

# A BRUXA DE QUELUZ: FIGURAÇÕES DE CARLOTA JOAQUINA EM TRÊS CONTOS DE MARIA TERESA HORTA

*Fernando de Moraes Gebra*

*Universidade Federal da Fronteira Sul (UFFS)*

*CLEPUL – Universidade de Lisboa*

## 1. INTRODUÇÃO

A obra de Maria Teresa Horta abrange um longo arco temporal que vai de 1960, aquando a publicação do seu primeiro poemário *Espelho inicial*, até 2014, quando vem a lume o conjunto de contos intitulado *Meninas*. A autora sempre apresentou um discurso com uma formação ideológica em diálogo com os movimentos feministas que eclodiam nos anos de 1960, contestário das estruturas sócio-políticas castradoras das liberdades individuais e coletivas. O livre-trânsito das pulsões sexuais e a presença de um corpo sem controlos sociais fazem parte de um discurso poético marcado por inquietações e incompletudes, como bem notou Alfredo Guisado, na sua coluna literária do jornal *República*, único órgão de oposição ao regime salazarista tolerado pela censura. A título de exemplo, destaco a recensão crítica ao livro *Verão coincidente* (1962), no qual o crítico identifica a estrutura fragmentária do discurso da autora: “Ora Maria Teresa Horta dá impressão que reuniu naquelas pouco mais de setenta páginas de versos, uma série de apontamentos, imagens incompletas por vezes, pedaços duma emotividade quase sempre inacabada, com que tenta desenhar o que há em si que a perturba mas que a não conduz a um fim que a tranquilize” (1962: 5).

Pelos dados manejados na página literária de Alfredo Guisado no jornal *República*, nota-se que o poeta da geração de *Orpheu* tornou-se um crítico literário muito perspicaz, dono de uma capacidade analítica penetrante. Guisado não apresenta nenhum traço de benevolência em relação às obras comentadas. Se encontra defeitos de fatura, expõe-nos. Isso quer dizer que seu juízo crítico acerca da obra de Maria Teresa Horta caracteriza-se por uma imparcialidade de um autor consagrado –embora um tanto esquecido no campo literário português– que ocupa uma posição importante na imprensa portuguesa –é diretor adjunto de *República*– e que examina a obra de uma autora iniciante naquela altura.

Tanto na recensão de *Verão coincidente* como na de *Cronista não é recado* (1967), o crítico encontra elementos modernistas na estrutura fragmentária dos poemas de Maria Teresa Horta, mas um modernismo sem complicações e sem excesso de hermetismo que se costumava encontrar na poesia dos coetâneos da autora: “se é certo que se deixou dominar pelo modernismo, nem por isso se rodeou de complicados modos de transmitir o que sente” (1967: 8).

A obra de Maria Teresa Horta foi bem considerada nas páginas literárias de *República*, não apenas pelo manejo apresentado dos recursos estilísticos do poema, mas também por apresentar um discurso em relação contratual com os ideais democráticos defendidos por *República*. O seu discurso contestatário da ordem preestabelecida encontra-se em *Novas cartas portuguesas* (1972), livro em coautoria com as também contestatárias Maria Isabel Barreno e Maria Velho da Costa. Esse livro rendeu às autoras um processo judicial por atentado “à moral pública”.

A par do caráter marcadamente intimista em muitos dos seus livros de poesia, Maria Teresa Horta incursiona-se no novo romance histórico com o monumental *As luzes de Leonor* (2011). O romance centra-se em Leonor de Almeida Portugal, a Marquesa de Alorna, uma das antepassadas da autora. As imagens de Leonor prosseguem no livro *Poemas para Leonor* (2012), compostos durante a escrita do romance histórico. Num dos contos de *Meninas*, “A infanta princesa”, é pelo olhar da filha de Carlota Joaquina, a princesa Maria Teresa, “menina precoce para os nove anos que leva” (2014:260), que se fica a saber da intriga que se está a preparar contra Leonor de Almeida:

É ali, acorada no escuro, que a princesa escuta da boca de seu pai, o Regente, o minucioso relato da intriga que está a ser organizada na Corte, no Conselho de Ministros, nas penumbras sigilosas dos gabinetes, contra a condessa de Oeynhausen; intriga baseada em suposições, mentiras e enredos, com a finalidade de levar ao exílio D. Leonor de Almeida, de quem a menina, ao longo dos seus poucos anos, aprendera a gostar sem artifícios de nenhuma espécie (2014: 262).

A nova conceção historiográfica da *École des Annales*, que se desenvolveu em França no final da década de 1920, considera outros pontos de vista para além da História oficial, documental e monumental. A História, dantes considerada como verdade, passa a ser entendida como um discurso e, portanto, tal como o discurso literário, apenas com uma pretensão à verdade. A História enquanto narrativa dos acontecimentos depende da forma como é contada:

A metaficção historiográfica refuta os métodos naturais, ou de senso comum, para distinguir entre o fato histórico e a ficção. Ela recusa a visão de que apenas a história tem uma pretensão

à verdade, por meio do questionamento da base dessa pretensão há historiografia e por meio da afirmação de que tanto a história como a ficção são discursos, construtos humanos, sistemas de significação, e é a partir dessa identidade que as duas obtêm pretensão à verdade (1991:126).

