto.

Outro lugar a ser assumido é feito pelo viés da interdiscursividade narrativa, apontada no entrecruzamento dos discursos literários, históricos e das artes, vinculados aos contos enfocados neste texto, pois há grande quantidade de narrativas que se relacionam com a literatura e com outras configurações discursivas de ramos diferentes do conhecimento, como com a história e as artes plásticas. Neste último caso, os diálogos mais evidenciados são com o conto “Cem anos de perdão”, presente no livro *Felicidade Clandestina*, lançado em 1971, de Clarice Lispector. Além das conexões com a pintura, presentes em Katie Lewis e com “O Retrato” de Carlota Joaquina, há, no conto “Transformação”, relações aproximativas com as figurações de Henri Rosseau (1844-1910) e os seus leões, e com “A selva”, de Ray Bradbury.

Os textos examinados para a discussão desse capítulo foram, entre outros, *O discurso no romance – questões de estética e de literatura* (1993), *Os gêneros do discurso* (2011), *Estética da criação verbal* (2011), de Mikhail Bakhtin; *Dialogismo, polifonia e intertextualidade* (2003), de Diana Luz Pessoa de Barros e José Luiz Fiorin (Orgs.); *Histórias íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil* (2011), de Mary Del-Priori; *Poética do Pós-Modernismo: história, teoria, ficção* (1991), de Linda Hutcheon; *Texto, crítica escritura* (2005), de Leyla Perrone-Moisés; *Intertextualidade: diálogos possíveis* (2008), de Ingedore

G. Villaça Koch, Anna Cristina Bentes e Mônica Magalhães Cavalcante.

A tese percorreu muitos caminhos para atender à propositura geral de estudo das temáticas de *Meninas* em consonância com os discursos histórico-sociais, literários e críticos, porém, no geral, o vínculo básico passa pela estrutura macro do livro, no âmbito da teoria literária e de outros estudos congêneres que servirão de suporte, isto é, pretendeu-se inter-relacionar forma artística, linguagem, temáticas e estrutura. A esses elementos alinham-se discussões em voga em outras áreas do conhecimento e nos estudos literários, tais como: a subjetivação do sujeito, o papel de outras artes *versus* literatura, mito e literatura.

1. MARIA TERESA HORTA: “A LADRA DAS PALAVRAS”

Maria Teresa Horta nos fala que restou às mulheres roubar as palavras, dado que a elas tudo foi negado, restando-lhes habitá-las, povoá-las com as suas escritas e assim abrirem um espaço com o “corpo” da palavra, portanto, a palavra-corpo assume-se como ente materializado nos livros que escreve. O corpo assume uma dimensão filosófica na escrita da autora, porque ele, nos poemas ou na prosa, revelam-se objeto de desejo, de grito das causas femininas, da busca ontológica da mulher por espaço na sociedade masculina que as sujeitam às suas dominações, ao longo dos séculos. Por isso, o combate a esse modelo estigmatizante tem sido também pelas palavras, afinal “*Depois das palavras, estão as palavras. [...] Depois da palavras vêm as palavras [...]. Depois das palavras vêm as palavras dos versos.*” (HORTA, 2014, p. 23, 26, 28).

1.1 Percurso literário: Cartografia do corpo

Entreabro as minhas/coxas/no início dos teus
beijos//imagino as tuas/pernas/guiadas pelo
desejo//oiço baixo o teu/gemido/calado pelos
meus dentes//imagino a tua boca/rasgada/sobre o
meu ventre. (HORTA, 1971, p.45)

Maria Teresa de Mascarenhas Horta Barros ou Maria Teresa Horta, como é referida artisticamente, nascida em 20 de maio de 1937, é uma escritora portuguesa pertencente à literatura contemporânea que hoje, no ano de 2022, tem uma vasta produção literária com mais de quarenta títulos publicados¹. A escritora é mencionada pela historiografia literária vinculada à Geração de 60 e teve relação direta com a poética surgida em torno da revista *Poesia 61* que, segundo Ida Maria Ferreira Alves (2002, p. 180), foi uma “publicação conjunta de *plaquettes* [...] cujos trabalhos, a partir de então marcariam de forma conseqüente a poesia portuguesa das décadas seguintes”. Fizeram parte das publicações da revista os autores Fíama Hasse Pais Brandão (1938 – 2007), Luísa Neto Jorge (1939 – 1989), Gastão Cruz (1941) e Casimiro Brito (1938).

Algumas de suas obras têm sido colocadas no centro de polêmicas, principalmente as primeiras, porque a abordagem temática do erotismo do corpo da mulher é feita de maneira inusitada e original. Em vista disso, e por ter assumido um projeto de escrita cujo cerne é a mulher e as suas idiossincrasias, sobretudo a evocação de um lugar próprio na sociedade, o nome da autora é vinculado ao engajamento nas reivindicações dos direitos das mulheres.

Maria Teresa Horta, no que se refere ao modelo de abordagem e de escrita de poesia

erótica, tem relação com outras duas autoras portuguesas, também estigmatizadas como escritoras de temáticas ditas “imorais”. São os casos de Florbela Espanca (1894 – 1930), Judith Teixeira (1880 – 1959). Ambas não compreendidas e jogadas, cada uma a seu modo, quando ainda vivas, para o limbo da sociedade portuguesa de então. A primeira sucumbiu pelo suicídio e a segunda foi perseguida e teve os livros queimados e esquecidos pela crítica.

Passados muitos anos da primeira publicação de sua primeira obra, *Espelho Inicial* (1960), a autora de *Meninas* ainda tem a sua poesia, principalmente, mal vista e ignorada por alguns críticos. Isso porque, assim como as escritoras referidas, ela enveredou por um caminho difícil de ser trilhado e passível de ser incompreendido, pois questiona a cultura androcêntrica e desafia, com a sua escrita, o patriarcalismo, os mecanismos de interdição que pairavam e pairam sobre o sexo da mulher, o seu prazer, a sua libido. Por esse motivo, segundo ela, na sua escritura predomina a recuperação das vozes femininas fadadas ao ostracismo e que têm uma “marca no corpo” que, *a priori*, passa pela desigualdade a que foram sujeitas e sujeitadas. Essas informações podem ser confirmadas nos seguintes documentos: Maria João Carvalho Pinto Faustino (2013), Maria Teresa Horta (2009), Ana Bárbara Pedrosa (2017), entrevistas a Floriano Martins (2007), a Catarina Pires (2014), a Andreia Friaças (2018) e a Ana Raquel Fernandes (2015). Foi assim no início, com o lançamento dos primeiros textos, e o é desde então, porque ela escreve e reivindica para si a poética do corpo feminino “[...] escrevendo como mulher sobre o corpo da mulher, sobre a sua-minha sexualidade, o seu-meu arroubo e prazer; sobre o seu-meu gosto-gozo: sem estereótipos, sem mitificar nada.” (HORTA, 2009, p. 44).

A sua escrita desmitificadora e sem censura rendeu-lhe o adjetivo de subversiva. Conforme Ana Luísa Amaral (2015), Maria Teresa Horta não é apenas subversiva, é transgressora, pois na sua escrita há o que ela tipifica de “sub-versão”. O erotismo do corpo deixado ver na/pela escrita inquieta e faz com que alguns leitores tenham um esgar, quiçá, de pudicícia no século XXI, imaginem como os seus livros iniciais foram recebidos pela crítica na Portugal salazarista, época da publicação dos seus primeiros escritos. Observem o modo de narrar o ato sexual assumido pelo o eu-lírico feminino presente no poema abaixo. A descrição do ato sexual é comandado pela mulher, não pelo homem; as ordens são dadas por ela e, no fim, o ato conjuga-se, conflui para aplacar os seus desejos dela, para levá-la à loucura. Nesse caso, metafórica haja vista está relacionada ao orgasmo:

Empurra a tua espada
no meu ventre
enterra-a devagar até ao cimo

que eu sinta de ti a queimadura
e a tua mordedura nos meus rins

deixa depois que a tua boca
desça
e me contorne as pernas de doçura

Ó meu amor a tua língua
prende
aquilo que desprende de loucura.
(HORTA, 2006, p. 84)

Na carreira jornalística, a escritora colaborou em vários jornais, em um período que não existia a presença de mulheres nas suas redações: “*República, Diário Popular, O Século, Diário de Notícias, A Capital, Jornal de Letras, Expresso, Egoísta* etc” (HORTA, 2016, p. 6). No *A Capital* teve acento por muitos anos, foi fundadora da revista *Mulheres*, idealizadora e executora de ações importantes em parceria com Alda Nogueira; pela revista trabalhou de 1978 a 1989, como chefe de redação, e na revista *Marie Claire* de 1993 a 1996. Assim, *Mulheres* “foi, inicialmente, um projecto de cariz pessoal [...]”. Este projecto editorial *pode ser considerado o grande capítulo da carreira jornalística de Maria Teresa Horta.*” (FAUSTINO, 2014, p. 9, grifo nosso).

Em 1974, ainda de acordo com Faustino (2014), no *Jornal A Capital*, onde trabalhava Horta, havia apenas dez mulheres; em outro jornal, *O Século*, as mulheres eram impedidas de entrar na redação: “Não nos podemos esquecer que, mesmo já em 1968, quando o jornal *A Capital* começou a ser publicado, as poucas jornalistas [...], entre as quais eu me incluía, não tinham lugar na redacção [...]”. (HORTA, 2012, p. 6).

Do decorrido, percebe-se o quanto a mulher foi cerceada e interdita nesses espaços. Compreende-se, outrossim, as circunstâncias em que se deram as bases do Regime ditatorial português e de como a trajetória de Maria Teresa sempre refutou o estereótipo esperado da hierarquização sexual entre homens e mulheres. A sua importância para a memória do que ocorreu naquele momento da história decorre não apenas de ela ter sido uma das precursoras no trabalho de jornalista mulher, mas porque foi tesemunha desse processo. Assim é que:

Creio ter sido uma das primeiras mulheres a dirigir [entre 1968–1972] um suplemento literário num jornal diário no nosso país. O suplemento chamava-se “Literatura & Arte” e saía semanalmente do jornal “A Capital” onde então trabalhava. Antes de mim, só me lembro da poetisa Natércia Freire, que terá sido a primeira [entre 1954–1974], dirigindo o suplemento *Artes e Letras*, no *Diário de Notícias*... (HORTA, 2016, n.p., grifo do autor)

O seu pioneirismo em Portugal deu-se, igualmente, por ter sido a primeira mulher

a presidir um Cineclube. No caso, o *ABC Cineclube*, que era o lugar das discussões importantes da sociedade portuguesa, principalmente no que se refere ao questionamento do regime salazarista vigente e de resistência cultural. De acordo com Faustino (2013), ela começou a dirigir o Cineclube português aos 18 anos, aos 19 fez o primeiro contato com o jornalismo, ao publicar poemas no *República*, porém foi no jornal *A Capital*, local onde trabalhou por mais de quarenta anos, que a carreira de jornalista deslanchou.

O fato de dirigir um Cineclube rendeu-lhe alguns dissabores, como a perseguição feita por César Moreira Baptista “[...] o Secretário Nacional da Informação [...], que em jeito de raiva mal contida, lamentou: ‘Pobre país este, em que as mulheres já são dirigentes de cineclubes!’”. (HORTA, 2012, p. 6). Mais tarde, ela diria sobre a morte dele: “morreu o meu único inimigo” (HORTA, 2014, p. 6), pois ele seguiu de perto as suas atitudes revolucionárias, a ponto de a obsessão resvalar na imposição à Editora Snu Abecassis, da editora D. Quixote, de que se publicassem qualquer coisa dela, a fecharia. Este outro episódio se dá à época da apreensão do livro *Minha senhora de mim*:

Quando sai o livro, o Moreira Batista falou com a Abecassis da D.Quixote [Snu Abecassis, fundadora da editora] e a PIDE foi lá buscar os meus livros, fez um auto de apreensão. Normalmente era a censura que o fazia, mas comigo foi logo a PIDE. E eles disseram à Abecassis que se voltasse a editar Maria Teresa Horta lhe fechavam a editora. E ela perguntou: mas qualquer coisa que ela escreva? E ele disse, mesmo assim, “até pode publicar a história da carochinha que se tiver assinado Maria Teresa Horta eu fecho-lhe a porta”. (HORTA, 2018, p. 8)

Ao assumir a escrita em defesa das mulheres, Maria Teresa Horta tem dado relevância às causas femininas, ao usar a intertextualidade para abarcar algumas temáticas que, no geral, ou foram tratadas por homens na história da literatura universal, ou marcadas pelo apagamento do sujeito feminino na sociedade. Desse modo, é que há obras como *Minha senhora de mim*, na qual se subverte o conteúdo das cantigas de amigo medievais, pois nelas era o sujeito masculino falando em nome das mulheres, com Horta, no entanto, ocorre o resgate da voz do eu-lírico feminino para o seu devido lugar.

Isso porque, às vezes, em alguns casos, eram as próprias mulheres as escritoras dos poemas, a respeito dos quais não podiam assumir a autoria nem declamá-los. Com Maria Teresa Horta, esta ordem não é aceita, ela se assume como eu-lírica¹ das ações da mulher nos poemas. Desse modo, *Minha senhora de mim* desfaz os fios condutores da narrativa medieval das cantigas de amigo do cancionero de Sá de Miranda (1481 – 1558) e outros cancioneros, dando aos eu-líricos novas possibilidades e perspectivas sempre a partir do

¹ “Eu lírica é o termo utilizado para não realizar o apagamento de uma voz literária feminina” (SOUZA; BERTGES; PEREIRA, 2016, p. 123)

olhar da mulher, que se vê como sujeito de si e não aceita mais se subordinar ao amado. Desse modo, o eu-lírico, na grande parte dos 59 poemas de *Minha Senhora de Mim*, busca, por meio da representação do próprio corpo, os prazeres, as experimentações de sensações negadas à mulher, tentando, assim, escapar das repressões e condenações sociais.

Minha senhora de mim não se trata de mera intertextualidade poética das cantigas de amigo. O texto põe em xeque, pela ressignificação da poesia dos cancioneiros populares, a nova posição assumida pelo enunciador, a mulher, porque a visitação a essas cantigas tem por objetivo não somente dizer de outra maneira, mas colocar a figura feminina nos seu papel de dona do próprio discurso, de seus desejos e de suas paixões. Essa enunciação ressoa como transgressora, pois as mulheres não eram autorizadas a falar por si. Pode-se dizer então que há a desconstrução da narrativa ideológica vigente, uma vez que Horta, com a temática assumida, leva à ira a sociedade portuguesa daquele tempo, pois o entendimento dos reguladores do Estado era de que a sexualidade e o corpo feminino deveriam ser controlados. Desse modo, o processo de coerção estatal manifestava-se por meio da regulação do sistema de matrimônio, de parentela, de nomes e de bens, algo basilar em Portugal do regime salazarista. Nessa perspectiva, podemos pensar a sexualidade, à maneira de Michel Foucault, como uma ferramenta de controle cujas bases são históricas:

A sexualidade é o nome que se pode dar a um dispositivo histórico: não à realidade subterrânea que se apreende com dificuldade, mas à grande rede da superfície em que a estimulação dos corpos, a intensificação dos prazeres, a incitação ao discurso, a formação dos conhecimentos, o reforço dos controles e das resistências, encadeiam-se uns aos outros, segundo algumas grandes estratégias de saber e de poder. (FOUCAULT, 1977, p. 100)

É por causa desse controle que a ferocidade dos instrumentos de Estado foram usados para coibir e, mais ainda, recolher os livros e perseguir Maria Teresa Horta. Assim,

Rer ler as cantigas de amigo em chave crítica, com um componente erótico muito evidente certamente teria o efeito de chamar sobre a autora de tal atrevimento a fúria da censura e da polícia política a serviço da ditadura portuguesa. Uma ousadia de tal natureza teria de ser punida com rigor. (OLIVEIRA, 2011, p. 5)

É a colocação da mulher como dona de um corpo erotizado que scandalizará a sociedade portuguesa naquele momento. Observa-se esta presença revolucionária e subversiva na elaboração poética em outro poema, “Segredo”, no qual o prazer é requerido para si, sem cerimônia ou pudor, posto ser o seu ponto de vista e suas sensações que estão valendo. Apesar de o eu-lírico ser o agente na situação posta, é pedido segredo sobre o que acontece no ato sexual porque, talvez, as pessoas não compreendessem a

mulher enquanto portadora de vontade própria e de alteridade.

A estetização do erótico alcança o ápice com a simbologia acessada: o anel e a roca de fiar. A roca de fiar é associada aos rituais de iniciação das meninas à vida adulta em várias tradições populares, pelo formato de pênis e pelo sangramento que pode ocorrer, caso a roca seja mal manuseada, como encontramos em algumas versões do conto “A Bela Adormecida”: “[...] a menina (na estória dos Irmãos Grimm, quando tiver quinze anos) espetará o dedo no fuso (de uma roca) e morrerá.” (BETTELHEIM, 1980, p. 272). Porém, a versão é modificada, porque uma fada mudará o destino da jovem para um sono de cem anos de onde despertará “pronta para a vida sexual” (*Ibid*, p. 272). Assim como nos contos de fadas e nos mitos, a simbologia do anel, por sua vez, pode ser vinculada à subjugação e ao poder de uma pessoa sobre a outra, de acordo com Jean Chevalier; Alain Gheerbrant (1992). No poema em questão, a escrita funde-se ao corpo para descrever o momento de intimidade feminina, no qual se percebe a relação de comando da mulher na situação representada, tema mais do que proibido, sobretudo quando quem a ritualiza é uma mulher-poeta: “Ninguém faz considerações sobre a idade do David Mourão Ferreira, que fazia poesia erótica e tinha 70 e tal anos. Mas se vier uma mulher, como eu, que faça poesia erótica, fica tudo pasmado.” (HORTA, 2018, p. 13). Por isso é que ela incomodou e talvez ainda cause furor, sobretudo por causa de quem e do que ela expressa:

Segredo

Não contes do meu
vestido
que tiro pela cabeça
nem que corro os
cortinados
para uma sombra mais espessa
Deixa que feche o
anel
em redor do teu pescoço
com as minhas longas
pernas
e a sombra do meu poço
Não contes do meu
novelo
nem da roca de fiar
nem o que faço
com eles
a fim de te ouvir gritar
(HORTA, 2007, p.83)

Considerando o período em que *Minha Senhora de Mim* foi escrito, contexto social português da ditadura salazarista e as temáticas desenvolvidas, notadamente desafiadoras e questionadoras para aquele momento, deduz-se, como Ana Bárbara Pedrosa (2017), que a poesia hortiana é de resistência à condição das mulheres

enclausuradas por um regime que preconizava o que elas podiam ou não fazer, como a proibição de participar em atividades políticas, viajar e trabalhar fora de casa, nesses casos, somente com a autorização do pai ou do marido. A elas era somente permitido reproduzir o lema do regime no que concerne ao papel da mulher portuguesa daquele período: cuidar do marido, dos filhos e da casa. Por outro lado, ao escolher como representação o modelo canônico das cantigas de amigo portuguesa-medievais, coloca-se o sujeito da escrita e da enunciação no lugar negado pela tradição literária.

O movimento da escritora com a publicação desse livro em 1971 e, posteriormente, com *Novas Cartas Portuguesas*, em 1972, coloca Maria Teresa Horta na perspectiva de uma “poesia do avanço”, ainda conforme Ana Bárbara Pedrosa (2017):

Afinal, a autora não se conforma nem se limita a resistir ao patriarcado, impedindo os seus avanços, confinando-se a uma bandeira num canto. Ao invés disto, desafia-o, ataca-o, e, ao fazê-lo, através do repto que lança, da provocação que erige, traz a ameaça da sua decomposição. A poesia que cria não é mera denúncia: em vez de limitar-se a evidenciar as desigualdades de géneros, subverte-as a recusa-as, reclama um lugar social para as mulheres, fá-lo no modo imperativo. Assim, Maria Teresa Horta não dá apenas voz à sexualidade das mulheres, antes as põe como centro da relação sexual (PEDROSA, 2017, p. 122).

Em outra proposta, Marlise Vaz Bridi (2009) considera a poesia de Maria Teresa, a partir de *Minha Senhora de Mim*, o momento em que ela estabelece o seu *leitmotiv* e marca um dos veios temáticos basilares da sua escritura, pois o corpo assumir-se-á enquanto um alicerce objetivo no qual se inscreverá a sua poesia. Ele será considerado, pois, um suporte metafórico e metonímico para explorar as temáticas sobre a sexualidade da mulher:

Minha senhora de mim, de 1971, o seu nono livro de poemas, representou, em minha visada sobre o conjunto de sua obra, um momento de virada, em que sua poética assume inteiramente o corpo como espaço de encontro (sobretudo de si). Claro que tal realização não se dá assim de repente: trata-se de um processo que se construiu em seu fazer poético e que pode ser acompanhado livro a livro. Mas ele – esse processo – encontra-se inteiramente realizado em *Minha senhora de mim* (daí chamá-lo momento de virada). (BRIDI, 2009, p. 40).

As discussões advindas com o lugar requisitado pela poética de Maria Teresa Horta ainda não estão totalmente resolvidas hoje. Talvez por ela requerer este lugar do falar do corpo erótico-literário feminino na perspectiva de que, quem se pronuncia é ela mesma e não mais a linguagem falocêntrica vinculada a um enunciador masculino, e que as temáticas exploradas por ela, e que lhes renderam muitos dissabores, sejam atuais e não compreendidas. Sobre isso a escritora pronuncia-se em conversa com Floriano Martins:

Creio que a minha poesia continua a incomodar, não por ser poesia erótica, mas por ser poesia erótica de uma mulher, que continua a fazer uma abordagem da sexualidade que perturba; e que perturba sobretudo os homens, porque não

diz aquilo que se convencionou a mulher dizer e até mesmo sentir. Pior do que isso, porque aborda sem o tradicional comedimento ou “recato feminino” o corpo da mulher e a sua ardência, o seu fogo, o seu desejo. Desejo esse de fruição absoluta. (MARTINS, 2007, p. 6)

A partir desse painel feito sobre a poética e a biografia de Maria Teresa, vinculado à apreciação sobre *Minha Senhora de Mim*, já é possível perceber o porquê dessa obra e mais tarde *Novas Cartas Portuguesas* terem sido alvo da censura. A escolha, neste texto, por levantar questões sobre o primeiro livro em vez do segundo, foi porque sobre o primeiro paira o ineditismo de a temática da erotização do corpo da mulher ter sido tratado naquele momento por uma escritora e não por um homem, como era usualmente feito na história da literatura portuguesa, possivelmente até na universal. Outro motivo é o fato de as *Novas Cartas Portuguesas* terem sido escritas em parceria com Maria Velho da Costa, Maria Isabel Barreno e Maria Teresa Horta – “As três Marias” –, e ser fruto de um projeto das escritoras para reafirmar a repercussão e a apreensão de *Minha Senhora de Mim* pela PID, bem como de se colocarem enquanto mulheres dedicadas às causas femininas: “se uma mulher sozinha pode ser causa de tanto escândalo, o que aconteceria se escrevêssemos as três um livro?” (HORTA, 2009, p. 45).

Nas palavras da autora, apesar de *Novas Cartas Portuguesas* ter tido maior repercussão e tumulto do que *Minha Senhora de Mim*, afinal “foi o primeiro caso internacional feminista no mundo” (HORTA, 2018, p. 9), esse último foi um livro importante, pois marcou a carreira da escritora pela ousadia e coragem de desafiar as estruturas sociais de Portugal. Ao ser indagada sobre as controvérsias e/ou escândalos causados pela leitura de seus livros, ela responde:

O escândalo de que falas só surge em 1971, quando da publicação de *Minha senhora de mim*. E é sobretudo um escândalo que parte do puritanismo, do machismo, do marialvismo, que então minava e destruía a sociedade portuguesa. Produto de uma mentalidade formada, moldada pelo Fascismo e pela igreja católica, portanto pela falta de liberdade, pelo moralismo, pela hipocrisia; uma sociedade onde as mulheres não tinham sequer direito a possuir uma sexualidade própria. Então, um livro como *Minha senhora de mim*, onde não só canto o corpo do homem amado e desejado, como claramente falo do meu próprio corpo e menciono o meu próprio desejo e prazer, só poderia escandalizar e ser proibido, como aliás aconteceu. (MARTINS, 2007, prefácio do livro *Palavras Secretas*).

Ainda há, no campo da resistência, os conflitos em torno dos prêmios recebidos, como o polêmico prêmio D. Dinis (2011), que a autora ganhou, porém se recusou a recebê-lo de Pedro Passos Coelho, Primeiro Ministro Português, visto que ele estava prejudicando o país com a sua política ostensiva em relação às dívidas públicas de Portugal e à Segurança Social, e Maria Teresa Horta não concordava com tais políticas e

ações do Ministro. O livro do Prêmio D. Dinis foi concedido pela Fundação Casa de Mateus à obra “*As luzes de Leonor*” (2011), narrativa ficcional de base histórica que a escritora levou 13 anos a pesquisar e a escrever e versa sobre a vida da poetisa portuguesa Leonor de Almeida, a Marquesa de Alorna (1750-1839). Ambas são consaguíneas, posto ser a marquesa a quinta avó de Maria Teresa Horta. Essa avó é mencionada no conto “Efêmera” de *Meninas*:

– *A nossa avó, que viveu há séculos e escrevia poemas, vinha até aqui onde estamos assistir ao embarque e ao desembarque dos reis* – contava minha mãe como se inventasse. E eu quedava-me a imaginar essa avó descoberta a partir de uma gravura que encontrara num livro encadernado, há muito esquecido sobre a mesa baixa da nossa sala de estar. (HORTA, 2014, p. 56)

Outra polêmica mais recente (2017), incluindo a autora, foi que ela não quis dividir o prêmio literário brasileiro *Oceanos*, organizado pela Itaú Cultural, cujo quarto lugar ficou entre *Anunciações*, Maria Teresa Horta, e *Simpatia pelo demônio*, do romancista brasileiro Bernardo Carvalho. Ela não só se recusou a dividir o prêmio, como devolveu o dinheiro e enviou uma carta de repúdio aos organizadores, já que considerou o prêmio *ex-aequo* como uma afronta e inapropriado. Será que a temática de *Anunciações* não foi compreendida, por se tratar de tema-tabu? Afinal, não é muito comum pôr em xeque a sexualidade dos anjos – a temática do poema narrativo versa sobre uma relação amorosa e sexual entre Maria e o arcanjo Gabriel.

Anunciou-se, desse modo, a biografia incompleta da luta empreendida por Maria Teresa Horta. Estes foram os principais terrenos onde se deram o embate: na e pela escritura, seja nos livros iniciais aqui apontados, seja nas funções assumidas no jornalismo, ou de ter sido a primeira mulher diretora de um cineclube e/ou movimento cineclubista, o Cineclube ABC, em Portugal.

2. BÚSSOLA: POÉTICA DA INFÂNCIA

A solidão das meninas e os seus sofrimentos são o desdobramento do que ocorreu com as mulheres em sua gênese. Nas suas histórias, há conflitos e modelos que lhes antecedem desde a Eva primordial, a Lilith transgressora, a Medeia, a mulher-bruxa, a mulher-demônio, a mulher bovárica, a mulher freudiana. O peso dessas heranças tem deitado sobre as mulheres o manto de cristalizações sociais e cíclicas que deixam sua força sobre as personagens mães e as suas filhas, presas nos seus “excessos” da existência, nas suas voragens: “[...] já reparou que são sobretudo as mulheres que ao longo do tempo têm escutado vozes? Mulheres históricas? As mulheres loucas que dizem ouvir vozes. [...]. As bruxas ouviam vozes, também.” (HORTA, 2017, p. 116).

2.1 Genealogia biológica do corpo e a arqueologia histórico-social em *Meninas*

Laura curvava-se mais e mais um tanto, na proteção do que levava unido ao peito, na concavidade tépida criada pelo gesto imóvel que os dedos sustinham, sem brechas, sem esquinas nem aspereza de nenhuma espécie: um pequeno coração rubro, a pulsar sobressaltado. Idêntico uma rosa de sangue. Tremeluzindo na cerração do eclipse. (HORTA, 2014, p. 98)

A coragem e a chama da “ladra das palavras”, expressão de Alicia Ostriker, continuam acesas, o que significa um dos ápices das paratopias que acompanham a escritura de Maria Teresa Horta, pois as suas personagens crianças, do livro *Meninas*, por outros caminhos, dão voz ao rasurado e ao silenciado e que, por isso mesmo, precisa dessa história de afirmação e de luta empreendida por ela. Isso porque algumas temáticas que atravessam a poesia estão presentes em *Meninas*: a busca por um lugar da mulher/criança na família e na sociedade, a preocupação pela desconstrução do pensamento unívoco e unilateral sobre algumas meninas do passado histórico de Portugal como Carlota Joaquina. Nesse sentido, ao serem revistas como constituintes da subjetivação de um sujeito singularizado na escrita, também há a narração do outro histórico. Dessa forma, a refutação de modelos prontos é perpassada por atos revolucionários na escrita da autora.

Uma das pressuposições básicas em *Meninas* é de que se descobrirmos quem são as meninas e as suas mães, de certa forma, teremos as respostas para sabermos quem são as muitas mulheres e meninas presentes no passado dos contos que fazem parte do livro e de como elas estabelecem relações intrínsecas com o coletivo. De outra maneira,

podemos deduzir que a escrita é libertação, inclusive dos traumas – outro tema recorrente em *Meninas* –, e de reconciliação com o passado, caso pensemos nas escritas de si que a escrituras dela representa. Desse modo, no universo representado estão a mãe, o pai, a avó, a separação dos pais, ou seja, como “palco”/ espaço da ficção se entrelaçam com o vivido, por meio de memórias afetivas e causadoras de dor, desenhando uma cartografia pessoal, pois o escritor é também o outro que o habita.

O livro *Meninas* apresenta-nos temáticas já anunciadas no título: nas suas trezentas e uma páginas, tratar-se-á de meninas. As suas histórias são configuradas para o que chamaremos de poética da infância², porque, nas suas diferentes representações, as crianças-meninas servem para vermos algumas fraturas das representações da opressão e da resistência da construção do sujeito mulher na sociedade.

As formas e as escolhas de temas partem de alguns eixos estruturais. Nesses eixos, é perceptível uma triangulação sistematizada e justaposta: as meninas incompreendidas, maltratadas, cujo elo é o trauma e a melancolia; as meninas históricas, responsáveis, grosso modo, por restituir e questionar diacronicamente as bases do “reinado do patriarcado” ou “reinado do pai”; e as violências e apagamentos impostos às mulheres.

Na galeria dessa estrutura macro, os contos podem ser divididos a partir dos seguintes pontos: o mito, “Lilith”; o conto de fadas, “Branca de Neve”; a história: Erzsébet Báthory, “Erzsébet”; Carlota Joaquina, “A Princesa Espanhola”, Maria Teresa de Bragança, “A Infanta Princesa”; e as representantes de outras meninas anônimas, vítimas conhecidas nas suas historiografias do cotidiano: a personagem Sara, do conto “Azul-da-China”; Teresinha, de “Perecível”; Raquel, de “Raquel”; Lucinha, de “Desobediência”; Laura, de “Eclipse” etc. Esse painel de personagens dá a tônica da divisão do livro: de um lado, há as meninas, cujas temáticas recaem nos modelos universais, portanto são imagens que remetem aos arquétipos; do outro, lida-se com meninas cujos nomes pertencem à história oficial de algum lugar, notadamente Portugal. As temáticas, apesar dessa subdivisão geral, são variadas, mas concorrem para um mesmo ponto: situações de vivências de crianças púberes e abandonadas por seus entes queridos, tragadas pela vida de adultas que não são ainda e que têm de lidar com o medo, com o

² Consoante Anderson Luís Nunes da Mata (2015), uma poética da infância pressupõe outra forma de ver, sentir e representar o mundo, traduzida no aspecto formal do texto narrativo, ou seja, no texto literário que se reporta à criança não cabe apenas uma visão de infância, posto a infância ser uma categoria deslizante. Assim, ao se tratar sobre essa temática, cabem muitas formas de se referir e/ou representá-la, pois há temáticas que antes eram praticamente “proibidas”, que já fazem parte de textos literários, como as violências sexuais praticadas nos corpos das crianças.

sofrimento e com a dor.

Os contos são resultados de planejamento de escrita, pois, na estrutura externa, são perceptíveis as divisões feitas pela autora, ou seja, há um projeto de composição sistematizado: trinta e dois contos, mais um poema final, perfazendo trinta e três textos com propostas bem divididas. De um lado, os contos autobiográficos; do outro, os de temáticas mais gerais, ainda que alguns da segunda parte também sejam lembranças e/ou relacionados à vida de Horta. Portanto, não foi à toa que a escritora colocou um texto à parte diferente dos demais, o poema a encerrar o livro: “Meninas”. Esse poema final é a amarra da narrativa e carrega por si a ideia de unidade na obra, dando seguimento à epígrafe de Clarice Lispector, colocada antes do início das narrativas dos contos “O monstro morreu: em seu lugar nasceu uma menina que era sozinha”. As meninas, quando sozinhas, a fitarem o nada, talvez estejam a ver um anjo; as mães, por não saberem o que carregam os anjos e o que elas fitam, pois são também, na acepção dada por Maria Teresa Horta, seres que causam terror, ficam angustiadas:

Quando as meninas
fitam o nada
de olhos vagos

Uma brisa cruel
vacila e sussurra
no seu peito

Estão a ver um anjo
– imagino

Mas as mães
Desesperam
(HORTA, 2014, p. 301)

Esse poema final, ademais, remete à capa do livro (ANEXO, Figura 1 e Figura 2): nas figuras, considerando a capa e a quarta capa (contracapa) abertas, há uma criança de costas a olhar para algo e/ou algum lugar. O cabelo dela está entrançado, a simbolizar a ligação com este mundo e com o que está do outro lado, o invisível, a energia da sexualidade, o conhecimento, imagens que atravessam a escrita hortiana, presentes igualmente nesse livro. Por outro lado, as tranças, no contexto aqui pensado, têm ligações com as simbologias dos anjos, por serem entidades também ambivalentes, já que eles possuem associações prováveis com o terreno e com o além. Mais à frente, retomaremos a presença dos anjos nos textos de Horta. Logo, “[...] os cabelos que formam as tranças são, como a barba, uma prova de força vital e viril.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1992, p. 895).

O que a menina olha e pensa de costas para nós? Na sua situação de abandonada? Nas figuras fantasmagóricas que por vezes representa? A fantasmagoria aqui é usada em sentido figurado das obsessões e/ou fixações que permanecem sobre a figura da criança-menina-mulher, a imagem espectral que paira sobre a história delas, as “sem rosto”, pois o rosto, se o víssemos, seria o dela e o das outras meninas e/ou mulheres. O não poder vê-lo, podemos associar à falta de sua presença afirmativa na sociedade ou mesmo nas negações que sobre esse corpo-rosto pairam, algo que o impossibilita de se mostrar na totalidade; remete, outrossim, a outras meninas congeladas e estáticas em suas vidas e histórias roubadas. Dessa maneira, a sua presentificação e a sua alteridade são afetadas.

A falta desse rosto-linguagem é muda e foi emudecida porque, sendo sem rosto, não foi possível vê-la nem revelá-la nas suas singularidades. No caso das meninas corporificadas nos contos, quem não as viram, foram as suas mães dentro dos seus lares; no mundo circundante, foram os outros sujeitos sociais que não as entenderam, as dominaram e esgarçaram as suas especificidades, sem entender os seus apelos, que são diferentes da do homem falocêntrico. Por outra forma de elaboração conceitual, se um rosto não é mostrado, falta-lhe a ligação com o outro por meio de um significante que não se revela, pois “chamamos Rosto à manifestação daquilo que se pode apresentar tão diretamente a um Eu e, dessa forma, tão exteriormente” (LÉVINAS, 1997, p. 211), por consequência, revelar-se e ser entendida nas suas exterioridades é algo inacabado ainda no caso das histórias das mulheres.

O poema “Meninas” serve para amenizar, de certa forma, a tragicidade e o grotesco do conto anterior que trata do estupro da menina Estrela por seu pai e é o exemplo máximo, no livro, da violência empreendida contra a criança/mulher, cujas raízes podem ser explicadas a partir das teorias desenvolvidas em *Microfísica do Poder* (1979) e em *Vigiar e Punir* (2004), de Michel Foucault, nos quais são apresentados os mecanismos do poder exercidos pelo Estado, pela família, pelas Escolas, Fábricas etc, pois o “poder é o que reprime a natureza, os indivíduos, os instintos, uma classe.” (FOUCAULT, 1979, p. 175).

O indivíduo faz parte desse enorme mecanismo, portanto é sobre ele e a suas individualidades que o poder agirá, exigindo a disciplina e a submissão por meio dos seus “corpos dóceis”:

É dócil um corpo que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que poder ser transformado e aperfeiçoado. [...] Nesses esquemas de docilidade, em que o século XVIII teve tanto interesse, o que há de tão novo? Não é a primeira vez, certamente, que o corpo é objeto de investimentos tão imperiosos e

urgentes; em qualquer sociedade, o corpo está preso no interior de poderes muito apertados, que lhe impõem limitações, proibições ou obrigações. (FOUCAULT, 2004, p. 118).

Entre os “corpos dóceis” está o corpo feminino, por ter sido visto, na sua construção de identidade, enquanto utilitário, pronto à obediência, à disciplina, à submissão. Com base em Roberto Machado (1979), é possível assumir que “[...] o poder é algo que se exerce, que se efetua, que funciona [...] como uma máquina social que não está situada em um lugar privilegiado ou exclusivo, mas se dissemina por toda a estrutura social.” Como ele é exercido e efetivado nas relações sociais, temos que, no caso de Estrela, ele é efetivado na sua identidade feminina, no seu corpo. Assim, violá-lo, por via da força, é a subjugação máxima a que personagem principal do conto é submetida. A forma como Maria Teresa Horta explora o campo semântico acessado pelo leitor é atroz e chocante, tornando esse conto, em particular, e “Inocência Perdida” os dois maiores exemplos, no livro, da presença do tabu, no campo social e no da escrita. Ambos rompem dois dos três preceitos antropológicos que existem entre familiares, as relações de parentesco, de acordo com Cynthia Andersen Sarti (1992): as relações de descendência, em “Estrela” e a de afinidade, aquela que se dá entre as pessoas que se casam, em “Inocência Perdida”. A segunda relação é a que existe entre irmãos, a de consanguidade.

A violência sobre Estrela, nome da menina-personagem da narrativa, é percebida em todas as vertentes do social, do familiar e do Estado, porém o problema é apresentado em maior grau no âmbito da culpa que atinge a moral. A menina acha que a culpa de o pai violentá-la é dela, porque ele a leva a pensar assim, esse fato faz com que ela se sinta desmoralizada diante da situação. Estrela esconde de todos as marcas deixadas pela violência dele, uma vez que, segundo ele, ela merece esse castigo. Assim, Estrela “toma pra si a culpa daquilo que se passava entre ambos. – *És tu que me levavas a fazer isto, porca!* ouvia-o murmurar-lhe ao ouvido, noite após noite [...]” (HORTA, 2014, p. 282). Estrela é, pois, uma afirmação das situações de estupros cotidianos que atingem crianças ainda impúberes. Desse modo, a criança se vê enredada em situação de difícil saída, porque não tem a quem pedir ajuda:

Sufocando-a, cruento, enquanto a esmagava, primeiro de lado dominando-lhe o esbracejo de quem tenta fugir, e logo depois de frente, puxando-a para de baixo do seu peso, a forçar-lhe as pernas que teimavam em permanecer fechadas enquanto ele lhe ordenava ao ouvido:

– *Deixa! Deixa! Abre as pernas que é bom!*

[...]

Como se lhe adivinhasse os pensamentos, ele ameaçou-a de ser ele a contar tudo, à sua maneira: – *Será a minha palavra contra a tua... Quem irá acreditar em ti, esquivosa que és, estranha, bicho-do-mato?* (HORTA, 2014, p. 276/281).

Voltaremos às discussões sobre violência e poder no capítulo “Literatura e sociedade: corpo violência e poder”, na subdivisão “Controle do corpo e violência”.

Ainda sobre a questão-base da estruturação, conforme já dissemos, o livro tem duas partes. Chamaremos a primeira de **genealogia biológica**, pois as figuras recorrentes nas narrações são a criança, a mãe, o pai, as madastras e a avó querida; a segunda será denominada de **arqueologia histórico-social**, porque as meninas são resultado de cristalizações sociais que remontam à origem do constructo social da mulher na sociedade.

2.1.1 Genealogia biológica do corpo

«[...] Não sei de onde venho, não sei realmente de onde venho, sou incapaz de imaginar de onde possa ter vindo. Vós que não conheceis o vosso misterioso poder, vós que haveis nascido tal como sois, conservai-me assim, tal como hoje sou. Porque não sei de onde venho, não sei para onde vou: apenas existo e estou.» (HORTA, 2014, p. 164, sic)

Na genealogia, do ponto de vista do sentido etimológico de origem, tem-se a gestação da menina dos contos, pois assumimos a primeira parte enquanto textos que podem ser lidos em sequência: o nascimento, o mito, o crescimento – apreciando-os na prerrogativa de que os contos levam ao desenvolvimento antecipado das crianças/meninas, por causa das violências traumáticas que sofrem –, e a morte simbólica anunciada da mãe, da reclusão em clínica psiquiátrica da personagem presente no último conto dessa parte, “Azul-Cobalto”.

Um conto em especial corrobora as violências causadas pelo abandono e pela importância do olhar da criança a espreitar as situações do cotidiano por trás das portas, dentro de armários, nas frestas, na escuridão da casa: “Eclipse”. Nele há uma das chaves para a compreensão das asserções de Maria Teresa Horta em sua poética da infância, do trauma e da melancolia, pois ele narra, na perspectiva da menina, como ela sentiu a saída da mãe da casa onde vivia com o pai, a avó e as irmãs, à época da separação deles.

Essa temática será constante nesta primeira parte do livro e se estenderá nos contos da segunda parte “Assombrada”, “Transformação”, “Maria do Resgate”, “Fatal”, “Perdições”, “Lupina” e “Solidões”. Todos eles são desdobramentos da mesma forja, a mãe: ela é a gestadora, o início de todos os conflitos. Isso não quer dizer que a culpa seja dela, em razão de ela ser, por si, o resultado de formatos sociais ainda quase imobilizados. É que, nesses contos, os embates iniciam-se nela, e, com raras exceções, sobrepõe-se a figura opressiva do pai, em

“Transformação”, por exemplo, porque ele está na condição de personagem que não consegue desenredar a própria condição masculinizante: vive para o trabalho, constrói a própria carreira em detrimento dos desejos da esposa de não ser considerada apenas um *bibelot*.

No conto “Lilith”, o primeiro do livro, é a criança ainda no ventre da mãe a sentir as pulsões que a levarão ao parto “surpresa, sinto chegar a dor: seta afiada, ácida, laminada, a lacerar-me as articulações dos braços, idênticos a delgados juncos, enroscados em torno do lugar onde fantasio situar-se a curvatura das tuas ancas” (HORTA, 2014, p. 16). Não é a mãe a sentir a dor, é a criança na angústia de ser colocada no mundo, o sofrimento é narrado do ponto de vista de quem está ainda envolvida pelo líquido amniótico.

No segundo conto, “Daninha”, a narração é a da criação do mundo onde habitará a menina. O universo aparece como no primeiro dia da criação do mundo, nele habitam Eva, Lilith e as contradições impostas a essas duas figuras da mitologia do Antigo Testamento. Maria Teresa Horta levanta uma questão, nesse conto, que a mitologia sobre Lilith responde: “Entre o mundo, os céus, as deusas e os deuses vorazes. Eva? Não, ela é antes. Lillith? Não, ela anterior a si mesma.” (HORTA, 2014, p. 28). Isso porque sobre a figuração de Lilith pairam mistérios somente respondidos a partir do mito. Lilith é considerada a mulher anterior a Eva, sobre ela são feitas muitas acusações: desobediente, perigosa, erótica e sedutora em demasia, má e vingativa. Por conseguinte, ela carrega o avesso do simbolismo dado a Eva. Ela foi banida dos Evangelhos, porém aparece no livro apócrifo de Enoch e na Torá. É considerada um demônio noturno pelo judaísmo. É também “[...] a mais remota concepção do feminino, que transmigrou para o judaísmo pós-bíblico a partir da mitologia da Antiga Suméria como a primeira mulher de Adão [...]”. (ROBLES, 2006, p. 33). A ideia da dualidade universal entre Eva e Lilith é explorada por Horta igualmente no conto “Lilith”, porque essa figura mitológica é a representação, conforme Robles, da busca pela igualdade entre homens e mulheres, temática constante na prosa e na poética de Horta.

Nesse universo da criação presente em “Daninha”, onde habitam figuras da mitologia cristã e da pagã (Deméter, Cassiopeia), foram criados igualmente o hades, a água, o fogo, as estrelas, as deusas e Uriel, o anjo da poesia, e a palavra do poeta “Depois das palavras, vêm as palavras, os nomes, as expressões lídimas, a dar sentido e forma a tudo, âmago, interioridade. Água e fogo. Magma.” (HORTA, 2014, p. 27). No entanto, será a menina que dará a subjetivação de todas as coisas, não os anjos, porque eles são cruéis, malvados, sedutores, são, pois, seres dúbios:

Mas será a menina quem acabará por desentrançar as luzes e as cores umas das outras, os sons e as lágrimas e o riso na contradição dos sentimentos. Também

as paixões e a maldade, a dádiva, a mesquinhez e a inveja. E na pressa do sobressalto, ela entorna os negrumes do tempo. Adivinhando o perdimento do espaço. (HORTA, 2014, p. 29).

A menina, nesse conto, também assusta as pessoas porque tem asas, assim como os anjos. As mulheres esquivam-se dela porque a acusam de práticas de coisas danosas por causa de sua forma. Será que é mesmo um anjo? Talvez o medo seja porque ela chorou na barriga da mãe, e as crianças que fazem isto, pela crença popular, serão adivinhas, “Daninha”, a que causa dano. Depreende-se, então, que essa menina é especial, uma vez que “[...] entra para dentro de cada palavra e existe mesmo antes de nascer e sair do lugar da claridade coada, no interior do corpo materno.” (HORTA, 2014, p. 24)

No percurso da representação da criação do mundo no qual a criança será personagem, há as profundezas e ela as percorrerá com uma serpente enrolada no pulso. Nela habitam os seres do submundo da mitologia: Prosérpina, o Hades e a Hidra. Depois de passar por esses entes, a menina, agora representada por Eva, por ter comido o fruto proibido, tem a sua condição marcada no corpo como uma maldição da qual não poderá fugir. Entretanto, há a possibilidade de salvação por meio das palavras dos versos, porquanto “depois das palavras vêm as palavras dos versos, dos poemas, o universo da escrita onde a menina se acoita, sabendo ler o lugar de salvação e descobrindo o do assombro.” (HORTA, 2014, p. 28).

O terceiro conto da sequência tem apenas duas páginas. Nele, a criança já nasceu e contempla a mãe, descobrindo o mundo estranho, difuso que se apresenta diante dela. Nada é compreendido, o movimento das pessoas no quarto a olhá-la e arrumá-la no berço. Nesse conto, já aparece o medo de a mãe se afastar, abandoná-la, e a falta de identidade, a memória de onde tudo começou “o que terei esquecido dentro da minha mãe, que me transmite esta imensa sensação de falha, de falta tão dilacerante e absoluta e absurda? Perdimento e estilhaços?” (HORTA, 2014, p. 32).

O medo de ser abandonada pela mãe, desde após o nascimento, e a partida de fato, desencadearão a contradição entre o desejo de matá-la e o de tê-la por perto, que aparece no conto “Azul-Cobalto”: “– *Devia tê-la morto. Devia tê-la afogado no banho*” e no conto “Eclipse”: “– *Mais valia que ela tivesse morrido*” (HORTA, 2014, p. 92/139, grifo do autor). Por causa da mãe existem as maçãs envenenadas dadas pelas madrastas, as mandrágoras, a angústia, enfim, o trauma causado pela ausência oriunda do afastamento da família e, principalmente, a falta que leva ao desamparo da criança-menina: “Saudade dela ainda pior – sabe – do que a falta, a tempestade que a mãe espalhou, semeara atrás

de si ao abandoná-los sem nenhuma explicação, esquivando-se na partida, sem bater com a porta [...].” (HORTA, 2014, p. 118).

Na categorização dessa fantasmagoria da dor e do afastamento da mãe, há, no conto “Eclipse”, o perfil da mãe das várias meninas que servirá para pensarmos quem são elas e o que as motivam. Eclipse, do grego ἔκλειψις (ékleipsis), significa ação de abandono, desaparecimento. Esse é o assunto do conto, a mãe, que vivia entre dois extremos ficcionais, a banalidade representada pela personagem Emma Bovary, a desejar o que vê nos livros, reprodutores dos inatingíveis sonhos da burguesia, pois o livro *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert (1821 – 1880), é carregado como uma bíblia na bagagem da mãe não nomeada, e a dramaticidade de *Anna Karenina*, de Leon Tolstói (1828 – 1910), também referido na narrativa, cujo resultado é desdobramento dos casamentos sem nenhuma saída para a mulher da época e que culmina com o sucídio da personagem principal. As vidas da mãe de Laura, personagem-criança do conto, e de Emma Bovary se cruzam em muitos pontos: o marido de Emma era médico, assim como o pai de Laura; ela levava uma vida tediosa no casamento, assim como Emma; essa última se mirava nos livros que lia; a mãe sem nome se espelhava nos filmes que assistia e nas revistas que folheava: “A caixa do pó-de-arroz e a cigareira de prata guardou-as na carteira de verniz encarnado [...], idênticos aos das actrizes que copiava seguindo-as nas páginas das revistas e no ecrã dos cinemas.” (HORTA, 2014, p. 94).

À procura da felicidade, a mãe da menina sai de casa em companhia de um homem que a criança ver apenas uma das mãos, mas percebe-as fortes e bronzeadas. A mãe rompeu um código ao escolher abandonar a todos. Não sabemos a data do presente da narrativa, mas notamos as ressalvas feitas no texto por outras personagens secundárias que evidenciam as vozes sociais de acusação de adultério feito à mãe da criança. É possível imaginar o tumulto e o escândalo causado na família, porque a acusaram de leviana por ter saído de casa com outro homem “– *A tua mãe é maluca* – irão dizer-lhe mais tarde, mas ela nunca virá a entender se as pessoas achavam que a sua mãe era louca ou a acusavam de leviana e adúltera.” (HORTA, 2014, p. 97)

A atitude da mãe deixa um rastro de destruição não somente em Laura, mas em todos da casa, como se sair de casa fosse algo que ela tivesse de assumir sozinha. Afinal, buscar redesenhar a vida é algo digno de punição apenas para a mulher? O que se diria se fosse o homem a abandonar a família? Ainda assim, com essas questões, faz com que a criança sofra mais do que os demais, porque ela tinha uma necessidade maior de ter a mãe por perto. Por isso, a sua saída causa tanto furor e angústia em Laura, chegando ao ponto

de ela desmaiar catatônica. A atmosfera da casa é sentida de forma potencializada e premunitória de coisas ruins que podem vir a acontecer “houve um ciclone que derrubou a vida de todos.” (HORTA, 2014, p. 91). A partir desse momento, a menina, em uma atitude de negação da mãe, por não entender o que estava ocorrendo, deseja a morte dela. Há um bordão que se repetirá ao longo do conto, com sutis alterações “– *Mais valia que ela tivesse morrido* – desejara malévola, vingativa, repetindo numa zanga revolvida: – *Mais valia que ela tivesse morrido* choro oculto pelo novelo do seu fio de voz.” (HORTA, 2014, p. 92).

