



Diálogos

ISSN 2177-2940



Das Mónicas de *Novas cartas portuguesas* às Mónicas de Maria Teresa Horta.

 <https://doi.org/10.4025/dialogos.v26i1.61337>

Andreia Oliveira

 <https://orcid.org/0000-0002-7699-043X>

Universidade de Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa: Coimbra, PT

E-mail: Andreia.oliveira17@gmail.com

From the *Monicas of New Portuguese Letters* to the *Monicas of Maria Teresa Horta*.

Abstract: By denouncing the situation of women in the seventies of the 20th century, *Novas cartas portuguesas* explores the myth of love working and transfiguring the figure of Mariana Alcoforado. However, in addition to its different developments in Marias, Anas and other Marianas, the work also focuses on Mónica, who appears in eight of her texts. Also in her work Maria Teresa Horta presents two Mónicas, in the short stories “Calor” and “Mónica”, which are also convened as in the Hortian universe.

Key words: Transgression; woman; violence; female condition; resistance.

De las *Mónicas de las Nuevas Letras portuguesas* a las *Mónicas de María Teresa Horta*.

Resumen: Denunciando la situación de la mujer en los años setenta del siglo XX, *Novas cartas portuguesas* explora el mito del amor trabajando y transfigurando la figura de Mariana Alcoforado. Sin embargo, además de sus diferentes desarrollos en Marias, Anas y otras Marianas, el trabajo también se centra en Mónica, quien aparece en ocho de sus textos. También en su obra María Teresa Horta presenta dos Mónicas, en los cuentos “Calor” y “Mónica”, que también son convocados, enfocando esta reflexión en una comparación que busca establecer una relación entre este universo de Mónicas presente tanto en la triple -trabajo de autor como en el universo hortiano.

Palabras clave: Transgresión; mujer; violencia; condición femenina; resistencia.

Das *Mónicas de Novas cartas portuguesas* às *Mónicas de Maria Teresa Horta*.

Resumo: Denunciando a situação das mulheres nos anos setenta do século XX, *Novas cartas portuguesas* explora o mito do amor trabalhando e transfigurando a figura de Mariana Alcoforado. Contudo, para além dos seus diferentes desdobramentos em Marias, Anas e outras Marianas, a obra foca igualmente Mónica, que surge em oito dos seus textos. Também na sua obra Maria Teresa Horta apresenta duas Mónicas, nos contos “Calor” e “Mónica”, que são igualmente convocados, centrando-se esta reflexão numa comparação que pretende estabelecer uma relação entre este universo de Mónicas presente tanto na obra de tripla autoria como no universo hortiano.

Palavras-chave: Transgressão; mulher; violência; condição feminina; resistência.

Recebido em: 27/10/2021

Aprovado em: 17/02/2022

(...)

*e segredame agora uma palavra:**o teu nome (...)*("Segredo" in *Poemas escolhidos (1990-2007)*, Fernando Pinto do Amaral)

A certa altura, nem mesmo a data e hora das audiências pudemos dizer: é que as «Novas Cartas Portuguesas», acusadas de «pornografia e ofensa à moral pública», são sobretudo um documento político e uma afirmação de combate que o fascismo não podia suportar. (...)

(S/a, 1974, p.17)

Eis este outro: exercício da paixão, Mariana então minha irmã em pretendido objecto, ambas nos afirmando, embora por medidas diferentes: eu afirmando-me recusando-me, ela afirmando-se aceitando. A submissão da mulher, pois: o domínio sobre ela como paixão-desejo, nunca porém desligada da posse, da violência, esta mesmo se apenas simulada. (BARRENO/COSTA/HORTA, 2010, p.77)

Novas cartas portuguesas, obra publicada em 1972, desafiou e incomodou os poderes vigentes, afrontando os princípios rígidos do Estado Novo ao denunciar sem pudor a situação de repressão em que viviam as mulheres – sem excluir nenhuma classe social – e o domínio do patriarcado. Quando estala esta polémica, Marcelo Caetano tinha nas mãos o governo de Portugal, num momento especialmente delicado devido à guerra colonial, para além das já existentes condicionantes que um regime ditatorial impunha. Transgredindo os princípios estabelecidos, abordando temáticas e aspetos fraturantes da sociedade portuguesa, *Novas cartas portuguesas* apresentou-se como uma obra totalmente disruptiva que o regime marcelista tentou silenciar por denunciar “o atraso da sociedade portuguesa da altura e, em especial, da situação de profunda discriminação e inferioridade a que a mulher estava sujeita” (HORTA, 2020, s/pág.).

Feminino, sexualidade, amor, prazer e mulher poderiam ser algumas das palavras-chave desta obra, mas não são suficientes, porque as ultrapassa de diversas formas: desobedece aos rígidos e imaculados códigos morais da época; questiona

(...) vários aspectos da vida nacional (a condição da mulher, a guerra colonial, a emigração, entre outros), conscientemente utilizando como instrumento de luta uma linguagem que se ancora numa tradição literária (...) e num passado literário recente (AMARAL, 2001, p.78).