Por muito tempo, o discurso historiográfico centrou-se nos feitos de homens, apagando ou invisibilizando a participação das mulheres na vida social. Uma história de mulheres busca rastrear esses silenciamentos e apagamentos discursivos, importantes para se confrontarem novos pontos de vista historiográficos. É o que faz Maria Teresa Horta com suas *As luzes de Leonor* e também com *Meninas*, especialmente nos contos centrados na personagem Carlota Joaquina.

Conforme Agripina Carriço Vieira afirmou (2014: 13), *Meninas* compõe-se de 33 contos entrelaçados por personagens arquetípicas –menina abandonada, mãe ausente, avó carinhosa, pai indiferente–, histórias –separação dos pais, impulsos de desobediência, desejo de liberdade– e espaços –ilha do Faial, casa de Benfica. Cruzam-se, no discurso da autora, várias referências intertextuais e interdiscursivas, como se vê nos contos centrados em personagens históricas como Carlota Joaquina.

Três aspetos devem ser considerados para a análise de *Meninas*: i) a interdiscursividade como princípio constitutivo do discurso ficcional, que apresenta uma memória discursiva advinda dos discursos literário (Virginia Woolf e Clarice Lispector, sobretudo), folclórico (Branca de Neve), histórico (Carlota Joaquina na corte de D. Maria I) e bíblico (Lilith e sua insubmissão e Erzsébet); ii) a atribuição de uma culpa imemorial ao feminino que tem seus instintos naturais constantemente oprimidos por instâncias de poder; iii) os impulsos de desobediência como reação a essa lógica preestabelecida pelo discurso patriarcal, respaldado em textos bíblicos e encalacrados nas várias épocas históricas.

## **2. ORDENS E DESORDENS NO DISCURSO FICCIONAL**

Todo discurso apresenta uma construção ideológica, sendo impossível afirmar sua neutralidade. Dessa forma, na base de toda estrutura social há um discurso do poder e outro do anti-poder. Ao retomar conceitos de Michel Foucault, Ana Colling entende as relações de poder da seguinte maneira: “O poder que nos constitui, nasce outorgador da ordem, sentido, valor e verdade e todo o outro será desordem, sem sentido, sem valor e falsidade. O dono do discurso condena a ruído ininteligível toda dissidência e anula o múltiplo e as diferenças para que o mesmo triunfe”. (2004:25).

As relações de poder e de hierarquia são socialmente construídas (2004: 24). Para a autora, “o patriarcado é um sistema de dominação e subordinação das mulheres que tem perdurado através das culturas e das épocas históricas, convivendo com os diferentes modos de produção” (2004: 37). Conforme Jaime Ginzburg (2003: 40), a autoridade exercida pelo sistema patriarcal não recai apenas sobre as mulheres, como também negros e crianças, tanto na dimensão do público, nas relações de trabalho, como no privado, no ambiente familiar.

A leitura dos 33 contos de *Meninas* permite a percepção do ponto de vista centrado na figura de crianças do sexo feminino submetidas a diversas formas de violência física e psicológica. Em “Estrela”, por exemplo, conto que a autora comenta ter vomitado enquanto o escrevia (2014: 13), trata da violação sexual paterna sofrida por uma menina, cuja voz é constantemente calada. A sua única forma de resistência aos abusos acaba por ser o suicídio. “No fundo, trata da violência sobre as mulheres, que começa na própria ideia de exterminar essa força, aquilo que são e mudá-las naquilo que não são. É a tentativa de dominar, domar e mudar” (2014: 13), esclarece a autora, ao mostrar as várias camadas simbólicas desse conto.

Em “Azul-da-China”, os arquétipos da menina abandonada, da mãe ausente e do pai indiferente encontram-se na história de Sara, fortemente identificada com uma mãe de “modernidade incômoda para a família”, “sensualidade misteriosa”, “calças vincadas e compridas”, “cigarros longos e finos”, “unhas em amêndoa pintadas de vermelho-sanguíneo” (2014: 118), “parecida com a gravura da Dama da Camélias” (2014: 119). A imagem dessa mãe parece ser constantemente negada, apagada por um discurso que pune a mulher que ousa transgredir as normas estabelecidas pela sociedade patriarcal. Essa “modernidade incômoda para a família” está no modo de ser da mãe de Sara e também no seu discurso contrário à operação a que são submetidas as meninas nos lóbulos de suas orelhas. É curioso como esse rito a que são submetidas as meninas para usarem brinco costuma passar despercebido na nossa cultura, entretanto, trata-se de uma violência, pois simplesmente é imposto ao gênero feminino essa obrigatoriedade, como faz ver a narradora do conto.