Esse estribilho insistente será, do mesmo modo, um dos eixos temáticos do livro *A Paixão segundo Constança H.*, publicado em primeira edição em 1994, ou seja, antes da publicação de *Meninas*, levando-nos a crer que os dramas da personagem Constança H. são os mesmos das mães e das meninas. O bordão será repetido no mesmo formato, e a criança, por detrás dos dramas existenciais de Constança H., tem as mesmas origens traumáticas: o afastamento da mãe quando esta ainda era muito nova. Por causa da ruptura não resolvida com o cordão umbilical da mãe, é que Constança H. não saberá lidar com a perda e com a traição do marido, ou seja, há um atravessamento da mãe das meninas (Raquel, Teresinha, Sarah, Laura, Mónica, Lucinha) na mãe de Constança H., bem como da mãe e da menina personagens do conto “Transfert”, do livro *Azul-Cobalto* (2014). A mãe de umas a explicar as da outra ou, de outro modo, as mães são as mesmas, pois todas as crianças dos contos são transpassadas por dores e sofrimentos profundos que darão o direcionamento às narrativas. Constança H. é Laura e é as outras meninas também, como o corrobora a seguinte passagem em *A Paixão Segundo Constança H.*:

Quando a mãe saiu de casa, confessara à avó: “mais valia que ela tivesse morrido.” A avó respondeu: “Nunca se diz isso de uma mãe.” E ela tivera uma enorme vergonha, culpabilidade pelos seus sentimentos contraditórios, mas vivos. Ao longo dos anos aprenderia a camuflar tudo o que lhe tumultuava o sangue. (HORTA, 2010, p. 298).

O bordão atingirá o ápice em “Eclipse”, em construção gradativa contrária, porque começa com o desejo da morte da mãe e encerra na ilogicidade dos sentimentos que nutre por ela “tu minha ilharga e pensamento escuso, no temor e no júbilo, tu meu afago mesmo se não me afagas, tu meu outro eu e idêntico lado...” (HORTA, 2014, p. 97).

Um pouco antes do final da narrativa, a criança será invadida por pensamentos contraditórios sobre a dimensão da importância da mãe em sua vida e o quanto ela poderá não saber lidar com a sua ausência, porém, como anunciado antes, já não aparece o desejo de matá-la.

Ela seguirá e lidará com os conflitos oriundos do sofrimento consciente de que a

mãe terá o seu coração e o seu amor inviolável nas mãos dali em diante “um pequeno coração rubro, a pulsar sobressaltado. Idêntico a uma rosa de sangue” (HORTA, 2014, p. 98). Ademais, a mãe carrega a dubiedade do anjo hortiano, por isso é representada pelo paradoxo, o transitório, as dualidades, as insatisfações e pela sublimação da paixão, aproximações e distanciamentos entre mãe e filha: “Dividindo-se Laura entre o encantamento e o desprezo, demasiado pequena para tão desmesurada tarefa e intenso julgamento ou desatino camuflado de perda. “*Tu minha perda, tu minha pedra.*” (HORTA, 2014, p. 97).

2.1.2 Arqueologia histórico-social

Eu mal completara seis anos quando surgiu na corte espanhola a primeira intriga dinástica em que minha querida mamãe do coração se viu envolvida. Apesar de ter sofrido numerosos abortos e passado por todos aqueles partos, ela não gostava de perder os “saraus noturnos que aconteciam quase todo dia no quarto dos príncipes, porque a vida da corte continuava sendo rotineira e entediante.” (CASSOTI, 2017, p. 25).

Na segunda divisão anunciada antes, a arqueologia histórico-social, o guia de fundo é pensar que há regularidades discursivas (FOUCAULT, 2008) presentes na história cultural e social de gênero, nas quais às mulheres foram dados tratamentos estruturais e estruturantes diferentes da que foi dada ao homem. Desse pressuposto, é notória a unidade composicional de *Meninas* na segunda parte. Aqui, entremeiam-se a história oficial, os jogos intertextuais e as narrativas de si, tornadas discursos por Maria Teresa Horta.

Discurso ou dispersão discursiva é na acepção dada por Michel Foucault “[...] um sistema de dispersão entre os objetos, os tipos de enunciação, os conceitos, *as escolhas temáticas.*” (FOUCAULT, (2008, p. 43, grifo nosso). As dispersões são os conceitos e pressupostos temáticos que apresentam regularidades. Há em *Meninas*, a presença de pontos de cruzamentos ordenados e regulares, haja vista o fato de que nessas abordagens terem-se estupros, solidão, sonho, tristeza e angústia, como os revesses sofridos pelas personagens das crianças históricas Carlota Joaquina, em três contos: “O Retrato”, “A Princesa Espanhola”, “Inocência Perdida” e em Erzsébet Báthory, do conto “Erzsébet”, que sofrem apagamentos da história no que elas teriam de positivo e da não compreensão de como se deram as infâncias dessas meninas.

Há, assim, um *continuum* narrativo e/ou discursivo consubstanciado no tratamento dado às meninas/mulheres que, historicamente, têm uma base dualista e negativa, calcada no preconceito e em juízos de valores, conforme o pensamento de Donna Wilshire (1997),

quando confronta e questiona as bases da construção do conhecimento tradicional ocidental. No âmbito dos domínios, segundo ela, o homem se sobrepõe à mulher desde a visão aristotélica do conhecimento “a Mente e a Razão masculinas dominam e são ‘mais divinas’ que o corpo feminino, porque a mulher (sendo dominada por emoções e funções corporais) não é tão capaz de Mente e Razão etc.” (1997, p. 103).

Essa regularidade histórico-discursiva sofre mudanças, porém, mesmo com o passar do tempo, o pensamento filosófico continua a exaltar as “coisas” ditas masculinas em detrimento das femininas. Por esse caminho, a ensaísta configura a ideia dos dualismos hierárquicos, nos quais a mulher e/ou os pensamentos/constructos sobre ela geraram preconceitos no pensamento Ocidental. Nas palavras da Donna Wilshire (1997, p. 103) “com seu privilégio em relação à Mente (isto é, masculinidade) e seus preconceitos contra o corpo e a matéria (isto é, feminidade) — estão na base da epistemologia Ocidental e do pensamento moral”. Assim, por exemplo, ao masculino estão relacionados a justiça e o direito, a razão, o frio, a ordem, o controle, o duro. Em contrapartida, à mulher os padrões são: relação de cuidado, quente, caos, permissão, macio etc.

No caso específico de Carlota Joaquina, ela é pintada de forma negativa nos documentos oficiais, apesar de, no discurso de Horta, ela ser assumida enquanto resultado de idiossincrasias da história, no que a autora a justifica como: “rapariguinha agreste e desavinda com o destino que a tirara de Espanha, a contragosto chegada a Portugal, que até ao fim dos seus dias iria odiar” (HORTA, 2014, p. 58). Em outra circunstância, temos Elisabeth Báthory (em húngaro Báthory Erzsébet) que é chamada de “a sanguinária”, pois é dita sádica. No entanto, não se consideram os possíveis transtornos de personalidade que ela talvez tivesse naquele momento histórico, pois eles ainda não eram estudados. Além do fato de que ela, assim como Carlota Joaquina, ter tido a infância usurpada, pois assumiu os negócios da família muito cedo e foi casada aos onze anos de idade, ou seja, ambas foram frutos de uma violência circular oriunda da base do reinado do patriarcado e de acordos entre reinos.

Outra personagem histórica presente na segunda parte está no conto “A Infanta Princesa”, que é a filha de Carlota Joaquina – Maria Teresa Francisca de Assis Antónia Carlota Joana Josefa Xavier de Paula Miguela Rafaelal Isabel de Gonzaga. Nesse texto, o presente da narrativa desvela uma menina com desejos de ser homem na corte medíocre e artificial onde vive.

Esse painel leva-nos a concluir, *en passant*, que essas personagens são resultado de um ciclo de regularidades discursivas que as colocaram em papéis de subalternidade e

tiveram as suas infâncias negadas por causa de modelos consolidados historicamente.

Ainda na segunda parte de *Meninas*, há os interdiscursos e os jogos intertextuais no diálogo da literatura com a pintura em três momentos: nos contos “O retrato”, “Katie Lewis” e no conto “Transformação”. Os dois primeiros propiciam-nos pensar sobre um triplo movimento dialógico. No primeiro conto, a narrativa trata do quadro feito por Mariano Maella (Mariano Salvador Maella Pérez, 1739 - 1819) de Carlota Joaquina, a princesa espanhola (ANEXO, Figura 3). Na descrição feita já aparecem as características pessoais, a partir das quais Carlota Joaquina será lembrada historicamente: sanguinária, manipuladora, mestre na arte da intriga e acusada de bruxaria. O pintor do quadro, por seu turno, é representado a partir do desejo que nutre pela menina Carlota, na tentativa de dominá-la e sujeitá-la ao seu jogo de sedução.

No diálogo estabelecido, Maria Teresa Horta não usa da descrição dos quadros, fato que nos levaria a pensá-los a partir das teorias retóricas referentes às relações da obra de arte com a literatura que se reportam aos manuais de retórica gregos, como pontua o THE OXFORD Classical Dictionary (1996, p. 515, tradução nossa) sobre a *écfrase*: “uma extensa e detalhada descrição literária de qualquer objeto, real ou imaginário.”. Ela usa das vertentes da intersemiótica, dando-lhes uma focalização particular, levando a outra leitura dos objetos (quadros) pela representação. Isso a insere no âmbito das análises literárias *versus* artes plásticas mais próximas de nós, cujos desdobramentos atuais ainda passam por indefinições no uso do termo. Assim, na atualidade, a *écfrase* é considerada um novo gênero literário em construção passível de questionamentos e/ou discussões na visão de James Heffernan (1993, p. 3) “*Ekphrasis* is the verbal representation of visual representation”. No entanto, por esta nova categoria, cuja ideia basilar é que o conceito sirva para entender as relações das obras de arte com vários segmentos das representações presentes na sociedade, abarcando os textos midiáticos, a escultura, a arquitetura entre outros, seja possível refletir sobre como Maria Teresa Horta reconfigura o olhar sobre os quadros de Carlota Joaquina (ANEXO Figura 3) e de Katie Lewis (ANEXO Figura 4).

Na representação pictórica do quadro de Katie Lewis, vemos uma menina enleada pela leitura, pois lê desde cedo o que lhe é dado por um amigo do pai, o pintor Edward Burne-Jones, que a pinta em um desses momentos. Outro personagem que há na trama, Oscar Wilde, é reponsável por ser os olhos do leitor, ao juntar os fios soltos da narrativa, e também alimentar as leituras da menina com os próprios livros. Ele é quem nos informa sobre o que ela lê e o prazer que isso lhe traz. Ele, assim como ela, também é ávido por leituras: “E Oscar Wilde reconhece-se nela, naquela ardência equívoca tão semelhante à

sua. Quando escreve, também ele atravessa sem pressa crateras, matas e florestas, caminha no cimo dos mares da escrita [...]” (HORTA, 2014, p. 242).

Na proposta ensejada por ela, a descrição do que há no quadro não é enfocada enquanto elemento principal. Ela cria com base na realidade existente sobre os vácuos interpretativos da pintura, na tentativa de responder quem foi Katie Lewis, não apenas biograficamente, mas mediante as perguntas que uma pessoa qualquer poderia se fazer ao ver o quadro exposto em uma galeria. Que tipo de sentimento surge nas pessoas ao ver a menina no quadro? Afinal é mesmo uma menina que está representada?

Fazendo prisioneiro dela quem ao longo dos anos tiver vindo a olhá-la, ela mesma no seu centro inequívoco, imagem envolvente de uma precoce e revolvida sexualidade.

Dir-se-ia de um inquietante erotismo tumultuado. Será precisamente essa desordem, essa voragem oculta mal contida, que ainda agora inquieta quem a descobre na tela de Edward Burne-Jones:

uma menina de braços, lendo de respiração suspensa. (HORTA, 2014, p. 243)

Como a personagem Katie Lewis vê-se?

(De noite acorda e julga perder-se na floresta dos seus sentidos amotinados. Com os dedos compridos da mão direita que desce junto da saia de cambraia, vai aflorar ao de leve o dorso de pêlo sedoso e macio da pantera, que no seu imaginário jamais a abandona.

Defendendo-a de si mesma?)

(HORTA, 2014, p. 241)

A partir dessas perguntas e das citações diretas ao texto-base, é necessário pararmos para refletir sobre a função da literatura e a da representação literária, usando como referenciais o desenvolvimento conceitual de Roland Barthes (1997) sobre *mathesis*, *semiosis* e *mimesis*. Assim, chegaremos às representações ensejadas nas discussões sobre a arte e a literatura presentes no conto em questão e as “realidades” acessadas no corpo do texto nas visões postas por Oscar Wilde, nas inquietações do público ficcionalizadas por Horta e no pensamento de Katie. Logo, são três planos a darem conta do presente da narrativa em visões diferentes, levando à dubiedade de resposta às perguntas feitas.

Um ponto de partida é percebermos que a literatura deve ser pensada como uma das formas de criar linguagens. A elaboração ou o trabalho com os signos linguísticos (palavra) é o que ela tem de mais especial, bem como o fato de ela colocar o leitor diante de visões particulares do mundo por meio da verossimilhança acessada quando da leitura ficcional da obra literária. Podemos pensar a literatura ainda como um tipo especial de discurso, ou seja, as linguagens reveladas na subjacência do narrado nos desvelam algumas subjetividades sobre os seres humanos. Esse fato nos permite cogitá-la como um

dos saberes da modernidade, o que não a configura enquanto ciência, porém mostra sua relevância, se pensarmos que não há conhecimento nem ciência que não passe pelo sujeito. Portanto, ela pode ser considerada *mathesis*, matéria de apreensão do homem; *mimesis*, representação da realidade, e *semiosis*, pois joga com os signos, logo “a literatura não diz que sabe alguma coisa, mas que sabe de alguma coisa; ou melhor: que ela sabe algo das coisas – que sabe muito sobre os homens.” (BARTHES, 1997, p.19).

Em vista disso, o tripé pensado por Barthes se constitui nas bases para refletirmos sobre a literatura enquanto possibilidade de questionar acerca da relevância ou não de pensá-la como um saber que serve para revelar as singularidades humanas. Enquanto *mathesis*, a literatura nos coloca diante da diversidade do mundo, pois circula por vários conhecimentos, no caso específico do conto, trata-se da relação da literatura com ela mesma, como discurso, e com as artes plásticas nas possibilidades trazidas pela intertextualidade.

Quando trabalhamos a análise de um texto literário, dependendo de seu teor, podemos pensar as causas de uma realidade socioeconômica (marxismo), os desafios interpretativos das narrativas míticas (antropologia, psicanálise), mudanças paisagísticas e históricas numa dada cidade (história, geografia), ou seja, pela *mathesis* literária somos colocados diante vários textos-discursos. Portanto, a arte pictórica, o texto ficcional de Horta e as suas relações com a história dos entes envolvidos na trama são discursos.

O segundo recurso usado para pensar a literatura é a *mimesis*: representação do real. O que a *mimesis* põe em discussão é a relação da arte literária com o fingimento do mundo da escritura, a ficcionalidade da obra literária enquanto capaz de apreender imaginativamente as referências exteriores e interiores do mundo do leitor. Essa representação do real desdobra-se em tríplice vertente do narrado em Katie Lewis, porque a criança tem sobreposta ela mesma, o quadro feito por Edward Burne-Jones, a história real das personagens, pois elas fazem parte de uma realidade fora do texto, Oscar Wilde, Katie Lewis e o pai de Katie existiram de fato, e o conto que representa as figurações fictícias no mundo narrado.

O escritor cria a partir de algo imaginado ou real. Porém, as representações feitas do real ou do imaginado presumem que o material de criação tenha sido retirado de pressuposições ideológicas, sociais e linguísticas comungadas com o leitor. Mesmo quando estamos tratando de algo inverossímil – literatura fantástica –, podemos fazer inferências sobre e com o real. Nesse caso, as representações da realidade são trazidas à tona por meio de palavras que se referem a algo que está ausente, formando uma rede de símbolos significantes. Segundo Luiz Costa Lima (2003, p. 88 – 89), “a compreensão do

homem como animal simbólico significa postular que não há zonas isentas do simbólico. A sociedade respira e transpira representações.” Ou de outro modo, a partir Roger Chartier (1991),

[...] as acepções correspondentes à palavra "representação" atestam duas famílias de sentido aparentemente contraditórias: por um lado, a representação faz ver uma ausência, o que supõe uma distinção clara entre o que representa e o que é representado; de outro, é a apresentação de uma presença, a apresentação pública de uma coisa ou de uma pessoa. (CHARTIER, 1991, p.184).

O conto revela ou sugere a revelação, pela ficção, dos imblógios por detrás da feitura da pintura do quadro Katie Lewis e de Carlota Joaquina. Ele apresenta os pintores envolvidos e a figura a nos mostrar isso, funcionando enquanto uma voz entre o leitor e as intersecções narrativas, ou seja, temos sobrepostas mais de uma linguagem e/ou discurso, como aludido antes: as relações espaciais estabelecidas por meio de uma figuração presente no quadro, Katie Lewis, que inquieta quem o vê, há muito tempo, posto ele ter sido pintado em formato não convencional porque, à época de sua pintura, a normalidade era pintar as pessoas empertigadas, hirtas, posando para o pintor. O enquadramento propõe a desconstrução desse formato, pois Katie Lewis aparece despretenciosamente fazendo, ainda que às avessas, o que uma criança faria:

[...] E para quem se demore a observar Katie Lewis, através do incontido olhar do pintor, os pormenores desse encantamento ressurgem um por um:

a maçã vermelha esquecida, em risco de cair do sofá, afastada de uma das suas pernas cobertas pela saia marron, o cão branco-chumbo adormecido a seus pés, que ela cruza calçados de negro, meio encobertos e apoiados na grande almofada cor de fogo, quase idêntica àquela outra de chama mordida onde, de bruços, Katie mal roça a testa coberta pelos cabelos que se soltaram dos ganchos e das travessas de tartaruga.(HORTA, 2014, p. 244)

Por último, a *semiosis*, isto é, a capacidade retórica do literário de “jogar com os signos”. A língua liberta, livre, plurisignificada, capaz de elaborar artisticamente o material linguístico que utiliza com possibilidades discursivas múltiplas, imaginativas, com poder de formar imagens, retratar paixões, idiosincrasias humanas. Por esse ponto de vista, a criação feita por Horta, mediante a ficcionalização do quadro de Katie Lewis, põe mais elementos na representação: a maçã que consta no conto, pelo ficheiro, é uma laranja, como pode ser verificado no endereço posto na figura/anexo número quatro desta pesquisa; no mundo e/ou na imaginação da criança, por duas vezes aparece a figura de uma pantera, sempre à noite, a se misturar aos sonhos da menina como a tornar presente a energia e o poder da criança diante dos seus interlocutores. No primeiro sonho, a pantera a persegue de perto e ela corre sem destino; no segundo, a imagem da pantera é associada

à proteção. Daí a pergunta: “defendendo-a de si mesma?” (Horta, 2014, p. 241). O desdobramento do signo, linguagem e/ou discurso, o seu jogo, pela *semiosis*, leva a criança à leitura de livros que, à primeira vista, não seriam indicados para indivíduo tão jovem, principalmente naquele momento histórico. Nesse caso, o livro *O retrato de Dorian Grey*, como a confluir no desejo da escritora de pôr o mundo ficcional lado a lado ao inaudito da refiguração e/ou representação da jovem.

Pela *mathesis, mimesis e semiosis* podemos pensar os autores em questão, posto que o material de apreensão do devir humano também é usado por eles em suas criações ficcionais e/ou representações signícas da pintura.

Desse modo, à vista do argumentado, pode-se ainda discutir: o que os dois pintores veem são realmente mulheres ou crianças vistas como adultas? Temos as personagens dos dois contos recebendo novos contornos, levando-nos a outros remetimentos e à abertura de novos significados. No caso de Katie Lewis, é, sem dúvida, a retratação/representação de uma criança deslumbrada com o que a leitura pode proporcionar-lhe, as latências sexuais mostradas a partir dos simbolismos da pantera e da maçã, como o quadro foi feito e é recepcionado pelas pessoas, as dúvidas suscitadas, a inclusão de outras personagens do mundo real no texto ficcional na duas narrativas. Na situação apresentada pelo conto “O Retrato”, a partir da narrativa criada para a pintura de Carlota Joaquina, não dá para desconsiderar a atração que Carlota exerce sobre o pintor, levando-o a ser incisivo nas atitudes em relação a ela, situação a que ela responde com ódio contido, com susurros de malgrado e com as “[...] unhas enterradas até o sangue nas palmas das mãos suadas.”(HORTA, 2014, p. 197).

Além dos contos já referidos, há “Sem Culpa”, narrativa colocada no livro como releitura e/ou reinterpretação do conto “Cem anos de perdão”, de Clarice Lispector. Colocada, pois há uma nota explicativa no final dele informando que é uma reinterpretação do conto de Clarice, em homenagem aos 35 anos da morte da escritora. A iniciativa foi da Oficina Raquel “[...] que convocou doze autores a transcreverem personagens, à sua escolha, de contos da homenageada” (HORTA, 2014, p. 273). Com isso, reafirmam-se as habilidades de Maria Teresa em tratar da sua poética da infância a serviço do resgate de figuras históricas importantes e esquecidas da literatura, porque, nesse conto, ela amplia o de Clarice para inserir a figura notável de Hildegarda de Bingen, a sibila do Reno, monja, poeta e compositora, combatente das heresias e da corrupção do clero e pouco conhecida do público atual. A menina de Clarice não é nomeada, a de Horta chama-se Rute, ambas simbolicamente representam Hildegarda no seu desejo de, a partir do roubo da rosa, na

volta da Escola, passar por muitas peripécias até conseguir tê-la nas mãos.

No conto, a personagem não desiste de conseguir o seu intento, assim como Hildegarda se desdobrou para se sobrepor às barreiras do seu tempo para conquistar o que queria. Rute, por outros expedientes, teve que travar lutas inconscientes para obter a rosa “ardente e insurrecta, na qual lentamente se está a transformar, única no seu canteiro, iluminando o jardim no seu traçado singular de abraço apertado em torno do silencioso palacete branco [...]” (Horta, 2014, p. 265). A Rosa tem vida “se endireita no caule firme, a matar a sede árida com a bruma que invadira a cidade e ali se adensa [...]” (HORTA, 2014, p. 267). A rosa é a menina e Hildegarda, as três são uma só.

A menina, por vezes, tem medo, a mulher que há em si, não terá; a mulher Hildegarda também não, por isso ela não sucumbe ao inaudito, tem pesadelos, mas volta no dia seguinte para buscar o seu prêmio, a rosa sangrenta, porque a criança pode ser hesitante, mas a mulher não o será. A monja se vê nela:

Hildegarda de Bingen adivinha-se nela pela avidez, pelos sonhos revoltosos, pela insubmissão, descobre-se nela pela travessia alucinatória, pelas vozes que escuta, pela rebeldia, reconhece-se nela pela temeridade, pelas asas escondidas, pelos cabelos de fogo tombando frisados ao longo das costas de ossos miúdos como se fossem de pássaro...

Não olhes para trás! – murmura-lhe sem mover os lábios.
(HORTA, 2014, p. 271)

Pela concepção das relações discursivas intertextuais presentes na galeria exposta acima, vê-se que Maria Teresa Horta, em *Meninas*, usa do intertexto e da paródia como métodos de trabalho, visto que, além das narrativas aludidas, há outras que serão exploradas no quarto capítulo da tese.

Assim sendo, os jogos dialógicos e/ou os interdiscursos hortianos são bem combinados e entrelaçados nas narrativas, não apenas no formato de remetimentos intertextuais, mas na maneira como ela constrói os discursos entre si. Assim é que percebemos claramente como as personagens Carlota Joaquina e Katie Lewis são diferentes da elaboração da personagem Rute de “Sem Culpa”. Nas primeiras, para se entender as sutilezas dos perfis das crianças representadas, é necessário que se conheça minimamente quem foram as princesas dos dois contos, porém nós conhecemos, pela historiografia muito das adultas, das crianças nem tanto.

No caso de “Sem Culpa”, são dados os caminhos de leitura, pois há uma nota explicativa depois do conto, direcionando o olhar do leitor. Portanto, estamos diante de jogos dialógicos diferentes, sendo que os referentes textuais são intrínsecos ao narrado e no outro modo, é necessário que o leitor acesse outros elementos que o possibilite

entender as dinâmicas dialógicas empreendidas nas narrativas.

2.2 Meninas desalentadas: “O Complexo da mãe morta”

Então, entreabre as pálpebras de hóstia fina, e consumida de amor, ergue os olhos para fitar a mãe, que de braços estendidos a pendura, beleza rutilante iluminada pela chama do ódio que por ser tanto poderá consumi-la, consumindo-se a si própria [...](HORTA, 2014, p. 53)

O percurso de leitura feito até agora foi a partir da poética da infância, da genealogia biológica e da arqueologia histórico-social. Resta-nos ainda focalizar dois pressupostos teóricos presentes na primeira parte do livro *Meninas*: o trauma causado pela perda simbólica da mãe, teorizado no *Complexo da Mãe Morta* por André Green (1988), e a escrita do corpo e/ou epifania no conto “A Espia”.

André Green (1927 – 2012), escritor franco-egípcio, psiquiatra e psicanalista, entende que os mecanismos de análise psicanalítica podem passar pela obra literária, porque, segundo ele, a psicanálise aplicada seria uma ferramenta importante para pensar o consciente social-coletivo e o pessoal, possíveis de ser vislumbrados nas obras literárias. O outro segmento de trabalho dele é a psicologia pura, teórico-clínica, por meio da qual trabalhou com a metapsicologia de Sigmund Freud (1856 – 1939), de onde busca a sua base de trabalho no narcisismo, na alucinação, no afeto, na pulsão da morte. Nas suas teorias, há ainda a influência de psicanalistas franceses e de Karl Abraham (1877 – 1925), Melanie Klein (1882 – 1960), Donald Winnicott (1896 – 1971) e de Heinz Kohut (1913 – 1981).

A concepção de trauma, na visão de Green, tem, no *Complexo da Mãe Morta*, a metafísica para designar os excessos de ausências da mãe em relação à criança. O prognóstico é o de que o psicanalista não tratará da perda real do objeto (mãe) pela criança e sim do que chama “Perda da Imago” materna, ou seja: “a mãe morta é, portanto, ao contrário do que se poderia crer, uma mãe que permanece viva, mas está, por assim dizer, morta psiquicamente aos olhos da pequena criança de quem ela cuida.” (GREEN, 1988, p. 239).

É importante salientar que o trauma causado à criança, em decorrência da perda simbólica da mãe, é cíclico, em um luto que não termina, e está presente em grande parte dos contos de *Meninas*, conforme Maria Graciete Besse (2018). Isso ocorre porque, no geral, há um acontecimento que ocorre com a mãe, levando-a à depressão, e, por consequência, por não entender o que se passa com ela, a criança acha que perdeu o seu amor. Dessa maneira, há o desinvestimento brutal da mãe que causa um transtorno psíquico na criança de forma catastrófica, porém, na criança, um dos elementos que

causam o trauma é o excesso de narcisismo, ao querer a mãe só para si. Por essa razão, o desinvestimento da mãe na relação de ambas fere o narcisismo das meninas-crianças nos contos da primeira divisão de *Meninas* e em alguns da segunda.

É a partir do narcisismo e dos sentimentos ambivalentes causados na criança pela perda da mãe que os traumas devem, igualmente, ser discutidos: ela não sabe o porquê de ter sido abandonada e passa a ter sentimentos contraditórios em relação a esse objeto perdido. Desse modo, ora ela ama a mãe, ora a odeia.

É nessa teia enredada pelo *Complexo da Mãe Morta* que as meninas dos contos estão envolvidas. Elas se põem a desejar um objeto, a mãe, e por isso, são colhidas por uma profunda depressão oriunda do trauma causado pela perda simbólica dessa mãe. O traço essencial desse transtorno/depressão é que ele “[...] se dá na presença de um objeto, ele mesmo absorto em um luto.” (GREEN, 1988, p. 247).

Que luto é esse que colapsa as mães não nomeadas em *Meninas*, senão o de não se conformarem perante as situações advindas de casamento infeliz e do desejo de terem outra vida, como ocorre às mães que se espelham nas atrizes de cinema, nos contos “Azul-Cobalto”: “Quando ficava em casa todo o dia [...], a folhear revistas de capas cintilantes, sedenta de conhecer melhor as vidas das atrizes de cinema que parecia copiar [...].” (HORTA, 2014, p. 130); em “Eclipse, no trecho em que se manifesta a insatisfação da figura materna no casamento: “Durante anos Laura acompanhara-lhe a indiferença [...], a alegria inconsequente, a imprevisibilidade dos seus actos, alternando entre a ardência e a frieza, o entusiasmo e o desprendimento.” (HORTA, 2014, p. 93); na representação da mãe do retrato no conto “Branca de Neve”, no qual temos a recém-casada, flagrada pelo fotógrafo na indefinição da vida após o casamento “[...] a mãe, [...] mais parece uma menina vestida de primeira comunhão [...], ainda sem entendimento das gravosas ameaças contidas na vida que a espera.” (HORTA, 2014, p. 126) e no desatino da mãe que deveria proteger os filhos e tenta sufocar uma delas com o travesseiro e dependurar a outra na janela, numa clara tentativa de jogá-la de lá, no conto “Abismo”:

Beatriz repara no seu rosto exangue de sonâmbula, que os cabelos toldados pelo próprio ouro emolduram, a tocarem-lhe os ombros onde se anelam. Mas são os olhos absolutamente vazios de boneca de porcelana que a sobressaltam; e talvez por isso recua com um mau pressentimento, pontada mínima de agulha no peito coberto pelo vestidinho leve, bordado a ponto de favo em torno da cintura, as costas de encontro à parede muito branca, a vê-la abeirar-se do carinho, debruçar-se, levantar com cuidado a cabeça da filha adormecida, retirar a almofada e em seguida colocá-la sobre a sua cara, e começar a carregar com vagares de demora.

(HORTA, 2014, p. 51 – 52).

As mães são tragadas por esses desajustes de modelos impostos por abarcarem o casamento e não saberem lidar com ele, pois, apesar da aparente frivolidade, absortas e ausentes, tiveram uma perda objetal que as afetaram e causou a ferida narcísica, posto serem imobilizadas diante do que queriam ser e do que desejam delas. Os fatores, então, que desencadeiam a depressão da mãe são muitos, mas há os relevantes, como “a perda de um filho querido, parente, amigo próximo, *ou qualquer outro objeto fortemente investido pela mãe*. Mas pode tratar-se também de uma depressão desencadeada por *uma decepção que aflige uma ferida narcísica [...]*” (GREEN, 1988, p. 247, grifos nossos).

O investimento das mães é a busca da felicidade, pelo afastamento das amarras que as prendem, assim elas passam a querer o prazer que acham está presente fora do casamento. Pelo que se percebe das leituras dos contos, elas se veem enredadas em situações não escolhidas por modelos cristalizados, isso é percebido a partir do ato de elas vagarem em suas existências alheias à casa, aos filhos, enfatiadas com as labutas do cotidiano, esperando o marido retornar do trabalho e (talvez) porque são imaturas e muito novas ainda.

A mãe do conto “Azul-Cobalto”, às vezes, ia se encontrar com o amante, usava roupas não aceitáveis para a época, a calça comprida, era um escândalo “desafiavam a moral e os bons costumes burgueses melhor do que a justeza dos vestidos ou as rachas discretamente abertas atrás, no início da curva das pernas. ” (HORTA, 2014, p. 148), Deduz-se, assim, a ambivalência do comportamento da mãe presa entre dois mundos, a mulher casada, talvez sem o querer, por mera convenção social, e a angústia de querer ter o direito de escolha da direção da própria existência. Dessa maneira, é que, depois de perambular com o amante, a mãe chega a casa e é narrada a cena que segue:

A avó era a única pessoa que sorria quando ela finalmente chegava à sala de jantar, tão nova como uma menina, compondo o vestido ao longo dos quadris estreitos, dizendo – *não me apetece nada comer*, as mãos voando em direção ao copo de água que bebia cheia de uma sede inexplicável para todos nós. Nunca dava uma desculpa, uma explicação.

– *Eu sou o teu marido* – ouvira o meu pai dizer, fechados ambos no seu escritório, para onde iam quando queriam discutir.

«*Qualquer dia não volta para casa*», pensara. – «*Fica com o homem com quem vai encontrar-se.*» Em sítios que eu não conhecia.

Qualquer dia não volta para casa – imaginava.

Foge.

Abandona-nos.

(HORTA, 2014, p. 137 – 138, grifos do autor)

Está desenhado o trauma a partir do que se pode inferir do ponto de vista da mãe, haja vista ela não ter voz nas narrativas, daí intuirmos. Nas meninas, ele vai ocorrer, como já anunciado, pela catástrofe desencadeada nas suas vidas, dado que a mãe, mesmo antes de sair

de casa, já não estava psiquicamente ali. A criança percebe e a busca, seguindo-a por todas as partes da casa, na tentativa de tê-la, de lhe apreender os cheiros, de trazê-la para perto de si, chegando ao ponto de engoli-la simbolicamente, para sorvê-la por inteiro:

– *Onde escondeste a carta que a tua mãe te mandou?*

– *Qual carta?*

[...]

Comera. Comera a carta. Qual carta? Qual carta? Comera a mãe. Quem me dera poder guardar resguardar a mãe dentro de mim. Comera a carta pedaço a pedaço, frase a frase, doce, doce, mastigando e engolindo papel e cuspo e tinta, uma pasta grossa e peganhenta, o suor a nascer nas raízes dos meus cabelos encrespados, cheios de riças.

(HORTA, 2014, p. 110)

Associado a tudo isso, está o fato de a criança perder a avó ao mesmo tempo da saída da mãe, nesse caso o abandono é duplo, a mãe desejada e a avó querida. Em meio às lembranças que a fazem sofrer, surge a figura da avó a tentar lhe dar as mãos, porém “[...] mesmo correndo nunca chega a tempo de dar-lhe a mão, que a tanto custo arrancara apavorada de entre os seus dedos hirtos e gelados, quando ao acordar a encontrara morta a seu lado.” (HORTA, 2014, p. 117-118).

No afã dos sentimentos desencadeados pela angústia de se ver sozinha, acontece a perda de sentido da vida, desenhado no trauma por Green, pois a criança não consegue encontrar explicações para o afastamento da mãe, o que provoca o desejo de matá-la e de afastá-la de si “Devia tê-la morto. Devia tê-la afogado no banho” (HORTA, 2014, p. 139, grifo do autor) .

Assente a isso, ela tenta explicar a partir de si os motivos do desinvestimento da mãe por ela. O resultado é que ela ouve vozes, tem febre, vê coisas rodopiando pela casa, como em redemoinho, diz-se visitada por espíritos, vomita, ou seja, a saída da mãe, de fato de casa, e a busca empreendida pela criança para tê-la junto de si, causa conflito e a enluta, posto que as angústias são oriundas das privações por causa da perda do objeto amado e/ou desejado, da espera pelas aprovações da mãe, da situação egótica de não se sentir querida ou aceita por ela, daí o vazio sentido de não pertencimento:

Pois mesmo antes de sair de casa e nos abandonar, nos deixar para trás, ela já não estava lá conosco.

Comigo.

Comigo, ávida da sua atenção.

Esfomeada.

Tal como ainda agora, atormentada.

Nesta obsessão que me vai corroendo,

pouco a pouco.

(HORTA, 2014, p. 150)

Importante ressaltar que, no caso das meninas, há imagens a se repetirem, como a

da cripta e da fusão primitiva, presentes desde a primeira narrativa “Lilith”. Isso significa que há o desejo de não sair do útero e continuar no aconchego, sem se desligar da mãe-primitiva. Ali, ainda no ventre, a criança-menina, sofria por um abandono sentido antes de ele acontecer. Ela queria continuar protegida, resoluta diante dos pensamentos premonitórios do que poderia ocorrer estando ela no mundo, pois nascer significava sucumbir aos desditos oriundos da perda da mãe:

Vistorio a clausura em que me
encerras, arrisco seguir o rasto das tuas estéreis e fúteis decisões apressadas,
desconhecendo que, impaciente, me virás a afastar mais duas vezes, ao longo
da nossa vida futura.
Com uma negligência insustentável.
[...]
Perco-me de ti.
Ou serás tu que me expulsas, farta da minha obstinada presença?
(HORTA, 2014, p. 18/20)

Outra visão da teoria de Green é a existência da triangulação entre pai, mãe e a criança. Em *Meninas*, caso fosse seguido o modelo do psicanalista, a triangulação objetal seria feita nos moldes acima, porém, há a sua quebra porque o desinteresse da mãe pela filha não é por causa do pai, apesar de ele desempenhar papel importante para isso ocorrer, a única exceção está no conto “A Espia”, que será tratado mais adiante. Como não ocorre de forma perfeita, passando de pai-mãe-menina para mãe-menina-amantes e/ou mãe-menina e o homem que a rouba de casa, causando assim a ideia de que existe “o sujeito preso entre uma mãe morta e um pai ausente”. (GREEN, 1988, p. 248).

Disso resulta que a criança-menina tem de sair sozinha da situação em que se encontra, mas ela não tem saída aparente. No conto “Lápis-Lazúli”, a mãe resolve ir embora da casa, separando-se do pai, a menina espera, sem sucesso que o pai faça algum gesto para impedir que ambas saíssem. Ela se decepciona, porque a intervenção do pai garantiria a existência de possível harmonia entre os três. O pai, nesse caso, não é a salvaguarda da menina, ou melhor: o pai seria o causador do conflito e do desinvestimento na mãe. Porém ele passa a ser o causador da tragédia instalada na criança, posto ele não responder positivamente aos conflitos desencadeados, deixando a criança se virar sozinha para, assim, poder sair da condição na qual se encontra, porém não é isso que ocorre:

Foi quando a mãe para abrir a porta a pousou no chão, que a menina descortinou o pai, imóvel, junto do arco que dava do corredor para o *hall* da entrada... Mais a sombra do pai do que ele mesmo, na sua imobilidade e distanciamento, no silêncio de acinte que guardava, sem um gesto, uma palavra que detivesse, impedisse a mãe de a levar consigo quando partisse.
Sem zanga nem queixume nem afecto expresso. Apenas uma imensa e gelada indiferença.

Espectador, apenas? O olheiro da casa.

Naquele momento, a menina percebeu que ele nunca passara disso mesmo: observador ou testemunha muda. E embora não conseguisse definir o sentir, que no peito tanto a magoa, soube do espinho envenenado que acaba de lhe atravessar o coração pequeno.

(HORTA, 2014, p. 65/66)

Concernente à metáfora da mãe morta, o conto “A espia” presentifica outros aspectos a serem relacionados entre si para consubstanciar a perda da mãe. Nessa narrativa e em outras, percebe-se as meninas a espreitarem a mãe por trás das portas, olhando por frinchas, fechaduras, por de dentro dos armários, em corredores sombrios. O proibido vem à tona de esguelha, como em “Lápis-Lazúli”: “mal escondida atrás dos cortinados de um tom dormente de pêssego aturdido da janela do escritório, a menina ouvia-os discutir [...]” (HORTA, 2014. P. 64). Em “Azul-Cobalto”, a ausência da mãe e os dramas que isso desencadeia revela-se no trecho: “Eu segui-a na ponta dos pés, emboscada nas sombras do corredor, e se ela fechava totalmente a porta esquecia-me do tempo a espreitá-la, a olhá-la pela estreita frincha [...]” (HORTA, 2014, p. 132). Com os seus olhares escondidos é revelado um mundo à parte sob vários prismas. Eles mostram quem olha e quem é olhado, servindo, portanto, “como o símbolo e instrumento de uma revelação” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1992, p. 653). É assim que eles aparecem nas narrativas, revela-nos as crianças (quem olha), seus problemas e aflições, e as mães (quem é olhado), porém sempre a partir da ótica das meninas e não de outro personagem.

Assim, é que a menina de “A Espia” abarca um tema importante da escrita de Maria Teresa Horta, a presença de Eros, na sua simbologia do erotismo e do proibido, quando a criança, a transgredir códigos sociais, ver o ato sexual entre o pai e a mãe. A questão, no entanto, vai muito além da infração simples do ato de olhar, uma vez que a descrição detém-se no arrebatamento que a relação sexual causa na mãe, por um lado; e, por outro lado, o que causa na criança, a epifania. Ou ainda: a criança, pelo olhar herético, proibido, ver o que não poderia ver: o orgasmo da mãe.

A epifania é desencadeada e/ou sentida, corporificada à maneira de James Joyce (1882 – 1941) e no enfoque dado por Piero Eyben “uma súbita manifestação espiritual, seja na vulgaridade da fala ou do gesto ou em uma fase memorável da própria mente. [...] Sua singularidade se mantém justamente no rastro do súbito, do não esperado [...]” (EYBEN, 2012, p. 16). Na vida da criança, instala-se o indizível, o caos, por isso o ápice do conto é o esguelhar da mãe vendo que foi vista pela menina, e a criança, por presenciar tal cena, a expressa mordendo a língua até senti-la sangrar, em seguida enoja-se da situação e vomita:

a menina assustosa
 morde a língua até sentir o travo do sangue que engole à mistura com as lágrimas, joelhos de ossos miudinhos a cederem enquanto tenta passar pela fresta da ombreira da porta entreaberta, fenda que ela nunca ultrapassa, mas que de tão fulgente sempre a atrai, sem conseguir desviar a atenção do que acontece no quarto [...]
 Espia na casa do amor,
 estonteada a menina lentamente escorrega, e já de joelhos vomita nas tábuas enceradas do chão.
 (HORTA, 2014, p. 70)

O vômito é o gesto da irrupção do inusitado, da revelação do não esperado, pois ela, a mãe, é o seu objeto de desejo. O que é revelado? O real. A situação-limite de dividir o amor da mãe com o pai, a transfiguração do cotidiano, nesse caso, não se dá apenas pela revelação metafórica do corpo erotizado da mãe. A descoberta causa a tensão e revela outra faceta da situação que é a revelação do gozo da mulher, da mãe, daí a angústia oriunda de não imaginar dividir o seu objeto com outra pessoa.

Retornamos, assim, à questão do trauma. A epifania revela-o no desconsolo denotada pela descoberta da traição objetual, ferindo de morte o narcisismo da criança-menina e desequilibrando-a, por causa das tensões causadas pela sensação de perda do ente querido por excelência. Nesse caso a mãe.

2.3 Os anjos “tortos”

Este é o anjo do apocalipse com a sua espada
 filva//funda//Embainhada na nossa vagina//Ei-lo
 que rompe o espaço com a espada//com o
 esperma//Anjo da justiça com o seu
 pênis//[...]//Os arcanjos do sonho com as suas asas
 nocturnas de veludo//São os arcanjos do
 sonho//Usando comigo a sua espada de aço.
 (HORTA, 1983, p. 35)

Na retórica de Maria Teresa, há a presença da desfiguração do anjo, figura recorrente na sua poesia e na prosa “[...] na verdade, muita da minha obra poética e ficcional é sobrevoada por anjos!” (HORTA, 2015, p. 4). No entanto, os seus anjos, não são somente as figuras benfazejas da iconografia ocidental, pois eles aparecem nas obras despídos dos pudores sociais os quais somos acostumados a vê-los. Os seus anjos são mais para anjos caídos, uma vez que são representados como indivíduos comuns, com as ambiguidades que subjazem a qualquer ser terreno: eles são erotizados, bissexualizados, hermafroditas, figuras andrógenas, etéreos, inatingíveis. A eles ela dedicou dois livros, um de poemas, *Anjos* (1983); e outro um romance em verso, *Anunciações* (2016).

De acordo com Alexandre Bonafim, Maria Teresa encontra nos anjos “justamente a dubiedade de formas, a ambiguidade necessária, principalmente no que tange à sexualidade, para expressar o infinito do sexo humano” (BONAFIM, 2015, p. 17). Assim, “são os anjos quem/guardam/os orgasmos” (HORTA, 1983, p. 21). São a corporificação do rompimento com o sagrado, porque em *Anunciações* ela desconstrói a figura do anjo Gabriel e o representa deslumbrado com outra figura sagrada, Maria, e com ela tem relação amorosa, fazendo-o até esquecer o motivo de ter descido a Terra. Vê-se, pois, que a forma de olhar de Maria Teresa é, no mínimo, inusitada, já que, pelo desejo, ela “inventa o mundo”, outro mundo: o da escrita de suas personagens. É a dialética do choque no leitor desavisado, esse olhar sobre a sexualidade reverbera na retomada de lugar da mulher e na sua relação com o próprio corpo, porque houve sempre uma negação desse tema no universo de escrita feminina. Não esqueçamos que esse discurso e/ou regularidade discursiva foi proferido preferencialmente pelos homens de acordo com Maria João Reynaud “[...] não só dentro de uma ordem social e política discriminatória, mas também, e, sobretudo, no interior de uma *ordem simbólica*, onde a própria linguagem é um instrumento de opressão” (REYNAUD, 2001, p. 3, grifo nosso).

Na segunda parte do livro, eles aparecem como figuras aterradoras, tanto o são, que a interface intertextual do conto “Maria do Resgate” é feita com fragmentos de poemas do escritor Rainer Maria Rilke (1875 – 1926), conhecido por descrever os anjos enquanto seres terríveis, porque transitariam por dois espaços, o dos homens, visível; e outro etéreo, invisível, pois eles habitam um lugar de transição “[...] os anjos e todos os seus intermediários e desintegrados, máscaras, demônios, loucos em transe [...], homens-animais marcam por um excesso irônico a passagem do invisível ao invisível [...]” (CABRAL, 1996, p. 219).

Por habitarem entre dois mundos e terem a capacidade de ver além do visível aparente, eles são, portanto, responsáveis por custodiar o homem no seu desamparo e no absurdo do que é a sua vida “Noite após noite, cumprindo o papel de mediadora da crueldade dos anjos: «*Todo o anjo é terrível*» dirá séculos mais tarde um poeta.” (HORTA, 2014, p. 185).

As asas dos anjos, que são os seus principais atributos de espiritualidade, no conto “Maria do Resgate”, têm espinhos e causavam medo à menina. Por esse motivo, ela se perguntava se era possível a inocência, e se os anjos a consideravam tão inocente para visitá-la. Maria do Resgate, então, angustiava-se, e a calma só vinha no momento em que “os anjos rompiam o círculo à minha roda e me deixavam voltar a adivinhar-lhes as asas

esvoaçadas, com as suas nervuras de espinho e rosa, onde afluía o vento quando volteia a desatar e a desarredar do espaço o precipício. (HORTA, 2014, p. 183).

Na primeira divisão do livro, eles aparecem, além de em outros contos, em “A Ilha”. Na narrativa, a criança se vê encantada com os anjos da procissão e com a imagem do Senhor dos Passos, perde-se, mistura a realidade com um devaneio no qual eles estão presentes e a salva da multidão. Assim, as asas translúcidas que aparecem no conto, remetem ao desejo de liberdade. Mesmo que ela não os tenha visto de fato, imaginou-os “E num arremesso, num arroubo, numa pressa ansiosa e desmedida corri num ápice, célere, esquecida de tudo o mais, pois os anjos esperavam-me.” (HORTA, 2014, p. 43). Dessa maneira, na poética de Maria Teresa há o anjo de forma positiva, aquele que resgata a criança dos seus devaneios, e de forma negativa, aquele causador de medos, como aparece em “Maria do Resgate”.

A menina, Maria do Resgate, no conto homônimo, deixa entrar os anjos no quarto. Ela queria deles a proteção, porém eles nunca a davam. Essa criança era assombrada pelo abandono da mãe e pela “infância impossível” (HORTA, 2014, p. 185), espera-os e os ouvem chamarem-na, assim como a mãe fazia “– *Maria do Resgate...*”. A presença dos anjos a tranquilizavam, mas a atordoavam ao mesmo tempo. Ela não sabe o porquê de incandescer e o porquê de a mãe está sempre ausente a deixá-la sozinha, o resgate é da situação em que se encontra “sem ter a quem pedir ajuda, pois a minha mãe, com quem morava, deixava-me sozinha, porque sendo corsária passava meses em galeões com bandeiras de negrume, combatendo na lonjura dos mares [...]”. (HORTA, 2014, 184).

Na proposta temática da autora, constatamos a existência de um plano de escritura que dá norte às narrativas. Não apenas pelas temáticas apresentadas, mas, porque, essas temáticas implicam em um projeto maior da proposta hortiana, que nos leva a uma das perguntas que norteiam este estudo: o que o livro *Meninas* pode nos revelar sobre a ontologia do ser e o que ele possibilita de escrita imaginativa? Há o factual e o fictício, o possível e o crível, na realidade possibilitada pela diegese narrativa?

A princípio, pode-se dizer que o livro de contos de Maria Teresa Horta nos traz um propósito basilar: a partir das histórias narradas sobre as meninas, paira a fundação e/ou discussão sobre o silenciamento submetido à mulher na sociedade, cujas marcas textuais reportam-se desde a criação do conceito de masculino/feminino e/ou homem/mulher pela mitologia. Esse elemento em particular já está presente no pórtico do livro, no conto “Lilith”, no qual a autora narra o nascimento de uma criança, contado por ela mesma (criança), ainda do ventre da mãe, mas em perspectiva diferente da usual: a

narradora projeta, ao nascer, como será a sua relação com a mãe, os conflitos marcantes das suas vidas que, no geral, configuram-se por muita dor e abandono. Neles não se vislumbra o amor, algo que seria mais natural, a autora expõe o subjacente do que não se pode revelar: as contradições das relações humanas evidenciadas já no ventre da mãe por quem ainda está no movimento de vai e vem das dores sofridas nas contrações e repercutidas no feto. Esta forma de narrar, revela uma subversão, pois ela narra sobre o sujeito menina de dentro para fora, ou melhor, a mulher que engole o outro/menina, projetando-a para a vida, o seu nascimento, os seus conflitos.

Afinal o que une mãe e filhos? Dentro do útero é possível mesmo sentir o que a mãe sente? Como resolver as cicatrizes que ficam das relações conflituosas entre esses seres cujas especificidades são universais? Estas são perguntas iniciais que revelam o ser do homem no conto “Lilith”:

Respirar-te é um hábito que me há-de ficar.

Enquanto o teu inconsciente traça planos, desenha mapas de crimes perfeitos, **inventa as melhores maneiras de me assassinares**, ignorando que te escuto os pensamentos, enrodilhada no danoso veneno das tuas células, dimensão do nada a que permiti ser reduzida, copiando-te os genes. No lugar que habitas deixaste-te adormecer, e ao acordares, transbordante de um amor incondicional, **não te recordarás do ódio que me tiveste**, ansiando por me atares de novo às tuas horas.

Ponto dobrado sobre ponto dobrado.

Pespointo de bainha aberta na dobra do lençol de linho onde rolaremos enoveladas uma na outra, numa espécie de luta matricial, condenada. Lá fora a lua coalhada num céu azul-cobalto **acobertará as lobas** que defendem as crias, enquanto, através da poesia, tentarei descobrir a melhor maneira de te **enfrentar nos dias vindouros, num divã de psicanalista**, dando conta, atónita, das tantas fórmulas que em menina utilizei para te preservar de ti mesma. Sem remédio.

(HORTA, 2014, p. 18 – 19, grifos nossos)

Existe no fragmento a questão genealógica premonitória dos conflitos que perseguirão a menina desde a sua gênese. Vislumbram-se figuras mitológicas que remetem à própria Lilith (título do conto), à mãe que assassina os recém-nascidos, insubmissa diante das prescrições dadas a ela, bem como à figura de Cronos, não necessariamente por ele comer os próprios filhos, mas, sobretudo, pela relação que este estabelece com o tempo de devorador dos destinos humanos e, por último, a de Medeia, na simbologia daquela que mata, mas também poder dar a vida. Não esqueçamos que o “Caldeirão da Transformação” é o símbolo que remete a Medeia e esse refigura a imagem original do útero, onde a vida tem início.

É do útero que a criança narra a mãe, que a “devorará” simbolicamente. Já adulta, resolverá e/ou amenizará os problemas advindos da separação desse útero/mãe por meio

da poesia e no divã do psicanalista. Não obstante, o útero é o ritual de passagem para a configuração da identidade da menina, visto ser nele onde surgirão as primeiras indefinições da sua própria individuação.

3. LITERATURA E SOCIEDADE: CORPO, VIOLÊNCIA E PODER

A submissão da mulher ao homem é histórica. Dura mais de cinco mil anos e se confunde com a história da humanidade, desde que o homem descobriu que também fazia parte da concepção, passando pela filosofia greco-romana, pela educação judaico-cristã, pela queima dos seus corpos na Idade Média, pelo seu isolamento nas suas casas para os maridos irem trabalhar fora etc., a história das mulheres tem mudado e/ou deslocado-se com o passar do tempo, sempre com o prejuízo dessas em contraposição aos homens. As imposições feitas e as violências que têm sido sistematicamente impostas ao corpo feminino têm desdobramentos sobre as histórias das suas filhas e sobre elas mesmas. Porém, a todo poder instituído, há resistências. Como elas têm resistido? Quais são os seus contrapoderes? É nesse universo de permanências e de dissoluções históricas que este capítulo é escrito.