Novas cartas portuguesas surge como reação à censura do livro de poesia *Minha senhora de mim* (1971), de Maria Teresa Horta, já conhecida no meio literário naquela época, e que foi apreendido de imediato pela PIDE mal foi editado por ser considerado impróprio e um atentado à

moral e aos bons costumes. A polémica envolta sobre este livro foi tal que a autora chegou a ser alvo de agressões:

(...) três homens fazem-me uma espera e ainda me atiram o carro para me atropelarem no passeio. Eu realmente vi abrirem a luz de um carro, mas nem pensei. Entretanto pararam o carro, deram-me uma tarefa e disseram “É para aprenderes a não escreveres como escreves!” (HORTA, 2021 apud OLIVEIRA, 2021, p.327).

Este evento despoletou a escrita do volume de 1972 que, não se constituindo inicialmente de qualquer intencionalidade feminista por parte das suas autoras, foi desta forma rotulado diversas vezes, principalmente pela sua receção internacional, tendo sido, em junho de 1973 “votado na conferência da NOW (National Organization for Women), em Boston, como a primeira causa feminista internacional“ (AMARAL/FREITAS, 2014 p.28). Depois do 25 de abril de 1974, ficou também conhecido dessa forma.

Concebido em pleno período de ditadura fascista, este livro foi considerado «pornográfico» e imoral, valendo às suas três autoras um processo judicial que terminou com a sua absolvição, porque Abril e a liberdade se interpuseram no caminho da *justiça*. Como afirma o título de um dos vários artigos de São José Almeida sobre a obra, *é um livro mais conhecido do que lido*¹. Na verdade, afirma-se como um livro fundamental para a cultura e para a literatura portuguesas, colocando a tónica e o ónus da reflexão, dentro da sua grande amplitude temática, em questões ligadas à identidade, à sexualidade ou à condição feminina, numa época em que, como se lê na “Primeira Carta V”: a mulher era considerada “(...) abastança de homem, sua semelhança, sua terra, seu latifúndio herdado” (BARRENO/ COSTA/ HORTA, 2010, p.75).

A intertextualidade é evidente no seu título e é a obra setecentista *Cartas portuguesas*, cuja autoria é comumente atribuída a Soror Mariana Alcoforado², a freira de Beja que, apaixonada pelo oficial do exército francês Noël Chamilly, encarna o estereótipo da mulher abandonada e sofre terrivelmente a perda do seu amor. O trabalho a seis mãos de Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa retoma este mito do amor que é central e estruturante na cultura portuguesa, num processo permanente da sua construção e desconstrução, dando-lhe uma nova roupagem sem que haja qualquer propósito de reconstituição histórica ou até de exploração bibliográfica em torno da figura de Mariana (MENDES, 2006). Na verdade, *Novas cartas*

1 Disponível em <https://www.publico.pt/2010/11/10/culturaipilon/noticia/um-livro-mais-conhecido-do-que-lido-269270>.

2 A autoria da obra foi e é polémica, continuando ainda a ser contestada. Enquanto alguns a atribuem à freira de Beja, outros julgam ter sido escrita por um homem, Gabriel Joseph de Guilleragues. O facto de terem sido publicadas pela primeira vez em França, sob a chancela do editor Claude Barbin (1669), sem assinatura e com o título *Lettres portugaises* contribui para o debate em torno desta questão.

portuguesas oferece novas identidades e novas vozes a esta figura. Mariana desdobra-se noutras Marianas; Mariana desdobra-se em Anas, em Marias, em Marias Anas, em Joanas³. E em Mónicas.

Deslocando o foco do principal nome feminino da obra, é em Mónica, que surge em oito cartas de *Novas cartas portuguesas*, e nas suas personagens homónimas nos contos “Calor” e “Mónica”, de Maria Teresa Horta, que se centra esta reflexão, numa perspetiva comparatista, com o propósito de estabelecer uma estreita relação entre elas.

1. “animal que caça mas doméstico, aos pés de quem lhe afaga os ombros”⁴

Mónica surge pela primeira vez em *Novas cartas portuguesas* no texto “De como pode a morte ser mais fácil do que o amor. Ou lamento de Mónia e Maria”⁵. O título aglutina os seus conceitos fundamentais: a morte e o amor – aliás, binómio temático que assume grande relevância na obra, destacando-se de imediato o segundo elemento, já que inaugura as primeiras cartas que a compõem, explorando a questão da escrita como exercício constante da paixão e não uma tentativa finalizada e estanque:

Pois que toda a literatura é uma longa carta a um interlocutor invisível, presente, possível ou futura paixão que liquidamos (...)” (BARRENO/ COSTA/ HORTA, 2010, p.3); “Não nego, portanto, o exercício do amor. O sofrimento como exercício do mesmo e o mesmo amor como exercício da paixão, qualquer que seja (*idem*, p.5).