O controlo dos corpos femininos explica-se, em parte, pelo facto de que a constituição fisiológica da mulher tenha sido desde tempos imemoriais objeto de temor, devido ao ciclo menstrual, relacionado com as fases da lua, o que propiciou a leitura simbólica da mulher como elemento lunar, ao contrário do homem, signo solar e

relacionado ao uso da razão. A mulher sempre foi marcada pelo descontrolo dos instintos, enquanto o homem sempre foi visto –ou pelo menos a ele se exige– o controlo da razão. Essa oposição binária, que durante muito tempo marcou o discurso filosófico e científico a respeito dos géneros, parece ainda impregnar as mentalidades, como se pode perceber nos tipos de controlo a que é submetido o corpo feminino nos contos de Maria Teresa Horta.

Ao contrário do silenciamento imposto à menina de “Estrela”, a personagem Sara, de “Azul-da-China” é marcada pelo princípio de “desobediência” (2014: 116), ou melhor, de resistência a essa dominação masculina sobre o corpo feminino, como se nota no conto “A princesa espanhola”. O discurso feminista de Maria Teresa Horta assenta em bases de contestação da imagem feminina construída pelo discurso bíblico. Não é à toa que o conto que abre *Meninas* se centre na figura de Lilith, a mulher ancestral, apagada da tradição religiosa por ter ousado desobedecer Adão.

Conforme testemunha Maria Teresa Horta, o conto “Lilith” foi o primeiro que fez para o livro *Meninas*, escrito ao mesmo tempo que *As luzes de Leonor*: “Mas antes da Leonor, havia Lilith. Sem ela talvez nunca tivesse chegado à Leonor. É um entendimento antes do antes...” (2014: 12). A autora relaciona as condições de produção do discurso ficcional de *Meninas* aos seus 18 anos de psicanálise, em entrevista concedida a Maria Leonor Nunes: “Mas aquela que sou hoje devo-o à Psicanálise, no sentido em que não se é mais a mesma pessoa depois de passar por um processo desses, de um entendimento profundo entre mim e uma analista de exceção” (2014: 12). Não é à toa que condição feminina se constrói no mergulho ao “antes do antes”, no arquétipo primordial de Lilith.

Sabe-se que Lilith foi a primeira mulher de Adão. Ao recusar-se ficar debaixo do marido durante o ato sexual, Lilith recebe uma punição divina de gerar cem demónios por dia. Tal como Lilith, muitas mulheres que ousaram, ao longo da História, desafiar a ordem patriarcal, sofreram punições e foram apagadas da História oficial. A história das mulheres, herdeira da tradição historiográfica da *École des Annales*, de 1929, busca resgatar do silêncio a que foram submetidas muitas dessas mulheres que contribuíram para a construção da igualdade de géneros. O discurso bíblico, cheio de lacunas e apagamentos mediados por constantes traduções que os evangelhos foram sofrendo ao longo da História, parece constituir um dos elementos a que se vota Maria Teresa Horta, na tentativa de reinterpretar a história dessas mulheres oprimidas.

### 3. CARLOTA JOAQUINA NO PALÁCIO DE QUELUZ: HISTÓRIAS DO/NO FEMININO

#### 3.1. “A princesa espanhola”: a rebeldia como motor de liberdade

Os três contos centrados em Carlota Joaquina, “A princesa espanhola”, “O retrato” e “Inocência perdida”, apresentam diferentes castrações simbólicas a que é submetida a princesa, e a sua resistência diante dos protocolos e decisões da Corte. Estruturados por um movimento dialético de liberdade e opressão, nota-se uma passagem gradativa do primeiro valor axiológico para o último, como se a passagem do tempo e a maturação sexual da personagem, lhe fossem privando da sua natureza instintiva.

Em “A princesa espanhola”, a oposição fundamental *liberdade* versus *opressão* relaciona-se às categorias tensivas do conto de *movimento* e *estaticidade*. Como Maria Teresa Horta configura seu discurso ficcional em uma defesa da liberdade feminina, mesmo os narradores em terceira pessoa centram sua focalização no feminino, neste caso particular de *Meninas*, nas crianças vítimas de opressão.

O conto em questão apresenta um movimento acelerado, quando se refere a Carlota Joaquina, e um movimento retardado ao descrever os rituais cortesãos. A narrativa inicia-se com uma fuga de Carlota pelos jardins do Palácio de Queluz. As suas damas de companhia tentam, em vão, alcançá-la por entre as folhagens. Esse movimento vai gradativamente desacelerando à medida que Carlota vai sentindo, nos elementos da natureza, a sua liberdade desejada. Em determinado momento, ocorre o que Greimas entende por estesia: a suspensão do tempo e a petrificação do espaço (2002: 26): Carlota contempla o voo livre de uma águia real e dá-se conta da própria condição.