3.1 O interdito histórico – a infância

Encostava a minha cara ao cetim da saia lisa do seu vestido fúchsia, e de mãos dadas olhávamos em silêncio o rio de um verde espesso manchado de azul-cobalto, serenamente a bordejar os primeiros degraus do cais, esverdeados de limos; degraus de pedra grossa desgastados pelos séculos, por onde as águas subiam nas marés altas e se estendiam devagar, envolventes, de manso rodeando, contornando as duas colunas que pareciam fitar o outro lado do Tejo. (HORTA, 2014, p. 55)

A cena descrita na epígrafe acima é um recorte do conto “Efêmera” que, juntamente com o conto “A ilha”, neste primeiro momento, servirão para percebermos como a infância é representada no livro *Meninas*, pois, nessas narrativas, é possível vislumbrar a relação da criança com a mãe e com o núcleo familiar que a circunda. Isso porque são poucos os momentos em que a relação entre as meninas e a mãe é colocada de forma harmoniosa, mesmo que, ainda, de maneira fugaz. Apesar da situação encantatória inicial posta no fragmento, a atmosfera desfaz-se algumas páginas adiante, visto que a mãe, inquieta com o avanço da hora, começa a não dar mais atenção à menina, haja vista ela ter um encontro marcado com um homem do qual não sabemos o nome, e a criança era usada como cúmplice desse encontro: “– Não vem! Ele não vem hoje, não vem! – dando-me conta ao mesmo tempo da estranha expressão ansiosa da minha mãe [...] primeiro ensimesmada, mas logo sobressaltada e obsessiva.” (HORTA, 2014, p. 60). Num átimo, a mãe esquece que a menina é sua

filha, reclama a narradora: “*Esqueceu-se novamente de que sou sua filha. [...]. E na tentativa de fazê-la lembrar-se de mim, chamava-a num sussurro de brisa árida: – Mãezinha...*” (HORTA, 2014, p. 60). Então, de um passeio feliz e desejado pela criança, tudo se desfaz muito rápido, é efêmero. Nessa fugacidade temporal, a menina sente-se muito feliz por ter a atenção da mãe no passeio que fazem, como duas *flâneurs* a olharem para as marcas deixadas pela história na Lisboa de então. Nesse caso, Maria Teresa Horta subverte a norma, pois, desde o surgimento do termo, com Charles Baudelaire (1821 – 1867), ele é usado para se referir ao indivíduo do sexo masculino a olhar o seu mundo por meio do vagar pela cidade, sentindo a sua solidão, mesmo ela (cidade) estando cheia de pessoas. É isso que as duas personagens fazem, porque vemos, pelos olhos da criança, o Terreiro do Paço, o Arco da Rua Augusta, a estátua do rei D. José sobre seu cavalo, os barcos sob o sol, o rio; ela fica sabendo de algumas mulheres portuguesas importantes: a avó da mãe, a Marquesa de Alorna, e Carlota Joaquina. Nesses momentos, a criança e a mãe compartilham de certa intimidade, porém o momento é muito breve, restando apenas a cumplicidade compartilhada, uma vez que, ao retornarem à casa, tornam-se duas estranhas novamente: “Assim entrámos como duas estranhas, estrangeiras [...]. Sem uma palavra e nem sequer acendendo a luz, aliviada, a minha mãe largou-me no escuro [...].” (HORTA, 2014, p. 62).

No geral, as crianças de Maria Teresa Horta aparecem entrincheiradas em um mundo cujos problemas são dos adultos, pois raramente há momentos lúdicos, tão necessários na infância. No conto, a menina é enredada por um problema que é da mãe: o fato de ela encontrar-se com alguém fora do casamento e usar a criança para a situação parecer insuspeita em casa. A atitude da mãe causa embaraço à criança, e põe a genitora em situação constrangedora: “[...] chegamos a casa atrasadas [...] ambas silenciosas [...], a minha mãe transportando a marca da sua infidelidade imperfeita, e eu de sua cúmplice.” (HORTA, 2014, p. 61).

Na relação da menina com o mundo familiar e com a sua infância, há outra forma de representação desse período, mostrada pelo ângulo da vigilância da avó sobre a criança, e do cuidado do pai, que a impede de se perder nas ruas da Ilha do Faial: “– *Ficas quieta, à varanda com a tua avó, a ver passar a procissão, sem desassossegos – disse-me o meu pai [...]*” (HORTA, 2014, p. 37). Portanto, refigura-se outra condição da infância: a criança tutelada por um adulto, representada no conto “A Ilha”. O episódio desenrola-se a partir da magia causada por uma procissão que passa na frente da casa onde a criança está sob os cuidados da avó. Na cena que se segue, ela se perde no meio das pessoas que estão na procissão, porque fixa o olhar na figura, para ela imensa, de Jesus

crucificado, em cima de um andor, e de um anjo, contrastando com a figura ensanguentada e sofredora de Cristo na cruz. A menina fica quase em transe no meio das crianças que se vestem de anjo. Pelo olhar dela, as figuras confundem-se com anjos reais. Isso parece durar uma eternidade quando, de repente, é alçada pelo pai do meio da multidão. O ato de a menina seguir a procissão e colocar-se no meio de outras crianças vestidas de anjo pode ser visto como uma ousadia, uma contravenção que não deveria ter sido feita, porque, afinal, ela é uma criança, ou seja, a infância/criança precisa ser vigiada. Ela também fabulava histórias, olha e vê o mundo de outra maneira, talvez por isso a relação que a menina estabeleceu com a visão dos anjos na procissão: ela acha que está vendo asas reais dos anjos, pois é próprio da criança misturar a realidade com a ficção. É possível perceber que o devaneio dela dentro da procissão significa a busca pela liberdade: “[...] mais do que as vi adivinhei as asas brancas, filas à minha frente, anjos de asas translúcidas de verdade, quem sabe... [...] corri num ápice, célere, esquecida de tudo o mais, pois os anjos esperavam-me.” (HORTA, 2014, p. 43).

A ideia de fabulação imaginativa ser própria da criança é corroborada quando o pai era perguntado sobre a guerra, por causa dos aviões que sobrevoavam a ilha, e do mapa que ele tinha na parede, que marcava a posição dos aliados de Portugal. Assim, na sua elaboração fantasiosa, “sempre guardava um rastro de esperança de estas suas palavras pudessem aludir às bruxas e às fadas, por mim imaginadas num arrebatamento exultante [...]” (HORTA, 2014, p. 41). As palavras às quais se referia eram guerra, aliados e aviões ruidosos.

Das duas exemplificações acima, é possível verificarmos algumas pressuposições advindas de como a infância é elaborada e representada na literatura enquanto um conceito que perpassa várias áreas do conhecimento: literatura, história, antropologia, educação, medicina, psicologia etc. Num primeiro olhar, já se percebe que os narradores são importantes para compreendermos algumas das tendências de elaboração das narrativas que têm as crianças na qualidade de personagens. As duas narradoras dos contos acima se colocam no presente, já adultas, e olham para suas infâncias desse lugar: “[...] segundo me lembro até hoje, folheando a memória [...]. Recordo quase ter sucumbido à tentação de ir para junto dela [...]” (HORTA, 2014, p. 37-38), ou em outro fragmento:

Lembro-me como as palmas das suas mãos fortes e morenas cobriam (por apenas alguns segundos) as mãos da minha mãe, simultaneamente possessivo e indolente, e de como ela, relutante, as retirava, a tropeçarem no corpo ou na chávina, no cinzeiro, na taça do meu gelado derretido. (HORTA, 2014, p. 61).

Assim, o jogo narrativo faz, por vezes, quem lê os contos, não perceber que a criança/menina e o narrador entrelaçam-se nos textos.

Anderson Luis Nunes da Mata (2010, 2015) defende que a infância, na literatura, pode ser considerada um tropo, metáfora, porque ela é representada a partir do imaginário produzido sobre ela pelo adulto, ou seja, há uma distância conceitual entre o objeto representado e a criança em si. Isso se dá, posto ser a criança não possuidora de voz própria, o que justificaria Maria Teresa Horta e outros escritores usarem um adulto para narrar sobre elas. Mesmo quando se trata de literatura infantojuvenil, é a criança que existe no imaginário do adulto que faz as elaborações miméticas do mundo circundante e as representam em suas obras literárias. A ideia de não ter voz própria para falar sobre si é algo que está na própria raiz etimológica da palavra, desde as teses levantadas sobre a infância propostas no livro de Philippe Ariès, *História Social da Criança e da Família*³, lançado na década de sessenta. O teórico, ao tratar sobre os períodos da infância, diz-nos que “*enfant* (criança), quer dizer não falante, pois nessa idade a pessoa não pode falar bem nem formar perfeitamente suas palavras [...]” (ARIÈS, 2016, p. 6). Com o tempo, esse conceito básico de não falante, referida para as idades da vida, na sua proposta, toma outros caminhos pelas teorias mais modernas sobre a infância e/ou a criança.

Dizer que a criança não pode falar (infante), significa olhar por dois prismas. Primeiro, os anos iniciais da vida, nos quais ela, de fato, não fala; segundo, o período no qual ela não é ouvida, apesar de já saber falar, pois é o adulto que fala e age por ela, como apresentado nos contos anteriores, nos quais as narradoras partem do olhar de si mesmas, já adultas, sobre fatos ocorridos em suas infâncias no presente enunciatário; portanto, o olhar é de dentro, por quem conhece e viveu os fatos narrados. Logo, a criança não tem voz e/ou discurso próprio, caso o tivesse, ainda assim, a capacidade discursiva seria sequestrada pelo adulto, que narra por ele: “[...] o infante não pode narrar a própria experiência porque é incapaz de articular em discurso aquilo que conhece apenas como significante.” (MATA, 2010, p. 139).

Nesse ponto, é necessário fazermos um aparte para diferenciar criança e infância,

³ O livro *História social da criança e da família*, do historiador das mentalidades, Philippe Ariès, publicado em 1960, é um marco nos estudos sobre a infância e a família. O autor parte da concepção de que há um “sentimento” da infância, surgido no seio das famílias, que iria marcar profundamente a sociedade a partir do século XVII. É como se esse sentimento não existisse antes desse tempo, já que ele considera a infância uma “invenção” da modernidade. Suas investigações foram feitas em vasto material: vestimentas, diários, jogos, brinquedos, efígies funerárias e iconografias religiosas. Eles serviram para dar um vasto painel da vida da criança/infância, cuja abrangência vai do século XIV ao século XVII. Eis uma de suas teses: “Na sociedade medieval, que tomamos como ponto de partida, o Sentimento da infância não existia – o que não quer dizer que as Crianças fossem negligenciadas, abandonadas ou desprezadas. O sentimento da infância não significa o mesmo que afeição pelas crianças: corresponde à consciência da particularidade infantil, essa particularidade que distingue essencialmente a criança do adulto, mesmo jovem.” (ARIÈS, 2016, p. 99).

sobretudo porque, com o tempo, a infância tornou-se uma abstração e/ou uma categoria complexa e interdisciplinar. O conceito de criança foi culturalmente produzido e tem caráter histórico, é variado, pois não há um grupo homogêneo que nos forneça um único perfil do ser criança; e a infância, grosso modo, é uma construção social que:

[...] à semelhança de outras categorias sociais, como gênero, raça e inserção social, atravessaria as diferentes sociedades, estruturando-as. No caso da infância, os determinantes biológicos informam uma universalidade. Porém, cada sociedade, historicamente, produziu conhecimentos diferenciados sobre a infância, que levaram à construção de espaços sociais distintos, destinados à criança. (GOUVÊA, 2011, p. 551).

Por ser a criança um ator social, é necessário que consideremos a sua história pessoal, a comunidade na qual está inserida, as suas elaborações simbólicas, assim que formos tratar sobre elas. Acerca dos dois conceitos ainda paira a noção de que “a infância é um dos dispositivos que se inscreve sobre a criança [...] não há nenhum momento na sociedade ocidental onde a criança esteja separada da infância [...]” (ABRAMOWICZ; RODRIGUES, 2014, p. 466).

Ponderando acerca da discussão feita anteriormente a respeito das narradoras e nos inserindo na discursividade produzida em relação à infância, pode-se levantar os seguintes questionamentos: qual é a infância representada por Maria Teresa Horta em suas narrativas e quais pontos de vista são assumidos pela escritora? Um dos ângulos pensados é de que são evidenciados modelos de infância burguesa contemporânea, isso quando não são enfocadas as meninas históricas, como por exemplo Carlota Joaquina, Maria Teresa, filha de Carlota Joaquina, Erzsébet Báthory e Katie Lewis.

Os pressupostos basilares da infância burguesa e moderna são baseados, sobretudo, na paparicação, na proteção e na preparação para o futuro; eles têm sustentação, do mesmo modo, no sentimento da família enquanto núcleo da casa e das relações com os pais:

A família moderna retirou da vida comum não apenas as crianças, mas uma grande parte do tempo e da preocupação dos adultos. Ela correspondeu a uma necessidade de intimidade, e também de identidade: *os membros da família se unem pelo sentimento, o costume e o gênero de vida.*” (ARIÈS, 2016, p. 195, grifo nosso).

As meninas de Maria Teresa Horta transitam pela infância proposta por Philippe Ariès em dois momentos, como já referido: nas figurações ensejadas nas meninas históricas e nas que se movem pelos *lócus* do presente real do agora. Apesar de elas, de forma genérica, serem configuradas a partir de modelos burgueses, posto estudarem em colégio

de freiras, o pai ser médico, a mãe ter como avó uma marquesa, os pais terem se divorciado, as meninas, ainda assim, não foram poupadas do sofrimento, resultado do ambiente alijador no qual estão inseridas, pois elas agem e enclausuram os próprios conflitos em meio aos dos pais, principalmente nos oriundos do divórcio deles. Elas resultam então numa “caricatura perversa do próprio mundo adulto” (CALLIGARIS, 1994, [n.p.]) e burguês em que estão inseridas, cujo desenrolar desfaz a utopia de um mundo sem imperfeições, sem conflitos, feito e acabado para elas.

Dessa maneira, o mito da infância perfeita, pregado na contemporaneidade, com muita proteção, na qual abundam a educação, o amor, a magia, o sonho e a pureza, desfaz-se. O que se vê, por essa perspectiva, é a infância negada e desaparecida no meio dos conflitos oriundos dos problemas dos adultos, responsáveis sociais de proporcionar cuidado e proteção. É desse modo que ocorre no conto “Efêmera”, pois a menina dividia o segredo com a mãe sobre a infidelidade desta; em “Branca de Neve”, em que Branca tem de lidar com a figura mitológica da madrasta castradora e a do pai ausente; de Eurídice, do conto “Assombrada”, que vaga por sua casa, depois de a mãe ter se enforcado, tendo que suportar sozinha as imagens fantasmagóricas surgidas nesse vagar. Tais imagens põem o leitor em suspense: a narração ocorreu, nós a estamos lendo. A pergunta é: ela é resultado do estado mental da menina? Da solidão de Cassandra, do conto “Fatal”, menina inquieta, retraída, adivinha da vida das pessoas e, por essa razão, incompreendida, dá a solidão que a precipita para o trágico; a obsessão da menina que desejava ter matado a mãe, porém tem verdadeira adoração por ela, não compreendendo o distanciamento que há entre as duas, bem como da mãe em relação à família como um todo, no conto “Azul-Cobalto”. Essas temáticas adiantam, ainda que de forma preliminar, o fato de as meninas serem modelos acabados do ambiente de vivência doméstica, sufocadas com problemas cujas origens estão nas relações entre os pais e com os pais.

Além desses aspectos gerais expostos até aqui, torna-se pertinente examinar algumas particularidades narrativas de como a criança tem sido caracterizada na literatura, especialmente as meninas, visto que todas as personagens do livro aqui estudado são meninas. Desse modo, a orientação de escrita das análises seguintes será dada de forma particular a partir dos contos “Fatal”, “Maria do Resgate”, “Transformação” e “Erzsébet”, a fim de destacar as problemáticas que envolvem as personagens de *Meninas*, pela ótica de suas infâncias.

Mata (2015) argumenta que no Romantismo houve a romantização do tema da criança pura, cujo exemplo máximo na literatura brasileira é o poema “meus oito anos”,

de Casimiro de Abreu. Tivemos, em momentos posteriores aos dos românticos, outros movimentos das temáticas desenvolvidas pelos escritores, que vão da criança sendo enfocada na passagem para a vida adulta, como aparece no livro *Menino de Engenho*, de José Lins do Rego ou, no avesso dessa preparação, há as personagens infantis tragadas pela violência urbana, como ocorre em *Capitães da Areia*, de Jorge Amado. Ainda, conforme esse autor, a virada desses modos de representar a infância é mudada quando entram em cena as personagens complexas de Clarice Lispector e de João Guimarães Rosa, “que com seus ‘Miguilim’ e os contos de Felicidade Clandestina [...] investem na simbologia do amadurecimento afetivo e sexual das personagens.” (MATA, 2010, p. 17). Essa virada epistemológico-temática altera, assim, o modo de olhar a infância, que sai do paradigma romântico-burguês, para o da problematização por outros enfoques, elevando-a à categoria de “personagens infantis complexas”. (*Ibidem*, p. 19).

À vista disso, o teórico mostra-nos outro lado da representação da infância, sob um ponto que particularmente nos interessa para a argumentação. Ele ilustra a forma de exploração do conteúdo nos contos, a partir de “Os desastres de Sofia”, presente no livro *A legião estrangeira*, de Clarice Lispector, publicado pela primeira vez em 1964; posteriormente, o conto faz parte da coletânea de *Felicidade Clandestina*, de 1971. Poderíamos incluir outras narrativas da escritora, todavia, como escopo desta pesquisa, escolhemos, outrossim, a narrativa homônima ao título do livro “Felicidade Clandestina”, porque, nesse conto, têm-se outras configurações do tratamento da infância na contemporaneidade: o sadismo e a crueldade da narradora torturada pela amiga de classe, que a engana e posterga o empréstimo do livro *Reinações de Narizinho*, de Monteiro Lobato, para a menina: “Mas que talento tinha para a crueldade. Ela toda era pura vingança [...] o plano secreto da filha do dono da livraria era tranquilo e diabólico.” (LISPECTOR, 2020, p. 7). Por parte da narradora, também há um enviesamento do olhar estereotipado, e não esperado no comportamento de uma criança, no modo de descrever a dona do livro: “Gorda, baixa, sardenta e de cabelos excessivamente crespos, meios arruivados [...] como essa menina devia nos odiar, nós que éramos imperdoavelmente bonitinhas, esguias, altivas, de cabelos livres.” (*Ibidem*, p. 7).

Ao final, a narrativa projeta-se para uma das vertentes da literatura cujo enfoque é a criança que sai da meninice para entrar na adolescência. Os acontecimentos levam as personagens a serem enredadas num ritual que as precipitam para o mundo dos adultos, pois a jovem descobre-se não mais criança. Percebe-se o desdobramento temático vinculado às teorias freudianas sobre a sexualidade latente, posto o livro transformar-se em um

objeto de desejo. Ele é embalado na rede com a jovem tendo-o entre os braços, depois das provações decorridas para consegui-lo, só poderia ensejar, como em alguns contos de fadas e as *bildungsroman*⁴ – romances de formação –, o crescimento da personagem na sua saída da fase de criança para a adolescência: “Não era mais uma menina com um livro: era uma mulher com o seu amante.” (LISPECTOR, 2020, p. 10).

Seguindo o entendimento de Isabel Lopes Coelho (2020, p. 5), de que “a imagem da criança no século XIX por meio da literatura varia de país para país, de cultura para cultura, de momento político para momento político [...]”, cabe-nos referir duas outras autoras portuguesas, cujas personagens são meninas. Suas concepções temáticas fogem do modelo construído pelos românticos e se aproximam deveras dos textos de Clarice Lispector e de Maria Teresa Horta, por diversos pontos: Lídia Jorge, *A instrumentalina*, e *Os olhos de Ana Marta*, de Alice Vieira. O primeiro é um conto publicado em livro para “adultos”, posteriormente reeditado para “jovens”; o segundo, é um romance infantojuvenil. Portanto, pensou-se em um público específico de leitores em ambas as situações; porém, é impossível vislumbrar esse limite de ser para jovens e/ou adultos, por causa da elaboração temática ou dos expedientes expressivos e retóricos utilizados em ambos.⁵

Algumas percepções pertinentes sobre a leitura do livro, no que concerne à personagem principal, leva-nos a confirmar que estamos diante de uma das divisões de estudo da literatura cujas personagens são crianças. Maria Cristina Soares de Gouvêa (2007), pensando na criança como ator social, e na infância enquanto categoria de análise, defende que os textos literários são fontes importantes para o estudo da infância, e os divide, conforme a forma como aparecem representadas, em: literatura infantil, literatura adulta, textos memorialísticos, diários, os registros orais e imagéticos presentes em programas radiofônicos e televisivos, esse último não é fonte literária, mas, para os propósitos de visitação às fontes, vale como exemplo para a pesquisadora. No caso do romance *Os olhos de Ana Marta*, sobrepõem-se alguns dos segmentos da matriz proposta por Gouvêa (2007), posto se observar que tais classificações são componentes

⁴ Sobre as teorizações acerca dos *Bildungsroman*, há os trabalhos bem consolidados, no Brasil, de Wilma Patricia Mazardi Dinardo Maas: **O cânone mínimo: o Bildungsroman na história da literatura** (2000); Marcus Vinicius Mazzari: **Labirintos da aprendizagem: pacto fáustico, romance de formação e outros temas de literatura comparada** (2010) e **Romance de formação em perspectiva histórica** (1999). Em Portugal, há, entre outras publicações, a de Jorge Vaz de Carvalho: **Jorge de Sena: Sinais de Fogo como romance de formação** (2010).

⁵ De acordo com Isabel Lopes Coelho: “A total separação no campo da crítica literária entre textos ‘para crianças’ e ‘para adultos’, historicamente, gerou uma falsa ideia de que a literatura infantojuvenil seria uma subcategoria literária, algo até de menor valor. Os esforços contemporâneos em alçar as narrativas para crianças e jovens ao *status* de ‘literatura’ se apoiam justamente no argumento de que ‘livro não tem faixa etária.’” (COELHO, 2020, p. 124).

importantes de análise, principalmente no que se refere à recorrência da memória, não da escritora, mas da menina, para recompor seu lugar na família. Assim sendo, não estamos partindo dos princípios que norteiam a escrita memorialística, literatura para adultos ou para crianças, como foi explicado na nota de rodapé, o que está em jogo no texto é o formato da narrativa, que leva às problematizações de fundo: o emudecimento da menina, os seus medos, o sentir-se adotada e as suas implicações, a perspectiva sobre a qual ela vê e elabora os fatos, a importância da recriação de fantasias típicas dessa idade – o imaginário criado, presentes nas contações de histórias de Leonor, os olhos que veem os outros: a mãe, o pai, Leonor e a irmã morta, por fim, o papel da memória para a construção da identidade (quase) perdida:

Em *Os Olhos de Ana Marta*, a construção da identidade do sujeito requeria um discurso da desconstrução e da reconstrução da imagem da família, a partir de um trabalho de dissecação do passado mais ou menos remoto, efectuado por uma memória analítica. A escrita rearticula os fragmentos dessa memória e estabelece uma ponte com o passado próximo ou mesmo com o presente. Recorre-se por isso, como já foi dito, a procedimentos típicos da escrita memorialista e da narrativa pseudo-autobiográfica [...]. (GOMES, 1999, p. 42)

No caso, acompanhando o que teoriza Gouvêa (2007), os autores, ao usarem esse expediente, fazem-no com o fim de resgatar alguns elementos da visão da menina, por meio da anamnese. Assim, ela reconstrói a identidade pela descoberta de informações negadas durante seus treze anos: quem é a Outra-Pessoa? Quem é ela, a narradora? Que mistérios envolvem sua família? Por que a mãe não se dirige a ela pelo nome? Ou seja, estamos lidando com uma narrativa cujo veio norteador é uma faceta da identidade perdida, e que será resgatada à medida que esses mistérios forem resolvidos.

Já no conto “A instrumentalina”, a narradora, já adulta, retorna à infância por meio de sua reminiscência para refazer os momentos felizes e importantes para o seu crescimento pessoal, momentos esses passados na casa dos avós e onde conheceu o amado tio. A narração começa no presente da enunciação, no qual a narradora, sem nome, está sentada no bar do Royal York Hotel, em Ontário, no Canadá, à espera do tio querido, depois de longos anos sem se verem; depois passa para o tempo pretérito; nesse momento, ali sentada, ela recorda a história que nos conta. Ela narra o que aconteceu no passado, no sul de Portugal e, ao final do livro, retorna ao lugar onde estava esperando-o, fechando-se assim o círculo narrativo. Ao contrário de *Os olhos de Ana Marta*, esse conto foi publicado primeiramente em livro para adultos, pois fez parte do livro *Marido e outros contos* (1997), depois foi reeditado para jovens. Voltamos àquela abordagem romântica da infância como tempo que deveria ser de magia e de felicidade, apesar de terem ocorrido dissabores aqui,

por exemplo, quando jogam a bicicleta do tio no poço para que ele não vá embora. Porém, quem fez isso foram as cunhadas dele, portanto, pessoas adultas: “Mas seu desgosto foi sobretudo intenso quando percebeu que as suas quatro cunhadas, dois dias antes, haviam recebido cada uma delas sua meia libra de ouro.” (JORGE, 2016, p. 36).

A história, ao desdobrar-se, também dialoga com as propostas de Gouvêa (2007) e com Mata (2015). No primeiro, é possível novamente questionar o que é literatura para adultos e para o público infantojuvenil. Por vezes, *A instrumentalina* parece um diário, visto ser um texto narrado a partir da memória da menina, como se ela tivesse anotado os acontecimentos que nos narra. No segundo, retomam-se as prerrogativas de a criança aparecer na literatura como tema, conceito e como poética, pensamento desenvolvido por Anderson Luís Nunes da Mata (2015). Como tema, a infância é referida de forma verossimilhante às personagens que enfoca. Segundo ele, a infância “é vista de fora, seja pelo viés da nostalgia, da denúncia ou do estranhamento.” (MATA, 2015, p. 15). Enquanto conceito, tem-se um significante (livro) a reportar-se a vários significados, porém, com a infância sendo resgatada na qualidade de algo inocente e romântico. Na impossibilidade de a existência da fala da criança estar presente e/ou ser ouvida, o que é anunciado no texto é uma adulta de um lugar enunciativo no qual se percebe a recriação de algo passado pela narradora, pela reminiscência da infância passada e retomada pela memória. Assim, a significação da representação do ser criança/infância espria-se sobre o objeto cuja voz locutória é outra. Está montada a poética da infância.

Em *A instrumentalina*, narram-se as experiências da menina no tempo presente, retomando o passado; e a sua complexidade dá-se em vários momentos da narrativa. Somente o tio, Fernando, e a bicicleta, a *Instrumentalina*, têm nomes; ela, por ser uma bicicleta, aparece personificada, significando a liberdade e a rebeldia do tio. Somente ele, a bicicleta e as crianças eram realmente livres naquela narrativa que, por vezes, parece reportar-se ao mundo dos sonhos, parado no tempo. Dessa forma, são duas liberdades: a que sentia o tio, e a das crianças, que podiam desfrutar do tempo da magia, desprendidos de tudo, “pensando nessas tardes, não me lembro de qualquer constrangimento.” (JORGE, 2016, p. 15). O conflito entre os familiares, igualmente está presente, como ocorre em *Alice Vieira* e em *Maria Teresa Horta*. A diferença é que, nesse conto, a dissensão ocorre entre pai e filho, ao contrário das outras duas narrativas, cujo foco das desavenças é entre as meninas e as suas mães, salvo, por exemplo, nos contos “*Estrela*” e “*Transformação*”, de *Maria Teresa Horta*, nos quais os conflitos ocorrem entre a criança e o pai.

Em “*A instrumentalina*”, o pai de Fernando é a figura do patriarca que quer todos

sob seu controle; contudo, o dono da bicicleta, no geral, consegue escapar do pai e das suas cobranças. Ele é o mais livre dos filhos, é fotógrafo e corredor de bicicleta; os outros partiram para a guerra e deixaram as esposas aos cuidados do pai de Fernando. São mulheres infelizes, que guardam os choros para debulhá-los quando ninguém está por perto. Assim, o avô exerce o poder sobre os habitantes da casa:

O avô falava mas não se erguia do assento nem para alcançar um púcaro de água. A sua mobilidade possuía alguma coisa de fatal que enchia a casa, conferindo-lhe uma sombra de prisão. Mas o nosso tio era diferente, pois podia fugir de tudo e de todos, correndo pelas estradas, e por vezes, levando-nos consigo. (JORGE, 2016, p. 21)

Nas narrativas de Maria Teresa Horta, a divisão a partir das fontes propostas por Gouvêa (2007) não é tão explícita, haja vista a densidade delas, principalmente ao pensarmos nos contos “Perdições”, “Lilith”, “Transformação”, “Maria do Resgate”, “Fatal”, “Eclipse” e “Lupina”, porque nessas narrativas o real representado foge do aspecto verossímil, que está presente no romance de Alice Vieira. Ainda que existam mistérios que perpassam a vida da narradora Marta, que o leitor ficará sabendo ao final do texto, o que está posto é factível: vemos a casa fantasmagórica, na qual alguns espaços são interditos, fechados à chave. Existem marcos espaço-temporais da trama, que remetem ao mágico: “[...] aqui anoitece sempre mais cedo do que em qualquer outro lugar [...]. Embora os relógios, distribuídos pelas várias mesas das salas e dos quartos, indiquem as sete da tarde [...]” (VIEIRA, 2005, p. 47), e há poucas pessoas no convívio familiar: a madrastra da mãe e a meio-irmã, Conchita, o pai e a empregada contadora de estórias, Leonor. Essa situação leva a menina a se perguntar o porquê de a sua família ser tão diferente das demais. Marta, à maneira de Maria do Resgate, do conto homônimo de Maria Teresa Horta, era uma menina estranha, pois tinha febres que a prostravam, surgidas sem ninguém saber o porquê. A melhor amiga de Marta:

Lumena tinha uma família normal, chamava mãe à mãe, avó à avó, algumas palavras pouco simpáticas ao irmão, e nunca entenderia porque eu precisava das febres, como só quando elas apareciam é que Flávia parecia lembrar-se de mim, e como era bom, pelo menos, uma vez por ano, as pessoas olharem pra mim, e terem medo que eu pudesse morrer, e pensarem na falta que eu lhes poderia fazer. (*Ibidem*, p. 99).

Em ambos os contos, podemos inferir que o motivo das febres que acometiam as personagens era resultado de suas solidões e do desejo de serem vistas pelas mães. Apesar de, no caso do conto de Horta, não aparecer relatado explicitamente, ao final da narrativa, os motivos pelos quais a personagem ardia. O que ficamos sabendo é que Maria do

Resgate abria as portas aos anjos, sentia que tinha uma infância impossível, pois a mãe sempre a deixava sozinha:

Não sei porque ardo;
já em criança incandescia. E abria a porta aos anjos, quando me chamavam pelo nome que só eles e a minha mãe me davam:
– *Maria do Resgate!*
Aproximava-me sonâmbula, na minha «*infância impossível*», sonsa no deslize emudecido dos pés nus ao longo do soalho, a entreabrir-lhes uma nesga, uma fresta, uma réstia de porta por onde eles se esgueirassem, num fuso de luz, num fuso de versos, num fuso de mágoas...
(HORTA, 2014, p. 185)

Nessa “infância impossível” de Maria do Resgate, existe um forte componente psicológico, decorrente do fato de a mãe deixá-la sozinha à noite, e a despeito de ser “corsária” e desbravar os mares, fazer contrabandos de pedras preciosas, não protegia a menina dos ataques dos anjos a partir do final das tardes. Sim, porque, segundo ela, os anjos são seres cruéis, que a intimidavam: “[...] aninhada no chão a um canto do quarto, apesar de não os escutar nem ver, sentia-os ávidos e avaros, etéreos e cruéis, debruçados sobre mim, a examinarem-me...” (HORTA, 2014, p. 183). São anjos presentificados por meio dos sentidos da menina. Ela ouve os cícios dos lábios deles, sente as carícias das asas a roçarem-na e os lábios na sua nuca. À noitinha, Maria do Resgate ficava mais aflita, pois, pela descrição feita, asas nasciam-lhe nas costas, a partir de “oblongas manchas rosadas [...], manchas que continuavam a aparecer-me nas costas, em cada ombro, em cada omo-plata, como se cortassem a pele, me brotassem do corpo [...]” (HORTA, 2014, p. 182).

“Maria do Resgate” é um dos contos nos quais situações inusitadas ocorrem, colocando as infâncias das meninas de ponta cabeça. A galeria posta anteriormente, “Perdições”, “Lilith”, “Transformação”, “Maria do Resgate”, “Fatal”, “Eclipse” e “Lupina”, remete-nos às atmosferas sobre as quais os textos são desenvolvidos, dando-nos conta de que existem outras peculiaridades a serem verificadas, principalmente a ocorrência de características que as vinculam às narrativas fantásticas. Essa presença far-nos-á concluir, entre outras coisas, que a infância, nas referidas narrações, não se desenrola e/ou se constrói sob o enfoque do mundo da fantasia, como o concebemos. Percebe-se, no conto referido, a alegoria de abusos sexuais que podem estar ocorrendo com a menina, pois o “anjo” poderia não ser o que pensamos, haja vista a menina sentir os seus beijos, esperar bênçãos de proteção, que não aconteciam, ser deixada sozinha pela mãe e o fato de não sabermos, afinal, porque ela precisa de resgate. Na visão mágica do mundo das personagens, há um universo povoado não de princesas, seres encantados, fadas ou duendes. Há, sim, a presença de bruxas, feiticeiras, anjos rebeldes, selvas, onde habitam feras e adivinhas.

Nos seus mundos impossíveis ou possíveis são travadas batalhas que projetam os seus inconscientes a situações inusitadas. Isso nos remete à classificação de “Temas do eu” e “Temas do tu” propostos por Tzvetan Todorov (2004). A escolha de Maria Teresa Horta por esse enfoque fora do usual é algo que está em relação direta com o seu projeto de escrita, que objetiva resgatar figuras que englobem, sobretudo, mulheres injustiçadas cultural e historicamente, a exemplo das feiticeiras, das bruxas e das advinhas; e de mostrar os dois lados dos seres, a exemplo dos anjos, cujas representações fogem do habitual, por não serem representadas apenas como figuras divinizadas, mas mostradas em suas dualidades, conforme ocorre no conto “Maria do Resgate”.

Nas classificações propostas por Todorov (2004), agrupam-se, em torno dos “Temas do eu”, as questões relacionadas às metamorfoses, aos seres sobrenaturais (gênios e fadas), diabos, vampiros, seres considerados especiais, como os loucos. Esses temas são especulares, por isso são chamados “Temas do olhar”, pois neles encontramos, no narrado, espelhos, óculos, lunetas, bem como configuram a forma de olhar para os entes, ver a realidade apresentada. Portanto: “Assentam numa ruptura da fronteira entre o psíquico e o físico.” (TODOROV, 2004, p. 163). Os “Temas do tu” estruturam-se no desejo sexual e nas suas variações, por conseguinte, a relação é mais profunda com o psíquico do homem. Grosso modo, deduz-se que os “Temas do eu” estão em relação direta do homem com o meio social: “O eu significa o relativo isolamento do homem em relação com o mundo que constrói [...]” (TODOROV, 2004, p. 164).

A irrupção do estranho nas narrativas “Maria do Resgate”, “Transformação” e “Fatal” dá-se porque as narradoras se veem em situações que desestabilizam suas relações pessoais com a família, sobretudo com a mãe e com o pai, fazendo-as romperem as fronteiras da realidade posta, numa concordância temática vinculada aos “Temas do eu” teorizadas por Todorov.

Os movimentos das personagens, por esse prisma, forjam-se no sistema freudiano da “percepção-consciência”, daquilo que tudo vê, mediante um olhar peculiar numa:

Percepção do mundo de preferência a uma interação com ele. [...] as obras ligadas a esta rede temática fazem a problemática aflorar incessantemente, e muito particularmente a do sentido fundamental, a visão, a faculdade de ver (“os cinco sentidos que são apenas um, a faculdade de ver”, dizia Louis Lambert): a ponto de podermos designar todos estes temas como “temas do olhar”. (TODOROV, 2004, p. 128).

Por essa ótica, chegamos ao conto “Transformação”, no qual o pai de Dulce enxerga a menina a partir do aparente, não vislumbra o diferente, acostumado que está ao

modelo esperado da infância linear, sem sobressaltos, época da pureza, do sonho, como ocorre com as outras filhas. A infância da personagem é conflituosa e diferente das outras crianças da casa, em razão dessa incapacidade de o pai não conseguir compreendê-la e até sentir raiva do comportamento indiferente da menina com todos que a cercam. Por causa do cenário montado em torno das incompreensões, ele apenas repete, como um mantra: “Esta rapariga é estranha”. A repetição mostra-nos que ele, de fato, não sabia o que fazer com Dulce, ficando enfurecido com os silêncios da menina.

As irmãs de Dulce levam a vida que se espera das crianças, pois são ávidas por brincadeiras; porém, ela não. Na visão da menina, as irmãs não eram perigosas; o pai dava-lhe ânsia de vômito, porque cheirava a formol; a mãe a deixava perturbada por causa dos aromas que lhe vinham do corpo, por lembrarem a volúpia; a avó era o colo quente, que sempre estava à disposição para lhe dar carinho e contar-lhe histórias. Todavia, ela morre, deixando a criança mais solitária ainda; e a mãe vai embora, abandona-os. Dulce não gostava de comer, alimentava-se de pequenas porções, tal qual uma abelha, e tilintava como os cristais.

Da relação conflituosa com o pai, há a irrupção do irreal, do insólito, na narrativa, depois de a menina ler o conto “A selva”, de Ray Bradbury (1920-2012). A partir daí, na narração ocorrem situações que desafiam a realidade aparente, e o leitor vê-se mergulhado na dúvida e se interroga: o que estamos lendo aconteceu ou não? A menina incorpora outra persona, a de “pantera predadora”. Todo o ambiente é mudado inexplicavelmente, e nos vemos dentro de uma selva africana, à maneira do conto de Bradbury, porém com outra nuance social, porque no conto de Ray Bradbury há uma distopia ocorrida por meio da relação dos habitantes da casa com a tecnologia – o aspecto dos elementos intertextuais do conto de Horta e o do escritor americano será retomado no último capítulo desta tese.

No que diz respeito ao conto “Fatal”, Cassandra tinha o poder no olhar; pelos olhos, ela via dentro da alma das pessoas e adivinhava o passado, o presente e o futuro delas. A menina era da mesma categoria das adivinhas, por isso as pessoas tinham medo dela e a condenaram ao ostracismo. E assim como foi feito com a Cassandra⁶ da mitologia, sua voz não era escutada ou compreendida. O conto começa assim: “Era uma menina fatal. De quem as pessoas se afastavam, temendo que as olhassem nos olhos, entrasse dentro delas, para em seguida lhes tomar a alma [...]” (HORTA, 2014, p. 187).

⁶ Cassandra é Filha de Príamo e de Hécuba: “em seu nome misturam-se as desventuras de ver o futuro e a de não ser acreditada [...]. É o drama de uma feminilidade que atravessa os séculos com o emblema de sua palavra inútil, e de sua voz não escutada”. (ROBLES, 2006, p. 135).

O fatal em Cassandra está estabelecido na inevitabilidade do que consegue alcançar com os olhos, em virtude de eles a fazerem enxergar mais do que as outras pessoas conseguiam vislumbrar. Como ser diferente, somente resta a ela a tragédia da própria existência desapegada de tudo e de todos. Entretanto, a menina reanimava-se, ganhava vivacidade e tinha a vida renascida, mesmo quando adivinhava a própria morte, ao tocar nas pedras vermelhas “escarlates, carmesins, cinabres”, tons de vermelho que remetem ao sangue, portanto, à vida. Todavia, em oposição, ela prefere estar no escondido da floresta, que, nesse caso, tem a imagética relacionada ao negativo, pois lá havia galhos quebrados, lodo, lama, enfim, “abelhas apagadas, traídas e assassinadas pela própria sede.” (HORTA, 2014, p. 188). A descrição feita de Cassandra pelo narrador, de forma subjetiva, é pessimista e estranha: “Cassandra era uma menina esquivosa, *com a lividez das pedras dos altares*, de quem as pessoas se afastavam, supersticiosas [...]” (*Ibidem*, p. 190, grifo nosso).

A infância da personagem restringia-se a ter de lidar com os conflitos que a cercavam, procecentes dos poderes que tinha. Por ser da mesma condição das feiticeiras, por ver vultos de bruxas, gostar de estar em lugares ermos a ver a lua, a chamavam de maluca. A criança é renegada, por isso, só acha consolo nos lugares mais afastados de todos: no mar e na floresta. Eles a salvavam de suas angústias e dos olhares do povo. Essa forma de exclusão tem sido feita sistematicamente ao longo da história da mulher, sempre que a vinculam ao estranho, ao que não encontra verossimilhança com o real, como é o caso de Erzsébet Báthory (1560 – 1614), cuja história é cercada de mistérios, um dos quais é de ela ser chamada “A condessa sangrenta”, porque a acusavam de beber e de se lavar com sangue de jovens, por isso é associada ao vampirismo. Daí a condição da tragédia que cerca a figura de Cassandra, porque a sociedade tende a extirpar e a perseguir as mulheres ditas loucas, as “da mesma condição voada” (feiticeiras, bruxas e as acusadas de serem vampiras), há muito tempo. Consoante Silvia Federici (2017) “embora a caça às bruxas estivesse dirigida a uma ampla variedade de práticas femininas, foi, principalmente devido a essas capacidades – como feiticeiras, curandeiras, encantadoras ou adivinhas – que as mulheres foram perseguidas.” (FEDERICI, 2017, p. 314).

As práticas mencionadas por Federici (2017) são a curanderia, a previsão do futuro, a feitura de poções mágicas etc. Conseqüentemente, não é de estranhar o comportamento da comunidade em relação a Cassandra, pois ser adivinha e ser da qualidade das mulheres “voadas”, só restava a ela o infortúnio da não aceitação. Teve o mesmo destino da não convivência social pensada para uma criança, a personagem do conto de João Guimarães

Rosa, “A menina de lá”, do livro *Primeiras Histórias* (2001). À semelhança de Cassandra, Nhinhinha também era “avoada”, pela indiferença aparente com que via as coisas ao redor, não necessariamente igual ao sentido dado a Cassandra, posto as personagens serem diferentes no elemento divinatório, pois a personagem de Guimarães Rosa fazia milagres e deixava a família com medo, a ponto de não quererem que ninguém soubesse o que a criança era capaz de fazer, por causa do “extraordinário da coisa” (ROSA, 2001, p. 70). O que se depreende é que a infância como as de Nhinhinha e de Cassandra é impossível no mundo real, posto fugirem da realidade factível. Restando-lhes o infortúnio (talvez) de não viver neste mundo: “E, vai, Nhinhinha adoeceu e morreu [...] Santa Nhinhinha.” (ROSA, 2001, p. 72). Vê-se, pois, que não são pessoas comuns, porque se movem e são capazes de ver e sentir outros planos, transitam entre o visível e o invisível do mundo e das coisas. Pelo olhar, pela observação e pela expressão dos gestos e falas, Nhinhinha apropriava-se do que desejava, ou seja, ao verbalizar seus quereres, os milagres aconteciam. Queria a vinda do sapo, ele aparecia; deseja a “pamoninha da goiabeira”, e quem a vendia surgia do nada à sua porta; da mesma forma ocorreu com o sabiá e com o arco-íris: “Aquilo quem entendia? Nem os outros prodígios que vieram se seguindo. O que ela queria, o que falava, súbito acontecia” (ROSA, 2001, p. 70); Cassandra, por seu turno, olhava por entre as pessoas e adivinhava-lhes “a saúde, ou a morte, que sempre rondava a tentar cercar todos os que nascem.” (HORTA, 2014, p. 192).

À Cassandra restou a tragédia, uma vez que o conto encerra-se invocando a morte da personagem Ofélia, da peça *Hamlet*, de Shakespeare (Ato IV, Cena VII)⁷. Mais do que apenas mencionar, a cena reporta-se à plasticidade do episódio, dado que a criança mergulha na água do rio e somente vemos o seu cabelo a flutuar. À vista disso, temos justapostos, o remetimento ao quadro “*Ophelia*”, do pintor John Everett Millais (1829-1896) e ao fragmento do texto de Shakespeare referido acima. Esse mesmo quadro é repetido

⁷ “Há um salgueiro que se debruça sobre um riacho//E contempla nas águas suas folhas prateadas// Foi ali que ela veio sob loucas guirlandas//Margarida, ranúnculo, urtiga e essa flor// Que no franco falar de nossos pastores recebe//Um nome grosseiro, mas que nossas pudicas meninas//Chamam pata de lobo. Ali ela se agarrava// Querendo pendurar nos ramos inclinados //Sua coroa de flores, quando um ramo maldoso //Se quebra e a precipita com seus alegres troféus//No riacho que chora. Seu vestido se desfralda //E a sustenta sobre a água qual uma sereia; //Ela trauteia então trechos de velhas árias, // como sem perceber sua situação aflitiva, //Ou como um ser que se sentisse ali //Em seu próprio elemento. Mas isso durou pouco. //Suas vestes, enfim, pesadas do que beberam, //Arrastam a pobrezinha e seu doce canto expira //Numa lodosa morte...” (Tradução de Antonio de Pádua Danesi. In: BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 84.)

no conto “Estrela” com maior tragicidade, devido à representação ali ser mais forte, porquanto a menina ser vítima de estupro e se afogar no rio por isso. Em “Fatal”, não ficamos sabendo ao certo se a menina se afoga de propósito ou se a intenção é apenas, ao entrar na água, limpar-se “das contaminações, das nódoas da angústia, das manchas do mal.” (HORTA, 2014, p. 194). Apesar disso, por um lado, a atmosfera da tragédia está anunciada na referência à cena do afogamento de Ofélia, podendo nos dar a chave de que, o que ocorreu com uma, poderia acontecer com a outra. Por outro, no fechamento da narrativa está escrito “Da condição da tragédia” (HORTA, 2014, p. 195), o que nos remete diretamente a uma das condições da tragédia grega, que é a morte, posto que “a tragédia não é apenas a representação da condição humana, mas a mais profunda apresentação da relação do homem com a morte no limiar de sua representação.” (TIBURI, 2010, p. 311).

Outro modelo de infância está presente nas meninas Erzsébet e Carlota Joaquina. Pela metaficção historiográfica, na acepção dada por Linda Hutcheon (1991), somos postos diante dessas duas personagens históricas de *Meninas*. Maria Teresa Horta possibilita-nos problematizar fatos históricos por outro ângulo; no caso, são representadas as infâncias de Erzsébet e de Carlota Joaquina. A partir da elaboração ficcional das duas personagens, é plausível sobrepor a ficção e a realidade concreta presente em biografias e nos estudos históricos feito sobre ambas. Ainda segundo Hutcheon (1991), tanto a literatura quanto a história partem de figurações verossimilhanças e possuem construções linguísticas próprias “altamente convencionalizadas em suas formas narrativas [...]; e parecem ser igualmente intertextuais, desenvolvendo os textos do passado com sua própria textualidade complexa.” (HUTCHEON, 1991, p. 141). Assim, a ficção permite dar uma nova visão sobre a história oficial, nesse caso, interessa-nos, para essa investigação, o conto Erzsébet, porque Carlota Joaquina será analisada no item 3.2 e 3.3 da tese.

Maria Teresa Horta, por meio da conexão e/ou verossimilhança entre a história de Erzsébet e as “histórias” narradas sobre ela, ficcionaliza a criança e projeta a adulta que conhecemos. O conto é narrado por dois pontos de vista congruentes, pois a escritora busca na história de Erzsébet Báthory, presentes nas mitologias criadas sobre ela e na obra literária de Valentine Penrose, *A condessa Sangrenta*, primeira versão publicada em 2004, as referências para compor a menina Erzsébet. Sabemos disso porque Horta põe, na página 164, uma nota na qual se reporta ao livro acima mencionado. Dessa maneira, a escritora projeta o perfil da mulher adulta na criança que ora nos apresenta “criança arredia, corpo de ossos miudinhos.” (HORTA, 2014, p. 158 -159).

A citação abaixo delinea a mulher que será despertada e o abismo que envolverá

Erzsébet, os quais aparecem fartamente nos registros feitos sobre ela, haja vista ser chamada de condessa sanguinária, dada às práticas de feitiçaria, acusada de vampirismo e de ser malévola com as serviçais:

Orsolya Kanizsay presente nela o abismo, e sem conseguir discernir no vazio da menina o menor laivo de claridade que a sossegue, adivinha a mulher que virá a ser um dia; tendo-a então por aquilo que ainda não é mas nela já desperta, apercebendo-se da cobra pronta a desenrolar-se, preguiçosa no peitinho quase liso, para ir matar a sede no rubi da sua pequena boca. (HORTA, 2014, p. 161, grifo nosso)

Nesse momento, interessa-nos a criança/infância de Erzsébet, posto que outros enfoques sobre a personagem serão dados no subcapítulo da tese, intitulado “A história e a reconciliação com o passado”. A menina foi dada à sogra pela família para ser cuidada e ensinada até contrair matrimônio com o filho dela, Ferencz Nádasdy. De acordo com Claudia Opitz (1990), essa era uma prática comum entre a nobreza e a aristocracia no final da Idade Média, depois que a jovem era prometida em casamento, ela era enviada para a casa da futura sogra. À época, ela tinha onze anos; ele dezesseis. É esse período que a diegese cobre.

A menina sente-se solitária na nova casa, não se ambienta, foge das obrigações pensadas para ela, como aprender línguas, estudar música, ler livros, e se refugia, sempre que pode, nas florestas ao redor. Ela tem um imenso desejo de liberdade, pois é privada de ser criança, e também porque imagina a adulta que virá a ser, detentora, na visão dela, de muitos poderes, ou seja, deseja ser livre para ter poder e fazer o que bem quiser.

Erzsébet, ao burlar as tentativas da sogra de “domá-la”, cria um clima de animosidade entre ambas, ao ponto de Erzsébet fazer porções para envenená-la; porém, Orsolya recusa “[...] as infusões de cidreira e de tília que ela serve em taças fumegantes, nas quais se descortina o mestiço sabor de beladona. Ciguë⁸.” (HORTA, 2014, p. 163).

Nessa relação desigual, posto Erzsébet ser ainda criança, a futura sogra cuida dela sempre com muita desconfiança e rigor, desde o primeiro dia em que a menina chega a casa, porque, como referido antes, percebe nela algo que foge da sua compreensão, principalmente porque ela chega durante uma tempestade, a preannunciar que algo de ruim poderá acontecer: “Ela chegara no meio da tempestade, trazida pela rica carruagem de seu pai, nela detectara o negrume, o verrume insuportáveis.” (HORTA, 2014, p. 155). A narrativa detém-se, na maior parte do texto, nos lugares onde Erzsébet gosta de estar. São ambientes sombrios, escuros, de onde as feras a espreitam, habitam as feitiçarias, os vampiros, os lobos, as bruxas, enfim, seres

⁸ Um dos nomes vulgares para a cicuta, tipo de planta venenosa, de acordo com o dicionário terminológico bilíngue para plantas. (Disponível em: <https://www.esalq.usp.br/d-plant/node/3074>).

noturnos. Por isso, a natureza da menina está mais perto da “matéria orgânica, da placenta das crias, da seiva e das silvas, das avencas, dos ciprestes, onde acoberta o coração descompassado nas escuridades dos húmus.” (HORTA, 2014, p. 161).