Estes dois lamentos no feminino são produto do sofrimento causado pelo amor, entrelaçando-se imediatamente com a obra da freira de Beja, já que também as cinco cartas de Mariana Alcoforado constituem a revelação da sua profunda dor causada pela falta de amor e pelo abandono por parte do cavaleiro de Chamilly. Na confissão de Mónica, para além das suas palavras doloridas, encontram-se excertos de cartas em francês que Albertine Sarrazin escreveu ao seu marido Julien na época em que ambos estavam presos (*idem*, p.372-374), estabelecendo-se um paralelo com a situação da figura feminina: também Mónica está encarcerada numa relação e numa vida com um homem que ama mas que apenas lhe traz sofrimento. Revela por um lado:

Repara: tens a chave. A chave que todos os dias rodas com um ruído seco na fechadura oleada (...); “Ó esta janela pregada com enormes pregos que foste comprar (...); “Porque não me deixas partir se ainda é tempo? (*idem*, p.165-166).

3 O tratamento da figura masculina é idêntico: o elenco de Antónios, Josés, Zé Marias, Antoinés, etc. é diversificado ao longo da obra.

4 BARRENO/ COSTA/ HORTA, 2010, p.100.

5 O nome que surge em primeiro lugar é «Mónia», mas no final, o texto é assinado por Mónica.

Confessa, por outro:

Carcereiro e ainda carcereiro durante quanto tempo?

Estendes-me os braços e com eles me prendes, animal eu a se domar em sua casa, pequena casa com pão e mesa e cama e filho também e também uma porta. Deixa-me; deixa-me que te queira e te obrigue e me abrigue em ti. Deixa-me; deixa-me que te queira e te chame e te repila. Deixa-me; deixa-me que te acuse e te segure e te empurre e me desprendas e me viaje em ti. (*idem*, p.166)

Mónica vive a contradição do sentimento amoroso, que causa a oscilação patente no seu discurso: ora se quer libertar, ora quer e deseja o homem que a domina – tendo consciência plena desse domínio – e a quem se entrega totalmente. No entanto, a situação altera-se: “Meu amor: e eis que fujo, me apodero de mim.” (*idem*, p.168) – Mónica recupera o poder sobre si e inferimos que mata o companheiro. O homicídio é, em último caso, a libertação final de uma tortura emocional aguda e prolongada que a encarcerava não só no espaço em que vivia, mas também dentro de si mesma, privando-a da sua liberdade e da sua dignidade. A situação vivida por esta Mónica, na linha daquilo que o livro também é, surge como denúncia de casos de violência doméstica vividos por várias mulheres da sociedade dos anos sessenta e setenta do século XX e que, em rigor da verdade, se perpetuaram e ainda existem nos dias de hoje. Por conseguinte, prova-se a atualidade desta obra e a importância de que se revestiu e reveste ao focar o quotidiano feminino controlado e dominado pelo masculino, ao dar corpo à ambivalência dos sentimentos de Mónica bem como às suas dúvidas constantes que, no fundo, a levam a um dilema angustiante. A escolha estará entre suportar uma vida de abusos e maus tratos mas que permite uma estabilidade financeira ou partir e libertar-se deste cárcere físico e emocional que é a relação abusiva. Na verdade, esta escolha jamais seria feita levianamente porque a questão se afigura mais profunda e complexa, envolvendo não só os seus aspetos pragmáticos, mas principalmente os emocionais e psicológicos, com destaque para a dor, a angústia e o sofrimento das suas vítimas. Não por acaso, o texto que se segue a este episódio intitula-se “O Cárcere” e relata a história de uma mulher que sofre violência física e abusos recorrentes por parte do marido, frisando-se a proximidade entre estas duas mulheres no que diz respeito à sua dor e humilhação. Aliás, a proximidade das páginas é o espelho da proximidade das circunstâncias de vida e experiências extremamente delicadas e doloridas vividas pelas diferentes mulheres e da brutalidade a que são sujeitas.

Por seu turno, em “Texto sobre a solidão”, a temática abordada é o sexo, que é perspectivado e retratado apenas como um dever conjugal. Mónica não quer ter relações sexuais com o marido, mas ele força-a a fazê-lo. Octavio Paz afirma, em *A chama dupla*, que “O erotismo é a dimensão humana da sexualidade, aquilo que a imaginação acrescenta à natureza” (1995, p.85); neste texto

não há qualquer traço de erotismo na descrição do corpo e do ato em si. Mónica debate-se, tem nojo (“Gosto que tenhas nojo mas que venhas comigo para a cama.” (BARRENO/COSTA/HORTA, 2010, p.191), está apavorada, petrificada, tem vômitos, os “olhos fixos, duros, ácidos como pedras transparentes (...) mas principalmente: ásperos, inflexíveis” (*idem*, p.192). O próprio corpo do homem não (lhe) provoca qualquer sensação de desejo: “o sexo ainda mole, indeciso na sua meia impotência (...), impaciente, inábil. Um pénis pequeno, atrofiado (...)” (*ibidem*). Exercendo tal violência sobre a mulher, este homem sente prazer com a dor que lhe provoca, a ponto de a violentar ainda mais, sem ter qualquer tipo de cuidado ou de carinho, prevalecendo o que de mais animalesco há em si: “obrigou-a a virar-se de costas e de joelhos firmes (...), forçou-lhe o ânus onde entrou rasgando-a (...)” (*idem*, p.193). Também esta Mónica, à semelhança da primeira, mata o marido, sufocando-o desesperadamente com uma almofada. Vivendo numa situação extrema, a morte do outro “pode tornar-se um símbolo de liberdade”, nota Herbert Marcuse (1981, p.204). Neste breve e intenso quadro, denuncia-se mais uma situação vivida pelas mulheres no casamento, em cujo seio é permitido ao elemento masculino forçá-las a ter relações sexuais, não lhes oferecendo qualquer hipótese de escolha, violando o seu corpo e vilipendiando a sua identidade.