O semioticista lituano relaciona as categorias de /perfeição/ e /imperfeição/ aos eixos do /eterno/ e /efêmero/, respectivamente. Dito de outra forma, a fratura no percurso gerativo de sentido, com a introdução da isotopia da fruição estética, relacionada a experiências sinestésicas (visuais, olfativas, gustativas, auditivas e táteis), remete à essência do sujeito. Logo adiante, afirma que essa apreensão estética não se trata de uma troca da isotopia textual, mas sim de uma fratura entre a realidade cotidiana e o “momento de inocência” do sujeito (2002: 26).

Todas as categorias narrativas de “A princesa espanhola” enfatizam a opressão de que é vítima a menina, a começar pelo espaço do interior do Palácio de Queluz, marcado pelas seguintes figuras: “pesadas portas de sacristia”, “mofentas cortinas semicerradas dos confessionários”, “recantos esconsos”, “imagens dos santos mártires magoados”; pelos odores: “odores intensos a incenso, a verdete”, “suor retardado e

azedo”, “pestilência das velas de sebo”. (2014: 229) Tudo nesse espaço lhe parece pesado, fechado, com cheiros incômodos.

Além disso, as imagens dos santos mártires funcionam como um espelho da sua condição magoada: “imagens dos santos mártires magoados, feridos e sofredores, em cima das alvas toalhas de altar onde ela fixa olhar ladino, ruminando em surdina: ‘No me gustan los santos, no me gustan los santos, no me gustan los santos’” (2014: 229). Certo é que cada santo martirizado carrega, na sua representação escultórica, os estigmas do seu martírio. Carlota carrega no próprio corpo (que quer permaneça impúbere) os próprios estigmas da sua condição de mulher destinada a dar herdeiros ao trono de Portugal.

É possível que essa aversão aos rituais religiosos impostos pela corte de D. Maria I tenha servido para a construção da sua imagem de bruxa, como mostrarei ao analisar o conto “O retrato”. Nota-se que Carlota sente prazer em desobedecer todos esses rituais:

Rosário que a princesa Carlota Joaquina se vê obrigada a rezar todos os fins de tarde, enfasiada e distraída no bocejo, deslizando-se por entre os dedos pegajosos, lambuzados de chocolate ou doce de leite *comido à socapa, a quebrar com gosto o jejum das sextas-feiras imposto* pelo padre Felipe Scio de San Miguel, da sua comitiva para Portugal. Confessor de quem 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 feiúra do marido que lhe fora destinado ao fim de dois anos de negociações entre Lisboa e Madrid. (2014: 227, sublinhados meus)

Às expressões acima sublinhadas juntam-se as seguintes: “agressividade”, “desobediência”, “infringir ostensivo de ordens”, “negar-se às habilidades cortesãs”, “semear de confusão de desorganização espalhafatosa”, “recusa de aceitar domínio” (2014: 228), “impertinências”, “desaguisados”, “desobediências”, “rebeldias”, “desprendimentos”, “desaprendido conhecimento das Sagradas Escrituras e das boas maneiras”, “indocilidades”, “insolências” (2014: 231). Das mulheres no 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.

A rebeldia da princesa pode ser vista como uma forma de resistência “à solidão e ao sentimento de rejeição, ao temor de se ver entre desconhecidos, sem mãe nem afecto nem pátria” (2014: 228). Trata-se, pois, como as demais meninas que povoam esse livro de contos, de uma personagem desenraizada. O discurso feminista da autora enfatiza

que Carlota Joaquina apenas serviu para um negócio, um acordo político entre as cortes portuguesa e espanhola, como explicita o narrador em “Inocência perdida”.

Ao contrário do que é destinado às mulheres da sua época – a escuridão dos interiores do palácio –, Carlota deseja o espaço exterior, aberto, livre e ensolarado, em contatos sensoriais com a natureza: “Quando sai do outro lado da mata fresca Carlota Joaquina apercebe-se da luz a brincar-lhe nos olhos de azeviche” (2014: 229). O percurso figurativo desse espaço aberto configura-se por sensações visuais, táteis e auditivas. Das visuais, destacam-se “claridade arrebatada da manhã”, “agudos espinhos das roseiras de rosas pálidas matizadas de rubro” (2014: 229), “treliças de miosótis e goivos”, “entre os cedros e os plátanos”, “entre a murta e o buxo aparado” (2014: 231). Das táteis: “a dureza da gravilha a magoar-lhe os pés delicados”, “queimadura dos acerados galhos dos arbustos a roçarem-lhe a pele morena do rosto afogueado”(2014: 231). Das auditivas: “rumorejar dos ulmeiros, do rosmaninho e da madresilva”, “queda translúcida da cascata grande”, “ácido som das fontes, dos repuxos”, “rugido surdo das feras enjauladas”, “gritos profundos da águia-imperial” (2014: 231).