Por esse perfil, contradizendo o esperado para uma criança, Erzsébet jamais terá afinidades com fadas e com as histórias de encantamento próprias das elaborações simbólicas pensadas para as meninas da idade dela. A sua relação é feita com as feiticeiras e com as bruxas; essa contradição é uma transgressão temática de Maria Teresa Horta, porque a criança não necessariamente precisa ter o formato mental de todas as outras, por um lado; por outro, o vínculo com esses entes significa os prenúncios do que se tornará a adulta Erzsébet Báthory.

A exemplo das meninas dos contos “Fatal” e “Estrela”, “Erzsébet” foge para a floresta quando sua realidade a sufoca. Assim também acontece com Dulce, do conto “Transformação”, porém sua fuga dá-se no nível psicológico. Isso é importante, porque a floresta, na elaboração dos contos de fadas, é o lugar do encantamento e do desencantamento. Nas meninas de Horta, só é possível o desencantamento, porque na infância das personagens há muitos conflitos, fruto de suas relações familiares. É nela (floresta) que ocorre o esgarçamento das situações vividas, porque esses espaços não são capazes de desfazer as tensões, apesar de ser por isso também que elas fogem. Desse modo, a floresta representa para as personagens a mesma simbologia presente nos “jardins secretos” de *O Jardim Secreto*, de Frances Hodgson Burnett (1849 – 1924), ou ainda com a ideia da “Terra do Nunca”, de Peter Pan, de 1904, de James Matthew Barrie (1860 – 1937), porque, assim como nesses textos, as meninas de Horta, ao fugirem, fazem suas conexões “com sua fantasia interna, com seu bem-estar, como seus mundos possíveis” (COELHO, 2020, p. 135), contudo, às avessas, já que, nas narrativas citadas, a infância e os conflitos vividos pelas personagens são outros, vinculados mais ao mundo da magia e do encantamento.

Chegamos, finalmente, ao ápice do interdito da infância representado no livro *Meninas*: a violência sexual sobre a personagem Estrela, praticada pelo próprio pai. Concordamos com Mata (2010), quando diz ser a sexualidade infantil tema polêmico na literatura. Diríamos mais: a representação literária desse tema é um tabu, porque o corpo da criança é sagrado. Porém, em “Estrela” e em “Maria do Resgate”, ele (corpo) é violado. Na primeira narrativa, pelo pai da personagem; na segunda, não ficamos sabendo por quem. O fato é que, nos casos de violência sexual cometida contra os próprios filhos, segundo Heleieth Saffioti “o pai continua sendo o grande vilão, devorando sua própria

prole” (SAFFIOTI,2015, p. 21). O formato mental do pai, no que se refere ao controle exercido sobre Estrela, são desdobramentos das violências praticadas sobre o corpo da mulher, do fato de que ela tem sido objetificada sistematicamente pelo sexo oposto e do resquício de um sistema de poder e de dominação do masculino sobre o feminino, enfim, do patriarcado:

A ideologia patriarcal existe há cerca de 5 mil anos e sua história se confundiu com o da própria civilização humana. Essa estrutura fomentou a sujeição física e mental, restringiu a sexualidade e cerceou a liberdade feminina. O patriarcado colocou a mulher submissa ao homem. O corpo feminino não pertencia mais à mulher, e, sim, ao homem; ele, por sua vez, a possuía quando fosse a hora, ou melhor, quando decidisse. (ROCHA, 2009, p. 49)

Estrela tem sua infância roubada, devido aos estupros sucessivos que sofre do pai. A relação de poder que ele exercia sobre ela está diretamente associado ao controle da sua sexualidade. A menina rezava para que o pai não fosse ao seu quarto depois do jantar:

Horas antecipadas por sorrisos turvos, demorados olhares de lâmina de que só ela se apercebe, tremura leve das narinas estreitas, e o áspero arrenhanhar dos lábios a descobrir os dentes que lhe parecem de lobo, numa adivinhada ameaça muda. Como se visse o espinho, antes de ele se ir enterrar na sua carne viva. (HORTA, 2014, p. 278).

Os sentimentos que Estrela nutre pelo pai, como não poderia deixar de ser, na situação narrada, são de medo, ao associá-lo à simbologia negativa do lobo, figura notívaga, que aparece sorrateiramente e regularmente no seu quarto, sempre à noite. Portanto, ele é uma ameaça à vida dela, pois ele a espancava e a maltratava. Até conseguir possuí-la com furor, ela era “espancada, apalpada e forçada a despir-se e acariciá-lo, a lambê-lo para em seguida ser possuída à força.” (HORTA, 2014, p. 294). Ninguém a ajudava, apesar dos sinais deixados de que precisava de socorro: a criada se queixa à mãe dos sangues inexplicáveis deixados no lençol da menina, a mãe fazia de conta que não via sua magreza aparente sem motivo nenhum, ela se esconde de todos para não mostrar as marcas da violência. Por não suportar mais a luta solitária contra as investidas do pai, Estrela afoga-se no rio.

A violência sobre crianças é um exemplo, dos mais cruéis, de desvio da infância perfeita, que tem como uma das bases a proteção. Essa concepção burguesa de infância, cuja virada epistemológica, segundo Ariès (2016), deu-se a partir de um sentimento novo sobre a educação das crianças, a partir do século XV, e atinge o ápice no século XVIII, quando elas começaram a ir aos colégios. Para o autor, outros fatores contribuíram para esse novo olhar sobre a criança, como o fabrico de brinquedos próprios para elas e a

presença da família, de forma sistemática, nas suas vidas, porque, antes do século XV, não havia um vínculo duradouro com a família, haja vista as crianças serem dadas aos cuidados de famílias diferentes das suas, com o fim de serem aprendizes. O sentimento resultante do novo modelo de educação⁹ aproxima-se mais do sentido da infância que temos hoje em dia, “como se a família moderna tivesse nascido ao mesmo tempo que a escola.” (ARIÈS, 2016, p. 159). Aliado ao cuidado da família, temos ainda que sobre a criança pairam pontos de vista que concebem a infância como a época da inocência, da alegria e da idealização, concepção herdada do iluminismo/Romantismo, que via as crianças como seres inocentes, e que os adultos deveriam dar-lhes alguma direção, posto serem incapazes de se tornarem cidadãs altruístas sozinhas. Com exceção de alguns teóricos¹⁰, que não assentem de forma geral com as ideias de Ariès, há a concordância de que a infância é uma “invenção” moderna: “Ariès reúne, com certo fôlego, apesar das inúmeras críticas, a ideia de que a infância é uma construção social da Modernidade, consolidada principalmente no século XVIII.” (ABRAMOWICZ, 2014, p. 465).

Os modelos de infância e/ou criança problematizados no livro *Meninas* afastam-se do modelo da proteção desmesuradas das crianças. Os universos sobre os quais as personagens movimentam-se perante situações tensas, resultantes dos comportamentos dos adultos, que as tragam e as transportam para situações psicológicas capazes de projetá-las para além das situações vividas no cotidiano, levando-as às clausuras de suas mentes. Os conflitos são causados por esse isolamento no nível mental, posto que as meninas se fecham sobre si e criam realidades paralelas para afugentar os sofrimentos oriundos da não visibilidade sentida, mas do que presentificada, porque seus sentidos estão modificados pela dor causada do abandono da mãe e da incompreensão do pai.

Zuzana Aurélia Ovšonková (2018), em estudo que analisa as personagens Erzsébet, Carlota Joaquina e Branca, esta última do conto “Branca de Neve”, percebe que há motivos recorrentes nas narrativas nas quais essas meninas figuram: o abandono e a

⁹ Na Idade Média, a educação das crianças era feita em comunhão com os adultos. A partir dos “sete anos, as crianças viviam com outra família que não a sua.” (ARIÈS, 2016, p. 159). Ainda segundo o teórico, nas classes mais abastadas, “a família se confundia com a propriedade e o patrimônio, a honra e o nome” (*Ibidem*). Nesse caso particular, lembremos que a personagem Erzsébet, do conto homônimo, discutido antes, foi dada à sogra para que essa cuidasse da sua educação, inclusive formal, antes de ela casar com o filho dela (Ferencz Nádasdy), porque a menina fazia parte de uma relação de poder que envolve outras questões, não exatamente vinculada ao sentimento familiar. Ocorre a mesma situação de Erzsébet com Carlota Joaquina.

¹⁰ Atinente às discordâncias sobre as teorias de Philippe Ariès, bem como outras visões sobre a temática, ver os textos: **A infância como objeto da história: um balanço historiográfico**, de Douglas de Araújo Ramos Braga (2015); **A Infância**, de Peter N. Stearns (2006); **História da Infância Sem Fim**, de Sandra Mara Coraza (2004), entre outros autores.

solidão; a opressão e o desejo de liberdade. As meninas têm desejos de liberdade e lidam, sem apoio dos entes queridos, com a solidão, que as levam ao silêncio e ao desenraizamento, posto estarem sempre à procura de um caminho que as guie. Esse sentimento fica claro no final do conto Erzsébet, no qual a menina não sabe sua origem, nem para onde vai, perdida que está no meio de conflitos que igualmente fundem às outras personagens, como personagens uma das outras. Cassandra, do conto “Fatal”, é uma menina miudinha, desapegada das pessoas, que via o que não gostaria de ver no ser humano: seu passado, presente e futuro, é da mesma condição das feiticeiras e das bruxas. Então ela se refugiava nos livros. Dulce, do conto “Transformação”, é considerada estranha pelo pai, porque ela tilintava como cristal e se escondia de todos; ela tem o mesmo fetiche por livros: “olhos de corça arredia. Debruçada nos livros” (HORTA, 2014, p. 173). Maria do Resgate abre as portas aos anjos, sente asas crescerem nas costas, ardia sem saber o porquê, tinha a infância impossível, era consciente da sua solidão, pois a mãe abandonava-a todas as noites para viver aventuras inimagináveis, mas não conseguia ou queria protegê-la dos anjos terríveis que a acoassavam ao cair da noite. Seriam anjos mesmo? Ou homens que a visitavam para tirar-lhe a infância?

A infância representada nesses contos, raramente aparece como positiva para as meninas. São ocasiões lembradas de momentos de felicidade fugazes na recordação dos momentos vividos ao lado da mãe, como nos passeios feitos pelo cais de Lisboa, no conto “Efêmera”; nas iguarias que a avó fazia, como o doce de ambrosia, do conto “A Ilha”, das lembranças que tinha da avó, são positivas. Na outra ponta, as relações são de enfrentamentos negativos com a mãe, com o pai e com a madrasta. Por esse motivo, elas têm o desejo de liberdade e, por isso também, fogem para lugares isolados, lúgubres, ermos, longe de todos, solitárias. Por vezes, o espaço de fuga está na própria casa, mas, de qualquer forma, eles são penumbrosos ou escuros. Destarte, a fuga, em qualquer um dos casos, representa o esgarçamento das situações vividas e impossíveis de serem resolvidas por elas.

As representações da infância, então, se as considerarmos na acepção da perfeição, deveriam ser a do mundo mágico, dos descobrimentos do belo, do sonho, da experimentação do lúdico. Não obstante, em *Meninas*, ela se transforma numa estereotipia que, às vezes, estende-se ou projeta-se para um mundo desarrazoado, duvidoso, estranho e perigoso para as personagens.

3.2 Controle do corpo e violência

O corpo está no centro de toda relação de poder. Mas o corpo das mulheres é o centro, de maneira imediata e específica. Sua aparência, sua beleza, suas formas, suas roupas, seus gestos, sua maneira de andar, de olhar, de falar e de rir (provocante, o riso não cai bem às mulheres, prefere-se que elas fiquem com as lágrimas) são o objeto de uma perpétua suspeita. [...]. O corpo da mulher não lhes pertence. Na família, ele pertence a seu marido que deve “possuí-lo” com sua potência viril. Mais tarde, a seus filhos, que as absorvem inteiramente. (PERROT, 2005, p. 447)

Nas subdivisões **Genealogia biológica** e **Arqueologia histórico-social** é dito que existe uma unidade composicional em *Meninas* que coloca lado a lado as configurações familiares presentes no livro – mãe, pai, irmãs, avó e madrastas –, com as regularidades discursivas históricas postas ao serviço das escolhas temáticas presentes nas narrativas. Na primeira subdivisão proposta, há temáticas que se remetem ao universo pessoal-familiar das meninas; na segunda, há uma galeria de textos que apontam para as discussões sobre o que foi feito ao longo da história delas. Já vimos, em **O interdito histórico – a infância**, que na circularidade da história há um modelo de infância para os meninos e outra para as meninas. No geral, as meninas-mulheres sofreram mais com a norma da divisão pelo sexo, pois esse modelo serviu para segmentar o pensamento dualista de que o homem é forte, portanto, superior; e a mulher é fraca, inferior. Reafirma-se, desse modo, a ideia de masculinidade associada ao poder e à dominação, algo que tem servido para corroborar as violências e as subordinações sofridas pelas mulheres nas suas casas e fora delas.

Para o **Controle do corpo e violência**, explorar-se-á a tese de que o corpo da mulher e a violência sobre ele está na raiz das também violências sofridas pelas meninas. No entanto, a violência maior explorada na quase totalidade dos contos é a afetivo-amorosa, sobretudo na falta de demonstração de afeição da mãe pelas filhas. Às vezes, essa violência é evocada de maneira cruel, como é o caso da personagem Estrela, no conto de mesmo nome. Os problemas das violências sobre as meninas remetem aos enfrentados por suas mães, pois elas (mães) também são oriundas de movimentos históricos que puseram as mulheres em situações de subalternidade que, de certa forma, põe ambas as personagens nessa circularidade. Nesse caso, o que as unem são os seus corpos a se configurarem como sendo as molas-mestras da expressão do poder que subjuga, exclui e

cria subjetividades e subjetivações enquanto práticas de liberdade. O poder que as mães exercem sobre as filhas, do ponto de vista sentimental, é sentido pelo e no corpo. As meninas angustiam-se por sentirem falta de atenção e carinho da mãe, principalmente, e isso é percebido nos momentos em que perdem os controles de si e convulsionam apopléticas, vomitam, têm febres, tilintam feito cristais, esquivam-se e desapegam-se de todos, desejam matar a mãe e o pai.

Seguindo o pensamento Bordo (1997), ao se referir às doenças que atingem o corpo das mulheres, como a anorexia, ela expõe que as desordens e os sintomas dessas doenças são sentidos no corpo, assim também ocorre com as meninas, posto elas sentirem nos próprios corpos as violências por que passam, sendo elas físicas ou simbólicas. Por esse motivo, ele (corpo) possui uma textualidade e ser do mesmo modo “um lugar prático direto de controle social” (BORDO, 1997, p. 19), isto é, o corpo muito magro de uma modelo, por exemplo, pode levar-nos a pensar que ela tem algum distúrbio, como a anorexia; de que a maneira de sentar, de se pronunciar, de ser passiva, dispositivos que são percebidos corporalmente, são motivos para se marcar negativamente as expressões da corporalidade feminina: “Os corpos das mulheres perturbadas apresentam-se como um texto agressivamente descritivo para quem o interpreta [...]” (*Ibidem*, p. 23). Consequentemente, é admissível inferir-se que o corpo das meninas, da mesma forma, possui uma textualidade, cujo desdobramento é o resultado do que elas sentem no nível psicológico e físico, porque o que elas experimentam, do ponto de vista corporal, em alguns contos, são desdobramentos psíquicos causados pelo distanciamento que sentem da mãe e da quase inexistência dos pais em suas vidas.

O desequilíbrio causado no corpo das personagens é verificado, entre outros contos, na perturbação da menina Laura, do conto “Eclipse”, quando as coisas balançavam no ar, escadas ficavam tortas, na contenção do choro, ao perceber que a mãe estava indo embora; no conto “Transformação”, no qual a protagonista tilintava como se fosse de cristal; no estupro da menina Estrela pelo pai; nas malvadezas feitas pela madrasta contra a personagem Branca, no conto “Branca de Neve”; com Carlota Joaquina a situação não é diferente, porque a infanta sente as dores até no aperto das roupas que tem de vestir para cumprir as etiquetas do reino, no conto “A Princesa Espanhola” e na violência que sofre na noite de núpcias em “Inocência Perdida”.

De que qual corpo estamos falando? Do corpo tal como aparece na definição dada por Silvana Vilodre Goellner (2019), aquele que não é apenas biológico, que tem sido uma das justificativas do poder do homem sobre a mulher. Esse outro corpo, na

atualidade, é visto a partir das suas polissemias, é um corpo no qual cabem gestos, vestimentas, juízos valorativos, cruzam-se discursos filosóficos, da moral burguesa, das religiões. Aquele que é atravessado por discursos sociais de observância de normas que condicionam o ser mulher na sociedade. Enfim, o corpo é:

[...] produto de uma construção cultural, social e histórica sobre o qual são conferidas diferentes marcas em diferentes tempos, espaços, conjunturas econômicas, grupos sociais, étnicos etc. Ou seja, não é algo dado a priori, nem mesmo é universal: é provisório, mutável e mutante, suscetível a inúmeras intervenções consoante o desenvolvimento científico e tecnológico de cada cultura, bem como suas leis, seus códigos morais e sua linguagem, visto que ele é construído também a partir daquilo que dele se diz. (GOELLNER, 2019, p. 141)

O modo de agir e de sentir das meninas que têm resultados nos seus corpos são ressonâncias do agir das mães e dos pais. É uma relação cíclica que tem como base a mãe e suas vivências cotidianas, desejos não realizados e somatizados nas relações com a família, gerando conflitos. Isso está, do mesmo modo, relacionado à forma como ela se constitui sujeito da história, nas configurações de opressão as quais as mulheres foram/são submetidas especialmente no Ocidente, já que o recorte dos ambientes nos quais se passam os contos é em Portugal. Posto assim, é possível averiguar, na galeria dos contos de *Meninas*, como Maria Teresa Horta elaborou ficcionalmente as meninas de forma a pensar os apagamentos sofridos pelas mulheres. Esse pressuposto é plausível quando o primeiro conto da coletânea é “Lilith” que, no âmbito do mito, foi acusada de subversão sexual, porque requereu para si o direito de se expressar sexualmente igual a Adão e foi castigada à obscuridade e condenada a habitar a parte mais profunda dos oceanos para que não voltasse “a perturbar a vida dos homens e de outras mulheres.” (ROBLES, 2006, p. 35). Na narrativa seguinte de *Meninas*, é remetido a outras mulheres do panteão do mito, entre elas está Eva que, “mesmo sendo-lhe proibida a árvore do conhecimento, ela comeu o seu fruto, aquele que lhe dá a entender a sua condição.” (HORTA, 2014, p. 27).

A que condição é o remetimento da escrita? Segundo o narrado, é a busca pelo ser da mulher, a não condição de submissão e de inferioridade dela. Algo marcado por desígnios calcados pelo e no masculino, desde a ideia de as mulheres serem pessoas imperfeitas, que pertencem à “ordem natural” das coisas, pois a identidade feminina seria baseada nos seus traços biológicos, pensamento que remonta aos gregos (Platão, Aristóteles e Hipócrates), ao discurso da moral cristã, na Idade Média, até mais recentemente com o discurso da histeria feminina, de Sigmund Freud, quem nos pensou e direcionou foram indivíduos homens. O resultado das elaborações mentais feitas por eles é atravessado por outras concepções de dominação do masculino sobre o feminino,

conforme Losandro Antonio Tedeschi (2012): “Essas construções, discursos gestados há séculos, nos chegam através **de mecanismos de poder**, que orientam, disciplinam, geram a vida e o imaginário das mulheres.” (TEDESCHI, 2012, p. 18, grifo nosso).

Reafirmando, de certa forma, o defendido acima, consoante Simone de Beauvoir (1967), a condição de ser mulher na sociedade, sua sexualidade e sua feminilidade, foi/é erigida pela cultura e pela sociedade. Isso é a expressão, entre outras coisas, de que sobre esses conceitos sobressaem-se mecanismos e/ou forças opressoras ditadas há muitas gerações, sobretudo de que ser mulher é uma concepção feita por homens, assim é o homem quem nos definem, quase sempre por meio de critérios binários, pensados em contraposição ao que seria ser um homem: o homem é o sujeito, a mulher é assujeitada; ele é essencial, ela é dispensável; ele é a norma, ou seja, a mulher seria sempre o outro, o objeto, o secundário.

Do dito, confirma-se que há um movimento pendular histórico quando se trata de falar da vida e do corpo das mulheres, ratificando o que está escrito na epígrafe deste tópico “o corpo está no centro de toda relação de poder”. Esse pêndulo tendeu a colocá-las na condição de não sujeito histórico e de subalternidade, porque as informações sobre elas foram sempre dadas a partir das falas e/ou escritos dos homens. Elas foram postas em silêncio profundo, “[...] as mulheres continuam a ser dominadas pela hegemonia masculina, não só no domínio cultural como em todos os domínios sociais” (OPITZ, 1990, p. 354), não obstante muito já ter sido conquistado por elas. Consequentemente, no relato histórico sobre o sujeito feminino, as mulheres foram esquecidas, como se, por serem destinadas à reprodução, posto ser este, durante muito tempo, uma das únicas funções da mulher, elas estivessem fora do tempo ou ao menos “fora do acontecimento” (PERROT, 2005, p. 9). O silêncio a que foram submetidas foi dado a partir dos desdobramentos da dominação masculina imposta pelo sistema patriarcal ao colocar, do ponto de vista conceitual, a mulher subordinada ao homem. Tal conceito já posto antes nesta tese, acaba sendo “útil do ponto de vista da mobilização política”, pois “colocou sérios problemas no que se refere à apreensão da historicidade da condição feminina” (PISCITELLI, 2001, p. 6). Simone de Beauvoir vai um pouco além nessa discussão, ao afirmar que, desde cedo as mulheres são ensinadas a verem os homens de forma grandiosa, num entendimento de que, por terem a força/poder, as suas histórias, de forma naturalizada, pertencem a eles:

Sua cultura histórica, literária, as canções, as lendas com que a embalam são uma exaltação do homem. São os homens que fizeram a Grécia, o Império

Romano, a França e todas as nações, que descobriram a terra e inventaram os instrumentos que permitem explorá-la, que a governaram, que a povoaram de estátuas, de quadros e de livros. A literatura infantil, a mitologia, contos, narrativas, refletem os mitos criados pelo orgulho e os desejos dos homens: é através de olhos masculinos que a menina explora o mundo e nele decifra seu destino. A superioridade masculina é esmagadora: Perseu, Hércules, Davi, Aquiles, Lançarote, Duguesclin, Bayard, Napoleão, quantos homens para uma Joana d'Arc; e, por trás desta, perfila-se a grande figura masculina de São Miguel Arcanjo. (BEAUVOIR, 1967, p. 30)

Isso, grosso modo, significa que os “construtores” das histórias dos homens, de forma geral, são masculinos; a das mulheres, em particular, foi dita e redita também por homens. A relação de poder/dominação do masculino sobre o feminino foi feita desse modo como uma forma de subjugação das mulheres em prol da manutenção da rede de poderes construída para manter a mulher calada, dentro do lar, sem visibilidade, responsável pela reprodução, cuidando dos filhos e da casa, como se isso fosse a única coisa que elas fossem capazes de fazer. O que se percebe é que as invisibilidades a que as mulheres foram sujeitas, oriundas de imposições culturais e do *habitus*¹¹, que sempre colocaram os homens e as mulheres em lados opostos, serviram para sobrepor um ao outro, principalmente, levando em conta as suas características biológicas: forte x fraca; força x fragilidade, agressivo x delicada etc., significando que o homem e a mulher têm sido fruto de representações e de imaginários hierarquizados e legitimados pelas relações de poder existentes:

Tudo, na gênese do *habitus* feminino e nas condições sociais de sua realização, concorre para fazer da experiência feminina do corpo o limite da experiência universal do corpo-para-o-outro, incessantemente exposto à objetivação operada pelo olhar e pelo discurso dos outros. [...]. Assim, o corpo percebido é duplamente determinado socialmente. (BOURDIEU, 2012, p. 79/80)

As ideologias e os imaginários criados sobre as mulheres têm pautado, entre outros, como a do Estado, o discurso sobre o corpo das mulheres, vinculando-as à docilidade e à submissão. Esse modelo termina por ser um artefato que justificaria a

¹¹ Bourdieu (2012) diz que *habitus*, como um sistema dialético entre sujeito e sociedade, define uma maneira de ser, que vai do individual ao coletivo. São estruturas sistemáticas construídas que desencadeiam outros arranjos que compõem a prática e as representações de um indivíduo socialmente, ele seria a mediação entre os indivíduos. Desse modo, a forma de estar no mundo e de agir de determinadas formas ditadas/regradadas para homens e mulheres terminam por ser sistemas simbólicos e de representações para ambos que, ao fim e ao cabo, balizam seus modos de agir, seus gostos, seus comportamentos. Pensando desse modo, caberia aos homens: “[...] realizar todos os atos ao mesmo tempo breves, perigosos e espetaculares, como matar o boi, a lavoura ou a colheita, sem falar do homicídio e da guerra, que marcam rupturas no curso ordinário da vida. As mulheres, pelo contrário, [...] veem ser-lhes atribuídos todos os trabalhos domésticos, ou seja, privados e escondidos, ou até mesmo invisíveis e vergonhosos, como o cuidado das crianças e dos animais, bem como todos os trabalhos exteriores que lhes são destinados pela razão mítica, isto é, os que levam a lidar com a água, a erva, o verde (como arrancar as ervas daninhas ou fazer a jardinagem), com o leite, com a madeira e, sobretudo, os mais sujos, os mais monótonos e mais humildes.” (BOURDIEU, 2012, p. 41)

dominação do homem sobre a mulher, colocando-os, como dito antes, numa relação de forças e de poder que, ainda no século XXI, não se dissipou totalmente. Tais heranças simbólicas, representacionais e ideológicas, como a de Eva pecadora e da Virgem Maria assexuada, enquanto representantes de um ideário masculino sobre o feminino, cada uma a seu modo, ditaram o modo de agir das mulheres durante Idade Média e a Renascença, sobretudo, por exemplo, associando-as ao pecado e à pureza, nessa ordem. No caso de Eva, um dos imaginários é de que ela é relacionada à transgressão e ao pecado, assim como a mitológica Lilith, pois ambas desobedeceram aos homens. A essa maneira de representação da mulher, José Cândido de Oliveira Martins (2017) diz haver uma recorrência de associação da figura da mulher à lascívia, que a leva à desonra da sua moralidade, à “[...] sedução pecaminosa e ao sexo, ao desejo incontrolado (luxúria e concupiscência), como fonte de perdição” a que ele denomina de “Mulher perdida”, feitas nas associações temáticas das representações literárias sobre as mulheres (MARTINS, 2017, p. 197), que a têm vinculado à perdição, à sensualidade e à sexualidade exagerada. Fruto desse imaginário, foram criados os arquétipos de dissimuladas, de sedutoras e de ardilosas para elas. Ao contrário desse pensamento, a Virgem Maria, é símbolo da bondade, da virtude, da graça, da virgindade, da obediência. Segundo Tedeschi (2012):

Uma significativa parte das imagens do feminino difundidas ao longo do tempo derivam desta generalização de atitudes, traços e características de Eva a todo o sexo feminino e muitas delas têm precisamente a ver com o segundo argumento justificador da hierarquia sexual que analisamos: a culpa de Eva no Pecado Original, mais concretamente a sua associação ao Mal e ao demoníaco, nomeadamente por via do corpo feminino. (TEDESCHI, 2012, p. 68)

Na contramão desses parâmetros, as figuras de Lilith e de Eva são evocadas por Maria Teresa Horta nos seus papéis de insubmissas e desobedientes. A subversão é pano de fundo para trazer à tona meninas e mães insatisfeitas com as próprias existências, por isso, igualmente, resgata figuras como Carlota Joaquina, que ela acha mal contada pela história oficial. Assim as meninas, principalmente, as da segunda parte, têm o propósito de focar:

[...] o que tem sido feito ao longo dos séculos a várias meninas. A violência, por exemplo, em relação a uma Carlota Joaquina que as pessoas habitualmente detestam, esquecendo-se de que foi arrancada da sua casa, da sua família, dos seus pais e da sua língua para vir para Portugal, um país cheio de missas e de promessas e de rezas que ela não percebia, e casar-se com um monstrinho que era D. João VI. (HORTA, 2014, p. 5).

Já as personagens mães, no livro, põem em xeque o modelo de mãe ideal, pautadas a partir de sua domesticidade e da maternidade, bem como as suas permanências no espaço sagrado do lar, resquício do padrão reproduzido e desejado para a mulher, sobretudo no

século XIX, pois elas deveriam habitar apenas o espaço privado, e o marido o espaço público. As mães de Horta fogem desse paradigma, pois não coadunam com essa custódia de si, mostram-se infelizes pela reclusão ao lar e estão sempre buscando algo fora de suas casas. O ambiente doméstico sufoca-as, por isso sempre estão em trânsito, na praia, indo para algum encontro, na praça, no teatro, em festas, infelizes com as suas condições, porque a casa significa a clausura. Quando estão em casa, divagam pelos cômodos, dormem até tarde, sonham acordadas com outros mundos diferentes dos seus, com mais emoção. Elas querem a liberdade que acham está fora do lar; não desejam, pois, a função apenas de mães, papel reservado a elas de antemão por várias construções discursivas que remontam às simbologias de Eva e de Maria. O cotidiano delas é “enfasiado” (HORTA, 2014, p. 130).

Na casa/família são estabelecidas as relações de poder a que são submetidas, tanto elas quanto as meninas, responsáveis por colocá-las no centro dos conflitos que tragam a todos: elas mesmas, as meninas e o marido. No jogo de forças instalado, todos perdem, porém paira a percepção da resistência ao poder pelo pai, pela mãe e até pelas personagens meninas. Nesse caso, é corroborada a quase tautologia de como age o poder, conforme Foucault (1979), “[...] onde existe poder, existe resistência [...] a partir do momento em que há uma relação de poder, há a possibilidade de resistência” (FOUCAULT, 1979, p. 241).

A resistência das mães ao que lhes causam o desejo de liberdade, resulta na busca de uma nova forma de estar no mundo, isso é o que justifica as fissuras nas relações com as meninas dos contos. Nesse quesito, as mães representadas são libertárias, porque, às suas maneiras, reagem a poderes instituídos por meio da persistência na mudança, mesmo que para isso tenham de deixar, momentaneamente, as filhas “perdidas”, num mundo povoado pelos fantasmas delas próprias (mães).

Em “Azul-da-China”, a exemplo da forma de resistir à sua situação, dias depois de sair de casa, vemos a mãe indo à Escola das mães para ver a filha, Sara. Nesse conto, percebe-se que a mãe da menina está fora do seu tempo, porque, recorrentemente, desafia o modelo instituído para as mulheres, depois de séculos de regras ditadas sob os seus corpos, sob os seus comportamentos. Ela tem uma “modernidade” que as outras pessoas não conseguiam entender: as calças que usava, os gestos de mulher fatal, a imitar as atrizes do cinema, os cigarros que fumava, a cor com que pintava as unhas. Sara concordava com a mãe, não a condenava, até a repetia, pois, ao ir furar as orelhas pela segunda vez, repete que a mãe não concordaria com aquilo, ou seja, a insubmissão da mãe aos modelos é seguida pela filha. A situação chega ao ápice quando a menina, por não querer furar as orelhas, morde a enfermeira, retirando-lhe sangue do pescoço. Na saída

da mãe de casa e na ida ao Colégio de freiras para ver Sara, vê-se que há contrariedade por ela em deixar as filhas, pois vemos um porta-retratos com as fotografias delas no fundo da mala, imagina-se, ademais, ser a situação passageira ou que, ao menos, as meninas foram deixadas por motivos que não sabemos precisamente. Percebemos, porém, que o pai delas era influente e ter sido a mãe a abandonar a casa, por isso o impedimento de ir vê-las na própria residência, algo que nos remete ao momento histórico no qual as mães perdiam a tutela dos seus filhos, caso se separasse do pai das crianças:

“Eu juro que torno para vos buscar... Eu juro, eu juro... E Sara quisera poder tê-la defendido de assistir ao pranto da irmã mais nova, cuidando de se manter a si mesma de olhos secos [...]” (HORTA, 2014, p. 119).

A saída da mãe da casa é uma forma de libertação corajosa, mas, igualmente, de apagamento social da sua existência “pois até o seu nome passara a ser banido das conversas da família [...] como se ela nunca tivesse existido. Tinham-na morto” (HORTA, 2014, p. 101). Logo, observa-se, que as mães pagaram um preço muito alto por pretender fazer o deslocamento das situações nas quais se encontravam para outro, que não fosse ditado apenas pelo patriarcalismo, o que as levam, à procura de outros destinos, numa busca de si e na construção de outras subjetividades, já que parte delas (subjetividades) lhes tem sido negada ou retirada pelos mecanismos de poder existentes. Isso configura, de certo modo, o cenário posto por Losandro Antonio Tedeschi e Sirley Lizott Tedeschi (2019), quando analisam como age o poder e as suas configurações de resistências possíveis, cujo resultado espraia-se na descoberta de novos processos de constituição de si mesmas e de suas histórias de vida “[...] as resistências representam um trabalho sobre si e possibilitam a criação de gestos ativos e transgressores capazes de constituir novos modos de existência, novas subjetividades.” (TEDESCHI; TEDESCHI, 2019, p. 512). A constituição de novas subjetividades, por outro lado de olhar a questão, relaciona-se à constituição do sujeito foucaultiano enquanto experiência de si mesmo, que passa, outrossim, pelas práticas de sujeição, assujeitamento e de liberdade “Penso, pelo contrário, que o sujeito se constitui através das práticas de sujeição ou, de uma maneira mais autônoma, através das práticas de liberação, de liberdade [...]” (Foucault, 2004, p. 291).

Na busca por novas existências e na construção de vidas “Outras”, as chamadas de “tecnologias do eu”¹², teorizadas por Michel Foucault (2008), as personagens mães

¹² Tecnologías del yo, que permiten a los individuos efectuar, por cuenta propia o con la ayuda de otros, cierto número de operaciones sobre su cuerpo y su alma, pensamientos, conducta, o cualquier forma de ser, obteniendo así una transformación de sí mismos con el fin de alcanzar cierto estado de felicidad, pureza, sabiduría o inmortalidad. (FOUCAULT, 2008, p. 48).

questionam o próprio estar no mundo, as suas condutas, pondo em xeque a normalidade das suas temporalidades históricas, uma vez que “[...]as práticas de resistência têm a potência de atravessar e interrogar os modos de vida instituídos e de produzir outros sentidos” (TEDESCHI, 2019, p. 518). No intrincado caminho percorrido para alcançar as vidas “Outras”, é que se percebe o tédio das mães em *Meninas*, talvez porque elas não tenham, aparentemente, condições de se contraporem à “grande aventura burguesa” (KEHL, 2016, p. 14) de ser dona de casa, cuidadora dos filhos e do marido, o que resulta, na tentativa, até certo ponto, conseguida, da saída do caos em que estão enredadas e em fantasiar a própria vida.

Além disso, Maria Rita Kehl (2016), ao se referir às posições assumidas pelas mulheres na revolução burguesa, na segunda metade do século XX, explicita que os seus desejos de liberdade punham-nas em estado de insatisfação com as limitações impostas pela clausura da casa e as virtuosidades do ser mãe. Isso contribuiu para que elas idealizassem suas emancipações. Assim,

[...] toda mulher em transição para a modernidade teria sido bovarista, empenhada pela via imaginária em ‘tonar-se uma outra’ e, ao mesmo tempo, capturada em uma posição na trama simbólica de completa dependência em relação ao que homem poderia desejar dela. (KEHL, 2016, p. 208).

O bovarismo, termo retomado pela psicanalista a partir de Jules Achille de Gautier Languionie (1858 – 1942), diz respeito a “todas as formas de ilusão do eu e de insatisfação, desde a fantasia de ser o outro até na crença no livre arbítrio.” (KEHL, 2016, p. 66). Os preceitos dessa categoria teórica foram postos nos livros: *Le Bovarysme: la psychologie dans l’oeuvre de Flaubert* (1892) e *Le Bovarysme* (1902), conforme a tese *Apropriações do bovarismo pela crítica acadêmica brasileira*, defendida por Camila David Dalvi (2016). O conceito é utilizado em várias áreas do conhecimento: filosofia, história, sociologia, crítica literária, psiquiatria etc., dois exemplos dessa apropriação, de acordo com Dalvi (2016), é que nos estudos psicanalíticos, Emma Bovary é pesquisada a partir da teoria do histerismo feminino; e no marxismo ela seria analisada à luz do que se configura a mulher burguesa. A base geral do uso da expressão, em qualquer uma das áreas, é remetida às características psicológicas ou ao estado de espírito da personagem Emma Bovary no romance *Madame Bovary*. O bovarismo¹³, relacionado tanto à crítica

¹³ Como exemplo dessa heterogeneidade do conceito, em relação à medicina, temos o seguinte: “A noção inicial de bovarismo estendeu-se e passou a frequentar outros contextos. Assim, a psicologia apropriou-se do termo para referir-se a certos tipos de atitude neurótica em que o indivíduo, desprovido de autocrítica, imagina-se diferente do que ele é, idealizando a sua personalidade, especialmente no campo sentimental.” (E-Dicionário de termos Literários – Edtl –, Carlos Ceia, online. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt>).

literária quanto à teoria de Gaultier, ainda segundo Dalvi, é um conceito heterogêneo, pois “[...] pode pertencer aos dois sistemas de análise, não sendo completamente nem um, nem outro.” (DALVI, 2016, p. 34).

À vista disso, pensando na noção de bovarismo, anuímos que é pelo desejo de ser outra pessoa que a mãe de “Azul-Cobalto”, inadaptada ao casamento, talvez por ter casado muito cedo “tão nova como uma menina” (HORTA, 2014, p. 137), ou não ter tido outra escolha, não sabemos ao certo, copiava o comportamento de alguns personagens que via nas revistas que lia e nos filmes que assistia. Gostava de ir ao cinema e buscava viver as histórias fascinantes dos filmes, e a família para ela “era o único acidente real” (HORTA, 2014, p. 138). Se a família era a única realidade e um acidente real, tudo o mais pode estar no âmbito do imaginário e da fantasia. Ela, além disso, buscava fora da casa as emoções para a vida sonhada, inclusive projetava a efetivação da felicidade nos amantes, na ilusão de viver as experiências dos filmes que assistia, “[...] pois o que ela desejava era viver como uma personagem, ser uma atriz do cinema americano” (HORTA, 2014, p. 138).

A menina desse conto percebia na mãe o comportamento retirado dos filmes, como se ela realmente interpretasse um papel. A forma de andar, a languidez no banho, os perfumes e saís que utilizava, as roupas que usava, a sua beleza, tudo remete ao desejo de ser outra: “[...] projeção numa tela que ela mesma criasse. Imaginasse. Se imaginasse.” (HORTA, 2014, p. 144).

Em “Azul-Cobalto”, já temos desenhada a presença do bovarismo nas “Cenas e personagens femininas que ela parecia repetir, como se a sua vida fosse uma série de remakes [...]” (HORTA, 2014, p. 144). A fatalidade que circunda a personagem de Gustave Flaubert (1821 – 1880) também é anunciada no conto por meio de nomes que remetem a situações trágicas, como a ária “*Um bel di vedremo*”, presente em *Madame Butterfly*, de Giacomo Puccini (1858-1924), e a filha imaginar a mãe envenenada como “[...] como uma moderna e fatal Madame Bovary¹⁴” (HORTA, 2014, p. 147). A fuga da realidade, por meio da representação das personagens do cinema, das óperas, de procurar

Acesso em 11 ago. 2021.)

¹⁴ Emma Bovary é a personagem principal do romance *Madame Bovary* (1856), de Gustave Flaubert. Ela vive dois problemas, na visão de Maria Rita Kehl (2016), comuns a muitas mulheres da época da narrativa: mulher casada que representa, por um lado, outra personagem, que é a de ser esposa séria, irrepreensível; por outro, vive o devaneio romântico sobre o casamento. O seu mundo era “o dos clichês poéticos, românticos, alimentados por leituras ao gosto das moças do século XIX. O que faltava ao marido era o tempero romântico, sonhador. Sua platitudo em pouco tempo entediou Emma, que se perguntava ‘Por que fui me casar?’” (KEHL, 2016, p. 98).

amantes, são aspectos que certificam os seus desejos de ser outra pessoa e fugir da sua realidade, mudar a sua existência e buscar respostas para a pergunta: “Como posso ser livre”? (KRISTEVA, 2019, p. 45).

Kristeva (2019) analisa vários aspectos do livro do *O segundo sexo* (1967), de Simone Beauvoir, e aponta que a liberdade da mulher é feita de forma polifônica, a partir de vários fatores: ser mãe, ser amante e ter uma atividade. Já vimos, em “Azul-Cobalto”, que a personagem-mãe deseja a felicidade e a realiza por meio da fuga para algo idealizado. Em outro conto, “Eclipse”, como fuga dessa realidade figurada em “Azul-Cobalto”, iremos ter a efetivação da experiência da resistência ao poder, que paralisa a personagem-mãe, fazendo-a ir para outro patamar e deslocar-se em busca do seu objeto de desejo. Essa busca, na concepção de KEHL (2015), imaginada para as mulheres de forma geral, na modernidade, dar-se-ia por sua independência, pela via de:

[...] algum poder, cultura e possibilidades de sublimação impensáveis para a mulher restrita ao espaço doméstico. [...] e uma segunda (e a terceira e a quarta...) chance de um casamento feliz. E a possibilidade de conhecer vários homens, e compará-los. De ser parceira do homem, reduzindo a distância entre os sexos até o limite da mínima diferença. (KEHL (2015, p. 2015).

Kristeva (2019) defende que é na relação entre o biológico e a forma como a mulher vivencia o seu eu-mulher que ela alcança a liberdade, no sentido de felicidade proposto por Simone de Beauvoir, de que a liberdade da mulher será alcançado também pela igualdade com os homens. Por esse modo de ver a questão, “[...] a filósofa quer livrar a mulher do estatuto de inferioridade que a obriga a ser *outro* do homem sem ter o direito, nem a oportunidade de se construir como *outro*¹⁵.” (KRISTEVA, 2019, p. 57). Por essa suposição, a autonomia do feminino coaduna com a ideia de Kehl de independência ser igual a liberdade, posto que a liberdade de ser do feminino é construída a partir do entrecruzar entre a “mulher amante, a mulher mãe e a que exerce uma atividade” (KRISTEVA, 2019, p. 53). É dessa liberdade e da tomada de consciência, do que é ser mulher no mundo, que as personagens mães são circundadas, é, outrossim, da compreensão de si que as personagens de Flaubert e as de Maria Teresa Horta tratam: de

¹⁵ Para Norberto M. Bleichmar e Celia Leiberman de Bleichmar (1992), a partir dos conceitos desenvolvidos sobre o que é ser Outro em Jacques Lacan, é deduzido que “O sujeito é falado pelo Outro”, este, por sua vez, está presente nas estruturas de linguagem, só existe no e pelo Outro; “O sujeito, enquanto o é, não existe mais do que no e pelo discurso do Outro. Somos alienados pela linguagem, pois somos efeitos dela. Recordemos que o sujeito também está alienado no imaginário [...]. Dupla alienação: no desejo do outro (o semelhante) e no discurso do Outro (a lei, a linguagem. Cada um de nós crê ser o que, na realidade, não é (nível imaginário), ao mesmo tempo que não é mais do que um significante, produto da estrutura que o transcende (nível simbólico).” (Bleichmar; Bleichmar, 1992, p. 148)

um certo entendimento de como sair das suas clausuras ser uma prática libertária, ainda que a busca ocorra a partir da quebra de paradigmas impostos socialmente, algo que limita a saída da naturalização das opressões sofridas.

O problema da inadaptação das mães, ao contrário do de Emma Bovary, não está relacionado ao Romantismo, ou por elas lerem romances românticos. Diríamos que os enfrentamentos das mães estão relacionados às próprias condições da mulher na sociedade, cujos fios encontram-se diluídos e ainda presentes na contemporaneidade. Dessa maneira, no caso dos dois contos, percebe-se que tais situações ainda estão presentes muitas das características que moldaram e amordaçaram as mulheres oitocentistas representadas por Gustave Flaubert em *Madame Bovary*, haja vista depararmos-nos com um perfil de mãe frustrada por não querer reproduzir em si o *status quo* presente no imaginário social da época, no que se refere ao que uma mulher tem de ser para se constituir enquanto sujeito dono da própria existência, o seu estar no mundo. A emancipação e a independência das mães passam por seus desejos de sair de casa e de conquistar a tão sonhada liberdade, um dos pontos em que Emma Bovary e as personagens mães dos dois contos aproximam-se, do ponto de vista de desejarem ser outras. Esse ser outra efetiva-se, de algum modo, na existência dos amantes que vemos nas narrativas, tanto em *Madame Bovary* quanto nos contos de Maria Teresa Horta, nos quais esse personagem inominado aparece, apesar de que, em “Eclipse” e em “Efêmera”, apenas ficamos sabendo dos amantes de forma bastante encoberta ou, então, a partir do que as personagens meninas imaginam sobre eles. Eles são descritos por seus gestos, em situações fugazes, e por algum traço corporal: uma mão, a cor morena, o relógio, a cor da roupa:

Lembro-me, como as palmas das suas mãos fortes e morenas cobriam (apenas por alguns segundos) as mãos da minha mãe, simultaneamente possessivo e indolente, e de como ela, relutante, as retirava, a tropeçarem no corpo ou na chávena, no cinzeiro, na taça do meu gelado derretido. (HORTA, 2014, p. 61)

E Laura distinguiu uma mão masculina, forte e tismada, abrindo a porta para ela entrar, tanto o pulso moreno como o relógio de ouro a contrastarem com o punho alvo da camisa. (*Ibidem*, p. 95).

A situação em que se encontram as mães guarda ainda certa similaridade a que se encontravam muitas mulheres no recorte social proposto por Gustave Flaubert para Emma Bovary, na segunda metade do século XIX, sobretudo nos resquícios da relação da mulher consigo e com o outro. Desse modo, a saída da mulher dessa forma (ô), de modelo de feminilidade que a requeria enquanto sujeito dócil, infantilizada e adaptada ao que se

queria dela, conforme Kehl (2016), somente era possível por duas vias: “[...] a do amor (casamento, adultério, aventura, fuga apaixonada para um lugar distante) ou devaneio literário.” (KEHL, 2016, p. 15). Por quererem a aventura do incerto e não ditado para elas, pelo desejo de ser outra, terminam por perder quase tudo. No caso de Emma Bovary, perdeu a própria vida, porém foi a única forma de resistência encontrada por ela; no caso da mãe hortiana, ela perdeu a guarda dos filhos e teve o nome excluído do núcleo social ao qual pertencia, é chamada de louca, leviana e de desavergonhada pela madrasta da menina Teresinha, porque a mãe saiu de casa e não levou as crianças: “ – Ela não te quer, ela deixou-te! De uma vez por todas percebe quem é a tua mãe. Uma maluca, uma mulher sem vergonha nenhuma!” (HORTA, 2014, p. 111, grifo do autor).

Necessário chamar à atenção ao fato de que, em “Eclipse”, Laura percebe dentro da mala da mãe, no momento em que ela se arruma para ir embora de casa, o livro “[...] encadernado de *Madame Bovary*, como se fosse uma bíblia.” (*Ibidem*, p. 94). Na narrativa de Horta e na de Flaubert, os dois maridos, o do de Ema Bovary e o das mães, são médicos. Não sabemos muito sobre o pai das meninas, apenas que ele era médico próspero, aplicado na profissão. Porém, há no conto “Transformação”, único da coletânea no qual ele aparece com um pouco mais de detalhes, mas, mesmo assim, o imaginamos a partir das sensações causadas na menina e das descrições do personagem feitas por Dulce. Nele, o narrador se volta para a frase repetida muitas vezes pelo pai de “ – Esta rapariga é estranha” (*Ibidem*, p. 173) e o descreve enquanto pessoa altiva e severa. Em determinado momento da narrativa, por não saber mais lidar com a menina, ele pronuncia “ – Mais valia que ela sumisse” (*Ibidem*, p. 175). A menina, por seu turno, também deseja o desaparecimento do pai, ao imaginá-lo numa planície africana devorado por leões. O que fica claro é que, apesar de ser detentor do poder sobre os demais da família, não soube lidar muito bem com as filhas após a separação da esposa, chegando até a usar dos ataques inexplicáveis de uma delas para requerer a guarda das crianças, a despeito de não querer Dulce por perto, por ela lhe lembrar a mãe.

Logo mais à frente, ainda no conto “Eclipse”, ficamos sabendo o porquê da saída da mãe de casa: ela não queria mais ser um *bibelot*, daí ter escolhido a fatalidade e a paixão que move as grandes personagens do cinema e da literatura. No caso, ela preferia ser superficial como Emma Bovary, pois se apegava às pequenas coisas da vida cotidiana: às roupas, à cigareira, à bolsa, aos perfumes, aos sapatos, aos saís de banho, às roupas de cama, feitas de linho, cetim e de veludo: ela “Outras vezes punha o robe cor de damasco, escorregadio, a roçar o chão, como as artistas do cinema americano, nos enredos que seguia

fascinada nos *écrans* dos cinemas [...]” (*Ibidem*, p. 131). Opta também por ser dramática como Anna Karenina, duas personagens que têm as suas vidas vinculadas a finais trágicos por terem escolhido, aos seus modos, viverem suas paixões de forma desmesurada.

As mães de “Eclipse” e a de “Azul-Cobalto” sabiam que, devido aos papéis que resolveram desempenhar socialmente, a elas não era permitido serem tristes e dadas a arroubos de melancolia. Por isso, a mãe do conto “Eclipse”, ao sair de casa, teve que esconder a contrariedade de deixar todos para trás, posto estar “[...] por demais ciente de não gostarem os homens de mulheres melancólicas, de mulheres tristes.” (HORTA, 2014, p. 95). Esse sentimento e ação corrobora, à sua maneira, à ideia da feminilidade atribuída à mulher que remonta ao modelo de poder instituído para elas, cuja base é a domesticação do corpo feminino e o seu controle. A mãe sabe que há predicativos e umbrais inerentes à mulher, construídos historicamente, que ela não deve ultrapassar, por isso ela deveria tê-los e praticá-los:

Nisso, o discurso de Rousseau é explícito: a feminilidade é conjunto de atributos que a mulher precisa oferecer ao homem para sustentar, *nele*, a virilidade. Doçura, passividade, poder sexual, certa inocência são características que a educação precisa *desenvolver* nas mulheres a fim de que elas possam se transformar em parceiras que não ameacem a masculinidade dos homens, tornando-se capazes de, ao mesmo tempo, domesticar e incentivar a sexualidade masculina. (KEHL, 2016, p. 147, grifos do autor).