A este relato chocante segue-se o desabafo em primeira pessoa de Mónica M. numa carta à amiga D. Joana de Vasconcelos. Também esta Mónica sofre no seio de uma relação em que é ignorada e enganada. O amor cegara-a – “casada eu em paixão”, “Tão entontecida de amor andava” (BARRENO/COSTA/HORTA, 2010, p.194) – a ponto de não perceber que não era correspondida. O marido, frio e distante, não sente desejo por ela, trata-a de “maneira abjecta, perversa, de que inventa todos os dias novas artes” (*idem*, p.195), causando-lhe uma dor dilacerante. A atmosfera de morte anunciada no título “Carta escrita por Mónica M. na manhã do seu suicídio” adensa-se: esta é a carta de despedida de Mónica, que vê a sua morte como a única solução possível para o fim do seu sofrimento. Se as duas primeiras Mónicas aniquilam o outro que lhes causa a dor, Mónica M. aniquila-se a si própria. No entanto, deixa uma criança, também ela de nome *Mónica*, simbolicamente uma nova esperança, uma forma de vida e resistência. O homem que a despreza e trai (“trocada fui por outra e jamais amada quando possuída” (*ibidem*)) certamente “enjeitará com prazer” (*ibidem*) a filha; daí que Mónica M. confie a sua criação e educação a D. Joana, que é, aos seus olhos, lutadora e forte, a mulher cujos princípios tenta seguir sem sucesso. Desta forma, já que ela não conseguirá acompanhar a criança, espera que esta, ao ficar aos cuidados de D. Joana de Vasconcelos, os adquira e se torne numa mulher diferente de si.

“Mas o que pode a literatura? Ou antes: o que podem as palavras?” lê-se na “Terceira Carta V” (*idem*, p.197), que surge a seguir a este texto. Até aqui, as palavras denunciam, dão voz, usam a literatura para colocar o foco de atenção nestas histórias que têm Mónicas como protagonistas, mas

que poderiam perfeitamente, como acima mencionado, refletir o cotidiano de muitas mulheres portuguesas. Deste modo, a obra não só ultrapassa as fronteiras cronológicas que a situam em 1972 refletindo a realidade da condição da mulher na sociedade portuguesa da época como permanece atual e pertinente no contexto hodierno.

Por sua vez “Mónica”, quarto texto em análise, inicia-se com a observação dos movimentos da protagonista quando acorda bruscamente. Está inquieta, sente as palpitações fortes do coração, a casa silenciosa. Os seus olhos nada veem devido à escuridão e precisa de se socorrer dos seus outros órgãos dos sentidos: do tato, ao percorrer com as mãos os móveis, ao sentir o chão; do gosto, ao chupar “o sangue acre” que corre na sua pele por se ter magoado. Quando finalmente consegue abrir as janelas, repara que o dia está cinzento e as nuvens carregadas, anunciando-se uma tempestade, à semelhança da que se irá abater sobre a sua vida em alguns instantes. A sensação de que algo está fora de ordem adensa-se: entra no quarto “aberto, escancarado, vazio” (*idem*, p.207) da mãe, vai para a sala e encontra-a “de cabelos caídos e a corda que a suspende do gancho preso ao tecto” (*idem*, p.208). A atmosfera de morte é novamente convocada: Mónica está agarrada ao corpo morto da sua mãe suicida completamente só. A sua nova condição que resulta deste suicídio jamais deixará de a marcar e acompanhar: a orfandade e a solidão.

Mónica M. surge mais duas vezes: primeiro num bilhete dirigido a D. José Maria Pereira Alcoforado e depois num poema encontrado entre os seus papéis. É a mesma Mónica M. que escreve a D. Joana de Vasconcelos. No bilhete, que estabelece “o triângulo amoroso, inserido no nexos contextual das relações pessoais de Mariana Alcoforado” (*idem*, p.393⁶), coloca a tónica novamente na dicotomia morte/amor. O sofrimento da figura feminina é o mesmo que já havia sido confessado anteriormente e, apesar de D. José Maria ser seu amante e lhe ter entregado o seu corpo, não lhe entregou o seu amor, que pertence a outro. Por isso, a traição é uma forma de atingir o homem com quem tem uma relação de amor, fixação e desprezo (mas “ainda amor” (*idem*, p.209), como confessa), usando assim D. José Maria, cujo papel é “somente o da vingança ou esquecimento, entorpecimento e raiva...” (*ibidem*). Nesta breve despedida, Mónica M. assume os seus atos, arrepende-se e implora-lhe que a esqueça, assumindo que nunca foi capaz de se entregar totalmente e amá-lo: “Que diferença, afinal, vos pode fazer minha ausência, se somente foi a ausência de mim que vos dei (...)” (*ibidem*).