### **3.2. “O retrato” e o “desacerto da própria imagem”**

O conto “O retrato” convoca uma memória discursiva de “O retrato ovalado”, de Edgar Allan Poe, no qual o artista plástico está, também, a “tentar tirar-lhe [da modelo] a alma”. No conto de Poe, o fantástico se faz presente, pois conforme Todorov (1977: 33), o leitor perturba-se, pois o natural mistura-se com o sobrenatural de maneira problemática. Dito de outra forma, o leitor não consegue encontrar explicações racionais para os eventos estranhos do relato e, frequentemente, o final fica em suspenso. Diferente do maravilhoso, em que os eventos são apresentados pelo narrador como se fossem naturais (tais como as bruxas, as fadas, as poções mágicas, etc.) e criam um mundo que não se entrecruza com o da realidade, no realismo fantástico, os eventos estranhos emergem na realidade cotidiana, atravessando-a e criando outros sentidos ao texto, frequentemente originários do inconsciente.

Os elementos fantasmáticos provêm do delírio do artista plástico do conto de Maria Teresa Horta. O desassossego de Mariano Maella resulta da percepção de uma fresta que permite ver a princesa além da máscara. Logo no início do conto, esta é descrita da seguinte maneira: “Põem-lhe a cabeleira pequena e empoada”. Segue no parágrafo seguinte após uma pausa marcada por uma vírgula, a dar conta do estilo suspensivo da autora, o sintagma “a cobrir os cabelos crespos e negros sempre despenteados.” (2014:



197) A peruca funciona como uma máscara que procura estabelecer uma ordem, dando ares de nobreza a uma criança de cabelos e de comportamentos desalinhados com as etiquetas de uma Corte opressora.

O artista plástico Mariano Maella foi um dos mais destacados da Casa Real espanhola. Com um estilo neoclássico, adequado aos padrões estéticos da Ilustração, teve grande prestígio na corte de Carlos IV. Entretanto, com o domínio napoleónico em Espanha e a queda de Carlos IV, Maella serviu o monarca francês José I, o que fez com que o artista caísse no ostracismo. Maella pintou, em 1785, um retrato de Carlota Joaquina, intitulado *Carlota Joaquina, infanta de España, reina de Portugal* que pode ser encontrado no Museo Nacional del Prado. Acerca dessa obra, comenta Juan J. Luna:

El artista ha creado un refinado retrato de corte que conjuga la idea de cierto envaramiento, impuesto por el carácter oficial de la imagen y la expresión vital de la infancia, en una actitud congelada en el tiempo, pero no carente de humanidad. La pincelada, basada en una estructura dibujística concreta que delimita los contornos, y la superficie esmaltada, suponen una clara herencia de Mengs, unida a la concepción cromática fría pero adecuada a la concepción protocolaria sin perder la encantadora apariencia de la infanta tomada como modelo, antes de iniciar una nueva vida más allá de las fronteras del reino español (2006: 160).

Os retratos tiveram sempre grande importância nas cortes, uma vez que serviam para negociar os casamentos entre príncipes de diferentes reinos. O retrato da princesa Carlota Joaquina foi feito em Espanha quando ela ainda tinha dez anos de idade e estava prometida ao príncipe de Portugal, futuro D. João VI, filho de D. Maria I. Na ficção de Maria Teresa Horta, o artista é transportado para a corte portuguesa, onde tem a incumbência de pintar a “agora princesa da Beira” (2014: 198), evocando seus traços fisionómicos de quando chegara a Portugal.

Ele que fora contratado para retratá-la embelezando-a, mostrando-a tal e qual como seria quando chegara a Portugal... Portanto, ao limitar-se a dar testemunho da princesa tal e qual como ela na verdade é, Maella desobedece, pois na verdade tenta destruir-lhe a aura de realeza na qual arduamente tem sido ocultada. Pior ainda, ao aceitar essa visão em silêncio, Carlota Joaquina passa aparentemente a sua cúmplice, conivente com o desacerto da própria imagem (2014: 200).

Nos três contos centrados na personagem Carlota Joaquina, esta apresenta uma identidade cindida, como fica patenta na expressão “desacerto da própria imagem”. Percebe-se, na estrutura psíquica da protagonista, o desdobramento de personalidade, que consiste na duplicação do sujeito em seus lados manifesto e imanente. O primeiro, é o lado apresentado no convívio social, e o último situa-se nas profundezas do inconsciente, que se vale de mecanismos repressivos para evitar que esse lado se manifeste (Gebra, 2003: 112). O “desacerto da própria imagem” no retrato, também fica

evidente em outra figuração do duplo, a do espelho, presente no conto “A inocência perdida”: “junto do espelho de corpo inteiro diante do qual a princesinha se despe, olhando-se no próprio reflexo como se nele visse outra que não ela” (2014: 247).