Como se percebe, em um modelo que remonta aos anos oitocentos, teorizado por Jean-Jacques Rousseau (1712 – 1778)¹⁶, ainda encontramos seus traços na mimetização da realidade proposta por Maria Teresa Horta, sendo corrente, além disso, em alguns pensamentos vigentes sobre a mulher. Isso porque os sujeitos mudam de acordo com as suas inserções sociais enquanto detentores do discurso, por isso há “deslocamentos de classe, de gênero, de inserção junto ao poder etc” (KEHL, 2016, p. 20). Esses deslocamentos feitos pelas mulheres dependeram e dependem dos enunciadores do discurso. Naquele momento, ele havia sido proferido, na sua grande maioria, por indivíduos homens, como exemplificado, na nota de rodapé, na importância de Rousseau que, durante os séculos XVIII e XIX, com desdobramentos no século XX e XXI, ditou as

16 Na concepção de Rousseau, no *Emílio ou Na Educação* (1762), as mulheres não poderiam ser tratadas de forma igual aos homens, porque, naturalmente (por desígnios da natureza), elas seriam inferiores. Esse modelo, baseado nas diferenças biológicas dos seres, coloca a mulher em desvantagem em relação ao homem, já desde o seu nascimento, o que irá desaguar na forma de educá-las e concebê-las. Na educação, os meninos deveriam ser criados livres, ao passo que as meninas careciam de “ser acostumadas cedo à restrição”, ‘conhecer seus deveres’ (domésticos), ‘amar esses deveres’, e aprender a ‘suportar injustiças até mesmo da...mão [de seu marido]’, porque qualquer desejo de liberdade, ‘somente multiplicaria o sofrimento da esposa e os maus tratos do marido’. Para as mulheres, somente a posição de subalternidade ‘benigna’ deveria ser reservada.” (ROCHA, 2009, p. 124-125)

normas de educação para os meninos e para as meninas. Ainda segundo Kehl (2016), usando a situação da personagem do romance *A Educação Sentimental* (1869), também de Flaubert, Frédéric Moreau que, por saber ser sujeito do discurso, coloca-o de maneira mais conveniente do que Emma Bovary, já que ele também é um idealista, romântico, ter o malogro nas relações amorosas e ser considerado a versão masculina de Emma Bovary, por desejar ascensão social, casar com uma mulher já comprometida, ter amantes, porém, o desejo de progredir na vida vem desassociado de qualquer grande projeto para consegui-lo. No entanto, apesar de ter as características amorosas parecidas com as de Emma, por ser homem, pode assumir outro discurso diferente do dela. Kehl assim explica essa diferenciação:

[...] Frédéric conhece a lógica que rege o campo simbólico [...] a partir dessa vantagem, sabe manejar o discurso de maneira a se colocar sempre onde mais lhe convém. Essas condições garantem a Frédéric uma posição de sujeito. Diferente do que chamo de posição feminina, que seria de objeto do discurso [...]. (KEHL, 2016, p. 146)

Em situação semelhante ao personagem acima, cabe a Emma ser o objeto, pois ele é o homem, detentor do discurso. Por isso, no final das contas, Emma, falida e delirante, é colhida pela pulsão da morte, enquanto o protagonista de *A Educação Sentimental* apenas fracassa nos seus intentos. No caso das mães, em *Meninas*, pelo o que nos é dado a saber, e como já dito, elas são excluídas do convívio da família, impedidas de ver as filhas e têm até os seus nomes excluídos das conversas, como se as quisessem apagar das histórias das filhas. A elas é vaticinado que ainda estão sob o “reinado do pai”, do falocentrismo¹⁷ e do patriarcado, então ainda agem sobre os seus corpos e nos modos de se colocar na sociedade uma severa dominação do masculino:

A dominação masculina, que constitui as mulheres como objetos simbólicos, cujo ser (*esse*) é um ser-percebido (*percipi*), tem por efeito colocá-las em permanente estado de insegurança corporal, ou melhor, de dependência simbólica: elas existem primeiro pelo, e para, o olhar dos outros, ou seja, enquanto objetos receptivos, atraentes, disponíveis. Delas se espera que sejam "femininas", isto é, sorridentes, simpáticas, atenciosas, submissas, discretas, contidas ou até mesmo apagadas. (BOURDIEU, 2012, p. 82)

No escrutínio feito sobre as mães dos contos, particularmente em “Azul-Cobalto” e “Eclipse”, pretendeu-se verificar que escritura da história das mulheres agiu sobre os

¹⁷ Falocentrismo é um neologismo cunhado por Jacques Derrida para se referir à postura, à convicção ou ao comportamento baseado na ideia da superioridade masculina, simbolizada no falo. Posto que o discurso masculino centra-se no falo, por simbolismo, o homem coloca-se no centro do mundo e das coisas: “O falo é aquilo que é pleno, a atividade, enquanto a vagina é a passividade, o nada.” (COLLING; TEDESCHI, 2019, p. 269).

comportamentos das mães dos contos e atingiram as meninas representadas. Seguindo o raciocínio de que as suas inserções sociais são reguladas por instâncias de poder que comprometeram os seus processos de alteridade e dificultaram as suas subjetivações, as tão desejadas práticas de liberdade, o tornar-se sujeito do próprio discurso e as suas elaborações simbólicas, porque o ser sujeito implica práticas que não são apenas simbólicas, mas também materiais e históricas. Esse sujeito busca possibilidades de mudanças para si e para o outro, o que remete às mães das referidas narrativas, cuja luta pela mudança, por meio da resistência, tem relação com as práticas de si na busca de uma “Outra” pessoa, diferente da que se põe no cotidiano da família. Desse desejo de ser outra pessoa é que, talvez, tivessem a chance de mudar a própria situação e abrir espaço para que as meninas também pudessem ser outro sujeito histórico. Os embates das mães e das filhas, de alguma maneira, estão intrinsecamente ligados às amarras que estão além delas, algo que corrobora as lutas empreendidas contra as práticas “de poder que subjuga e sujeita” (FOUCAULT, 2009, p. 236) cujo resultado são embates que se empreendem contra a subjugação e a sujeição feminina. A terceira dessas lutas tem relação com o nosso objeto: “[...] aquilo que liga o indivíduo a si mesmo e o submete, deste modo, aos outros (lutas contra a sujeição, contra as formas de subjetivação e submissão).” (*Ibidem*).

De outra forma, essas são, igualmente, as lutas denotadas pela personagem Carlota Joaquina, posto ser a princesa um dos modelos históricos de injustiçamento da imagem produzida sobre ela, porque os contos nos quais ela aparece representada mostra-nos que, desde a infância, a personagem tem uma luta solo contra os desditos da sua condição de criança-princesa. A forma como Maria Teresa Horta pensa a menina Carlota, moldada por um forte sentimento de desobediência e de quebras de regras as quais ela deveria seguir, constitui-se num modo de resistir à lógica de dominação inscrita e repetida por suas histórias e a de outras princesas-mulheres que existiram antes e depois dela, é também um contradiscurso, na medida em que contradiz e/ou dá clareza aos motivos pelos quais há o apagamento das suas virtudes no discurso da história oficial.

A sequência escolhida para dar verossimilhança e coerência interna e externa às narrativas que visibiliza a figura de Carlota Joaquina já são mostradas no encadeamento temático escolhido, pois ele obedece a certa logicidade e progressão dos conteúdos que aliam “verdade” histórica com a mimese textual. Nos contos nos quais aparecem a princesa, há progressão temática dando conta de eventos que vão do anúncio da personagem, aparentemente de forma fortuita, no conto “Efêmera”, progredindo para o choque da sua chegada a Portugal, a sua noite de núpcias e, no último conto, o recorte

narrativo é dedicado à sua filha Maria Teresa Francisca de Assis. Em o “Retrato”, consta que ele foi feito em Madri como presente da mãe de Carlota a ela, e Maria Teresa Horta inverteu o lugar-base de sua feitura e o pôs em Portugal, haja vista que o pintor do quadro, em uma madrugada, vai-se embora do Palácio de Queluz, ajudado pelos amigos, e parte para a Espanha, desistindo de terminar a obra ali.

A sequência dos contos é a seguinte: “Efêmera”, “O Retrato”, “A Princesa Espanhola”, “Inocência Perdida” e a “Infanta Princesa”. Na primeira narrativa, a princesa é apenas anunciada, porém, nesse anúncio, fica clara a sua rebeldia, porque ela é revelada enquanto personagem insubordinada que fugia do Palácio para ir à praia de Belém molhar os pés, ao que tudo indica, às escondidas, quebrando os protocolos. Aqui prenuncia-se que ela veio a Portugal, um lugar distante da sua terra natal, e que iria odiá-lo para sempre, como a literatura oficial o corrobora. A chegada a Portugal foi um choque para a menina porque:

Em outras partes do mundo ocidental, especialmente em Paris, o século XVIII representa marco no rompimento dos muros da clausura social para as mulheres. Entretanto em Portugal, a Igreja impõe normas proibindo todo tipo de divertimento: não é permitida a representação de comédias, bailes e festas. Na cidade de Lisboa, por volta de 1741, são levantadas nas igrejas grades de madeira, como forma de impedir o contato entre homens e mulheres. (AZEVEDO, 2003, p. 54).

Carlota Joaquina chegou a Portugal em 1785, tinha então 10 anos de idade. Um pouco mais de quarenta anos depois, pelo presente das narrativas, percebe-se que pouca coisa havia mudado, tomando como base a citação acima, significando que, na Espanha, mesmo ainda sendo criança, antes de serem acertados os termos do seu casamento, a vida de Carlota era muito diferente da que ela encontrou na corte portuguesa. Da separação da família ainda em tão tenra idade, do clima cultural e de normatizações diferentes da que ela estava acostumada, pode-se inferir o porquê de ela nunca ter se acostumado ou aceitado ter ido para lá. Em momento de confissão, nos quais não deixa ouvir o que pensa, o narrador a delata:

[...] astuciosa, esconde os maus pensamentos, os ardis, as mentiras a que recorre sem se culpar, e também a incontrolável repulsa que tanto lhe desperta a tacanhez da Corte portuguesa quanto a extremada feiura do marido que lhe fora destinado ao fim de dois anos de negociações entre Lisboa e Madrid. [...] Tentando resistir à solidão e ao sentimento de rejeição, ao temor de se ver entre desconhecidos, sem mãe nem afecto nem pátria, deixa-se crescer na raiva, a aboborar ressentimentos e rancores em relação a todos e a tudo.” (HORTA, 2014, p. 227)

O perfil de Carlota vai sendo montado na sequência dos contos, sobressaindo a sua rebeldia e fazendo ver ao leitor os tipos de violências que são feitas às crianças-

princesas em determinado momento da história. Ela mostra-se inadaptada ao local, aos costumes e aos muitos compromissos que tem de cumprir, que servem para a enclausurar entre os espaços sombrios do Palácio de Queluz onde habita, porém ela enfrenta as regras impostas pelo artifício da rebeldia:

Das mulheres do século XVIII, e principalmente das princesas, sempre lhes esperou docilidade, obediência, sujeição às ordens, habilidades manuais, organização, sujeição ao domínio masculino, aprendizagem dos dogmas religiosos e das boas maneiras, todo um conjunto de preceitos que Carlota Joaquina tem o prazer de infringir. (GEBRA, 2015, p. 654)

Tudo o que é feito com a infanta é para reafirmar os poderes que sobre ela eram exercidos, com a finalidade de que esse peso das violências simbólicas e factuais não fossem sentidos, apenas repetidos. No entanto, nenhuma das ações a priva de desejar a liberdade e a autonomia para ser ela mesma e flunar liberta tal qual a águia-imperial que voa todos os dias sobre Queluz: “Inveja-lhe a liberdade, a força harmoniosa das grandes asas quadradas [...]. Altiva liberdade espreado-se nas alturas do sol.” (HORTA, 2014, p. 232).

Em outra abordagem sobre a menina Carlota, no conto “Inocência Perdida”, deparamo-nos com a chegada da menstruação da princesa a marcar a saída dela para a vida adulta, visivelmente ainda não pronta e contrariada para assumir o seu papel histórico de Princesa da Beira. O arsenal simbólico que corrobora o fato de ela ainda não estar pronta para ter filhos é vasto. O espelho no qual se mira, depois de descobrir a menarca, e enxerga outra pessoa que não ela mesma; a consciência de que, já estando pronta para ter a primeira relação sexual com o príncipe, seria privada de ter as suas ações rebeldes aceitas com certa parcimônia pela sogra; o fato de a menstruação ser esperada por todos, menos por ela; a pressão que a sogra, D. Maria, sofre para preparar e efetivar o ritual de consumação do casamento dela com D. João, o príncipe do Brasil; a fuga para lugares ermos, quando sabe que não poderá fugir do compromisso firmado entre os reinos da Espanha e de Portugal. A lista é grande, porém dois elementos chamam mais à atenção e corroboram as forças dos modelos de dominação sobre o feminino: primeiro, o corpo da “princesinha”, “a pequena noiva”, “corpo ainda de criança” ainda não está pronto, mesmo que a menarca tenha chegado, para o que está para ocorrer; segundo, o narrador chama de corpo que será oficialmente violentado, enquanto fruto de um negócio, isto é, há uma violência sendo cometida contra um corpo que se apresenta “miudinho” como se fosse mesmo de uma criança. Maria Teresa Horta, nesse caso, põe em ação as próprias opiniões sobre a violência ancestral que se comete contra as meninas-princesas, que se espalha sobre outros corpos, como o de Erzsébet. Questiona, igualmente, as ações de legitimação

dos arranjos oficiais feitos por meio de casamentos entre reinos que terminam por ser a regulamentação do discurso falocêntrico e das violências que ele representa para a mulher. Assim sendo, a visão posta é de que “[...] entrevê-se no discurso ficcional o discurso ensaístico de Maria Teresa Horta, com formações discursivas e ideológicas a insurgirem-se contra práticas falocêntricas que submetem a mulher a um objeto a ser usado.” (GEBRA, 2015, p. 658).

A situação de Carlota Joaquina não difere muito da de Erzsébet, apesar das temporalidades serem diferentes, pois Erzsébet casou-se em 1575, segundo as informações da sua biografia, com quinze anos, e Carlota em 1785, com dez apenas. Todavia, o contrato de casamento foi feito quando ela tinha onze anos “ [...] contrato de casamento firmado entre as famílias quando a menina completou onze anos e Ferenez dezasseis [...]” (HORTA, 2014, p. 159). Ambas são meninas privadas dos seus lares de origem com o fito de contraírem núpcias com pessoas não conhecidas, tiveram um tempo sob os cuidados das sogras, são também arredias e inconformadas com os destinos impostos pela força da tradição; uma e outra têm sobre si o peso de histórias ditas e escritas sem confirmação precisa, são acusadas de serem ardilosas, dominadoras, tiveram, depois de saírem de suas casas, as infâncias melancólicas, ainda que Carlota e Erzsébet tenham lutado contra esse infortúnio, às suas maneiras. Apesar das situações adversas, ambas desejavam a liberdade.

Há diferenças entre elas, principalmente, na forma como foram conduzidas e aceitas ou não pelas sogras e no fato de que sobre a menina húngara há muitas histórias que a vinculam à feitiçaria, ao fúnebre, características corroboradas na narrativa de Maria Teresa Horta: “Erzsébet guarda na manga de punho alto de cetim franzido rolinhos de papel marfim escrito com sangue dos pequenos animais que mata, para lhes chupar a linfa [...]” (*Ibidem*, p. 157).

Erzsébet é cuidada pela sogra com desconfiança, com dureza e sem piedade, porque a mãe do marido deseja domá-la; Carlota Joaquina, ao contrário, desde sempre teve a simpatia da mãe de D. João, por motivos peculiares, como já referido no capítulo sobre a infância dela nesta tese. Ela foi uma menina acompanhada nos estudos de conhecimentos gerais, sabia línguas, regras de etiquetas, porque havia a exigência de que as meninas princesas passassem por sabatinas para serem aceitas nos reinos para onde iriam; não é o caso de Erzsébet, posto essa, apesar de pertencer à classe abastada, não ficamos sabendo muita coisa sobre a família, apenas que ela chegou “na rica carruagem de seu pai” (HORTA, 2014, p. 155) e ter sido a sogra a ensiná-la línguas, a leitura de

livros, música e a bordar. No entanto, os motivos dos aprendizados de ambas eram diferentes: Carlota Joaquina era para obedecer a um ritual de inserção social esperado dela, por ser princesa; em Erzsébet era porque a sogra queria fazer recuar a crueza que via nela. A autora, nesse primeiro contato do leitor com a menina Erzsébet, deixa antever a propensão para o mal que a conduzirá ao longo da narrativa, resultado da angústia que a acompanha, decerto do desejo o que bem quizesse. Do dito, reafirma-se que “O poder é uma maquinaria cujas fontes de energia, cujos motores e as engrenagens variam ao longo do tempo.” (PERROT, 2005, p. 263), ou seja, as histórias das duas meninas, apesar de temporalmente distantes, ligam-se por mecanismos que demoraram a se deslocarem para outros estágios social-históricos.

O caso de Carlota Joaquina é emblemático dessa maquinaria/engrenagem porque, mesmo quando adulta, age não apenas contra o poder instituído historicamente, nas figuras da família, da Igreja e do Estado, em razão de a sua resistência ter relação com o que sempre quis para si, porque, ao não querer assumir apenas o papel para o qual foi designada/pensada, enquanto princesa de um reino, extrapolou essa função e abriu estratégias de luta contra o dado, reinventando-se. A menina que nunca se sentiu bem em Portugal, nunca aceitou ter saído da sua pátria, depois de adulta, tentou por vários expedientes retomar o que lhe foi roubado na infância e que foi deixado para trás na corte espanhola. Ela abriu uma fissura nas relações de poder da corte portuguesa e no patriarcado, em virtude de se contrapor e de subverter a ordem estabelecida, ainda que os resultados finais não tenham sido tão positivos para ela, uma vez que os seus anseios, temporalmente, estivessem “fora do lugar” (KEHL, 2016, p. 15). Grosso modo, as suas atitudes reafirmam que “as práticas de resistência possuem as mesmas características que as relações de poder: são móveis, produtivas, inventivas.” (TEDESCHI, 2019, p. 515)

As histórias de Carlota Joaquina e de Erzsébet, em certa medida, são exemplos de como o poder patriarcal é difícil de ser vencido, porém, elas ao tentarem ou, às vezes, até conseguirem se pôr ao contrário desse poder, porque tiveram que buscar produzir outros modos de existirem pelas resistências que tentaram impor, por suas atitudes, a fim de produzirem outras subjetividades.

Além de todas as discussões levantadas sobre o controle do corpo e de como ele aparece nas narrativas de *Meninas*, há a violência sobre Estrela. Nesse caso, tiraremos a focalização mais da menina para pô-la sobre a mãe, como foi feito nos outros contos dessa subdivisão, por entendermos ser esta uma outra abordagem da brutalidade que se impõe sobre o corpo da mulher. Porém como se tratou primeiro das mães de forma geral em

“Efémera”, “Azul-da-China”, “Azul-Cobalto”, “Eclipse” e em segundo plano das meninas pertencentes à história, agora serão dados outros ângulos de visão sobre a mãe de Estrela.

Nenhum conto presente neste livro de Maria Teresa Horta é referido o nome das mães, elas são, pois, alegóricas. Esse fato leva-nos a perquiri-las enquanto mães que podem ser encontradas em qualquer lugar na sociedade. Em “Estrela”, pensando por esse ângulo de visão, a ferocidade com que age o pai da menina sobre o seu corpo, leva-nos a imaginar a recorrência com que isso ocorre, visto que, nesse conto, não há nuances no narrado e também porque sabemos que já há muitas pesquisas sendo feitas a partir dos estupros sofridos pelas mulheres dentro dos seus lares.

O conto tem vinte e quatro páginas, todavia em apenas quatro delas ficamos sabendo algo sobre a mãe de Estrela. Entre outras coisas, esse fato significa que o narrador centraliza a ação sobre a personagem principal, sendo a mãe secundarizada no texto, porém as atitudes que ela (mãe) toma em relação à filha, que está sendo repetidamente estuprada pelo próprio pai, pode-nos dizer muito dos poderes simbólicos e da dominação masculina que envolvem conflitos desenvolvidos no texto:

Situação 1. Há muito que Estrela deixara de ter por certo fosse o que fosse. No início ainda pensara queixar-se **à mãe**, dizer ao padre confessor o que estava a acontecer, pedir ajuda, chorar, gritar até que a salvassem. (HORTA, 2014, p. 281, grifo nosso)

Situação 2. *Ainda não tens idade para sangues de mulher, era só o que me faltava! O que andas a inventar agora?* – **exclama a mãe** a querer confundir-la com a sua zanga desleixada e matizada de preguiça aguçosa, de quem sabe mais do que mostra ou de quem não quer entender aquilo que já intui, e por isso se distrai com qualquer coisa, esquecendo-se da filha, que parece querer perturbá-la com a sua face pálida, crispada, conduzindo-a até uma culpa que recusa poder ser sua. (HORTA, 2014, p. 286, grifo nosso)

Situação 3. – *As camisas de noite e os lençóis da menina têm aparecido com sangue!* – fora queixar-se a criada; **e a mãe mandara-a chamar**, ameaçando-a, desabrida, com castigos e médicos e análises, tentando sem empenho fazê-la tirar a saia de pregas azul escura da farda do colégio de freiras onde a pusera semiinterna. «*Sempre está menos tempo em casa*» – disseram, a ignorarem as nódoas negras que a T-shirt de algodão azul-turquesa só deixava ver se era levantada. (HORTA, 2014, 286, grifo nosso)

Situação 4. *Eu mato-te! Eu ainda te mato*, ouve-o repetir enquanto a obriga a subir as escadas, arrastando-a atrás de si ou empurrando-a à sua frente, convulso e desordenado, possuído por uma fúria que nada acalma, nem os murros nem as bofetadas, nem o rasto de sangue que na cara desbotada lhe deixam as unhas, madeixas de cabelo enredadas nos dedos que as puxam. Os dois distanciando-se aos tropeções **diante do evasivo olhar da mãe**, que se limita a observar a menina que em vão tenta agarrar-se ao corrimão encerado, demasiado largo para as palmas das suas pequenas mãos escorregadias, olhos azuis espavoridos, saliva sanguinolenta a escorrer pelo queixo, corpo mole fazendo-se pesada, fardo que ele puxa e impele e arrasta, lívido de desejo e de raiva em direcção ao quarto. (HORTA, 2014, p. 292, grifo nosso)

A primeira situação ocorre logo nas primeiras páginas, o pai já “escorregava” para o quarto da menina há um certo tempo, e ela pensa numa saída para a problemática na qual está enredada, mas não acha solução. Ela conclui que não adiantaria falar para a mãe ou para o padre o que estava ocorrendo, pois o pai tem uma imagem ilibada e nem mesmo a mãe confiaria na sua palavra. A mãe, assim como as outras pessoas não acreditariam que havia na sua casa “um animal predador” (HORTA, 2014, p. 281). A figura do pai é corroborada pelas imagens e construções simbólicas que são pensadas sobre a figura dele, a ponto de, sequer a mãe, pessoa que convive com ele, não acreditar que ele seria capaz de fazer algum mal à filha? Quando a ama da menina avisa para ela (mãe) que as roupas da criança estão aparecendo com sangue, a atitude da mãe é a que vemos descrita na segunda situação. Ela sofre ameaças, é levada ao médico, apesar disso, no final das contas, percebe-se um dar de ombros para o problema, cuja justificativa dada é porque Estrela sempre está menos tempo em casa, disso deduz-se que a menina estava fazendo algo na rua que a deixava sangrando. A cena três é o desdobramento da descoberta do sangue nas roupas, a menina ainda não tem idade de menstruar, o que nos faz ficar imaginando qual a idade real da criança: nove, dez anos ou talvez menos do que isso? Entretanto, a mãe sabe ou imagina o que está ocorrendo. Observemos que as cenas se dão num ritmo crescente, cujo ápice é o episódio quatro. No qual o pai fica irado quando Estrela chega do bosque, onde estava tentando dormir e fugir um pouco da casa que a deixa sufocada. Ele fica com ciúmes e a ataca, conforme o cenário montado na situação quatro. Ao agarrá-la, a mãe presencia todo o ocorrido, mesmo assim, isso não o impede de ficar excitado o “corpo dele colado ao dela, escaldante e excitado, pênis duro[...]” (HORTA, 2014, p. 292), a menina o ameaça de contar tudo, e ele a arrasta escada acima. A mãe não viu a excitação dele? Sim, porque na cena dois isso fica claro, ou pelos menos sob suspeição.

Todas essas ocorrências põem a mãe de Estrela sob a desconfiança do leitor, já que ela desconfiava, com certos ares de certeza, que havia agressões sexuais ocorrendo sobre a filha e, por conveniência, fazia que não estava vendo nada. A morbidez das situações em que ambas são enredadas é fragrante e pungente, colocando-nos diante do que Heleieth Saffioti (2015) diz ser o pai, ao se referir à constância com que ocorrem estupros no seio da família, o causador deles, levando a criança a um estado constante de alerta, de turpor e de sofrimento.

Assim, retoma-se a equação de como age o poder sobre as mulheres, posto que sobre a mãe de Estrela há uma dominação que a silencia e, por causa do seu mutismo, as agressões sexuais recaem sobre a filha. O conto não nos diz que ela (a mãe) também não

seja alvo do marido nas suas violências, porque se calar sobre a violência dentro de casa tem sido uma constante ao longo da história das mulheres. Desse modo, as duas são colhidas por trama que nos faz pensar pelo prisma da violência simbólica proposta por Bourdieu (2012), haja vista haver a cooperação da mãe e, de alguma forma, a criança emaranha-se nessa teia, controlada pelo medo de quem exerce o poder e a dominância sobre ambas, numa lógica discursiva opressora que, no caso da mãe, é consensual. Por ser consensual, ela abre o jogo do dominador ao outro (Estrela), fazendo a criança refém, porque, em determinado momento, ela chega a achar que a menina merece os arroubos do pai sobre ela, como observa-se na situação três. Nela, ela acha que a criança quer apenas atrapalhá-la, perturbá-la, e escapa da situação distraíndo-se com outras coisas, achando que a menina está inventando, mesmo sabendo ou intuindo que há algo mais além dos sangues que a criada encontrou. No caso de Estrela, a violência simbólica não é exercida apenas de forma subjetiva, ela é uma violência sentida, física, portanto, que age no corpo por meio de efetivação dos estupros e dos maus tratos, uma vez que, conforme Bourdieu (2012), a violência simbólica não se expressa somente na linha do sentimento que causa no outro:

Ao tomar "simbólico" em um de seus sentidos mais correntes, supõe-se, por vezes, que enfatizar a violência simbólica é minimizar o papel da violência física e (fazer) esquecer que há mulheres espancadas, violentadas, exploradas, ou, o que é ainda pior, tentar desculpar os homens por essa forma de violência. O que não é, obviamente, o caso. Ao se entender "simbólico" como o oposto de real, de efetivo, a suposição é de que a violência simbólica seria uma violência meramente "espiritual" e, indiscutivelmente, sem efeitos reais. (BOURDIEU, 2012, p. 46, grifos do autor)

A figura mãe, em *Meninas*, debate-se contra a perda da sua alteridade em busca da criação de uma subjetividade/corporalidade própria, de uma outra forma de sair da clausura que tem encerrado a mulher dentro das suas casas, vivendo em prol dos filhos e dos maridos. Ela foge do confinamento do mundo doméstico e da custódia que tem sido impressa na vida da mulher desde a sua ancestralidade. Desse modo, ela põe em xeque as estruturas sociais e culturais que servem para pensar o feminino, vinculando-o à realização da mulher na família, no casamento, na maternidade, mesmo que, para isso, ela ponha a vida das várias meninas presentes nas narrativas como espelho dela mesma, criando nos seus imaginários a figura de uma mãe fantasmática, que causa dor e ruptura, porque a mãe é uma idealização no plano do imaginário das meninas representadas, em suas experiências com o mundo real circundante e com as violências sofridas e sentidas no corpo. As mães, no entanto, buscam a felicidade por meio das “Vidas Outras”, as

formas de resistências possíveis a partir da criação das suas subjetividades e da fuga dos modelos de dependências e de submissão impostos a elas. Esse movimento é percebido tanto nas mães quanto nas meninas históricas e em Estrela, porquanto elas fugirem das dominações e/ou violências simbólicas ou não que limitam as suas existências.

3.3 A história e a reconciliação com o passado

Naquela época, eu, primogênita dos príncipes de Astúrias, fui retratada pelo pintor da corte, Anton Mengs, [...]. No quadro que ele fez, apareço num berço forrado de vermelho acolchoado, brincando com um fio de pérolas e uma fita de seda azul-celeste. A não ser pelos grandes e imperiosos olhos pretos da menininha retratada, ninguém diria se tratar da mulher que a iconografia portuguesa, a partir do regresso do Brasil, representaria sempre com um olhar ressentido. (CASSOTTI, 2017, p. 19).

Para pensarmos acerca dos percursos da literatura e da história, temos que fazer duplo movimento. No primeiro, a literatura é considerada fonte para a história; no segundo, a utilização que a literatura vem fazendo de fatos e personagens históricos na ficção, no caso específico desta tese, trataremos da literatura portuguesa, de forma geral; e especificamente do livro *Meninas* (2014), de Maria Teresa Horta. Do desdobramento do primeiro, defrontamo-nos com as questões que envolvem o que ocorreu com a disciplina história/área do conhecimento a partir da “*École des annales*”, da Nova História e a da História Cultural. Nesse deslocamento dos estudos feitos sobre a história, discute-se a dualidade entre a verdade e a ficção no discurso da História, por meio do uso que essa faz do literário como um dos elementos que embasam os estudos historiográficos. No segundo movimento, a literatura, por seu turno, utiliza-se dos discursos/fontes/personagens da história para colocarem-nas em xeque, no caso das escritas sobre a história na contemporaneidade, ou dá-lhes continuidade, caso das narrativas históricas realistas, mediante a recriação literária de personagens e de fatos históricos. Essa mudança paradigmática faz voltar à cena algo célebre, de base aristotélica, teorizado sobre a literatura e a história, sobretudo do estabelecimento de suas fronteiras: aquela aborda sobre o que poderia ter sido ou como poderia ser um evento ou uma personagem da história; e esta trataria da realidade dos fatos, o que ocorreu num passado qualquer. Consoante a isso, é importante também observarmos que a literatura e

a história partem de uma dada realidade transformada em discurso¹⁸.

Com o intuito de construir discursividades sobre algo “ocorrido”, as duas trabalham com representações, com o imaginário e com o simbólico. Há uma verdade na literatura, que é a trama do texto, a forma como ele é tecido e como o escritor lida com as questões de verossimilhança¹⁹ interna e externa ao narrado. Há, do mesmo modo, no discurso da história, o desejo de retratação da verdade da história, que se dá, grosso modo, pela busca da exatidão escondida nos fatos históricos. No caso de Maria Teresa Horta e do seu discurso da história, a verossimilhança externa explica o que liga as personagens históricas presentes no livro de contos *Meninas*: Erzsébet, Carlota Joaquina e sua filha, a princesa Maria Francisca de Assis Antónia Joana Josefa Xavier de Paula Rafaela Isabel de Gonzaga, às suas representações nos fatos históricos, aos simbolismos e aos enunciados que têm sido elaborados sobre suas existências factuais; na verossimilhança interna está a forma dada ao texto de Maria Teresa Horta na sua carnadura literária, como ela elabora/cria o mundo narrado no texto, a retórica acionada para dar veracidade ao narrado, os recursos utilizados para compor as personagens históricas, como a mistura entre prosa e poesia, os deslocamentos do texto nas páginas, as pontuações quebradas, parágrafos com apenas uma palavra, o uso de personagens histórica como arma ideológica ou por um motivo e/ou marca do feminino, ou seja, o que a escritora usa para dar coerência à sua narrativa.

Maria Teresa Horta, em *Meninas*, cria outra versão do real escrito pela história, às vezes, reafirmando-o; outras, negando-o. Quando, no presente da narrativa, chama a atenção sobre os traços e perfis psicológicos das meninas Erzsébet, Carlota Joaquina ou

¹⁸ Na arqueologia foucaultiana, o discurso é construído socialmente, é também uma representação da realidade. O discurso é concebido no e pelo sujeito, sendo o sujeito o produtor de conhecimento, porque é um ente social, ele é também capaz de demandar os enunciados históricos, já que na história há descontinuidades temporais que moldam o entendimento dos fatos. Assim, o historiador, ao pertencer à sociedade, cria discursos e/ou enunciados históricos. Eles são responsáveis, em suas disciplinas, pela materialidade de práticas do sujeito que enuncia o discurso. Isso significa, grosso modo, que um discurso feito sobre Carlota Joaquina pode ter tido juízos de valores feitos em determinado momento da história e que, agora, podem ser revistos: “Suponho que em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjugar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade” (FOUCAULT, 2007, p. 8-9).

¹⁹ Diante das novas discussões sobre a História, feitas a partir da Nova História e da Nova História Cultural, há muitas aproximações entre o formato de estudos sobre as fontes do historiador, como ele deve utilizá-la, e a Literatura, principalmente no que se refere aos sujeitos enunciadores de ambos os discursos e dos recursos utilizados por eles – o historiador e o escritor. Sobre esse assunto ver, entre outros: UBER, Beatrice; FLECK, Gilmei Francisco (1996). **As “Órfãs da Rainha” Em Desmundo**: do discurso histórico para o ficcional; GOBBI, Márcia Valéria Zamboni. **Relação entre ficção história**: breve revisão histórica. OLIVEIRA, Ana Fernanda Inocente. **O sentido da História para a *École des Annales***. (2014). Tese (Doutorado). BURKE, Peter. A nova história, seu passado e seu futuro. *In: A Escrita a história*: novas perspectivas.

mesmo da sua filha, Maria Francisca de Assis, à maneira que a historiografia as pesquisou, ratifica o que se diz sobre elas. No caso de Carlota, não deixa de representá-la como pessoa obstinada, malévola, conspiradora, amante do poder, porque é assim que a história oficial a configura; no perfil de Erzsébet, enquadra-a enquanto aprendiz de feiticeira que, desde cedo, bebia a linfa dos animais, gostava dos lugares sombrios e sabia manipular ervas e unguentos. Aliados a esses elementos comportamentais, a escritora integra à composição, pelo viés do real histórico, fatos conhecidos sobre as adultas, como as intrigas que rondam suas famílias, nomes dos pais, dos noivos, as condições dos casamentos feitos por elas. No caso de Erzsébet, informa-nos uma das fontes que usa para elaborar a ficção: *Erzsébet Báthory – A condessa Sanguinária, Valentine Penrose, Assírio e Alvim*²⁰, cuja primeira edição em língua portuguesa é de 2004. No entanto, quando verificamos alguns pontos de vista do narrador, percebemos a desconstrução do princípio histórico, mediante a projeção do simbolismo, das representações para o discurso do presente/futuro, no momento em que a escritora assume o olhar sobre as crianças a rebelarem-se contra os papéis que deveriam desempenhar e que foram “acertados” e colmatados pela tradição, pelo patriarcado e/ou por um conjunto de valores e de normas que estão aquém dos seus desejos. Então, segundo Sandra Jatahy Pesavento (2006, [n. p.]), a “verdade” do texto assume um conhecimento “*plus*” do mundo, porque o que é narrado sobre as meninas históricas faz ver um conjunto de práticas que serve para marcar a história das mulheres e abre espaço para se questionar o futuro delas e até pensarmos em uma outra história para elas, diferente da assumida pelo discurso hegemônico. Ou ainda: “O texto literário revela e insinua as verdades da representação ou o simbólico através de fatos criados pela ficção” (PESAVENTO, 2006, [n. p.]).

Como a história tem sido ficcionalizada pela literatura? O que é o Pós-Moderno e o Post Modernismo? São várias as respostas e diversos os autores que tratam do assunto. Por isso o recorte que será feito a partir de agora incursionará por teorias diversas para dá a resposta a essas duas perguntas, aliando-as à ficção sobre a história presente em *Meninas* (2014). No texto *A ficção portuguesa entre a revolução e o fim do século*, de Carlos Reis (2004), é feito, resumidamente, um levantamento de autores que, no Pós-Revolução de 1974, usam a história como pano de fundo para suas narrativas. Carlos Reis toma essa data enquanto marco para nos dizer que há uma divisão de escrita da história que tem suas bases mais proeminentes no Romantismo, que é retomada com mais vigor e por outros

²⁰ Esta informação está descrita no final da página 164, remetida por meio de nota explicativa de uma citação direta no texto de *Meninas*.

meios após a Revolução dos Cravos, em Portugal – Revolução de 25 de Abril de 1974 –, momento de ruptura com o Salazarismo e/ou com a Ditadura em Portugal; aliado a esse marco, há também o fim do século. Ainda segundo o teórico, os artifícios retóricos usados nas narrativas do período são marcados por enfoques que passam pelo pastiche, pela paródia, pelo grotesco e pela desconstrução da história oficial de Portugal. Ele usa a terminologia de Pós-Modernismo, evitando assim o termo usado por Ana Paula Arnaut (2002, 2011) para tratar, à sua maneira, do mesmo fenômeno. Ela usa a nomenclatura Post-Modernismo no artigo *Post-Modernismo: o futuro do passado no romance português contemporâneo* (2011) e no livro *Post-Modernismo no romance português contemporâneo* (2002) quando se refere à literatura, por entender a amplitude semântica de Post-Modernidade. Post-Modernismo é de difícil conceituação, pois não há consensos nas suas caracterizações. Arnaut (2002, 2011) usa Post-Modernismo, emprestando-o de João Barrento, em *A razão transversal – réquiem pelo pós-moderno* (1990), na qualidade de “Unicórnio do século” (ARNAUT, 2011, p. 130), enquanto metáfora de algo sobre o que muito se fala, mas nunca foi visto na literatura portuguesa. Ele, Post-Modernismo, é considerado “tempo literário em aberto” (REIS, 2004, p. 28), pois o que se sabe de concreto é que houve um corte com o passado, e projeta-se um futuro ainda em andamento. Já para Carlos Reis (2004), a escrita pós-1974, ensejando um tempo literário ainda porvir, pressupõe se escrever sob a égide de temas diversos, com técnicas próprias. Assim, essas narrativas tendem a dialogar “com o presente histórico de fraturas, conflitos e desencantos a que o último quartel do século XX deu lugar [...]” (REIS, 2004, p. 28).

O marco inaugural da escrita chamada de Post-Modernista em Portugal é o lançamento da obra *O Delfim*, de José Cardoso Pires (1968). Carlos Reis demonstra suas teses a partir de outros escritores, além de José Cardoso Pires; na sua galeria há, após a década de 60, a produção literária de Augusto Abelaira, *Bolor* (1968), e Carlos de Oliveira, *Finisterra: paisagem e povoamento* (1978). Todos confirmam a existência de “uma ficção pós-modernista” (REIS, 2004, p. 25), cuja temática da história é elaborada em formato diferente da dos autores românticos, a exemplo de *Eurico, o presbítero* (1844), de Alexandre Herculano, que tinha a história como pano de fundo, e a elaboração ficcional era feita recobrando com fidelidade o recorte escolhido para representação, ou seja, a história ultrarromântica trágico-passional e impossível de Eurico e Hermengarda, por exemplo, serve para emoldurar questões históricas que se reportam ao século VIII da Era Cristã, nas guerras entre godos e árabes pela expulsão dos últimos da península Ibérica, antes, portanto, da constituição de Portugal enquanto nação independente. Esse é

o plano histórico; do ponto de vista do imaginário, narra-se a história de amor impossível entre o presbítero e Hermengarda e a significação das guerras empreendidas entre árabes e portugueses pela posse de Portugal. A proposta de Herculano, nesse e em outros romances de cunho histórico, os elementos que existem para configurá-lo como tal, são as descrições feitas pelo autor dos vestuários da época, das armas, das circunstâncias históricas postas com precisa fidedignidade. Nesse caso, a história de amor funciona quase como figurante do seu projeto de retomar aspectos históricos narrados. Assim, na proposta de reconstrução de um passado perdido, os diversos romances históricos de Alexandre Herculano:

Abarcam o conjunto da Idade Média portuguesa a cuja investigação se consagrou especialmente: no *Eurico*, no *Alcaide de Santarém*, o domínio árabe; na *Dama Pé de Cabra*, a época da Reconquista; no *Bobo*, a formação da nacionalidade; em *Arras por Foro de Espanha*, n' *O monge de Císter*, na *Abóbada*, a crise que marca o advento da centralização régia. (SARAIVA; LOPES, 1996, p. 712).

Vê-se, diante disso, que se tratam de duas abordagens diferentes da história. Nos autores românticos, o que se tinha era a ficção ser emoldurada pela história, servindo como base para o escritor relacionar fatos históricos à ficção, e fazer convergir, para o campo das representações, costumes, fatos, valores de determinada época; nos romances Post-Modernos, que usam a história enquanto temática, o enfoque é dado mais para refletir o fato histórico por vários prismas e possibilidades narrativas.

Devido à pluralidade de elementos estéticos utilizados pelos escritores Post-Modernos, Ana Paula Arnaut considera que seria melhor usar a expressão Post-Modernismos, ao invés de referi-la no singular, pois o tempo histórico-social “recoberto” pelos escritores abre-se a muitas possibilidades narrativas. Não podemos perder de vista que o novo, sua efetivação é traduzida por “[...] relações simultâneas de oposição e de permanência de características já existentes em passados mais ou menos próximos ou mais ou menos remotos” (ARNAUT, 2011, p. 131). Isso significa, ainda que de forma simplificada, conforme a teórica (2002): 1º existe uma flutuação semântica no uso do termo (origens, ruptura ou continuidade com o passado – o modernismo); 2º toma-se mão de um mesmo vocábulo para dar conta de estéticas diversas; 3º aprofundamento de questões relacionadas às várias manifestações de campos de conhecimento diversos, cujas designações aproximam-se ou afastam-se do Post-Modernismo, sobretudo nos problemas oriundos da separação dos termos modernidade/modernismo, Post-Modernismo/Post-Modernidade. Além disso, existe uma variedade de configurações de vocábulos para designar o que se está

construindo no campo das artes e de outros saberes, tais como: literatura contemporânea, modernismo sofisticado, modernismo tardio, Neomodernismo, Post-Modernismos.

Tanto Ana Paula Arnaut (2002, 2011) quanto Carlos Reis (2004) tratam de romances. Porém, Carlos Reis chama a produção desse período apenas de ficção, tornando mais abrangente sua abordagem no que se refere aos tipos de textos enfocados, com vistas aos resultados elaborados pelos escritores nos gêneros literários escolhidos, para fazer suas representações literárias. Ainda sobre isso, é necessário ponderar que os exemplos dados pelos dois teóricos têm como máximo expoente a escrita da história feita por José Saramago. As narrativas usadas para explicar a nova configuração ensejada pela história em Portugal são os livros *Memorial do convento* (1982), *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984) e *História do cerco de Lisboa* (1989). Porém, para exemplificar por outra focalização da história, entre outros, é mencionado António Lobo Antunes, pois ambos expressam dois modos diferentes de ficcionalização da história. O primeiro, por inserir no (re)conto da história portuguesa uma outra forma de olhar para aspectos que inserem personagens que, no geral, não eram pensados pelo modelo de romance histórico que se conhecia, não querendo dizer com isso que os romances de José Saramago ou os de Lobo Antunes são romances históricos. Longe disso, porque o que os autores fazem é a utilização da história por outro enfoque: dessacralização da história, colocando-a do ponto de vista dos vencidos, parodiando e pastichando os vencedores, no caso de José Saramago. Assim o passado serve como orientação/esclarecimento, visto que o escritor rompe com o que já existia, do modo que existia (ficção historiográfica), projetando um novo modo de narrar a história; no segundo caso, Lobo Antunes utiliza-se do testemunho e, de alguma maneira, da autobiografia, para realizar sua escrita a partir da guerra colonial empreendida por Portugal na África e, por outro lado, enfoca personagens “descentradas e neuróticas” (REIS, 2004, p. 34). Além desses escritores, o leque de abrangência de quem enveredou por essa seara é vasto. Arnaut (2011), ao se referir aos escritores que usam a história da ditadura portuguesa para ficcionalizar essa história, aponta os seguintes escritores e livros:

(A ordem natural das coisas [1992], *O manual dos inquisidores* [1996], *Ontem não te vi em Babilónia*, [2006]); o questionamento da Guerra Colonial e do domínio português em África (igualmente patente em *A costa dos murmúrios* [1988] de Lídia Jorge, *Partes de África* [1991] de Helder Macedo, *A árvore das palavras* [2000] de Teolinda Gersão, *Vozes do vento* [2009] de Maria Isabel Barreno); ou os efeitos de uma mal pensada descolonização (*O esplendor de Portugal* [1997], *O meu nome é Legião* [2007]). (ARNAUT 2011, p. 138).

Carlos Reis corrobora os autores elencados por Arnaut (2002, 2011), ao

exemplificar com nomes de escritoras cujos eixos temáticos primam pela inserção de temas vinculados à doxa contemporânea das questões de gênero feminino, na qualidade de discussão social importante e necessária nestes tempos em que há o esforço de evidenciar temáticas de segmentos minoritários da sociedade, do ponto de vista da exclusão a que são submetidos. Desse modo, o gênero feminino e suas idiossincrasias tornam-se meritório de “[...]referência estética, social, mental e ideológica” (REIS, 2004, p. 39), com vistas à afirmação de questões valorativas da “sexualidade (ou se preferir, de uma sexualidade feminina postulada como valor e marca de diferença) [...]” (REIS, 2004, p. 39). Essa guinada de olhar sobre o feminino e o reconto das problemáticas que envolvem o gênero feminino, seguindo o pensamento de Reis, têm nos Estados Unidos e na França os raios dispersores, levando a que Portugal também discutisse o tema, com sua vinculação à literatura dita Post-Moderna.

A ficção portuguesa voltar-se para a história, é abrir-se a um devir temporal, que é feito por dois caminhos ou vertentes. O primeiro, é o fato de as temáticas vincularem-se à conquista e às guerras coloniais; o segundo, é a inserção de uma “cor” feminina dada aos temas tratados e voltados às configurações do feminino na atualidade, que já se desenhava desde os anos setenta. Carlos Reis (2004) cita Lúcia Jorge, *A costa dos murmúrios* (1988), ao tratar da ficção, como uma das representantes que visitam a história colonial portuguesa, bem como por privilegiar o discurso feminino:

De um modo geral, a obra de Lúcia Jorge traduz o diálogo intenso, não raro de índole crítica, de alguma da nossa ficção com o Portugal que vive a mudança do século sob o signo de transformações sociais e mentais às vezes aceleradamente incorporadas no viver coletivo. Os resquícios da memória colonial, as agruras de um redimensionamento nacional pós-imperial, a “europeização” dos modos de vida, as obsessões da “modernização” [...]. (REIS, 2004, p. 31).

Ao se fazer uma investigação conceitual acerca do uso da literatura *versus* a história, defrontamo-nos, como se pode perceber tanto em Ana Paula Arnaut (2002, 2011) quanto em Carlos Reis (2004), com argumentações reflexivas importantes, que servem para ponderar os caminhos miméticos da prosa de Maria Teresa Horta no livro *Meninas*; no caso referido, os termos postos em choque são Pós-Moderno e Post-Modernismo. Os teóricos supracitados partem de dois conceitos importantes, que servem para investigar a Literatura Portuguesa, que faz uso de proposições históricas enquanto experiência estética. Isso acontece de modo sumário, pois as concepções postas em jogo para explicar os caminhos teóricos assumidos pelos escritores e pensadores da literatura ainda não estão concluídos, posto que, a ideia de contemporaneidade, momento no qual Maria Teresa

Horta e outros autores estão escrevendo, postula-se como algo não terminado, portanto, ainda em andamento, conforme Giorgio Agamben (2009). Ainda que esse teórico aponte que, para se caracterizar o contemporâneo, seja necessário um olhar para a frente e para trás, já que, se é contemporâneo, o é em relação ao quê? Ele compreende o contemporâneo nas singularidades, devido à relação que deve ser estabelecida temporalmente e, por isso, é um anacronismo, visto atribuímos ideais e sentimentos a personagens e situações que são de outra época. No caso específico de *Meninas*, a escritora tem conexão com o tempo presente, na medida em que, primeiro, sua biografia aponta para formas de tratar as temáticas do campo do feminino a partir de suas vivências enquanto defensora das causas das mulheres, algo possível de ser verificado desde a publicação do seu primeiro livro, *Espelho Inicial* (1960), passando pelo ápice dessa “causa” com *Novas Cartas Portuguesas*, seus desdobramentos e polêmicas causadas; em segundo plano, estão os contos de *Meninas* e o livro *As Luzes de Leonor* (2011)²¹, que resgatam figuras históricas, dando-lhes novos entendimentos, com o intuito de fazer ver outro discurso sobre elas, diferente daquele dado pela história oficial.

Outro ponto implícito aos já mencionados, é a presença continuada de busca da identidade feminina, que se espalha no presente em ficções que reafirmam as teses iniciais e aprofundam outras, como é o caso do livro *A paixão segundo Constança H.* (2010), no qual, entre outras rubricas que podem ser verificadas, há os conflitos trazidos à tona por uma personagem trancafiada em um manicômio por causa dos traumas causados pelas traições da mãe e do marido, que a abandonaram. Aliás, os traumas são encadeados: o plano mais à vista é o da traição do marido; por não saber lidar com o adultério do marido, aparece o segundo plano: a mãe a abandonou, a personagem considera esse fato também infidelidade. Desses dois campos, os outros temas vêm a lume, corroborando as escolhas feitas por Maria Teresa Horta, a fim de abrir sua escrita às discussões atuais sobre o corpo e a sexualidade feminina, pois tratar desses assuntos são formas de resistência, e ela não tem se furtado a isso. Desse modo, a autora norteia sua escrita feminina, na poesia

²¹ Maria Luísa Malato (2017) diz que para escrever esse romance, Maria Teresa Horta pesquisou em vários textos pertencentes à historiografia para dar corpo e/ou verossimilhança ao narrado. A inspiração para a escrita do romance é a “vida de Leonor d’Almeida Portugal e Lancastre (1750-1839), neta dos marqueses de Távora, a condessa de Oeynhausen por casamento, mais tarde 4ª marquesa de Alorna” (GASTÃO, 2019, p. 45). Maria Teresa Horta tem relação consanguínea com a Marquesa de Alorna (Leonor d’Almeida), pois ela é sua quinta avó. Trata-se de um livro com “[...] uma notável reflexão sobre a história” (MALATO, 2017, p. 115), na medida em que a textualidade do passado nos revela elementos que nos aproximam da leitura de *Meninas*, nas suas inflexões sobre o presente, qual seja, possibilitar a discussão sobre o lugar da mulher escritora, acima do seu tempo, vivendo em um momento histórico que estigmatizava as mulheres literatas.

principalmente, mas não só, por meio do erotismo dos corpos das mulheres, dos seus prazeres e dos seus desejos. A sua escrita erótica, portanto,

[...] é sentida como uma forma de apropriação de um discurso do prazer ou da fruição, que era pertença do território masculino, não só dentro de uma ordem social e política discriminatória, mas também, e sobretudo, no interior de uma ordem simbólica, onde a própria linguagem é um instrumento de opressão. (REYNAUD, 2001, p. 34).

Percebe-se então que a concepção temporal das narrativas apontadas é que, apesar de Maria Teresa Horta tratar de rasgos da história para pensar suas personagens, a abordagem mantém o olhar no seu tempo, por uma das ideias de contemporâneo teorizadas por Agamben:

[...] contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo é justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente. (AGAMBEN, 2009, p. 62).

De certa forma, as temáticas desenvolvidas em *A Paixão segundo Constança H.*, embora não sejam necessariamente históricas, do ponto de vista factual, remetem às problemáticas relacionadas ao feminino, que são datadas historicamente. Exemplo dessa situação complexa foi aprisionar mulheres por algum “desajuste” do seu modo de ver e sentir o mundo, avesso ao que o patriarcado desejava, ou nas rupturas ensejadas no bojo das cristalizações mentais e na abertura para novos paradigmas.

Então, na ficção portuguesa dos últimos tempos, usando-se como marco o antes e o depois da Revolução dos Cravos, em 1974, os escritores têm retomado temas do passado histórico de Portugal, em um primeiro momento, por meio da paródia, da ironia, como já dito antes. Refletindo sobre os vultos e fatos do passado, eles jogam com o tempo, reposicionam o discurso histórico sob outra clave, não necessariamente pela retomada de seus feitos e na busca de identidade própria. O segundo momento aponta para as perguntas de Márcia Valéria Zamboni Gobbi: “[...] de que história, afinal, a ficção se apropria? E, ao aproximar-se dela estaria então a ficção buscando estabelecer outra verdade – diferente, *sua* –, em lugar das questionavelmente inabaláveis verdades históricas?” (GOBBI, 2011, p. 23, grifo da autora). Aqui entra-se em um plano passível de argumentação e já discutido, que é o fato de a história e a literatura serem discursos, portanto, são questionamentos do mundo e das coisas que passam por sujeitos que são também históricos e que elaboram suas vidas por meio de representações e de simbolismos.

O historiador e os escritores (re)elaboram suas escritas sobre esse lugar, dando-

lhes sentido e, por isso, abrem novas possibilidades de se pensar/olhar sobre seus objetos de análise do mundo. É desse sistema de transformação discursivo que podemos estender a análise para a concepção defendida por Linda Hutcheon (1991) sobre as novas configurações dos lugares assumidos pela ficção e suas estratégias – os intertextos, as enunciações, os valores, a refiguração do real –, ainda que fincadas em paradoxos, e o jogo retórico com a história na contemporaneidade.