Um poema erótico é o último texto de Mónica M. a integrar *Novas cartas portuguesas*. Aponta-se para a formulação do título – “Poema encontrado entre os papéis de Mónica M., escrito e emendado com sua letra” –, que remete para questões relacionadas com a escrita e reescrita. “Ó gozo – Ó gume/ó cume mais intenso”: o sujeito poético feminino descreve uma relação sexual, que

6 Citação da nota 222 da edição anotada que serve de base a esta reflexão.

oscila constantemente entre os polos do prazer e da dor, fazendo lembrar o poema “Gozo e dor”, de *Folhas caídas* (1853), de Almeida Garrett, cujo verso mais marcante é “O excesso de gozo é dor”. Ainda que a temática, o assunto e a estrutura formal sejam diferentes, há ecos do sofrimento garrettiano causado pelo amor no poema. Note-se ainda que esta confissão está muito próxima dos desabafos de Mónica M. no bilhete e na carta anteriormente analisados: estamos perante uma mulher que tem sentimentos contraditórios e que mantém simultaneamente uma relação de dependência/pertença a um homem (“semelhante por ti tomada (...)”; “ardentemente te sou” (*idem*, p.265)) e ainda de poder em relação a ele pela via sexual: “que já te domo/e monto e te acrescento” (*ibidem*).

Os dois textos que agora restam são assinados apenas por Mónica: um encontrado por D. José Maria Pereira Alcoforado (que poderá remeter também para a anterior Mónica M. com quem tinha uma relação) entre diversos papéis; outro encontrado no diário de Mónica.

No primeiro, salienta-se a estrutura: repetição do primeiro verso e uso da negação (“Da mulher não digo manso” (*idem*, p.267)), dois versos iniciados pela conjunção coordenativa adversativa “mas”, um verso iniciado pela conjunção coordenativa copulativa “e” e outro novamente com a adversativa “mas”. Desta forma, o sujeito poético nega, como se fosse um eco, o que a mulher não é: manso; de seguida, afirma-a como vento, sol, sustento, tempo, vida, espanto, sempre, terra, quente. Nota Maria de Lourdes Pintasilgo no “Pré-prefácio” a *Novas cartas portuguesas* que “a sua primeira abordagem só pode ser feita à luz do que não são” (2015, XXVII). Ora, no poema, a mulher é inicialmente vista desta mesma forma e o adjetivo “manso” coaduna-se perfeitamente com o que a obra faz política, histórica, sociológica, social e culturalmente: a mulher não é o “animal doméstico”, amansado, dependente, mas sim uma fonte de vida, de trabalho; é calor, fecundidade. E este *poema-quase-oração*, pela repetição do primeiro conjunto de versos, poderia continuar, como um hino à mulher e ao que ela representa, evidenciando-se as suas capacidades e as suas valências que não devem ser aniquiladas pela via da *domesticação*, do alienamento social e cultural, pela falta de instrução e de acesso à educação, sendo constantemente ameaçadas pela subjugação ao poder masculino. Ana Luísa Amaral, no seu mais recente livro de poesia *Mundo* (2021), na primeira estrofe do poema “Luta” remete para o perigo constante a que as mulheres estão sujeitas ao ser-lhes retirada uma fonte de conhecimentos primordial – os livros – e a sua substituição pelo enxoval (representativo dos grilhões do casamento e de um ritual exclusivo às mulheres), confirmando-se mais uma vez a importância da literatura e da sua capacidade de transformação do ser humano ao oferecer-lhe inúmeras possibilidades de se instruir e educar:

Era uma vez,

num quarto de rapariga,
 uma gaveta cheia de livros
 permanentemente ameaçados
 pela possível ocupação
 de um enxoval
 (...)
 (AMARAL, 2021, p.45).

Finalmente, surge “Intimidade”, o único poema que apresenta um título e que foi “encontrado no diário de uma mulher de nome Mónica”, colocando-se mais uma vez a questão da autoria. Ao não se saber se efetivamente Mónica é a sua autora, este texto toca este mesmo ponto relativamente à obra de que faz parte, na qual não há (...) uma assinatura, mas três, que extrapolam as das próprias autoras (...)” (AMARAL, 2001, p.79), não só pelo seu significado global, mas também por ainda hoje não se saber quem escreveu cada um dos textos das *Novas cartas portuguesas*. No entanto, a experiência relatada, em tom confessional, é, na verdade, a lembrança de um momento de intimidade sexual. O curto poema erótico dá especial atenção ao toque e aos dedos que “lentamente afastavam” e “abriam” (BARRENO/COSTA/HORTA, 2010, p.303) o sujeito poético, que se depreende ser feminino.