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. O narrador descreve a princesa com o seu “leve e franzino porte” em contraste com a grande cadeira de brocado e as “duas altas almofadas de shantung” (2014: 202), o que poderia realçar a sua meninice no pequeno porte físico. Entretanto, por detrás da máscara representada pelo pequeno porte físico, encontram-se uma força interior e uma sensualidade reprimidas: “olhos furtivos”, “obscuridades de bosque”, “sensualidade a florescer”, “cálice envenenado”, “coração de pedra”, “espinho”, “navalha afiada”, “ponta da crueldade”, “essência conturbada”, “peçonha”, “selvagem” (2014: 198), “força”, “enredo fatal”, “teia”, “armadilha urdida” (2014: 199), “raiz obscura de mandrágora do seu espírito”, “olhar maligno”, “matreira” (2014: 202). Usam-se metáforas do campo semântico da natureza selvagem e exuberante, em que predominam aranhas a tecerem as suas armadilhas para capturarem incautas presas, tal como faz a águia imperial do conto anterior.

A imagem da águia reaparece nesse conto: “Tem as pupilas fixas, como uma pequena águia imóvel no seu voo planado, mordida pelo sol, e jamais um pássaro de gaiola, como por vezes julga entender-se” (2014: 199). Como em “A princesa espanhola”, em que se opunham as figuras “feras enjauladas” e “águia-imperial”, representativas, respectivamente, dos temas da opressão e da liberdade, em “O retrato”, “águia imóvel no seu voo planado” opõe-se a “pássaro de gaiola”. Se já naquele conto, começava a delinear uma percepção do seu encarceramento, neste, a consciência de ter sua liberdade privada torna-se evidente.

As figuras “enredo fatal”, “teia”, “armadilha urdida” (2014: 199) reforçam as armadilhas do desejo reprimido. Outra figura representativa do universo das aranhas é a “trama”, que também tem a acepção de história, enredo, fábula. Penélope segura dos seus processos compositivos, Maria Teresa Horta tece uma intriga em que as personagens Carlota Joaquina e Mariano Maella se veem entrançados nos fios do discurso que instaura incompletudes, elipses e reticências, pois o desejo precisa ser recalçado, já que o espaço da narrativa é uma Corte repleta de maledicências e ardis – novamente a relação com as aranhas e a tessitura de uma teia sinistra para capturar as suas vítimas. Para sobreviver numa sociedade regida pelas aparências, resta aos sujeitos

desejantes a simulação de identidades em consonância com as etiquetas cortesãs: “Trama usada pelo pintor espanhol, que em vez de realçar Carlota Joaquina antes simula diluí-la: mais criança destruída e fantasmada pela sua perda infância, do que mulher a despertar já em cada feição, entre a pureza e o vício” (2014: 201).

### **3.3. “Inocência perdida” e a consciência da opressão**

A primeira menstruação costuma ser vista como um ritual de passagem da infância para a adolescência. É o momento de maturação sexual tão desejado por muitas mulheres e tão temido por outras. Neste último caso, para a personagem Carlota Joaquina, do conto “Inocência perdida”, como o próprio título já insinua, a “passagem de menina a mulher significa perda de liberdade na Corte portuguesa” (2014: 247). Na sequência narrativa de “A princesa espanhola”, nota-se que a liberdade constitui o objeto-valor tão desejado pela protagonista, enquanto esta foge “entre as aléas do Palácio de Queluz, a tentar escapar de uma outra audiência ou de mais uma missa” (2014: 227).

Em “Inocência perdida”, conto centrado na menstruação e no conseqüente casamento de Carlota Joaquina com o príncipe D. João, nota-se que, além da função do narrador de contar uma história, entreve-se no discurso ficcional o discurso ensaístico de Maria Teresa Horta, com formações discursivas e ideológicas a insurgirem-se contra as práticas falocêntricas que submetem a mulher a um objeto a ser usado: “Como se a ponta envenenada de uma faca tivesse aberto um lanho no seu coração ainda de criança, por onde a peçonha estivesse a entrar e pouco a pouco se fosse espalhando nas suas veias, abrindo sulcos no corpo ainda de criança, que em breve será oficialmente violentada” (2014:250).

Destaco no fragmento supracitado um procedimento estilístico comum na escrita de Maria Teresa Horta, que é a de destacar de um parágrafo um período significativo que passa a ocupar a linha seguinte da página. Trata-se do período “que em breve será oficialmente violentada”. A autora desmascara, assim, as práticas sociais oficialmente legitimadas que acabam por regulamentar a violência a que é submetida a mulher. É contra o discurso oficial falocêntrico que se insurge a autora e, neste conto em específico, contra a violência que o casamento arranjado representa para a mulher. No conto em análise, a personagem feminina é ainda uma menina que mal acaba de ter sua primeira menstruação e já é obrigada a casar-se: “Meninas usadas, negociáveis”, destaca a autora após apresentar a focalização narrativa na rainha D. Maria.