Tomando como referentes Carlos Reis e Ana Paula Arnaut, nas discussões levantadas sobre o Post-Moderno, Linda Hutcheon (1991) expressa sua caracterização como sendo metaficção historiográfica “[...] o que caracterizaria o pós-modernismo na ficção seria o que aqui chamamos de ‘metaficção historiográfica’” (HUTCHEON, 1991, p. 11). A teórica alude, na sua teoria sobre metaficção historiográfica, aos romances reflexivos, que recriam ou propõem ficcionalmente a historiografia, usando como base personagens chamados de ex-cêntricos, que são as minorias e as sociedades pós-coloniais, como os índios, as mulheres, os negros, os escravos, ou seja, “[...] a metaficção historiográfica adota uma ideologia pós-moderna de pluralidade e reconhecimento da diferença” (HUTCHEON, 1991, p. 151). Nessa perspectiva, e anuindo acerca de como a ficção debruçava-se sobre os aspectos da história, percebem-se pontos de inflexões sobre o modelo de como a historiografia aparecia na ficção da história, porque, agora, há uma prevalência do resgate das histórias silenciadas enquanto resultado de processos de dominação cultural que passam pelas minorias, bem como pelas sociedades pós-coloniais. No primeiro caso, estão as mulheres, que é a situação das meninas de Maria Teresa Horta; no segundo, é a referência aos conflitos pelos quais passaram os países da América Latina e da América Central, cujas exemplificações têm nomes como Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Alejo Carpentier, Carlos Fuentes, João Ubaldo Ribeiro, entre outros autores.

No caso português, abordado por Miguel Real (2021), no gênero romance histórico, que tratamos sob a nomenclatura de ficção historiográfica ou de ficção sobre a história, a ficção histórica serviu, após 1975 e do período de acomodação junto ao resto da Europa, para a reconciliação com o passado do povo português:

[...] por via de um desempenho crítico, tornando mais lúcida, mais plural, menos ideológica e menos nacionalista a noção de “identidade nacional”, prestando, assim, um valiosíssimo contributo social para um esclarecimento interclassista e inter-geracional das nossas constantes históricas após o final do Império (1975) e ao longo da integração europeia, dois acontecimentos recentes que alteraram o rumo histórico Portugal. (REAL, 2021, p. 207).

Na nova guinada, sai-se do pastiche, da ironia, da paródia e do grotesco, objetivando a desconstrução do discurso oficial sobre a história, e, no lugar, entra-se no âmbito do que é chamado de Pós-moderno, afirmando-se nas várias possibilidades narrativas da história. Assim, no Pós-moderno são perdidas todas as “verdades” centralizadoras. Isso significa que o pensamento “central” totalizante deu lugar à abertura para as contradições desse centralismo, que levava à homogeneização do pensamento. Surgem alternativas de se pensar a partir das margens, dos sujeitos contextualizados. No influxo do novo olhar, estudam-se e problematizam-se as chamadas “identidades contextualizadas” por “gênero, classe, raça, identidade étnica, preferência sexual, educação, [...] essa afirmação da identidade por meio da diferença e da especificidade é uma constante no pensamento pós-moderno” (HUTCHEON, 1991, p. 86). Isso tudo corrobora o fato de que a metaficção historiográfica, a literatura e a história andam lado a lado na formação do pensamento discursivo pós-moderno. Porém, na prerrogativa do discurso da história sendo visitado pela literatura para a efetivação de modelos que se espriam no presente, usa-se da história enquanto intertexto textualizado do passado. Dessa maneira, “[...] existe uma outra visão da história na arte pós-moderna [...] a história como intertexto. A história passa a ser um texto, um constructo discursivo ao qual a ficção recorre tão facilmente como a outros textos da literatura” (HUTCHEON, 1991, p. 185).

Na (re)duplicação do passado sobre o presente, feita por Maria Teresa Horta, nos textos em que aparecem as meninas históricas, a partir da exploração das potencialidades dos fatos históricos aproveitados nas narrativas, a escritora delinea seus perfis sobre outros já existentes. Porém, ao fazê-lo, a parte “inventada” desdobra-se sobre o tempo presente, projetando o ontem com o olhar de hoje. Dessa textualidade passada, é elaborada outra, que é, como já dito, a imaginação criadora sobre como poderia ter sido suas infâncias. Nesse caso, as narrativas criadas, de certo modo, ultrapassam os fatos históricos, abrindo diálogos entre o passado e o presente quando, ao referi-las, faz ver outros ângulos sobre o real refigurado: as situações-limite a que são sujeitadas as crianças (mulheres) vítimas do legado patriarcalista e de outros tempos/modelos sociais.

O passado e o presente juntam-se nas tratativas dadas a elas, reduplicando-os, isto é, a história passada das infantas é conhecida, o presente é construído por meio da atualização temática dos excluídos: suas dores, os enclausuramentos a que foram sujeitas, o não direito de escolha de serem outras, como é o caso da identidade conflituosa da filha de Carlota Joaquina, Maria Teresa, ao reclamar dos vários nomes que tem e da sexualidade cindida entre o desejo de ter nascido homem, porque era estrutural que o

primeiro filho fosse do sexo masculino, e ela, a primogênita da família de D. João VI e de Carlota Joaquina, ter nascido mulher; o fato de Carlota Joaquina ter sido mulher acima do seu tempo, por ter a clareza das amarras sociais que a impossibilitaram de se dedicar mais à política e de ter outro papel nos conflitos do reino, como fica claro neste fragmento das suas memórias, que, diga-se de passagem, é outra narrativa ficcionalizada pelo ponto de vista dela:

O modelo feminino católico da Restauração, do qual eu me sentia uma ilustre representante, reconhecia que algumas mulheres podiam ser melhores que muitos homens ao conduzir os negócios de Estado, desde que soubéssemos calar o bico quando preciso e usássemos outras pessoas para escrever o que não convinha que fizéssemos nós mesmas. (CASSOTTI, 2017, p. 272).

Ainda nas suas memórias, é possível identificar a presença de rastros que mostram suas inquietações com relação ao papel assumido pela mulher naquele momento histórico. O mais conhecido é a associação com a política real, mas outras perquirições aparecem nas estruturas mentais que regem a vida das mulheres, observadas na contestação de elas terem de dar herdeiros varões; na amamentação, em razão de as parturientes do reino não darem de mamar aos próprios filhos; no inconformismo de Carlota Joaquina ao ser impedida de acompanhar a educação dos filhos por picuinhas com D. João VI; na relação do marido com o nascimento do primeiro filho homem, que não fosse apenas algo ritualístico, que dava a ela, ao final, apenas o reconhecimento de cumprir sua obrigação, e não ser premiada “com algo mais do que joias para mim e mercês para meus serviçais” (CASSOTTI, 2017, p. 560); o fato de que, se a mulher não desse à luz filhos homens, o ônus/maldição recaía apenas sobre ela, como se o homem não tivesse nenhuma responsabilidade pela gestação e, sobretudo, algo muito marcado historicamente em suas biografias, a consciência de ela não ter a beleza estética esperada para ser a princesa/rainha de Portugal, desde quando ocorreram as negociatas para o casamento e os portugueses a terem visto pela primeira vez. A questão estética está ligada, outrossim, à sua baixa estatura e ao corpo pequeno, algo que enxergavam de forma negativa para se gerar filhos/herdeiros. Esse ponto, relacionado a um ideal de beleza, foi desde sempre algo muito caro a Carlota Joaquina: “A maioria dos meus ficou encantada ao ver que minha cunhada era uma jovem alta de porte elegante [...]. Alguns cortesãos lusos, porém, foram menos complacentes ao julgar minha aparência e me acharem de porte diminuto para a minha idade” (CASSOTTI, 2017, p. 35).

Da relação mnemônica de situações postas sobre o passado da infanta, como se fossem memória-testemunhos, feitas do seu ponto de vista dos acontecimentos e

distanciadas no tempo, pois é a adulta que nos narra, em primeira pessoa, já transcorrido algum tempo do que ocorreu, revela-se a memória seletiva de Carlota Joaquina, que abre espaço para se fazer contraposições à forma negativa e hegemônica de vê-la. No geral, vulgarizam-na, depreciam-na e colocam-na enquanto uma pessoa que “[...] encarnava um conjunto de referências simbólicas representado por um personagem feminino esdrúxulo” (AZEVEDO, 2003, p. 21).

Pensando em ambas as narrativas, as memórias e os contos nos quais ela é a protagonista, observa-se o quanto Maria Teresa Horta tem uma percepção aguçada sobre tempo vivido das personagens, porque, a princípio, não busca somente dizer outras coisas sobre o passado dessa infanta e de Erzsébet, nem tampouco corrigi-lo, e sim dar outra configuração ao que foi negado às meninas, a partir de suas condições peculiares na história da mulher, já que ela escolhe para representar as meninas, com vistas a uma reescrita mais crítica da história pela ficção, algo que está de acordo com a ideia de pós-moderno, pois uma das suas propostas “[...] é repensar o passado, dessacralizando a história” (FERNANDES, 2010, p. 379) ou ainda: “[...] o pós-moderno revela-se como uma maneira mais consciente de estabelecer as relações entre linguagem e realidade, voltando ao historicismo, não como um retorno ingênuo, mas para uma reescrita crítica da História” (*Ibidem*, p. 382).

Nesta criticidade de dessacralização e de reflexividade sobre a história das meninas, de forma ideologizada (questão feminina e de gênero), há a presentificação do diálogo intertextual com o passado. É sobre ele que as narrações a seguir desvelam, em pontos ritmados: o retrato da infanta quando ela já está em Portugal; a estranheza sentida por ela, ao se vê em outro país, longe da família; a noite de núpcias, marcada pela pós-menarca da princesa e o recorte de uma situação importante da história oficial portuguesa, flagrada pela primogênita de Carlota Joaquina, Maria Teresa. Seguindo essas narrativas, o caso emblemático de silêncios e das histórias que envolvem a adulta Erzsébet Báthory, tida como sanguinária e dada a bruxarias pelas histórias que se narram sobre ela, as quais Maria Teresa Horta capta e constrói a personagem do ponto de vista histórico da criança que poderia ter sido.

Por essa perspectiva, o livro de contos de Maria Teresa Horta sobre as meninas históricas faz vir à tona muitos elementos para que se vislumbre as construções miméticas das suas realidade históricas. Na estetização dessa pseudorealidade é possível perceber vários prismas, pela quantidade de referentes que são possíveis de ser acionados, o que nos faz pensar em várias estratégias de compreensão do narrado. Esse entendimento se

dá, pois já conhecemos, pela história, alguns aspectos valorativos das adultas Carlota Joaquina, de sua filha e de Erzsébet Báthory. Assim, é plausível sobrepor as memórias de Carlota Joaquina, a ficção e o discurso da História. Na outra ponta, há outra ficção sobre Erzsébet Báthory, porque acerca da personagem existem muitas outras criações miméticas: o discurso da história e o mito da busca da eterna juventude, que atravessa o conto, e a História oficial dita sobre ela, por exemplo. Nesse particular, a ficção capta as meninas, na sua lógica textual, ampliando-as sob camadas interpretativas. Dito de outra maneira: “A verdade da ficção literária não está, pois, em revelar a existência real de personagens e fatos narrados, mas em possibilitar a leitura das questões em jogo numa temporalidade dada” (PESAVENTO, 2006, [n. p.]).

Nas focalizações narrativas das meninas históricas, as personagens são apresentadas em uma lógica sequencial que parte da pintura da infanta Carlota Joaquina já em Portugal, conto “O Retrato”, e, como será reafirmado mais à frente, a referida pintura foi feita, no real-histórico, com a infanta ainda estando na Espanha. Porém, a escritora muda esse elemento da história e põe Carlota Joaquina posando para o quadro já em Portugal. Na sequência, em “A Princesa Espanhola”, parte-se das inaptações de Carlota Joaquina com a vida em Portugal, as agendas que tem de cumprir, as travessuras, enfim, o choque de culturas; em “Inocência Perdida”, o enfoque é dado sobre a primeira noite da consumação do casamento entre a princesa Carlota Joaquina e o príncipe D. João VI. A chegada da menstruação e a consumação do enlace matrimonial eram esperadas por todos da Corte, menos por ela. “Infanta Princesa” mimetiza as fofocas do Reino português escutadas de dentro dos armários, detrás das cortinas e atrás dos móveis por Maria Teresa, filha de Carlota Joaquina, ou seja, a sequência de contos vai da chegada de Carlota em Portugal, o seu casamento, e termina já com uma das filhas com nove anos de idade que, assim como a mãe, desafia os modelos sociais cristalizados impostos sobre elas.

No conto “O Retrato” parte-se de um evento real de pintura do quadro “Retrato de Carlota Joaquina de Bourbon”, pintado por Mariano Salvador Maella, exposto no Museu do Prado, Espanha. A pintura da princesa foi mandada fazer pela mãe de Carlota Joaquina, Maria Luísa Teresa de Bourbon, atendendo ao pedido da infanta por ter tido boa performance, com resultado positivo, na sabatina a que foi submetida perante a Corte espanhola e de embaixadores portugueses, antes de ir definitivamente para Portugal. Como diz sua biógrafa, Francisca L. Nogueira de Azevedo: “Durante quatro dias, Carlota Joaquina responde a perguntas sobre Religião, Geografia, História, Gramática, Língua

Portuguesa, espanhola e francesa” (AZEVEDO, 2003, p. 53). A sabatina era um ritual para medir os conhecimentos dos pertencentes às cortes, principalmente quando estavam em jogo casamentos entre eles: “Segundo um dos presentes, na ocasião, a sagacidade e a desenvoltura com que respondi a todas as perguntas causou assombro nos presentes” (CASSOTTI, 2017, p. 31). É possível constatar que era, naquele contexto, “indispensável boa educação para arranjar um bom casamento” (AZEVEDO, 2003, p. 52).

Diferente do que a descrição narrativa aponta, o quadro foi feito em Madrid, como desdobramento do evento acima narrado, porque era hábito enviar um retrato das jovens pretendentes a casamentos reais à família do noivo. Carlota então pede à mãe que o retrato tivesse como modelo o quadro de Diego Velázquez (1599-1660), “*Las Meninas*”, que retrata a infanta Margarida Teresa de Áustria. A mãe fez a concessão com o senão apontado abaixo:

[...] minha mãe ordenou ao pintor que seguisse as linhas da pintura cortesã do século XVIII. A única concessão ao meu pedido foi transformar o cão molosso que acompanha Margarida no canário alaranjado que está sobre o meu dedo na pintura.

A espetacular peruca decorada com lírios, rosas e *petites boîtes* que eu ostento era a versão espanhola dos penteados *poufs aux sentiments*, que alguns anos antes minha malfadada tia Maria Antonieta da Áustria, rainha da França, começara a usar, escandalizando a alta burguesia iluminista do seu reino. (CASSOTTI, 2017, p. 34).

No conto, logo no começo, é dito que a pintura do quadro foi um grande e tedioso sacrifício e suplício para a menina de dez anos, por ela ter de ficar sentada a tarde inteira posando para o pintor, alimentando ódio sobre a situação na qual se via envolvida: “[...] é suplício de lágrimas recusadas, feito de ódios recalçados, de sussurros contidos, de gritos sumidos e unhas enterradas até ao sangue das palmas das mãos suadas” (HORTA, 2014, p. 197).

O que o pintor enxerga na infanta é uma mistura de menina e de mulher, pois sente nela o despertar da sexualidade. Ele não consegue fazer apenas o trabalho para o qual foi contratado, porque é tomado de sentimentos contraditórios, treme diante de Carlota Joaquina, ela consegue causar-lhe um desassossego, ao ponto de ele se sentir na “ponta de uma navalha”, enfeitado que está pela princesinha. Ele projeta também seus sentimentos na pintura, de maneira a não saber mais o que é real e o que é invenção da sua mente. Assim, ele a apreende “tal como a vê e não como ela é. Transformando-a, modificando-a [...]” (*Ibidem*, p. 199).

Dessa maneira, o “desacerto da imagem”, a desfocagem do olhar dele é compartilhada por ambos, posto a representação em si mesma nunca ser a coisa

representada, haja vista estarmos tratando de signos diferentes (Carlota Joaquina, o quadro e a representação/imagem) e de abstrações mentais do pintor e dela mesma. Não olvidemos que Carlota Joaquina e Mariano Maella sabem da missão que lhe foi dada para embelezá-la, ambos aceitam e compreendem que o quadro, por isso também, não condiz com a imagem da menina, porque a incorreção/desacerto do visto contradiz a realidade.

Em suas memórias, ela sabe que está fora dos padrões desejados de beleza da época, como já dito, já que, ao abordar o negócio que envolveu a troca das noivas, feito com o intuito de estreitar laços entre Portugal e Espanha, é referido no capítulo III desse livro, que Portugal perdera na troca das princesas, pois Mariana Vitória de Bragança era mais bonita do que Carlota Joaquina. Isso está implícito na chacota feita à época, de que “[...] os lusos entregaram à Espanha um ‘bacalhau’, os espanhóis deram como paga uma ‘sardinha’” (CASSOTTI, 2017, p. 35). No entanto, não há chacota à referência feita ao que Maria Teresa Horta enfoca nas memórias, ao mencionar, de forma irônica, a “[...] extremada feiura do marido que lhe fora destinado ao fim de dois anos de negociações entre Lisboa em Madrid” (HORTA, 2014, p. 227), ponto de vista colocado no conto “A Princesa Espanhola”. Vê-se, a partir desses fatos, uma das propostas da escritora de tratar de outra forma a questão histórica abordada nas narrativas que tratam da princesa Carlota Joaquina, haja vista que a história oficial a tem colocado, já adulta, enquanto uma mulher feia, tresloucada, adúltera, mal falada, mas que, com as novas propostas de estudo feitos a partir da Nova História, está em curso uma correção e/ou justificação do seu perfil. Isso é feito, segundo Francisca Nogueira de Azevedo (2003), pela pesquisa nas fontes primárias, e não nas que sempre são usadas por pesquisadores, como as feitas por Manuel de Oliveira Lima, postas no livro *D. João VI no Brasil*, de 1909, que tem sido uma das referências para pesquisadores quando se trata de Carlota Joaquina: “Oliveira Lima desenha o perfil de Carlota Joaquina que será usado até hoje, não somente em obras de cunho historiográfico, mas também nos manuais didáticos, filmes, seriados etc.” (AZEVEDO, 2003, p. 20). A guinada na forma de rever o problema está permitindo aos especialistas traçarem outros marcos relevantes e desenvolverem histórias diferentes sobre Carlota Joaquina e, a partir dessas novas fontes, relacioná-las ao cotidiano possível da mulher naquele momento:

É necessário transportar-se ao século XIX, conhecer a ‘sociedade da corte’ para poder compreender a tragédia de sua vida, que não é muito diferente de outras mulheres daquele mundo, silenciadas, condenadas ou esquecidas pela História. (AZEVEDO, 2003, p. 22).

Na troca referida anteriormente, feita no momento da chegada de Carlota Joaquina a Portugal, Mariana Vitória de Bragança foi levada para a Espanha, como resultado da promessa de casamento com Gabriel de Bourbon, filho de Carlos III da Espanha. Essa permuta e seus simbolismos justifica Maria Teresa Horta referir-se às princesas enquanto “objetos” passíveis de trocas/mercadorias, usadas, “negociáveis” (HORTA, 2014, p. 248): “Quando meu séquito chegou à cidade limítrofe de Vila Viçosa, foi realizada a troca das noivas. Os hispânicos me entregaram aos portugueses e receberam Mariana” (CASSOTTI, 2017, p. 35).

Em “Inocência Perdida”, essa ida de Mariana Vitória para a Espanha é a justificativa para que a sogra de Carlota Joaquina, D. Maria I, pejorativamente chamada “A louca”, a trate com mais humanidade, deixando-a livre, enquanto pôde, para fazer as traquinagens que quisesse, como se estivesse sentindo saudades da própria filha, Mariana Vitória, e assim transferindo os cuidados que teria por ela para Carlota Joaquina. D. Maria chega ao ponto de quebrar o protocolo, ao não permitir, na narrativa, que a noite de núpcias de Carlota seja presenciada pela Corte, posto que “afeiçoara-se àquela menina arredia, como se ela de algum modo tivesse vindo substituir-lhe a filha que, no mesmo dia em que Carlota Joaquina chegara, tinha partido para casar em Espanha” (HORTA, 2014, p. 248).

Já na narração de “O Retrato”, na posição em que Carlota Joaquina é colocada, vemo-la divertir-se e perceber o que causa em Mariano Maella. Estranho esse comportamento, por ela ainda ser uma criança, bem como o fato de o conto ressaltar a perspicácia e o sentido da sedução posta na representação de Maria Teresa Horta, pois sobram-lhe características que remetem à sensualidade reprimida, à peçonha, às urdiduras das aranhas, como bem observou Fernando de Moraes Gebra (2015), ao analisar as particularidades semânticas das palavras escolhidas pela escritora ao tratar da infanta, nesse conto em particular: “‘olhos furtivos’, ‘obscuridade de bosque’, ‘sensualidade a florescer’, ‘cálice envenenado’, ‘coração de pedra’, ‘espinho’, ‘navalha afiada’, ‘ponta de crueldade’, ‘selvagem’ [...] ‘força’, ‘enredo fatal’, ‘olhar maligno’, ‘matreira’” (GEBRA, 2015, p. 657). À vista disso, no presente da narrativa, reafirmam-se os atributos pelos quais a adulta Carlota Joaquina irá amargar os desditos e as maledicências da Corte, bem como na historiografia escrita sobre ela. No geral, como já dito, ela tem sido tratada como traiçoeira, insubmissa, devassa, sensual, dada a trair o marido. Carlota Joaquina “[...] já vinha mal falada por viver na Quinta do Ramalhão, palácio distante do marido, d. João. À boca pequena murmurava-se sobre a rainha com o comandante das tropas navais

britânicas [...]” (DEL PRIORE, 2011, p. 57).

Os contos que tratam dela deixam escapar algumas dessas caracterizações, cada uma à sua maneira, apesar de que, ao dar esse enfoque, outras especificidades sejam reforçadas, sobretudo as de que a criança e a mulher Carlota Joaquina não tiveram muitas escolhas, devido às particularidades e limitações das mulheres daquela época, às suas invisibilidades. Em “O Retrato”, antevê-se a “sensualidade” precoce, que de imediato, é encoberta pelas ações veladas dela, pela hipocrisia e cumplicidade com Mariano Maella, situação que o narrador descreve do ponto de vista psicológico. Carlota Joaquina: “Abrindo-se em sensualidades precoces, que de imediato se toldam e veladas se escusam e ela encobre: cúmplice, hipócrita, roçagante. Emoção afundada e oculta na sua face de criança maldosa. Venenosa” (HORTA, 2014, p. 200).

Consoante a Gebra (2015), a escolha por pintar Carlota Joaquina encobrindo seus defeitos, e o jogo de sedução a unir ambos naqueles momentos intermináveis, é o resultado da rebeldia e da inadaptação da menina à Corte. Então, o quadro e os momentos de embate entre ambos representam a sensualidade controlada, porque naquele ambiente era necessário o mascaramento para se adequar ao que se esperava dela: “O retrato e o espelho constituem simulacros representativos da cisão identitária da protagonista, oscilante entre o seu lado imanente – sensualidade reprimida – e o seu lado manifesto – convívio social” (GEBRA, 2015, p. 657).

Além disso, o retrato da princesa é pertinente à ideia de que ele (quadro) é uma *ekphrase*, portanto, pertence a um dos caminhos assumidos pela ficção pós-moderna, na medida em que as representações verbais da narrativa de Maria Teresa Horta sobre sua elaboração serem referentes da realidade sógnica do universo da pintura, apesar de ela não usar a mera descrição do quadro na narrativa, uma das prerrogativas da *ekphrase*, e sim criar uma narrativa sobre a feitura dele. Assim sendo, postula-se que “nas metaficções historiográficas, costuma haver representações verbais nada simples, pois muitas vezes as *ekphrases* (ou representações verbais de representações visuais) cumprem funções representacionais básicas” (HUTCHEON, 1991, p. 160). Dado que Maria Teresa Horta parte de um fato histórico (a pintura do quadro) e dá um salto interpretativo, as representações não são simples, pois, do evento posto, vislumbra-se pelo menos quatro cenários diferentes e simultâneos: a relação do artista Mariano Salvador Maella com seu objeto; a ficção intertextual sobre a figura histórica da menina Carlota Joaquina na execução do quadro; a história do quadro e as histórias dos dois personagens no contexto da diegese e das histórias que existem sobre eles. Então, ela amplia, por meio da sua

narrativa, o olhar sobre o histórico, na medida em que a princesa aparece sensualizada, sente desejos, mas tem que manter a postura e o papel designado para ela, porque é uma figura pública, que tem uma missão familiar a cumprir, ou, por outro entendimento, o pintor Mariano Maella tenta mudar a forma como ela deve ser vista, já que se empenha em distorcer a sua imagem, porque não consegue o intento de dominá-la.

Em outro conto que trata da personagem histórica Carlota Joaquina, “A Princesa Espanhola”, é relatada a vida fastidiosa da Corte portuguesa, do Palácio de Queluz, depois de Carlota Joaquina já estar casada com o príncipe D. João. Nesse conto, nos aspectos sobre os quais a história oficial é refigurada, ficamos sabendo alguns fundamentos dos problemas enfrentados por Carlota Joaquina, que não foram colocados em primeiro plano quando se trata de adjectivá-la de forma insensível e até desumana. É o fato de ela ter saído do seu país ainda criança, sozinha, apenas na companhia de empregados, e foi para outro reino para ser “cuidada” até chegar a hora de consumir o matrimônio, portanto, longe da família: “[...] arrancada da sua casa, da sua família, do seu país e da sua língua para vir a Portugal, um país cheio de missas e de promessas e de rezas que ela não percebia, e casar-se com um monstrinho que era D. João VI” (HORTA, 2014, [n. p.]).

Eis acima o motivo do fastio que a personagem sente por Portugal e a insubordinação que se perceberá no seu comportamento, e, advindo dele, a eterna vontade de sempre querer retornar à Espanha. Além disso, há as muitas rezas e os compromissos diferentes dos que ela estava acostumada na Corte Espanhola, na qual os costumes eram mais próximos da divertida corte francesa. Portugal a deixou muito solitária e arredia, porque ela encontra um país ainda enraizado no tradicionalismo, tudo lhe causa espanto: não se pode fazer apresentações de comédias, havia pouca liberdade para as mulheres, chegando ao ponto em que “[...] na cidade de Lisboa, por volta de 1741, são levantadas nas igrejas grades de madeira, como forma de impedir o contato entre homens e mulheres” (AZEVEDO, 2003, p. 54). Ela chegou a Portugal com um séquito, cuja figura principal era sua primeira dama espanhola, uma espécie de ama, Anna Miquelina, responsável pelo cuidado pessoal da menina e de dar notícias semanais sobre o seu comportamento à mãe, Luiza de Parma, na Espanha. A menina vê-se entre adultos que não conhece, com exceção dos que vieram com ela, em Terra alheia, sem a mãe, sem os parentes, “[...] nem afecto nem pátria, deixa-se crescer na raiva, a aboborar ressentimentos e rancores em relação a todos e a tudo” (HORTA, 2014, p. 228). Esse é o recorte dado por Maria Teresa Horta no conto “A Princesa Espanhola”.

Nas transgressões e nas indagações feitas sobre a Corte portuguesa, percebe-se o

desejo de liberdade. É a criança querendo viver sem as amarras de tantos compromissos reais a que é submetida (rezas, novenas, almoços), assim o desejo é ser livre como as águias, é por causa desse choque, também, que cresce na raiva, por se perceber sem mãe, solitária, rejeitada e “exilada” em Portugal a contragosto. Uma manifestação sobre isso está presente em suas memórias, quando já morando no Brasil, ao receber notícias do seu irmão, Carlos, ressurgiu o desejo de retornar para a Espanha: “[...] essas palavras estimularam minhas esperanças de voltar à Europa” (CASSOTTI, 2017, p. 198).

Carlota Joaquina, na narrativa, para se sentir mais inserida na dinâmica da Corte, insurge-se e monta um esquema de “rebeldias”, marcado pela agressividade e desobediência às obrigações que tem de cumprir na Corte. Ao usar esse mecanismo, causa nos outros a “[...] surpresa, depois o desconcerto e o caos à sua roda, nele achando-se por fim agasalhada” (HORTA, 2014, p. 228).

A criança inveja a liberdade das águias ao observá-las planar. O voo da águia em liberdade dá a dimensão de sua clausura, fazem-na ter, inclusive, pressentimentos ruins ao se dar conta da sua condição. Em contraposição à liberdade ansiada, vemo-la circular pelos ambientes sombrios do Castelo, das Igrejas, das Capelas e dos lugares de oração. Talvez por causa da situação claustrofóbica desses lugares, à noite, ela solta a imaginação, pensando em criaturas noturnas a olharem como os “vampiros, lobisomens, demônios” (HORTA, 2014, p. 229). Sente-se presa, inclusive, pelas indumentárias que usa, pesadas demais para uma menina pequena e magra. Nesse caso, tudo a incomoda, até sentar-se na montaria da forma que é solicitada às meninas, preferindo sentar-se escanchada na sela. Sempre está correndo de algo e escondendo-se das aias, ou seja, é um ser projetado para a liberdade, a fugir dos compromissos, afinal, é apenas uma criança. A inadaptação foi canalizada para a tentativa de participar ativamente das questões políticas que envolviam Portugal, Espanha e França. Porém, por ser mulher, era quase sempre impedida e alvo das conspirações e do controle do próprio marido, conforme Cassotti (2017). Por um lado, isso ocorria em coisas aparentemente simples, como o impedimento de ser a responsável por escolher os professores/educação dos próprios filhos e de ter, quase sempre, de optar entre a família portuguesa e a espanhola; por outro lado, há a manipulação de outras situações mais capciosas, como o casamento de uma das criadas com um dos ajudantes de D. João, por ideia desse, para espioná-la e manter o poder sobre ela: “Que maneira inteligente de meu marido me controlar por meio daquele serviçal” (CASSOTTI, 2017, p. 69).

Do ponto de vista da plasticidade e das várias questões que levanta, o conto “Inocência Perdida” e “Estrela” são os mais cruéis do livro *Meninas*, no que se refere a

tornar a existência das mulheres dolorosa. Um enfoque tratado em “Inocência Perdida” é que nele ficam prementes a criação histórica de Maria Teresa Horta acerca do momento da vida da personagem a partir do que não foi dito e/ou poderia ser dito sobre a situação a qual se vê enredada a protagonista da narrativa, ou seja, aquele momento “[...] quando a literatura tematiza, ultrapassa sempre as questões clássicas dos historiadores [...]” (CHARTIER, 2000, p. 205).

A extrapolação dá-se pelas focalizações feitas por Maria Teresa Horta, que narram o evento da primeira menstruação da infanta, a partir de como a menina sente-se na ultrapassagem desse umbral para a vida adulta. Os conflitos pelos quais passa para encobrir momento importante na vida das mulheres, mas que, do ponto de vista oficial, é apenas a ocasião em que D. João irá consumir o matrimônio diante da corte. logo, algo que seria da dimensão do privado/pessoal, torna-se um fato social de grande envergadura. Para se ter a dimensão da situação pela qual passou Carlota Joaquina, a informação de que a primeira menstruação dela havia ocorrido foi assunto na imprensa portuguesa:

[...] Michelina escreveu a minha mãe: “Neste mês, no dia 4 (de fevereiro de 1790) pela manhã, Sua Alteza teve sua novidade; não foram mais que duas manchas, então parou, e até agora não voltou a ter nada”. No dia 20 daquele mesmo mês, a Gazeta de Lisboa anunciou publicamente “a visita mensal da princesa no Brasil, a senhora dona Carlota Joaquina, que havia quatro anos se esperava para haver de se ajuntar com o príncipe do Brasil, o senhor dom João, seu augusto esposo”. Por fim, João poderia “brincar” comigo. (CASSOTTI, 2017, p. 47).

Ou

Do outro lado da Sala do Trono, D. João aparenta espiá-la, num resguardo de marido ávido, ainda desposado de tudo o que nela é seu por direito. Voraz. (HORTA, 2014, p. 251).

Esse momento da “brincadeira” é aguardado com muita ânsia por D. João VI e por toda a Corte, mas não por Carlota Joaquina, pois ela faz o possível para esconder o fato dos demais. Durante o tempo que antecede esse ato final da saída da infância, por ser ainda uma criança miudinha, há a garantia de que haja o afastamento sexual do futuro marido. Com a menarca, esse pacto é quebrado, preparam-se os rituais para o dia em que ele consumará o casamento.

Carlota Joaquina sabe que a vida de liberdade que tinha acabará, e ela terá de assumir o papel designado para ela na corte portuguesa. O que se torna claro na reconfiguração da história feita na narrativa de Horta, em relação à menina Carlota Joaquina, é que a ritualização do ato sexual e o descaso com a infância é resultado de cristalizações e reafirmações históricas que passam pelo hábito, pelo patriarcado, cujo

enfoque sobre a mulher assume o segundo plano ou é ocultado. No caso do conto, ao contrário, o ponto de vista assumido é o da menina com medo e assustada diante do que irá acontecer depois que o casamento for consumado, a inocência foi perdida, o seu anjo da guarda, imagina-se, já não pode fazer mais nada. Daí o sussurro nos seus ouvidos e o ciciar de asas presentes na última cena: “‘*Adeus minha atormentada!*’ – diz-lhe o anjo muito baixo ao seu ouvido, ao partir voando, da sua inocência perdida” (HORTA, 2014, p. 252)

No ângulo escolhido para representação, no conto “A Infanta Princesa”, a figura de Carlota Joaquina aparece transversalmente, pois a personagem principal é sua filha, Maria Teresa de Bragança (infanta portuguesa), cujo nome completo é: Maria Teresa Francisca de Assis, Antónia Carlota Joana Josefa Xavier de Paula Miguela Rafaela Isabel de Gonzaga (1793- 1874). Ela é a filha primogênita da princesa Carlota Joaquina de Bourbon e de D. João VI de Portugal.

No diálogo com a história, a cena principal é evocada a partir de um trecho que faz parte do que se escreve sobre a biografia de D. João VI. No caso específico, trata-se de D. Eugênia de Meneses, acusada de ter tido uma relação extraconjugal com D. João VI e que dela foi gerada uma filha bastarda. Até aí, o problema não seria tão escandaloso, já que se diz que o monarca português tivera outras mulheres em sua vida, além de Carlota Joaquina. O problema é posto como se a traição de D. Eugênia de Meneses fosse maior, pois ela era a camareira de Maria Teresa, portanto, de confiança da monarca portuguesa, e a menina flagra, de dentro de um guarda-roupa, a traição de ambos: “É assim que ela dá pelo pesado e inquieto deslizar de seu pai o Príncipe Regente, a altas horas da noite, diante dos aposentos de D. Eugénia de Meneses, camareira que ela ganhara da mãe [...]” (HORTA, 2014, p. 260).

Aqui também a “princesinha Maria Teresa”, como é nominada, transgride normas, assim como a mãe, ao querer fazer coisas que não são pertinentes a uma mulher/criança/princesa: gosta de física e matemática. Também espreita pelas frestas das portas as contravenções do palácio, as hipocrisias e, principalmente, por se querer homem, era descrita como “[...] princesa acrescida de seus vários nomes a dividi-la entre mulher indesejável e homem que deveria ter nascido” (*Ibidem*).

Mudando a focalização, falaremos agora sobre o conto e a personagem histórica presente em “Erzsébet”. O que se sabe sobre a vida de Erzsébet Báthory? Da infância, pouca coisa. Sabe-se que ela nasceu na Hungria, em 7/8/1560, e há outros poucos dados dispersos referentes a esse período da vida dela. É necessário termos em vista de que a ideia de infância como a que conhecemos é uma construção datada, conforme apontado

na seção desta tese intitulada “O interdito histórico – a infância”, o que explicaria as poucas informações que existem acerca da vida dela. Ela era de família nobre, os Báthory, foi criada nas terras da família, em Ecsed, na Transilvânia. Conhece-se também que sua infância foi problemática, visto ela ter sido acometida de fortes dores de cabeça e convulsões oriundas, possivelmente, de epilepsia. Provavelmente fosse por isso que era afetada por “[...] doenças repentinas, acompanhadas de intenso rancor e comportamento incontrolável” (MELTON, 2008, p. 27). Há ainda informações de que Erzsébet presenciou cenas de brutalidade contra as irmãs quando tinha nove anos de idade: consta em algumas biografias que as irmãs tenham sido estupradas e mortas por invasores ao castelo da família. Ainda sobre as questões factuais, a literatura escrita sobre ela nos informa que passou grande parte da vida adulta no Castelo Cachtice, na Eslováquia. Casou-se com Ferenc Nádasdy, poucos meses antes de completar quinze anos, em maio de 1575, tendo ele dezenove anos. Ela morreu em 21 de agosto de 1614.

Erzsébet Báthory, assim como Carlota Joaquina, teve educação esmerada, pois era alfabetizada, algo de distinção à época, e sabia falar fluentemente, além da sua língua natal, latim e alemão, e, assim como Carlota Joaquina, fez o casamento por conveniência. No entanto, o maior infortúnio que paira sobre sua figura é de que ela maltratava os criados, dando-lhes castigos atrozes, principalmente às mulheres, chegando a matá-las com requintes de crueldade. Por isso, na maior parte da sua biografia, ela é chamada de condessa sangrenta, sanguinária ou mesmo de vampira, porquanto uma das histórias contadas sobre seus hábitos era que sangrava suas vítimas para lhes beber o sangue. Porém essa versão foi desmentida posteriormente por seus biógrafos. Diz-se que, na verdade, ela usava o sangue das donzelas para se banhar, por acreditar que ele (sangue) serviria para lhe dar a juventude. Também resultado desses boatos, é que, nas filmografias e nas ficções escritas sobre ela, não é raro associá-la ao vampirismo. Há quem defenda que sua associação com o ato de beber sangue é resultado do interesse das pessoas pelo vampirismo na década de setenta:

Elisabeth não tinha sido acusada de ser vampira tradicional sugadora de sangue, embora suas tentativas de usar o sangue para rejuvenescer certamente a classificariam como vampira, por metáfora. [...] ela foi redescoberta nos anos 70; desde então, tem sido repetidamente associada ao vampirismo na cultura popular. (MELTON, 2008, p. 30).

Afirma-se, também, que ela teve um filho com um empregado da família e não pôde criá-lo porque iria desposar, por arranjo familiar, Ferenc Nádasdy. Depois de casados, o marido passava muito tempo fora em expedições militares, e ela ficava muito

tempo sozinha, tendo que dar conta de todos os problemas do Castelo onde viviam. Portanto, ainda muito nova para assumir tantos compromissos. Foi nesse período, segundo Gordon Melton (2008), que Báthory começou com a prática de matar as jovens de forma cruel para se besuntar com seu sangue, acreditando, dessa forma, ter encontrado a fonte da eterna juventude. Esse é um dos mitos que pairam sobre a sua figura. Pior: o marido a acompanhava e a ensinava rituais macabros de tortura das jovens:

Ela não apenas punia os que infringiam seus regulamentos, como também encontrava desculpas para infligir punições e se deleitava na tortura e na morte de suas vítimas muito além do que seus contemporâneos poderiam aceitar. Enfiava pinos em pontos mais sensíveis do corpo, como, por exemplo, embaixo das unhas. No inverno, executava suas vítimas fazendo-as se despir e andar na neve, despejando água nelas, até o ponto do congelamento corporal. [...] o marido mostrou-lhe, por exemplo, uma variação desses exercícios de congelamento para o verão; despia uma mulher e a cobria de mel, deixando-a à mercê dos insetos. (MELTON, 2008, p. 28).

Fala-se que as prováveis atrocidades feitas pela condessa Erzsébet foram descobertas quando a fama dela se espalhou, e as jovens desalentadas que procuravam trabalho no Castelo deixaram de fazê-lo, pois propagaram-se rumores do que ela fazia com as criadas. Por isso, Erzsébet mudou de tática e passou a empregar “mulheres de estirpe nobre” (MELTON, 2008, p. 28), cujas famílias não eram indigentes sociais, e, ao sumir com uma delas, foi denunciada, julgada e condenada à prisão domiciliar dentro do próprio Castelo. Ela é acusada, conforme a sentença dada, de ter matado mais de seiscentas pessoas, e as únicas provas são os depoimentos dos empregados envolvidos no delito, que foram todos condenados à morte, e uma agenda que dizem ter sido escrita com sua letra, na qual constavam os nomes das vítimas. Essa é uma versão do ocorrido; outro ponto de vista tem sido resgatado da historiografia dita e escrita sobre ela, de que o julgamento dela foi político, com o intuito de tomarem suas terras: “Já no início do verão de 1610, investigações iniciais em torno dos crimes de Elisabeth tinham começado. A base da investigação era política, a despeito do número crescente de vítimas” (MELTON, 2008, p. 28).

Para corroborar o aspecto político, posteriormente, seu nome sofreu processo de banimento social, feito pelo rei Mathias II, da Hungria. Ele determinou que os documentos oriundos do julgamento fossem lacrados, porque, segundo ele, o que ela fazia envergonhava a comunidade. Além disso, ordenou que o nome dela não fosse pronunciado nos círculos sociais. Porém, existem informações de que ela não foi acusada, em seu julgamento, sobre a história corrente de que ela bebia o sangue das vítimas, era vampira ou que se banhava no sangue delas com o propósito de reverter o processo de envelhecimento. Desse modo, pode-se reelaborar a ideia de julgamento político, pondo-a

no mesmo patamar do que Silvia Federici (2017) teoriza a respeito da caça às bruxas na Alemanha. Neste país, ao contrário do que ocorreu em outros lugares, a caça às bruxas se deu com vistas ao confisco de terras das mulheres que as possuíam: “Sem dúvida, na Alemanha, o confisco da propriedade foi o principal motivo por trás da perseguição [...]” (FEDERICI, 2017, p. 305).

Sabe-se que o Castelo onde ela habitava fica na Hungria, portanto, é possível fazer uma aproximação, considerando que a Alemanha e a Hungria ficam próximas territorialmente na Europa. Então, a perseguição sofrida pode ter base de explicação por via da caça às bruxas, haja vista ela ser uma mulher que se comportava fora do padrão estabelecido desde antes de casar, porque deu à luz a uma criança antes de enlaçar-se com Ferenc Nádasdy. Quando foi julgada, já era viúva, viajava sozinha para Viena, espalhavam-se boatos de que ela tinha relações amorosas com mulheres, como Anna Darvulia, que, de acordo com Ovšonková (2018), a teria também ajudado a cometer crimes, iniciando-a na arte da magia, e a teria incentivado a beber sangue para curar a anemia. Outra acusação que explica a questão da caça às bruxas é que ela é acusada de ser vampira. À vista disso, é pertinente informar que “[...] quase todos os primeiros vampiros literários eram mulheres [...]” (MELTON, 2008, p. 328), incluindo entre os mais famosos, exatamente, Erzsébet Báthory. Sendo assim, o vampirismo fazia parte do repertório do imaginário popular.

Da onda de revisitação ao vampirismo, ocorrida na década de setenta, é escrito o livro referido por Maria Teresa Horta, no final do conto “Erzsébet”. Isso nos leva a afirmar que uma das fontes de consulta para escrever a personagem do conto Erzsébet foi:

Erzsebet Bathory, *La Comtesse Sanglante*, de Valentine Penrose, um volume de 1962 [...]. O livro de Penrose inspirou o primeiro dos filmes sobre Bathory que, por seu turno, inspirou um romance baseado no roteiro, *Countess Dracula*, de Michel Parry. (MELTON, 2008, p. 30).

Apesar de ter tido como base Valentine Penrose, Maria Teresa Horta, diferentemente de outros escritores, que usaram Erzsébet Báthory adulta como inspiração, faz o enfoque da sua narrativa na menina Erzsébet, em especial, privilegiando suas características voltadas às práticas de ocultismo, adjetivando-a a partir dos mitos e/ou folclore sabido sobre ela, bem como em aspectos da sua biografia: “Esotérica, Penrose mesclou a narrativa biográfica com simbolismos astrológicos, sugerindo uma atmosfera sombria e mágica” (SOUZA, 2018, p. 52).

Na representação feita por Maria Teresa Horta, os fatos da realidade de Erzsébet

são mantidos, como o nome do marido; o seu nome, que é grafado em húngaro; o nome da sogra (Orsolya Kanizsay); a beleza de Erzsébet; os lugares onde viveram: “No verão tiram-na de Léka ou de Sávar e levam-na para o castelo de Csejthe de que tanto gosta, nas terras altas” (HORTA, 2014, p. 160). A escritora alia a isso a atmosfera que ronda a personagem desde sempre. Nesse caso, ela capta o negrume por detrás da sua aura, apreende sua precocidade de feiticeira, o desejo de poder e de liberdade, a escuridão dos lugares que a criança prefere estar, o caráter antissocial da menina.

A criança Erzsébet, nos seus onze anos, já perscruta as feras escondidas na floresta, os lobos, as cobras, as raposas. Há referências semânticas aos mitos que marcam as histórias relatadas acerca dela:

[...] no fundo das cavernas cavadas nas rochas, já perto do vale onde começam as cabanas das feiticeiras e das bruxas, dormem os vampiros. Gosta de os igualar ou mesmo de competir com a sede que eles têm do sangue de criaturas vivas” (HORTA, 2014, p. 159).

A sogra de Erzsébet é uma personagem importante do conto, porque, historicamente, o casamento de Erzsébet com seu filho foi feito mais por insistência da mãe dele, que queria pertencer a uma família com galardões. Ficam patentem as tentativas da sogra em tornar a menina uma pessoa que cuidasse de forma apropriada do filho e a decepção que sente, porque Erzsébet, desde a chegada à casa da sogra, deixa claro que é indomável. Desde cedo, então, a menina deixa ver nas suas atitudes que não se deixará dominar pela mãe do noivo. É pela ótica da sogra que o narrador a apresenta ao leitor. Há na subjacência dessa apresentação um jogo de poder implícito, que paira sobre a figura das sogras, que se estende sobre Erzsébet. Percebendo as astúcias da sogra, adianta-se e tenta matá-la com o veneno ciguë. Na narração do conto, percebemos que a menina é inadaptada ao papel designado a ela de ser esposa, e a desconstrução e/ou, de certa forma, a continuidade de sua biografia de que, além de não aceitar passivamente o papel de esposa subjugada, ainda pode gostar de relações fora do padrão, comportamento que serve para se pensar na quebra da hegemonia da preferência sexual da personagem. No excerto a seguir, é possível captar o poder que Erzsébet exercerá em Ferenc Nádasy, como lida com a sexualidade e com os sentimentos em relação à sogra:

Noivo guerreiro e desatento, que depois de casados Erzsébet gostará de apertar nos braços, *«apesar do seu trato não ser com os homens, que despreza pela evidente fraqueza»*. E por ali fica enquanto cresce por entre odores de alfazema, odiando cada minuto que a obrigam a passar abafando nas salas e gabinetes fechados dos castelos, enroscada pelos cantos áridos ou sentada nas almofadas de veludo cor de goivo espalhadas sobre os compridos bancos de madeira e as cadeiras baixas onde se senta junto ao fogo das lareiras, enquanto de soslaio se mantém atenta à menor distração de Orsolya que cada vez

detesta com mais aplicação (HORTA, 2014, p. 160, grifo da autora).

Em consequência do formato dado à narrativa sobre a história em *Meninas*, no que se refere aos ângulos escolhidos para expor, em comparação com a narrativa ficcional, a escritora traz aspectos de Erzsébet Báthory, que ora afirmam as criações fabulosas sobre ela, por exemplo nos mitos surgidos sobre a condessa, que há a ideia de permanência do imaginário coletivo dito sobre ela, ora refutam, fazendo ver uma personagem que foi resultado do seu tempo, sobretudo nas informações que dizem respeito ao seu comportamento fora do paradigma afirmado sobre as mulheres. Nesse caso, a menina, às vezes, reafirma a adulta: ser acusada de ser sanguinária, impiedosa, raivosa, adepta do ocultismo e do vampirismo; outras vezes, viabiliza abrirem-se outras discussões sobre o porquê de apresentar esses comportamentos presentes no conto: o apagamento da criança e da mulher naquele momento da história; os aspectos psicológicos que podem explicar esse comportamento, como ter sido mandada ainda criança para a casa da sogra, com o intuito de ser moldada para ser esposa do filho dessa, casa onde, diga-se de passagem, não conhecia ninguém; a perda precoce da inocência de ser criança, porque tem de lidar com situações vinculadas ao mundo do adulto “aspereza da inocência perdida” (HORTA, 2014, p. 162); o fato de não ter tido escolha, nem mesmo a de definir os caminhos para a própria sexualidade; o não saber lidar com o futuro que a esperava, nem saber quem era, apenas sabia que seus atos eram oriundos do que escolheu fazer, “cumprimento do seu ofício de feiticeira do negrume” (HORTA, 2014, p. 164).

Nas discussões feitas sobre literatura e história pesam fatores que passam pela representação e o imaginário social. Por esses dois campos de pensamento, infere-se então que Erzsébet Báthory e Carlota Joaquina têm sido rotuladas por um pensamento único, oriundo do imaginário criado sobre elas. Segundo Pesavento (2006), ao tratar da representação social da realidade, é dito que:

[...] o imaginário passa a substituir-se a ela (representação), tomando o seu lugar. O mundo passa a ser tal como nós o concebemos, sentimos e avaliamos. Ou, como diria Castoriadis, a sociedade, tal como tal é enunciada, existe porque eu penso nela, porque eu lhe dou existência – ou seja, significação – através do pensamento. (PESAVENTO, 2006, [n. p.]).

No caso das infantas, não seria apenas a questão de significação pelo pensamento, mas uma rede de representações imaginárias escritas a respeito delas, que contribuíram para sobrescrever tantas opiniões e juízos valorativos iguais. Também está em jogo a questão do tempo que subjaz as questões vinculadas ao histórico e o fato de que literatura e história são discursos, portanto, estão diretamente relacionados aos sujeitos

enunciadores e aos recursos que se utilizam para dar veracidade ao que se narra. Assim entramos no âmbito dos textos escritos e imaginados acerca das duas figuras históricas recriadas por Maria Teresa Horta. Por conseguinte, sabemos que a ficção e a história não revelam de fato quem foram, apenas projetam um “pode ter sido”, como se isso abarcasse uma conjugação representacional que conjugasse o passado por meio da reflexão dele mesmo. Assim, projetam-se, às vezes, as adultas sobre as quais conhecemos, uma face apenas ou alguns enfoques, no que pouco sabemos das crianças/meninas do passado. Nesse caso, as projeções ficcionais de Maria Teresa Horta podem ser vistas por vários prismas, quer sejam as questões de gênero, o cultural, o das mentalidades, o político, entre outras configurações. Entrecruzam-se o real e o fictício, corroborando o que é dito por Ana Paula Arnaut sobre a condição pós-moderna de que ela é, “[...] afinal, a substituição de uma metanarrativa enraizada na tradição por uma outra radicada nas exigências e nas contingências do presente” (ARNAUT, 2002, p. 51).

A tradição que, grosso modo, trata da narrativa historiográfica à maneira dos românticos, como os escritos por Almeida Garret, e o presente, considerando presente o recorte do tempo, a escrita da história, a partir de José Saramago, refere-se ao entrecruzamento entre a história e a ficção nas discussões que põem a história e a literatura como duas formas de pensar o mundo, que passam pelo conceito de verossimilhança. Ou ainda: o/no pós-moderno, há a retomada de arquivos da história para subvertê-los, questioná-los ou ampliá-los.

Na estetização da história, existem categorias não totalmente assimiladas e/ou com seus contornos ainda não totalmente definidos. Disso resultam discussões que passam por termos como moderno, pós-moderno, pós-modernidade, pós-modernismo²²/Post-Modernismo, metaficção historiográfica/poética da modernidade²³, cujos entendimentos são feitos a partir do ramo do conhecimento ou do ponto de vista

²² Para se ter uma ideia dos pontos e contrapontos das variáveis de entendimento sobre o Moderno/Pós-moderno/Pós-modernismo, Terry Eagleton assim se pronuncia sobre o assunto no prefácio do livro *As ilusões do Pós-modernismo* (1998): “A palavra *pós-modernismo* refere-se em geral a uma forma de cultura contemporânea, enquanto o termo *pós-modernidade* alude a um período histórico específico. Pós-modernidade é uma linha de pensamento que questiona as noções clássicas de verdade, razão, identidade e objetividade, a ideia de progresso ou emancipação universal, os sistemas únicos, as grandes narrativas ou os fundamentos definitivos de explicação. Contrariando essas normas do iluminismo, vê o mundo como contingente, gratuito, diverso, instável, imprevisível, um conjunto de culturas ou interpretações desunificadas gerando um certo grau de ceticismo em relação à objetividade da verdade, da história e das normas, em relação às idiossincrasias e a coerência de identidades.” Desse modo, o Pós-modernismo é vinculado às artes; a pós-modernidade aos costumes e às práticas da vida.