2. O calor “todo ali concentrado, tenso, vibrante”⁷

O foco de análise desloca-se agora para os contos “Calor” e “Mónica”, de Maria Teresa Horta. É significativo sublinhar que o título original de “Calor” era também “Mónica” e, na verdade, a autora resgatou-o alterando-lhe o título e integrou-o no volume *Meninas*, já que só o publicara há algumas décadas apenas no jornal *Expresso*⁸. Neste livro de contos que gravita em torno destas suas meninas – crianças, personagens mitológicas, figuras com existência real, mulheres –, a autora cartografa na prosa⁹ a condição feminina aludindo a diferentes contextos e circunstâncias por elas vividas e pautados, *grosso modo*, por vários tipos de abuso (tal como o abuso sexual perpetrado pelo pai a Estrela no conto homónimo que fecha a coletânea), pela negligência, pelo abandono, pela violência ou ausência. Deste modo, o resgate de “Calor” e a sua integração em *Meninas* coadunam-se com a mensagem que este livro pretende transmitir, testemunhando que o engajamento de Maria Teresa Horta na luta pela causa das mulheres não se

⁷ Subtítulo retirado de *Ambas as mãos sobre o corpo* (HORTA, 1985, p.17)

⁸ Este conto foi lido pela primeira vez numa versão que Maria Teresa Horta me forneceu e que precede a sua integração e edição no volume *Meninas*. No entanto, na análise e referências presentes neste texto, optou-se pela versão definitiva de 2014, da Editora Dom Quixote.

⁹ A denúncia social é uma das características da obra de Maria Teresa Horta, manifestando-se, por exemplo, na poesia, entre vários outros livros, em *Mulheres de Abril* (1977).

apagou ao longo dos anos. Pelo contrário, continua a manifestar o seu insurgimento perante situações de extrema violência física e emocional vividas pelas mulheres, mostrando-se atenta ao mundo que a rodeia. Aliás, as suas palavras testemunham, relativamente ao contexto pandémico atual, a sua preocupação com a violência que ainda é exercida sobre o feminino:

Continuamos – as mulheres – a sofrer. Agora nesta altura do confinamento, as mulheres estavam negras por causa da violência doméstica. Mal abriram as portas, foram para as esquadras. Este confinamento foi um horror para as mulheres. As casas para receber as mulheres em risco estão cheias. A história das mulheres é gravíssima e muito chocante. As pessoas apercebem-se da violência que continua a existir, mas ninguém pensou nas mulheres fechadas dentro de casa, nas violações das filhas... Não estava à espera que isto fosse tão chocante e tão grave. (HORTA, 2021, *apud* OLIVEIRA, 2021, p.331).

“Calor” está dividido em duas partes, correspondendo a dois olhares distintos sobre a mesma situação: a primeira inicia-se com o olhar da mulher em direção à criança e a segunda com a criança a olhar a mãe. Esta formulação é importante na medida em que a mulher não pensa em Mónica como filha nem se refere a ela como o sendo; ao contrário, Mónica trata sempre a mulher como sua mãe, destacando-se a distância da mulher em relação à filha e, por oposição, a proximidade da criança para com a mãe que vigia constante e atentamente.

O conto retrata o dia de praia das duas figuras femininas. Não há referências que nos situem temporalmente. A mulher não tem nome e nota-se um evidente paralelismo com a protagonista de *Ambas as mãos sobre o corpo*. Se a mulher deste conto está “isolada, vulnerável e vertiginosa, absurdamente ausente” (HORTA, 2014, p.74), a de *Ambas as mãos sobre o corpo* está “Distendida, amnésica, ausente.” (HORTA, 1985, p.18); se a mãe de Mónica se isola nos seus pensamentos e lembranças, a outra afunda-se na “barreira de isolamento que constrói, que diariamente constrói” (*idem*, p.19). Em ambas o calor do sol provoca uma reação e este elemento apresenta-se continuamente intenso, queimando ao percorrer os seus corpos. Ambas as mulheres se exilam voluntariamente e, em “Calor”, esse exílio estende-se à criança, ainda que não provocado por ela e exterior à sua vontade, como comprova a sua natural fixação na mãe.

Ao longo do conto, apesar de estar com a mãe e de esta lhe prestar os cuidados básicos, Mónica está só. Não há referências a qualquer diálogo entre as duas, exceto em dois momentos que não são mais do que breves avisos: no primeiro a criança “diz alto, subitamente alto, serem horas de irem para a praia” (HORTA, 2014, p.75), obtendo como resposta da mãe um simples aceno de cabeça; no segundo, a mulher chama Mónica, que estava sentada num degrau, mas impera o silêncio. A narrativa constrói-se então com base no que os olhares da menina e da mãe captam uma da outra e do espaço em redor, nos seus pensamentos mais íntimos e, no fundo, na ausência.

Mónica é “atenta e voraz”, admira a mãe; observa cada movimento, gesto ou reação sua. A praia vazia causa-lhe desconforto: parece-lhe “um deserto onde se encontrasse perdida” (*idem*, p.78) e sente medo. Por isso, dirige-se ao mar, que surge como uma “frescura redentora” (*ibidem*) e, simbolicamente, um espaço de segurança. Enquanto isso, a mulher nada e, quando regressa ao areal, “passa pela criança (...) como se não a visse” (*idem*, p.81). Mónica junta-se a ela novamente “um pouco afastada, e absorta fica a olh[á-la]” (*ibidem*), quase como se a fixasse atentamente. Novamente a praia parece um deserto, prevalecendo, no final, a sensação de medo que atravessa a criança e a falta de uma figura parental, no caso a figura materna, que seja o seu refúgio e aquela que lhe transmita amor e afeto.