Neste conto, o narrador centra a sua focalização em três personagens femininas, como D. Anna Miquelina, “educadora da neta dos reis de Espanha” (2014:248), D. Maria I e a própria Carlota Joaquina. A estratégia de mudança de focalização permite captar os estados mentais de cada uma dessas personagens. Com relação às damas de companhia, estas também aparecem no conto “A princesa espanhola”, na difícil tarefa de fazer com que a princesa se acomode aos protocolos da corte portuguesa:

A elas [à camareira portuguesa D. Helena de Mascarenhas e a outras criadas] juntaram-se algumas das suas damas espanholas, e Carlota Joaquina julga mesmo reconhecer o fio de voz da açafata D. Emilia O’Dempsy e, mais alta e descompassada no tom de falsete, a de D. Anna Miquelina, encarregada por D. Luísa de Parma, princesa das Astúrias, de em carta semanal lhe ir prestando contas do comportamento da princesa da Beira sua filha. O que D. Anna Miquelina cumpre de boa vontade e consciência tranquila (2014:230-1).

Pelo discurso do narrador em “A princesa espanhola” e pela focalização interna em Anna Miquelina, percebe-se que essa personagem adere a uma estrutura convencional, pois no seu papel de “educadora da neta dos reis de Espanha” (2014: 248), cumpre rigorosamente a missão que lhe foi destinada, sem questionar o sistema, mesmo em pensamento: “D. Anna Miquelina, sentindo-se invadida pela grande satisfação de ver chegado o fim da ingrata e dura tarefa junto da Coroa de Portugal, de educadora da neta dos reis de Espanha, prepotente, desobediente e mal-educada; e também de sua olheira, a mando de sua mãe, D. Luísa, princesa das Astúrias” (2014: 248).

Os adjetivos “prepotente”, “desobediente” e “mal-educada”, ao referirem-se a Carlota Joaquina, fazem parte dos estados mentais de D. Anna Miquelina, que são captados pelo narrador numa espécie de *zoom* dentro da consciência dessa personagem. Embora não se possa falar de discurso indireto livre pelo facto de o discurso do narrador filtrar os conteúdos psíquicos das personagens, tem-se um perfil psicológico da dama espanhola, preocupada com as modalidades deônticas (dever-fazer) em detrimento das volitivas (querer-fazer), ao contrário da rainha D. Maria I, que apresenta uma tensão entre essas duas modalidades:

Mas a primeira pessoa a ser informada fora a Rainha que, conhecedora dos sentimentos de Carlota Joaquina, sentiu o peito apertar-se-lhe de aflição. Afeiçoara-se àquela menina arredia, como se ela de algum modo tivesse vindo substituir-lhe a filha que, no mesmo dia em que a infanta chegara vinda de Madrid, tinha partido para casar em Espanha (2014: 248).

A Rainha vê a imagem de sua filha em Carlota, e identifica-se, pois, com a condição feminina de Carlota Joaquina, a quem os deveres da Corte são impostos. Por mais que a identidade de gênero seja vislumbrada nessa focalização interna de D. Maria I, a Rainha sente-se premiada pelo dever. Nesse sentido, sua identidade de monarca manifesta-se,

devido às pressões dos ministros e à impaciência do príncipe D. João. Neste jogo de identidades, D. Maria tenta anular a identidade de gênero em prol da identidade de mãe e de monarca, como se nota no fragmento anterior, entretanto, percebe-se a manifestação da identidade de mulher quando a Rainha impede os membros da corte de assistirem à noite de núpcias da princesa, preservando-a do estado vexatório de ter sua intimidade exposta aos olhares curiosos da Corte.

O conto de Maria Teresa Horta, além de enfatizar a humanidade de D. Maria I menciona o “único filho que lhe resta” (2014: 249). Dado o discurso feminista da autora, do príncipe D. João, pouco se fala, destacando nele as formas pesadas em oposição ao perfil delicado de Carlota Joaquina, bem como os seus olhares cobiçosos e gulosos. É nítida a identificação da autora com as personagens femininas. Na cena final, a perda da virgindade figura-se na imagem de um anjo que se despede da princesa. Lirismo e delicadeza tocam-se para dissolver a brutalidade que aquela relação com um marido indesejado representava para a personagem feminina.

Curiosamente, o despertar da consciência de opressão a que são submetidas às mulheres desencadeia um processo de mudança em Carlota Joaquina que, de rebelde, passa a se portar, durante a cerimônia de casamento, de maneira fria e impassível, como se nota pelas expressões utilizadas pelo narrador: “palidez doentia”, “pérolas frígidas”, “boneca sem vida”, “autómato” (2014: 251). A própria entrega ao ato sexual, embora marcada a princípio por certa resistência –“ela esbraceja, a querer escapar-lhe dos braços que não se desentrelaçam” (2014: 252)– acaba por confirmar a imagem das “pérolas frígidas” que, junto com as outras expressões, configuram uma espécie de pulsão de morte, morte da inocência, da infância livre perdida.