²³ Essas categorias são tratadas por outros autores, além dos já postos aqui. Porém, como já dito, não existe consenso nas caracterizações quando se remetem a elas. Há, entre outros críticos que tratam do assunto, Antoine Compagnon, *Os cinco Paradoxos da pós-modernidade* (1992); Nízia Villaça, *Paradoxos do pós-moderno* (1996); Fredric Jameson, *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio* (1993); Jean-François Lyotard, *A condição pós-moderna* (2009).

que se quer adotar. Os limites de como se utiliza esse outro tempo depende, pois, de muitas variantes. No formato de diálogo com o histórico escolhido por Maria Teresa Horta, na elaboração das personagens, é possível refletir acerca das narrativas literárias contemporâneas pós-modernas, que têm como um dos focos a historicização do real. Na sua ficção pós-moderna/contemporânea da história, a escritora põe-nos diante de princípios que ditaram normas e regras de comportamentos – a menstruação das meninas, seus casamentos, seus estudos, as boas maneiras desejadas –, abrindo outros diálogos, para redizê-la e/ou confrontá-la como conhecimento do presente.

Maria Teresa Horta, nesses contos de personagens cuja inspiração pertencem à história, expande as reflexões que podem ser feitas para ponderarmos sobre o que a história oficial preferiu não falar ou, se falou, não o fez sob a focalização das personagens silenciadas: a infância de Carlota Joaquina, menina retirada da sua casa para contrair núpcias em terra estranha, com pessoas estranhas, de outros costumes, e que ela, apenas uma criança, teve de lidar sozinha. Parte desses infortúnios também foi sofrido por Erzsébet, menina entregue à sogra para ser domada e treinada para ser uma boa esposa. Aqui não há contratos entre reinos, mas o desejo sem medida da mãe do noivo de ter o nome da família vinculado à nobreza e de garantir que o filho seja “bem cuidado” pela nora, e é sobre a figura da mãe de Ferenc Nádasdy, Orsolya Kanizsay, que Maria Teresa Horta escreve um dos pontos de vista da narrativa, isto é, Erzsébet, ao contrário de Carlota Joaquina, tem uma sogra hostil e desconfiada, que não desperdiçará esforços para pôr “rédeas” na menina solitária. Logo, existe, conforme Agamben (2010), a ideia de que o passado já passou, não retorna, é arcaico, todavia, não é um arcaico tomado em sentido negativo, mas nas possibilidades abertas para ele no presente. Esse olhar para o passado, em Maria Teresa Horta, é não conseguir retornar às origens, mas ela (origem) serve de alcance a outra coisa no presente, é a sua proposta para a frente nas questões vinculadas ao feminino, suas clausuras e suas aberturas para o futuro.

4. DIÁLOGOS INTERTEXTUAIS

Temos a consciência de que é tarefa impossível vislumbrar todos os textos que a escritora “acessou” para construir a galeria de personagens invocados que figuram na sua “Biblioteca”. Porém, no que concerne à sua memória de escrita aqui posta, observa-se que as intertextualidades, os interdiscursos e os diálogos estabelecidos são importantes para a estetização do narrado, chamados por nós de “livros-temas”. As reinterpretações e as reelaborações a partir do já dito abrem-se para as meninas históricas, as meninas do universo da pintura e até as damas da tapeçaria. É nessa dialética que Maria Teresa Horta constrói algumas personagens, sempre femininas, deslocando-as e dando-lhes identidade e espaço de manifestação pela escrita.

4.1 O labirinto

Um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente hipertextos), todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação. Dessa literatura de segunda mão, que se escreve através da leitura, o lugar e a ação no campo literário geralmente, e lamentavelmente, não são reconhecidos. [...] Um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos. (GENETTE, 2006, p. 6)

A relação com outros textos é própria da literatura, que se reporta a ela mesma desde sempre. Lembremo-nos dos textos clássicos, por exemplo, das epopeias, cujas narrativas alimentaram-se de estruturas, temas e motivos já existentes, como *A Canção dos Nibelungos*, *Os Lusíadas*, *A Divina Comédia*, entre outras; lembremo-nos dos contos de fadas, que seguem o mesmo caminho de reescrita ao longo dos séculos, a ponto de terem chegado à atualidade ainda obedecendo aos modelos e tramas do passado. Conforme Leyla Perrone-Moisés (2005), o diferente nessa relação entre os textos literários, desde o século XIX, é a recorrência com que os escritores usam desse mecanismo relacional entre escritos de forma regular, o que leva a uma assimilação e reelaboração “ilimitada da forma e do sentido, em termos de apropriação livre” (PERRONE-MOISÉS, 2005, p. 63). Roland Barthes (1987) reporta-se a esse entrecruzar de escrita dentro da outra nos termos da “impossibilidade de viver fora do texto infinito” (BARTHES, 1987, p. 49); Julia Kristeva

alude a esse modo de tessitura do texto como sendo ele construído “de um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA, 2005, p. 68), ou ainda: “A literatura não fala do mundo, mas antes dela mesma, pondo em evidência a heterogeneidade fundamental do real com o texto.” (SAMOYAULT, 2008, p. 102).

Em todos os excertos postos acima estamos falando da intertextualidade e da literatura, em segunda mão, como colocado por Gérard Genette (2006), e não só. Podemos expandir a premissa de relações constitutivas dos textos com a intertextualidade e considerá-los (os textos) nas suas conexões espalhadas para o universo fora deles. Nesse caso, entra em cena também o dialogismo bakhtiniano e a interdiscursividade, porque o texto, na sua constituição elementar, está sempre aberto a uma infinidade de inter-relações dialógicas ou discursivas, por incorporar várias vozes enunciativas dele mesmo e dos discursos²⁴ presentes na sociedade: “[...] sob o texto ou um discurso ressoa outro texto ou outro discurso; sob a voz de um enunciador, a de outro” (FIORIN, 2003, p. 34). Na concepção de vozes, então, estão a voz do outro, as suas percepções e posicionamentos, pois, ao falarmos ou escrevermos, o fazemos para nos direcionar a alguém. Partindo desse princípio, nenhuma palavra é neutra, porque ela não existe por si, por conta própria. Sob o discurso, igualmente, há a abrangência de uma infinidade de “gestos”/linguagens: vai desde o silêncio, o movimento do corpo, o romance, a poesia, o drama, a música, e não apenas as palavras proferidas. A nossa existência em si pressupõe infinitas relações entre os seres de forma individual e coletiva, que nos atravessam numa dialética interacional que perpassa a escrita e repercute no indivíduo e nos seus discursos. Logo, existem os diálogos entre interlocutores e os entre discursos. O dialogismo é o que norteia, então, a linguagem, sendo também a base fundamental do discurso. Conseqüentemente, o modo de manifestação social-coletiva e individual do sujeito, em seus discursos, é dialógica:

O falante não é um Adão, e por isso o próprio objeto do seu discurso se torna inevitavelmente um palco de encontro com opiniões de interlocutores imediatos [...] ou com pontos de vista, visões de mundo, correntes, teorias, etc. (BAKHTIN, 2011, p. 300).

Maria Teresa Horta abre sua escrita hipertextual, que se realiza nas aberturas feitas no que chamaremos de livros-tema e de Biblioteca, sendo esse último um termo

²⁴ Discurso, para Bakhtin, é pensado por meio das infinitas relações plurais que podem ser estabelecidas entre os sujeitos no seu diálogo com a sociedade, ou seja, a língua em sua manifestação concreta entre os sujeitos falantes e as muitas relações que ocorrem nessa interação. Concernente à literatura, Bakhtin conceitua discurso entendendo-o a partir do seu dinamismo manifesto “do qual vocábulo algum pode ser compreendido em si mesmo, já que todos os termos de um texto vêm inseridos em múltiplas situações, em diferentes contextos linguísticos, históricos e culturais [...]” (LOPES, 2003, p. 70). Disso resulta o caráter dialógico da obra literária.

hipertextualizado do livro *A intertextualidade*, de Tiphaine Samoyault (2008). A escritora, a partir das suas relações mais íntimas com outros textos do universo material e particular de leituras que a encantaram desde quando aprendeu a ler, criou a vasta Biblioteca, compartilhada nos seus livros. Nesse momento peculiar de aprendizagem, segundo ela, tudo era motivo para se trancar na biblioteca do pai, para folhear os livros e se abstrair do mundo ao redor: “Eu aprendi a ler com quatro ou cinco anos, portanto aquela biblioteca era a coisa mais linda que eu tinha visto na vida.” (HORTA, 2018, [n. p.]). A primeira escolha (livros-tema) dá-se em razão da observação assuntos, no conjunto de escrita hipertextual/intertextual, reportando-se a outros textos já consagrados na literatura universal e as escritas em língua portuguesa. A escritora retoma-os, dando-lhes nova feitura, com o intuito de visibilizar asserções do universo feminino, principalmente no que lhes tem sido obstado, e a projeção sobre os conflitos que pairam sobre seus corpos, seus desejos, sua maternidade, o apagamento das suas vozes, os temas-tabus, percebidos em reelaborações interpretativas, como *Novas Cartas Portuguesas* (1972), *Minha Senhora de Mim* (1971), *A Paixão Segundo Constança H.* (1994), *A dama e o unicórnio* (2013) e em *Meninas* (2014), para citar apenas algumas obras.

A segunda escolha está assente na concepção de Biblioteca (assim mesmo em maiúsculo) e é feita com o intuito de deixar marcado que o jogo hipertextual/intertextual da escritora abre-se em diálogo incessante com outros escritores, com figuras femininas que, no mais das vezes, foram apagadas pela História, e com os próprios textos (autotextualidade). Assim, nessa vasta Biblioteca, ideia basilar do conto “A biblioteca de Babel”, de Jorge Luis Borges (1986-1899), no qual o escritor estabelece uma analogia entre a biblioteca e o universo, Maria Teresa Horta, por meio das diversas vozes que povoam seus livros, insere-se nessa infinita rede discursiva e de encadeamentos intertextuais/hipertextuais²⁵. Nesse Universo, no qual a Biblioteca é “interminável” (BORGES, 2006, p. 92), no sentido metafórico, Borges, no seu primeiro axioma, diz-nos que a Biblioteca-livro sempre existiu, portanto, ela “existe *ab aeterno*.” (*Ibidem*, p. 93). Nela, onde há todos os assuntos já escritos e que serão escritos, estão “[...] a versão de cada livro em todas as línguas, as interpolações de cada livro em todos os livros” (*Ibidem*, p. 95), e eles jamais se repetirão. Nesse espaço interposto e irrepitível, os livros intercambiam-se,

²⁵ Para Gérard Genette a hipertextualidade é a evocação, relação de uma obra em outra. Sendo próprio da obra literária evocar outra. Daí ela ser intrínseca à literatura, por esse modo de ver. Assim sendo, todas as obras seriam hipertextuais: a hipertextualidade é “[...] toda relação que une um texto B (que chamarei hipertexto) a um texto anterior A (que, naturalmente, chamarei hipotexto [...] texto em segunda mão” (GENETTE, 2006, p. 12).

relacionam-se, dialogam, copresentificam-se, levando-nos a concordar com Genette, quando escreve que a literatura se concretiza em segunda mão, da leitura e releitura de outros livros. Assim, a Biblioteca simboliza “nossa reserva de saber [...] o conhecimento, no sentido pleno do termo, i. e., a experiência vivida e registrada” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1992, p. 131). Reserva de saber conseguida por meio da criação e recriação de textos. Esses textos estão em constante rememoração pelo escritor em seus atos de escrita, eles são, então, o resultado do contato e interação com a sociedade e com os seus sujeitos, para os quais “[...] convergem ações linguísticas, cognitivas e sociais (Beaugrande, 1997), ações por meio das quais se constroem interativamente os objetos-de-discurso e as múltiplas propostas de sentido [...]” (KOCH, 2008, p. 13).

O arquivo-biblioteca-livro do qual fazem parte as publicações de Maria Teresa Horta tem sido guiado por vários caminhos, que se entrecruzam, como em um grande bosque. Nesse bosque arquivo-biblioteca, no entanto, na maior parte das vezes, a escritora contrapõe-se ao discurso histórico hegemônico construído contra a mulher. Essa visão, a despeito de parecer um olhar reducionista da escrita da autora, não o é, uma vez que a espinha dorsal das tramas, apesar de quase sempre ser a mesma, é reconfigurada por vários prismas diferentes para englobar as condições diferentes de constituição das muitas mulheres presentes na sociedade. Isso fica claro à medida que as temáticas femininas desenvolvidas vão da menstruação, abordada em *Rosa Sangrenta* (1987), às condições que envolvem a inserção ou não da mulher no universo dos seus desejos, vivificado no e pelo corpo, como encontramos em *Minha senhora de mim* (1971). Nesse, o eu-lírico feminino é pronunciado por ela mesma, sem a máscara da figura masculina, como foi próprio dessas cantigas. O desejo sexual, a sua consumação, o seu ápice, nesse desejo que não cessa, mesmo estando enleada ao bem-amado, ambos fundidos no orgasmo final, juntos, um sobre o outro, pôde ser poetizado pelo ponto de vista da mulher, numa visível quebra do modelo universal, no qual essa proposta era feita pela ótica do eu-lírico masculino, como se lê abaixo, no “Poema sobre o enredo”:

Enredada estou de mim
 nesta febre em que me vejo
 já que enredada de ti
 não se cura o meu desejo

que nem me pus de curar
 este fogo do teu corpo
 nem me pus de enganar
 esta sede que provoco

pois logo desenredada
 eu sei que me enredaria
 neste vício de enredar
 o meu espasmo em teu orgasmo
 por sua vez enredados na branda rede dos dias
 (HORTA, 2006, p. 85)

Em *Novas Cartas Portuguesas* (primeira edição 1972), escritas com as amigas Maria Isabel Barreno e Maria Velho da Costa, encontram-se cartas, bilhetes, extratos de diários, invocações, de forma transgressora, porque subvertem o gênero epistolar, ao inserirem essas outras tipologias textuais no texto das cartas, e por se reportarem ao texto de Mariana Alcoforado, freira portuguesa do convento de Nossa Senhora da Conceição, em Beja, Portugal (1640-1723). Ao subverterem o gênero epistolar, o fazem também sobre os temas desenvolvidos nas cartas, ao sobreporem o passado e o presente por uma perspectiva de engajamento, para dar visibilidade, de forma concreta, à busca da identidade feminina no momento histórico de escrita desse livro, em plena Ditadura Salazarista portuguesa. Em uma das cartas, percebe-se a certificação do projeto das escritoras, de corporificar a atuação da mulher em novo discurso da feminilidade e de saída das amarras da prisão onde estiveram enclausuradas pelos modelos opressivos sobre seus corpos, sendo esse o modelo por excelência das outras opressões sobre a mulher. Observemos essas marcas no seguinte fragmento da Terceira Carta IV:

[...] qual o sentido da liberdade, ou da sobrevivência, por que luta, se continuar sexo de segunda ordem, à sombra da cultura do Homem, com letra grande, obrigada a serviços da manutenção do homem, último receptor das frustrações do homem, para quem o próprio erotismo, sua fictícia bandeira de libertinagem, é a agressão à mulher. (BARRENO; COSTA; HORTA, [s.d.], p. 102).

Em *A paixão segundo Constança H.* há um jogo retórico para o qual convergem diálogos entre temas presentes em outros livros da escritora, como por exemplo, a loucura, que atravessa uma geração de mulheres: mãe, filha e avó, evidenciada em *Ema* (2017); a saída da mãe de casa, deixando todos aprisionados em suas angústias, que perpassa alguns contos de *Meninas*, como em “Eclipse”, “Transformação”, “Lápis-Lazúli” e “Azul-da-China”; os intertextos, cujo remetimento é feito entre as próprias obras da escritora e são repetidos, com alguma modificação, em *A paixão segundo Constança H.* e em *Meninas*, ou seja, a escritora autotextualiza/intratextualiza²⁶ suas próprias obras, como pode ser percebido nas passagens de *A paixão segundo Constança H.*: “E voltava a ver, então, a imagem da mãe, na tarde em que está fora ao colégio de

²⁶ Termos utilizados por Koch, Bentes e Cavalcante (2008) para tipificar o remetimento que o escritor faz aos próprios textos.

freiras, no dia seguinte a ter abandonado a família [...]” (HORTA, 2010, p. 37) ou em: “[...] antes de a mãe ter saído de casa e de a avó ter morrido quase logo depois, a fazerem as duas este buraco na minha vida” (*Ibidem*, p. 46); e no fragmento de *Meninas*: “No dia em que a mãe saiu de casa [...] houve um ciclone que derrubou a vida de todos” (*Ibidem*, p. 91). O trecho abaixo serve para demonstrar como a citação de textos circula de um livro para outro, haja vista o bordão do conto “Eclipse”: “– Mais valia que ela tivesse morrido [...]” e a frase da última linha da citação aparecerem também no Livro *A Paixão segundo Constança H.*, na página 298:

– *Mais valia que ela tivesse morrido* – desejava malévola, vingativa, repetindo numa zanga revolvida: – *mais valia que ela tivesse morrido* – choro oculto pelo novelo de seu fio de voz.
– *Isso não se diz da própria mãe* – repreendeu-a a avó, a fitá-la com severidade. (HORTA, 2014, p. 92)

Em *A dama e o unicórnio* (2013), Maria Teresa Horta dialoga com *La Dame à la licorne*, conjunto de seis tapeçarias francesas anônimas, que são consideradas importantes na arte europeia do medievo, no período gótico francês. Aventa-se que as tapeçarias, que estão expostas no Museu de Cluny, em Paris, desde 1882, foram feitas entre os séculos XV e XVI. Consoante Maria do Rosário A. Pereira (2015), as tapeçarias podem ser compreendidas como alegorias que se reportam diretamente aos cinco sentidos: olfato, visão, audição, paladar e tato. Maria Teresa Horta redefine-os, pondo-os em consonância com fios entrançados, opostos, e, no meio, os desejos impedidos, discretos, contrapondo-se, camada a camada. E no fim, os desejos que são proibidos, são doces, por isso mesmo:

Os sentidos
Estes são os fios
da urdidura entrançando

a visão com o Olfacto
Entrelaçando os sentidos
cada um no seu oposto

o Tacto, o Paladar, a Audição

E os desejos interditos
os olvidos
os silêncios
doces anseios malditos
(HORTA, 2013, n.p.).

A sexta tapeçaria, “*À Mon Seul Désir*”, em tradução livre “A meu único desejo”, a despeito das várias interpretações diferentes, é apontada como sendo a representação do que seria um sexto sentido, o entendimento. Maria Teresa Horta vale-se da matéria da

tapeçaria, vinculando seus poemas às ilustrações destas, sobrepondo-os, em cruzamentos dialógicos. Ao fazer esse deslocamento, remete-se ao universo feminino, já que o texto evoca o jogo de sedução entre um unicórnio e uma dama, no qual, inicialmente, é levantada a seguinte questão: quem é o sedutor e quem é o seduzido? Afinal, a quem pertence a malícia na sedução dos amantes? Ao unicórnio ou à dama? Isso é o que encontraremos no início do livro: “A dama seduz/ Ou o unicórnio entrega-se// No jogo da sedução/Quem usa a taça e a seta” (HORTA, 2013, [n. p.]). Na subdivisão “Arte e ofício”, a referência às tecelãs conecta o motivo do poema, ou seja, o corpo da mulher, às tecedeiras, tintureiras e fiadeiras, porquanto serem elas que irão desenlear os fios nos quais o Unicórnio ver-se-á entrançado pelos feitiços e caprichos de uma única dama, emaranhado na sua teia. Aludindo-se ao dom que elas têm de enlaçar os fios dos tecidos e da vida: “As tecedeiras, as tecelãs/as tintureiras/as fiadeiras//Presas da magia da cena/desenredando o feitiço/em que o Unicórnio se sujeita//ao capricho//[...] Ao enriço de uma única Dama.” (HORTA, 2013, [n. p.]). Outro aspecto que une os teares da ficção com os da tapeçaria, nessa poética de *A dama e o unicórnio*, são as relações metatextuais de interrogação e de entrelaçamento por meio da desconstrução e reconstrução de um trabalho anterior, feito em outro código, com o transbordo para o universo da poesia. Há, além do posto, elementos paratextuais que remetem ao universo da música, presentes no CD que vem anexo ao exemplar do livro: a cantata de António de Sousa Dias, os poemas recitados por Ana Brandão, e ainda as ilustrações que se relacionam às tapeçarias. Todos eles “[...] confluem para flexionar uma caleidoscópica leitura lírica da condição feminina através de diferentes retomadas de cada uma das seis tapeçarias medievais francesas [...]” (DAL FARRA, 2016, p. 300).

Como se vê, o sentido de livros-tema e de Biblioteca, simbolicamente relacionando-se ao universo-livro, dá bem a dimensão das performances discursivas intertextuais empreendidas por Maria Teresa Horta. Por esse ponto, chega-se ao outro umbral, presente no livro *Meninas*, de ressignificação da escritura para a discussão da tese sobre o feminino, vinculada a uma ancestralidade, porque a escritora fala do feminino a partir da sua base constitucional, as crianças-mulheres. Por meio delas, ensinam-se ou vislumbram-se as adultas, em *Novas cartas portuguesas*, em *Minha senhora de mim*, em *A paixão segundo Constança H.*, em *A dama e o unicórnio* ou em *Ema*. Percebe-se, nesses textos, o mesmo movimento, porém, em formatos diferentes, uma vez que as mulheres representadas nesses livros são desdobramentos das meninas que um dia foram.

Em *meninas* (2014), o diálogo com outros textos é feito com uma galeria de

personagens da ficção, da história, de escritores e da arte pictórica. Nessa vasta Biblioteca, Maria do Resgate é uma menina de infância terrível, que emoldura os conflitos abrindo as portas aos anjos e, assim como Rainer Maria Rilke, os acha seres terríveis: “‘Todo anjo é terrível’, dirá séculos mais tarde um poeta.” (HORTA, 2014, p. 185). No conto “Branca de Neve”, são recuperadas as ideias das maldades que carregam, ancestralmente, as madrastas, presente na perseguição dessa à menina Branca, sob os olhos indiferentes do pai. Nesse conto, há a presença de um novo enfoque, por haver a subversão da fala inicial do conto de fada ressonante no de Maria Teresa Horta por “Espelho meu, espelho meu! Há alguém no mundo mais poderoso do que eu?” (*Ibidem*, p. 123). Essa alteração muda a ideia-base presente nos contos tradicionais, que narram Branca de Neve do ponto de vista da beleza que a madrasta pensava possuir, até conhecer a menina. Ao invés disso, a focalização recai no poder que ela exerce sobre Branca e o seu pai. O espelho-imagem, então, deixa mirar o poder, e não mais a beleza. Em “Perecível”, o diálogo entre textos põe em cena Thérèse Martin de Lisieux, Santa Teresinha do Menino Jesus e da Santa Face, carmelita do século XIX, que conseguiu entrar para o noviciado com apenas quinze anos de idade, e que tinha, entre um de seus atributos, a reza fervorosa pelos outros. A partir dos seus escritos, que vieram à lume depois da sua morte, tornou-se uma das santas mais admiradas de sua época. Maria Teresa Horta retoma essa figura histórica para explicar as origens do nome da personagem do conto e dos problemas similares por que passaram. Teresa/Teresinha e Thérèse carregam sobre si os mesmos destinos, porém, salvas por serem ambas escritoras, “[...] mas há sempre a poesia, lembrava a si mesma Thérèse de Lisieux quando em clausura, na sua exaltada entrega” (*Ibidem*, p. 103). Em “Fatal”, que narra a história da personagem Cassandra, menina esquiva, que fugia de todos para se refugiar nos livros e que enxergava para além da matéria das pessoas, via suas almas, presente, passado e futuro, e por isso tinha vocação para a tragédia, assim como a Ofélia de William Shakespeare. Em “Lilith”, a volta ao mito fundador, de origem dos males pensados para a mulher e sobre elas. O mito encontra a menina antes mesmo de ela nascer, ainda no ventre da mãe, pois ela pressente o seu futuro, os infortúnios que serão impostos às mulheres, as suas ancestralidades. A herança memorialística evocada da menina Matilde, de cinco anos, “*alter ego* de Maria Teresa Horta” (FLORES, 2020, p. 145), que questiona quem nos salva, de quem e do que somos salvos, depois de quase cair no mar por causa de um estremecimento de terra onde a criança e a avó estavam: “Salvas de quê? De quem? De nós mesmas? Nós, de nós mesmas?” (HORTA, 2014, p. 47). No conto, reporta-se ao romance *As ondas*, de Virginia Woolf, e à Ofélia de Shakespeare,

porque a criança, no seu devaneio, imagina-se afogada e emaranhada na autodestruição do suicídio. Na evocação, estão presentes componentes da autobiografia da escritora, porque a criação da personagem é rememoração do período em que Maria Teresa Horta viveu por certo tempo na Ilha do Faial, situada no Arquipélago dos Açores, em Portugal. Esse conto dá a exata medida de como a escritora constrói seu acervo de escrita utilizando-se do recurso do intertexto, juntamente com as memórias afetivas, pelas quais invoca suas leituras do universo feminino e dos seus espaços de vivência. Nesse caso, em particular, sobrepõem-se a ficção e autoficção, conforme analisa Conceição Flores (2020) que, ao fazer o estudo dos contos “A Ilha” e “As ondas”, chega à conclusão de que as meninas presentes no eu-profundo da escritora ecoam e vêm à tona para povoar seus textos ficcionais. Na subdivisão de *Meninas*, percebe-se a alternância entre as escritas de si, presentes, no geral, na primeira parte do livro, e a inclusão de uma galeria de meninas históricas, da pintura, da literatura, na segunda parte. Isso faz com que, na segunda divisão do livro, haja:

[...] nos 15 fragmentos da segunda parte do volume, uma série de figuras históricas, como a princesa Carlota Joaquina, Erzsébet [...] ou ainda Katie Lewis [...]. Paralelamente à filiação biológica, Maria Teresa Horta recorre portanto a outro tipo de linhagem, de ordem cultural, implicando uma relação intertextual com uma série de artistas bem conhecidos com textos canônicos como a Bíblia ou o conto de fadas (Branca de Neve). (BESSE, 2018, p. 147).

As pistas referentes aos entes queridos da escritora estão diluídas nas narrativas e aparecem em personagens com os nomes da mãe, da avó, dela mesma, o lugar preferido, a biblioteca, a profissão do pai e a relação conflituosa que teve com ele: “O pai cuida sempre de lhe confirmar a realidade: – *A tua mãe perdeu-se no mundo*” (HORTA, 2014, p. 90, grifo do autor). Esse mantra deve ter sido escutado muitas vezes quando a mãe os abandonou e saiu de casa, em um momento social no qual esse ato era inimaginável e inadmissível. Outra vinculação não é tão problemática, mas clara: “Nome pelo qual a minha mãe exigia que me tratassem, segundo ela nome próprio e nunca diminutivo. – *Teresinha!*” (*Ibidem*, p. 100).

Assim, para o palimpsesto de Maria Teresa Horta, apropriando-nos da terminologia de Gérard Genette (2006), convergem muitos pontos comuns, que dialogam com outros textos e com a vida pessoal da escritora, que juntos concorrem para o que Tiphaine Samoyault (2008) chama de memória da escritura. Tal memória é responsável por relacionar os textos a escritores e a outras épocas, as de antes e as que vieram depois, na relação consigo e com o outro. Afinal, somos habitados e atravessados pelas palavras

do outro, num processo dialógico constante “[...] o nosso discurso, isto é, todos os nossos enunciados (inclusive as obras criadas) é pleno de palavras do outro” (BAKHTIN, 2011, p. 294). A Biblioteca do autor, então, é a reverberação de tudo que o cerca e de tudo que lê, sente e vê. A partir dessa memória, é possível abrir a discussão sobre como se pensar os processos intertextuais do ponto de vista da crítica.

4.2 Veredas não tão bifurcadas

Em todas as ficções, cada vez que um homem se defronta com diversas alternativas, opta por uma e elimina as outras [...].
(BORGES, 2006)

A intertextualidade é um conceito operacional que gera ainda muitas discussões, no geral, relacionadas às visões, às vezes, díspares, sobre a sua compreensão e instrumentalização. Por isso, nesta tese não pretendemos fazer a descrição de tipos e nomenclaturas que não sejam as pertinentes à análise de como ocorre o jogo discursivo-intertextual de Maria Teresa Horta. No entanto, é necessário incursionarmos por alguns princípios balizadores desenvolvidos por teóricos da linguística textual, da análise do discurso e da literatura a fim de entendermos a “movência” do termo. Um dos argumentos mais contumazes é de que os estudos sobre a intertextualidade carregam em si uma imprecisão, que está atrelada ao fato de ela ter tido os seus estudos ancorados inicialmente pelos teóricos do texto e do estruturalismo. Depois, o conceito deslocou-se para os estudos da poética, e, a partir daí, sofreu muitas mudanças, levando-o às ambiguidades e às confusões terminológicas. Uma delas é a intertextualidade ser confundida com o dialogismo bakhtiniano. Foi nessa migração do conceito que as incertezas apareceram, bem como, conforme Diana Luz Pessoa de Barros (2001), de elas (incertezas) terem sido fruto das dispersões dos estudos sobre Mikhail Bakhtin, do mau aproveitamento das suas teorias e das imprecisões do próprio filósofo sobre os seus conceitos. Ainda assim, a intertextualidade está presente:

[...] no cruzamento de práticas muito antigas (citação, pastiche, retomada de modelos...) e de teorias modernas do texto: o caráter recente do vocábulo, o fato de que seja uma questão importante das posições teóricas atuais, não deve mascarar a ideia que permite compreender e analisar uma característica maior da literatura, o perpétuo diálogo que ela tece consigo mesma, não um simples fenômeno ente outros, mas seu movimento principal. (SAMOYAULT, 2008, p. 13-14)

No Brasil, apesar de ser um termo largamente utilizado, a intertextualidade traz consigo juízos valorativos diferentes. José Luis Fiorin (2003) considera-o um conceito

“reductor, pobre e, ao mesmo tempo, vago e impreciso” (FIORIN, 2003, p. 29). O entendimento do teórico é de que, devido às traduções feitas sobre as teorias do dialogismo de Mikhail Bakhtin, ele tem se confundido com o de intertextualidade, que prerroga a existência factual de um texto no outro, seja citando-o, referindo-o ou aludindo-o. Consoante Barros (2001, p. 34): “Todorov [...] prefere usar o termo intertextualidade para ‘diálogos entre discursos’ e reservar a palavra dialogismo para os ‘diálogos entre interlocutores’”. A mesma linguista (2003) considera a intertextualidade um aspecto do dialogismo, que, nesse caso, se dá entre textos; ela, por esse motivo, usa indistintamente diálogo entre interlocutores e diálogo entre discurso quando se trata da intertextualidade, ao contrário de Todorov. Assim sendo, o dialogismo é o diálogo entre textos que circulam, e sendo eles de cultura, cruzamento de diálogos, de vozes que se complementam ou polemizam umas com as outras, o sujeito é substituído pelas vozes sociais, passando assim a ser histórico e ideologizado. Por esse prisma, nos discursos/vozes proferidos e/ou deixados ver nas narrativas de *Meninas*, entrelaçam-se muitos textos e/ou diversas vozes/discursos: a do patriarcado, a da burguesia, a das mulheres esquecidas e deixadas à própria sorte, a da Bíblia, a da mitologia, a das mães, ou seja, essas vozes servem para fazer ver os vários pontos de vista da autora sobre as pluralidades de clamores ensejados pelo ser mulher na sociedade.

A criação do conceito foi feita por Julia Kristeva em 1969, na primeira publicação da sua obra *Introdução à semanálise*: “[...] todo texto é absorção e transformação de um outro texto. No lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de intertextualidade, e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla.” (KRISTEVA, 2005, p. 68). Em que pese as discussões feitas posteriormente sobre essa maneira de conceituá-la, interessa-nos partir de alguns princípios teóricos que norteiam a intertextualidade para, a partir daí, fazer uso de algumas das concepções presentes nos estudos literários, na linguística textual ou na análise do discurso. Posto isso, partiremos da proposta de ampliação, de sistematização e de formalização do conceito de intertextualidade, do teórico Gérard Genette, em *Palimpsestos – a literatura de segunda mão* (2006), no qual ele caracteriza e ordena o seu uso/estudo. Na poética, em sentido abrangente, ele aponta para a transtextualidade²⁷ do texto literário, isto é, “[...] tudo que o coloca em relação, manifesta

²⁷ É a partir do conceito de transtextualidade que Gérard Genette (2008) classifica em cinco tipos os modos pelos quais os textos dialogam uns com os outros: a **paratextualidade** parte dos paratextos que se reportam, como já mencionados nesta tese, aos elementos que acompanham o texto, sendo eles verbais ou não, como o título, a dedicatória, o prefácio, as epígrafe, as notas, entrevistas, colóquios, conferências etc.; a **metatextualidade** geralmente é acionada pela crítica literária, podendo ser na forma de comentários, de

ou secreta com outros textos” (GENETTE, 2006, p. 7), que abrange e incorpora a arquitextualidade, como sendo seu objeto e motivo primeiro, a sua literariedade, o porquê de se considerar um texto como sendo literário ou não. Das premissas que envolvem as transtextualidades, (paratextualidade, metatextualidade, transtextualidade e arquitextualidade), a intertextualidade, que faz parte desse rol de categorias, é definida, ainda que de forma restrita, como “[...] uma relação de co-presença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais frequentemente, como presença efetiva de um texto em um outro” (GENETTE, 2006, p. 8). Assim, segundo ele, para haver intertextualidade, é necessário que um texto esteja no outro por meio da citação, da alusão ou do plágio. Com as sistematizações feitas por Genette, foi possível mudar o enfoque do estudo da intertextualidade da linguística para a poética. Depois dos seus ordenamentos, não se poderia mais falar na vagueza que o termo carregava até então. Certo? Nem tanto. Samoyault (2008), à guisa ainda dessa discussão, diz que se deve destinar a intertextualidade às formalizações de Gérard Genette (2006), e o dialogismo para as generalizações.

Há outros especialistas²⁸ que reorganizam o trabalho de Genette por outros vieses. No entanto, ainda há situações que mais confundem do que explicam, principalmente quando a intertextualidade é utilizada em consonância com o dialogismo de Bakhtin, como se um conceito fosse o outro. Isso se dá porque a sua caracterização é fluida, não fechada, ainda causa incertezas, como diz Genette em *Palimpsesto*, devido aos sentidos díspares que não abarcam a categoria, pois, às vezes, em seu lugar existem expressões que remetem ao seu sentido metafórico, quanto ao seu uso, de acordo com Samoyault (2008): entrelaçamento de textos, tessitura, interligação, incorporação, e o mais usado, o diálogo.

alusões, às vezes, até sem citar o texto diretamente; a **hipertextualidade** dá-se quando há um texto primeiro, ao qual se chama de hipotexto, que dá origem a um segundo, chamado por isso de hipertexto, como podem aparecer no pastiche, na paródia e no travestimento: “A Eneida e Ulisses são, sem dúvida, em diferentes graus e certamente a títulos diversos, dois (entre outros) hipertextos de um mesmo hipotexto: a Odisseia, naturalmente.” (GENETTE, 2008, p. 13); e a **arquitextualidade**, que é a designação não declarada ao gênero do texto literário. Tem-se, ainda, a **intertextualidade**, que será tratada no corpo do texto.

²⁸ É o caso, entre outros, de Ingedore G. Villaça Koch (2008, 2011), que defende uma intertextualidade ampla, inerente a todo e qualquer discurso, e outra estrita (*stricto sensu*), chamada apenas de intertextualidade, cuja existência configura-se pela presença do intertexto. Na sua análise do fenômeno, divide a intertextualidade *stricto sensu* em temática, estilística, explícita e implícita. É recorrente, por estudiosos da intertextualidade – Koch (2008) e Samoyault (2008) – a menção ao trabalho de Nathalie Piègay-Gros (2010), teórica da área da literatura, que retoma o conceito de transtextualidade de Gérard Genette (paratextualidade, metatextualidade e arquitextualidade) e o fundamenta a partir apenas da hipertextualidade. Ela designa a intertextualidade não apenas enquanto um dispositivo de copresença de textos, mas como um movimento de derivação. Dessa forma, no intertexto cabem, por exemplo, as citações, as alusões, bem como a geração de um texto derivado de outro, não necessariamente a presença de citações e/ou referências diretas a ele.

Por isso, uma das formas de fugir à fluidez da sua utilização é empregá-lo para se remeter à presença de um texto no outro manifestamente (intertexto) ou aos seus discursos.

Por todas essas discussões, não se pretende reduzir a leitura dos processos discursivos e intertextuais presentes em *Meninas* (2014) apenas às fórmulas e nomenclaturas, como já referido aqui, e sim tentar exercitar o que Carlos Alberto Faraco chama (2001) de “[...] *antropologia filosófica – uma abordagem mais globalizante das realidades humanas e não apenas teorias e modelos formais de fragmentos de coisas*” (FARACO, 2001, p. 117, grifo do autor). Por esse caminho, englobar-se-á, por outro modo, as premissas de livros-temas, memória de escrita, de Biblioteca e de diálogo e/ou dialógico; esta última categoria (dialógico), da mesma forma, não deve ser reduzida a apenas um conceito passível de aplicação. Por esse procedimento, abre-se a possibilidade de se apreender de maneira mais englobante a escrita hortiana no livro em epígrafe, pensando-o enquanto uma intrincada rede de relações que se dão no texto e para fora dele, cujos cenários pressupõem um vínculo sofisticado e planejado, feito com o intuito de vê-las (as meninas e suas mães) enquanto movimento das histórias que as regem. Embora algumas das meninas do presente da enunciação tenham relacionamentos umbilicais com o cotidiano da vida, carregam a marca dos séculos sobre si, a sua referencialidade, como no caso da personagem Estrela e Maria do Resgate. Ponderando sobre a importância da reportagem direta aos textos (os intertextos), feitos por citações, alusões, referências e pelo plágio, e nos componentes paratextuais (epígrafes, notas, títulos), pode-se constatar que essas práticas de citação direta dos textos com os quais dialoga pode ser compreendida, grosso modo, como um dos aspectos do estilo próprio da narração e da composição de Maria Teresa Horta no livro *Meninas*, haja vista que elas tornam reais as propostas da escritora de se debruçar sobre as questões femininas de modo peculiar: “Estilos devem ser entendidos como conjuntos das recorrências formais tanto no plano da expressão quanto no plano do conteúdo (manifesto, é claro) que produzem um efeito de sentido de individualização.” (FIORIN, 2003, p. 31).

4.3 Convergências dialógico-intertextuais: a teia, “a saliva das aranhas”, o imponderável

“Não há na vasta Biblioteca, dois livros idênticos”. [...]A biblioteca é ilimitada e periódica. Se um eterno viajante a atravessasse em qualquer direção, comprovaria ao fim dos séculos que os mesmos volumes se repetem na mesma desordem [...]. (BORGES, 2006)

À vista das discussões levantadas, e do argumento de que as citações, as referências e as menções abrem para a exterioridade textual, sua referencialidade, chegamos aos contos que se abrem para um modelo de projeto de escrita, que é a releitura de textos conhecidos. É o caso do conto “Sem Culpa”, cuja releitura é feita a partir do conto “Cem anos de Perdão”, de Clarice Lispector, e de “Transformação”, que expande e atualiza o conto “A selva”, de Ray Bradbury (1920-2012). Na nova versão presente em “Sem Culpa”, a menina de Clarice é a personagem Rute, observada e seguida de longe, em sua ação para roubar uma rosa, por Hildegarda de Bigen (1098-1179). A monja, historicamente foi uma pessoa insubmissa e dada a quebrar regras, no que foi ajudada nos seus desejos pelas madres da abadia de Disibodenberg, na Alemanha, entre os séculos XI e XII. A matéria, os subtemas e alguns fragmentos do texto de Clarice Lispector permanecem intercalados no texto de Maria Teresa Horta: o êxtase causado pelo desejo do roubo da rosa, de tê-la entre as mãos, as sensações olfativas, táteis, ou seja, o pano de fundo, em que os sentidos sobrepostos são o despertar da sexualidade da personagem principal. Ao apanhá-la, “[...] a rosa cede, e com um esgarçar de gemido entrega-se mórbida, num demorado desmaio, permitindo que ela lhe pegue, a possua, e a leve consigo, depois de lhe retirar a alma” (HORTA, 2014, p. 271). Ao inserir Hildegarda de Bigen, escritora de dois livros voltados à medicina, nos quais pregava o segredo da saúde, defensora dos direitos das mulheres, inclusive descrevendo o orgasmo do ponto de vista delas, Maria Teresa Horta segue a invocação de personagens históricas femininas importantes em determinado momento da sociedade e que, por terem vivido em universo eminentemente masculino, sob a tutela de padres, bispos, pais, irmãos, foram esquecidas e/ou olvidadas porque eram mulheres. Nos diálogos intertextuais estabelecidos no texto de “Sem Culpa” são inseridas as falas de Hildegarda, as de Rute, e os pontos de vista do narrador. Por vezes, quando a referência é Rute, o diálogo remete diretamente ao texto de Clarice Lispector: “Cem anos de perdão”, entre aspas. A escritora dá essa informação ao leitor em nota no final do conto. Por conseguinte, ela mostra e resolve um dos princípios da intertextualidade, talvez um dos mais problemáticos, que é o reconhecimento das copresenças intertextuais pelo leitor, que aponta para uma memória do texto, em cuja base pressupõe-se a ação de três entes e que, sem eles, o jogo de reconhecimento da intertextualidade é comprometido: “A memória da literatura atua em três níveis que não se recobrem jamais inteiramente: a memória trazida pelo texto, a memória do autor e a memória do leitor.” (SAMOYAUULT, 2008, p. 143). O que se percebe, na reinterpretação, é que ambas as personagens são assumidas como se fossem uma só, são *alter-ego* uma da

outra. Hildegarda principalmente, pois ela se mira na menina, vendo-a, enxergando a si:

[...] pelos sonhos revoltosos, pela insubmissão, descobre-se nela pela travessia alucinatória, pelas vozes que escuta, pela rebeldia, reconhece-se nela pela temeridade, pelas asas escondidas, pelos cabelos de fogo tombando frisados ao longo das costas de ossos miúdos como se fossem de pássaro... (HORTA, 2014, p. 271).

A intertextualidade temática, explícita e implícita no conto “Transformação”, fica clara quando a narração se encaminha para o final. Nesse momento, não diretamente, vislumbra-se a relação com a selva, com os leões e com o golpe final sobre o pai, ao quadro “Leão faminto”, óleo sobre tela de 1905, e à proposta de pintar tematicamente aspectos da selva, de Henri Rousseau (1844-1910). No quadro, um leão faminto projeta-se sobre um antílope, numa selva exótica, sob os olhares expectantes de uma pantera que espera sua chance de participar do “banquete”. Aparecem na cena aves de rapina que, por sua vez, já retiraram seus nacos de carne do animal. Bem ao fundo, há um sol avermelhado emoldurado à cena trágica. Maria Teresa Horta menciona Henri Rousseau em outro momento da narrativa de *Meninas*, em contexto diferente, no conto “Lilith”, ao discorrer sobre a relação com a mãe, a guiar a menina por territórios sombrios, do mundo dos sonhos e dos contos de fadas. Em um dos quadros ela descobrirá a mãe: “[...] mulher-nua, reclinada num canapé, a dialogar com os tigres, Lilith de um paraíso artificial [...]” (HORTA, 2014, p. 18). De fato, o cenário é outro, mas a atmosfera lúgubre e macabra reafirma-se em “Transformação”.

A narrativa movimenta-se sobrepondo a narrativa da personagem com os conflitos das crianças na *Nursery* de Ray Bradbury, principalmente os conflitos entre o pai de “A selva” e o pai de “Transformação”, a poucas páginas do final do conto. A contenda é desencadeada pela falta de diálogo entre os filhos e os pais, o que contribui para que exista um profundo silêncio entre os habitantes das duas casas. Para agravar a situação de Dulce, personagem de Maria Teresa Horta, no conto “Transformação”, há a figura clássica da madrasta e o fato de a menina se abstrair da realidade lendo; primeiro, livros sobre contos de fadas; depois, já cansada dessas leituras, começa a ler compulsivamente o livro *O homem ilustrado*, de Ray Bradbury, publicado em 1951, e se identifica com o conto “A selva”. De tanto acionar a não-realidade apresentada nas narrativas lidas, não “[...] nos contos de encantar” (HORTA, 2014, p. 176), e sim nas novas leituras, Dulce projeta-se em outra realidade. Por sua vez, Wendy e Peter, do conto “A selva”, criam outro mundo no quarto de brinquedos, o cibernético, se modernizássemos o conto em questão. Disso resulta a saída do mundo concreto para o outro da ficção, agora com perspectiva diferente,

a da ficção pelo cibernético. Assim, nos contos são criados dois universos com suportes diferentes: o livro (Dulce) e as virtualidades da casa e do quarto (Wendy e Peter).

Dulce atrapalhava o desejo do pai e da madrasta de terem uma vida dentro da normalidade. Ele chega até a desejar o sumiço dela. A menina era, assim, um aborrecimento para os adultos. As crianças Peter e Wendy, e a *Nursery*, igualmente, tornam-se um problema para os pais, Lydia e George Hadley, em razão da maneira que as crianças começam a se comportar, não querendo se desfazer do mundo criado para lhes deixar quietos, fora da realidade cotidiana, no “lar da Vida Feliz”, onde tudo “[...] é quase real” (BRADBURY, 1955, [n. p.]). Ao fazerem isso, conflitam-se com os planos dos pais, quando equiparam o quarto com brinquedos tão caros, o máximo que o dinheiro conseguia pagar, para que todos fossem felizes. O quarto passou a ser, a partir dessa tensão, “[...] um veículo de pensamentos destrutivos em vez de os libertar.” (BRADBURY, 1955, [n. p.]).

Ambos os pais se valem de chamar um psiquiatra, em “Transformação”, e um psicólogo, em “A selva”, para resolver os conflitos que atrapalhavam a harmonia familiar. O de Dulce gostaria de entendê-la “chegar até ao seu inconsciente e extrair o que lá se encontrasse iludido, trancado, em dissimulação transfiguradora [...]” (HORTA, 2014, p. 178); os de Peter e Wendy queriam resolver o que já enxergavam de errado nas suas relações com os filhos, por assumirem e tentarem resolver o equívoco cometido. Todavia, a busca por socorro aconteceu tarde demais, porque as crianças já haviam sido tragadas pelo próprio ódio inconsciente aos pais, chegando a querer matá-los. Está instaurado o conflito maior, o ápice da narrativa. Então o leitor é inserido no âmbito do irreal.

Assim como no livro de Franz Kafka (1882-1924), *A metamorfose*, publicado pela primeira vez em 1915, no conto “Transformação” e em “A selva” ocorrem metamorfoses. No caso de Dulce, o quarto transforma-se na savana africana; a casa também muda, mas ninguém percebe. Na vegetação, vislumbrada de longe, havia o cheiro de podridão, de decomposição, de morte. Enfim, a menina da situação inicial, que tinha voz de garça, transforma-se num felino de rugido cruel, que fará o pai gritar “imenso e degolado” (HORTA, 2014, p. 178). No caso de Wendy e Peter, depois de saberem que os pais queriam retirar-lhes o quarto, fechando-o, lançaram, friamente, mão de uma armadilha e trancafiaram os pais, que foram devorados pelos leões e, posteriormente, o psicólogo David McClean, ao que tudo indica, foi devorado pelas feras.

À vista disso, o espaço do escritório é o reduto onde a ficção com o mundo real funde-se no conto de Maria Teresa Horta; no de Ray Bradbury, é na *nursery*, quarto de

brinquedos das crianças, local onde o casal George e Lydia é engolido pelas feras, similarmemente à savana africana, depois de criarem um mundo artificial para eles e para os filhos. Portanto, o fantástico, sua narração:

[...] sempre nos apresenta duas realidades que não podem conviver: assim, quando essas duas ordens – paralelas, alternativas, opostas – se encontram, a (aparente) normalidade em que os personagens se movem (reflexo do leitor) se torna estranha, absurda e inóspita. E não é só isso. Nas narrativas fantásticas, o fenômeno impossível é sempre postulado como exceção a uma determinada lógica (a da realidade extratextual) que organiza a narrativa. Por isso nos inquieta. (ROAS, 2014, p. 103-104).

Nessa ilogicidade do narrado, nos enunciados, percebe-se a complexidade da infância de Dulce: menina que tilintava feito os cristais, sem a mãe “[...] que em breve partiria deixando a todos para trás, deslumbrante e abandonatória [...]” (HORTA, 2014, p. 172); com a ausência da avó querida, que morrerá logo após a saída da mãe de casa; do pai severo, que não sabia lidar com ela; e, por fim, a figura castradora da madrasta, que desencadeia no pai, como já dito, o desejo de que ela não existisse, sumisse, para todos serem felizes: “Mais valia que ela sumisse...[...] passou sem piedade a envergonhar-se dela” (*Ibidem*, p. 175).

A menina refugiava-se nos livros e desejava a morte do pai, projetando-o num universo habitado por feras, sendo ela mesma uma. Na atmosfera criada na sua imaginação e reportada ao leitor, há dois mundos possíveis: um real, a família que se apresenta inicialmente na narrativa, que não entende os conflitos pelos quais passa a menina; e o irreal, quando o pai é devorado por uma fera que tem “o mesmo olhar azul vidrado de Dulce” (*Ibidem*, p. 178). No final, a casa resta vazia, aparentemente tudo no seu lugar, ainda que esteja impregnada de um odor de sangue.

Desse modo, Dulce cria um mundo particular, corporificado nos conflitos advindos de sua relação com a família – o pai não a entende, a madrasta que, assim como ocorre nos contos de fadas, está sempre pronta a dar-lhe uma maçã envenenada, a mãe ausente, a avó querida morta. O resultado é a projeção de uma história sobre a outra, a do conto que ela está lendo, “A selva”, e a do seu mundo particular. Esse recurso é bem próprio da infância, uma vez que as crianças, como já referido, tendem a criar histórias e a reinventar e/ou projetar a própria vida por meio das narrativas que leem. Tanto é assim que ela deixou de lado as leituras dos contos de fadas para ler outras de livros retirados da estante do pai, passando a ler e a reler o conto de Ray Bradbury, “como quem decora, como quem toma para si, como quem incorpora” (HORTA, 2014, p. 176).

Nas duas recriações, releituras, fica patente a memória de escritura de Maria

Teresa Horta, ao fazer a sobreposição de um texto no outro, alargando-os, abrindo-os a novas possibilidades discursivas e interdiscursivas. A interação estabelecida nas duas narrativas da escritora com as de Clarice Lispector e a de Ray Bradbury aciona os componentes essenciais da intertextualidade, por meio da memória textual e da Biblioteca, que são a transformação de um texto em outro, as atualizações do narrado. A escolha pelo formato da retextualização cria novas visões da realidade circundante, passível da percepção das vozes sociais e literárias presentes nas reinterpretações: a hagiografia presente na inserção da personagem mística, Santa Hildegarda, a ideia presente no conto “Sem Culpa”, da sexualidade *versus* o roubo da rosa como arrebatamento, no êxtase que experimenta a menina ao querer algo que não é seu. Georges Bataille (1987) entende a experiência mística enquanto algo do campo do divino e do sagrado. Assim, há essa outra relação entre as narrações de Clarice Lispector e de Maria Teresa Horta: “A experiência mística ligada a alguns aspectos das religiões positivas opõe-se às vezes a essa aprovação da vida até na morte, onde eu vislumbro geralmente o sentido profundo do erotismo” (BATAILLE, 1987, p. 17). Nesse caso, o despertar da sexualidade em Dulce e o místico de Hildegarda pressupõem essa experiência com o sagrado pela visão de Georges Bataille (1987). O erotismo, na sua apreciação, é uma experiência humana do sujeito com o erótico, seja ela no campo do coração, dos corpos ou do sagrado. No caso da relação com o sagrado, ela ocorre porque sua experimentação é ilimitada, infinita, no que tange aos rituais sagrados e às sensações de comoção e de arrebatamento daí advindas, porque diante deles (rituais) aproximamo-nos da continuidade do ser, perdida com o nascimento para a vida, haja vista que “toda a concretização do erotismo tem por fim atingir o mais íntimo do ser, no ponto em que o coração nos falta” (*Ibidem*, p. 14). Essa relação primordial está presente no deslumbramento da menina Dulce, nos sobressaltos que tem com a descoberta/roubo da rosa e nos sentimentos que a precipitam para concretizar seu intento e/ou gozo final, bem como no arrebatamento da monja, na sua clausura na “Expição...Estremece” (HORTA, 2014, p. 266-267), nas orações proferidas ao infinito do ser “*Ave Maria, gratiae plena*” (*Ibidem*, p. 267) ou “*Porque ambas as nossas almas pisam o fio de uma navalha. Vorazes?*” (*Ibidem*, p. 267, grifo do autor).