Apesar deste abismo entre ambas, Mónica cuida da sua mãe mesmo que à distância, possivelmente numa tentativa de se fazer notar e de diminuir o distanciamento entre ambas. No entanto, se a mãe se exila e isola, então o exílio da criança é duplo: em primeiro lugar, porque a mãe não a trata como filha e, em segundo, porque o seu exílio a afasta dela e, por esse motivo, está no mesmo espaço que ela mas calada e sem fazer notar a sua presença, contrariamente ao que seria o seu desejo.

Num outro extremo encontra-se a última Mónica deste texto, a da narrativa homónima que integra a obra *Antologia de contos*. A paixão e o desejo de Mónica e Pedro ocupam as cinco partes do conto: de início, o narrador revela existir uma relação entre os dois, cuja história posteriormente conta. Ressalta um detalhe: ao contrário do que seria de esperar, “Fora Mónica que conquistara Pedro, que o levava para a cama” (HORTA, 2009, p.13). A mulher surge então como sujeito ativo no jogo de sedução e no processo de conquista, desempenhando um papel que tradicional e socialmente é atribuído ao homem.

As palavras de Georges Bataille em *O erotismo* encaixam perfeitamente no que constrói a relação de Mónica e Pedro: “o desejo lança-nos para fora de nós, não podemos mais, o movimento que nos arrasta exige que nos quebreemos.” (1988, p.124). Se cada uma das partes do conto revela o desejo do casal sempre levado ao extremo, a quebra dá-se com o parêntesis que encerra cada uma delas, revelando as inquietações, a solidão e o desespero de Mónica, que recorre à música clássica, ao escutar Mahler, como refúgio e força inspiradora para suportar o sofrimento em que se encontra. Só a parte V, que relata o primeiro encontro sexual dos amantes, não inclui esta quebra de ritmo de descrição sexual dos amantes, não oferece espaço para qualquer pensamento negativo, sendo o elemento erótico totalmente dominante: “Mas os dois sentiam somente o odor a orgasmo que levavam na pele, enquanto a contragosto desciam as escadas tropeçando na boca um do outro” (HORTA, 2009, p.26).

Apesar de alguns momentos de disforia, esta é a menos infeliz de todas as Mónicas. Sofre

também, é certo, mas a sua situação não é tão delicada e humilhante como a de Mónica M. ou Mónica, por exemplo, nem está exilada como a pequena Mónica de “Calor”. No entanto, a narrativa deixa em aberto um episódio traumático da sua vida que se relaciona com a infância, o pai e o ambiente hospitalar, tendo em conta o medo que sentia por poder encontrá-lo e pelo pensamento que expressa – “«Na realidade eu não quero esquecer nada, cada pormenor, cada farpa da minha vida!»” (*idem*, p.21) –, tendo consciência de que a dor e as experiências negativas não só fazem parte da sua vida como também da sua identidade.

Para além da descrição do encontro sexual, salientam-se as diferenças entre Pedro e Mónica que funcionam constantemente como pares de opostos: a cor negra da pele de Pedro e a palidez de Mónica, as preferências literárias de cada um (Pedro “gostava de Mozart, lia Carlos de Oliveira, Alberto Lacerda, Manuel Laranjeira, Sartre, Albert Camus.” (*idem*, p.17), sobressaindo um gosto existencialista e neorrealista, enquanto Mónica, por sua vez, era apaixonada por Marguerite Duras, Sylvia Plath, Anaïs Nin, Virginia Wolf, sublinhando-se de imediato a sua ligação profunda ao erotismo e ao amor, à “loucura feminina” e à paixão (*ibidem*).

Apesar de se terem conhecido em casa de amigos comuns, a relação era mantida em segredo e encontravam-se frequente e intensamente numa velha pensão. À pobreza do mobiliário opõe-se o desejo com que se queriam “beber, devorar um ao outro, misturando os sucos, o cuspo, o prazer, partilhando a posse.” (*idem*, p.10).

3. “O que nos resta depois disto?”¹⁰

É a questão fundamental que surge na “Terceira carta última”, penúltimo texto de *Novas cartas portuguesas*. A resposta é dada no final: “Em boa verdade vos digo: que continuamos sós mas menos desamparadas.” (BARRENO/COSTA/HORTA, 2010, p.304) A afirmação pode perfeitamente aplicar-se também às Mônicas de Maria Teresa Horta, menos desamparadas pelas experiências comuns que partilham com as suas homónimas da obra de 1972.