A imagem da “peruca delicada sobre os cabelos rebeldes que parecem querer expulsá-la”, além de apresentar a cisão identitária da personagem, dividida entre as modalidades dêontica (dever-fazer) e volitiva (querer-fazer) e o mascaramento da repulsa que aqueles ritos da Corte lhe causavam, fornece uma leitura mitológica referente ao arquétipo da Medusa, cujos cabelos despertaram a inveja de Atena, a mesma que os transformou em serpentes. O arquétipo da Medusa convoca a uma leitura próxima de Lilith, pois, tanto uma como outra, carregam uma culpa imemorial desde sempre atribuída ao feminino.

#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O discurso ficcional de Maria Teresa Horta apresenta um mosaico de discursos advindos dos campos literário, pictórico, histórico e bíblico. *Meninas* pode ser lido, nessa perspectiva, como uma galeria de retratos psicológicos de personagens que se ligam ao arquétipo primordial de Lilith, muito ressaltado pela autora na entrevista para o JL. O “antes do antes”, à medida que permite encontrar nos arquétipos primordiais os traços que norteiam os demais contos –opressão social, rejeição materna, abandono, solidão e desobediência às normas preestabelecidas pela sociedade patriarcal–, relaciona-se a aspectos biográficos relativos ao processo composicional da obra.

Como comentado, a autora submeteu-se a um processo terapêutico de 18 anos, de base psicanalista. Além disso, foram os anos da escrita de *As luzes de Leonor*, romance centrado curiosamente em um antepassado familiar da autora, vítima de opressão de um sistema social. Sabe-se que a autora também foi vítima de opressão ao ser processada, junto com Maria Isabel Barreno e Maria Velho da Costa, pela publicação de *Novas cartas portuguesas*. Teria sido a escrita de *Meninas* uma sublimação dos próprios fantasmas psíquicos que assombraram a autora?

O estudo analítico dos contos centrados na personagem histórica Carlota Joaquina – “A princesa espanhola”, “O retrato” e “Inocência perdida”– constitui uma amostra das formação discursivas e ideológicas presentes no discurso ficcional de Maria Teresa Horta. Nos 33 contos de *Meninas*, cada personagem sofre algum tipo de violência ou rejeição que faz com que entre, de maneira abrupta, no mundo adulto. Maria Teresa Horta imprime nesses relatos um discurso que enfatiza a condição ainda de criança dessas personagens, com o intuito de mostrar que, certos ritos sociais a que as mulheres são obrigadas, constituem atos violentos.

As cisões identitárias, principalmente em Carlota Joaquina, ocorrem devido ao “desacerto da própria imagem”, isto é, o lado manifesto, apresentado no convívio social, o da princesa destinada a servir como um objeto de troca entre duas cortes e a cumprir os ritos da Corte portuguesa, o que não coincide com o lado imanente, situado nas profundezas do inconsciente, relativo à sensualidade reprimida e ao desejo de liberdade. A Carlota Joaquina da autora de *Meninas* é uma construção ficcional contrária ao discurso oficial que tende a demonizar a princesa do Brasil, ao destacar os seus traços de bruxa e de sexualmente pervertida.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Colling, A., “A construção histórica do feminino e do masculino”, Strey, N. M., Cabeda, S. T. L., Prenh, D. R. *Gênero e Cultura: questões contemporâneas*. Porto Alegre: Edipucrs, 2004, pp.13-38.
- Gebra, F.M., *O ritual esotérico no Cancioneiro de Fernando Pessoa*, 2003, 124f., Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina.
- Ginzburg, J. “A crítica da sociedade patriarcal em contos de Mário de Andrade”. In: *Ciências & Letras*. Porto Alegre, n.34, jul./dez. 2003. pp. 39-45.
- Greimas, A. J., *Da imperfeição*, Pref. e Trad. Ana Cláudia de Oliveira, São Paulo, Hacker Editores, 2002.
- Guisado, A., “Verão Coincidente, de Maria Teresa Horta”, *República*, Lisboa, 27 Jul 1962. p. 5.
- Guisado, A., “Cronista não é recado, de Maria Teresa Horta”, *República*, Lisboa, 29 Dez 1967, p.8.
- Horta, M.T., *Meninas*, Alfragide, D.Quixote, 2014.
- Hutcheon, L. *Poética do pós-modernismo*, Rio de Janeiro, Imago, 1991.
- Luna, J. J., *El retrato español en el Prado. Del Greco a Goya*, Museo Nacional del Prado, 2006.
- Nunes, M.L., “Maria Teresa Horta. Desobediência feminina”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 1154 (2014), pp. 12-13.
- Vieira, A.C. “Histórias de meninas em tons de azul”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 1154 (2014), p.13.