Nesse dialogismo entre os discursos, seguindo os passos de Barros (2001, 2003), dos três escritores, de que o sujeito passa do individual para aquele que tem várias vozes sociais e muitos textos ou discursos ideológicos, são feitas as aberturas para a Biblioteca-mundo das problemáticas que rondam a infância, as crianças e as suas famílias. Assim

sendo, voltamos ao ponto inicial: ao universo das meninas, na ampliação dos seus “gritos” por socorro, nas reelaborações a partir do já dito, no remetimento da literatura a si mesma, de a memória da literatura abrir espaço para a continuidade da memória humana, ao princípio de que toda literatura é secundária, posto ser discurso de segunda mão. Chegamos enfim à proposição reportada por Samoyault (2008), que carrega, segundo ela, uma melancolia do “Tudo já foi dito, e chegamos demasiado tarde, há mais de mil anos que há homens, e que pensam” (SAMOYAULT, 2008, p. 68). Pelos recursos postos à mão por meio dos diálogos e mecanismos intertextuais abre-se o texto a novos entrelaçamentos, às memórias complexas que os circundam, renovando-o, como foi exposto no que concerne aos livros-tema e à memória da escritura, nas obras escolhidas aqui para teorizar sobre essa concepção discursiva cujo remetimento passa pelas problemáticas que envolvem a intertextualidade, o intertexto e o dialogismo. As obras trazem a dimensão do espriamento de Maria Teresa Horta sobre os recursos que utiliza para compor seu vasto painel das meninas/mulheres e as problemáticas enfrentadas no mundo narrado, as suas projeções interdiscursivas e a sua dialogia, que é a maneira de descrever a vida e as suas trocas simbólicas, o que Faraco (2001) chama de antropologia filosófica em Bakhtin ou *Weltanschauungen*²⁹, ou seja, a cosmovisão hortiana presente nos seus textos, resultado da sua percepção do ser escritor que dialoga consigo, com a contemporaneidade, com a história cultural e das ideias, com a arte, entre outras invocações, incluindo aí a literatura.

²⁹ *Weltanschauungen* são representações que incorporam o mundo pelos sentidos, o que nos chega de forma imediata por meio da consciência, nesse caso, a consciência histórica. De acordo com Palmeira e Gewehr (2015), vários autores do campo da filosofia a teorizaram (Heidegger, Dilthey e Husserl, por exemplo), cada um com uma visão particular. No geral, entende-se que “*Weltanschauungen* são sempre produtos da história, pois contêm em si uma visão de mundo e da vida, correspondentes à época e ao modo de vida das pessoas às quais representam. Assim, todas são transitórias e nenhuma é mais válida que a outra.” (PALMEIRA; GEWEHR, 2015, p. 64).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Começaremos esta reflexão final reportando-nos às palavras “sub-versão” e transgressão, como sendo as guias do projeto de escrita de Maria Teresa Horta, em *Meninas* e em outros livros seus, tendo em vista o fato de ela procurar subverter e evocar as questões femininas, por meio da busca por transformação de uma ordem histórica que paira sobre a condição de ser mulher, do corpo feminino, dos seus desejos, das suas paixões. No decurso da história da sociedade, o desejo da mulher foi reprimido, sufocado por entes sociais incrustados no seio da família, da Igreja e dos órgãos de repressão do Estado. Para não sucumbir às normas do regime “do pai”, a mulher, de forma geral, e a escritora, de forma particular, tiveram de fugir às imposições feitas por esse jogo de poder. A transgressão, no caso da escritora, é posta nos seus livros-tema, o que resultou em perseguições, incompreensões e tentativas de silenciamento. Algumas perguntas já foram feitas sobre o ser mulher; outras são necessárias, como sabermos o que pode ser feito para a mulher ser livre, o que nos leva ao seguinte axioma, discutido no primeiro capítulo da tese: como Maria Teresa Horta buscou ser livre? Ou ainda: “Como eu posso ser livre?” (KRISTEVA, 2019, p. 45). Essas questões e suas respostas levam ao liberalismo provocante de Simone de Beauvoir (1967), quando ela propõe a não resignação diante do posto, e de se primar pela busca da liberdade, por meio da superação de si mesma, que é chamado de “uma transcendência”, que leva à liberdade e ao sentido de felicidade. Nesse postulado estão contidas a escritora e as mães representadas em *Meninas*, posto elas estarem sempre na busca pelo primado da liberdade que salva. É inegável, pois, considerar Maria Teresa Horta uma figura importante do feminismo português, uma vez que foi ela uma das que iniciou ou fundou o “Movimento de Libertação das Mulheres (MLM)” (FAUSTINO, 2013, p. 5), movimento criado em Portugal, em 1974, cujos objetivos principais são: dar condições para emancipação das mulheres e a inserção delas nas discussões de causas sociais relevantes para elas; pregava, outrossim, a igualdade de gênero. São por esses motivos que se encontram diluídas, nos contos de *Meninas*, figuras importantes, marginalizadas, incompreendidas ou colocadas em segundo plano pela cultura dominante, a exemplo de Lilith, Erzsébet Báthory, Leonor de Almeida Portugal, Carlota Joaquina, Hildegarda de Bingen, das bruxas, das feiticeiras, das adivinhas.

No segundo cenário do texto, segundo capítulo, enfatizou-se que as mulheres, de forma geral, foram levadas à fogueira, excluídas do sistema educacional formal,

trancafiadas em mosteiros ou nas suas próprias casas, acusadas de serem bruxas, terem o corpo possuído pelo demônio. Mesmo com o passar do tempo, suas demandas não mudaram muito, pois ainda as vemos lutar contra as violências (estupros, assédios domésticos) que, às vezes, as fazem sucumbir nos seus trabalhos e nos seus lares. Houve momento, no século XVII, na Europa, em que as mulheres solteiras, viúvas e idosas, de acordo com Patrícia Rocha (2009), foram acusadas de terem relações sexuais com satanás, porque não tinham junto a si a presença de um homem para protegê-las, e não se conseguia compreender como elas davam conta da própria vida sem a presença do pai, de irmãos ou do marido, ou seja, a existência das mulheres estava condicionada ao Outro, o masculino. As meninas e as mães das personagens de Maria Teresa Horta, no livro *Meninas*, são resultado desse fluxo da história. Por isso, elas se debatem em meio às situações cotidianas que as trazem, que instauram o caos e fazem surgir uma carência que busca preenchimento, no caso das mães, fora de casa, longe do ambiente opressor. Nessa ação, ela sonha, devaneia, imaginando-se como as atrizes de cinema, com suas vidas imaginadas, voluptuosas, vestidas de formas sensuais, que se refestelam em saias de banho, perfumes sedutores, paixões arrebatadoras, e até as trágicas, como as de Anna Karenina e de Emma Bovary. Não imaginam, porém, que as atrizes também têm suas parcelas de sofrimento, pois estabelecem-se sob o regime de uma outra ordem arquetípica, por terem de reproduzir *ad infinitum* o mito da beleza, à revelia do que realmente querem e sentem. No caso das meninas, o influxo do narrado tem várias situações que apontam para as problemáticas que as unem: o estupro, a tristeza, a melancolia. A última dá a tônica em grande parte das narrativas da primeira parte e em algumas da segunda, tendo em vista que seus sofrimentos resultam em descontentamentos, em traumas, jogando-as em labirintos sem saída, caso das meninas históricas, sendo também uma espécie de travessia/passagem “sob a forma de uma catarse marcada pelo desamor materno, causador de uma grande violência afectiva” (BESSE, 2018, p. 142).

Ainda nesse capítulo, com o propósito de abordar sobre as temáticas gerais percebidas no livro, foram feitos painéis/cenários ilustrativos e explicativos. Assim, o segundo cenário foi pensado a partir das divisões *A genealogia biológica do corpo* e *A arqueologia histórico-social*. Porém, essas divisões apenas apontam e expõem os temas. Por isso, algumas concepções e conceitos foram ampliados no terceiro capítulo. Dois núcleos foram verificados nesse primeiro momento: no primeiro, há a manifestação dos traumas que acompanham as mães e as filhas, por elas serem enredadas por profundo sentimento de abandono e de enclausuramento; no segundo, os afastamentos sofridos pela

falta de entes queridos, principalmente, a separação entre mãe e filha muito cedo. Desse modo, a genealogia biológica explica as meninas desde o nascimento, as dores e os sofrimentos que contribuíram para suas constituições subjetivas, a que chamamos de violências cíclicas, sofridas por ambas. Esse entendimento foi focado no desdobramento do capítulo na arqueologia histórico-social, por meio da configuração dada às infantas pertencentes à história oficial de Portugal e de uma infanta de nacionalidade húngara. Com isso, ensejou-se anuir que as meninas-mulheres, nas suas particularidades de sujeito, têm as suas histórias diretamente relacionadas a outra história maior, forjada no patriarcalismo ocidental, disso resultando a violência e o poder sobre elas. Na outra dobra feita neste capítulo, abriu-se espaço para explicar sobre as meninas desalentadas e o porquê das suas angústias. Chegou-se à conclusão que os traumas são resultado do afastamento dos seus objetos inconscientes de prazer, representados pela mãe, configurados pelos afastamentos feitos por ela em relação às meninas, pois ela, apesar de estar perto das meninas, antes de ir embora de vez da casa, encontra-se distante afetivamente. No último movimento desse capítulo, foi dado destaque para os seres alados hortianos. Os anjos presentes nas narrativas de *Meninas* assumem suas dubiedades, indo de seres alados positivos a negativos que, às vezes, desequilibram as meninas e, em outros momentos, guardam-nas. Assim, de certa forma inusitada, são desconstruídos os modelos clássicos de eles serem associados à candura e ao belo, para assumirem-se enquanto entes que transitam entre o bem e o mal, sexuados e assexuados.

Como se percebe, na infância representada pelas personagens meninas de Maria Teresa Horta, não existe, a não ser em momentos fugazes, aquela presença do tempo da inocência pregada pelos românticos. Suas histórias, assim como as das mulheres, são a ampliação de contingências histórias responsáveis por excluí-las, pois, durante muito tempo, foram pensadas na ideia da infância sem fim, da ausência dela (infância) ou do “adulto em miniatura”, algo que perdurou até mais ou menos o século XVII, na Europa. A virada epistemológica ocorreu com a prerrogativa de salvaguardá-las da convivência com os adultos a partir da criação dos “colégios”. Esses são os enfoques dados no terceiro cenário/capítulo, *Literatura e sociedade: corpo, poder e violência*. Apontou-se, também neste capítulo, assim como anunciado/apresentado em *Bússola: poética da infância*, que a construção do sujeito de fala negou às mulheres e às crianças uma das características essenciais para a constituição de um discurso próprio, o direito de pensar por si mesmas, visto que, pela história do patriarcado e da infância, ambas foram feitas de objetos de discursos pronunciados/pensados por outros, o que dificultou, impediu ou postergou suas

inserções na produção de manifestações próprias. No caso da criança, isso ainda perdura, pois o *enfant* não fala; no entanto, foi criada uma rede de epistemes, ou sistemas formalizados, que cuidam para que sejam resolvidas todas as problemáticas que podem afetá-las de forma direta, como a psicologia, a pedagogia, o Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA), a pediatria etc. Apesar da existência dessas redes de saberes e práticas discursivas, no ambiente da casa, as meninas hortianas não estão protegidas. Os casos mais chocantes da desproteção são os de Estrela, o de Maria do Resgate e o das meninas que estão inseridas em uma rede de situações que causam choque e perturbações psicológicas. No último caso, nas narrativas, as personagens são conduzidas até seus limites, ocasionando o aparecimento de cenários que as revelam tilintando feito cristais (Dulce); incandescendo e abrindo as portas aos anjos (Maria do Resgate); com as marcas inexplicáveis que toda manhã aparecem no corpo da menina Esther, em “Perdições”; Lívia, em “Lupina”, que não sabe se é mesmo uma menina ou uma loba: Lobisomem? Quem ela vê diante do espelho? E as personagens que apenas se sentem tranquilas no fundo da floresta, na convivência com os seres noturnos, como Erzsébet e Carlota Joaquina.

Das relações de poder partilhadas com o coletivo e que estão na outra ponta das relações entre mãe, marido e meninas e suas teorizações é que o terceiro capítulo foi pensado. A abordagem recaiu sobre o reconto da história da infância desde a Idade Média até o momento atual, relacionando a exposição feita com as meninas históricas dos contos de Maria Teresa Horta, em primeiro plano; e em segundo, com as meninas cujos modelos resvalam na contemporaneidade. Posto termos partido do princípio basilador de que a história da infância/criança é datada e cujos desdobramentos são sentidos no presente do texto. As suas histórias foram analisadas a partir dos interditos, contributos usados para que sobre as mulheres houvesse um discurso de subjugação do corpo feminino ao poder do masculino como sobreposição de um (homem) sobre o outro (a mulher). Por esse caminho, igualmente, explicou-se sobre o mito, o tabu e o que é ser mulher, suas identidades, com o intuito de entendermos as problemáticas que enredam a mãe das meninas, haja vista ela não possuir muitas escolhas sobre a sua maternidade e sobre o papel escolhido para ela enquanto mãe e esposa, o que serviu para lhe causar certa alienação e dificuldade de sair em busca da transcendência/felicidade proposta por Simone de Beauvoir, pela possibilidade de sair dos estigmas que a puseram nas situações colocadas nas narrativas. Uma das linhas de argumentação passa pelo fato de que, na história das mulheres, há deslocamentos feitos que estão diretamente ligados à própria negação das suas existências. Essa pressuposição encontra respaldo na busca pela liberdade, que se configuraria na confluência de vários

fatores que passam por a mulher poder ser, além apenas de se sentir realizada na maternidade, “mulher amante, mulher mãe, mulher que exerce uma atividade: a liberdade do feminino se constrói nessa polifonia” (KRISTEVA, 2019, p. 53). Por causa dos percalços encontrados e/ou sofridos pelas histórias das mulheres, reponsáveis por as ligarem, por serem mulheres, ao privado, e o homem, ao público, limitando-lhes as possibilidades de saírem das situações conflituosas, como as que se abatem sobre as mães das meninas das narrativas, houve/há forças, relações de poder, que as colocam ainda sob os auspícios do fuso, de forma figurativa, claro, pois os modelos da educação formal e os de casa ainda são sexistas. A falta dela, da forma que foi feita para os homens, cerceou a afirmação da identidade feminina via trabalho, por exemplo: “Os planos de educação são geralmente sexistas, ligam as moças ao fuso e à roda [...]” (PERROT, 2005, p. 459), fazendo-as sucumbir ao único destino possível: o casamento e a criação da família ideal. É esse desinvestimento que faz as mães/filhas moverem-se sem saída, afinal, de acordo com Michel Foucault (2004), a família é o veículo que articula o privado e o público e os seus entes constituídos: filhos, pais, mães. Das engrenagens que moldaram as vivências das meninas sem saída da história, casos de Erzsébet e Carlota Joaquina, desdobram-se suas resistências ao poder instituído e cristalizado além das suas vontades e querereres, os seus contrapoderes. Esses estão presentes nas narrativas por meio dos “nãos” ditos a Orsolya Kanizsay, à mãe do marido, aos seus intentos de domá-la; no caso de Carlota Joaquina, pela insubordinação, pelo não enquadramento aos costumes portugueses e pela inserção na política, algo não permitido às mulheres naquele momento.

No último capítulo, a interpretação foi feita para demonstrar como a intertextualidade, os interdiscursos e os intertextos operam nos textos. Uma das conclusões é de que os diálogos são feitos para fazer vir à superfície das narrativas personagens mulheres importantes, que foram/são esquecidas, sobretudo por terem vivido em épocas em que se apagavam as figuras femininas, não importando os talentos ou importância que tinham em determinada área do conhecimento, como Clarice Lispector, Leonor de Almeida Portugal, a Condessa de Alorna, Teresa Martin de Lisieux, Virgínia Woolf. Outra conclusão é que o arquivo-memória, por meio da metáfora da biblioteca, serviu para tratar das intertextualidades narrativas, principalmente porque essa categoria ainda continua deslizante na atualidade, ou seja, sobre ela pairam muitos juízos valorativos e problemas de difícil solução.

Com esses trajetos, cremos que foram abarcadas as propostas ensejadas nos objetivos apresentados na tese, no geral, pautados nas discussões sobre a infância das

meninas e das problemáticas enfrentadas por suas mães. Aliado a isso, o formato do texto é relevante para entender a escrita moderna de Maria Teresa Horta em relação aos autores que tratam das causas femininas em Portugal e de como as escolhas textuais se espriam sobre o mito, a violência e as discursividades que contribuem para um tecido textual múltiplo e entrelaçado.

REFERÊNCIAS

ABRAMOWICZ, A., RODRIGUES, T. C. **Descolonizando as pesquisas com crianças e três obstáculos**. Educ. Soc., Campinas (SP): v. 35, n. 127, p. 461-474, abr.-jun. 2014. Disponível em: <<https://www.cedes.unicamp.br/>>. Acesso em: 10 de jan. 2021.

AGAMBEN, G. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Tradução Vinicius Nicasto Honesko. Chapecó (SC): Agos, 2009.

ALVES, I. F. **Arma de boca, ardor das palavras**. In: HORTA, M. T. Cem poemas. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006. (Prefácio).

_____. **Diálogos e confrontos na poesia portuguesa pós-60. Gragoatá** – Revista dos Programas de Pós-graduação em Letras da UFF. Niterói, n. 12, 1º. sem. 2002, p. 179-195. Disponível em: <<https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/33539/19526>>. Acesso em: 10 fev. 2020.

AMARAL, A. L. **Maria Teresa Horta: escrever ao lado, ou de um centro sem centro**. In: Conceição Flores (Org.). Ensaio sobre a obra de Maria Teresa Horta: o sentido primeiro das coisas. v.1. Natal (RN): Jovens Escribas, 2015.

ARIÈS, P. **A descoberta da infância**. In: Adriana Pedrosa [et al]. História da infância. São Paulo: Masp, 2016.

_____. **História Social da criança e da família**. Trad. Dora Flaksman. 2. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2016.

ARNAUT, A. P. **Post Modernismo no romance português contemporâneo: fios de Ariadne máscaras de Proteu**. Coimbra: Almedina, 2002.

_____. **Post-modernismo: o futuro do passado no romance português contemporâneo. Via Atlântica, (17), 2011, p. 129-140**. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/viaatlantica/>>. Acesso em: 15 ago. 2021.

AZEVEDO, F. L. N. de. **Carlota Joaquina na corte do Brasil**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2003.

BACHELARD, G. **A poética do espaço**. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: 1993. (Coleção Tópicos)

BAKHTIN, M. M. **Estética da criação verbal**. Tradução Paulo Bezerra. 6. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

_____. **Introdução e Tradução Paulo Bezerra, 6.ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011, p.127 – 171**.

BARROS, D. L. P. de. **Contribuições de Bakhtin às teorias do texto e do discurso**. In: FARACO, C. A., TEZZA, C., Gilberto de. (Orgs.). Diálogos com Bakhtin. Curitiba: Ed. Da UFPR, 2001, p. 21-40.

_____. **Dialogismo, polifonia e enunciação.** In: _____. FIORIN, José Luiz. Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin. 2.ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003, p. 1-9.

BARRENO, M. I., COSTA, M. V., HORTA, M. T. **Novas cartas portuguesas.** São Paulo: Círculo do Livro, s.d.

BARTHES, R. Aula. São Paulo: Cultrix, 1997.

_____. **O prazer do texto.** Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1987. (Coleção Elos)

BATAILLE, G. **O Erotismo.** Tradução Antônio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM Editores. 1987.

BEAUVOIR, S. de. **O segundo sexo: A experiência vivida.** Tradução de Sérgio Milliet. 2. ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967.

BESSE, M. G. **Meninas, de Maria Teresa Horta: Uma genealogia melancólica.** Textualidade e memória: permanência, rotura, controvérsia. Porto, CITCEM – Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória, 2018, pag. 141-148. Disponível em: <<https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/17170.pdf>>. Acesso em: 21 dez. 2021.

BETTELHEIM, B. **A psicanálise dos contos de fadas.** 20. ed. Tradução Arlene Caetano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

BLEICHMAR, N. M., BLEICHMAR, C. L. **A Psicanálise depois de Freud: teoria e clínica.** Porto Alegre: Artes Médicas, 1992.

BONAFIM, A. **Os anjos de Maria Teresa Horta.** In: Conceição Flores (Org.). O sentido primeiro das coisas. v. 1. Natal (RN): Jovens Escribas, 2015.

BORDO, S. R. **O corpo e a reprodução da feminilidade: uma apropriação feminista de Foucault.** In: JAGGAR, A. M., BORDO S. R. [editoras]. Gênero, corpo, conhecimento. Tradução de Brítta Lemos de Freitas. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1997, p. 19 - 41. (Coleção Gênero; 1).

BORGES, J. L. **Ficções.** Tradução Josely Vianna Baptista, Maria Rosinda da Silva e Sérgio Molina. São Paulo: Editora Globo, 2006.

BOURDIEU, P. **A dominação masculina.** 11ª ed. Tradução Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2012.

BRAGA, D.de A. R. **A infância como objeto da história : um balanço historiográfico.** Revista Angelus Novus. Publicação dos Pós-graduandos em História Econômica e História Social da Universidade de São Paulo. São Paulo: USP – Ano VI, n. 10, 2015. P. 15 – 40. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/ran/article/view/123935>>. Acesso em: 20 fev. 2021.

BRADBURY, R. **A selva.** In: O homem ilustrado. Tradução Eurico da costa. Lisboa: “Edição Livros do Brasil”, 1955. Digitalizado, revisado e formatado por SusanaCap.

Coleção Argonautas, n. 18. Disponível em: <<https://docero.com.br/doc/10v508s>>. Acesso em: 15 nov. 2021.

BRIDI, M. V. **Eco dos Clássicos na poética de Maria Teresa Horta**. Navegações, Porto Alegre, v. 2, n. 1, p. 39-43, jan./jun. 2009. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/273061784/Minha-Senhora-de-Mim-Maria-Teresa-Horta>>. Acesso em: 20 de fev. 2019.

BURKE, P. **A nova história, seu passado e seu futuro**. In: A Escrita a história: novas perspectivas. _____. (Org.); tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992. P. 7-37.

CABRAL, F. **Um amor Cortês**. Rio de Janeiro; Bertrand Brasil, 1996.

CALLIGARIS, C. **O reino encantado chega ao fim**. Folha de S. Paulo, 24 jul. 1994, Caderno Mais! Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/7/24/mais!/6.html>>. Acesso em: 15 jan. 2021.

CARVALHO, J. V. de. **Jorge de Sena: Sinais de Fogo como romance de formação**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

CASSOTI, M. **Memórias de Carlota Joaquina: a amante do poder**. Tradução Luis Reyes Gil. São Paulo: Planeta, 2017.

CEIA, C. **“Bovarismo”**. E-Dicionário de Termos Literários (EDTL), coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9. Disponível em: <<http://www.edtl.com.pt>>. Acesso em: 11 ago. 2021.

CHARTIER, R. **O mundo como representação**. In: Estudos Avançados, vol.5 n.11 São Paulo Jan./Apr., 1991, p. 173-191. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/eav/>>. Acesso em: 17 de ago. de 2020.

_____. **A história hoje: dúvida, desafios, propostas**. Revista estudos históricos, Rio de Janeiro, vol. 7, n. 13, 1994. Disponível em: <<https://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1973>>. Acesso em: 15 set. 2021.

_____. **Literatura e História**. Revista Topoi, Rio de Janeiro, vol. 1, n. 1, pp. 197-216, jan./dez. 2000. Disponível em: <<http://revistatopoi.org/site/topoi1/>>. Acesso em: 20 out. 2021.

CHEVALIER, J., ALAIN, G. **Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. 6. ed. Tradução Vera Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.

COELHO, I. L. **A representação da criança na literatura infantojuvenil: Rémi, Pinóquio e Peter Pan**. São paulo: Perspectiva, 2020. (Coleção Estudos; 375)

COLLING, A. M., TEDESCHI, L. A. (Orgs.). **Dicionário crítico de gênero**. 2.ed. Dourados (MS): Ed. Universidade Federal da Grande Dourados, 2019.

COMPAGNON, A. **Os Cinco Paradoxos da Modernidade**. Tradução: Cleonice P. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1992.

CORAZZA, S. M. **História da infância sem fim**. 2. ed. Ijuí: Ed. Unijuí, 2004. (Coleção fronteiras da educação).

DALCASTAGNÈ, R. **Literatura brasileira contemporânea: um território contestado**. Vinhedo, Editora Horizonte/Rio de Janeiro: Editora da Uerj, 2012.

DAL FARRA, M. L. Novas cartas para as damas: leitura de *A dama e o unicórnio*, de Maria Teresa Horta e de *Vozes*, de Ana Luísa Amaral. Cadernos de Literatura Comparada, Porto, n. 35, p. 295-305, dez. 2016. Disponível em: <<https://ilc-cadernos.com/index.php/cadernos>>. Acesso em: 15 dez. 2021.

DALVI, C. D. **Apropriações do bovarismo pela crítica acadêmica brasileira**. 240 fls. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, UFES, Espírito Santo, 2016. Disponível em: <<https://repositorio.ufes.br/bitstream/>>. Acesso em: 9 set. 2021.

DEL PRIORE, M. **Histórias Íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil**. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2011.

DICIONÁRIO Terminológico Bilingue – Plantas. São Paulo: USP. Disponível em: <https://www.esalq.usp.br/d-plant/>. Acesso em: 15 ago. 2021.

DUBY, G., PERROT, M. (Org.). **História das mulheres no Ocidente**. Tradução Maria Helena da Coelho da Cruz, Irene Maria Vaquinhas, Guilherme Mota. Porto (Portugal): Edições Afrontamentos, 1990. Vol. 2.

EAGLETON, T. **As ilusões do pós-modernismo**. Tradução de Elizabeth Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

EYBEN, P. **O júbilo e as palavras errantes (sobre as Epiphanies)**. In: JOYCE, J. Epifanias. Tradução Piero Eyben. São Paulo: Iluminuras, 2012.

FARACO, C. A. **O dialogismo como chave de uma antropologia filosófica**. In: _____. et al., Diálogos com Bakhtin. 3. ed. Curitiba: Ed. da UFPR, 2001.

FAUSTINO, M. J. C. P. **Maria Teresa Horta: entre o jornalismo, a literatura e o feminismo**. Lisboa: Escola Superior de Comunicação Social, 2013 (Dissertação). Disponível em: <<https://repositorio.ipl.pt/handle/10400.21/3227>>. Acesso em: 01 de fev. 2020.

_____. **Maria Teresa Horta jornalista: percurso, memória e circunstâncias**. Comunicação Pública [Online], v. 9, n. 15, 2014. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/cp/635#tocfrom1n1>>. Acesso em: 07 de mar. 2020.

FEDERICI, S. **Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva**. Tradução coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.

FERNANDES, A. R. "**Recensão crítica a *Meninas, de Maria Teresa Horta***". Revista Colóquio/Letras, n.º 190, Setembro. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2015. 206-209. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10451/29350>>. Acesso em: 18 dez. 2021.

FERNANDES, G. M. **Pós-moderno**. In: Conceitos de Literatura e Cultura. FIGUEIREDO, Eurídice (Org.). 2 ed. Niterói/Juiz de Fora: EdUFJF, 2010

FIORIN, J. L. **Polifonia textual e discursiva**. In: _____. BARROS, D. L. P. de (orgs.). 2. ed. Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003, p. 29-36.

FLORES, C. **Autoficção da infância na obra de Maria Teresa Horta**. Revista Decifrar, ano 7, vol. 8, n. 15 (2020). Disponível em: <<https://periodicos.ufam.edu.br/>>. Acesso em: 21 dez. 2021.

FOUCAULT, M. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. 7 ed. Tradução Maria Teresa da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

_____. **Microfísica do poder**. Roberto Machado (Org./Trad). Rio de Janeiro: Graal, 1979.

_____. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. 29. ed. Tradução Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 2004.

_____. **Ética, Sexualidade, Política**. Manuel de Barros (Org.). Tradução Elisa Monteiro; Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004. Coleção Ditos & Escritos, v. 5.

_____. **A ordem do discurso: aula inaugural no College de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970**. 15.ed. Tradução Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

_____. **A arqueologia do saber**. Tradução Luiz Felipe Baeta Neves. 7ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

_____. **Tecnologias del yo – Y otros textos afines**. Traducido por: Mercedes Allendesalazar Buenos Aires : Paidós, 2008. (Coleção Pensamiento Contemporáneo, 7).

_____. **O sujeito e o poder**. In: DREYFUS, Hubert. L.; RABINOW, Paul. (Org.). Michel Foucault, uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p. 231-249. Disponível em: <<https://faccaoficticia.noblogs.org/>>. Acesso em: 20 ago. 2021.

GASTÃO, A. M. **As luzes de Leonor: uma poética do belo**. In: FLORES Conceição (Org.). O sentido primeiro das coisas – ensaios sobre a obra de Maria Teresa Horta, Vol. II. Natal: Escribas, 2019.

GEBRA, F. de M. **A bruxa de Queluz: figurações de Carlota Joaquina em três contos de Maria Teresa Horta**. En locas escritoras y personajes femininos cuestionando las normas: XII Congreso Internacional do Grupo de Investigación Escritoras y Escrituras. Sevilha:

Alciber, 2015. Disponível em: <<https://idus.us.es/bitstream/handle/>>. Acesso em: 11 ago. 2022.

GENETTE, G. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Tradução Luciene Guimarães; Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2006.

_____. **Paratextos editoriais**. Tradução Álvaro Faleiros. Cotia (SP): Ateliê Editorial, 2009. (Arte do Livro, 7).

GOBBI, M. V. Z. **Relação entre ficção história**: breve revisão histórica. Itinerários, Araraquara, 22, 37-57, 2004. Disponível em: <<https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/2736/2473>>. Acesso em: 20 out. 2021.

_____. **A ficcionalização da História**: mito e paródia na narrativa portuguesa contemporânea. São Paulo: Unesp, 2011

GOELLNER, S. V. **Corpo**. In: Dicionário Crítico de Gênero. 2. ed. Dourados: UFGD, 2019.

GOMES, J. A. **Em busca da identidade perdida**: a obra de Alice Vieira e o caso de os olhos de Ana Marta. No branco do sul as cores dos livros – encontro sobre literatura para crianças e jovens: atas. Escola Superior de Educação. Instituto Politécnico de Beja (Org.): 1999, (pp. 27 – 44).

GOUVÊA, M. C. S. de. **A literatura como fonte para a história da infância**. In: LOPES, Alberto; FILHO, Lucinao Mendes de Faria; FERNANDES, Rogério (Org.). Para a compreensão histórica da Infância. Belo Horizonte: Autêntica, 2007, p. 19-38.

_____. **Infantia**: entre a anterioridade e a alteridade. Educação e Realidade, Porto Alegre, v. 36, n. 2, p. 547-567, maio/ago. 2011. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/>>. Acesso em: 10 jan. 2021.

GREEN, A. **A mãe morta**. In: _____. Narcisismo de vida, narcisismo de morte. São Paulo: Escuta, 1988, p. 239 – 273.

HEFFERNAN, J. A. W. **Museum of Words: the Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery**. Chicago: University of Chicago Press, 1993.

HORTA, M. T. **Os anjos**. Lisboa: Litexa, 1983. Disponível em: <<https://www.escritas.org/pt/>>. Acesso: 10 jun. 2020.

_____. **Minha Senhora de Mim**. Portugal/Alfragide: Publicações Dom Quixote, 1971. Disponível em: <<https://books.google.com.br/books/>>. Acesso em: 15 nov. 2019.

_____. **Cem poemas (antologia pessoal) + 22 inéditos**. Rio de Janeiro: Editora 7 letras, 2006.

_____. **Escrita e transgressão**. Matruga – Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ, Rio de Janeiro, v. 16, n. 25, dez. 2009. Disponível em: <<https://www.e>

publicacoes.uerj.br/index.php/matraga/article/view/27778>. Acesso em: 06 de mar. 2020.

_____. **A paixão segundo Constança H.** Rio de Janeiro: Bertrand Editora, 2010.

_____. **A luz incandescente de Maria Teresa Horta.** Entrevista a Helena Vasconcelos. Revista ípsilon, 14 de março de 2012. Disponível em: <<https://www.publico.pt/2012/03/14/culturaipsilon/noticia/>>. Acesso em: 10 de nov. 2019.

_____. **“A palavra voada”:** Entrevista a Sarah Carmo. Abril – Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF, v. 5, n. 9, nov. 2012. Disponível em: <<http://www.revistaabril.uff.br/>>. Acesso em: 02 de fev. 2020.

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

_____. **Meninas.** Alfragide/Portugal: Dom Quixote, 2014.

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

_____. **“Sou uma mulher desobediente, sempre fui”.** Notícias Magazine, 01/12/2014. Entrevista a Catarina Pires. Disponível em: <<https://www.noticiasmagazine.pt/2014/maria-teresa-horta/>> . Acesso em: 25 de fev. 2020.

_____. **Maria Teresa Horta, Menina.** Revista Pontes de Vista. Porto (Portugal), n. 6, abr. 2015. Entrevista a Maria Luísa Malato. Disponível em: <<https://pontesdevista.wordpress.com/tag/maria-luisa-malato/>>. Acesso em: 03 out. 2019.

_____. **Entrevista com Maria Teresa Horta:** a fruição da palavra. Revista Caliban, 25 de janeiro de 2016. Entrevista a Ana Raquel Fernandes. Disponível em: <<https://revistacaliban.net/entrevista-com-maria-teresa-horta-a-frui/>>. Acesso em: 07 mar. 2020.

_____. **“A paixão pode magoar, mas é tudo o que há de mais maravilhoso.”.** Entrevista a Cristina Margato. Expresso [em linha]. 05/08/2017, p. 8 [cit. 2018/02/10]. Disponível em: <<http://expresso.sapo.pt/cultura/>>. Acesso em: 20 mar. 2020.

_____. **Ema.** Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2017.

_____. **Se eu chorasse mostrava o ponto exato onde eles podiam enterrar a faca.** Entrevista a Andreia Friaças. Revista on-line Sapo 24, 12 março de 2018. Disponível em: <<https://24.sapo.pt/atualidade/artigos/maria-teresa-horta-se-eu-chorassemostrava-o-ponto-exacto-onde-eles-podiam-enterrar-a-faca>>. Acesso em: 16 de out. 2019.

HUTCHEON, L. **Poética do Pós-Modernismo:** história, teoria, ficção. Trad. Ricardo Cruz. Rios de Janeiro: Imago, 1991.

JAMESON, F. **Pós-Modernismo:** a lógica cultural do capitalismo tardio . Rio de Janeiro: Editora Ática, 1993. Disponível em: <<https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/>>.

Acesso: 08 jul. 2020.

JORGE, L. A instrumentalina. São Paulo: Petrópolis, 2016.

KAFKA, F. **A metamorfose**. 2.ed. Mira-Sintra/Portugal: Publicações Europa-América Ltda, 1975.

KEHL, M. R. **Deslocamentos do feminino**: a mulher freudiana na passagem para a modernidade. 2.ed. São Paulo: Boitempo, 2016.

KOCH, I. G. V., BENTES, C., CAVALCANTE, M. M. **Intertextualidade**: diálogos possíveis. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2008.

_____. **O texto e a construção de sentido**. 10. ed. São Paulo: Contexto, 2011.

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

_____. **Beauvoir presente**. Tradução Edgard de Assis Carvalho; Marisa Parassi Bosco. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2019.

LÉVINAS, E. **Descobrimo a existência com Husserl e Heidegger**. Tradução de Fernanda Oliveira. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.

LIMA, L. C. **Mímesis e modernidade**: formas das sombras. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

LISPECTOR, C. **Felicidade Clandestina**. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.

LYOTARD, J. F. **A Condição Pós-Moderna**. Trad. Ricardo Corrêa Barbosa. 16ª ed. José Olympio Editora, Rio de Janeiro, 2009.

LOPES, E. **Discurso literário e dialogismo em Bakhtin**. In: BARROS, D. L. P. de. FIORIN, J. L. Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin. 2.ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003, p. 63-81.

MAAS, W. P. M. D. **O cânone mínimo**: o Bildungsroman na história da literatura. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

MACHADO, R. **Por uma genealogia do poder**. “Introdução”. In: FOUCAULT, M. Microfísica do Poder. São Paulo: Graal, 1979.

MALATO, M. L. **As Luzes de Leonor, de Maria Teresa Horta**: entre a Literatura, a História e a Filosofia. Instituto de Literatura Comparada Losa, N.º 37 – 12/ 2017, p. 107-129. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.21747/21832242>>. Acesso em: 12 de jul. 2021

MARTINS, F. **Prefácio**: O corpo aceso da poesia de Maria Teresa Horta. In: HORTA, Maria Teresa. Palavras secretas. São Paulo: Escrituras, 2007. (Ponte Velha). Disponível em: <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/>>. Acesso em: 25 fev. 2020.

MARTINS, J. C. de O. **A mulher e o diabólico**: representações culturais e literárias de um imaginário intemporal. In: PAVANELO, Luciene Marie, SIMON, Maria Cristina Pais, OLIVA Osmar Pereira, OLIVEIRA, Paulo Motta (Orgs.). *Marginalidades femininas: a mulher na literatura e na cultura brasileira e portuguesa*. Montes Claros: Unimontes, 2017, p. 189 – 219.

MATA, A. L. N. da. **Infância na literatura brasileira contemporânea**: tema, conceito, poética. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. Brasília, n. 46, p.13-20, jul./dez. 2015. Disponível em: <<http://www.scielo.br/scielo.php?>>. Acesso em: 20 jan. 2021.

_____. **O silêncio das crianças**: representação da infância na narrativa brasileira contemporânea. Londrina: EDUEL, 2010.

MAZZARI, M. V. **Labirintos da aprendizagem**: pacto fáustico, romance de formação e outros temas de literatura comparada, São Paulo: Ed. 34, 2010.

_____. *Romance de formação em perspectiva histórica*, São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

MELTON, J. G. **Enciclopédia dos Vampiros**. Edição compacta. São Paulo: M. Books do Brasil Editora Ltda, 2008.

VILLAÇA, N. **Paradoxos do Pós-Moderno**: sujeito e ficção. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.

OLIVEIRA, A. F. I. **O sentido da História para a École des Annales**. 2014. Tese (Doutorado). Curso Ciências Sociais, UNESP/Araraquara, São Paulo, 2014

OLIVEIRA, A. M. D. de. **Quarenta anos de Minha Senhora de mim**. In: Anais do XIV Seminário Nacional Mulher e Literatura / V Seminário Internacional Mulher e Literatura. UNB, Brasília, 2011. Disponível em: <<http://www.telunb.com.br/mulhereliteratura/anais/>>. Acesso em: 15 fev. 2020.

OPITZ, C. **O cotidiano da mulher no final da Idade Média**. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle (Dir.). *História das mulheres no Ocidente*. Porto: Afrontamento, 1990. v. 2. p. 353-435.

OVŠONKOVÁ, Z. A. **Meninas e mulheres pelos olhos de Maria Teresa Horta (com tradução comentada)**. Brno (Schweiz), 2018. 91 f. (Dissertação). Universidade de Masaryk, Faculdade de Letras. Disponível em: <<https://is.muni.cz/th/ns5pw/>>. Acesso em: 20 fev. 2021.

PALMEIRA, A. B. P., GEWEHR, R. B. **Existe uma Weltanschauung da Psicanálise?**. *Cad. psicanal.* [online]. 2015, vol.37, n.32, pp. 63-84. Disponível em: <<http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?>>. Acesso em: 15 dez. 2021.

PEREIRA, M. do R. A. **Fios de tapeçaria, fios de escrita**: a Dama e o Unicórnio. In: FLORES, Conceição (Org.). *O sentido primeiro das coisas: Ensaio sobre as obras de Maria Teresa Horta*. Natal (RN): Jovens escritores, 2015. Vol. I.

PEDROSA, A. B. **Mais do que resistência, avanço:** desde o boicote de Minha Senhora de Mim à sua canonização. Anuário de Literatura, Florianópolis, v. 22, n. 1, p. 116-127, ago. 2017. ISSN 2175-7917. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/21757917.2017v22n1p116/34679>>. Acesso em: 22 mar. 2020.

PERRONE-MOISÉS, L. **Texto, crítica, escritura.** 3.Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005. (Coleção leitura e crítica).

PERROT, M. **As mulheres ou os silêncios da história.** Tradução Viviane Ribeiro. Bauru (SP): EDUSC, 2005.

PESAVENTO, S. J. **História & literatura:** uma velha-nova história. Nuevo Mundo, Mundos Nuevos. [Online]. Debates, 2006. Disponível em: <<http://nuevomundo.revues.org/index1560.htm>>. Acesso em: 18 out. 2021.

PISCITELLI, A. Re-criando a (categoria) mulher?. Cadernos Pagu, Campinas-SP, 2001.

PRADO, A. Bagagem. São Paulo: Siciliano. 1993.

REAL, M. **Portugal:** romance histórico hoje. In: LEITE, A. M., BERGAMO E. A., CANEDO, R. (Org.). A permanência do romance histórico: literatura, cultura e sociedade. São Paulo: Intermeios, 2021, p. 207-228.

REIS, C. **A ficção portuguesa entre a Revolução e o fim do século.** Scripta, [S.l.], p. 15-45, out. 2004. ISSN 2358-3428. Disponível em: <<http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/12566>>. Acesso em: 25 fev. 2019.

REYNAUD, M. J. **Vozes e Olhares no feminino.** Porto: Afrontamento, 2001.

ROAS, D. **A ameaça do fantástico:** aproximações teóricas. Tradução Julián Fuks. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

ROBLES, M. **Mulheres, mitos e deusas:** o feminismo através dos tempos. Tradução William Lago; Débora Dutra Vieira. São Paulo: Aleph, 2006.

ROCHA, P. **Mulheres sob todas as luzes:** a emancipação feminina e os últimos dias do patriarcado. Belo Horizonte: Editora Leitura, 2009.

ROSA, J. G. **A menina de lá.** In: _____. Primeiras estórias. 15.ed. 3. imp. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. p. 67 – 72.

RUTHVEN, K. K. **O mito.** São Paulo: Perspectiva, 1997. (Coleção Debates; 270).

SAFFIOTI, H. **Gênero, patriarcado, violência.** 2. ed. São Paulo: Expressão Popular: Fundação Perseu Abramo, 2015.

SAMOYAUULT, T. **A intertextualidade.** Tradução Sandra Nitrini. São Paulo: Hucitec/Aderaldo e Rothschild, 2008. Disponível em: <<https://dtllc.fflch.usp.br/sites/dtllc.fflch.usp.br/>>. Acesso em: 20

nov. 2021.

SARAIVA, A. J., LOPES, O. **História da literatura portuguesa**. 17ª ed. Porto: Porto Editora, 2005.

SARTI, C. A. **Contribuições da antropologia para o estudo da família**. *Psicol. USP* [online]. 1992, vol.3, n.1-2, pp. 69-76. Disponível em: <<http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?>>. Acesso em: 25 nov. 2021.

SOUZA, I. M. de. **Análise literária e iconográfica do Vampiro em “A condessa sangrenta”**, de Alejandra Pizarnik. 2018. (Dissertação). Curso Letras e Artes, Universidade do Estado do Amazonas, Manaus, 2018.

STEARNS, P. N. **A infância**. Tradução Mirna Pinsky. São Paulo: Contexto, 2006. (Coleção história mundial).

TEDESCHI, L. A. **As mulheres e a história**: uma introdução teórico metodológica. Dourados (MS): Ed. UFGD, 2012.

TEDESCHI, L. A., TEDESCHI, S. L. **A história das mulheres (Séc. XX – XXI):** entre poder, resistência e subjetivação. *Tempo e Argumento*, Florianópolis, v.11, n. 26, p. 508 – 529, jan./abr. 2019.

TIBURI, M. **Ofélia morta**: do discurso à imagem. *Rev. Estud. Fem.*, Florianópolis, v. 18, n. 2, pág. 301-318, agosto de 2010. Disponível em: <<http://www.scielo.br/scielo.php?>> Acesso em: 16 maio de 2021.

TODOROV, T. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução Maria Clara Correa Castello. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2004. (Coleção Debates; 98)

THE OXFORD Classical Dictionary. 3rd ed. Oxford: Oxford University Press, 1996.

UBER B., FLECK, G. F. **As “Órfãs da Rainha” Em Desmundo (1996):** do discurso histórico para o ficcional. *Interfaces*, Vol. 8 n. 2 (agosto 2017). Disponível em: <https://revistas.unicentro.br/index.php/revista_interfaces>. Acesso em: 11 set. 2020.

VIEIRA, A. **Os olhos de Ana Marta**. São Paulo: Edições SM, 2005.

WILSHIRE, D. Os usos do mito, da imagem e do corpo da mulher na reimaginação do conhecimento. In: Alison M. Jaggard, Susan R. Bordo [editoras]. *Gênero, corpo, conhecimento*. Tradução de Brítta Lemos de Freitas. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1997, p. 101 – 125. (Coleção Gênero; 1)

ANEXOS

Figura 1 - capa do livro *Meninas*

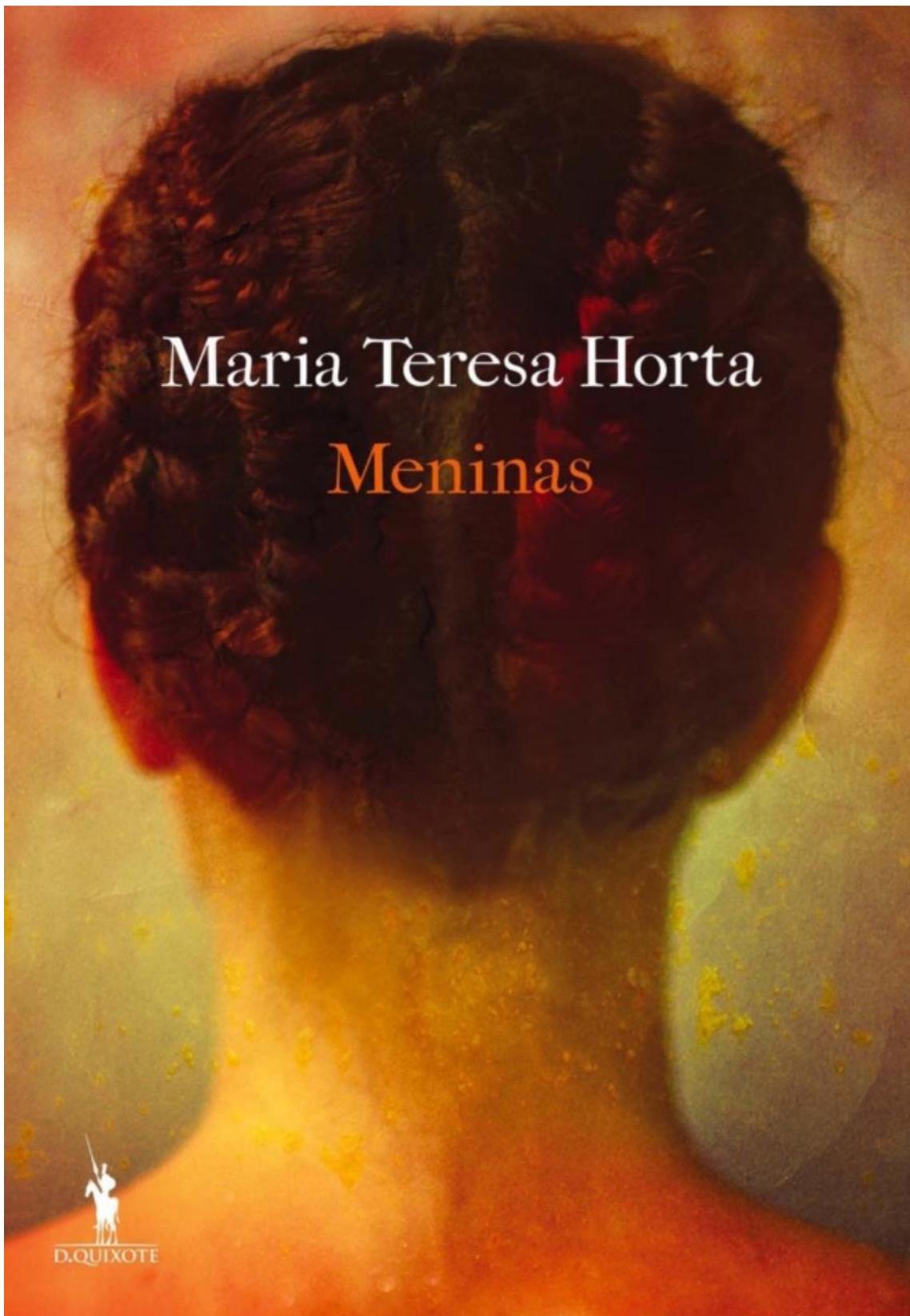


Figura 3 - retrato de Carlota Joaquina de Bourbon (1775 -1830). Óleo sobre tela, de Mariano Salvador Maella. Altura: 177 cm; largura: 116 cm. Museu do Prado (Espanha)



Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Maella_Infanta_Carlota_Joaquina,_Prado.jpg>

Figura 4 - retrato de Katie Lewis por Edward Coley Burne-Jones (1833-1898), pintado em 1886, coleção particular. Tamanho: 61 x 127 cm.



Disponível em: <https://www.jssgallery.org/Other_Artists/Burne-Jones/Katie_Lewis.html>

ⁱ **POESIA:** *Espelho Inicial* (1960), *Tatuagem* (1961), *Cidadelas Submersas* (1961), *Verão Coincidente* (1962), *Amor Habitado* (1963), *Candelabro* (1964), *Jardim de Inverno* (1966), *Cronista Não é Recado* (1967), *Minha Senhora de Mim* (1971), *Educação Sentimental* (1975), *As Mulheres de Abril* (1976), *Poesia Completa I e II* (1960-1982, publicado em 1983), *Os Anjos* (1983), *Minha Mãe, Meu Amor* (1984), *Rosa Sangrenta* (1987), *Antologia Poética* (1994), *Destino* (1997), *Antologia Pessoal – 100 Poemas* (2003), *Inquietude* (2006), *Les Sorcières – Feiticeiras* (2006) edição bilíngue, *Cem Poemas + 22 inéditos* (2007), *Palavras Secretas* (2007), *Poemas do Brasil* (2009), *Poesia Reunida* (1960-2006, de (2009), *As Palavras do Corpo* (Antologia de poesia erótica – 2012); *Poemas para Leonor* (2012), *Poesis* (2017), *Estranhezas* (2018), *Eu sou a minha poesia* (2019) – Antologia pessoal, *Paixão* (2021). **FICÇÃO:** *Ambas as Mãos sobre o Corpo* (1970), *Novas Cartas Portuguesas* (1972 – obra conjunta), *Ana* (1974), *O Transfer* (1984), *Ema* (1984), *Cristina* (1985), *A Paixão Segundo Constança H.* (1994), *A Mãe na Literatura Portuguesa* (1999), *Só de amor* (1999 – antologia de contos), *As Luzes de Leonor* (2011), *A Dama e o Unicórnio* (2013), *Meninas* (2014), *Azul Cobalto* (2014), *Quotidiano Instável* (2019) e o **ROMANCE EM VERSO:** *Anunciações* (2016).