Para ligar as pontas que ainda estão soltas e encerrar o texto defendendo a ligação entre as diferentes Mônicas convocadas ao longo desta reflexão, salienta-se a criação, entre todas, de uma rede, uma vez que partilham diversos pontos de contacto e traços. Ainda que sejam diferentes entre si, partilham não só o nome vibrante e firme, mas também a dor. Sofrem por amor, por medo; sofrem em silêncio e pela solidão em que se encontram. No final, para além de outros elementos que poderiam ser apontados individualmente, no conjunto de mulheres – e apesar de a última Mónica não ser uma figura tão carregada de negatividade como as outras –, o que as une é esta profunda solidão em que se encontram e em que vivem, seja a criança a quem a mãe recusa o

10 Subtítulo retirado de *Novas cartas portuguesas* (BARRENO/COSTA/HORTA, 2010, p.304).

OLIVEIRA, Andreia. Das Mónicas de *Novas cartas portuguesas* às Mónicas de Maria Teresa Horta.

carinho da designação básica, elementar e imediata “filha”, seja a mulher violentada pelo marido. Ou a mulher agarrada ao corpo da mãe suicida, ou a mulher suicida, ou a mulher que vive intensamente o desejo e explora o seu corpo e o do amante ou ainda a mulher que se despede do amante que usa como forma de vingança contra o marido.

Deste modo, fechada a rede de personagens femininas, destaca-se a importância da sua exploração nos diferentes textos e obras, especialmente considerando a possibilidade de não só terem uma voz ativa na exposição e denúncia de problemáticas íntimas no que diz respeito à mulher e ao seu universo, mas também de questionarem, de uma forma mais geral e incisiva, o seu papel na sociedade e a sua própria identidade, ultrapassando a censura de que foram alvo em diferentes aspetos. Aliás, a reflexão que esta galeria de Mónicas permite realizar constitui mais um testemunho marcante sobre a temática desenvolvida neste dossier ao focar *Novas cartas portuguesas*, uma obra que sofreu diretamente censura ao ser apreendida e ao levar as suas três autoras a tribunal, numa clara tentativa do regime ditatorial em vigor em Portugal de silenciar e punir o feminino através do exercício do poder. No mesmo sentido se encontram as Mónicas que fazem parte da obra em nome próprio de Maria Teresa Horta e que não deixam dúvidas acerca da luta política e social que também faz parte da poética da autora no combate à censura, à opressão e à defesa das mulheres, dos seus direitos e, no fundo, do valor maior que é a liberdade.

Referências

S/a. Absolição para as *Novas cartas portuguesas* – juiz mandou em paz as três Marias de Cravo ao peito. In: *Diário de Lisboa*, p. 17, 8 maio de 1974.

ALMEIDA, São José. Um livro mais conhecido do que lido. In: *Ípsilon*, s/pág, 10 de novembro de 2010. (online, disponível em <https://www.publico.pt/2010/11/10/culturaipsilon/noticia/um-livro-mais-conhecido-do-que-lido-269270>, acesso a 12 de fevereiro de 2022).

AMARAL, Ana Luísa. Desconstruindo identidades: Ler *Novas cartas portuguesas* à luz da teoria queer. In: *Cadernos de literatura comparada 3/4 – corpo e identidade(s)*. Porto: Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, p.77-91, 2001.

_____. *Mundo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2021.

AMARAL, Ana Luísa; FREITAS, Marinela (org). *Novas cartas portuguesas: entre Portugal e o mundo*. Lisboa: Dom Quixote, p.15-30, 2014.

AMARAL, Fernando Pinto do. *Poemas escolhidos (1990-2007)*. Lisboa: Dom Quixote, 2009.

BARRENO, Maria Isabel; COSTA, Maria Velho da; HORTA, Maria Teresa. *Novas cartas portuguesas*. (Ed. anotada.org. Ana Luísa Amaral), Lisboa: Dom Quixote, 2010.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Lisboa: Antígona, 1988 [1957].

OLIVEIRA, Andreia. Das Mónicas de *Novas cartas portuguesas* às Mónicas de Maria Teresa Horta.

HORTA, Maria Teresa. *Ambas as mãos sobre o corpo*. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1985 [1970].

HORTA, Maria Teresa. Calor. In: *Meninas*. Lisboa: Dom Quixote, p.73-84, 2014.

HORTA, Maria Teresa. Anexo I – Entrevista com Maria Teresa Horta. Apud: OLIVEIRA, Andreia. ‘*Secreto é o ruído dos corpos*’: *feminino e erotismo na poesia de Judith Teixeira, Maria Teresa Horta, Yolanda Morazzo e Paula Tavares*. Tese de doutorado, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, p. 325-332, 2021. Disponível em <https://estudogeral.uc.pt/handle/10316/96378>, acesso a 15 de fevereiro de 2022.

HORTA, Maria Teresa. *Maria Teresa Horta*. Página oficial do Facebook. Disponível em <https://www.facebook.com/Maria-Teresa-Horta-Página-Oficial-163002943815613/>, acesso a 10/02/2022.

HORTA, Maria Teresa. Mónica. In: *Antologia de contos*. Lisboa: Dom Quixote, p.9-26, 2009.

HORTA, Maria Teresa. *Mulheres de Abril*. Lisboa: Caminho, 1977.

MARCUSE, Herbert. *Eros & civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981 [1955].

MENDES, Ana Paula Coutinho. Katherine Vaz e a re-inscrição de Mariana Alcoforado na história literária. In: *Estudos em homenagem a Margarida Losa*, Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, p.293-308, 2006.

PAZ, Octavio. *A chama dupla: amor e erotismo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995 [1993].